ปัญญาของบทวิจารณ์เกิดจากการที่บทวิจารณ์สามารถส่องชี้หนทางข้างหน้าแก่วงวรรณกรรม เสกสรรค์เตือนสตินักเขียนให้พร้อมเผชิญหน้ากับความเปลี่ยนแปลงของยุคโลกาภิวัตน์ และผลกระทบจากปัจจัยต่างๆ ในสังคมที่คุกคามอาชีพของนักเขียน การยกระดับคุณภาพงานเขียนของตนจึงเป็นหนทางเดียวที่จะเอาชนะอุปสรรคเหล่านี้ บทวิจารณ์ชื่อ "ชาติ กอบจิตติ : นักทดลองทางรูปแบบที่ไม่เคยหยุดนิ่ง" ของ ดอกไม้ดำ ระบุชัดเจนว่านักเขียนต้องไม่หยุดนิ่งต้องก้าวไปข้างหน้าเสมอ เพราะ "การเขียนเป็นการละเล่นของปัญญาเช่นเดียวกับการอ่านเป็นเกมทางความคิด" วรรณกรรมจึงเป็นการแสดงวิสัยทัศน์ต่อชีวิตและแสดงศักยภาพทางศิลปะด้วย นอกจากนี้ บทวิจารณ์ "ความคิดว่าด้วย "ทิศทางของวรรณกรรม" และ "ทิศทางของการวิจารณ์" ของ กอบกุล อิงคุทานนท์ "ทำไมวรรณกรรมสะท้อนสังคมจึงแก้ปัญหาสังคมไม่ได้" ของ นพพร ประชากุล และ "สืบเนื่องจากคำถาม "ทำไมวรรณกรรมสะท้อนสังคมจึงแก้ปัญหาสังคมไม่ได้" " ของ ดวงมน จิตร์จำนงค์ ล้วนเป็นตัวอย่างบทวิจารณ์กลุ่มนี้ รวมทั้งบทวิจารณ์ "นิยายวิทยาศาสตร์ : จินตนาการเสรีที่ไร้จุดหมาย" ของ สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร์ นักวิจารณ์เรียกร้องให้นักเขียนกำหนดจุดมุ่งหมายในการสร้างสรรค์ผลงานและมีความรับผิดชอบต่อผู้อ่านและสังคมด้วย

4. ความขัดแย้งระหว่างนักเขียนและนักวิจารณ์ดูจะเป็นปรากฏการณ์ปกติของวงวรรณกรรม นับตั้งแต่วิวาทะระหว่างหม่อมเจ้าอากาศดำเกิง รพีพัฒน์ และพระองค์เจ้าจุลจักรพงษ์เป็นต้นมา แม้ในที่สุดวิวาทะครั้งนั้นจะลงเอยด้วยดี แต่ปัญหาความไม่ลงรอยระหว่างนักเขียนกับนักวิจารณ์ดูเหมือนจะเป็นคลื่นใต้น้ำที่เมื่อถึงโอกาสเหมาะก็จะโหมกระหน่ำเป็นการวิวาทะระหว่างนักเขียนและนักวิจารณ์บนหน้ากระดาษสื่อมวลชนเป็นครั้งคราว สรรนิพนธ์บทวิจารณ์บางบทสะท้อนสภาวะที่เกิดขึ้นนี้ แต่พลังทางปัญญาของบทวิจารณ์กลุ่มนี้คือช่วยกระตุ้นเตือนให้นักเขียนและนักวิจารณ์เคารพบทบาทของกันและกัน และตระหนักในบทบาทหน้าที่ของตนที่มีต่อวงวรรณกรรมและผู้อ่าน บทวิจารณ์ในกลุ่มนี้ ได้แก่ "ศัตรูแท้จริงของนักเขียน" ของ สุชาติ สวัสดิ์ศรี และ "ดั่งผีเสื้อเถื่อน : การวเนจรมิรู้จบของชายคนหนึ่ง" ของ ดวงมน จิตร์จำนงค์

5. บทวิจารณ์ที่ชี้ให้เห็นความอ่อนแอของการศึกษาวรรณกรรมเป็นพลัง

ปัญญาที่สำคัญ เพราะการวิจารณ์คงไม่อาจก้าวหน้าไปได้ไกลหากกระบวนการศึกษาวรรณกรรมมีจุดบกพร่อง บทความ ชื่อ "วรรณกรรมปัจจุบัน" ของ ม.ล. บุญเหลือ เทพยสุวรรณ ชี้ให้เห็นว่าวรรณกรรมปัจจุบันของไทยมีมาตรฐานเทียบเท่าสากลและเป็นขุมทรัพย์ใกล้ตัวที่เราควรจะศึกษาวิเคราะห์ให้ลึกซึ้ง อีกทั้งยังเตือนสติ นักวิจารณ์ว่าอย่าหมกมุ่นกับหลักวิชาหรือทฤษฎีจนละเลยคุณค่าทางศิลปะ บทวิจารณ์ ชื่อ "พระพุทธเลิศหล้าฯ ไม่เห็นได้ทำอะไร" ของนักวิจารณ์คนเดียวกัน แสดงให้เห็นความล้มเหลวของการสอนระดับมัธยมที่ไม่อาจปลูกฝังให้ผู้เรียนมองเห็นคุณค่าของวรรณคดีไทยได้ก็เพราะผู้สอนไม่สามารถเชื่อมโยงวรรณคดีกับโลกและชีวิต ทั้งๆ ที่องค์พระผู้ทรงพระราชนิพนธ์ทรงมีความเจนโลก รู้เท่าทันชีวิตเป็นอย่างยิ่ง ความที่ผู้วิจารณ์มีความเชี่ยวชาญในด้านการละคร บทวิจารณ์นี้จึงเป็นตัวอย่างยืนยันว่าศิลปะย่อมส่องทางให้แก่กันอีกด้วย นอกจากนี้ บทวิจารณ์ ชื่อ "จุดอ่อนการคัดสรรวรรณคดีไทย" ของ พิทยา ว่องกุล ได้ชี้ให้เห็นว่าระบบการคัดสรรให้ผู้เรียนศึกษางานชิ้นเอกเพียงไม่กี่ชิ้น ซึ่งอาจจะเกิดจากความรู้เท่าไม่ถึงการณ์ หรือจากจุดยืนแคบกว้างของผู้คัดสรรแล้วแต่กรณี ล้วนทำให้เกิดความบกพร่องในการศึกษาเรียนรู้มรดกภูมิปัญญาของบรรพบุรุษไทยให้รอบด้าน

6. ในบางครั้ง ผู้วิจารณ์ต้องสามารถทำหน้าที่เป็นผู้ชี้นำผู้อ่านให้เห็นคุณค่าของวรรณกรรมในมุมที่ผู้อ่านอาจจะมองไปไม่ถึง หรือไม่พยายามมอง เพราะมีอคติอยู่ในใจ บท "วิจารณ์ จดหมายจากเมืองไทย ของ โบตั๋น" ของ ม.ล. บุญเหลือ เทพยสุวรรณ ที่เขียนขึ้นท่ามกลางกระแสด้านลบของสังคมที่พิพากษานวนิยายเรื่องนี้และตัวผู้เขียนอย่างรุนแรง ช่วย "รับประกัน" คุณค่าของนวนิยายเรื่องนี้ด้วยเหตุผลทางวิชาการที่หนักแน่น และสร้างกำลังใจแก่นักเขียนที่ตั้งใจบุกเบิกนวนิยายสะท้อนสังคมให้พากเพียรทำงานของตนต่อไปด้วยความมุ่งมั่น บทวิจารณ์ "จดหมายถึงหลาน" ของ คุณรัญจวน อินทรกำแหง ก็เช่นเดียวกัน ที่ทำให้นวนิยายเรื่อง**จันดารา** ของอุษณา เพลิงธรรม ซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวกับกามโลกีย์อันล่อแหลมต่อการยั่วยุให้เด็กและเยาวชนเอาเป็นแบบอย่าง กลับกลายเป็นตัวอย่างของโทษมหันต์ของการหมกมุ่นทางกาม และการใช้ชีวิตที่ขาดความพอดี ผู้วิจารณ์ตั้งใจสื่อสารกับผู้อ่านที่เป็นเยาวชนโดยตรง จึงเลือกนำเสนอใน

รูปแบบของจดหมาย ใช้ภาษาง่าย ชัดเจน น้ำเสียงอ่อนโยน และไม่ยั่วยุเด็กโดยห้ามอ่าน แต่ชี้แนะให้พินิจพิเคราะห์การใช้ชีวิตของตัวละครอย่างมีวิจารณญาณ และมีความเมตตา บทวิจารณ์นี้จึงเป็นตัวอย่างให้เห็นว่าความสามารถเชิงภาษาและวรรณศิลป์ของผู้วิจารณ์จะเสริมพลังทางปัญญาแก่บทวิจารณ์

7. บทวิจารณ์ที่วิเคราะห์องค์ประกอบของการสร้างสรรค์ และตีความหมายของตัวบทอย่างลุ่มลึกเพื่อแสดงให้เห็นศักยภาพของงานเขียน เป็นกลุ่มบทวิจารณ์ที่คัดสรรไว้ค่อนข้างมาก ซึ่งเมื่อนำมาพิจารณาในภาพรวมอีกครั้ง ก็พบว่าผู้วิจารณ์แต่ละคนมีความโดดเด่นในแต่ละช่วงสมัย วรรณกรรมที่วิจารณ์มีทั้งนวนิยาย เรื่องสั้น และบทกวีนิพนธ์ และเกือบทั้งหมดเป็นวรรณกรรมสะท้อนชีวิตและสังคม บทวิจารณ์มีทั้งวิจารณ์งานเฉพาะชิ้น และวิจารณ์งานเป็นกลุ่มในเชิงเปรียบเทียบ ในจำนวนนี้มีงานเขียนที่ได้รับรางวัลซีไรต์ 3 เล่ม รางวัลช่อการะเกด 1 เล่ม และผลงานของนักเขียนที่เป็นศิลปินแห่งชาติ 2 คน แสดงให้เห็นว่าคุณภาพเข้มข้นของงานเขียนย่อมท้าทายนักวิจารณ์ให้ร่วมกิจกรรมทางปัญญาเพื่อชี้ให้เห็นพลังของงานเขียนและศักยภาพของนักเขียน บทวิจารณ์ลักษณะนี้บ่งชี้บทบาทของผู้วิจารณ์ในฐานะ "ตัวกลาง" ทำหน้าที่วิเคราะห์ตีความ หรือ "ถอดรหัส" ที่ผู้เขียนซ่อนกลไว้ ทำให้ผู้อ่านมองเห็นชั้นเชิงและความแยบยลของศิลปะการสร้างสรรค์ เมื่อเป็นเช่นนี้บทวิจารณ์จึงเป็น "งานสร้างสรรค์" ชนิดหนึ่ง บทวิจารณ์ "อันเป็นเรื่องสั้น" ของ อัญชัน นักเขียนซีไรต์ ซึ่งผันตนเองมาทำหน้าที่นักวิจารณ์ ได้บ่งชี้บทบาทของนักวิจารณ์ในฐานะ "ผู้สร้างสรรค์" ไว้อย่างชัดเจน นอกจากนี้ บทวิจารณ์เหล่านี้ยังแสดงให้เห็นว่านักวิจารณ์จะต้องมีความรู้เรื่องวรรณคดีศึกษาเป็นพื้นฐานสำคัญ จึงจะมีความจัดเจน ลุ่มลึก รู้เท่าทันหรือล้ำหน้านักเขียน บทวิจารณ์หลายบทไม่เพียงวิเคราะห์คุณค่าทางศิลปะแต่ยังบ่งชี้ให้เห็นคุณค่าที่ทำให้ผู้อ่านประจักษ์แจ้งในความจริงของชีวิตมนุษย์อีกด้วย ตัวอย่างบทวิจารณ์ในลักษณะเช่นนี้ ได้แก่ บทวิจารณ์ "ผู้ดี" ของ นิลวรรณ ปิ่นทอง "พลอย ผู้มีความเป็นไท-อย่างไทย" ของ รัญจวน อินทรกำแหง "ปณิธานกวี...ความเคลื่อนไหวในความหยุดนิ่ง" และ "วิจารณ์ "สวรรยา" จากหนังสือรวมเรื่องสั้น ฟ้าบ่กั้น ของ ลาว คำหอม" ของ ชลธิรา สัตยาวัฒนา "บทวิจารณ์ เพลงน้ำระบำเมฆ ของ เสกสรรค์ ประเสริฐกุล" ของ ชัยสิริ สมุทวณิช

"เงินและผู้ยากไร้กับภาพลักษณ์ด้านร้ายของจำลอง" ของ ภิญโญ กองทอง "การบูรณาการรูปแบบนวนิยายเชิงกวีนิพนธ์เรื่องเจ้าจันท์ผมหอม" ของ สุพรรณ ทองคล้อย และ "เสียงเต้นของหัวใจ" สำนึกแห่งความเป็นมนุษย์และความแข็งแกร่งทางวัฒนธรรม" ของ ดวงมน จิตร์จำนงค์

8. พลังทางปัญญาของบทวิจารณ์ส่วนหนึ่งเกิดจากการที่ผู้วิจารณ์สามารถชี้ให้เห็นคุณภาพและประสิทธิภาพของภาษาอันเป็นวัสดุประกอบสร้างของวรรณกรรม เมื่อภาษามีพลังในการสื่อความหมายและสร้างสุนทรียะย่อมส่งผลต่อความอลังการของวรรณกรรมชิ้นนั้น ผู้วิจารณ์ชี้ว่านักอ่านส่วนมากมักมองผ่านภาษาเข้าไปหาความหมายของตัวบทเลย ทั้ง ๆ ที่ไม่ควรมองข้ามความสำคัญจุดนี้ เพราะภาษาคืออุปกรณ์ในการถ่ายทอดความคิด การเลือกเฟ้นถ้อยคำภาษายังสะท้อนให้เห็นความละเอียดอ่อน ความประณีต และความชำนิชำของในการเลือกวัสดุสุนทรีในการประกอบสร้างวรรณกรรม บทวิจารณ์ในลักษณะเช่นนี้จึงชี้ให้เห็นว่าพลังของภาษา และคุณภาพของภาษาในฐานะวัสดุประกอบสร้างเป็นอุปกรณ์สำคัญที่ทำให้วรรณกรรมมีความหมายและมีพลัง บทวิจารณ์ที่นำเสนอทัศนะประเด็นนี้ ได้แก่ "อะไรคือการวิจารณ์เชิงสุนทรียภาพ" ของ แจ่มใจ จิรจันทร และ "ดั่งผีเสื้อเถื่อน...การวเนจรมิรู้จบของชายคนหนึ่ง" ของ ดวงมน จิตร์จำนงค์ "ภาษากวีในนวนิยาย" และ "ญ่า นิทานร้อยแก้วแห่งพุทธศตวรรษที่ 25" ของ ธเนศ เวศร์ภาดา "การบูรณาการรูปแบบนวนิยายเชิงกวีนิพนธ์เรื่องเจ้าจันท์ผมหอม" ของ สุพรรณ ทองคล้อย และ "เล่ห์แห่งเวลา ในกวีนิพนธ์ซีไรต์ '41" ของ กุสุมา รักษมณี

9. แม้ว่าเจตนา นาควัชระจะได้เสนอความรู้เกี่ยวกับทฤษฎีวิจารณ์แนวใหม่ของตะวันตกไว้นานแล้ว ตั้งแต่ พ.ศ. 2527 ในตำราหลายเล่ม เช่น **แนวทางการประเมินคุณวรรณคดี ในวรรณคดีวิจารณ์เยอรมัน ฝรั่งเศส และ อังกฤษ-อเมริกัน ในศตวรรษที่** 20 แต่การนำทฤษฎีวิจารณ์แนวใหม่จากตะวันตกมาวิจารณ์วรรณกรรมร่วมสมัยของไทยอย่างจริงจัง เริ่มเป็นที่นิยมไม่กี่ปีมานี้ และแพร่หลายในหมู่นักวิจารณ์รุ่นใหม่อย่างรวดเร็ว ผู้วิจารณ์ที่โดดเด่นในแนวนี้มี 2 คน คือ ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์ และนพพร ประชากุล ซึ่งมีผลงานต่อเนื่องทั้งงานวิจารณ์และบทความแสดงความรู้เรื่องทฤษฎีต่าง ๆ ดังเช่น บทวิจารณ์ของชูศักดิ์

ภัทรกุลวณิชย์ ชื่อ "ปริศนาข้างหลังภาพ ของ ศรีบูรพา" และ "ผู้หญิงของเฮมิงเวย์ ใน "แมวกลางฝน" " เป็นบทวิจารณ์ที่ใช้ทฤษฎีโครงสร้างนิยม (Structuralism) เรื่องแรกวิเคราะห์โดยเน้นบทสนทนา เรื่องที่สองวิเคราะห์โดยเน้นเรื่องฉากพื้นที่ บทวิจารณ์ชื่อ "มือนั้นสีขาว กวีนิพนธ์ซีไรต์ ปี 35" เป็นการใช้ทฤษฎีความไม่คุ้นชิน (Defamilliarization) บทวิจารณ์ "ตุลาคม ทศวรรษใหม่ของไพฑูรย์ ธัญญา" ใช้ทฤษฎีโครงสร้างนิยมวิเคราะห์ศิลปะการเล่าเรื่อง ส่วนบทวิจารณ์ของนพพร ประชากุล 2 บท คือ "มีอะไรในลูกอีสาน" ใช้ทฤษฎีโครงสร้างนิยม และ "สินในน้ำฝน กับการเล่าเรื่องเรื่องเล่า" ผู้วิจารณ์วิเคราะห์การเล่าเรื่องแบบเรื่องเล่าที่เล่าถึงตัวมันเอง (Metafiction) การที่นักวิจารณ์ทั้งสองคนนำทฤษฎีตะวันตกมาสร้างมุมมองใหม่ต่อวรรณกรรมส่งอิทธิพลสู่นักวิจารณ์รุ่นหลังไม่น้อย ส่วนบทวิจารณ์ชื่อ "ความน่าจะเป็น เรื่องเล่า เรื่องเล่น เรื่องไม่เป็นเรื่อง" ของ พิเชฐ แสงทอง เป็นตัวอย่างของนักวิจารณ์รุ่นใหม่ที่เลือกใช้ทฤษฎีให้เหมาะกับตัวบท เพราะวรรณกรรมเรื่องนี้ปราบดา หยุ่น สร้างสรรค์ขึ้นโดยมิได้ใช้ "ขนบ" การประพันธ์แบบเดิม

10. นอกจากการใช้ทฤษฎีทางภาษาและวรรณคดีแล้ว มีบทวิจารณ์จำนวนไม่น้อยที่ผู้วิจารณ์ใช้หลักวิชาการสาขาอื่นในการตีความและวิเคราะห์คุณค่าของวรรณคดี นักวิจารณ์กลุ่มนี้ บางคนเป็นนักวิชาการจากสาขาอื่น เช่น ประวัติศาสตร์ สังคมศาสตร์ มานุษยวิทยา ศิลปะการละคร บทวิจารณ์เหล่านี้แสดงให้เห็นว่าการนำวิทยาการสาขาอื่นมาส่องสะท้อนคุณค่าและความหมายของวรรณคดีในลักษณะ "ศิลปะส่องทางให้แก่กัน" ย่อมเป็นพลังบัญญาแก่สังคมเช่นกัน บทวิจารณ์ในกลุ่มนี้ ได้แก่ "มาลัย ชูพินิจ เหตุผลของความรักกับนวนิยายไทย" ของ นิธิ เอียวศรีวงศ์ "บริโภคนิยม ความตาย และอัตตา" ของ นฤมิตร สอดศุข "ระหว่างรอยมีด" เรื่องสั้นคลาสสิกของมาโนช พรหมสิงห์" ของ นงนภัส ตาปสนันทน์ และ "เพราะเธอเกิดเป็นมนุษย์...เธอจึงพบสิ่งนี้" " ของ สกุล บุณยทัต ในขณะเดียวกัน นักวิจารณ์ซึ่งเป็นนักวิชาการสาขาอื่นบางคนอาจจะใช้หลักวิชาเฉพาะสาขาเป็นกรอบในการตัดสินคุณค่าของวรรณคดี อันเป็นมุมมองที่คับแคบเกินไป บทวิจารณ์ของจรูญพร ปรปักษ์ประลัย ชื่อ "ลอยเรือวรรณกรรมในทะเลประวัติศาสตร์" จึงพยายามเรียกร้องความเป็นธรรมให้แก่วรรณกรรม

ประวัติศาสตร์ โดยขอให้นักประวัติศาสตร์เปิดใจกว้าง เข้าใจลักษณะของงานวรรณศิลป์และเข้าใจนักเขียนที่พยายามข้ามพรมแดนวรรณกรรมไปสู่มิติอื่น

11. มีบทวิจารณ์ 2 บทที่ผู้วิจารณ์ใช้แนวคิดทางพุทธศาสนาเป็นกรอบความคิดในการตีความวรรณกรรม คือ "พลอย ผู้มีความเป็นไท-อย่างไทย" ซึ่งคุณรัญจวนวิเคราะห์ให้เห็นว่าการประพฤติปฏิบัติตัวของพลอยตัวละครเอกในเรื่อง **สี่แผ่นดิน** เป็นไปตามหลักธรรมะในพุทธศาสนา อันทำให้พลอยสามารถเผชิญหน้ากับความผันผวนของชีวิตได้อย่างมีสติรู้ตัวและมีปัญญารู้เท่าทันสัจจะแห่งชีวิต ผู้วิจารณ์ชี้ให้เห็นว่าลักษณะเช่นพลอยเป็นลักษณะของคนไทยที่อยู่ในวิถีธรรมมาแต่โบราณ ส่วนบทวิจารณ์ ชื่อ "จดหมายถึงหลาน" ของผู้วิจารณ์คนเดียวกัน ก็เป็นบทวิจารณ์ที่ผู้วิจารณ์ใช้ตัวละครเป็นแบบอย่างในการสอนศีลธรรมแก่เยาวชนและเตือนให้ตระหนักในคุณค่าของชีวิตและความเป็นมนุษย์ นอกจากนี้ บทวิจารณ์ "ความเหมือนในความต่างของทางเสือ" ของ กอบกุล อิงคุทานนท์ ก็ยังชี้ให้เห็นลักษณะเด่นทางพุทธปรัชญาที่ผู้แต่งแฝงไว้ในนวนิยาย การสังเคราะห์หลักธรรมในพุทธศาสนาอันเป็นแก่นของสังคมไทยแล้วนำมาใช้ในการวิจารณ์เช่นนี้ น่าจะเป็นตัวอย่างของการสร้างทฤษฎีแผ่นดินแม่ในการวิจารณ์

12. การวิจารณ์เชิงเปรียบเทียบเป็นการวิจารณ์อีกลักษณะหนึ่งที่เสริมพลังทางปัญญาแก่สังคม เพราะทำให้ผู้อ่านประจักษ์ในคุณค่าความเป็นสากลของวรรณกรรม บทวิจารณ์ "ความเหมือนในความต่างของทางเสือ" ของ กอบกุล อิงคุทานนท์ จึงชี้ให้เห็นข้อเปรียบเทียบระหว่าง **ทางเสือ** ของ ศิลา โคมฉาย กับ The Old Man and the Sea ของ เฮมมิงเวย์ และบทความ "จาก Gothic Fiction ถึง เงาอุบาทว์" ของ สุชาติ สวัสดิ์ศรี เป็นการนำความรู้เรื่องการจัดกลุ่มวรรณกรรมของตะวันตกมาแยกแยะประเภทและกลุ่มของวรรณกรรมสมัยใหม่ของไทย พร้อมทั้งวิจารณ์ให้เห็นลักษณะแบบไทย ๆ ที่ต่างไปจากต้นแบบเดิมของตะวันตก

13. แม้ว่าสาขาวรรณศิลป์จะมีความมั่งคั่งของข้อมูลบทวิจารณ์ แต่ประสบการณ์จากต่างประเทศก็เป็นสิ่งที่มีคุณค่า เพราะทำให้ได้เห็นพลังทางปัญญาของงานต้นแบบที่เป็นทฤษฎีทางวรรณคดีซึ่งมีอิทธิพลต่อวงวรรณกรรมทั่วโลก บทวิจารณ์ของต่างประเทศที่คัดเลือกมาจึงเป็นข้อเขียนของผู้เป็น "เจ้า

สำนัก" ทางทฤษฎีความคิดในการวิจารณ์วรรณคดี ได้แก่ "ความคิด ความเชื่อ และสำนึกเชิงปรัชญา" ของ โรนัลด์ พีค็อก ซึ่งเชื่อมั่นว่าบทวิจารณ์วรรณกรรมจะต้องเชื่อมโยงคุณค่าของวรรณกรรมกับชีวิตและสังคม "การเมืองและอักษรศาสตร์ : บทสัมภาษณ์เรย์มอน วิลเลียมส์ โดยนิตยสาร New Left Review" ก็แสดงทัศนะของ เรย์มอนด์ วิลเลียมส์ที่สอดคล้องกัน คือเน้นย้ำให้เห็นความสัมพันธ์อย่างมีพลวัตระหว่างวรรณกรรมกับสังคม ส่วนบทวิจารณ์ "มรณกรรมของผู้แต่ง" ของ โรลองด์ บาร์ธส์ เป็นต้นทางของความคิดเรื่องการวิจารณ์ตัวบทวรรณกรรมโดยไม่จำเป็นต้องให้ความสำคัญกับผู้แต่งและจุดประสงค์ที่แต่ง

คณะผู้วิจัยสาขาวรรณศิลป์พบว่าจากข้อมูลบทวิจารณ์จำนวน 4,319 บท ของนักวิจารณ์จำนวน 450 รายชื่อ มีบทวิจารณ์ที่แสดง "พลังทางปัญญา" อย่างน่าสนใจ สามารถรวบรวมเป็นสรรนิพนธ์ได้ตามจุดมุ่งหมาย บทวิจารณ์ที่มีคุณภาพแสดงพลังทางปัญญามักสะท้อนให้เห็นแนวคิดที่มีรากฐานจากทฤษฎีทางวรรณกรรมมากกว่าปฏิกิริยาทางอารมณ์ และมักจะแสดงออกด้วยชั้นเชิงภาษาอันเป็นความสามารถเฉพาะบุคคล ดังนั้น บทวิจารณ์ของนักวิจารณ์คนเดียวกันจึงได้รับคัดเลือกซ้ำหลายบท แต่ทั้งนี้คณะผู้วิจัยพยายามเลือกสรรเพื่อให้เป็นตัวอย่างบทวิจารณ์ที่แตกต่างหลากหลาย ทั้งลักษณะของตัวบทวรรณกรรมที่นำมาวิจารณ์ ทั้งแนวคิดและกลวิธีการวิจารณ์ นอกจากนี้ เพื่อให้เกิดประโยชน์ในการศึกษามุมมองการวิจารณ์ข้ามวัฒนธรรม สาขาวรรณศิลป์จึงคัดสรรบทวิจารณ์จากต่างประเทศจำนวน 3 บทมารวมไว้ด้วย บทวิจารณ์จากต่างประเทศทั้ง 3 บทนี้ ล้วนเป็นบทวิจารณ์ที่นำเสนอทฤษฎีการวิจารณ์อย่างใดอย่างหนึ่งจึงเป็นการเสริมองค์ความรู้ด้านการวิจารณ์แก่วงการวิจารณ์ของไทยเป็นอย่างดี สรรนิพนธ์ที่คัดสรรนี้ นอกจากเป็นบทวิจารณ์วรรณกรรมโดยตรงแล้ว ยังเป็นงานเขียนในลักษณะอื่นด้วย เช่น บทความ บทปาฐกถา บทสัมภาษณ์ บทบรรณาธิการ บทนำของหนังสือ เป็นต้น เพื่อแสดงให้เห็นรูปแบบที่กว้างขวางหลากหลายของการแสดงทัศนะวิจารณ์

นอกจากสรรนิพนธ์คัดสรร คณะผู้วิจัยยังเขียนบทวิเคราะห์เพื่อให้ข้อมูลเสริมเกี่ยวกับผู้วิจารณ์ และบริบทการวิจารณ์ และที่สำคัญคือการชี้ให้เห็นว่าบทวิจารณ์นั้นๆ มีพลังทางปัญญาในด้านใด อย่างไร จุดเด่นของบทวิจารณ์นั้นอยู่ที่

ใด บางครั้งผู้วิเคราะห์อาจมีวิวาทะต่อบทวิจารณ์นั้น แต่จะพยายามไม่ให้เป็นลักษณะของการวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์ บทวิเคราะห์จะเป็นเพียงส่วนเสริมเพื่อกระตุ้นให้ผู้อ่านค้นหาศักยภาพทางพลังปัญญาของบทวิจารณ์นั้นด้วยตนเอง

คณะผู้วิจัยสาขาวรรณศิลป์เรียงลำดับสรรนิพนธ์บทวิจารณ์ของไทยตามลำดับเวลาของการตีพิมพ์ครั้งแรก แล้วต่อด้วยบทวิจารณ์จากต่างประเทศ ทั้งนี้เพื่อให้ผู้อ่านได้มองเห็นประวัติพัฒนาการของการวิจารณ์วรรณกรรมของไทยในช่วงระยะเวลา 60 กว่าปี ไปพร้อมกับเห็นภาพรวมของวงวรรณกรรมไทย ทิศทางของการสร้างสรรค์ บริบททางสังคม ตลอดจนปัจจัยที่มีผลกระทบต่อการสร้างสรรค์และการวิจารณ์วรรณกรรม

คณะผู้วิจัยปรารถนาให้สรรนิพนธ์นี้มีประโยชน์ต่อการศึกษา วงวรรณกรรมและผู้สนใจทั่วไป สรรนิพนธ์บทวิจารณ์วรรณกรรมที่คัดสรรมานี้ บ่งชี้ให้เห็นว่าการวิจารณ์เป็นวิธีการสำคัญที่สามารถแสดงคุณค่าของการสร้างสรรค์ศิลปะอย่างลุ่มลึก และยังทำให้ตระหนักถึงพลังสร้างสรรค์ที่มีต่อชีวิตและสังคม บทวิจารณ์จึงเป็นพลังปัญญาต่อประชาคมวรรณกรรม อันประกอบด้วยผู้สร้างสรรค์ ผู้อ่าน และต่อประชาสังคมโดยรวม ในด้านการศึกษา สรรนิพนธ์เหล่านี้สามารถสร้างองค์ความรู้ด้านการวิจารณ์วรรณกรรมได้ในระดับหนึ่ง และบ่งชี้ให้เห็นว่าวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ศิลปวรรณกรรมในสังคมไทยมีความต่อเนื่อง และไม่ได้อ่อนด้อยไปกว่าการวิจารณ์ศิลปะแขนงอื่น การวิจัยสาขาวรรณศิลป์รวมทั้งการคัดสรรสรรนิพนธ์อันมีคุณค่าจากบทวิจารณ์ที่มีอยู่จำนวนมาก น่าจะเป็นจุดเริ่มต้นของการศึกษาบทบาทของการวิจารณ์ศิลปะอย่างจริงจัง เพื่อปรับเสริมให้การวิจารณ์มีพลังทางปัญญาต่อสังคมร่วมสมัยอย่างแข็งแกร่งต่อไป

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์
ผู้วิจัยสาขาวรรณศิลป์

รายชื่อสรรนิพนธ์บทวิจารณ์ บทที่ 1 - 50
สาขาวรรณศิลป์

ที่	ชื่อบทวิจารณ์	ผู้เขียน	ผู้วิเคราะห์	หน้า
1.	ผู้ดี	*นิลวรรณ ปิ่นทอง*	*รื่นฤทัย สัจจพันธุ์*	*123*
2.	กวีจะเขียนกาพย์กลอนอย่างไหน	*ศรีอินทรายุธ*	*ชมัยภร แสงกระจ่าง*	*136*
3.	บทวิจารณ์ "ข้างหลังภาพ" ของ ศรีบูรพา	*บรรจง บรรเจิดศิลป์*	*รื่นฤทัย สัจจพันธุ์*	*146*
4.	ขุมทรัพย์แห่งวรรณคดีชนชาติส่วนน้อย และวรรณคดีท้องถิ่น	*จิตร ภูมิศักดิ์*	*ชมัยภร แสงกระจ่าง*	*154*
5.	โคลงห้า...มรดกทางวรรณคดีไทย	*จิตร ภูมิศักดิ์*	*ชมัยภร แสงกระจ่าง*	*160*
6.	บทบาททางวรรณคดีของพระมหามนตรี	*ทีปกร*	*ชมัยภร แสงกระจ่าง*	*177*
7.	วรรณกรรมปัจจุบัน	*ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ*	*เจตนา นาควัชระ*	*192*
8.	พระพุทธเลิศหล้าฯ ไม่เห็นได้ทำอะไร	*ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ*	*รื่นฤทัย สัจจพันธุ์*	*211*
9.	วิจารณ์ "จดหมายจากเมืองไทย" ของโบตั๋น	*ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ*	*ชมัยภร แสงกระจ่าง*	*223*
10.	จดหมายถึงหลาน	*รัญจวน อินทรกำแหง*	*ชมัยภร แสงกระจ่าง*	*239*
11.	พลอย ผู้มีความเป็นไท - อย่างไทย	*รัญจวน อินทรกำแหง*	*ชมัยภร แสงกระจ่าง*	*248*
12.	"พัทยา" นวนิยายการเมืองเรื่องแรกของไทย	*เจือ สตะเวทิน*	*รื่นฤทัย สัจจพันธุ์*	*259*
13.	วิจารณ์ "สวรรยา" จากหนังสือรวมเรื่องสั้น ฟ้าบ่กั้น ของ "ลาว คำหอม"	*ชลธิรา สัตยาวัฒนา*	*ชมัยภร แสงกระจ่าง*	*268*

ที่	ชื่อบทวิจารณ์	ผู้เขียน	ผู้วิเคราะห์	หน้า
14.	"ปณิธานกวี" ความเคลื่อนไหวในความหยุดนิ่ง	*ชลธิรา สัตยาวัฒนา*	*ชมัยภร แสงกระจ่าง*	*279*
15.	นิยายวิทยาศาสตร์ : จินตนาการเสรีที่ไร้จุดหมาย	*สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร์*	*ชมัยภร แสงกระจ่าง*	*293*
16.	*ศัตรูแท้จริงของนักเขียน*	*สุชาติ สวัสดิ์ศรี*	*ชมัยภร แสงกระจ่าง*	*304*
17.	จาก Gothic Fiction ถึง "เงาอุบาทว์"	*สุชาติ สวัสดิ์ศรี*	*ชมัยภร แสงกระจ่าง*	*312*
18.	วิจารณ์รวมเรื่องสั้น ชุด "ขุนทอง...เจ้าจะกลับเมื่อฟ้าสาง" ของอัศศิริ ธรรมโชติ	*เจตนา นาควัชระ*	*รื่นฤทัย สัจจพันธุ์*	*330*
19.	*ศัตรูที่ลื่นไหล : แง่มุมหนึ่งของวรรณกรรมไทยร่วมสมัย*	*เจตนา นาควัชระ*	*รื่นฤทัย สัจจพันธุ์*	*343*
20.	ความคิดว่าด้วย "ทิศทางของวรรณกรรม" และ "ทิศทางของการวิจารณ์"	*กอบกุล อิงคุทานนท์*	*อรพินท์ คำสอน*	*368*
21.	ความเหมือนในความต่างของทางเลือก	*กอบกุล อิงคุทานนท์*	*อรพินท์ คำสอน*	*377*
22.	มาลัย ชูพินิจ เหตุผลของความรักกับนวนิยายไทย	*นิธิ เอียวศรีวงศ์*	*ชมัยภร แสงกระจ่าง*	*387*
23.	อะไรคือการวิจารณ์เชิงสุนทรียศาสตร์	*แจ่มใจ จิรจันทร*	*รื่นฤทัย สัจจพันธุ์*	*398*
24.	"ดั่งผีเสื้อเถื่อน": การวเนจรมิรู้จบของชายคนหนึ่ง	*ดวงมน จิตร์จำนงค์*	*รื่นฤทัย สัจจพันธุ์*	*409*
25.	"เสียงเต้นของหัวใจ" สำนึกแห่งความเป็นมนุษย์ และความแข็งแกร่งทางวัฒนธรรม	*ดวงมน จิตร์จำนงค์*	*รื่นฤทัย สัจจพันธุ์*	*427*

ที่	ชื่อบทวิจารณ์	ผู้เขียน	ผู้วิเคราะห์	หน้า
26.	การบูรณาการรูปแบบนวนิยายเชิงกวีนิพนธ์ เรื่อง "เจ้าจันท์ผมหอม"	*สุพรรณ ทองคล้อย*	*อรพินท์ คำสอน*	*435*
27.	เงินและผู้ยากไร้กับภาพลักษณ์ด้านร้ายของจำลอง	*ลำเพา เพ่งวรรณ*	*รื่นฤทัย สัจจพันธุ์*	*447*
28.	"ญ่า" นิทานร้อยแก้วแห่งพุทธศตวรรษที่ 25	*ธเนศ เวศร์ภาดา*	*อรพินท์ คำสอน*	*459*
29.	ภาษากวีในนวนิยาย	*ธเนศ เวศร์ภาดา*	*รื่นฤทัย สัจจพันธุ์*	*471*
30.	- วิจารณ์เพลงน้ำ "ระบำเมฆ" ของ เสกสรรค์ ประเสริฐกุล -บาดแผลที่ไม่มีวันได้รับการเยียวยา	*ชัยสิริ สมุทวณิช* *GAP*	*รื่นฤทัย สัจจพันธุ์*	*482* *487*
31.	"มือนั้นสีขาว" กวีนิพนธ์ซีไรต์ ปี 2535	*ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์*	*รื่นฤทัย สัจจพันธุ์*	*494*
32.	"ตุลาคม" ทศวรรษใหม่ของไพฑูรย์ ธัญญา	*ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์*	*รื่นฤทัย สัจจพันธุ์*	*505*
33.	ผู้หญิงของเฮมิงเวย์ ใน "แมวกลางฝน"	*ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์*	*รื่นฤทัย สัจจพันธุ์*	*515*
34.	ปริศนาข้างหลังภาพ ของศรีบูรพา	*ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์*	*รื่นฤทัย สัจจพันธุ์*	*525*
35.	มีอะไรใน "ลูกอีสาน"	*นพพร ประชากุล*	*รื่นฤทัย สัจจพันธุ์*	*539*
36.	"สินในน้ำฝน" กับการเล่าเรื่องเรื่องเล่า	*นพพร ประชากุล*	*รื่นฤทัย สัจจพันธุ์*	*548*

ที่	ชื่อบทวิจารณ์	ผู้เขียน	ผู้วิเคราะห์	หน้า
37.	-ทำไมวรรณกรรมสะท้อนสังคมจึงแก้ปัญหาสังคมไม่ได้ -สืบเนื่องจากคำถาม "ทำไมวรรณกรรมสะท้อนสังคมจึงแก้ปัญหาสังคมไม่ได้"	*นพพร ประชากุล* *ดวงมน จิตร์จำนงค์*	*รื่นฤทัย สัจจพันธุ์*	*559* *564*
38.	จุดอ่อนของการศึกษาวรรณคดีไทย	*พิทยา ว่องกุล*	*ชมัยภร แสงกระจ่าง*	*574*
39.	ชาติ กอบจิตติ : นักทดลองทางรูปแบบที่ไม่เคยหยุดนิ่ง	*ดอกไม้ดำ*	*ชมัยภร แสงกระจ่าง*	*586*
40.	บริโภคนิยม ความตาย และอัตตา	*นฤมิตร สอดศุข*	*อรพินท์ คำสอน*	*594*
41.	"ระหว่างรอยมีด" เรื่องสั้นคลาสสิกของ มาโนช พรหมสิงห์	*นงนภัส ตาปสนันทน์*	*รื่นฤทัย สัจจพันธุ์*	*607*
42.	เพราะ "เธอเกิดเป็นมนุษย์.. เธอจึงพบกับสิ่งนี้"	*สกุล บุณยทัต*	*รื่นฤทัย สัจจพันธุ์*	*621*
43.	อันเป็นเรื่องสั้น	*อัญชลี วิวัธนชัย*	*ชมัยภร แสงกระจ่าง*	*633*
44.	ลอยเรือวรรณกรรมในทะเลประวัติศาสตร์	*จรูญพร ปรปักษ์ประลัย*	*ชมัยภร แสงกระจ่าง*	*648*
45.	"เล่ห์แห่งเวลา" ในกวีนิพนธ์ซีไรต์ '41	*กุสุมา รักษมณี*	*อรพินท์ คำสอน*	*657*
46.	นักเขียนไทยในศตวรรษที่ 21	*เสกสรรค์ ประเสริฐกุล*	*รื่นฤทัย สัจจพันธุ์*	*665*
47.	"ความน่าจะเป็น" เรื่องเล่าเรื่องเล่น เรื่องไม่เป็นเรื่อง	*พิเชฐ แสงทอง*	*รื่นฤทัย สัจจพันธุ์*	*682*
48.	ความคิด ความเชื่อ และความสำนึกเชิงปรัชญา	*โรนัลด์ พีค็อก* *(เจตนา นาควัชระ : ผู้แปล)*	*เจตนา นาควัชระ*	*692*

ที่	ชื่อบทวิจารณ์	ผู้เขียน	ผู้วิเคราะห์	หน้า
49.	มรณกรรมของผู้แต่ง	*โรลองด์ บาร์ธส์ (ธีรา สุขสวัสดิ์ ณ อยุธยา : ผู้แปล)*	*เจตนา นาควัชระ*	*699*
50.	การเมืองและอักษรศาสตร์: บทสัมภาษณ์เรย์มอนด์ วิลเลียมส์ โดยนิตยสาร New Left Review	*เรย์มอนด์ วิลเลียมส์ (เจตนา นาควัชระ : ผู้แปล)*	*เจตนา นาควัชระ*	*715*

"ผู้ดี"

นิลวรรณ ปิ่นทอง

ตามความเข้าใจกันอย่างง่าย การวิจารณ์หนังสือเล่มใด ก็คือการติชมหนังสือเล่มนั้น และนักวิจารณ์คือผู้ตั้งตัวขึ้นพินิจงานของผู้อื่น ฟังเผินๆ นักวิจารณ์ออกจะเป็นคน "เขื่อง" อยู่สักหน่อย แท้ที่จริงความเป็นคนเขื่องของนักวิจารณ์อยู่ใกล้อันตรายมาก นักวิจารณ์คือคนที่ทั้งห้าวและทั้งหาญ เมื่ออ่านหนังสือเล่มใดแล้วก็ใคร่จะอวดให้ปรากฏว่าตนซึมทราบในหนังสือนั้น และในความประสงค์ของผู้แต่งเพียงใด ถ้าผู้วิจารณ์สามารถแยกแยะถ้อยประสงค์ของผู้แต่งได้ถี่ถ้วน ชมถูกตรงที่เหมาะควรชมและติตรงที่เหมาะควรติ ผู้วิจารณ์ก็เป็นอันว่ารักษาความเขื่องไว้ได้ด้วยดี แต่ถ้าการณ์กลับเป็นตรงกันข้าม ความ "เขื่อง" ก็จะกลายเป็นความ "โข่ง" ไป

การที่ผู้วิจารณ์จะเข้าใจจุดประสงค์ของผู้แต่งได้ถูกต้องนั้น อาศัยที่มีความปรีชาสามารถอ่านดวงใจคนออก ในบางครั้งผู้วิจารณ์ "ปรีชา" เกินผู้แต่งหาจุดประสงค์ให้แก่เรื่องทั้งๆที่ผู้แต่งยังนึกไปไม่ถึงหรือไม่ประสงค์ ดังนั้น ผู้เขียนเคยอ่านพบเรื่องเล่าว่า เมื่อ กอลสเวอธี Galsworthy นำละครเรื่อง "Strife" ออกแสดง มีผู้เขียนบทวิจารณ์ว่าข้อใหญ่ใจความของละครคือ การขันสู้ระหว่าง Capital และ Labour และเสริมว่า Galsworthy ใช้ปัญหาเศรษฐกิจสมัยปัจจุบันเป็นโครงเรื่อง แต่แล้วตัวผู้แต่งบทละครกลับแถลงว่า มิได้นึกไปถึงปัญหาเศรษฐกิจเลย เป็นแต่ว่าในขณะที่ศึกษาอุปนิสัยใจคอมนุษย์ พบคนจำพวกหนึ่งมีนิสัยไม่ยอมลงหัวให้กับใครง่ายๆ ถ้าลงได้ปักใจทำอะไรแล้ว ก็มานะยึดจนถึง

ที่สุด ไม่ย่อท้อต่อภยันตรายใดๆ จึงทำให้เกิดความคิดต่อไปว่า ถ้าบุคคลจำพวกนี้ต้องเผชิญหน้ากันเข้าเมื่อใด จะต้องหักลงทั้งสองฝ่าย เพราะแข็งต่อแข็งเข้าหากันครั้นแล้วจึงสร้างตัวละครอุปนิสัยเช่นนี้ขึ้นสองนาย ให้ต่อสู้กัน ในที่สุดก็กลายเป็นคน "หัก" ด้วยกันทั้งคู่

ฝ่ายผู้วิจารณ์ที่ปรีชาด้อยกว่าผู้แต่ง มักกลายเป็นตัวอย่างของสุภาษิตวานรได้แก้ว ขอยกให้เป็นหน้าที่ของผู้อ่านตัดสินว่า คนที่เขียนเรื่องนี้ควรจัดให้เข้าอยู่ในประเภทใด

เรื่อง **ผู้ดี** นี้นับเนื่องอยู่ในประเภทหนังสือที่ฝรั่งเขาเรียกว่า โนเวล ชื่อในพากย์ไทยมีมากจนไม่รู้ที่จะเลือกเรียกตามชื่อไหน เรียกกันดาษๆ ว่า เรื่องอ่านเล่น แต่ชื่อนี้ชวนให้ฉงน โนเวลนั้นบางทีเขาแต่งให้อ่านจริงๆ ก็มี ดังโนเวลใหม่ๆ ของฝรั่งชั้นที่เขาถือกันว่าดี มักเป็นเรื่องแต่งให้อ่านจริงแทบทั้งสิ้น สำหรับเรื่อง **ผู้ดี** นี้จะสงเคราะห์เข้าในประเภทอ่านเล่นไม่ได้ เข้าใจว่าผู้แต่งมุ่งหมายให้อ่านจริง เพียงแต่ภาพที่หน้าปกก็พูดได้เป็นภาษาว่า "ลักษณะการเป็นผู้ดีอยู่ที่กรีดนิ้วกรุยกรายหรือ?" เมื่อเปิดอ่านข้างในจบ ก็จะได้คำตอบว่า "หามิได้" และหนังสือเล่มนี้ชี้แจงแก่เราอย่างละเอียดว่า "ผู้ดี" แท้นั้นคืออย่างไร เมื่อเรื่องนี้เป็นไปในทางสั่งสอน ชื่อว่าเรื่องอ่านเล่นเป็นอันใช้ไม่ได้

ทำนองเดียวกับเรื่องอื่นของผู้แต่งคนเดียวกัน เรื่องนี้เป็นเรื่องในวงสังคมของคนไทยชั้นสูงด้วยศักดิ์ ด้วยตระกูลและด้วยทรัพย์ เป็นพฤติการณ์ของครอบครัวที่หนักแน่นอยู่ในขนบธรรมเนียมประเพณี "ผู้ดีไทย" และในขณะเดียวกันก็ต้อนรับความเป็นอยู่เยี่ยงผู้ดีอัสดงคตวิสัยเข้าไว้ด้วยตามแบบของ "แกงบวน" การบรรยายสภาพวงสังคมชั้นนี้ให้กระจ่างและละเอียดลออ ดูเหมือนไม่มีนักเขียนคนใดทำได้ดีเกิน "ดอกไม้สด" ในฐานะที่นักเขียนผู้นี้ในชีวิตจริงเป็น "คนหนึ่ง" ในวงสังคมชั้นนั้นจึงเห็นพฤติการณ์ได้อย่างใกล้ชิด ประกอบกับบัณฑิตของศิลปินอันมีอยู่ในตัว การบรรยายจึงชัดเจนแจ่มแจ้ง สามารถทำให้ผู้อ่านรู้สึกประหนึ่งว่าได้เข้าไปเห็นเหตุการณ์ด้วยตนเอง

ในเรื่องนี้ผู้ประพันธ์นำให้เรารู้จัก วิมล ธิดาคนใหญ่ของพระยาอมรรัตน์ฯ หญิงสาวผู้สมบูรณ์พร้อมด้วยรูปสมบัติและคุณสมบัติ ความยุ่งยากในครอบครัวของท่านเจ้าคุณบิดาผู้มากภริยาสอนให้วิมลเป็นคนรู้คิดมาตั้งแต่ยังอยู่ในวัยสาวน้อย

การมีภริยามากแต่ขาดความสามัคคีปรองดองทำให้เกิดบ้านแตกสาแหรกขาดขึ้น แม้ในสมัยที่พระยาอมรรัตน์ฯ ยังมีชีวิตอยู่ เอกภริยาทั้งสอง คือ คุณวงมารดาบังเกิดเกล้าของวิมล และคุณแสมารดาเลี้ยงผู้รักวิมลดังดวงใจ ต่างก็ร้างบ้านไปหาความสงบอยู่ตามลำพัง ครั้นท่านบิดาสิ้นบุญลง วิมลก็ต้องรับภาระ "บ้าน" อันหนักและใหญ่หลวงไว้บนบ่าอันแบบบาง มรดกที่เจ้าคุณบิดาทิ้งไว้ให้น้อยแทบไม่น่าเชื่อ เมื่อเทียบกับความโอ่โถงขณะยังมีชีวิตอยู่ วิมลจะต้องดูแลและปกครองบ้านแทนพี่ชายผู้กำลังศึกษาวิชาอยู่ที่ต่างประเทศ ความจำเป็นทางการเงินทำให้วิมลหักหาญทำการเด็ดเดี่ยวเพื่อเห็นแก่อนาคตอันรุ่งเรืองของพี่ชาย และความมั่นคงของครอบครัว จัดการบรรจุศพบิดาในวันบำเพ็ญกุศล 7 วัน หลังย้ายจากตึกหลังใหญ่ไปสู่เรือนน้อย เพื่อรับประโยชน์ที่จะได้จากการให้เช่าตึก ระบายคนใช้ออกจากความคุ้มครอง ตัดรายจ่ายที่เกินจำเป็นโดยสิ้นเชิง ทำงานบางสิ่งด้วยมือเอง จนที่สุดลดตัวลงรับจ้างทำงานฝีมือเล็กๆ น้อยๆ

การกระทำอย่างหักหาญและเด็ดเดี่ยว อันไม่ต้องกับประเพณีนิยม ปราศจากการรอฟังคำทักท้วงติเตียนจากภายนอก ทำความขมขื่นและบาดหมางให้บุคคลที่ไม่สามารถเข้าใจและไม่ยอมเข้าใจการกระทำของวิมล มีคุณวงมารดาตัวเป็นอาทิ และยังมีพระบริบาลฯ ผู้เป็นอา นางพร้อม อนุภริยาของท่านบิดา มาลีน้องสาวต่างมารดา ตลอดจนถึงคุณหญิงบริหารฯ ผู้เคยมุ่งหมายจะได้วิมลไปเป็นศรีสะใภ้ เป็นปริโยสาน

แต่ยังมีบุคคลอีกหมู่หนึ่งแลเห็นความจำเป็นของวิมล และผักใฝ่เข้าช่วยเหลือปลดเปลื้องความลำบากทั้งทางกายและทางใจให้ บุคคลหมู่นี้ได้แก่ คุณแสมารดาเลี้ยงผู้เปี่ยมด้วยคุณความดี มาณพน้องรองจากมาลี และอุดม หลานชายคุณแสผู้รักวิมลจนสุดใจ

โครงเรื่องแบ่งเป็น 2 ตอนอย่างจะแจ้ง จากความสมบูรณ์พูลสุขมาสู่ความวิบัติโยคนี้จัดเป็นครึ่งแรก หลังจากการปั่นป่วนครั้งใหญ่นี้ไปจนจบเป็นครึ่งหลัง ในครึ่งหลังนี้เราต้องติดตามดูความสามารถของวิมล ผู้ต้องเผชิญหน้ากับปัญหาใหญ่สี่ประการ และเป็นภาระโดยตรงของวิมลที่จะต้องแก้ไข หนึ่งจะต้องออมทรัพย์ไว้เป็นกำลังให้พี่ชายได้เรียนจนสำเร็จ สองจะต้องปัดเป่าข้อครหาอันเกี่ยวกับมาลี และจัดการให้การสัมพันธ์ของมาลีและนายจรูญเป็นไปตามประเพณีนิยม

สามจะต้องจูงมาณพออกจากบ่วงภัยอันเกิดแต่ความหนุ่มคะนอง และสี่จะต้องสู้ความกับนางพร้อมผู้ฟ้องร้องขอสิทธิปกครองลูกทั้งสองที่ยังเล็ก ในขณะที่ปัญหานอกตัวยังสับสนอลเวงอยู่นี้ วิมลยังได้รับความโทมนัสใจอีกอย่างสุดซึ้ง เนื่องจากการตายของอุดม ชายคู่หมั้นผู้แสนจงรักภักดี คอยช่วยเหลือในคราวยากนอกจากคุณแสอีกผู้หนึ่ง วิมลก็เท่ากับตัวคนเดียว และลำพังตัวคนเดียวนี้ วิมลจะสามารถปัดเป่าความยุ่งยากทั้งหมดให้พ้นไปได้ละหรือ ?

ความจำเป็นที่จะต้องทำให้ปัญหาผ่านพ้นไปด้วยดีนั้นเอง ทำให้โครงเรื่องตอนหลังนี้อ่อนไป ในตอนต้นผู้แต่งสามารถดำเนินเค้าเรื่องเป็นอย่างดี จากกรณีย์แวดล้อมผูกปัญหาขึ้นรัดวิมลเป็นเปลาะๆ ไป แต่เมื่อรัดจนวิมลเกือบจะหายใจไม่ออก ชะรอยจะสงสารวิมลขึ้นมา จึงแทนที่จะค่อยๆ คลายปัญหาด้วยวิธีฉลาดดังเมื่อขมวดขึ้น กลับใช้มีดคมตัดทีเดียวขาดตลอด มีดคมที่ผู้แต่งนำมาใช้นี้คือ พระยาพลวัตฯ เจ้าคุณหนุ่มผู้ใจอารีย์ การกระทำของพระยาพลวัตฯ แม้จะไม่เกินจริง ก็กล่าวได้ว่าผู้บำเพ็ญกรณีย์นั้นเป็นคนดีจนแทบไม่น่าเชื่อ และความดีของพระยาพลวัตฯ นั้นเองที่ทำให้ความดีของเรื่องอ่อนไป

วิเคราะห์โครงเรื่องแล้ว ไม่เห็นสิ่งใดใหม่หรือปัญหาชวนคิดชวนขบ เป็นเรื่องพื้นบ้านธรรมดา แสดงชีวิตของครอบครัวแห่งหนึ่งซึ่งมีหญิงสาวผู้หนึ่งเป็นบุคคลสำคัญ เป็นตัวแบบของ “ผู้ดี” เป็นศูนย์กลางที่โยงบุคคลอื่นเข้ามา การลำดับขั้นเรื่องอยู่ที่ฐานะการเปลี่ยนแปลงของวิมล เค้าเรื่องให้ความรู้สึกว่าหนังสือเล่มนี้ “ยังมีต่อ” พระยาพลวัตฯได้ลงแรงไปแล้วอย่างมาก ผลตอบแทนจะต้องมีมาข้างหน้า คุณหญิงพลวัตฯ กำลังรอความตายจะมารับไปทุกขณะจิตต์ วิมลก็ร้างคู่หมั้น ผู้วิจารณ์รักที่จะทายว่า เมื่อพายุฝนผ่านไปแล้ว ในท่ามกลางแสงสว่างที่จะฉายมาใหม่จะเห็นวิมลกับพระยาพลวัตฯ เดินเกี่ยวก้อยกันมาบนทางอันราบรื่น

แม้จะมิใช่เรื่องโลดโผน หนังสือเรื่องนี้ชวนอ่านและให้ความเพลิดเพลินเป็นอย่างดี เหตุหนึ่งของคุณสมบัติอันนี้อยู่ที่การบรรยายลักษณะและอุปนิสัยของบุคคลในท้องเรื่อง ซึ่งผู้แต่งทำได้อย่างงดงาม ตัวละครแทบทุกตัวมีลักษณะพิเศษประจำที่ทำให้เป็นตัวเอง เป็นบุคคลคนหนึ่งเหมือนดังในชีวิตจริง ถ้าเราปิดหนังสือ แล้วมองดูบุคคลในชีวิตจริง จะเห็นคนเช่น “นางพร้อม” “สุดใจ”

"คุณวง" และ "คุณหญิงบริหารฯ" อยู่ทุกหนทุกแห่ง ถึงบุคคลที่ยกมากล่าวจะไม่ใช่ตัวละครสำคัญความสามารถที่บรรยายให้เกิดความรู้สึกว่าตัวละครเหล่านี้คือ "คนจริงๆ" เป็นสิ่งสำคัญอย่างยิ่ง

เนื่องจากเรื่องนี้เป็นเรื่องของวิมล วิมลจึงเป็นบุคคลสำคัญที่สุด วิมลเป็นคนสวย สุภาพ สง่าในการวางตัว รู้รักษาตัว ไว้ตน สมศักดิ์สมตระกูล ฉลาดหลักแหลม ตัดสินใจได้อย่างรวดเร็ว ความรักของวิมลที่มีต่อบิดาและคุณแสนั้นอ่อนหวาน ซาบซึ้ง น่าปราณี การอบรมที่ดีประกอบกับปัญญาความฉลาดในตนช่วยให้วิมลมีตาสว่างในสิ่งทั้งปวง ตามธรรมดาคนฉลาดมักไม่ใคร่ปราณีคนโง่ วิมลเป็นคนฉลาดที่ไม่สู้น่าชมในข้อนี้ และด้วยความฉลาดทำให้วิมลออกจะ "แข็ง" ไปกับคนเขลา หล่อนยิ้มอย่างเยาะ ไม่มีความปราณีเจือปนอยู่เลย คุณหญิงบริหารฯ นายจงรัก และ สุดใจ เป็นเหยื่อผู้เคราะห์ร้ายในข้อนี้

คุณแสนั้นคือ แม่พิมพ์ของวิมล จะเพี้ยนกันก็ตรงที่วัยวุฒิได้ช่วยกล่อมเกลาอุปนิสัยของคุณแสให้สุขุมลึกซึ้งกว่าวิมลผู้มีเลือดสาวเต็มตัวเท่านั้น

ตัวพระยาพลวัตฯสรุปลงได้ว่าเป็นคนดีแสนดี การที่ตัวละครผู้นี้แทรกเข้ามาทำให้เกิดผลอย่างไรนั้น ได้กล่าวมาแต่ต้นแล้ว

อุดม เป็นชายหนุ่มเลือดร้อน ฉลาด รักจริง ทำจริง น่าเสียดายที่ผู้แต่งจงใจให้อายุสั้นไปสักหน่อย อันที่จริง อุดมยังไม่น่า "ถึงที่ตาย" เรารู้ไม่ได้ว่าการตายของอุดมจะมีผลในเล่มต่อไปอย่างใด ถ้าในตอนนั้น อุดมยังอยู่ ก็รังแต่จะเป็นเครื่องกีดขวางการดำเนินเรื่อง อุดมก็ควรตายเสียในเล่มนี้ถูกแล้ว เพื่อความสะดวกของผู้แต่งในภายหน้า

เรื่อง **ผู้ดี** นี้ กินหน้าหนังสือถึง 750 กว่าหน้า ทั้งๆ ที่ไม่มีเรื่องราวอะไรนัก ทั้งนี้เป็นด้วยความสามารถของผู้แต่งในเชิงบรรยายเกร็ดเล็กๆ น้อยๆ ที่ชวนอ่านชวนเพลิน ดังคำบรรยายเรื่องความเป็นไปในครอบครัวของคุณมงคล (พระยาอมรรัตน์ฯ) เรื่องของเอกภริยาและอนุภริยา และเรื่องของข้าเก่าบ่าวเลี้ยง หรือคำบรรยายพิธีอาบน้ำศพอย่างละเอียด จริงอยู่สิ่งเหล่านี้ไม่มีส่วนเกี่ยวกับการดำเนินเรื่อง แต่ช่วยปรุงรสการแต่งให้ดีขึ้น และทำให้เรื่องเหมือนจริงมากขึ้น "เกร็ด" ต่างๆ ทำนองนี้เราพบเสมอในหนังสือเล่มอื่นของผู้แต่งคนเดียวกัน "เกร็ด" นี้เองที่ช่วยให้หนังสือของ "ดอกไม้สด" มีลักษณะเด่นเป็นพิเศษ และเป็นที่นิยมแพร่หลาย

สิ่งที่ชวนอ่านอีกอย่างหนึ่งคือบทพูดในท้องเรื่อง ซึ่งได้ลักษณะเหมาะสมกับอุปนิสัยของบุคคลผู้พูด เราจะรู้สึกเหมือนว่าผู้แต่งสร้างตัวละครขึ้นแล้วปล่อยให้พูดไปตามอุปนิสัยจะชักนำไป หาใช่แต่ผู้แต่งพูดให้ตัวละครไม่ บทพูดของบุคคลที่มีปฏิภาณและอารมณ์เยี่ยงอย่างพระยาอมรรัตน์ฯ ก็เต็มไปด้วยข้อขำและคำคม หรือตัวละครอย่างสุดใจ ก็ย่อมพูดเหน็บแนมแกมกล ตามประสาผู้มีอารมณ์ขุ่นมัวเต็มไปด้วยความอิจฉาริษยา

ในเชิงการบรรยายความเป็นไปแห่งชีวิต การระบายความรู้สึกของบุคคลในเรื่อง จะเป็นเกี่ยวกับความรู้สึกทั่วไป หรือความรู้สึกอันละเอียดลึกซึ้งของหัวใจ หรือการวาดอุปนิสัยใจคอคนให้เห็นเด่นชัด นับว่า "ดอกไม้สด" ไม่แพ้นักเขียนอื่นๆ ที่สามารถในเชิงนี้ นักเขียนที่คิดอย่างไร หรือสังเกตการใดมาแล้ว ระบายความคิดและการสังเกตออกมาให้ผู้อื่นได้พลอยรู้พลอยเห็นด้วยได้ตรงตามความต้องการของตน ย่อมจัดว่าเป็นศิลปินในทางประพันธ์ ลักษณะอันนี้มีอยู่ในหนังสือทุกเล่มที่ "ดอกไม้สด" สร้างขึ้นไว้

ที่ว่าหนังสือ **ผู้ดี** เป็นเรื่องอ่านจริง เพราะผู้แต่งมุ่งสอนธรรม และจรรยาความประพฤติไว้อย่างเด่นชัด ในการสนทนากับผู้รู้คนหนึ่ง ผู้วิจารณ์ติดใจในคำพูดที่เขากล่าวว่า "ดอกไม้สด" คือนักเทศน์นอกธรรมาสน์เราดีๆ นี่เอง ข้อนี้ตรงใจผู้วิจารณ์ที่สุด หนังสือทุกเล่มของ "ดอกไม้สด" มักมีอรรถาธิบายข้อธรรมในพระศาสนาเข้าแฝงฝังอยู่ด้วย แต่เรื่องที่นำมาประกอบอรรถาธิบายหาใช่เรื่องชาดกในสมุดใบลานหรือกระดาษข่อยไม่ หากเป็นชาดกสมัยใหม่ ตัวบุคคลในชาดกคือคนในสมัยเราท่าน ยิ่งใน **ผู้ดี** นี้ด้วยแล้ว ทุกขึ้นต้นบทใหม่ย่อมมีข้อธรรมประจำบท และเรื่องราวที่บรรยายในบทนั้นก็คือเรียงความกระทู้ธรรมกลายๆ เช่นบทที่หนึ่ง นรชนผู้มักโกรธและมีความลบหลู่อย่างบาปฯลฯ ได้แก่นางสาวสุดใจในเรื่องต่างๆ ของ "ดอกไม้สด" บุคคลที่จะสำเร็จผลในปลายมือ ล้วนเป็นผู้อยู่ในธรรมและปฏิบัติธรรม ดังหลวงอรรถฯใน **หนึ่งในร้อย** หลวงนฤบาล ฯ ใน **ชัยชนะของหลวงนฤบาล** และ **นิจ** เป็นตัวอย่าง กล่าวได้ว่าในหนังสือของ "ดอกไม้สด" ธรรม ชะนะ อธรรม เสมอไป ตัวละครเอกของ "ดอกไม้สด" คือบุคคลในอุดมคติทางธรรมปฏิบัติของผู้แต่งนั่นเอง โดยมากคนดีของ "ดอกไม้สด" จึงเป็นคนดีเอามากๆ จนแทบไม่น่าเชื่อ "ดอกไม้สด" ต่างกับนักเทศน์บน

ธรรมาสน์ก็ตรงที่ ผู้ฟังไม่ต้องนั่งพนมมือฟัง และถวายดอกไม้ธูปเทียน หลังอาหารหรือยามว่างการงาน จะนอน นั่ง หรือเอกเขนก ก็ฟังได้ทั้งสิ้น ในที่นี้ ผู้แต่งสอนถึงเรื่องการเป็นผู้ดีแท้ ผู้ที่เป็นตัวอย่างของผู้ดี ได้แก่ คุณแส วิมล พระยาพลวัตฯ เป็นต้น ตอนหนึ่งผู้เขียนกล่าวความเห็นเรื่องผู้ดีไว้ดังนี้

"การมีกำเนิดดีหนึ่ง การได้รับการอบรมและการศึกษาดีถึงขนาดหนึ่ง หาใช่สิ่งไร้ประโยชน์ดังบุคคลบางจำพวกชอบกล่าว แท้จริงการมีกำเนิดดีเป็นปัจจัยให้บุคคลเป็นผู้ดีได้ง่ายขึ้น และการศึกษาช่วยให้บุคคลรู้จักว่าการเป็นผู้ดีนั้นคืออย่างไร"

ในทางขนบธรรมเนียมประเพณี "ดอกไม้สด" ออกจะแบบจัดอยู่สักหน่อย สตรีผู้แต่งหน้าด้วยสีมากเกินไปในเวลากลางวัน บุรุษผู้สวมรองเท้าหุ้มส้นไม่สวมถุงหรือสตรีที่สวมรองเท้าส้นสูงเปลือยน่องสวมเสื้อ "น้อย" ไปงานศพ หรือตลอดจนเครื่องภาชนะในการบริโภคที่ไม่ต้องชุดกัน เหล่านี้ไม่รอดพ้นการตำหนิไปได้เลย

"ดอกไม้สด" เขียนหนังสือขึ้นหลายเล่ม สร้างตัวละครที่ผู้อ่านไม่ใคร่ลืมได้ง่าย ๆ ขึ้นหลายคน แต่ทุกเล่มเล่าแต่เรื่องในวงสังคมที่อยู่อย่างใกล้ชิด บุคคลที่สร้างขึ้นก็ได้แบบจากตัวจริงที่คุ้นเคยหรือรู้จักฉะเพาะในวงสังคมนั้น ดูสยามทั้งประเทศแล้ว วงสังคมของ "ดอกไม้สด" เป็นเพียงมุมเล็กๆมุมหนึ่ง หรือไม่ก็วงแคบ ๆ บุคคลในที่นั้นเป็นเพียงหยิบมือหนึ่งของคนทั้งประเทศ การศึกษา มารยาท ตลอดจนความเป็นอยู่ดังได้จากการบรรยายเรื่องราวของเขาเหล่านี้เป็นเพียงความศิวิลัยซ์ผิว ๆ บาง ๆ ที่ลอยอยู่เหนือความขรุขระของพื้นที่อันไพศาลภายนอกสังคมนั้น ถึงอย่างไรก็อดกล่าวมิได้ว่า ภายในวงแคบ ๆ นั้นเอง สมองอันเฟื่องของผู้ประพันธ์ทำหน้าที่ดุจนายช่างชำนาญทอของธรรมชาติ ปั่นสายใยทบทวนให้เป็นข่ายมีลวดลายอันละเอียด เบาบาง และซับซ้อนเป็นที่น่าอัศจรรย์

25 พฤษภา. 81

ที่มา: นิลวรรณ ปิ่นทอง. "ผู้ดี". **มหาวิทยาลัย**. เล่มที่ 16 ฉบับที่ 1 (กันยายน 2481) : 227-234

หมายเหตุ: สะกดการันต์ตามต้นฉบับเดิม

บทวิเคราะห์

การริเริ่มสอนวิชาวรรณคดีวิจารณ์โดยพระเจ้าวรวงศ์เธอ กรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์ ที่คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในราว พ.ศ. 2480 เป็นการสร้างพื้นฐานความรู้แก่นิสิตในเรื่องทฤษฎีวรรณคดีและหลักเกณฑ์การวิจารณ์วรรณคดีตามแนวของตะวันตก ดังนั้น ในช่วงปี พ.ศ. 2481 หนังสือ *มหาวิทยาลัย* ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยจึงได้ลงพิมพ์บทความวิจารณ์นวนิยายของนิสิตหลายบท อันแสดงให้เห็นว่าการวิจารณ์วรรณกรรมได้ก้าวหน้าจากแบบฝึกหัดในชั้นเรียนมาสู่งานเขียนที่เผยแพร่สู่สาธารณะมากขึ้น

นิลวรรณ ปิ่นทอง นิสิตอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้ที่ในระยะเวลาต่อมาได้ทำหน้าที่เป็นบรรณาธิการนิตยสาร*สตรีสาร*รายปักษ์ อันเป็นนิตยสารที่มีคุณค่าสาระเป็นที่ยอมรับในหมู่นักอ่านทุกเพศ ทุกวัย ทุกระดับความรู้ยาวนานกว่า 40 ปี ก่อนจะปิดตัวไป การอุทิศตนทำงานเพื่อประโยชน์แก่สังคมอย่างจริงจังในด้านภาษา วรรณกรรม และสื่อมวลชน ทำให้นิลวรรณ ปิ่นทอง ได้รับการยกย่องและได้รับรางวัลมากมาย เช่น ได้รับพระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์จุลจอมเกล้า อันทำให้ได้รับคำหน้าชื่อว่า "คุณ" ได้รับรางวัลแมกไซไซสาขาบริการชุมชน และได้รับรางวัลพระเกี้ยวทองคำ จากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เคยดำรงตำแหน่งนายกสมาคมภาษาและหนังสือแห่งประเทศไทยฯ เป็นต้น และปัจจุบันเป็นนายกกิตติมศักดิ์

ในฐานะบรรณาธิการ และผู้รอบรู้ทางภาษาไทยและวรรณกรรมทั้งไทยและเทศอย่างสูงคนหนึ่ง คุณนิลวรรณ ปิ่นทอง ได้แสดงทัศนะวิจารณ์เกี่ยวกับวรรณกรรมทั้งทางตรงและทางอ้อมอยู่เสมอ เป็นที่น่าเสียดายว่าส่วนใหญ่จะเป็นการวิจารณ์โดยวาจามากกว่าจะเป็นข้อเขียนที่เป็นลายลักษณ์อักษร แต่ผู้มีโอกาสได้ฟังและได้อ่านทัศนะวิจารณ์ของคุณนิลวรรณ จะรู้สึกได้ชัดว่าเป็นทัศนะวิจารณ์ที่มีพลังแรง เฉียบคม มีประสบการณ์และความรอบรู้อย่างยิ่ง

บทวิจารณ์นวนิยายเรื่อง **ผู้ดี** ของ "ดอกไม้สด" อันเป็นนามปากกาของ ม.ล. บุปผา นิมมานเหมินทร์ เป็นบทวิจารณ์เมื่อคุณนิลวรรณ ปิ่นทอง ยังเป็นนิสิตคณะอักษรศาสตร์ ปี 4 จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย แต่ถึงแม้ว่าผู้วิจารณ์ยังอยู่ในวัยเยาว์ ผู้อ่านก็สามารถสัมผัสได้ถึงพลังความคิดอันหนักแน่น ชัดเจน เพราะผู้วิจารณ์ยึดมั่นในมโนทัศน์หลัก ๆ ที่ตั้งไว้ นั่นคือ พินิจพิเคราะห์องค์ประกอบต่าง ๆ ของนวนิยายเรื่องนี้อย่างละเอียด ลึกซึ้ง มีเหตุผลและวิจารณญาณ อันชวนให้ผู้อ่านคนอื่นวิเคราะห์ตาม

ผู้วิจารณ์ชี้ให้เห็นว่านวนิยายเรื่อง **ผู้ดี** ซึ่งจัดอยู่ในประเภทหนังสือที่ฝรั่งเรียกว่า โนเวล มิใช่ "เรื่องอ่านเล่น" อย่างที่เรียกขานกัน หากแต่เป็น "หนังสืออ่านจริง" เพราะนอกเหนือจากความเพลินเพลินอ่านสนุกแล้ว นวนิยายเล่มนี้ยังให้ข้อคิดแก่ผู้อ่านในเรื่องชีวิต โดยเฉพาะอย่างยิ่งเป็นนวนิยายที่ "มุ่งสอนธรรมและจรรยาความประพฤติไว้อย่างเด่นชัด" เรื่อง **ผู้ดี** จะมีข้อธรรมประจำบทเมื่อขึ้นบทใหม่ทุกครั้ง และเนื้อหาในแต่ละบทจะสอดคล้องกับหัวข้อประจำบทราวกับเป็นการอธิบายกระทู้ธรรม นอกจากเรื่อง **ผู้ดี** แล้ว ผู้วิจารณ์ยังสรุปว่า "ดอกไม้สด" แฝงการอรรถาธิบายข้อธรรมไว้ในนวนิยายทุกเรื่อง จนมีผู้กล่าวว่า "ดอกไม้สด" เป็น "นักเทศน์นอกธรรมาสน์" นวนิยายของ "ดอกไม้สด" จึงมีแก่นความคิดว่า "ธรรมะย่อมชนะอธรรม" และตัวละครฝ่ายดีของ "ดอกไม้สด" จะเป็นบุคคลอุดมคติทางธรรมอย่างชัดเจน การสรุปเช่นนี้เท่ากับว่าผู้วิจารณ์ประเมินคุณค่าโดดเด่นของนวนิยายของ "ดอกไม้สด" ในฐานะเป็นวรรณกรรมเชิงสั่งสอน (didactic literature) ข้อสรุปนี้ไม่ได้ผิดไปจากความจริงแต่อย่างใด เพราะการให้นวนิยาย

เป็นอุทาหรณ์สอนชีวิตด้วยหลักธรรมเป็นจุดประสงค์ของผู้แต่งที่แสดงไว้ชัดเจน

จุดเด่นอย่างยิ่งของบทวิจารณ์นี้อยู่ที่ความสามารถในการชี้ข้อบกพร่องหลายประการของนวนิยายเรื่องนี้ด้วยภาษาที่สละสลวย สุภาพ และมีพลัง แต่แฝงน้ำเสียงของการเสียดสีไว้อย่างแนบเนียน เช่น ผู้วิจารณ์มีความเห็นว่าการวางโครงเรื่อง "อ่อน" ไป ก็กล่าวโดยใช้ความเปรียบเทียบว่า "ในตอนต้นผู้แต่งสามารถดำเนินเค้าเรื่องเป็นอย่างดี จากกรณีย์แวดล้อมผูกปัญหาขึ้นรัดวิมลเป็นเปลาะๆ ไป แต่เมื่อรัดจนวิมลเกือบจะหายใจไม่ออก ชะรอยจะสงสารวิมลขึ้นมา จึงแทนที่จะค่อยๆ คลายปัญหาด้วยวิธีฉลาดดังเมื่อขมวดขึ้น กลับใช้มีดคมตัดทีเดียวขาดตลอด มีดคมที่ผู้แต่งนำมาใช้คือ พระยาพลวัตฯ เจ้าคุณหนุ่มผู้ใจอารีย์" นอกจากนี้ยังวิจารณ์การสร้างตัวละครบางตัว เช่น "การกระทำของพระยาพลวัตฯ แม้จะไม่เกินจริง ก็กล่าวได้ว่าผู้บำเพ็ญกรณีย์เป็นคนดีจนแทบไม่น่าเชื่อ และความดีของพระยาพลวัตฯ นั้นเองทำให้ความดีของเรื่องอ่อนไป" และ "ธรรมดาคนฉลาดมักไม่ใคร่ปราณีคนโง่ วิมลเป็นคนฉลาดที่ไม่สู้น่าชมในข้อนี้ และด้วยความฉลาดทำให้วิมลออกจะ "แข็ง" ไป กับคนเขลา หล่อนยิ้มอย่างเยาะ ไม่มีความปราณีเจือปนอยู่เลย คุณหญิงบริหารฯ นายจงรัก และสุดใจ เป็นเหยื่อผู้เคราะห์ร้ายในข้อนี้"

การแฝงน้ำเสียงเสียดสีเช่นนี้ ทำให้ผู้วิจารณ์มีจุดอ่อนเหมือนกัน เมื่อวิจารณ์เกินกว่าตัวบท และวิพากษ์สิ่งที่นักเขียนยังไม่ได้เขียน ดังเช่นที่กล่าวถึง อุดมคนรักของวิมลว่า "อุดมเป็นชายหนุ่มเลือดร้อน ฉลาด รักจริง ทำจริง น่าเสียดายที่ผู้แต่งจงใจให้อายุสั้นไปสักหน่อย อันที่จริง อุดมยังไม่น่า "ถึงที่ตาย" เรารู้ไม่ได้ว่าการตายของอุดมจะมีผลไปในเล่มต่อไปอย่างใด ถ้าในต่อไปนั้น อุดมยังอยู่ ก็รังแต่จะเป็นเครื่องกีดขวางการดำเนินเรื่อง อุดมควรตายเสียในเล่มนี้ถูกแล้ว เพื่อความสะดวกของผู้แต่งภายหน้า" อันที่จริง ผู้วิจารณ์และผู้อ่านทั่วไปก็คงคิดตรงกันว่า แม้อุดมจะเป็นคนดีมากอย่างไร อุดมก็จำเป็นต้องจบชีวิตลงด้วยประกาศิตของผู้ประพันธ์ เพราะอุดมไม่ใช่พระเอกของวิมล และผู้ประพันธ์อาจไม่มีแผนการเขียนภาค 2 ของ นวนิยายเรื่องนี้ดังที่ผู้วิจารณ์คาดการณ์ไว้

ผู้วิจารณ์มักใช้วิธีกล่าวติติงข้อด้อยของนวนิยายเรื่อง **ผู้ดี** ไปพร้อมกับกล่าวชมจุดเด่นของเรื่อง วิธีการเช่นนี้น่าจะทำให้ผู้เขียนปลาบปลื้มกับคำชมยืดยาวนั้น

จนคลายความฉุนโกรธข้อตำหนิตรงไปตรงมาตอนเริ่มต้นประโยค เช่น ข้อความที่ว่า "เรื่อง "**ผู้ดี**" กินหน้าหนังสือถึง 750 หน้า ทั้ง ๆ ที่ไม่มีเรื่องราวอะไรนัก ทั้งนี้เป็นด้วยความสามารถของผู้แต่งในเชิงบรรยายเกร็ดเล็ก ๆ น้อย ๆ ที่ชวนอ่านชวนเพลิน ..."เกร็ด" เหล่านี้เองที่ช่วยให้หนังสือของ "ดอกไม้สด" มีลักษณะเด่นพิเศษ และเป็นที่นิยมแพร่หลาย" และอีกตัวอย่างหนึ่ง ผู้วิจารณ์แสดงความเห็นว่า โครงเรื่องไม่มีสิ่งใดใหม่หรือมีปัญหาชวนขบคิด แต่ในย่อหน้าเดียวกัน ผู้วิจารณ์กล่าวว่า แม้เค้าเรื่องจะทิ้งค้างให้รู้สึกว่า "ยังมีต่อ" แต่ผู้อ่านสามารถคาดเดาได้ว่าชีวิตรักของตัวละครในนวนิยายเรื่องนี้จะลงเอยด้วยดีมีความสุข คำวิจารณ์เชิงประชดน้อย ๆ เช่นนี้ก็ยังเป็นการเลือกมุมมองแง่ดีว่านวนิยายเรื่องนี้ทิ้งความประทับใจที่ดีและมีความหวังไว้แก่ผู้อ่าน คำชมที่คมคายนี้น่าจะสร้างความรู้สึกที่ดีแก่นักเขียนไปพร้อมกัน ถ้าว่าถึงข้อดีของนวนิยายเรื่องนี้ ผู้วิจารณ์แสดงความเห็นไว้ไม่น้อยเช่นกัน โดยชี้ให้เห็นว่าคุณสมบัติดีเด่นของนวนิยายเรื่องนี้ และเรื่องอื่น ๆ ของ "ดอกไม้สด" คือ การสร้างตัวละคร ด้วยฝีมือการบรรยายของผู้เขียน และด้วยการใช้บทสนทนาที่สอดคล้องกับบุคลิกอุปนิสัยของตัวละคร ผู้เขียนสามารถสร้างให้ตัวละครทุกตัวมีลักษณะพิเศษ มีความเป็นตัวของตัวเอง จนผู้อ่านรู้สึกว่าตัวละครเหล่านั้นเป็น "คนจริง ๆ" เป็นภาพจำลองของผู้คนที่เราพบเห็นได้ในชีวิตและในสังคมทั่วไป

ผู้วิจารณ์ไม่ถึงกับใช้ลักษณะวิจารณ์แบบ "ตบหัวแล้วลูบหลัง" เพราะเมื่อพินิจพิเคราะห์แล้วก็จะเห็นว่าผู้วิจารณ์สามารถวิพากษ์ทั้งจุดดีและจุดด้อยอย่างมีเหตุผล และจริงใจ มิใช่การป้อยอ ซึ่งทำให้ลดพลังความคิดของนักวิจารณ์ที่ต้องการชี้ข้อบกพร่องอันพึงมีในงานเขียนให้อ่อนแรงลง และไม่ใช่การเสียดสีด่าว่าอย่างต้องการให้ผู้เขียนสะเทือนใจ การชื่นชมจุดดีเด่นในวรรณกรรมไปพร้อมกับการติเตียนจุดบกพร่อง เป็นการให้กำลังใจนักเขียน จูงใจให้นักเขียนพอใจทัศนะของนักวิจารณ์จนไม่ปฏิเสธข้อติติงต่าง ๆ ที่นักวิจารณ์เสนอไว้

หลังจากวิเคราะห์วิจารณ์องค์ประกอบของนวนิยายเรื่อง **ผู้ดี** แล้ว ผู้วิจารณ์จบการวิจารณ์ด้วยการแสดงความเห็นว่านวนิยายเรื่องนี้เป็นภาพสะท้อนของสังคมคนกลุ่มเล็ก ๆ ของประเทศ ที่ "เป็นเพียงความศิวิลัยซ์ผิว ๆ บาง ๆ ที่ลอยอยู่เหนือความขรุขระของพื้นที่อันไพศาลภายนอกสังคม ถึงอย่างไรก็อดกล่าวไม่ได้ว่า

ภายในวงแคบๆ นั้นเอง สมองอันเฟื่องของผู้ประพันธ์ทำหน้าที่ดุจนายช่างชำนาญทอของธรรมชาติ ปั่นสายใยทบทวนให้เป็นข่ายมีลวดลายอันละเอียดเบาบาง และซับซ้อนเป็นที่น่าอัศจรรย์" ข้อความวิจารณ์ด้วยโวหารภาษาที่ไพเราะเพราะพริ้งที่ยกมาข้างต้น รวมทั้งข้อความอื่นๆ อีกบางตอนในบทวิจารณ์แสดงจุดยืนทางความคิดของผู้วิจารณ์อย่างชัดเจนว่า แม้ผู้วิจารณ์จะชื่นชมในฝีมือทางวรรณศิลป์ของ "ดอกไม้สด" แต่ผู้วิจารณ์ก็เห็นว่าผู้เขียนทำได้เพียงสะท้อนภาพสังคมของคนชั้นสูงที่ตนเป็นสมาชิกอยู่เท่านั้น แต่ไม่อาจรู้เห็น เข้าใจสังคมของคนส่วนใหญ่ที่กว้างขวางไปกว่านี้ได้มากนัก ในช่วง พ.ศ. 2480 กระแสความคิดเรื่อง "ศิลปะเพื่อชีวิต" ยังไม่แพร่หลายจนกระทั่งอีก 10 ปีต่อมา การวิจารณ์วรรณกรรมแนวสังคมเพิ่งจะปรากฏให้เห็นอย่างจริงจังในทศวรรษหลัง จึงน่าชื่นชมว่าทัศนะวิจารณ์ของคุณนิลวรรณล้ำหน้าเกินกว่ายุคสมัย สะท้อนว่านิสิตมหาวิทยาลัยในยุคนี้มีวุฒิภาวะสูงทีเดียว

เมื่ออ่านบทวิจารณ์นี้ จะเห็นได้ว่า คุณนิลวรรณ ปิ่นทอง มิได้มุ่งเน้นเฉพาะการวิจารณ์ข้อดีข้อด้อยในด้านองค์ประกอบของนวนิยายเรื่อง**ผู้ดี** อันได้แก่ โครงเรื่อง ตัวละคร บทสนทนา บริบททางสังคมและวัฒนธรรม คติข้อคิด และทัศนะของผู้แต่งเท่านั้น อันที่จริง บทวิจารณ์นี้เริ่มต้นด้วยการ "วิพากษ์วิจารณ์นักวิจารณ์" อันเป็นประเด็นที่ล่อแหลมรุนแรงไม่น้อย เพียงแค่ย่อหน้าแรกของบทวิจารณ์นี้ เราจะเห็นได้ชัดเจนว่าผู้วิจารณ์แสดงความเห็นอย่างเฉียบคมและเข้มข้นว่าการที่นักวิจารณ์ใช้ "อัตตา" ของตนในการวิจารณ์เป็นอันตรายอย่างยิ่ง ความ "เขื่อง" หรือความ "โข่ง" ของนักวิจารณ์ล้วนไม่มีประโยชน์อันใดต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะ นอกเสียจากเป็นการอวดความโง่หรืออวดความฉลาดของนักวิจารณ์ นอกจากนี้ คุณนิลวรรณยังมีความเห็นว่านักวิจารณ์ที่ "คิดไกล" เกินกว่านักเขียน ก็อาจทำให้การวิจารณ์ "หลงทาง" ทำนองเดียวกันนักวิจารณ์ที่ "คิดน้อย" กว่านักเขียนก็สร้างวาทกรรมที่ไร้ประโยชน์

ข้อความในสองย่อหน้าแรกของบทวิจารณ์นี้มีพลังในการกระตุ้นให้ผู้อ่านครุ่นคิดพินิจนึกและตระหนักถึงคุณสมบัติและการกำหนดบทบาทหน้าที่และท่าทีของนักวิจารณ์ในขณะที่ทำงานวิจารณ์อย่างลึกซึ้งทีเดียว ประเด็นเรื่องอันตรายของนักวิจารณ์ที่อวด "ความเขื่อง" ด้วยความห้าวหาญ เป็นประเด็นที่นักวิจารณ์

พึงรับฟังและระมัดระวังเป็นอย่างยิ่ง ส่วนประเด็นเรื่องนักวิจารณ์ไม่ควร "คิดเกิน" จุดประสงค์ของผู้แต่งนั้น เป็นเรื่องที่น่าถกเถียง เพราะ "วรรณกรรมนั้น เมื่อผู้แต่งได้ตัดสินใจที่จะให้เผยแพร่แล้ว ก็หาเป็นสมบัติของผู้แต่งต่อไปไม่ แต่ได้กลายเป็นสมบัติของผู้อ่านไป"[1] ดังนั้น ผู้อ่านจึงไม่จำเป็นต้องคิดอย่างเดียวกันกับผู้เขียน หากแต่มีสิทธิ์ที่จะตีความวรรณกรรมด้วยเสรีภาพทางปัญญาอย่างมีเหตุผลและวิจารณญาณ

ด้วยทัศนะวิจารณ์ที่ห้าวหาญ เข้มคม สื่อด้วยภาษาที่คมคาย มีพลัง และสร้างสรรค์ บทวิจารณ์ของนิลวรรณ ปิ่นทอง ที่เลือกสรรมานี้จึงเป็นตัวอย่าง ที่ดีตัวอย่างหนึ่งของบทวิจารณ์ที่เป็นพลังทางปัญญาแก่สังคม

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์: ผู้วิเคราะห์

[1] เจตนา นาควัชระ, **ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี**, (พระนคร: สำนักพิมพ์ดวงกมล, 2521), หน้า 14.

กวีจะเขียนกาพย์กลอนอย่างไหน

ศรีอินทรายุธ

กวีและนักกลอนย่อมพยายามที่จะสะท้อนชีวิตที่เป็นจริงในแง่มุมต่าง ๆ ออกมา, ข้อที่ไม่ต้องสงสัยละ; แต่ว่ากวีและนักกลอนจะสะท้อนชีวิตในแง่มุมอย่างไหนเล่า.

แง่มุมต่าง ๆ ของชีวิตมีมากมายหลายประการ. ก่อนอื่น, การสะท้อนแง่มุมเหล่านี้จะสะท้อนออกมาตรง ๆ ที่อ ๆ หรืออย่างไร ?

"กวีอัตถนิยมย่อมสะท้อนชีวิตจริง, แต่มิใช่สะท้อนตรง ๆ ที่อ ๆ ความเป็นจริงของชีวิตนั้นเราจะสะท้อนก็แต่ให้เป็นอย่างสมจริง. การสะท้อนตรง ๆ ที่อ ๆ, ความเป็นจริงมีเช่นไรก็สะท้อนออกมาอย่างนั้นทั้งหมด, ถือว่าได้ปฏิบัติอย่างซื่อตรงแล้ว, มิได้มีความมุ่งหมายที่จะก่อให้เกิดประโยชน์อย่างไรขึ้น, เรียกว่าสะท้อนตามธรรมชาติ: ธรรมชาติมีสิ่งไรก็สะท้อนสิ่งนั้นโดยไม่เลือกเฟ้น. นี่มิใช่อัตถนิยม; แต่เป็นธรรมชาตินิยม" ถ้าในสังคมของเรานี้มีผู้ใช้แรงงานที่ยากจนสักคนหนึ่งซึ่งมีนิสัยเป็นโจรผู้ร้ายหรือขายตัวให้แก่นายทุน, ขายเพื่อนของตัวเพื่อเอาตัวรอด, กวีจะถือสิ่งนั้นเป็นประโยชน์โดยไม่มองให้ทั่วทั้งสังคม ไม่มองถึงส่วนใหญ่และไม่มองถึงทิศทางที่จะขยายตัวไปของมัน, แล้วมาสะท้อนภาพเช่นนี้ขึ้นไว้, นี่ก็ไม่มีประโยชน์อะไร. อีกประการหนึ่ง, กวีนั่งสะท้อนแต่ภาพธรรมชาติของขุนเขา

ลำเนาไพร, สายลมแสงแดด, เดือนเพ็ญหรือดาวพราว อะไรเทือกนั้น โดยไม่เกี่ยวพันแก่ชีวิต, นี่ก็ไม่มีประโยชน์ นักธรรมชาตินิยมย่อมเห็นห่างจากชีวิต. กาพย์กลอนของเขาแม้ไม่มีประโยชน์แต่ก็ดูไม่มีอันตรายอย่างไร. แท้จริงอันตรายมีมาก, เพราะได้ทำให้คนมัวไปสนใจแต่สิ่งอันไร้สาระ, ลุ่มหลงอยู่ในการที่ห่างเหินจากชีวิตอันเต็มไปด้วยความขัดแย้งของสังคม, ทำให้คนละเลยต่อการต่อสู้เพื่อชีวิตที่ดีงามและสุขสมบูรณ์. ยิ่งกว่านี้, อาจมีผู้เห็นว่า ธรรมชาติแห่งร่างกายมนุษย์เป็นอมตะ, เป็นความงามชั้นล้ำเลิศ, ภายในเงื่อนไขอันแน่นอนของสังคมหนึ่ง. การสะท้อนแต่ความงามอันล้ำเลิศของ "มนุษย์สมัยใหม่-modernman" นี้เป็นอัจฉริยะ, เป็นความสำเร็จอันใหญ่หลวงของศิลปิน. ในหัวของเขามีแต่คำว่า "สมัยใหม่"; มีแต่ "มนุษย์สมัยใหม่" "ศิลปะสมัยใหม่" ในหัวของเขามีแต่สิ่งซึ่งสามัญมนุษย์ไม่ปฏิบัติ, ฉะนั้น สิ่งที่เขาสะท้อนออกมาก็เป็นประเภทภาพเปลือยล่อนจ้อนอันน่าเกลียดในแง่มุมต่างๆกันของสตรีเพศ, ซ้ำยังเติมแต้มรอยลามกให้เพิ่มความน่าอดสูมากขึ้นไว้อีกด้วยเล่า. เพื่อจะกระทำการอันหยาบช้านี้, เขาเริ่มต้นด้วยการโจมตี "ลัทธิคัมภีร์"; "จารีตนิยม", "การไม่กล้ามองของใหม่", "การไม่กล้ามองการเปลี่ยนแปลง", นี่เป็นจากอะไรเล่าถ้าไม่ใช่ผลจาก "การเห่ออเมริกัน", "การหดหัวต่อปรากฏการณ์ผิวเผินที่ดูใหญ่โตของกำลังปฏิกิริยา", "การอยากทำตัวเด่นสร้างของใหม่ๆ ขึ้นอย่างวิตถาร", "การอยากเป็น "นักพัฒนากร" ตัวยง" ฯลฯ ? ในกลางกระแสลมร้ายอันพัดอื้อมาแต่ฟากตะวันตกนั้น, สายลมเหม็นก็ได้พัดอู้ตระหลบขึ้นมาจากฟากตะวันออกบางตำบล. นี่คือการก้าวไปที่ผิดที่จะพลอยพากันหกคะเมนอย่างไรก็ดี, สมัยนี้มิใช่สมัยเมื่อร้อยปีก่อนฤๅห้าสิบปีก่อนเพราะฉะนั้น; สิ่งชั่วร้ายก็ไม่อาจที่จะเอาชนะฤๅมีกำลังเหนือกว่าสิ่งดีได้ จะเป็นก็แต่เพียงปรากฏการณ์ชั่วแล่นเท่านั้น. ทุกวันนี้การเปรียบเทียบกำลังระหว่างกำลังที่ก้าวหน้าและกำลังปฏิกิริยาของโลกได้เปลี่ยนแปลงไปอย่างใหญ่หลวงแล้ว ไม่ว่าในด้านการทหาร, การเศรษฐกิจ ฤๅการวัฒนธรรม "ทุกวันนี้มิใช่พลังตะวันตกที่กดขี่พลังตะวันออก, หากเป็นพลังตะวันออกที่บำราบพลังตะวันตก. ชัยชำนะของมวลมนุษยชาติได้เข้าสู่หัวเลี้ยวสำคัญแล้ว. บุคคลผู้รักความก้าวหน้าทั้งหลายเพียงแต่คอยระมัดระวังไม่ปล่อยให้พลังที่เลวร้ายมาทำให้ชัยชำนะนั้นต้องชะงักล่าช้าไปฤๅเกิดผลเสียหายมากเกินควรเท่านั้น.

การสะท้อนชีวิตที่สมจริงแบบอัตถนิยม จะต้องสะท้อนความเป็นจริงที่มีอยู่ทั่วไป, จะต้องเป็นการสะท้อนที่มีความหมายในการผลักดันสังคมไปข้างหน้า, จะต้องเป็นการสะท้อนที่ชี้ทางออกที่ถูกต้องให้แก่ความขยายตัวของความขัดแย้ง. ไม่ว่าจะเป็นในด้านเปิดโปง ด้านแสดงความมืดมนของสังคม หรือจะเป็นในด้านวิพากษ์วิจารณ์ ด้านแสดงด้านที่สว่างไสวของสังคม, กาพย์กลอนที่ได้รจนาขึ้นนั้นจะต้องแสดงอย่างแจ่มชัด และทั้งจะต้องชี้ทางออกไว้อย่างแจ่มชัดอีกด้วย. แต่ทั้งนี้กวีและนักกลอนจะต้องไม่มองอย่างตายตัวเป็นอันขาด. ถ้ามีเงื่อนไขสมบูรณ์ในความเป็นไปได้ กาพย์กลอนก็จะต้องดำเนินไปในทางที่ว่านั้น, และก็มีแต่กาพย์กลอนที่ดำเนินไปเช่นนั้นเท่านั้น ที่จะมีพลังผลักดันการขยายตัวของความขัดแย้งอย่างสูงและอย่างมีประสิทธิภาพเต็มที่. แต่ถ้าเงื่อนไขที่จะกระทำนั้นไม่มี, กวีและนักกลอนก็จะต้องกระทำเท่าที่กระทำได้ และก็จะต้องมีความสุขุม, ละเอียดรอบคอบ, และพลิกแพลงกระทำให้ดีด้วย. ในสภาพที่สังคมมืดมน, กวีและนักกลอนก็ได้แต่จะใช้เทคนิคและวิธีการของเขาเขียนสิ่งที่เป็นไปได้, เขียนสิ่งที่สามารถจะเขียนให้ปรากฏได้. ในที่อันมืดมิดนั้น, เมื่อไม่สามารถจุดตะเกียงเจ้าพายุได้ก็จงจุดแต่เทียนไข. ไม่มีตะเกียงเจ้าพายุ, แสงเทียนไขก็สามารถส่องทางได้เหมือนกัน แน่ละ, ประโยชน์ที่จะได้จากแสงเทียนไข, จากการเขียนอย่างพลิกแพลง, วกวน, และเข้าใจยาก,เช่นนั้นเลย. หลู่ซวิ่น, ภายใต้เงื่อนไขที่ยากลำบากและมืดมน, ก็ได้ใช้วิธีเขียนซึ่งคนทั่วไปยากที่จะเข้าใจได้ในทันที. แต่หลู่ซวิ่นก็ได้แสดงความโกรธแค้นที่จะต้องเขียนเช่นนั้น. กวีและนักกลอนพึงพิจารณาวิธีเขียนจากเงื่อนไขในขณะนั้นและประโยชน์ที่จะได้รับจากการเขียนเป็นประมาณ, เถรตรงไม่เป็นสิ่งที่ควรถือเป็นแบบอย่างฉันใด, การพิจารณาปัญหาอย่างลวกๆ, อย่างห่างเหินจากเงื่อนไขและความเป็นจริง, ก็ไม่เป็นสิ่งที่ควรถือเป็นคัมภีร์ฉันนั้น.

"การเขียนชี้ทางออกให้แก่การขยายตัวของความขัดแย้งก็เช่นเดียวกัน, กาพย์กลอนทุกเรื่อง ไม่แน่ว่าจะต้องเขียนทางออกไว้ตรงๆ, ทั้งนี้เพราะกาพย์กลอนไม่ใช่บทความ. แต่กาพย์กลอนที่สมบูรณ์, ถึงอย่างไร ๆ ก็จะต้องทำให้ผู้อ่านเห็นทางออกได้เอง. กาพย์กลอนที่ถูกต้องมิใช่กาพย์กลอนที่ทำให้ผู้อ่านเกิดความกลัดกลุ้ม ผิดหวังและไม่เห็นทางออก, หรือที่เรียกกันว่า. จนปัญญา คนเราลงจนปัญญาเสียแล้วก็ไม่รู้จะไปทำอะไร; แลถ้าจะทำอะไรขึ้นจริง ๆ ก็ได้แต่จะทำ

บ้า ๆ ซึ่งถ้าไม่ได้เรื่องได้ราวก็รังแต่จะก่อความเสียหายขึ้นเท่านั้น, กวีและนักกลอนมีความรับผิดชอบต่อผู้อ่าน, ฉะนั้นจะต้องไม่ทำให้ผู้อ่านอับจนหรือทำบ้า ๆ เป็นอันขาด. แต่ทั้งนี้ทั้งนั้น กวีและนักกลอนจะทำอย่างไรจึงจะดี ก็อยู่ที่วิธีการอันพลิกแพลงของตน"

การเขียนซึ่งพอขึ้นต้นก็ชี้ทางออกโดยไม่ได้กล่าวถึงเหตุผลเลยก็ดี ฤๅชี้ทางออกลอย ๆ ไม่รู้ว่าอะไร หรือจะควรทำอย่างไรก็ดี, ฤๅชี้คลุม ๆ เครือ ๆ ก็ดี ล้วนเป็นการเขียนที่ควรแก้ไขทั้งสิ้น. "การที่เราชี้ทางออกก็เพื่อผลของมัน, มิใช่ชี้เพื่อชี้" ฉะนั้นการชี้ทางออกคลุม ๆ เครือ ๆ ก็ย่อมทำให้ผู้อ่านไม่เข้าใจได้; การชี้ทางออกแต่ลอย ๆ, ผู้อ่านก็ย่อมจะไม่รู้ว่า ควรจะทำอย่างไร; อยู่ ๆ โผล่ขึ้นมาก็ชี้ทางออก, ผู้อ่านก็ย่อมจะเข้าใจไม่ได้ว่านี่เป็นเรื่องอะไรกัน. กวีและนักกลอนพึงรู้ว่าการชี้ทางออกก็เพื่อผลในทางปฏิบัติ, มิใช่ชี้ทางออกเพื่อการชี้ทางออก, ซึ่งเป็นเรื่องไม่เข้าเรื่องโดยแท้

"กาพย์กลอนอีกชนิดหนึ่ง เป็นกาพย์กลอนที่เต็มไปด้วยความเพ้อฝัน เต็มไปด้วยความเลื่อนลอย โลกนี้เป็นโลกแห่งความใฝ่ฝัน ไม่ใช่โลกแห่งความเพ้อฝัน. ผู้ที่เพ้อฝันคือคนบ้า, ไม่ว่าเขาจะเป็นคนมั่งมีสมบูรณ์พูนสุข ฤๅจะเป็นคนยากจนอัตคัดขาดแคลนอย่างไร. ถ้าคนมีความสุขเพ้อฝันก็เรียกได้ว่า มีความสุขจนบ้า, ถ้าคนมีความทุกข์เพ้อฝันก็เรียกว่า มีความทุกข์จนบ้า; ล้วนเป็นเรื่องบ้าทั้งนั้น, ไม่มีที่เรียกว่าดีได้. กวีมิใช่คนบ้า, เพราะฉะนั้นกวีก็ไม่ควรจะเพ้อฝัน และไม่ควรสอนให้คนอื่นเป็นบ้าด้วยการเพ้อฝัน" แต่ก่อนเคยมีผู้กล่าวว่ากวีต้องเป็นบ้า และ"กวี" บางคนก็ดีใจที่ตนจะได้เป็นบ้า ที่จริงก็ถูกแล้ว, มีแต่คนบ้าเท่านั้นที่ดีใจในความบ้าของตน. พวกเรากวีและนักกลอนผู้มีสติสัมปชัญญะและมีจิตใจอันดีงามรักความก้าวหน้าทั้งหลายย่อมไม่หลงไปในคำลวงนั้น; และเพื่อที่จะไม่เป็นเช่นนั้น ก็จะต้องไม่เขียนกลอนที่มีแต่ความเพ้อฝันลม ๆ แล้ง ๆ, ไร้สาระและปัญญา, กลอนสวย ๆ, เพราะ ๆ, ที่มีแต่ความเพ้อฝัน, ย่อมไม่ผิดอะไรกับลูกโป่งสวรรค์ที่ดีแต่มีสีสันสวย ๆ งาม ๆ, เบาลอยอยู่ในอากาศ หาน้ำหนักและเนื้อหาอะไรมิได้, ไม่นานก็แตกฤๅปลิวตกไปในที่อันไม่มีคนต้องการตามเข้าไปเก็บ.

กวีและนักกลอนมีสิทธิ์ที่จะเขียนกาพย์กลอนโดยอิสระสุดแต่จะเห็นดี แต่กวีและนักกลอนที่จะต้องมีข้อที่เขาเห็นว่าดีเป็นอย่างไรก็ตามที แต่ข้อที่เขา

ควรจะเห็นดีก็ควรจะเป็นข้อที่ได้กล่าวมาแล้วนี้ กวีและนักกลอนย่อมมีอิสระของเขา. แต่ในสภาพความเป็นจริงของสังคมปัจจุบัน เขาจะเป็น "อิสระ" โดยสมบูรณ์ไม่ได้เลย. กาพย์กลอนที่เขาเขียนขึ้น, ไม่ว่าเขาจะตั้งใจฤๅไม่ตั้งใจก็ตาม, ไม่ว่าเขาจะรู้ตัวฤๅไม่ก็ตาม, ย่อมถูกผูกมัดอยู่ด้วยทรรศนะที่แน่นอนทรรศนะใดทรรศนะหนึ่ง, ทรรศนะที่กล่าวนี้เป็นทรรศนะของกลุ่มชนในสังคมที่ขัดแย้งกันอยู่ทางผลประโยชน์ ซึ่งจะจำแนกได้ก็แต่ด้วยพิเคราะห์ถึงการยึดกุมปัจจัยและเครื่องมือการผลิตของสังคมว่า ตกอยู่ในกำมือของกลุ่มชนใด และท่าทีของกลุ่มชนต่างๆ ที่มีต่อการผลิตของสังคมเหล่านี้เป็นประมาณ. แน่นอน, ในสังคมหนึ่งๆ นอกจากกลุ่มชนใหญ่ๆ ที่มีความขัดแย้งกันใหญ่ๆ แต่เพียงสองกลุ่มในสังคมนั้นๆ แล้ว ยังมีกลุ่มชนย่อยๆ ที่ขัดแย้งกันในทางผลประโยชน์อย่างอื่นๆ อยู่อีกเป็นอันมาก, แต่กลุ่มชนย่อยๆ เหล่านั้น กล่าวโดยส่วนรวม, ย่อมจะมีกระแสความคิดและทรรศนะขึ้นต่อกลุ่มชนใหญ่ๆ สองกลุ่มนั้นโดยหลีกเลี่ยงไม่ได้. "ในสังคมเรานี้ ถ้ามิใช่กระแสความคิดและทรรศนะของชนชั้นกระฎุมพี นายทุน และเจ้าที่ดินแล้วก็จะต้องเป็นกระแสความคิดของชนชั้นกรรมาชีพและชาวนา"; ส่วนกระแสความคิดลัทธิพ่อบ้าน นายทุนน้อย (หรืออนุกระฎุมพี) ฯลฯ เหล่านี้นั้นล้วนเป็นกระแสความคิดเล็กๆ น้อยๆ ที่ขึ้นต่อกระแสความคิดใหญ่สองสายนั้นทั้งสิ้น. ในประเทศของเรานี้, กวีและนักกลอนแม้จะมีความรู้สึกนึกคิดสับสนหลายอย่าง, แต่กล่าวให้ถึงที่สุดและโดยทั่วไปแล้ว ก็ย่อมจะมีกระแสความคิดและทรรศนะเป็นสายใดสายหนึ่งในสองสายใหญ่ๆ นี้โดยหลีกเลี่ยงไม่ได้. กวีและนักกลอนพึงรับเอาความจริงข้อนี้แล้ว และเลือกดัดแปลงกระแสความคิดและทรรศนะของตนให้เป็นกระแสความคิดที่มีอนาคตเสีย; ดังนี้ จึงจะสามารถสร้างสรรค์กาพย์กลอนได้ดี. แต่การจะดัดแปลงความคิดของตน, ไม่ว่าจะเป็นกวีหรือใครก็ตาม, ย่อมจะโจนลงกลางเตาหลอมแห่งชีวิตด้วยกันทั้งสิ้น. ไม่มีผู้ใดที่สามารถจะดัดแปลงตนเองได้ด้วยการนั่งฝันอยู่แต่ในหอคอยงาช้าง.

ก็เมื่อเป็นเช่นนี้แล้ว, กวีและนักกลอนจะเป็นผู้ที่มี "อิสระ" ได้อย่างไรเล่า? มีซิ, กวีและนักกลอนย่อมจะมีสิทธิ์อิสระที่จะเลือกทรรศนะของตน, ย่อมมีสิทธิ์อิสระที่จะใช้ทรรศนะของตนสร้างสรรค์กาพย์กลอนขึ้น. เมื่อใดกวีและนักกลอนได้ยืนอยู่ข้างคนหมู่มาก, เมื่อนั้นเขาย่อมจะรู้สึกว่า มีอิสระมากที่สุด. ส่วนอิสรภาพ

สุดยอดของกวีและนักกลอนชาวเราทั้งหลายนั้น, แท้จริงก็ได้รอคอยเราอยู่ ณ เบื้องหน้าโน้นแล้ว. กวีและนักกลอนผู้ปรารถนาในอิสรภาพสุดยอดนี้ จะต้องมานะพยายามที่จะต่อสู้ช่วงชิงให้ได้มา. ไม่มีอิสรภาพอันใดที่ใครจะได้มาเปล่าๆ ง่ายๆ โดยปราศจากการต่อสู้. อนึ่ง, อิสรภาพของกวีและนักกลอนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับอิสรภาพของประเทศชาติ ฉะนั้น มีแต่ต่อเมื่อประเทศชาติของเราได้รับอิสรภาพแล้วเท่านั้น กวีและนักกลอนชาวเราจึงจะสามารถมีอิสรภาพได้. ตัวอย่างในเรื่องนี้ได้มีอยู่ในประเทศต่างๆ หลายประเทศแล้ว.

ที่มา: อัศนี พลจันทร. "กวีจะเขียนกาพย์กลอนอย่างไหน" **รวมบทความ "นายผี": อัศนี พลจันทร.** กรุงเทพฯ: สามัญชน, 2541, หน้า 285-293.

บทวิเคราะห์

"ศรีอินทรายุทธ" เป็นนามปากกา ของ อัศนี พลจันทร หรือที่รู้จักกันดีในนามปากกา "นายผี" ผู้สร้างสรรค์บทกวี "อีศาน" และ "เราชะนะแล้วแม่จ๋า" เขาเกิดเมื่อปี 2461 ที่จังหวัดราชบุรี เรียนจบด้านกฎหมายได้ปริญญาธรรมศาสตรบัณฑิต เมื่อปี 2483 และเข้ารับราชการเป็นอัยการอยู่ 11 ปี (2484-2495) อัศนี พลจันทร ปรากฏชื่อในฐานะผู้เขียนทั้งบทความ บทวิจารณ์ เรื่องสั้น และบทกวี เขามีความรู้เรื่องภาษาดีมาก ทั้งภาษาอังกฤษ ฝรั่งเศส จีน บาลี สันสกฤต และละติน เริ่มเขียนบทวิจารณ์ชิ้นแรก เมื่ออายุได้ 19 ปี ด้วยการวิจารณ์ "นิราศลำน้ำน้อย" ของพระยาตรัง โดยใช้นามปากกา "นางสาวอัศนี" (2480) และบทที่ทำให้เกิดความตื่นตัวอย่างมากคือการวิจารณ์ "พระศุนหเศป" พระราชนิพนธ์เรื่องสุดท้ายของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ในนามปากกา "อินทรายุทธ" ตีพิมพ์ในนิตยสาร*เอกชน* ฉบับปฐมฤกษ์ มกราคม 2484 เมื่อจอมพล สฤษดิ์ ธนะรัชต์ ก้าวขึ้นปกครองประเทศเมื่อ 2502 อัศนี พลจันทร จึงตัดสินใจ "เข้าป่า" เพื่อเข้าร่วมขบวนการพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย และเสียชีวิตที่ประเทศลาว เมื่อ 30 พฤศจิกายน 2530

อัศนี พลจันทร ถือได้ว่าเป็นผู้เปิดมิติใหม่ของการมองวรรณคดีในประเทศ

ไทย โดยเอาแนวความคิดวัตถุนิยมวิภาษวิธี[1] เข้าจับ และเขียนวิจารณ์อย่างเป็นลายลักษณ์อักษรตีพิมพ์ในนิตยสารต่างๆ หลายเล่ม อาทิ *สยามสมัยวันอาทิตย์อักษรสาส์น* โดยใช้นามปากกา "อินทรายุทธ" วิจารณ์วรรณคดี ใช้ "ศรีอินทรายุทธ" และ "ประไพ วิเศษธานี" ในการเขียนวิจารณ์เกี่ยวกับกวีนิพนธ์ การแสดงความคิดเห็นของอัศนี พลจันทร ไม่ว่าปรากฏผ่านงานเขียนแบบใด เป็นที่ประจักษ์ชัดว่าเขาเป็นผู้มีความคิด "ก้าวหน้า" ปรารถนาจะเปลี่ยนแปลงสังคมให้ดีงามขึ้น และเป็นนักอุดมคติที่กล้าหาญจะทำตามความคิดฝันของตนโดยไม่สนใจชีวิตส่วนตัว[2] ความฉลาดเฉลียวและความรอบรู้ในเรื่องต่างๆ รวมทั้งความรอบรู้หลายภาษาทำให้อัศนี พลจันทร สามารถวิเคราะห์วิจารณ์เรื่องต่างๆ ได้อย่างเป็นเหตุเป็นผลลุ่มลึก โดยตั้งสมมุติฐานอยู่ที่ความสุขของสังคมโดยรวม

"กวีจะเขียนกาพย์กลอนอย่างไหน" ที่คัดมาเป็นผลงานหนึ่งบทในชุด "ศิลปาการแห่งกาพย์กลอน" ซึ่งเป็นบทความต่อเนื่องกันเป็นชุดเพื่อให้ความคิดใหม่ๆ และชี้แนะให้คนรุ่นใหม่เขียนกาพย์กลอนอย่างมีเนื้อหาสาระและมีความไพเราะ บทที่คัดมาเน้นให้เห็นถึงการแสดงจุดยืนของเขาในแนวทาง "ศิลปเพื่อชีวิต ศิลปเพื่อประชาชน[3]" อย่างแจ่มชัด โดยยืนยันเรื่องการสะท้อนชีวิตจริงที่สมจริงแบบอัตถนิยม มิใช่การสะท้อนภาพที่เห็นอย่างตรงๆ ที่อๆ ผู้เขียนใช้ศัพท์ "ธรรมชาตินิยม" ในส่วนนี้ โดยหมายถึงการสะท้อนภาพธรรมชาติ เช่น ชุนเขา ลำเนาไพร สายลม แสงแดด (พ.ศ.2500) แต่ปัจจุบันคำว่า "ธรรมชาตินิยม" ได้

---

[1] การวิจารณ์โดยยึดแนวความคิดแบบลัทธิมาร์กซิสต์ ลัทธิที่ถือว่า สังคมไม่ว่าจะอยู่ ณ ที่ใดและในเวลาใด จะต้องมีระบบการผลิตรูปใดรูปหนึ่ง ระบบการผลิตที่ว่านี้จะก่อให้เกิดระบบสังคมการเมืองและวัฒนธรรมที่สอดคล้องกันกับระบบการผลิตของสังคมนั้น ระบบการผลิตย่อมพัฒนาไปตามกาลเวลา และระบบสังคมก็น่าจะเปลี่ยนไปเพื่อให้สอดคล้องกัน แต่ฝ่ายเจ้าของปัจจัยการผลิตซึ่งจะเป็นผู้ครอบครองอำนาจรัฐด้วยมักจะขัดขืนไม่ยอมเปลี่ยนแปลง แต่จะใช้อำนาจรัฐของตนปกป้องผลประโยชน์ของตนในสังคมระบบเดิม จึงเกิดการต่อสู้เพื่อเปลี่ยนระบบสังคม ระหว่างผู้ได้เปรียบคือ เจ้าของปัจจัยการผลิต กับผู้เสียเปรียบ คือ ผู้ใช้แรงงาน (จาก**พจนานุกรมศัพท์ปรัชญา อังกฤษ-ไทย** ฉบับราชบัณฑิตยสถาน 2540 หน้า 60)

[2] อัศนี พลจันทร เข้าป่าหลังจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ขึ้นปกครองประเทศ ในปี 2503 โดยทิ้งลูกสองคนไว้กับญาติ

[3] ใน**ศิลปเพื่อชีวิต ศิลปเพื่อประชาชน** ของจิตร ภูมิศักดิ์ นักคิดร่วมยุคเดียวกันระบุว่า ศิลปเพื่อประชาชนเป็นการมองความจริงตามภาววิสัย คือมองตามที่มันเป็น

เป็นศัพท์บัญญัติของคำว่า "Naturalism" [4] ซึ่งเป็นคนละความหมายกับธรรมชาตินิยมในบทความนี้

อัศนี พลจันทร ยืนยันว่า กวีหรือนักกลอนมีสิทธิ์ที่จะเขียนโดยอิสระ แต่อิสระนั้นขึ้นอยู่กับสภาพสังคม และเป็นอิสระที่อยู่ข้างคนหมู่มาก และถึงที่สุดแล้วก็เป็นอันหนึ่งอันเดียวกับอิสระของประเทศชาติ ในขณะเดียวกันในความเป็นอิสระนั้น เขาก็ชี้นำกำหนดแนวตามกรอบของศิลปเพื่อชีวิต เพื่อประชาชนว่า การเขียนโดยชี้ทางออกนั้นเป็นการให้ปัญญาที่ไม่ได้เกิดขึ้นลอยๆ หากเกิดขึ้นอย่างมีขั้นมีตอน เขาว่า "กวีและนักกลอนจะต้องมีความสุขุม ละเอียดรอบคอบและพลิกแพลงให้ดีด้วย" ซึ่งประโยคนี้ไม่ได้มีความหมายเพียงแค่การเลือกรูปแบบในการนำเสนอเท่านั้น หากยังหมายถึงกลวิธีทางวรรณศิลป์ที่จะต้องซ่อน "สาร" ที่สามารถสื่อได้ไว้โดยไม่ถูกจับกุมคุมขังอีกด้วย

การชักจูงทางความคิดของอัศนี พลจันทร กระทำผ่านภาษากวีและการสร้างภาพพจน์ ทำให้กวีและนักกลอนยิ่งตระหนักชัดและเข้าใจลึกซึ้งผ่านภาพเหล่านั้น โดยไม่ลืมที่จะจัดชุดคำที่สื่อได้แรงและเห็นภาพมาโน้มนำ

"ในท่ามกลางกระแสลมร้ายอันพัดอื้อมาจากตะวันตกนั้น สายลมเหม็นก็ได้พัดอู้ตระหลบขึ้นมาจากฟากตะวันออกบางตำบล"

หรือ

เมื่อไม่สามารถจุดตะเกียงเจ้าพายุได้ก็จงจุดแค่เทียนไข ไม่มีแสงตะเกียงเจ้าพายุ,แสงเทียนไขก็สามารถส่องทางได้เหมือนกัน

รวมทั้ง

"..การดัดแปลงความคิดของตน, ไม่ว่าจะเป็นกวีหรือใครก็ตาม,ย่อมต้องโจนลงกลางเตาหลอมแห่งชีวิตด้วยกันทั้งสิ้น. ไม่มีผู้ใดที่สามารถดัดแปลงตนเองได้ด้วยการนั่งฝันอยู่แต่ในหอคอยงาช้าง"

ศุรีอินทรายุทธ กล้าประกาศ "กร้าว" วิพากษ์วิจารณ์ตามแนวความคิดกล้าเปิดโปงของฝ่ายวรรณกรรมเพื่อชีวิต ทำให้กวีและนักกลอนส่วนหนึ่งตื่นขึ้นมาจากความคิดเพ้อฝัน และหันมามองสังคมด้วยทรรศนะใหม่ที่ผู้เขียนย้ำว่ายืนอยู่

[4] แนวความคิดซึ่งยึดธรรมชาติเป็นหลัก ประกอบด้วยทรรศนะต่าง ๆ 4 ทรรศนะ อ่านเพิ่มเติมได้จาก **พจนานุกรมศัพท์ปรัชญา อังกฤษ-ไทย** ราชบัณฑิตยสถาน 2532

ข้างคนส่วนใหญ่ การยืนยันว่ากวีและนักกลอนจะต้องสร้างสรรค์งานอย่างรับผิดชอบต่อสังคม และการเขียนต้อง "ชี้ทางออก" ให้สังคม ไม่เป็นแต่ความแปลกใหม่สำหรับผู้เขียนและผู้อ่านเท่านั้น หากยังเป็นความ "น่าหวั่นใจ" สำหรับผู้ปกครองประเทศด้วย

ความคิดของศรีอินทรายุทธเป็นการนำเอาศิลปะไปขึ้นต่อความคิดทางการเมือง แต่ก็เกิดขึ้นในยุคสมัยที่การเมืองก็ข้ามมารุกรานศิลปะเช่นกัน จึงเกิดอาการใช้ศิลปะเป็นอาวุธทางการเมืองขึ้นทั้งสองฝ่ายโดยอาจรู้ตัวบ้างไม่รู้ตัวบ้าง ทุกวันนี้ แม้จะได้รับการพิสูจน์แล้วว่า ศิลปะไม่ใช่อาวุธหรือเครื่องมือทางการเมือง หากมีความเป็นอิสระในตัวของมันเอง การปรับตัวของวรรณกรรมเพื่อชีวิตขนานใหญ่ในประเทศไทยภายหลังการล่มสลายของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยหลังการประกาศนโยบายคืนสู่เหย้า 66/2523[5] ย่อมประจักษ์กันดี แต่ "กวีจะเขียนกาพย์กลอนอย่างไหน" และผลงานชิ้นอื่นๆ ที่เกิดจากความรอบรู้และลุ่มลึกของนักอุดมคติเช่นอัศนี พลจันทร ก็ยังทรงค่ายิ่งทั้งในทางวรรณกรรมศึกษา สำหรับผู้รักกวีนิพนธ์ ไม่ว่าจะเป็นนักอ่านหรือนักเขียน

ชมัยภร แสงกระจ่าง: ผู้วิเคราะห์

[5] นับแต่ปี พ.ศ. 2524 เกิดการ "ปรับดุล" ทางวรรณกรรม มีการพิจารณาว่าวรรณกรรมเพื่อชีวิตมีลักษณะเป็น "สูตรสำเร็จ" มากเกินไป มีการแสดงทรรศนะจากนักอ่านนักวิจารณ์และนักเขียนอย่างหลากหลายเพื่อให้เกิดการปรับปรุงกลวิธีการเขียน อ่านเพิ่มเติม "สูตรสำเร็จ" โฟเบีย น่าจะหยุดระบาดได้แล้ว โดยเสถียร จันทิมาธร ใน **คนอ่านหนังสือ** สำนักพิมพ์ดอกหญ้า 2525

บทวิจารณ์ "ข้างหลังภาพ" ของ ศรีบูรพา

บรรจง บรรเจิดศิลป์

ข้าพเจ้าติดใจเรื่อง **ข้างหลังภาพ** ของ "ศรีบูรพา" โดยที่ได้สะท้อน (reflect) สภาพของสังคมในสมัยต่อมา แม้จะไม่ค่อยชัดนัก แต่ก็พอจะมองเห็น ข้าพเจ้าไม่ทราบว่า "ศรีบูรพา" มีเจตจำนงเช่นนั้นหรือไม่ เพราะ "ศรีบูรพา" เคยพูดถึงเรื่องนี้ว่า เขาสร้างขึ้นด้วยการศึกษาชีวิตของสตรีผู้หนึ่งเท่านั้น

เจตจำนงของ "ศรีบูรพา" เป็นอย่างใด แม้จะสำคัญก็จริงอยู่ แต่สิ่งที่สำคัญยิ่งกว่านี้คือ ชีวิตของ "สตรีผู้หนึ่ง" ซึ่ง "ศรีบูรพา" ได้ศึกษามานั้น จะเกี่ยวกับเหตุการณ์ของชีวิตก็ดี เกี่ยวกับความคิดคำนึงของสตรีผู้นั้นก็ดี หรือจะเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของสตรีผู้นั้นกับคนอื่นๆ ก็ดี เราจะต้องถือว่าเป็นผลผลิตของสังคมส่วนหนึ่ง อันคลี่คลายไปตามกาลเวลาและสิ่งแวดล้อมในยุคสมัยนั้นๆ ภาพชีวิตที่ผู้เขียนบรรยายไว้ตั้งแต่ต้นจนจบ แม้จะเริ่มต้นด้วยความรักอันหวานฉ่ำและลงเอยด้วยความเศร้าสลด และรูปการประพันธ์เป็นไปตามจินตนิยม (Romantic) ซึ่งผู้เขียนพยายามปรุงแต่งด้วยมรรควิธีแห่งศิลป เพื่อดึงดูดและเร่งเร้าจิตใจของผู้อ่าน ไปสู่จุดหมายตามความปรารถนาของผู้เขียนก็ตาม นั่นก็เป็นภาพของสังคมภาพหนึ่งในจำนวนที่มีอยู่มากมายเหลือคณานับ ผู้เขียนเป็นเพียงแต่เลือกเอาภาพใดภาพหนึ่ง ซึ่งถือว่าเป็นรูปแบบของชีวิตเท่านั้นเอง ปัญหา

มีเพียงแต่ว่าผู้เขียนจะเลือกด้วยความสำนึกหรือไม่ หรือแค่ไหนเพียงใด ส่วนความคิดอ่านที่บรรยายออกมาย่อมเป็นผลสะท้อนจากสังคมจากชีวิตที่นักเขียนศึกษา อันเป็นวัตถุแวดล้อมกายภายนอก ซึ่งกำหนดความคิดอ่านของนักเขียน

ชีวิตของ ม.ร.ว. กีรติ ตัวละครสำคัญในนวนิยาย **ข้างหลังภาพ** ของ "ศรีบูรพา" เป็นชีวิตที่ "ศรีบูรพา" เลือกได้และเขียนได้เป็นอย่างดี ม.ร.ว. กีรติ เป็นสตรีในชนชั้นผู้ดีของสังคมเก่า ความ "กตัญญู" แบบสังคมเก่าทำให้หล่อนต้องประสบโศกนาฏกรรมของชีวิต "คติธรรม" ต่างๆ ที่หล่อนได้ถูกอบรมมา มิได้ช่วยให้หล่อนพบความสดชื่นของชีวิตอย่างแท้จริง ตลอดจนความชำนาญในการ "ปรุงโฉมแต่งหน้า" ของหล่อน ก็ไม่สามารถช่วยหล่อนให้รอดพ้นความตายอันน่า "ขมขื่น" เราอาจหลั่งน้ำตาแห่งความสงสารให้แก่ ม.ร.ว. กีรติ ผู้เคราะห์ร้าย แต่ขณะเดียวกันเราอาจระงับเสียโดยตั้งปัญหาว่าทำไม ม.ร.ว. กีรติ จึงต้องประสบความอาภัพแห่งชีวิตเช่นนี้ เป็นเพราะพรหมลิขิตที่ดลบันดาล โดยพระผู้เป็นเจ้ากระนั้นหรือ?

เปล่าทั้งสิ้น สังคมเป็นผู้บันดลบันดาล

ถ้าเรานำชีวิตของ ม.ร.ว. กีรติ ไปเปรียบเทียบกับสภาพของชนชั้นผู้ดีในสมัยเมื่อ 10 ปีก่อน อันเป็นระยะที่ "ข้างหลังภาพ" ปรากฏตัวในบรรณโลกแล้ว โศกนาฏกรรมของ ม.ร.ว. กีรติ เท่ากับเป็นภาพแห่งการแตกสลายของชนชั้นนี้ทีเดียว รัศมีทางการเมืองของชนชั้นผู้ดี (ศักดินา) ต้องอับแสงไปฉันใด ชีวิตความเป็นอยู่ของชนชั้นนี้ ย่อมจะพลอยอับเฉาไปฉันนั้น การแสวงหาอิสรภาพอีกครั้งหนึ่งของชนชั้นนี้ ก็เช่นเดียวกับการแสวงหาอิสรภาพของ ม.ร.ว. กีรติ ซึ่งในที่สุดก็ต้องล้มเหลว สิ่งที่ชนชั้นผู้ดีประสบอยู่ก็เช่นเดียวกับสิ่งที่ ม.ร.ว.กีรติประสบอยู่ นั่นก็คือความแห้งแล้งของชีวิตในปัจจุบัน ความอับเฉาของชีวิตที่มีอยู่ในอดีต ซึ่งภาพทั้งหมดนี้จะปรากฏอยู่ในสารร่าง และความคิดอันเหี่ยวแห้งปราศจากน้ำหล่อเลี้ยงให้สดชื่นของเจ้าคุณอธิการบดีผู้เป็นสามี ผู้มีอายุย่างเข้าทศวรรษที่หกแก่และล้าสมัยเสียแล้ว การดิ้นรนของชนชั้นผู้ดีก็เช่นเดียวกับการดิ้นรนของ ม.ร.ว. กีรติ แม้จะมีความ "กตัญญู" มี "ศีลธรรม" และมีความชำนาญในการตกแต่งปรุงโฉม ก็มิได้ช่วยให้อดีตหรือ "ความเป็นสาว" ฟื้นคืนชีพกลับมาอีก

อนาคตของ ม.ร.ว. กีรติ อยู่ที่ "เธอได้ขอกระดาษดินสอ เขียนประโยค

สุดท้ายที่ต้องการ" ประโยคนี้ได้เขียนไว้ว่า "ฉันตายโดยปราศจากคนที่รักฉัน แต่ฉันอิ่มใจว่า ฉันมีคนที่ฉันรัก" ผู้เขียนได้เลือกประโยคที่แฝงความหมายอย่างลึกล้ำและสะเทือนใจไม่น้อยทีเดียว แต่ว่าหากพิจารณาให้ดีแล้วคำพูดคำนี้ไม่ใช่เป็นผู้ชนะหากเป็นคำปลอบเล้าโลมใจของผู้แพ้ เขียนถึงตอนนี้ ทำให้ข้าพเจ้านึกถึงนวนิยาย **ประวัติจริงของอาคิว** (The True Story About Ah Q) ของ "หลู่ซิ่น" ซึ่งเป็นรูปแบบ (type) ของชาวจีนบางพวกนั้น ชอบพูดดัง ๆ หรือตะโกนในใจว่า "ลูกมันตีพ่อโว้ย" ขณะที่ตนถูกข่มเหงโดยไม่มีทางที่จะเอาชนะได้ และก็จะรู้สึกสบายอกสบายใจดุจไม่มีอะไรเกิดขึ้น หลังจากที่ได้พูดหรือตะโกนเช่นนี้แล้ว ข้าพเจ้ารู้สึกว่าสปิริตของ ม.ร.ว. กีรติ ใกล้กับสปิริตของอาคิว แต่มิใช่แจ่มชัดดุจ "หลู่ซิ่น" ผู้ซึ่งรู้จักจิตใจของชาวจีนได้ดีเท่า ๆ กับคุณลักษณะของพู่กันของเขา แต่กระนั้นก็ตาม คำว่า "ฉันตายโดยปราศจากคนที่รักฉัน แต่ฉันอิ่มใจว่า ฉันมีคนที่ฉันรัก" ก็พอที่จะถือได้ว่าเป็นสัญญลักษณ์แห่งความคิดคำนึงของชนชั้นผู้ดี ผู้ซึ่งอิ่มใจและภูมิใจต่อชีวิตในอดีต ซึ่งเคยรุ่งเรืองอยู่ภายใต้ระบบทำนาบนหลังคนอันเก่าคร่ำครึนั้นอยู่ไม่น้อยทีเดียว

ส่วนนพพร ผู้ซึ่งเข้ามาเกี่ยวข้องกับชีวิตของ ม.ร.ว. กีรติ และมีส่วนที่ก่อโศกนาฏกรรมที่แฝงไว้ **ข้างหลังภาพ** นั้น ก็เป็นบุคคลที่เหมาะสมกับกาลสมัย จากเนื้อเรื่องทั้งหมดที่ "ศรีบูรพา" ได้วาดไว้ให้เราเห็น เราก็เห็นแล้วว่านพพรเป็นคนที่ไม่มีศีลมีสัตย์ เขาเป็นผู้สร้างเจดีย์แห่งความรักอันหวานฉ่ำ และแล้วเขาเองก็เป็นผู้ทำลายเจดีย์นั้นเสียอย่างเลือดเย็น ลักษณะของนพพรเช่นนี้ เราจะหาตัวแทนของเขาจริง ๆ ในสังคมไม่ยากนัก แม้แต่ในปัจจุบันนี้

นพพรเรียนวิชาธนาคารในมหาวิทยาลัยริคเคียวในประเทศญี่ปุ่น วิชานี้เหมาะกับสังคมเวลานั้นต้องการ สมัยนั้นไทยเรากำลังตกเป็นเป้าหมายแห่งการดำเนินนโยบายทุ่มสินค้า (dumping policy) ของจักรพรรดินิยมญี่ปุ่น สิ่งที่เจริญในเมืองไทยคือการค้าไม่ใช่อุตสาหกรรม การค้าย่อมจะต้องสัมพันธ์กับต่างประเทศ ซึ่งสมัยนั้นประเทศสำคัญ คือ ญี่ปุ่น การค้าที่ต้องอาศัยสินค้าต่างชาตินั้น ย่อมเพาะให้เกิดชนชั้นนายทุนนายหน้า (compradore capitalist) ขึ้นในสังคมไทยอย่างรวดเร็ว นพพรไปเรียนญี่ปุ่นก็สอดคล้องกับที่เป็นยุคของ "มหามิตร" นพพรเรียนวิชาธนาคารก็เป็นผลของสังคมนายทุนนายหน้าที่ต้องการ "หมุนเงิน" มากกว่า

"หมุนสินค้า" เพราะประเทศไทยไม่มีอุตสาหกรรมอย่างเป็นปึกแผ่น ธนาคารในเมืองไทยมีมากกว่าอุตสาหกรรมที่มีในเมืองไทย นี่เป็นสัญญลักษณ์ทางเศรษฐกิจของประเทศไทย ความไม่มีศีลมีสัตย์ของนพพร ก็คือลักษณะที่ไร้ศีลไร้สัตย์ของชนชั้นนายทุนนายหน้าที่รุ่งเรือง หลังจากการเปลี่ยนแปลงการปกครอง ชนชั้นนี้มุ่งแต่จะเก็งกำไร ซึ่งก็ตรงกับความปรารถนาของนพพร ซึ่งมุ่งแต่ความก้าวหน้าของตนเป็นใหญ่ ความหวานฉ่ำใดๆ ที่อุบัติขึ้น ณ มิตาเกะ ก็แหลกสลายลืมเลือนไปจากความทรงจำ อดีตไม่เป็นที่พึงประสงค์ของนพพร สิ่งที่เขาประสงค์นั้นคือปัจจุบัน

จากวิวัฒนาการของสังคม มาดูการคลี่คลายแห่งเกลียวสัมพันธ์ของมนุษย์แล้ว นพพรไม่สามารถที่จะรักและรับ ม.ร.ว. กีรติมาเป็นภรรยาคู่ครองของเขาได้ในขณะที่นพพรกำลังหนุ่มแน่นและมีอนาคตรุ่งโรจน์ โดย ม.ร.ว. กีรติมีอายุย่างเข้าสู่ปีที่ 40 ซึ่งแก่ชราและไม่มีอนาคตฉันใด ชนชั้นนายทุนนายหน้า ผู้ซึ่งขึ้นครองตำแหน่งแทนชนชั้นผู้ดีในสังคมนั้น ก็ย่อมไม่สามารถจะรับเอาระบบอันเก่าคร่ำครึมาเป็นระบบคู่ครองของตนได้ฉันนั้น สิ่งที่นพพรหรือชนชั้นนี้คำนึงหรือระลึกถึงอยู่เสมอก็คือ "ความงาม" ที่ ม.ร.ว. กีรติ หรือสังคมเก่าปรุงแต่งให้งดงามอยู่เสมอ แต่ก็นั่นแหละ ผิวหน้าย่อมไม่คงทน เป็นเพียงแต่ภาพลวงตาชั่วระยะหนึ่งเท่านั้นเอง ซึ่งง่ายที่จะรักและง่ายที่จะลืม

"ข้างหลังภาพ" เป็นภาพที่ซ่อนความหลังที่อุบัติขึ้น ณ "มิตาเกะ" หวานฉ่ำแต่แล้วก็เศร้าสลด ข้าพเจ้าเชื่อว่า "ข้างหลังภาพ" เช่นนี้จะไม่อุบัติแต่ "มิตาเกะ" แห่งเดียว บางที-บางทีเท่านั้น เราจะได้เห็น "ข้างหลังภาพ" อุบัติขึ้น ณ ชายทะเลแห่งหนึ่ง ที่ "ไมอามี่" ก็ได้ ซึ่งจะต้องเริ่มด้วยความหวานฉ่ำและก็จะเศร้าสลดอีกเช่นกัน

ที่มา: ตัดตอนจาก บรรจง บรรเจิดศิลป์ "ดูสังคมจากวรรณคดี ดูวรรณคดีกับสังคม" **ศิลปวรรณคดีกับชีวิต**. พระนคร: สำนักพิมพ์สายทิพย์, 2524. หน้า 49-96

บทวิเคราะห์

บรรจง บรรเจิดศิลป์ และ พ. เมืองชมพู เป็นนามปากกาของ อุดม สีสุวรรณ เกิด พ.ศ. 2463 ที่จังหวัดลำปาง ศึกษาระดับมัธยมที่โรงเรียนเค็นเน็ธ แม็คเคนซี ลำปาง เริ่มเขียนหนังสืออย่างจริงจังประมาณปี พ.ศ. 2489 ใน*มหาชน ปิตุภูมิ* และ *เศรษฐสาร* เป็นต้น โดยใช้นามปากกาหลายนามปากกา นามปากกา บรรจง บรรเจิดศิลป์และ พ. เมืองชมพู ใช้ในงานเขียนเชิงวรรณกรรมวิจารณ์และวรรณกรรมสร้างสรรค์ งานที่ประสบความสำเร็จอย่างสูง คือหนังสือชื่อ **ชีวิตกับความใฝ่ฝัน** และ**ศิลปวรรณคดีกับชีวิต** ซึ่งเป็นรวมบทความที่เขียนระหว่าง พ.ศ. 2493-2501 นับจากปี พ.ศ. 2501 ไม่มีงานเขียนเชิงวรรณกรรมวิจารณ์ของเขาเผยแพร่เลย จนกระทั่งเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2526 จึงมีผลงานตีพิมพ์ใน *มติชนสุดสัปดาห์* และเป็นนักเขียนประจำของสำนักพิมพ์*มติชน*ตั้งแต่นั้นมา ผลงานที่ตีพิมพ์ใน*มติชนสุดสัปดาห์* ได้รวมพิมพ์เป็นเล่ม ปี พ.ศ. 2527 ชื่อว่า **วางทวนแทงปากกา** ในบรรดาผลงานของเขา บทความขนาดยาวชื่อ “ดูวรรณคดีจากสังคม ดูสังคมจากวรรณคดี” เป็นบทความที่ทรงอิทธิพลและอ้างถึงมากที่สุดในบทความนี้ นอกจากอรรถาธิบายความสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมกับสังคมและหลักการของศิลปะเพื่อชีวิตแล้ว บรรจงยังวิจารณ์นวนิยายเรื่อง**ข้างหลังภาพ** และ**จนกว่าเราจะพบกันอีก** ของ “ศรีบูรพา” ตามแนวหลักการที่กล่าวไว้ด้วย สรรนิพนธ์บทนี้ผู้วิจัยตัดตอนมาเฉพาะส่วนที่วิจารณ์นวนิยายเรื่อง**ข้างหลังภาพ**

นวนิยายเรื่อง**ข้างหลังภาพ** ของ ศรีบูรพา (กุหลาบ สายประดิษฐ์) ตีพิมพ์เป็นตอนๆ ใน*ประชาชาติรายวัน* ปี พ.ศ. 2480 ได้รับความนิยมจากผู้อ่านและนักวิจารณ์อย่างกว้างขวาง เพราะมีคำวิจารณ์จากบุคคลที่อ่านต้นร่าง **ข้างหลังภาพ** ตอนที่ 1[1] ก่อนรวมเล่ม และคำวิจารณ์เมื่อรวมพิมพ์เป็นเล่มครั้งแรก[2] พ.ศ. 2481 นอกจากนี้ยังเป็นนวนิยายเรื่องแรกที่ถูกนำไปวิจารณ์ด้วยทฤษฎีมาร์กซิสม์ โดย บรรจง บรรเจิดศิลป์ ในข้อเขียนขนาดยาวที่ชื่อว่า "ดูวรรณคดีจากสังคม ดูสังคมจากวรรณคดี"[3] ตีพิมพ์เป็นตอนๆ ใน*มหาชนรายปักษ์* ใน พ.ศ. 2493 อันเป็นยุคที่แนวคิดเรื่องศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน กำลังแพร่หลายในวงวรรณกรรม และมีผลต่อการสร้างสรรค์วรรณกรรมเพื่อชีวิตในยุคแรกอย่างยิ่ง

บรรจง บรรเจิดศิลป์ มีความเชื่อว่าวรรณกรรมกับชีวิตและสังคมมีความสัมพันธ์กันอย่างแนบแน่น ชีวิตของมนุษย์ในสังคมย่อมหลีกเลี่ยงไม่พ้นที่จะเกี่ยวพันกับปัญหาเศรษฐกิจ การเมือง วัฒนธรรม ดังนั้น วรรณกรรมจึงถ่ายสะท้อนชีวิตและสิ่งที่แวดล้อมชีวิตตามที่เป็นอยู่จริง ศิลปะกับชีวิตจึงแยกจากกันไม่ออก แต่นักเขียนจะใช้ศิลปะเพื่อเป็นคุณประโยชน์ที่ไพศาลที่สุด เป็นคุณแก่คนส่วนมาก หรือคนส่วนน้อยในสังคม ตามคำของกุหลาบ สายประดิษฐ์ หรือ "ศรีบูรพา" ย่อมขึ้นอยู่กับโลกทัศน์และชีวทัศน์ของผู้ประพันธ์นั้นเอง ดังนั้น บรรจง บรรเจิดศิลป์เชื่อว่า "ศรีบูรพา" เลือกนำเสนอ**ข้างหลังภาพ**ในลักษณะนวนิยายจินตนิยม (romantic) ที่เริ่มต้นด้วยเรื่องราวความรักอันหวานฉ่ำและลงเอยด้วยความเศร้าสลด เพื่อ "ดึงดูดและเร่งเร้าจิตใจของคนอ่าน" แต่ภาพชีวิตรักเศร้ารันทดนี้เป็นเพียงภาพหนึ่งของสังคมที่ผู้เขียนเลือกนำเสนอเพื่อถ่ายสะท้อนความจริงของสังคมในระดับที่กว้างและลึกกว่านั้น

บรรจง บรรเจิดศิลป์ วิเคราะห์ว่าโศกนาฏกรรมของ ม.ร.ว. กีรติ นางเอกของเรื่อง คือความล่มสลายของชนชั้นศักดินา การดิ้นรนแสวงหาอิสรภาพของ

---

[1] สมจิตต์ ศิกษมัต, ตีพิมพ์ใน **มหาวิทยาลัย** ฉบับพิเศษ เล่มที่ 16 ฉบับที่ 5 พ.ศ. 2481 อ่านได้จาก **ศรีบูรพา**, "ภาคผนวก" **ข้างหลังภาพ** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ดอกหญ้า, 2535 หน้า 214 - 222.

[2] "บัวหลวง" ตีพิมพ์ใน**สยามนิกร** วันที่ 15 มกราคม 2481 อ่านได้จาก **ศรีบูรพา**, "ภาคผนวก" **ข้างหลังภาพ** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ดอกหญ้า, 2535 หน้า 223 - 228.

[3] อ่าน บรรจง บรรเจิดศิลป์, "ดูวรรณกรรมจากสังคม ดูสังคมจากวรรณกรรม", **ศิลปวรรณคดีกับชีวิต** , (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ลายทิพย์, 2524), หน้า 49 - 96

ม.ร.ว. กีรติ ซึ่งมีความ "กตัญญู" มี "ศีลธรรม" และมีความเชี่ยวชาญในการ "ปรุงโฉม" ให้คงรักษาความสดสวย ล้วนประสบความล้มเหลว เช่นเดียวกับชนชั้นศักดินาที่ไม่สามารถฟื้นอดีตอันเรืองรองให้ดำรงคงชีพอยู่ได้อีกต่อไป ผู้วิจารณ์ยังตีความประโยคสุดท้ายที่คุณหญิงกีรติกล่าวก่อนสิ้นใจ อันเป็นอมตวาจาที่กินใจนักอ่านหลายยุคหลายสมัย ว่าแท้ที่จริงแล้วเป็นคำ "ปลอบประโลมใจของผู้พ่ายแพ้" และเป็นสัญลักษณ์ของความอิ่มเอมใจ ภาคภูมิใจของคนที่โหยหาอดีตอันสูญสิ้นไปแล้ว ผู้วิจารณ์ยังชี้ให้เห็นว่านพพรผู้มีส่วนก่อโศกนาฏกรรมนี้เป็นตัวแทนของชนชั้นนายทุนนายหน้าที่มุ่งหวังการเก็งกำไรและความก้าวหน้าจึงไม่อาจยอมรับให้ระบบอันคร่ำครึมาขัดขวางวิถีทางแห่งความรุ่งเรืองของตนได้ การให้นพพรเรียนวิชาการเงินที่ประเทศญี่ปุ่น สอดคล้องกับลักษณะสังคมธนานุภาพ และการเป็นลูกค้าที่ดีของจักรวรรดินิยมญี่ปุ่นในสมัยนั้น ความเป็นคนไม่มีศีลไม่มีสัตย์ของนพพรก็สะท้อนภาพของนายทุนที่มุ่งหวังแต่กำไรโดยไร้หัวใจและมุ่งมองไปข้างหน้าโดยไม่สนใจอดีต ดังนั้น ความรักของคุณหญิงกีรติและนพพรจึงไม่อาจประสานร่วมเป็นชีวิตเดียวกันได้ เช่นเดียวกับเส้นทางของนายทุนและศักดินาที่นับวันฝ่ายศักดินาจะล่มสลายไป ในขณะที่ฝ่ายนายทุนกำลังก้าวหน้าขึ้นแทนที่

บทวิจารณ์ชิ้นนี้นับเป็นการวิจารณ์แนวมาร์กซิสม์อย่างชัดเจน ผู้วิจารณ์ตีความองค์ประกอบของนวนิยายว่าเป็นสัญลักษณ์หรือมีนัยทางสังคมที่กำลังเปลี่ยนแปลงจากสังคมศักดินาไปสู่สังคมทุนนิยม บทวิจารณ์นี้สอดคล้องกับบริบททางสังคมวรรณกรรมในยุคทศวรรษ 90 ที่กำลังตื่นตัวในความขัดแย้งทางความคิดเรื่อง ศิลปะเพื่อศิลป์ และศิลปะเพื่อชีวิต กระแสนิยมหลักของวรรณกรรมในยุคนั้นให้การยอมรับวรรณกรรมในแนวเพื่อชีวิต และต่อต้านวรรณกรรมในแนวศิลปะ ดังที่บรรจงก็กล่าวไว้ในบทความนี้ว่า "ศิลปเพื่อศิลปไม่มีและไม่อาจมี" ดังนั้นผู้วิจารณ์จึงยกย่องศรีบูรพาผู้แต่งอย่างสูง ในฐานะผู้นำทางความคิด และผู้สร้างกระแสหลักแห่งวรรณกรรมเพื่อชีวิตในวงวรรณกรรมไทย ทัศนะวิจารณ์ของบรรจงบรรเจิดศิลป์หักล้างความคิดของนักวิจารณ์ร่วมสมัยคนอื่นที่เห็นว่า**ข้างหลังภาพ** เป็น "วรรณกรรมความรักที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นอย่างประณีตงดงาม" หรือ "เป็นเรื่องประโลมใจที่ดีที่สุดของโลกหนังสือเมืองไทยเรื่องหนึ่งในปีนี้"[4] โดยจูงใจให้

ผู้อ่านพินิจพิเคราะห์นวนิยายเรื่องนี้ด้วยมุมมองทางสังคม และมองเห็น "ความจริงแท้" ที่ ศรีบูรพามุ่งนำเสนอในนวนิยายจินตนิยมเรื่องนี้ของเขา

จุดเด่นของบทวิจารณ์นี้อยู่ที่ผู้วิจารณ์ตีความชะตากรรมของมนุษย์ในระดับบุคคลว่าเป็นสัญญะที่บ่งบอกสภาพของสังคมในระดับภาพรวมได้ ในแง่นี้แสดงให้เห็นว่าผู้วิจารณ์ให้ความสำคัญต่อผู้แต่งในฐานะผู้จำลองโลกแห่งความจริงลงในโลกของนวนิยายได้เนียนสนิท หรืออีกนัยหนึ่งผู้แต่งสามารถสร้างสรรค์วรรณกรรมอันเป็นโลกสมมติให้ถ่ายสะท้อนโลกและสังคมที่เป็นอยู่จริงได้อย่างงดงามด้วยชั้นเชิงทางวรรณศิลป์ ผู้วิจารณ์พยายามชี้ให้เห็นว่าวรรณกรรมเป็นงานศิลปะที่เกี่ยวพันกับชีวิตและไม่อาจหลีกเลี่ยงชีวิตได้ การพิจารณาคุณค่าของศิลปะและวรรณกรรมจึงมีหลักการที่ถูกต้องว่าศิลปะและวรรณกรรมที่ดีย่อมต้องรับใช้ชีวิต ศิลปะและวรรณกรรมต้องเป็นเครื่องมือที่นำผู้อ่านไปสู่ความจริงของชีวิตและสังคม บทวิจารณ์บทนี้จึงนับเป็นวิจารณ์แนวมาร์กซิสม์ที่คลาสสิกที่สุดที่ชี้ความสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมกับสังคมได้อย่างชัดเจน บทวิจารณ์บทนี้ส่งผลต่อการสร้างสรรค์วรรณกรรมและการวิจารณ์ในแนวเพื่อชีวิตสืบต่อมาอีกยาวนาน ดังในยุควรรณกรรมเพื่อชีวิตยุคที่ 2 ช่วง พ.ศ. 2516-2519 บทวิจารณ์นี้ได้รับการอ้างถึงและถือเป็นกระแสหลักของการวิจารณ์วรรณกรรมในช่วงนั้น

ส่วนในปัจจุบัน กระแสความคิดแนวสังคมนิยมแบบมาร์กซิสม์เสื่อมคลายลงไป การตีความนวนิยายเรื่อง**ข้างหลังภาพ**ในฐานะนวนิยายรักโรแมนติกที่มีความงดงามทางวรรณศิลป์เป็นแนวคิดที่ปรากฏในบทวิจารณ์รุ่นหลังอีกหลายบท แต่เหตุที่ผู้วิจัยคัดเลือกบทวิจารณ์บทนี้ไว้ในสรรนิพนธ์ เพราะเป็นบทวิจารณ์ที่ใช้มุมมองกรอบความคิดทางการเมืองของผู้วิจารณ์ในการตีความอย่างอิสระ โดยไม่จำเป็นต้องคำนึงถึงจุดมุ่งหมายของผู้แต่ง บทวิจารณ์นี้ชี้ให้เห็นความสัมพันธ์แนบแน่นระหว่างการวิจารณ์วรรณกรรมกับบริบททางสังคมการเมืองชัดเจนที่สุด บทวิจารณ์นี้จึงมีพลังเข้มข้นในช่วงที่ความคิดทางการเมืองแบบสังคมนิยมกำลังเข้มข้นในสังคมไทย

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์ : ผู้วิเคราะห์

---

[1] อ่านบทวิจารณ์ที่อ้างไว้ในเชิงอรรถ 1 และ 2

ขุมทรัพย์แห่งวรรณคดีชนชาติส่วนน้อย และวรรณคดีท้องถิ่น

จิตร ภูมิศักดิ์

การที่นักศึกษาวรรณคดีแต่ก่อนต้องฉงนฉงายและเดากันอยู่ชุลมุนในเรื่องโคลงห้า และก็ไม่สามารถเข้าใจได้จนแล้วจนรอดว่าโคลงห้ามีลักษณะอย่างไรกันแน่ จนแม้ถึงได้ปฏิเสธความมีอยู่ของมันเสีย แล้วซ้ำได้ล่วงเลยเข้าถึงขั้นรื้อทำลายโคลงห้าอันตนไม่เข้าใจนั้นเสียสิ้น, นั้นก็เพราะทรรศนะอันคับแคบในทางศิลปวรรณคดีของยุคสมัยศักดินา และศักดินากึ่งเมืองขึ้น ซึ่งไม่สนใจ,ทอดทิ้งและดูถูกเหยียดหยามวรรณคดีของชนชาติส่วนน้อย และวรรณคดีท้องถิ่น ไม่ยอมรับนับเอาวรรณคดีของชนชาติส่วนน้อยทั้งหลาย และวรรณคดีท้องถิ่นต่างๆ เข้าไว้ในข่ายวรรณคดีของชาติ,ไม่ยอมบรรจุการคลี่คลายพัฒนาของวรรณคดีชนชาติส่วนน้อยและวรรณคดีท้องถิ่นเข้าไว้ในประวัติวรรณคดีไทย ทั้งนี้ โดยถือว่ามิใช่ของเมืองหลวง มิใช่ของนักปราชญ์ราชกวีแห่งราชสำนักมิใช่พระนิพนธ์! และยิ่งกว่านั้นบางส่วนของวรรณคดีเหล่านั้น ก็ยังขัดกับผลประโยชน์แห่งชนชั้นของเขา หรือเป็นขบถต่อระบบการปกครองและแนวคิดของชนชั้นของเขา, ด้วยเหตุนี้การศึกษา วรรณคดีและประวัติวรรณคดีของเขาจึงจำกัดวงอยู่แต่ภายในขอบเขตอันคับแคบ, การค้นคว้าของเขาจึงจำกัดวงอยู่แต่ในตู้สมุดลายทองใบเล็กๆ ที่มีหนังสืออยู่ไม่กี่เล่ม และก้วนเวียนขุดแคะกันอยู่เพียงในวงข่ายอันคับแคบ เสมือนมอดและหนอนตัวเล็กๆ ที่มืดมัวด้วยอวิชชา ยิ่งนานก็ยิ่งกัดหนังสือเหล่านั้นให้ผุยุ่ยผุยผงลงทุกขณะ.

ฉะนี้ อาณาจักรแห่งวรรณคดีไทยของเขา โดยทางปฏิบัติแล้วจึงเป็นอาณาจักรวรรณคดีแห่งราชสำนักอยุธยา และราชสำนักรัตนโกสินทร์ อันมี

วรรณคดีแห่งราชสำนักสุโขทัยประดับให้ดูขลังขึ้นสองสามชิ้น, ความสำนึกคำว่าประชาชนและประเทศไทยของเขาจำกัดวงอยู่เพียงแค่กำแพงวังและสมาชิกของชนชั้นศักดินา และนายทุนขุนนาง นายหน้าเท่านั้น! เขาลืมหรือจงใจมองข้ามไปเสียว่า ภาคเหนือแห่งประชาชนชาว**ไตโยน**ทั้งภาคก็อยู่ในประเทศไทย พญาพรหมกวีเอกของชนชาวล้านนาก็เป็นสมาชิกของสังคมไทย และได้ยืนตระหง่านอยู่บนเวทีแห่งศิลปวรรณคดีอันเลื่องชื่อด้วย *ค่าวหงษ์หิน* และ *คำจ่ม*; เขาละเลยที่จะยอมรับว่า ดินแดนภาคอีสานอันกว้างใหญ่แห่งชนชาวลาวนั้นก็ได้มีคนอยู่ และเขาเหล่านั้นได้ฝากร่องรอยแห่งความเป็นคนที่มีวัฒนธรรม ภาษา ศิลปวรรณคดีอันประณีตงามไว้ อย่างน้อยที่สุดก็เจ้าปางคำ ชาวหนองบัวลำภูผู้ได้ประพันธ์หนังสือ *สินไชย* ที่จับใจคนอีสานมานับร้อย ๆ ปี; เขามองข้ามวรรณคดีท้องถิ่นของประชาชนชาวใต้ ที่ได้ปรากฏออกมาเป็นบทมโนรา, บทหนังตะลุง, กลอนเพลงบอก, กลอนสวดฯลฯ และแน่นอนเขาแทบจะไม่เคยบอกเล่าแก่ประชาชนไทยภาคอื่น ๆ เลยว่า ประชาชนส่วนน้อยมลายูแห่งสี่จังหวัดนั้นได้มีประวัติการณ์อันยาวนานแห่งศิลปวรรณคดีที่มีลักษณะเฉพาะชนชาติของเขาด้วย!

ด้วยความเข้าใจความหมายของประเทศไทย และวรรณคดีไทยอย่างคับแคบเช่นนี้แหละ การศึกษาค้นคว้าและสันนิษฐานงานทางวรรณคดีของเขาจึงตั้งอยู่บนพื้นฐานอันเรียวเล็ก ง่อนแง่น เสี่ยงต่อการพังทลายโครมครืนลงมากองอยู่บนพื้นดิน. ถ้าหากเขาจะยอมเปิดตู้สมุดลายทองนั้นออก,ทลายกำแพงวังออกมาแล้วค้นคว้าศึกษาไปท่ามกลางท้องทะเลหลวงของมวลชนในทั่วประเทศ เขาก็จะเห็นได้โดยไม่ยากเลย ว่ายังมีขุมทองแห่งวรรณคดีอันมหึมาใหญ่หลวงรอคอยการขุดค้น และศึกษาอยู่ นั่นคือ วรรณคดีของชาวบ้าน วรรณคดีท้องถิ่น และวรรณคดีของชนชาติส่วนน้อย, และในนั้นแหละ เขาจะได้พบกุญแจสำคัญ-กุญแจทอง-ที่จะไขปัญหาเคลือบแคลงต่าง ๆ ทั้งทางภาษา รูปแบบวรรณคดีและอื่น ๆ ที่ยังมืดมนอยู่ภายใต้ตู้สมุดลายทองเก่าคร่ำใบเดียวของเขานั้น. และเมื่อนั้นแหละ วรรณคดีในตู้ของเขาจะมีคุณค่ามากยิ่งขึ้นอย่างน่าอัศจรรย์ใจ.

ที่มา: จิตร ภูมิศักดิ์. **"ขุมทรัพย์แห่งวรรณคดี ชนชาติส่วนน้อย และวรรณคดีท้องถิ่น" วรรณคดีวิเคราะห์ โองการแช่งน้ำและข้อคิดใหม่ในประวัติศาสตร์ไทย ลุ่มน้ำเจ้าพระยา.** กรุงเทพฯ : ดวงกมล, 2524. หน้า 158 - 160.

บทวิเคราะห์

จิตร ภูมิศักดิ์ นักวิชาการ นักประวัติศาสตร์ กวี นักเขียน นักคิดและนักวิจารณ์ของประชาชน ในนามปากกาหลากหลาย อาทิ กวี การเมือง, กวี ศรีสยาม, ศรีนาคร, ขวัญนรา ใช้เวลาเขียนบทกวีหรือบทวิเคราะห์บทกวี ทีปกร, ศิลป์ พิทักษ์-ชน, สิทธิ ศรีสยาม, กวี ศรีสยาม, สมสมัย ศรีศูทรพรรณ, สมชาย ปรีชาเจริญ ใช้เขียนบทวิเคราะห์บทความ หรือบทวิจารณ์ เกิดเมื่อ 25 กันยายน 2473 ที่อำเภอประจันตคาม ปราจีนบุรี จบการศึกษาปริญญาตรีจากคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มีความรู้และความเชี่ยวชาญด้านภาษาและวรรณคดีอย่างลึกซึ้ง และมีแนวคิดทางการเมืองแบบสังคมนิยม

จิตรได้ชื่อว่าเป็น "ขบถ" ต่อยุคสมัยของเขาเอง เหตุเกิดจากต้นฉบับของเขาที่จะตีพิมพ์ใน*หนังสือ 23 ตุลา* ของมหาวิทยาลัยเป็นบทความที่เปิดโปงและวิพากษ์วิจารณ์การคอรัปชั่นในวัดและโจมตีผู้หญิงที่ไม่รับผิดชอบความเป็นแม่เจ้าของโรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช ผู้พิมพ์เห็นเข้า จึงรายงานมหาวิทยาลัย และมีการตั้งคณะกรรมการขึ้นสอบสวนและลงมติให้เขาพักการเรียน นิสิตวิศวกรรม-ศาสตร์กลุ่มหนึ่งจัดอภิปรายโจมตีเขาที่หอประชุมใหญ่ของมหาวิทยาลัย เขาถูก "โยนบก" (คือจับตัวโยนลงจากเวทีสู่พื้นหอประชุมจนหลังหัก)

หลังจากนั้น จิตรถูกสั่งพักการเรียน 2 ปี ระหว่างนั้นเขาไปทำงานหนังสือพิมพ์ และกลับมาเรียนต่อจนกระทั่งจบการศึกษาเมื่อปี พ.ศ. 2500 เมื่อเรียนจบแล้วได้ทำงานหนังสือพิมพ์ และเขียนบทความให้แนวคิดใหม่แก่ศิลปวรรณกรรมไทยในหัวข้อ "ศิลปเพื่อชีวิต ศิลปเพื่อประชาชน"[1] และ "โฉมหน้าศักดินาไทย" ซึ่งได้รับการขานรับอย่างตื่นเต้นจากฝ่ายก้าวหน้า และถูกต่อต้านอย่างรุนแรงจากฝ่ายอนุรักษ์นิยม ครั้น 20 ตุลาคม 2501 เกิดการปฏิวัติรัฐประหารโดยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ จิตรและนักคิดนักเขียนนักหนังสือพิมพ์เป็นจำนวนมากถูกจับกุมคุมขัง เขาได้ใช้เวลาที่ถูกจับกุมคุมขังนานถึง 6 ปีเศษสร้างสรรค์ผลงานวรรณกรรม ทั้งที่เป็นข้อเขียนและบทวิจารณ์ตลอดจนบทเพลงมากมาย ที่โดดเด่นเป็นที่รู้จักกันดียิ่งในหมู่นักวิชาการได้แก่ **ความเป็นมาของคำสยาม ไทย ลาวและขอม และลักษณะทางสังคมของชื่อชนชาติ; วรรณคดีวิเคราะห์โองการแช่งน้ำ ข้อคิดใหม่ในประวัติศาสตร์ลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา** เป็นต้น จิตรได้รับการปล่อยตัวเมื่อปี 2508 ได้ตัดสินใจเดินทางเข้าร่วมต่อสู้กับพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย และเสียชีวิตเพราะถูกทางการล้อมยิงเมื่อ 5 พฤษภาคม 2509

แม้จิตร ภูมิศักดิ์จะตายไปแล้ว แต่ภายหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 แนวความคิด "ศิลปเพื่อชีวิต ศิลปเพื่อประชาชน"[1] แบบอย่างชีวิต และผลงานของเขาได้รับการขานรับอย่างกึกก้องตามกระแสการกลับมาตื่นตัวอีกครั้งของแนวความคิดสังคมนิยม ทำให้วงการวรรณกรรมของไทยมีงาน "วรรณกรรมเพื่อชีวิต"เกิดขึ้นมาอีกแนวหนึ่งอย่างชัดแจ้ง

บทความชื่อ **ขุมทรัพย์แห่งวรรณคดีชนชาติส่วนน้อยและวรรณคดีท้องถิ่น** ของจิตร ภูมิศักดิ์เป็นบทหนึ่งของการวิเคราะห์วรรณคดีโองการแช่งน้ำ ที่สะท้อนให้เห็นความคิดที่ชัดเจนของเขาในการเป็นนักวรรณคดี และนักคิดเพื่อ

[1] ทีปกร (จิตร ภูมิศักดิ์) อธิบายไว้ใน **ศิลปเพื่อชีวิต ศิลปเพื่อประชาชน** (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ต้นมะขาม 2521, หน้า 121-122) ว่า ศิลปเพื่อชีวิต หมายถึง ศิลปที่ส่งผลสะท้อนอันมีคุณประโยชน์ไปยังชีวิตทางสังคมของมวลประชาชน คือ ศิลปที่เปิดโปงให้ประชาชนมองเห็นต้นตอของความเลวร้ายของชีวิตในสังคม คือศิลปที่ชี้แนะให้ประชาชนมองเห็นทางออกของชีวิตที่ถูกต้อง และพร้อมกันนั้นก็ยั่วยุให้มวลประชาชนต่อสู้และเคลื่อนไหวไปสู่จุดหมายปลายทางของชีวิตอันดีกว่าอันนั้น ศิลปเพื่อชีวิต คือศิลปที่ถือกำเนิดขึ้นมาเพื่อมีบทบาทอันเป็นประโยชน์ต่อชีวิตของประชาชนส่วนรวม

ประชาชน เขาเขียนบทความชิ้นนี้ในปี 2505 ซึ่งเป็นยุคสมัยที่วงการวรรณกรรมศึกษาและวิจารณ์ยังไม่ได้รับความสนใจมากนัก ความตื่นตัวในเรื่องของวรรณคดีท้องถิ่นหรือวรรณคดีของชนชาติส่วนน้อยยังไม่ปรากฏชัดเจน การเสนอความคิดเรื่องนี้อย่างมีน้ำหนักไปในเชิงรุกเร้า และเสียดสีอยู่บ้าง น่าจะทำให้นักอ่าน "สะดุดใจ" และใช้วิจารณญาณมากขึ้นในการพิจารณาวรรณคดีของชาติ

แม้จะเป็นนักคิดแบบสังคมนิยม แต่จิตรก็มีความเป็นนักอักษรศาสตร์มากพอที่จะมองเห็นคุณค่าของงานวรรณคดี เขาไม่ได้ปฏิเสธ "ตู้สมุดลายทองเก่าคร่ำคร่าใบนั้น" หากแต่เขาขอร้องให้ผู้รับผิดชอบยอมเปิดตู้และออกสู่โลกกว้างของวรรณคดี เพื่อจะได้ค้นพบ "ขุมทรัพย์ทางวรรณคดี" ของประชาชนที่มีอยู่อีกมากมาย การเอ่ยชื่อวรรณคดีท้องถิ่นต่างๆ รวมทั้งชื่อผู้แต่ง ซึ่งผู้อ่านในสมัยนั้นน้อยคนจะรู้จัก นับเป็นความ 'ใหม่' อย่างยิ่งของนักวิจารณ์ และความใหม่นี้เองเป็น "ไฟ" ประกายแรกที่จะจุดขึ้นในใจของนักอ่านให้อยากติดตาม ค้นคว้าหาอ่านเพื่อพิสูจน์ความคิดของนักวิจารณ์ ในขณะเดียวกันการอ้างเหตุผลเรื่องสำนึกของความเป็นชาติที่ไม่ได้มีเพียงชนกลุ่มเดียวน่าจะเป็นประเด็นที่ทำให้นักอ่านต้องหันมา "ปรับ" กระบวนการในการพิจารณาศึกษางานวรรณกรรมเสียใหม่ด้วย

สิ่งที่น่าสนใจคือจิตร ภูมิศักดิ์ มี "สำนึก" ของนักอักษรศาสตร์อยู่เต็มเปี่ยม ไม่แต่ภาษาที่เขาใช้อย่างมีภาพพจน์เท่านั้น หากแต่เขายังแสดงให้เห็นถึง "ใจอันเต็มไปด้วยความรัก" ในวรรณคดีที่ไม่จำกัดขอบเขต เขาทำให้นักอ่านได้ตระหนักว่า โลกการอ่านนี้กว้างขวางนักและค่าของวรรณคดีก็มิได้มีแต่เฉพาะที่ปรากฏอยู่ในตำราหรือแบบเรียนเท่านั้น ไม่เพียงแต่บทความชิ้นนี้เท่านั้น หากแต่เขาได้สร้างสรรค์งานต่อเนื่องเพื่อแสดงให้เห็นถึงการยืนยันความคิดของเขา และเป็นงานที่มีรายละเอียดลุ่มลึกและแสดงให้เห็นถึงการค้นคว้าอย่างจริงจังของเขา อาทิ "วรรณคดีวิเคราะห์โองการแช่งน้ำ" "ลักษณะของกาพย์กลอนแห่งชนชาติไทย-ลาว" "โคลงห้ามรดกทางวรรณคดีไทย" นับได้ว่าเขาเป็นคนหนึ่งที่เปิดประเด็นปลุกกระแสให้วรรณคดีท้องถิ่นได้ก้าวเข้ามามีบทบาทเป็นส่วนหนึ่งในวรรณคดีของชาติในระยะต่อมา ดังจะเห็นได้จากการเกิดความสนใจเรื่องวรรณคดีท้องถิ่น ทั้งจากการบรรจุเป็นหลักสูตรในการศึกษาระดับต่างๆ การเขียนตำราโดยนักวิชาการ และการให้ความสนใจในแง่การศึกษาวิจัยและทำวิทยานิพนธ์ของนักศึกษา

สถาบันอุดมศึกษาต่าง ๆ

ความคิดของจิตร ภูมิศักดิ์ แบบ "ศิลปเพื่อชีวิต ศิลปเพื่อประชาชน"[2] ที่เขาใช้เป็นแนวในการพิจารณาคุณค่าวรรณคดี อาจดูว่า "แรง" จนถูกปฏิเสธจากนักอ่านอนุรักษ์นิยมส่วนหนึ่งได้ เพราะมีการสร้างแนวความคิดใหม่ตามแนวความคิดทางการเมืองที่มีลักษณะปฏิเสธวรรณคดีเก่า แต่บทบาทของเขาในฐานะนักอักษรศาสตร์ผู้ "ปลุก" ให้นักอ่าน "ตื่นตา" และ "ตื่นใจ" ขึ้นมามองวรรณคดีจนถึงระดับ "ตื่นปัญญา" นั้นปฏิเสธไม่ได้ ไม่ว่าในยุคสมัยใด

ชมัยภร แสงกระจ่าง: ผู้วิเคราะห์

[2] เป็นความคิดที่มีจิตสำนึกอันงดงามเพื่อประชาชน แต่มีลักษณะชี้นำและเป็นเผด็จการอยู่ในตัวเองด้วย

โคลงห้า...มรดกทางวรรณคดีไทย

จิตร ภูมิศักดิ์

ในระยะสี่ห้าปีมานี้เอง งานวรรณกรรมทางด้านกาพย์กลอนของไทยเรารู้สึกว่าคึกคักและขยายตัวขึ้นมาก มี "นักกลอน" ทั้งหนุ่มและสาวเกิดขึ้นมากมายทั้งที่เป็นเอกชน ทั้งที่รวมกันเป็นกลุ่มเล็ก และทั้งที่จัดตั้งกันขึ้นเป็นชมรมใหญ่ หนังสือรวมกลอนของนักกลอนกลุ่มต่าง ๆ ปรากฏออกสู่ตลาดอยู่เสมอ ปรากฏการณ์เหล่านี้กล่าวโดยทั่วไปแล้วก็เป็นสิ่งที่น่าพอใจ ปลาบปลื้มยินดีและน่าจะได้รับการส่งเสริมให้ขยายตัวยิ่ง ๆ ขึ้นไป

รูปแบบของนักกาพย์กลอนที่นิยมเขียนกันมากในระยะนี้คือ "กลอนสุภาพ" หรือ "กลอนแปด" ซึ่งเขียนด้วยลีลาแบบสุนทรภู่บ้าง แบบใหม่ ๆ บ้าง การเขียน "กลอนแปด" กันมากนั้นก็ดีแน่เพราะเป็นรูปแบบที่ผู้อ่านเข้าใจง่าย (แต่มิใช่หมายความว่าเขียนได้ง่าย) แต่อย่างไรก็ดี เราก็น่าจะคิดเป็นห่วงกันบ้างว่า ถ้าเราระดมกันสนใจเขียนแต่กลอนแปดกันอยู่อย่างเดียว นานเข้าความรู้สึกซ้ำซากจำเจและเบื่อ ก็อาจเกิดขึ้นแก่วงผู้อ่านและอาจทำให้วงการกาพย์กลอนของไทยซึมเซาหรือล้มฟุบลงไปอีก ดังที่เคยเป็นมาแล้วระยะยาวภายหลังที่เกิดนวนิยายสมัยใหม่ขึ้น ซึ่งถ้าเป็นเช่นนั้นก็จะเป็นที่น่าเสียดายยิ่งนัก

ด้วยความรู้สึกหวาดหวั่นดังกล่าวนี้ ข้าพเจ้าจึงใคร่ขอเชิญชวนท่านนัก

กลอนทั้งหลายลองหันไปใช้รูปแบบคำประพันธ์อื่นดูบ้าง มรดกทางวรรณคดีด้านกาพย์กลอนของไทยเรานั้นมีรูปแบบคำประพันธ์ทั้งที่เป็นโคลง กาพย์ และแม้กลอนอื่นๆ อยู่อย่างอุดมทีเดียว และบางอย่างก็อ่านเข้าใจได้ง่าย แสดงความรู้สึกนึกคิดได้กระชับกว่า "กลอนแปด" เสียด้วยซ้ำ

รูปแบบคำประพันธ์ที่มีอยู่มากมายหลายชนิดนี้ ก็เช่นเดียวกันจังหวะของเพลงซึ่งมีอยู่หลายรูปแบบ สมมติว่าถ้าเราจะเปรียบจังหวะเพลงประเภท 4/4 เท่ากับกลอนแปด การที่นักแต่งเพลงจะใช้จังหวะ 4/4 เพียงรูปแบบเดียว แสดงความรู้สึกและอารมณ์ทุกชนิดทั่วไปหมดนั้น จะเป็นที่ทำได้ดีเด่นสมบูรณ์จริงๆ ได้ยากนี้ฉันใด การที่นักกลอนจะใช้กลอนแปดเพียงรูปเดียวแสดงความรู้สึกและทุกอารมณ์ให้เห็นได้ดีเด่นชัดเจนจริงๆ ทุกความรู้สึกและทุกอารมณ์ทั่วไปหมด ก็ย่อมทำได้ยากและเป็นไปได้ยากฉันนั้น ด้วยเหตุนี้เราจึงสังเกตได้ว่า นักแต่งเพลงที่มีความเข้าใจในลักษณะเฉพาะเพลงแต่ละจังหวะ จึงใช้จังหวะแตกต่างกันในการแสดงอารมณ์ที่ต่างกัน เป็นต้นว่าใช้จังหวะวอลซ์ หรือ 3/4 เพื่อแสดงอารมณ์ร่าเริง ระริกรื่น กระจุ๋มกระจิ๋ม เพราะรูปแบบของวอลซ์มีลักษณะเฉพาะพิเศษประจำตัวของมันที่จะช่วยให้เนื้อหาทางอารมณ์ของเพลงเพิ่มความรื่นเริงชัดขึ้นอย่างสมบูรณ์ โดยทำนองเดียวกันนี้ ถ้าเราสำรวจดูวรรณคดีที่แต่งด้วยกลอนแปดในอดีต เราจะพบว่าวรรณคดีนั้นๆ ไม่สามารถแสดงอารมณ์ได้ดีเด่นทุกอารมณ์เลย หากแสดงดีเด่นได้บางอารมณ์เท่านั้น ขอให้เราอ่านบทกลอนเรื่อง**พระอภัยมณี**ของท่านบรมครูกลอนแปด "สุนทรภู่" โดยอ่านด้วยทรรศนะวิจารณ์ตามแนวทางดังกล่าวข้างต้น เราจะพบว่าโดยทั่วไปแล้ว กลอนแปดของท่านไพเราะ มีสัมผัสนอก สัมผัสใน สัมผัสอักษรครบครัน กลอนแต่ละวรรคมีการวางจังหวะของน้ำหนักคำ ให้มีที่หนัก (ครุ) และเบา (ลหุ) เหมาะแก่การอ่านเป็นทำนองเสนาะฟังแล้วเบา หวาน ลื่นไหล เสียงของกลอนที่อ่านระรื่นหวานจับหูจับใจคน นี่คือลักษณะพิเศษของกลอนแปดแบบสุนทรภู่ซึ่งเป็นการริเริ่มขึ้นใหม่ในวงการกาพย์กลอนของไทยในสมัยยุครัตนโกสินทร์ แต่ถ้าพูดถึงด้านการแสดงอารมณ์อ่อนหวาน เช่น รัก ออดอ้อน คร่ำครวญ ประเภทนี้เท่านั้น การแสดงอารมณ์เคียดแค้น ดุดัน อาฆาต บำเถื่อน และอื่นๆ สุนทรภู่ไม่สามารถใช้รูปแบบกลอนแปดแสดงได้ดีเด่นชัดเจนเท่าเทียมกับการแสดงความรู้สึกออดอ้อน รำพัน ตัดพ้อเลย เช่น ตอนที่

อุศเรนแค้นนางวาลีถึงกับรากเลือดตายนั้น ถ้อยคำในบทกลอนแต่ละคำ แต่ละวรรค และจังหวะเสียง หาได้แสดงให้ผู้อ่านเกิดอารมณ์รู้สึกว่าเดียดแค้นอย่างแสนสาหัสแต่อย่างใดไม่

นี่ด้านหนึ่ง อาจจะเป็นเพราะสุนทรภู่ถนัดแต่การเขียนอารมณ์หวาน แต่ความจริงอีกด้านหนึ่งก็คือ กลอนลีลาอ่อนหวานระรื่นหูอย่างสุนทรภู่ ไม่สามารถที่จะสะท้อนแสดงอารมณ์ที่หยาบกร้านได้ดีเด่นเลยเด็ดขาด ข้าพเจ้าดูออกจะอาจหาญเกินไปสักหน่อยที่บังอาจวิจารณ์ท่านบรมครู ความประสงค์ของข้าพเจ้ามีเพียงต้องการจะชี้ว่า รูปแบบคำประพันธ์เพียงอย่างเดียวย่อมไม่สามารถแสดงอารมณ์ได้ทั่วทุกอย่าง ไม่ว่ากวีผู้นั้นจะเชี่ยวชาญในรูปแบบคำประพันธ์ชนิดนั้นเป็นพิเศษสักเพียงไรเท่านั้น

ด้วยความเป็นจริงดังกล่าวมานี้ เราในสมัยปัจจุบัน... สมัยที่มิได้มุ่งเขียนกลอนเพื่อเล่าเรื่องนิยายแบบในอดีต หากเขียนกลอนเพื่อแสดงอารมณ์รู้สึกต่างๆ ให้เด่นชัดและกระชับ... จึงน่าจะได้ลองย้อนไปศึกษามรดกทางกาพย์กลอนของไทยเราในอดีตและนำรูปแบบคำประพันธ์ที่มีอยู่มากมายมาใช้แสดงความรู้สึกและอารมณ์ที่แตกต่างกันดูบ้าง ซึ่งนี่ด้านหนึ่งอาจช่วยให้นักกลอนหรือกวีประสบความสำเร็จได้ตามที่ตนใฝ่ฝัน และอีกด้านหนึ่งก็จะช่วยกอบกู้วงการวรรณกรรมด้านกาพย์กลอนของไทยไว้ให้พ้นจากภาวะ "ซ้ำซากและมลึดซีด" ที่จะต้องเกิดขึ้นในอนาคตอันใกล้นี้ (ถ้าไม่มีการเปลี่ยนแปลงหรือไหวตัวใหม่) ได้อีกด้วย

อันที่จริงข้าพเจ้าไม่ใช่ "นักกลอน" หรือ "กวี" (ยกเว้นนามปากกาซึ่งออกจะคุยเขื่องไปหน่อย) แต่ในระยะไม่นานมานี้ข้าพเจ้าเกิดความรู้สึกอยากที่จะระบายความคิด ความรู้สึก และอารมณ์บางประการอันเป็นปฏิกิริยาที่เกิดขึ้นจากสภาพของสังคมเมืองไทยยุคปัจจุบัน เมื่อจับปากกาขึ้นมาเขียนแล้วก็รู้สึกว่า ถ้าได้ใช้กาพย์กลอนเป็นสื่อที่จะแสดงดูจะเหมาะเจาะดีกว่าอย่างอื่น จึงได้เริ่มเขียนกาพย์กลอนกับเขาขึ้นบ้างสองสามชิ้น ดังที่ได้ลงพิมพ์ในหนังสือประชาธิปไตยนี้ไปแล้วสองสามครั้ง

ในการเขียนกาพย์กลอนเหล่านี้ ข้าพเจ้ามาติดอยู่ข้อหนึ่งตรงที่ว่าไม่รู้จะหารูปแบบคำประพันธ์ชนิดใดมาแสดงบรรยากาศที่เคร่งขรึม หนักแน่น เฉียบขาด สง่าและท้าทายได้ รูปแบบที่ข้าพเจ้าต้องการนั้น จะต้องกระชับ ไม่ยืดยาด ใช้คำ

น้อย ห้วนสั้น แต่กินความมาก เพื่อให้ดูทะมึนและโดดเด่นอย่างเยาะเย้ยท้าทาย กาพย์ยานีทำหน้าที่นี้ไม่ได้ เพราะมีสัมผัสหรือจังหวะเสียงหนักเบามากเกินไป ยานีทำได้อย่างมาก (ตามความสามารถของข้าพเจ้า) ก็เพียงความเคียดแค้นอาฆาต สร้างบรรยากาศเคร่งขรึมอย่างจริงจังขึ้นไม่ได้ โคลงสี่สุภาพก็เยิ่นเย้อและนิ่มนวลเกินไปสำหรับบรรยากาศอย่างนี้เช่นกัน ในที่สุดข้าพเจ้าก็นึกถึงโคลงชนิดหนึ่งที่มีอยู่ในขุมทรัพย์ทางกาพย์กลอนอันอุดมของไทยเราขึ้นได้ นั่นก็คือ "โคลงห้า" และจากนี้เองบทกลอนเรื่อง "คาวกลางคืน" จึงได้ขึ้นต้นด้วย "โคลงห้า" เพื่อแสดงภาพของกรุงเทพฯที่คลุ้งไปด้วยคาวกาม ให้เด่นทะมึนอย่างเคร่งขรึมและเยาะเย้ยดังนี้

กรุงเทพฯคลุ้ง คาวหืน
ควันกามกลืน กลบไหม้
คาวกลางคืน คลุมทาบ
เมืองร้องไห้ เหือดขวัญ
น้ำฟ้าฟาด ฟองหาว
คือกามฉาว ชุ่มฟ้า
กลิ่นสาบสาว กำซาบ
กามย้อมหล้า แหล่งสยาม

โคลงทั้งสองบทนี้ ถ้าท่านอ่านแล้วไม่ได้บรรยากาศดังที่ข้าพเจ้าตั้งความปรารถนาไว้ ก็ขอให้โปรดเข้าใจว่านั่นเป็นเพราะข้าพเจ้ามือไม่ถึง หาใช่รูปคำประพันธ์ชนิดนี้ไม่เหมาะสมที่จะแสดงบรรยากาศเคร่งขรึม ท้าทาย และเย้ยหยันไม่

เมื่อ "โคลงห้า" ได้ปรากฏโฉมหน้าขึ้นในบทกลอนของข้าพเจ้าแล้วสองสามครั้ง ได้ยินเสียงถามไถ่มาบ่อย ๆ ว่าข้าพเจ้าไปขุดโคลงห้ามาจากไหน ลักษณะและข้อบังคับเป็นอย่างไร ข้าพเจ้าจึงคิดว่าน่าจะได้เขียนเฉลยคำถามเหล่านี้เสียสักครั้ง บางทีท่านนักกลอนหรือกวียุคนี้เห็นว่าน่าสนใจก็อาจลองนำไปใช้ ซึ่งก็อาจมีส่วนให้วงการกาพย์กลอนของไทยเราไม่จืดชืดซ้ำซากทางรูปแบบโทรมดังที่ได้หวั่นวิตกอยู่บ้างก็เป็นได้

ที่มีคำถามว่าข้าพเจ้าไป "ขุด" เอาโคลงห้ามาจากไหนนั้น ผู้ถามใช้คำว่าขุดได้ถูกต้องดีเหลือเกิน ข้าพเจ้าไปขุดเอามาจริงๆ โคลงห้านั้นตายสนิทและหมดจากบทบาทวงการกาพย์กลอนของไทยมานานประมาณ 400-500 ปีแล้ว และตอนที่ผ่านมานั้นก็เกือบจะหาตัวผู้ที่รู้จักลักษณะคณะ และข้อบังคับของโคลงห้าอย่างถูกต้องจริงๆ ไม่ได้ (ยกเว้นที่ชี้ตัวได้ไม่กี่คน ซึ่งจะมีกล่าวในข้างท้าย) ข้าพเจ้าได้ขุดเอามาแล้วและนำไป "พัฒนา" ขึ้นใหม่ให้เหมาะสมกับรสนิยมของหูคนไทยในยุคพัฒนา และนำมาใช้เป็นการทดลองในบทกลอนของข้าพเจ้าดังที่บางท่านได้เห็นผ่านตามาบ้างแล้ว แต่ก่อนที่ข้าพเจ้าจะเรียนให้ทราบว่า 1) ข้าพเจ้าได้ไปขุดโคลงห้ามาจากไหน 2) ลักษณะโคลงห้าเดิมเป็นอย่างไร และ 3) ข้าพเจ้าได้ดัดแปลงขึ้นอย่างไร ข้าพเจ้าจะขอแสดงลักษณะคณะ และข้อบังคับของโคลงห้าที่ข้าพเจ้า "พัฒนา" แล้วนี้เสียก่อน เพราะจะช่วยทำให้เข้าใจเรื่องในประวัติง่ายขึ้น และผู้ที่ไม่สนใจประวัติแต่สนใจแบบแผนโคลงห้า (พัฒนา) ก็จะได้ไม่ต้องเสียเวลารอคอยและติดตามอ่าน

ลักษณะโคลงห้าพัฒนา

คณะ หนึ่งบทมีสี่บาท หนึ่งบาทมีห้าคำ แบ่งเป็นวรรคหน้าสามคำ วรรคหลังสองคำ

เอกโท หนึ่งบทมีเอกสี่ โทสี่ (ดูตำแหน่งตามแผนผังต่อไป)

สัมผัส เหมือนโคลงสี่สุภาพ

สร้อย เหมือนสร้อยโคลงดั้น

แผนผังโคลงห้าพัฒนา

ooด้ oo

ooo ด้

ooo od

od้ด้ do

หมายเหตุ

1) เอกและโทในบาทที่หนึ่งสับที่กันได้เหมือนโคลงอื่นๆทั่วไป

2) โทคู่ในบาทสี่ อาจอยู่แยกกันได้ดังนี้

ǒ o ǒ ó o

เช่น "ฟ้าโรจน์ร้อง ร่ำหา"

3) สร้อยของบาทที่หนึ่งและที่สาม เหมือนสร้อยโคลงทั่วไป แต่เฉพาะสร้อยของบาทที่สี่ จะต้องเป็นสร้อยแบบโคลงดั้น กล่าวคือ เป็นคำสุภาพ (ไม่มีเอกโท, ไม่เป็นคำตาย) และต้องซ้ำพยัญชนะกับสองคำสุดท้ายของบาทที่สี่ โดยเฉพาะคำสุดท้ายจะต้องเป็นคำเดียวกัน ดังตัวอย่าง "ฟ้าโรจน์ร้อง ร่ำหา รนหา" หรือ "กามร้อนไล้ ลูบเมือง โลมเมือง"

อนึ่ง สำหรับท่านนักกลอนหรือกวีที่ไม่เห็นด้วยกับการแปลงพัฒนาแบบของข้าพเจ้า ก็ย่อมมีสิทธิคิดดัดแปลงใหม่ได้จากรูปแบบโคลงห้าดั้งเดิม ดังที่ข้าพเจ้าจะกล่าวถึงต่อไป

"โคลงห้า" ดูเหมือนจะปรากฏอยู่สักสามแห่งเท่านั้นในบรรดาหนังสือวรรณคดีของไทยสมัยอยุธยาและรัตนโกสินทร์ แห่งที่ใช้เป็นชิ้นเป็นอันจริงจังก็คือใน "**โองการแช่งน้ำพระพัทธฯ**" หรือ "ประกาศโองการแช่งน้ำโคลงห้า" ซึ่งในชั้นหลังๆ นี้มาเปลี่ยนเรียกว่า "**โองการแช่งน้ำพระพิพัฒนสัตยา**" ดังที่ปรากฏอยู่ที่หนังสือเรียนประวัติวรรณคดีไทยทั่วไป

น้ำพระพัทธคือน้ำสาบาน สมัยราชาธิปไตยมีกฎหมายบังคับให้ข้าราชการต้องดื่มน้ำสาบาน เพื่อยืนยันความจงรักภักดีต่อกษัตริย์ปีละสองครั้ง ผู้ขาดพิธีโดยไม่มีเหตุผลสมควรมีโทษฐานกบฏ คำว่า "พัทธ" เป็นภาษาสันสกฤต แปลว่า "ผูกมัด" แต่ในเขมรสมัยนครธมและไทยสมัยกรุงศรีอยุธยานำมาใช้แปลว่า คำสาบานหรือคำผูกมัด หรือเงื่อนไขผูกมัด ในศิลาจารึกที่ปราสาทหินเขาพระวิหารก็มีคำ "พัทธ" ใช้ในความหมายว่า คำสาบาน เป็นต้น ราชสำนักเขมรยุคนครธมก็มีพิธีดื่มน้ำสาบานเช่นนี้เหมือนกัน ยังจารึกคำสาบานของพวกข้าราชการเขมรโบราณปรากฏเป็นตัวอย่างอยู่ที่ประตูปราสาทหินพิมานอากาศในบริเวณวังในเมืองนครธมจนบัดนี้ ในคำจารึกนั้นเรียกพิธีสาบานว่า "พัทธประติชญา" เรียก

อย่างไทยๆ ซึ่งนิยมใช้ภาษาบาลีก็คือ "พัทธปฏิญญาน" นั่นคือปฏิญญานสาบานตนนั่นเอง ในกฎมณเฑียรบาลสมัยกรุงศรีอยุธยาเรียกน้ำสาบานย่อๆ นี้ว่า น้ำพระพัทธฯ แต่มาภายหลังจะรังเกียจคำว่าพัทธซึ่งบอกโต้งๆ เกินไปว่า ผูกมัดสาบาน หรืออย่างใดอย่างหนึ่ง จึงคิดแปลงเสียใหม่เป็น "น้ำพระพิพัฒนสัตยา" ให้มีความหมายเป็นแง่ความสัตย์อันเจริญไป

ในพิธีดื่มน้ำสาบาน ซึ่งเรียกว่า *"ถือน้ำ"* นั้น พราหมณ์เป็นผู้โอมอ่านเวทย์มนต์คาถาที่สาปแช่งผู้ไม่ซื่อสัตย์จงรัก คำที่พราหมณ์สาธยายนั้นเป็นคาถาที่น่าสะพึงกลัวเพราะผู้ฟังไม่เข้าใจ นี่เป็นประการหนึ่ง เมื่อเสร็จจากคำสาปแช่งของพราหมณ์แล้ว อาลักษณ์ก็อ่านคำสาปแช่งของพราหมณ์เป็นภาษาไทยฟังเข้าใจง่ายอีกครั้งหนึ่ง แต่โองการแช่งน้ำโคลงห้าซึ่งเป็นภาษาไทยนี้จัดไว้ในประเภทที่ให้พราหมณ์อ่าน จึงเรียกว่า โองการ คือถือเป็นมนตร์ศักดิ์สิทธิ์ และเมื่อพราหมณ์อ่านนั้นก็ฟังเข้าใจยากจริงๆ เพราะถ้อยคำที่ใช้ในโคลงล้วนเป็นภาษาเก่าแก่ครั้งกรุงศรีอยุธยาตอนต้น หรืออาจก่อนหน้านั้นด้วยซ้ำ อย่างน้อยโคลงนี้ก็ใช้มาตั้งแต่สมัยพระเจ้าอู่ทอง ไม่มีการเปลี่ยนแปลงอย่างใดเลย เพราะเหตุที่ข้อความในโคลงเป็นคำสาปแช่งน้ำสาบานที่จะดื่มนี้เอง จึงได้เรียกว่าโองการแช่งน้ำ และแต่งด้วยโคลงห้า จึงเรียกชื่อคำประพันธ์ห้อยท้ายไว้ด้วยว่าโองการแช่งน้ำโคลงห้า หรือประกาศแช่งน้ำโคลงห้า

แต่ถึงจะเรียกว่าโคลงห้า ก็หามีใครรู้จริงไม่ว่า โคลงห้าเป็นอย่างไรแน่ เพราะเก่าแก่สาบสูญไปเสียนานหลายร้อยปีแล้ว ตามสมุดที่พราหมณ์จดไว้สำหรับอ่าน ก็เขียนเรียงเป็นแถวติดกันไป ไม่มีลักษณะโคลง เช่นตัวอย่างดังนี้

นานาอเนกด้าวเดิมกัลป์ จักร่ำจักราพาฬเมื่อไหม้
กล่าวถึงตะวันเจ็ดอันพลุ่ง น้ำแล้งไข้ขอดหาย
เจ็ดปลามันพลุ่งหล้าเป็นไฟวาบ จัตุราบายแผ่นขว้ำ
ชักไดรดรึงษ์เป็นเผ้า แลบล้ำสีลอง

ด้วยเหตุที่เป็นโคลงลึกลับเช่นนี้เอง จึงได้มีผู้พยายามเดาลักษณะไปต่างๆ นานา บ้างก็ว่าเป็นโคลงดั้นกลบท บ้างก็ว่าเป็นร่ายโดยต้องอ่านลงทีละแถว ฯลฯ

ตำราฉันทลักษณ์ของกรมตำรา กระทรวงธรรมการ และ "ฉันทลักษณ์" ของพระยาอุปกิตศิลปสาร ยืนยันว่าเป็นโคลงห้า เรียกชื่ออีกอย่างว่า "มณฑกคติ" (แปลว่า กบเต้น) แต่ก็ไม่สามารถแสดงลักษณะของโคลงออกมาให้เห็นแจ่มชัดได้จริงจัง พูดง่าย ๆ ก็คือผู้แต่งตำราฉันทลักษณ์ทั้งสองนั้นก็ยังคลำปมเงื่อนของโคลงห้าที่แท้จริงไม่พบ คำอธิบายที่ให้ไว้จึงดูยุ่งยากสับสน (ท่านที่สนใจจะเปิดดูได้จากหนังสือดังกล่าว และควรดูความเห็นของล้นเกล้าฯ รัชกาลที่ 6 รวมทั้งของ พ.ณ ประมวญมารค ในวารสารศิลปากรรุ่นก่อนด้วย)

อันที่จริงแล้วโคลงห้าก็คือ โคลงดั้นชนิดหนึ่ง แต่เรียกชื่อตามคำที่มีบาทละห้าคำ ต่างกับโคลงสี่ซึ่งเรียกตามจำนวนบาทที่มีบทละสี่บาท โคลงชนิดนี้เป็นโคลงที่นิยมแต่งกันในอาณาจักรลาวล้านช้างยุคโบราณ เช่นที่ปรากฏอยู่ในวรรณคดีล้านช้างเรื่อง "ท้าวฮุ่ง" หรือที่เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า หนังสือเจือง ซึ่งเป็นมหากาพย์สดุดีท้าวฮุ่งหรือขุนเจือง วีรกษัตริย์แห่งอาณาจักรเงินยวงในราว พ.ศ. 1650-1700 หนังสืออันทรงคุณค่าทางประวัติศาสตร์และวรรณคดีเล่มนี้แต่งเป็นโคลงดั้นแบบล้านช้างราวห้าพันบท ซึ่งยิ่งใหญ่กว่าวรรณคดีประเภทโคลงเรื่องใด ๆ ของไทยเรา สำนวนที่ใช้เป็นสำนวนภาษารุ่น พ.ศ. 1800-1900 เป็นภาษาลาวระคนกับภาษาไตลื้อ หนังสือนี้หอสมุดแห่งชาติได้จัดพิมพ์ขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2486 โดยมีมหาศีลา วีระวง เป็นผู้ชำระ (ปัจจุบันนี้ท่านผู้นี้เป็นอธิบดีกรมศิลปากรแห่งราชอาณาจักรลาว) โดยปรกติวรรณคดีของไทยภาคตะวันออกเฉียงเหนือหรือลาวรวมทั้งบทหมอลำที่ผสมแคนกันอยู่ทุกวันนี้หามีใครได้ตระหนักว่าเป็น "โคลงดั้น" ไม่ ผู้ลำก็ลำไปตามความเคยชินแห่งเสียงสูงต่ำ และมีวิธีแบ่งวรรคต่างกันกับที่เรานิยมแบ่งกันในภาคกลาง มหาศีลา วีระวง เป็นผู้หนึ่งในไม่กี่คนที่ตระหนักว่าวรรณคดีเหล่านั้นเป็นโคลง และได้จัดการชำระโดยวางรูปให้เห็นเป็นโคลงขึ้น ซึ่งล้วนเป็นโคลงดั้นแบบลาวทั้งสิ้น และในวรรณคดีเรื่องท้าวฮุ่งที่มหาศีลา วีระวง ชำระนั้นเอง มีอยู่บทหนึ่งที่แต่งเป็นโคลงห้า ผลงานของมหาศีลา วีระวง นี้เองที่ทำให้ข้าพเจ้าเข้าใจว่าโคลงห้าคืออะไร และสามารถเข้าใจโคลงห้าแบบไทยของโองการแช่งน้ำที่เป็นสิ่งลึกลับมานานแล้วได้

ลักษณะของโคลงห้าของลาวล้านช้างโบราณนั้น ไม่ตรงกับของไทยทีเดียวนัก แต่ก็คล้ายคลึงกัน (เช่นเดียวกับโคลงดั้นอื่น ๆ ของลาวซึ่งก็ไม่เหมือนกัน

ของไทยทีเดียว แต่ก็คล้ายคลึงใกล้เคียงกันมาก) ต่อไปนี้คือตัวอย่างโคลงห้าของลาวในวรรณคดีเรื่องท้าวฮุ่ง

ยั่งยั่งฟ้า *หัวปี*
ฝนฮำดวง *ดอกหญ้า*
จักหนีหนี *บ่ได้*
เจ้าฟ้าวั่ง *เวใจ*
ต้นไม้ใหญ่ *จอมผา*
ปักษีเฮ *ฮ่อยเต้า*
บินไปจับ *จอมผา ชมม่วน*
เค้าเค้าอยู่ *ออระแอ*

ข้าพเจ้าจะไม่กล่าวถึงลักษณะข้อบังคับของโคลงห้าลาวให้ยืดยาว และเป็นที่งุนงงกันโดยไม่จำเป็น แต่ขอชี้ให้สังเกตไว้ข้อหนึ่งว่า โคลงห้าแบบของลาวมีการเพิ่มคำลงข้างหน้าบาทได้ด้วยดังในตัวอย่างบทที่สอง ซึ่งนี่เป็นลักษณะทั่วไปของโคลงลาวทุกชนิด และลักษณะนี้มีอยู่ในโคลงห้าของไทยด้วย

โคลงห้าของลาวนี้เองที่ทำให้ข้าพเจ้าคลำปมเงื่อนของโคลงห้าไทยได้ออกแจ่มแจ้ง ข้าพเจ้าหันกลับมาดูโคลงห้าของโองการแช่งน้ำ ดังที่ตอนหนึ่งเขียนไว้ดังนี้

กล่าวถึงน้ำฟ้าฟาดฟองหาว ดับเดโชฉ่ำหล้า
ปลาดินดาวเดือนแอ่น ลมกล้าปวนไปมา
แลเป็นแผ่นเมืองอินทร์ เมืองธาดาแรกตั้ง
ขุนแผนแรกเอาดินดูที่ ทุกยั้งฟ้าก่อคืน
ฯ ล ฯ ฯ ล ฯ

บัดนี้ ข้าพเจ้าก็สามารถเข้าใจได้แล้วว่า คำประพันธ์นี้เป็นโคลงห้า และมีรูปเขียนให้เป็นโคลงอย่างถูกต้องได้ดังนี้

กล่าวถึง

น้ำฟ้าฟาด ฟองหาว
ดับเดโช ฉ่ำหล้า
ปลาดินดาว เดือนแอ่น
ลมกล้าปวน ไปมา
แลเป็นแผ่น เมืองอินทร์
เมืองธาดา แรกตั้ง
ขุนแผน แรกเอาดิน ดูที่
ทุกยั้งฟ้า ก่อคืน

และเมื่อสำรวจดูโดยตลอดก็ปรากฏว่าเป็นโคลงห้าแบบนี้ทั้งสิ้น เป็นแต่ตามฉบับเดิมนั้นเขียนติดกันเป็นพืด (แบบเดียวกับการเขียนโคลงของลาวในใบลานโดยทั่วไป) บางบทก็มีคำเพิ่มหน้าเกือบทุกบาท บางบทก็มีสร้อย บางบทก็คัดลอกเอามาผิดๆ โดยแบ่งวรรคตอนเอาคำของวรรคหลังไปพ่วงไว้วรรคหน้า บางบทก็ขาดตกหายไปเสียบาทหนึ่งบ้าง สองบาทบ้าง จึงทำให้เรางุนงงกันมานาน แต่ส่วนใหญ่แล้วยังคงสมบูรณ์เป็นโคลงห้าชัดเจนอยู่และสามารถจัดเป็นลักษณะโคลงได้ตามข้างบนนั้น ข้าพเจ้าจะไม่นำมาจัดให้ดูทั้งหมด เพราะจะยืดยาวเกินจำเป็น ท่านผู้สนใจโปรดหามาศึกษาและลองจัดดูเอง คงจะได้ผลจริงดังที่ข้าพเจ้ากล่าวไว้

เมื่อได้จัดรูปโคลงห้าดูแล้ว ก็จับลักษณะได้ว่าเป็นโคลงดั้นชนิดที่ใช้สัมผัสแบบโคลงดั้นบาทกุญชร นั่นคือบาทคี่ส่งสัมผัสให้บาทคี่ บาทคู่ส่งสัมผัสให้บาทคู่ เป็นเช่นนี้เกี่ยวเนื่องตลอดไปไม่ว่าจะมีสักกี่บท (บาทคี่กับบาทคู่จะไม่ส่งและรับสัมผัสกันเลย) ส่วนเอกโทนั้นเป็นแต่แนวทางทั่วไปที่ส่อให้เห็นว่ามักจะนิยมใช้อย่างที่นำมาจัดให้ดูข้างบน แต่ก็ไม่บังคับตายตัว พบว่าทิ้งเอกหรือทิ้งโทบ่อยๆ ที่เป็นดังนี้เข้าใจว่าคงจะถือเสียงอ่านเป็นสำคัญมากกว่าจะถือรูปอักษร (แต่เสียงภาษาไทยนั้นในยุคกรุงศรีอยุธยาตอนต้นจะเป็นอย่างไรก็เหลือที่จะเดาได้) บางแห่งใช้โทแทนเอกก็มี (แบบเดียวกับโคลงห้าของลาว) ท่านผู้สนใจใคร่จะได้ทราบลักษณะโคลงห้าแบบกรุงศรีอยุธยาโดยละเอียด โปรดหาโอกาสแช่งน้ำมา

ศึกษาดูด้วยตนเอง ข้าพเจ้าไม่ประสงค์จะกล่าวถึงโดยพิสดาร ณ ที่นี้ เพราะจะทำให้บทความสั้นๆ อันจำกัดเนื้อที่นี้ กลายเป็นวิทยานิพนธ์ทางวรรณคดีไป

โคลงห้าดังที่ได้กล่าวมาแล้วนั้น ถ้าจะนำมาใช้ในยุคปัจจุบันเต็มตามเดิมทั้งดุ้น แน่นอน ย่อมจะไม่เหมาะแก่รสนิยมของหูคนไทยยุคปัจจุบัน เราจำเป็นต้องแก้ไขดัดแปลงบ้าง และลักษณะที่ไม่แน่นอนบางอย่าง (ซึ่งในสมัยโน้นอาจมีเหตุผลที่อธิบายได้ แต่ในปัจจุบันเราไม่เข้าใจ) ก็จะต้องมีการเปลี่ยนแปลงและพัฒนากันให้เหมาะสม ซึ่งนี่ย่อมถือเป็นการสืบทอดมรดกของบรรพบุรุษ และพัฒนาแง่ที่ดีงามให้งอกงามยิ่งขึ้น เป็นการสืบทอดด้วยลักษณะวิพากษ์วิจารณ์ ปัญหามีอยู่ว่าเราจะทำอย่างไรจึงจะเหมาะสม

ทรรศนะที่มีต่อมรดกเก่าแก่ของชาตินั้นมีอยู่สองอย่าง อย่างหนึ่งเห็นว่ามรดกเหล่านี้เป็นของคร่ำคร่าล้าสมัย ไม่มีอะไรที่จะนำมาใช้ได้อีกแล้ว และควรทิ้งมันไปเสียโดยสิ้นเชิง เมื่อคิดดังนี้แล้วก็หันไปแสวงหาของใหม่จากต่างประเทศที่เห็นว่าทันสมัยและเลือกเฟ้นมาจากของชาติโน้นบ้าง ชาตินี้บ้าง ตามความพอใจส่วนตัวของตน ซึ่งที่จริงแล้วสิ่งที่เลือกมานั้นก็คือศิลปะหรือวัฒนธรรมของชาติมหาอำนาจเพียงไม่กี่ชาติที่มีอิทธิพลครอบคลุมเหนือยุคสมัย เมื่อเลือกมาได้แล้วก็ถือว่านั่นเป็นของ "สากล" และถือว่าตนเป็นผู้ไม่งมงายอยู่กับของเก่าอันคับแคบ ไม่ติดข้องอยู่กับเรื่องชาติ หากเป็นนัก "สากลนิยม" ตามที่เป็นจริงแล้วสิ่งที่เขาเลือกมาไม่ใช่ของสากล หากเป็นของชาติที่มีอิทธิพลทางเศรษฐกิจและการเมืองเพียงสองสามชาติ ดังที่กล่าวมาแล้วเท่านั้นและความคิดเช่นนี้ก็หาใช่ **"สากลนิยม"** หากคือความคิดแบบ **"สำส่อนชาติ" หรือ "สูญภาพแห่งชาติ"** นั่นคือสละละทิ้งศิลปวัฒนธรรมอันมีลักษณะเฉพาะแห่งชาติของตน แล้วรับเอาลักษณะเฉพาะของชาติโน้นนิดชาตินี้หน่อย มาจับแพะชนแกะมะรุมมะตุ้มมาเป็นของตน ความคิดเช่นนี้มักจะเกิดขึ้นตามเมืองใหญ่ๆ ที่เป็นแหล่งชุมทางแห่งการค้าและการเมืองระหว่างประเทศ (ภาษาฝรั่งเรียกความคิดนี้ว่า Cosmopolitanism)

ทรรศนะต่อมรดกเก่าแก่ของชาติอีกอย่างหนึ่ง ก็คือมีความเห็นว่าจะต้องนำมาสืบทอด แต่ในความคิดที่จะนำมาสืบทอดนั้นเอง ก็ยังแบ่งออกได้เป็นสองพวก พวกหนึ่งเห็นว่ามรดกของเก่านั้นมีกรอบคับแคบน่าอึดอัด และจะต้องแหวกกรอบนั้นออกมาอย่างเป็นอิสระเสรี (แต่ยังไม่ทิ้งพื้นฐานเก่าแก่ดั้งเดิมแล้วไปรับเอาของ

ชาติอื่นมา) พวกที่มีทรรศนะเช่นนี้ โดยทางปฏิบัติก็จะนำเอามรดกของเก่ามาบิดผันดัดแปลงเอาตามใจชอบอย่างเสรีและก็เป็นการกระทำที่เสรีจริงๆ คือที่เขาดัดแปลงแล้วนั้นเป็นสิ่งที่หากฎเกณฑ์หรือระเบียบแน่นอนไม่ได้เลย เป็นการดัดแปลงที่**ทำไปตามอารมณ์** ตรงนี้นึกได้อย่างนี้ก็ทำไปอย่างนี้ ตรงนั้นนึกได้อย่างนั้น ก็ทำไปเช่นนั้น คือไม่ต้องให้มี "กฎเกณฑ์" เพราะรุงรังอึดอัด เป็นกรอบบีบบังคับและปิดกั้นการเคลื่อนไหวอันเสรีของอารมณ์ ความคิดเช่นนี้เป็นการแสดงออกขั้นสุดขั้วของ "ลัทธิเสรีนิยม" คือเสรีกันอย่างเตลิดเปิดเปิงและฟุ้งซ่าน การแสดงออกทางด้านกาพย์กลอนของผู้ที่มีความคิดเสรีประเภทนี้ก็คือเขียนกลอนต่างๆ โดยไม่ต้องมีกฎเกณฑ์ใดๆ วรรคไหนนึกจะใส่ลงไปกี่คำก็ใส่ลงไปเท่านั้น จะว่าเบื่อกฎเกณฑ์เก่าแล้วพัฒนาสิ่งใหม่ขึ้นก็ไม่ใช่ เพราะสิ่งใหม่ที่สร้างขึ้นนั้นไม่มีกฎเกณฑ์แน่นอนที่อธิบายได้หรือพิสูจน์ได้ว่าดีกว่าสิ่งเก่าซึ่งจะได้นับว่าเป็นการ "พัฒนา" มรดกของชาติเดิม ฉะนั้นกาพย์กลอนที่เขียนขึ้นตามแนวความคิดเสรีสุดขั้ว จึงเป็นเรื่อง**เขียนตามอารมณ์** ถืออารมณ์เป็นโคมทองนำทาง ส่วนเนื้อความของกาพย์กลอนนั้นๆ ก็เป็นประเภทที่เขียนลงไปตามความรู้สึกบันดาลใจที่แล้วแต่มันจะพลุ่งขึ้นมา บางทีก็ได้ความติดต่อกัน บางทีก็มีไอ้โน่นนิดแล้วก็กระโดดข้ามไปที่ไอ้นี่หน่อย ต้นอย่าง กลางอย่าง ลงท้ายผ่าไปอีกอย่าง ผู้อ่านเชิญคิดเอาเอง และใครคิดก็จะพลอยบ้าไปด้วยเพราะเขาเขียนให้**อ่านด้วยอารมณ์**มิใช่จะให้อ่านด้วยความเข้าใจหรือเหตุผล

ความเรียงสั้นๆหรือนวนิยายสั้นและยาวในตลาดเมืองไทยขณะนี้ก็มีที่เขียนในแนวทางนี้กันหนาตา ในวงการจิตรกรรมเราเรียกพวกที่เขียนภาพด้วยอารมณ์ตามแนวทางที่กล่าวนี้ว่า พวกสำนักคิด "อิมเพรสชั่นนิสม์" หรือ "คิวบิสม์" และในวงการกาพย์กลอนด้วยอารมณ์ตามรูปแบบและเนื้อหาดังกล่าว ก็คือการแสดงออกอย่างเสรีขั้นสุดขั้วของลัทธิเสรีนิยมอันเป็นแนวคิดที่ครอบงำสูงสุดแห่งยุคปัจจุบันโดยแน่แท้

ทรรศนะในการสืบทอดมรดกเก่าแก่ของชาติอีกแนวหนึ่งนั้น เริ่มต้นด้วยการศึกษากฎเกณฑ์ของเก่าให้เข้าใจถ่องแท้ เมื่อได้พบว่ากฎเกณฑ์เหล่านั้นมีตรงไหนไม่เหมาะสมกับชีวิตหรือรสนิยมแห่งชีวิตในปัจจุบันเพียงไร ก็คิดหาทางดัดแปลงแก้ไขด้วยเหตุผล มิใช่ด้วยอารมณ์เฉพาะตัว หากเป็นเหตุผลที่ประเมิน

และสรุปมาจากสภาพชีวิต ความรู้สึกนึกคิดและรสนิยมโดยทั่วไปของคนทั้งสังคม จากนี้เราก็จะสามารถสร้างกฎเกณฑ์ใหม่ของสิ่งนั้นๆ ขึ้นได้ สิ่งที่เป็นมรดกเก่าแก่ของชาติจึงยังคงดำรงอยู่สืบต่อไป แต่ดำรงอยู่โดยมี "กฎเกณฑ์ใหม่" อันเหมาะสมกับยุคสมัย

กฎเกณฑ์ใหม่อันเหมาะสมนี้มันจะไม่เป็นสิ่งที่คับแคบอึดอัดเลย หากจะเปิดทางใหม่อันกว้างขวางเจิดจ้ายิ่งกว่ามรดกเก่าแก่ของชาตินั้นๆ ในอันที่จะพัฒนารุ่งเรืองสืบไป และเมื่อกาลเวลาผ่านไปจนถึงสมัยที่สภาพความจริงของชีวิตในสังคมได้พัฒนาล้ำหน้าไปอีกระดับหนึ่งแล้ว ในขณะนั้น กฎเกณฑ์ใหม่ที่ได้สร้างขึ้นดังกล่าวก็จะเริ่มไม่เพียงพอที่จะรับใช้ความต้องการของชีวิตได้ คนในยุคนั้นจะพบว่ามันคับแคบเกินไป เขาจึงจะคิดดัดแปลงพัฒนากฎเกณฑ์นั้นขึ้นใหม่อีก กระทำอย่างนี้ต่อไปเป็นทอดๆ เราก็สามารถสืบทอดมรดกเก่าแก่ของชาติไว้ได้ โดยไม่สูญเสียลักษณะเฉพาะแห่งชนชาติเรา และขณะเดียวกันก็ไม่ทำให้กฎเกณฑ์ของสิ่งที่เป็นมรดกนั้นเป็นอุปสรรคกีดกั้น หรือเป็นกรอบที่อึดอัด

ข้อสำคัญอยู่ที่ว่า เมื่อเราเห็นว่ามรดกเก่าๆ นั้นมีกฎเกณฑ์ที่อึดอัด เราก็ต้องพัฒนาปรับปรุงกฎเกณฑ์นั้นขึ้นใหม่มิใช่โยนทิ้งไปหมดทั้งกระบิ แล้วก็ไม่ยอมถือระเบียบกฎเกณฑ์อีกเลยทั้งสิ้น ชีวิตนั้นจะอยู่อย่างเสรีสุดขั้ว โดยไม่ต้องมีระเบียบ กฎเกณฑ์อะไรเลยหาได้ไม่ โลกทุกวันนี้มันเป็น "โลกบ้าบ้าบอบอ" ก็เพราะโรคเสรี สุดขั้วขึ้นสมองนี้แหละ

ด้วยความคิดอย่างหลังที่ข้าพเจ้าเห็นว่าถูกนี้เอง ข้าพเจ้าจึงได้ทดลองพัฒนาโคลงห้าขึ้นโดยมีกฎเกณฑ์แน่นอน ด้านหนึ่งข้าพเจ้ารักษาลักษณะคณะแบบโคลงนั้นไว้ กำหนดเอกโทขึ้นให้แน่นอนโดยถือเอาโคลงดั้นอื่นๆ เป็นแนวเทียบ แต่ในอีกด้านก็ได้เปลี่ยนแปลงระเบียบสัมผัสใหม่ เพราะการใช้สัมผัสแบบบาทกุญชรอย่างเดิมนั้น ปัจจุบันไม่เป็นที่นิยมกันเสียแล้ว สังเกตได้จากความจริงที่ว่า ในปัจจุบันคนไม่นิยมเขียนโคลงดั้น และผู้อ่านก็มักจะบ่นอยู่บ่อยๆ ว่า อ่านโคลงดั้นแล้วไม่เห็นว่าจะสัมผัสกันเลย ส่วนมากในยุคนี้มักนิยมเขียนและอ่านโคลงสี่สุภาพกันมากกว่า แสดงว่ากฎเกณฑ์ทางสัมผัสแบบโคลงดั้นออกจะไม่เหมาะแก่หูคนยุคนี้เสียแล้ว โดยเหตุนี้เองข้าพเจ้าจึงได้นำเอาระเบียบสัมผัสแบบโคลงสี่สุภาพมาใช้กับโคลงห้าที่พัฒนาขึ้นใหม่แทนระเบียบเดิม และก็ได้สำเร็จ

เป็นโคลงห้าพัฒนาขึ้นดังที่ได้แสดงลักษณะโดยครบถ้วนไว้แล้ว ในตอนแรกของบทความชุดนี้

ข้าพเจ้ายังไม่มั่นใจว่า การพัฒนาโคลงห้าขึ้นใหม่นี้จะได้รูปแบบและกฎเกณฑ์ที่เหมาะสมแล้ว ข้าพเจ้ายังพอใจถือว่าเป็นเพียงขั้นทดลอง และขอเชิญชวนท่านนักกลอนและกวีทั้งหลายลองใช้ดูบ้าง ถ้าหากท่านเห็นว่ายังไม่เหมาะสมก็อาจจะคิดดัดแปลงใหม่ที่ดีกว่าของข้าพเจ้า เพราะเป็นการช่วยพัฒนามรดกของวรรณคดีของชาติ และถ้าการคิดดัดแปลงใหม่นั้นเหมาะสมกว่าข้าพเจ้าก็จะได้รับเอามาใช้บ้างด้วยความชื่นชม

ที่มา: จิตร ภูมิศักดิ์. "โคลงห้า. มรดกทางวรรณคดีไทย" **บทวิเคราะห์มรดกวรรณคดีไทย.** กรุงเทพฯ : ศตวรรษ, 2523. หน้า 135-158.

บทวิเคราะห์

จิตร ภูมิศักดิ์ เป็นคนมีความสามารถหลากหลาย ไม่เพียงแต่เป็นนักคิด นักวิจารณ์เท่านั้น หากแต่ยังเป็นนักเขียน และกวีอีกด้วย ผลงานด้านกวีนิพนธ์ของเขาแสดงให้เห็นถึง "ฝีมือ" ที่โดดเด่นไม่เป็นรองใคร ทั้งยังแสดงให้ประจักษ์อีกด้วยว่า ความเป็นนักอักษรศาสตร์ที่เขาเรียนรู้และสั่งสมมา ทั้งจากสถาบันการศึกษา และจากการเรียนรู้ด้วยตัวเองนั้น เขาสามารถแสดงออกได้ทุกสายทาง และด้วยความเป็นกวีเองด้วยนี้เองที่ทำให้เขาวิจารณ์กวีนิพนธ์ในยุคปัจจุบันได้อย่างเข้าถึง และยังมองเห็นปัญหาที่ชัดเจนอีกด้วย การอธิบายและยกตัวอย่างเปรียบเทียบถึงเรื่องกลอนแปดและเพลงเป็นวิธีการที่ง่ายและงามยิ่ง ในการ "เชิญชวน" ให้นักอ่านหันไปสนใจโคลงห้า...มรดกของชาติอีกรูปแบบหนึ่ง

ในบท "โคลงห้า...มรดกทางวรรณคดีไทย" ในนามปากกา "กวี ศรีสยาม" เขาไม่เพียงแต่แสดงความลึกซึ้งจากสายตา "กวี" เท่านั้น หากแต่ยังใช้สายตาของนักอักษรศาสตร์ "เจาะค้น" และ "ค้นลึก" ลงไปในเรื่องของ "โคลงห้า" ในยุคสมัยนั้น วงการกวีนิพนธ์ยังแทบไม่รู้จักรูปแบบฉันทลักษณ์ของโคลงห้าที่ชัดเจน นอกจากเรียกตามที่ปรากฏชื่อ (ห้อยท้าย) ไว้ใน "โองการแช่งน้ำพระพิพัฒน์สัตยา" แม้แต่ตำราฉันทลักษณ์ของกรมตำรา กระทรวงธรรมการและ "ฉันทลักษณ์" ของ

พระยาอุปกิตศิลปสารก็ไม่สามารถแสดงลักษณะของโคลงออกให้เห็นแจ่มชัดได้จริงจัง แต่จิตร ภูมิศักดิ์ ได้ "อ่าน" และ "ตีแตก" ออกมาได้ โดยอาศัยการศึกษาเปรียบเทียบจากวรรณคดีล้านช้างเรื่อง "ท้าวฮุ่ง" ด้วยความสามารถมอง "ลึก" เข้าไปในมรดกของชาติตนเองได้อย่างภาคภูมิใจเช่นนี้เอง นักวิจารณ์เช่นจิตร ภูมิศักดิ์จึงเสนอความคิด "ชี้นำ" สำหรับกวี โดยให้ศึกษากฎเกณฑ์เก่าอย่างเข้าถึงและสร้างกฎเกณฑ์ใหม่ที่เข้ากับยุคสมัยขึ้นมาจากการศึกษานั้น เขาบอกว่า "สิ่งที่เป็นมรดกเก่าแก่ของชาติจึงยังดำรงอยู่สืบต่อไป แต่ดำรงอยู่โดยมี 'กฎเกณฑ์ใหม่' อันเหมาะสมกับยุคสมัย"

ความคิดเช่นนี้ของนักวิจารณ์เป็นความคิดสร้างสรรค์ยิ่ง เพราะส่วนใหญ่คนที่คิดสร้างสังคมใหม่ มักพร้อมที่จะทำลายของเก่าให้พินาศไป การที่จิตร ภูมิศักดิ์เสนอให้มีการสร้าง "กฎเกณฑ์ใหม่" ขึ้นมาโดยตั้งอยู่บนพื้นฐานอันแน่นแฟ้นของกฎเกณฑ์เก่า พร้อมกับปฏิบัติให้ดูเป็นตัวอย่างด้วยการเขียนบทกวีที่ใช้ฉันทลักษณ์ที่ปรับใหม่นี้ ต้องถือว่าเป็นการ "ชี้ชวน" ที่น่ารับฟังเพราะมีเหตุผลทางอักษรศาสตร์ที่มีน้ำหนัก ในขณะเดียวกันก็น่าทำตามเพราะสามารถปฏิบัติได้ และมีลักษณะ "ท้าทาย" ให้เกิดการ "ครุ่นคิดพินิจนึก" โยงไปถึงเรื่องอื่นๆ ในชีวิตที่น่าจะใช้กฎเกณฑ์ทำนองเดียวกันนี้ด้วย

ข้อน่าสังเกตก็คือ ในบทความชิ้นนี้ จิตร ภูมิศักดิ์ ใช้ท่าทีที่อ่อนน้อมอย่างยิ่งผิดจากบทวิจารณ์อีกหลายชิ้นในยุคเดียวกันที่มีท่าทีก้าวร้าว[1] เขาไม่เพียงแต่ยกบทประพันธ์ของตนเองอย่างถ่อมตนว่าอาจมือไม่ถึงเท่านั้น หากในตอนท้ายยังยืนยันด้วยว่า งานคิดค้นพัฒนาโคลงห้าขึ้นใหม่นี้เขาพอใจถือเป็นเพียงขั้นทดลอง และว่า "ถ้าหากท่านเห็นว่ายังไม่เหมาะสมก็อาจจะคิดดัดแปลงใหม่ที่ดีกว่าของข้าพเจ้า เพราะเป็นการช่วยพัฒนามรดกของวรรณคดีของชาติ และถ้าการคิดดัดแปลงใหม่นั้นเหมาะสมกว่า ข้าพเจ้าก็จะได้รับเอามาใช้บ้างด้วยความชื่นชม"

---

[1] จิตร ภูมิศักดิ์ ใช้นามปากกา "ทีปกร" และ "กวี ศรีสยาม" วิจารณ์วรรณคดี นามปากกา "สมชาย ปรีชาเจริญ" วิจารณ์ ศิลปและดนตรี โดยยึดแนวศิลปเพื่อชีวิต ศิลปเพื่อประชาชน ที่มีหลักข้อหนึ่งว่าจะต้องเปิดโปงต้นตอความเลวร้ายของชีวิตในสังคม การจะเดินตามแนวนี้ได้ก็ต้องเขียนอย่างหยาบหยามและแสดงท่าทีก้าวร้าวรุนแรงต่อสิ่งที่มีอยู่เดิมที่ขัดแย้งกับแนวคิด

จิตร ภูมิศักดิ์ น่าจะเขียนเรื่องนี้ขึ้นในปี พ.ศ 2505[2] ซึ่งอยู่ในระหว่างที่เขาถูกจับกุมคุมขัง แต่ภายหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ผลงานของเขาได้รับการตีพิมพ์เผยแพร่อีกครั้ง แนวความคิดเรื่อง "ศิลปเพื่อชีวิต ศิลปเพื่อประชาชน" ของเขาจึงแพร่หลายออกไป รวมทั้งบทกวีโคลงห้าพัฒนาของเขาด้วย หลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 มีกวีรุ่นใหม่บางคนใช้ "โคลงห้าพัฒนา" ตามรอยของจิตร ภูมิศักดิ์[3] ในขณะเดียวกัน กวีหลายคนก็ยึดแนวความคิดเช่นนี้ในการเขียนบทกวี กล่าวคือ ศึกษาและค้นคว้าของเก่าอย่างแนบแน่น ในขณะเดียวกันก็นำมาประยุกต์ใช้เพื่อถ่ายสะท้อนชีวิตปัจจุบันได้เป็นอย่างดี อาทิ คมทวน คันธนู

อาจกล่าวได้ว่า นับจากวันที่ "กวี ศรีสยาม" เสนอความคิดเรื่อง "โคลงห้า...มรดกทางวรรณคดีไทย" มาจนถึงปัจจุบันนับเป็นเวลากว่าสามสิบปี คนรุ่นหลังยังสัมผัสได้ถึงการเป็นต้นแบบของการ "รู้ลึก" และ "ค้นจริง" ของจิตร ภูมิศักดิ์ นั่นหมายความว่าการเขียนบทวิจารณ์ชิ้นนี้ของเขาส่งผลสะเทือนยาวไกลพอสมควร และเชื่อได้ว่า ใครก็ตามที่ได้อ่านก็จะมีการ "ครุ่นคิดพินิจนึก" ต่อเนื่องกันไป และยังเป็นแนวทางสำหรับการปรับใช้กับงานศิลปะแขนงอื่นๆ ได้อีกด้วย

ชมัยภร แสงกระจ่าง: ผู้วิเคราะห์

---

[2] ไม่ปรากฏปี พ.ศ.ที่พิมพ์ครั้งแรกในต้นฉบับพิมพ์รวมเล่มที่นำมาใช้เป็นสรรนิพนธ์ครั้งนี้ แต่เทียบกับงาน "วรรณคดีวิเคราะห์โองการแช่งน้ำ" ปรากฏในคำนำที่เขียนโดยคุณสุชาติ สวัสดิ์ศรี ระบุว่า เขียนในปี พ.ศ. 2505

[3] เท่าที่ตรวจสอบได้ มีคมทวน คันธนู เขียนบทกวีนิพนธ์ชุด "นิยายแผ่นดิน" มีโคลงสิบ (สุภาพ) ซึ่งเป็นโคลงคู่ผสมระหว่างโคลงห้าพัฒนากับโคลงสี่สุภาพ, สถาพร ศรีสัจจัง เขียน บทกวีบางชิ้น เช่น แด่ สนอง บัญชาญ ใช้โคลงห้าพัฒนา

บทบาททางวรรณคดีของพระมหามนตรี

ทีปกร

บทวิจารณ์บทนี้ได้กล่าวถึงการวิจารณ์งานของพระมหามนตรีไว้ 2 ชิ้น คือ ***บทละครเรื่องระเด่นลันได*** *และ* ***เพลงยาวบัตรสนเท่ห์*** *ซึ่งในที่นี้ผู้วิเคราะห์คัดมาเฉพาะส่วนที่กล่าวถึงระเด่นลันไดเท่านั้น แต่เนื่องด้วยบทวิจารณ์ในช่วงนี้มีความยาวเกินกว่าที่จะสามารถบรรจุไว้ในสรรนิพนธ์ได้ทั้งหมด ผู้วิเคราะห์จึงจำเป็นต้องตัดข้อความบางส่วนออกไป เช่น ตัดส่วนที่ยกบทละครเรื่องนี้ทั้งหมดมาแสดงเพื่อให้ผู้อ่านรู้จักเรื่องทั้งหมดออกไป ซึ่งถ้าผู้อ่านท่านใดมีความประสงค์ที่จะอ่านบทวิจารณ์บทนี้ทั้งหมดสามารถอ่านได้จาก* ***บทวิเคราะห์วรรณคดีมรดกของไทย*** *และสำหรับบทวิจารณ์ที่ผู้วิเคราะห์คงไว้มีรายละเอียดดังนี้*

1...

พระมหามนตรี (ทรัพย์)... นามนี้โดยแท้จริงแล้วคือ นามของกวีผู้ควรแก่การสรรเสริญเทิดทูนผู้หนึ่งแห่งจักรวาลวรรณคดีของประชาชนในสมัยรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ แต่รู้สึกเสมือนว่า จะเป็นที่รู้จักกันเป็นอย่างลางเลือนเกินกว่าที่ควรในหมู่ประชาชนสมัยปัจจุบัน

บางที อาจจะเป็นที่รับรู้กันกว้างขวางว่า ถ้าจะเอ่ยถึงงานชิ้นเยี่ยมของกวี

ผู้นี้ขึ้นมาก่อน นั่นคือ "บทละครเรื่อง**ระเด่นลันได**" ทั้งนี้เพราะระเด่นลันไดเป็นกลอนบทละครที่ตลกขบขันเป็นอมตะ และประชาชนรู้จักกว้างขวางยิ่งกว่าตัวของกวีผู้แต่งเอง

จริงอยู่ ระเด่นลันไดเป็นเพียงบทละครตลกขนาดสั้น ซึ่งถ้าจะเทียบกับความยาวของบทละครเรื่อง **อิเหนา** ของรัชกาลที่ 2 แล้ว ความยาวของบทละครของพระมหามนตรีอาจจะไม่ถึงหนึ่งในร้อยของอิเหนา ถ้าจะเปรียบว่าอิเหนา คือนวนิยายเรื่องยาวขนาดสี่เล่มจบ ระเด่นลันไดก็คือนวนิยายประเภทเรื่องสั้นเรื่องหนึ่งเท่านั้น แต่ภายในความสั้นนี้แหละ ที่ได้มีคุณค่าแห่งการต่อสู้บุกเบิกทางวรรณคดีบรรจุอยู่ และก็คุณค่าอันนี้เองที่ได้หล่อหลอมให้ "**ระเด่นลันได**" ทรงความเป็นอมตะ แทนที่จะถูกกลืนหายไปในท่ามกลางบทละครพระราชนิพนธ์ชิ้นมโหฬารที่มีอยู่อย่างมากมายในยุคนั้น

...(การกล่าวถึงตัวละครและสถานที่ในเรื่องอย่างคร่าว ๆ และการยกกลอนบทละครทั้งหมดของเรื่องระเด่นลันไดมาแสดงไว้)

2...

...(เกริ่นนำ)

เมื่อครั้งแรกที่หอสมุดจัดพิมพ์บทละครเรื่องระเด่นลันไดนั้น สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพได้เขียนคำอธิบายไว้ในคำนำว่า

"บทละครเรื่องระเด่นลันได ถ้าอ่านโดยไม่ทราบเค้ามูลก็คงจะเข้าใจว่า เป็นบทแต่งสำหรับเล่นละครตลก แต่ความจริงไม่เป็นเช่นนั้น หนังสือเรื่องระเด่นลันไดนี้ที่แท้เป็นจดหมายเหตุ หากผู้แต่งประสงค์จะจดให้ขบขันสมกับเรื่องที่จริง จึงแกล้งแต่งเป็นบทละครสำหรับอ่านกันเล่น หาได้ตั้งใจจะให้ใช้เป็นบทเล่นละครไม่"

ที่กล่าวว่าเป็นจดหมายเหตุก็เพราะเรื่องระเด่นลันไดนี้เป็นเรื่องจริงที่เกิดขึ้นจริงในสมัยรัชกาลที่ 3 คือครั้งนั้น มีแขกอินดูคนหนึ่งชื่อ ลันได อาศัยอยู่ในบริเวณเสาชิงช้าตรงหน้าโบสถ์พราหมณ์ เที่ยวสีซอขอทานเลี้ยงอาตมา ลันไดพูดไทยไม่ค่อยได้ เพราะเป็นแขกเทศมาแต่นอก จึงหัดร้องเพลงขอทานเรื่อง**สุวรรณหงส์** ได้เพียงสองสามคำว่า *"สุวรรณหงส์ถูกหอกอย่าบอกใคร บอกใครก็บอกใคร"* ร้องทวนไปมาอยู่ได้เพียงเท่านี้ ในตอนนั้นมีแขกอินเดียอีกคนหนึ่ง เรียกกันว่าแขกประดู่

ตั้งคอกเลี้ยงวัวอยู่ที่ตรงแถวริมคลองหลอด ระหว่างสี่แยกคอกวัวไปถึงเชิงสะพานมอญที่ใดที่หนึ่ง นายประดู่นี้มีเมียเป็นแขกมาจากเมืองมลายู ชื่อนางประแดะ จนเกิดมีเรื่องการผิดฝาผิดตัวกันขึ้นอื้อฉาว ส่วนรายละเอียดของท้องเรื่องนั้น จะเป็นจริงอยู่บ้างหรือพระมหามนตรีคิดเสริมขึ้นให้ขบขันไม่ทราบ

สิ่งที่ควรจะกล่าวเสียในที่นี้คือ เรื่องชื่อของตัวละครอาจจะมีหลายคนเห็นว่าชื่อตัวละคร เช่น ลันได ประดู่ ประแดะ กระแอ เหล่านี้ฟังดูพิลึกพิลั่น ทำนองพระมหามนตรีคิดขึ้นเองให้ขบขันมากกว่าจะมีตัวตนจริง ๆ ข้อนี้เราต้องนึกถึงความจริงข้อหนึ่งที่ว่า ในสมัยก่อนนั้น คนไทยเรามีชื่อเสียงอยู่อย่างหนึ่ง คือชอบฟังชื่อชาวต่างประเทศให้กระเดียดมาเป็นเสียงไทย ๆ หรือจะพูดว่าลิ้นแข็ง เรียกชื่อชาวต่างประเทศตามสำเนียงเดิมไม่ค่อยชัด จึงเรียกเพี้ยน ๆ เสีย ...(ตัวอย่างการออกเสียงชื่อชาวต่างประเทศให้กระเดียดมาเป็นเสียงไทย ๆ) ชื่อตัวละครชื่อลันได ประดู่ ประแดะ เหล่านี้คงจะเป็นชื่อที่ชาวบ้านเรียกเป็นไทย ๆ ให้ฟังง่าย ๆ ทั้งนั้น อย่างแขกประดู่นั้นเดิมอาจชื่อ *ปฤฎุ* หรือ *ปาณฑุ* อะไรทำนองนี้ก็ได้ แต่ออกจะเรียกยาก แปลไม่ออก เลยยกให้เป็น *พ่อตอกประดู่* เสียง่ายดี ฉะนั้น จึงพอจะพอจะวางใจได้ว่า ชื่อเสียงตัวละครเหล่านี้คงจะเป็นชื่อจริง มีตัวตนจริง มิใช่พระมหามนตรีคิดขึ้นเพื่อให้เห็นขัน

คราวนี้มีปัญหาว่า พระมหามนตรีมีความมุ่งหมายอย่างไรในการแต่งบทละครเรื่องนี้ ตามที่กล่าวกัน ก็ได้ยินเป็นเสียงเดียวว่าพระมหามนตรีมุ่งหมายที่จะแต่งเรื่องขำ ๆ ขึ้นอ่านกันเล่นเท่านั้น มิได้ปรารถนาจะมีความหมายอะไรอย่างอื่น

ถ้าหากเรามองดูเรื่องระเด่นลันไดของพระมหามนตรีในฐานะเพียงบทตลกชิ้นหนึ่ง เรื่องราวของบทละครนี้ก็หมดลงเพียงเท่านั้น ไม่มีอะไรแปลกหรือพิเศษ ไม่มีคุณค่าทางวรรณคดีแต่อย่างใด

แต่ระเด่นลันไดจะเป็นเพียงบทละครตลกธรรมดาเท่านั้นละหรือ ? คุณค่าของมันมีอยู่เพียงเป็นเรื่องขวนหัว เป็นเรื่องจำอวดดาษ ๆ ที่ผุดขึ้นมาในวงวรรณคดีไทยสมัยรัชกาลที่ 3 เท่านั้นละหรือ ?

ระเด่นลันไดมิใช่บทละครตลกดาษ ๆ ราคาถูก ๆ อย่างนั้นแน่นอน ! พระมหามนตรีผู้มีความคิดเยี่ยงนักสู้และนักคัดค้าน (ดังจะกล่าวถึงต่อไปข้างหน้า) ย่อมจักไม่สักแต่ว่าเขียนระเด่นลันไดขึ้นเพื่ออ่านเล่นสนุก ๆ อย่างเดียวแน่นอน!

ขอให้เราตรวจดูความเป็นมาของวรรณคดีไทยเหนือสมัยของพระมหา-มนตรีขึ้นไป เราจะพบว่า วรรณคดีที่ผูกเป็นเรื่องนิยายหรือละคร หรือเรื่องพงศาวดารส่วนมาก มักจะเป็นเรื่องที่วนเวียนอยู่แต่ชีวิตของเจ้าฟ้าเจ้าแผ่นดิน หรือชนชั้นสูงแทบทั้งสิ้น ...(ยกตัวอย่างวรรณคดีเหล่านั้น) จะมีลดต่ำลงมาบ้าง ก็ต้องไม่พ้นเรื่องของพวกชนชั้นผู้ดี เศรษฐีเจ้าบ้านผ่านเมือง เช่นเรื่อง **ไกรทอง**

ความวนเวียนอยู่แค่เรื่องของชนชั้นสูงหรือในวงสังคมและชีวิตของชนชั้นศักดินา ที่มีพระเอกเป็นเจ้าชาย นางเอกเป็นเจ้าหญิงเหล่านี้ ทำให้เกิดความจำเจขึ้นในวงวรรณคดีไทย เกิดการลอกเลียนแบบ และก็ลอกเลียนกันอยู่เพียงในวงแคบๆ อันก่อให้เกิดลักษณะ **ตีกรอบ** เกิดความอึดอัด เกิดความมลืดชืด ที่มลืดชืดก็เพราะท้องเรื่องเป็นไปในทำนองคล้ายคลึงกัน เป็นเรื่องเกี่ยวกับการแย่งชิงนางงาม เกณฑ์ไพร่พลไปตายเป็นหมื่นเป็นแสนคล้ายกัน เป็นเรื่องเกี่ยวกับการแย่งชิงราชสมบัติกันเองระหว่างชนชั้นศักดินาคล้ายกัน ...ลักษณะเช่นนี้ ทำให้รู้สึกว่าแนวทางแห่งวรรณคดีเป็นแนวทางที่ตีบตันไร้ทางออก ไร้ทางพัฒนารสชาติของท้องเรื่องนับวันจะคลายลงและคลายลง ทางเดียวที่จะแหวกออกไปให้เด่นได้ก็คือการแข่งขันกันทางด้านถ้อยคำ การประดิษฐ์รูปแบบให้งามบรรเจิดและวิจิตรซับซ้อน เฉพาะในด้านบทละครก็มักจะแข่งขันกันแต่ในด้านการแต่งบท ชมนาง ชมนก ชมไม้ ชมปราสาทราชวัง ชมรถทรง ม้าทรง ขบวนทัพฯลฯ แต่ทางออกทางนี้ ก็เป็นเพียงการผ่อนคลายที่ได้ผลเพียงชั่วระยะเท่านั้น ในที่สุดก็หันเข้าหาลักษณะจำเจ ลอกเลียนเช่นเดิมต่อไป ฉะนั้นแหละ ลักษณะ**ตีกรอบ**จึงเกิดขึ้นทั้งด้าน**เนื้อหา**อันวนเวียนอยู่กับชีวิตของชนชั้นศักดินา และทั้งด้าน**รูปแบบ** คือการใช้ถ้อยคำสำนวน และโวหาร...ชีวิตที่ฉายสะท้อนอยู่ในวรรณคดี ก็เป็นชีวิตกึ่งมนุษย์กึ่งเทพเจ้า ห่างไกลจากชีวิตของสามัญมนุษย์และสามัญชน ถ้อยคำที่ใช้ภาษาที่ใช้ส่วนมากก็เป็นภาษาที่แพรวพราวสูงศักดิ์ห่างไกลจากภาษาของสามัญมนุษย์...ประหนึ่งว่ากวีศักดินาได้ยกชะลอเอาวรรณคดีขึ้นไปประดิษฐานไว้ ณ ยอดเขาไกรลาสอันสูงสุดเอื้อม ราวกับว่าทั้งกวีและวรรณคดีถูกจำกัดอยู่เพียงภายในยอดของหอคอยงาช้างอันสลักเสลาอย่างวิจิตรบรรจง!

แน่ละ ความรู้สึกเบื่อหน่ายในความจำเจ มลืดชืดและความอึดอัดคับแคบจะต้องเกิดติดตามมาอย่างไม่มีปัญหา

เมื่อเกิดความรู้สึกอึดอัดเช่นนี้ขึ้น ความคิดที่จะแสวงหาทางแหวกวงล้อมหรือทลายกรอบอันเคร่งครัดก็เกิดขึ้น ซึ่งความคิดเช่นนี้มักจะเกิดขึ้นแก่ชนชั้นกลางหรือสามัญชนที่มีโอกาสได้ถีบตัวขึ้นเป็นผู้มั่งคั่ง ที่ได้มีชีวิตแตะต้องอยู่กับพื้นดินมากกว่าแตะต้องกับความจริง ได้รู้ได้แลเห็นโลกกว้างใหญ่กว่าพวกศักดินา ความคิดเช่นนี้อาจจะเกิดขึ้นแก่ชนชั้นศักดินาเองบ้างเหมือนกัน แต่ทว่าเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นได้ไม่บ่อยนัก ทั้งนี้เป็นเพราะพวกศักดินาเคยชินอยู่กับการรักษาประเพณี เคยชินกับกรอบชีวิต และกรอบวรรณคดีที่บรรพบุรุษได้สร้างสมต่อกันมา ความเคยชินและโอกาสที่จะได้สัมผัสกับชีวิตจริงของประชาชนมีอยู่น้อยมาก จนบางครั้งพวกเจ้านายศักดินาหลายต่อหลายคนแทบจะเคลิบเคลิ้มไปว่าภายในวังนั้นเองคือประเทศไทยทั้งประเทศ !

*...(ยกตัวอย่างวรรณคดีบางเรื่องที่แสดงให้เห็นว่ากวีไม่เคยสัมผัสกับชีวิตจริงของประชาชนไพร่ราบ เช่น **"นิราศบางยี่ขัน"** ของคุณพุ่ม)*

แต่พวกชนชั้นกลาง หรือชนชั้นไพร่ที่ได้มีโอกาสใช้ชีวิตอิสระโดยไม่ต้องเข้าเวรรับใช้เจ้านายตามสังกัดตลอดชีพจะเริ่มมีความรู้สึกอึดอัดขึ้นในความจำเจมลึดขึดและคร่ำเคร่ง ยิ่งการค้า การคบหาสมาคมระหว่างเมืองเจริญขึ้น ความรอบรู้ยิ่งมากขึ้น ความอึดอัดก็ยิ่งทวีขึ้น ความรู้สึกที่เห็นว่าควรจะมีอะไรใหม่ๆ แปลกๆ ก็เกิดขึ้น และนี่แหละคือจุดที่ทำให้เกิดวรรณคดีในสำนักใหม่ขึ้น นั่นคือสำนักที่หนีออกมาหรือพังทลายออกมาจากกรอบวรรณคดีอันสูงส่งและเต็มไปด้วยชีวิตกษัตริย์ของศักดินา

พระมหามนตรี (ทรัพย์) นั้น โดยสภาพชีวิตและการทำมาหากินแล้ว (คือกรมพระตำรวจ) ก็เป็นศักดินาเต็มตัว แต่ทว่าเป็นศักดินาที่อึดอัดต่อกรอบทางวรรณคดีของศักดินาซึ่งเป็นปรากฏการณ์ที่นับว่าไม่เกิดขึ้นบ่อยนักดังกล่าวมาแล้ว ด้วยเหตุนี้พระมหามนตรีจึงเป็นผู้นำคนหนึ่งในการแหวกกรอบประเพณีวรรณคดีเก่าออกมาอย่างอาจหาญ แทนที่พระมหามนตรีจะนำเรื่องของกษัตริย์ ของเจ้าชายเจ้าหญิงมาแข่งขันฝีปากกับกวีศักดินาทั้งหลาย เขากลับก้าวลงมาจากยอดเขาไกรลาส จากหอคอยงาช้างอันแพรวพราย...ก้าวลงมาสู่พื้นดิน มาสัมผัสกับเนื้อดินและชีวิตของชนชั้นไพร่ที่นอนกินคลุกอยู่กับมัน ตัวละครของพระมหามนตรีมิใช่ตัวละครในความฝันอันบรรเจิด หากเป็นตัวจริงและก็มิใช่เจ้าหญิง เจ้าชาย

หากเป็น *ไพร่ราบ ยาจก วณิพก ทาส* อันเป็นชนชั้นที่ต่ำต้อยที่สุดของสังคม ศักดินา !

พระเอกของเขามิใช่ *"พระสุริวงศ์พงศ์อสัญแดหวา"*[1] หากมันเป็นขอทาน และก็ไม่ใช่ขอทานหรือยาจกที่เป็นเจ้าชายปลอมแปลงมาเพื่อหาคู่ครองแบบในเรื่อง **ทินวงศ์ หรือสังข์ทอง** หากเป็นขอทานที่เป็น*ขอทาน* จริง ๆ... เป็นขอทานผู้ไร้สมบัติที่ชุกอยู่ในแถบเสาชิงช้าหน้าโบสถ์พราหมณ์ของกรุงเทพมหานคร ฯ

ตัวพระอีกตัวหนึ่งของพระมหามนตรีก็เช่นกัน แทนที่จะเป็นเจ้าชายผู้มีชีวิตลอยฟ่องอยู่โดยไม่แตะต้องกับการทำงาน หากเป็นสามัญชนผู้ทำงานตัวเป็นเกลียว นั่นคือเป็นคนเลี้ยงวัวรีดนมขายเป็นอาชีพ

ตัวนางเอก แน่ละ เธอมิใช่ *เจ้าหญิง* มิใช่ *องค์หญิง* มิใช่นางงามพร้อมราวกับเทพธิดา หากเป็นหญิงสามัญชนที่มีรูปร่างเยี่ยงหญิงของชนผู้ต้องทำงานจนมือหยาบกร้านทั่ว ๆ ไป มีอยู่ตอนหนึ่งในบทละครเรื่องนี้ ที่บอกให้เรารู้ได้ว่านางประแดะเป็น *เมียทาส* นั่นคือเป็นทาสที่นายประดู่ซื้อมาเป็นเมีย ...

...(อธิบายเรื่องการซื้อทาสและกฎหมายลักษณะทาสในยุคศักดินา)

...นางเอกของพระมหามนตรีมิใช่ *องค์หญิงประตียะห์* ผู้สูงศักดิ์ หากเป็นนางประแดะ ทาสเชลยที่เขาซื้อเปลี่ยนมือเหมือนผักปลา นางประแดะ ทาสเชลยที่แทบจะไม่มีค่าความเป็น คน !

ส่วนนางรอง หรือ "นางกระแอทวายขายขนม" เธอก็เป็นแม่ค้าขายข้าวเหนียวหน้ากุ้งที่ทำมาหาเลี้ยงตน และต้องส่งดอกเบี้ยให้แก่นายเงินวันละเฟื้องละไพ

...(อธิบายเรื่องการผูกดอกของทาสในสมัยศักดินา) ตามที่พระมหามนตรียังคงมีความคิด ความรู้สึกเห็นดีเห็นงามอยู่กับระบบการขูดรีดแบบนายเงินทำกับทาสอันมีอยู่ในยุคนั้น พระมหามนตรีมิได้คัดค้านการมีทาส หากเอ็อมระอาต่อชีวิตเจ้า ๆ นาย ๆ จักร ๆ วงศ์ ๆ และหันมาเขียนถึงชีวิตของพวกไพร่ พวกทาสที่มีอยู่ในสังคมเก่านั้น ทรรศนะทางสังคมของพระมหามนตรีมิได้ก้าวหน้า ทรรศนะที่

---

[1] **อสัญแดหวา** คือ อสัญเทวะ หมายถึงเทวดาผู้ไม่รู้จักตาย คำนี้เป็นคำที่ใช้เรียกชื่อต้นราชวงศ์ของอิเหนา (ตามคำสอนในโรงเรียน) แต่ตามความจริงคำว่า อสัญญู ในที่นี้ก็คือ **อาสัลญา** ในภาษาชวา ซึ่งแปลว่า ราชวงศ์ เพราะฉะนั้น คำว่า อสัญแดหวา ก็คือ วงศ์เทวดา

ก้าวหน้าก็คือ ทรรศนะทางวรรณคดีเท่านั้น ข้อนี้พึงสังเกตดูให้ตระหนักชัดด้วย แต่ขณะเดียวกัน เราก็ต้องขอบคุณพระมหามนตรีที่ได้สะท้อนภาพการขูดรีดดอกเบี้ยชนิด *"รายวัน"* ไว้ด้วยว่านางกระแอจะต้องส่งดอกส่งต้นรายวันทุกวัน...

ส่วนตัวประกอบของเรื่องระเด่นลันได แทนที่จะเป็นพวกเสนาข้าราชบริพารเช่นในวรรณคดีเก่าๆ ของชนชั้นศักดินา พระมหามนตรีหันมาใช้ไพร่ราบที่จนกรอบและนิสัยเสียเพราะเป็นนักเลงเล่นเบี้ยเล่นหวยนั่นคือ *"พวกหัวไม้กระดูกผีขี้ข้าพอบ่อนเลิกกินเหล้าเมากันมา"* (คำว่า *กระดูกผี* ในกลอนนี้หมายถึงลูกเต๋าที่ทำด้วยกระดูก) ...*(อธิบายถึงการเปิดบ่อนและการเก็บอากรบ่อนเบี้ย และอากรบ่อนหวย ในช่วงสมัยรัชกาลที่ 3 - รัชกาลที่ 5)*

ในที่นี้ควรจะย้ำให้ตระหนักชัดเสียอีกครั้งหนึ่งว่าการที่พระมหามนตรีนำชีวิตของไพร่ราบและทาส ตลอดจนขอทานขึ้นมาฉายสะท้อนในวรรณคดีนั้น พระมหามนตรีเพียงแต่สะท้อนถ่ายภาพขอทาน ของทาส ของไพร่ลงไว้เฉยๆ เท่านั้น พระมหามนตรีแลเห็นขอทาน ก็จับเอาขอทานมาเป็น*ภาพปฏิมา*ของวรรณคดี พระมหามนตรีมิได้มุ่งหมายที่จะโจมตีสังคมศักดินาที่ผลิตขอทาน พระมหามนตรีมิได้เป็นปากเป็นเสียงของขอทานที่ร้องอุทธรณ์ความอยุติธรรมของสังคม พระมหามนตรีมองเห็นทาสและทาสลูกหนี้ผูกดอก พระมหามนตรีก็นำมาบรรจุลงในวรรณคดี แต่มิได้เรียกร้องความเห็นใจให้แก่ทาส มิได้คัดค้านระบบทาส มิได้คัดค้านการขูดรีดดอกเบี้ยที่นายเงินกระทำต่อทาส พระมหามนตรียังคงมีทรรศนะทางสังคมเช่นเดียวกับชนชั้นศักดินาทั่วไป คือยังเห็นว่า ขอทานคือปรากฏการณ์ที่ต้องมีอยู่เป็นธรรมดาของสังคมมนุษย์ ยังเห็นว่าการมีทาสเป็นสิ่งชอบธรรม และเห็นว่าการให้ผูกดอกเพื่อรีดเอาดอกเบี้ยรายวันนั้น เป็นการแสดงความโปรดปรานปรานีของนายเงิน เราจะเห็นว่าความคิดทางสังคมของกวีผู้นี้ยังคงเป็นความคิดเยี่ยงยุคสังคมศักดินาอยู่เต็มที่...พระมหามนตรีกล่าวถึงชีวิตคนผู้อาภัพเหล่านี้ มิใช่เพื่อจะคัดค้านความอยุติธรรมของระบบสังคม หากมีจุดมุ่งเพียงเพื่อจะแหวกกรอบวรรณคดีของศักดินาที่จำเจอยู่กับชีวิตของชนชั้นสูงเท่านั้น และก็สะท้อนชีวิตของสามัญชนออกมาตามภาพที่เห็น และทั้งนี้เป็นการสะท้อนเพียงด้วยสำนึกเยี่ยงสามัญชนชั้นศักดินาทั้งปวงในยุคนั้นเท่านั้น !

พระมหามนตรี ได้พังทลายกำแพงเก่าคร่ำออกมาจริง แต่เขามิได้ทลาย

กำแพงการเอาเปรียบ และการทำนาบนหลังคนของระบบเศรษฐกิจศักดินา หากได้เพียงแต่ทลายกำแพงอันเก่าคร่ำและคับแคบของศิลปวรรณคดีอันจำเจของศักดินาลงเท่านั้น !

แต่ถึงกระนั้นก็ดี การทำลายกรอบกำแพงของวรรณคดีศักดินาที่พระมหามนตรี (ทรัพย์) กระทำนั้น ก็ต้องนับว่าเป็นการกระทำอันองอาจและมีลักษณะก้าวหน้าที่สุดทีเดียว สำหรับยุคสมัยของศักดินาเช่นนั้น

3...

การทลายกำแพงอันเก่าคร่ำและคับแคบของศิลปวรรณคดีอันจำเจซ้ำซากจนมลึดซึดนั้น พระมหามนตรีได้ใช้วิธีการพิเศษอันน่าปรบมือให้เกียรติอีกประการหนึ่ง นั่นคือ ได้ใช้วิธีการ*ประชดประชัน เสียดสี และเยาะเย้ย*

เพียงแต่การแหวกวงล้อมของจักร ๆ วงศ์ ๆ ออกมาสู่ชีวิตสามัญชนเท่านั้นยังไม่เพียงพอสำหรับกวีผู้นี้ เขายังได้กระทำมากไปยิ่งกว่านั้นด้วยอีกประการหนึ่ง นั่นคือ เยาะหยันกำแพงเก่าคร่ำคร่าที่เขาพังทลายลงมา

ในยุคสมัยของพระมหามนตรีนั้น วงวรรณคดีชั้นสูงกำลังอาบอิ่มไปด้วยความสูงส่งทรงศักดิ์ของ *"ระเด่นมนตรี"* (อิเหนา) และกษัตริย์วงศ์อสัญแดหวาอื่น ๆ ซึ่งล้วนเป็น *"ระเด่น"* กันให้เกลื่อนไปทั้งเรื่อง พระมหามนตรีแหวกวงล้อมของกษัตริย์ออกมาพูดถึง *"ขอทาน"* และขณะเดียวกันเขาก็อุปโลกน์ขอทานลันไดของเขาขึ้นเป็น *ระเด่นลันได* ซึ่งเราไม่อาจปฏิเสธได้เลยว่าพระมหามนตรีได้จงใจกระแนะกระแหน *"ระเด่นมนตรี"* ของรัชกาลที่ 2 ระเด่นลันไดของเราคือ *กษัตริย์ขอทาน* ที่เขาเชิดชูขึ้นเพื่อเปรียบเปรยระเด่นมนตรีผู้เป็น *กษัตริย์วงเทวัญ* !

ในพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องอิเหนา เราจะสังเกตเห็นว่า ทุกตอนที่กล่าวถึงพวก *ระเด่น* ผู้แต่งจะกล่าวถึงด้วยถ้อยคำอันยกย่องเทิดทูน เช่น

เมื่อนั้น *องค์ท้าวกุเรปัน**นาถา***

ขอให้สังเกตว่า คำที่ต่อท้ายนามกุเรปันก็คือคำว่า *"นาถา"* อันแปลว่า *"ที่พึ่ง"* หรือ *"ผู้คุ้มครอง"* ซึ่งมีความว่า *"เป็นที่พึ่งของไพร่ฟ้าข้าแผ่นดิน"* แต่พระมหามนตรีกล่าวถึงกษัตริย์ของทานของเขาไว้ว่า

มาจะกล่าวบทไป *ถึงระเด่นลันได**อนาถา***

คำว่า *อนาถา* ของพระมหามนตรีมีความหมายตรงกันข้ามกับ *นาถา* ของบทละครเก่าๆ เพียงไร คงจะเป็นที่ซาบซึมกันดีโดยทั่วไป

...(ยกตัวอย่างให้เห็นข้อแตกต่างระหว่างการเลือกใช้คำของวรรณคดีเก่าและวรรณคดีเรื่องนี้ของพระมหามนตรีในลักษณะเช่นนี้อีก 3 ตัวอย่าง)

ในด้านตัวละครหญิง พระมหามนตรีก็ได้เยาะเย้ยนางเอกที่งามอย่างเพ้อฝันของวรรณคดีเก่าๆ ไว้อย่างสุดฝีมือ ขึ้นต้นก็เสนอออกมาทีเดียวว่า

เมื่อนั้น นางประแดะหูกลวงดวงสมร

หูของนางในวรรณคดีนั้น กวีเก่าๆ ของศักดินามักจะเปรียบเทียบไว้ว่าช่างงามราวกับ *"กลีบบัว"* แต่พระนางประแดะมเหสีท้าวประดู่เป็น *นางงามหูกลวง* ที่ว่า *หูกลวง* นี้มิใช่พระมหามนตรีแกล้งเล่นให้เห็นขัน หากเขาสะท้อนภาพความจริงออกมาให้ตรงกับความเป็นจริง นางประแดะนั้น *"หูกลวง"* จริงๆ *...(อธิบายธรรมเนียมการเจาะหูของผู้หญิงทมิฬที่ชอบเจาะหูรูโต ๆ)*

คติการชมนางของวรรณคดีศักดินานั้น โดยปกติกวีมักจะกล่าวถึงอย่างเพ้อฝัน คือประมวลเอาความงามสมบูรณ์แบบตามอุดมคติที่ได้พบได้เห็นจากหญิงแต่ละคนมารวมเข้าไว้ในตัวนางงามของตน... ความงามอันสมบูรณ์แบบที่หาจริงๆไม่ได้ เรียกว่าเป็น *"ความงามตามความคิดฝัน"* หรือ *"ความงามในอุดมคติ"* (Ideal Beauty) หญิงที่ไม่งามดูจะไม่มีโอกาสได้มาปรากฏบทบาทเป็นตัวนำในวรรณคดีเลย

พระมหามนตรีมีชีวิตอยู่ท่ามกลางยุคสมัยของ *"ความงามในอุดมคติ"* และก็คงรู้สึกอึดอัดรำคาญ และ *"หมั่นไส้"* การเทิดทูนความงามอันเกินจริงนั้นเต็มสติกำลัง เขาจึงหยิบเอา *"หญิงสามัญ"* มาแสดงเป็นตัวเอก และก็มิได้พรรณนาความงามให้เกินความจริงเลย หากสะท้อนภาพหญิงผู้นั้นคือนางประแดะ ออกมาตามที่เป็นอยู่จริง นางประแดะของพระมหามนตรีจึง *"สูงระหงทรงเพรียวเรียวรูด"* และ *"พิศแต่หัวตลอดเท้าขาวแต่ตา"* คือตัวสูงโย่งและดำปี๋เยี่ยงหญิงที่ทำงานทั่วไป นางประแดะนั้นคงเป็นฝีดาษหน้าเป็นปรุเป็นรู พระมหามนตรีจึงได้สะท้อนภาพไว้ตามจริงว่า *"ทั้งสองแก้มกัลยาดังลูกยอ"*

...(การยกตัวอย่างว่าถ้าพระมหามนตรียึดคติเช่นกวีในสมัยนั้นจะชมนางประแดะว่าอย่างไรบ้าง)

...แต่นี้คือภาพของนางประแดะที่พระมหามนตรีสะท้อนออกมาตามความเป็นจริง และแน่ละถ้อยคำเปรียบเทียบต่างๆ ที่พระมหามนตรีจงใจใช้ในที่นี้ จุดประสงค์ก็เพื่อจะ*ล้อ* หรือ *เสียดสี* แบบฉบับการชมนางอันตายตัวของวรรณคดีศักดินานั้นโดยแท้

...(การกล่าวถึง ลักษณะการชมคิ้วตัวละคร ของกวีเก่าในยุคศักดินา)

ลักษณะอันเยาะเย้ย เสียดสี ล้อเลียนกรอบอันเคร่งครัดของวรรณคดีเก่าเช่นนี้มีอยู่ทั่วไปแทบทุกบรรทัดในบทละครของพระมหามนตรี ถ้าจะย้อนไปตรวจสอบดูกลอนบทละครที่คัดมาแสดงไว้ในตอนต้นเรื่อง จะเห็นได้ว่าแทบจะไม่มีวรรคใดเลยที่พระมหามนตรีมิได้สอดแทรกการล้อเลียนเสียดสี *"กรรมวิธีแบบฉบับ"* ของวรรณคดีศักดินาไว้

การล้อเลียนและเยาะเย้ยแบบฉบับในการแต่งวรรณคดีของศักดินาที่พระมหามนตรีได้บรรจุลงไว้ในบทละครของเขานี้เอง ที่ดึงดูดผู้อ่านให้นิยมกันอย่างแพร่หลายในยุคนั้น และสร้างความครื้นเครงเรียกเสียงหัวเราะจากผู้อ่านได้อย่างกว้างขวาง ผู้ที่อ่านบทละครของพระมหามนตรีล้วนพึงใจในความตลกขบขันของบทและถ้อยคำด้วยกันทุกคน แต่ความตลกขบขันนั้นอยู่ที่พระมหามนตรีได้แหวกวงล้อมของกฎเก่าๆ ออกมา และล้อเลียนเยาะเย้ยมันได้อย่างมีชีวิตชีวาจะโดยสำนึกหรือไม่ก็ตาม ประชาชนในยุคนั้นและแม้ยุคนี้ได้นิยมบทละครเรื่องระเด่นลันไดก็เพราะลักษณะอันล้อเลียนเยาะเย้ยแหวกวงล้อมของมันนี้อย่างไม่ต้องสงสัย

ลักษณะอีกประการหนึ่งที่ทำให้บทละครเรื่องระเด่นลันไดตลกอย่าง "คม" และ "ขบขัน" (ต้อง "ขบ" แล้วจึง "ขัน") อันเป็นความคมและขบขันที่ติดตรึงใจผู้อ่านก็คือ การใช้คำที่ตรงกันข้ามกันและใช้ข้อความที่ตรงกันข้ามกัน นั่นคือ มีลักษณะความขัดแย้งทางถ้อยคำและข้อความ (Contrast) วิธีนี้ก็คือ กล่าวถึงสิ่งที่ถือว่าต่ำๆ และสามัญด้วยถ้อยคำอันงามหรูหรา หรือกล่าวถึงสิ่งใดสิ่งหนึ่งเสียอย่างงามหรูหราและหักความหลบลงเป็นเรื่องสามัญดาษๆ ทันที เช่น

บรรทมเหนือเสื่อลำแพนแท่นมณี ภูมีขบเขาเมากัญชา

คำว่า "บรรทม" เป็นราชาศัพท์ที่ถือว่าเป็นคำสูงส่ง คำนี้จะสร้างความรู้สึกอันสูงส่งและโอ่อ่าขึ้นในครรลองความคิดของผู้อ่าน แต่แล้วพระมหามนตรีก็หักโค่นความรู้สึกเช่นนั้นลงทันทีด้วยการเสนอคำว่า *"เสื่อลำแพน"* การ *บรรทม* นั้น

มันต้องคู่กับ *"พระยี่ภู่"* หรือ *"ฟูกฟ้า เขนยแก้ว"* แต่พระมหามนตรีจับมาเข้าคู่เสียกับ *"เสื่อลำแพน"* ที่ขอทานและสามัญชนปูนอน ซ้ำยังแถมท้ายเรียกเสื่อลำแพนว่า *"แท่นมณี"* เข้าอีก ความคมคายและขบขันจึงเกิดขึ้นอย่างตรึงใจผู้อ่าน ตัวอย่างเช่นนี้มีอยู่ทั่วไปตลอดเรื่องระเด่นลันได...

...(ยกตัวอย่างลักษณะเช่นนี้ที่ปรากฏในเรื่องอีก 3 - 4 ตัวอย่าง)

วิธีสร้างความตลกขบขันเช่นนี้พระมหามนตรีได้ใช้ตลอดทั้งเรื่อง และก็ใช้ได้อย่างคมคายทีเดียว นี่คือลักษณะอีกประการหนึ่งที่ทำให้ผู้อ่านรู้สึกติดตรึงใจในความขบขันและคมคายของบทละครของพระมหามนตรี

4 ...

ความตลกขบขันและคมคายของเรื่องระเด่นลันไดนี้แหละ คือลักษณะเด่นที่สุดที่ทำให้พระมหามนตรีมีชื่อเสียงพุ่งขึ้นในระดับสูง ถ้าจะกล่าวว่า เขาคือกวีผู้เดียวที่สร้างความตลกขบขันแบบคมคายนี้ขึ้นในวงการวรรณคดีของไทย ก็คงเป็นคำกล่าวที่ไม่ผิดจากความเป็นจริงมากนัก กวีในสมัยต่อมา ได้พยายามที่จะลอกเลียนแบบอย่างของการสอดแทรกความตลกขบขันนี้อยู่เสมอ แต่ทว่าไม่เป็นผลสำเร็จ ทั้งนี้เพราะกวีรุ่นหลังไม่ได้ตระหนักว่า ความตลกขบขันที่มีอยู่ในบทละครของ พระมหามนตรีนั้น มิใช่บทตลกขบขันธรรมดา แบบ "จำอวด" ที่เลือกใช้ถ้อยคำหยาบคายและแผลง ๆ หากเป็นความตลกขบขันที่เกิดขึ้นจากการแหวกกรอบวรรณคดีเก่าของศักดินาออกมา และล้อเลียนเยาะเย้ยแบบแผนของการแต่งวรรณคดีศักดินาที่ตีกรอบไว้อย่างคับแค้นนั้นได้อย่างถึงใจประชาชน พร้อมกันนั้นก็เป็นความขบขันอันคมคายที่เกิดขึ้นจากการใช้ความขัดแย้งของถ้อยคำและข้อความที่ตัดกันทันทีทันควันและเด่นชัด

...(อธิบายและเปรียบเทียบบทละครเรื่องระเด่นลันไดกับวรรณคดีเรื่องอื่น ๆ ที่พยายามแต่งเลียนแบบในสมัยต่อมา อาทิ บทระบำตลก นิราศพระมะเหลเถไก และพระมะเหลเถไก)

ความเป็นอมตะของบทตลกขบขันของบทละครเรื่องระเด่นลันไดนี้ ในด้านหนึ่ง มันได้ทำให้ประชาชนนิยมและรู้จักอย่างแพร่หลายในยุคสมัยนั้น แต่ขณะเดียวกันในอีกด้านหนึ่ง มันก็ได้ทำให้ผู้อ่านผู้ศึกษา มักจะมองข้ามลักษณะ

ภายในอันทรงคุณค่าทางวรรณคดีของมันไปเสียโดยสิ้นเชิง นั่นคือลักษณะที่คัดค้านกรอบประเพณีวรรณคดีอันเก่าคร่ำเคร่งของศักดินา...ที่ต้องเขียนถึงเรื่องของพวกเจ้านายศักดินาและด้วยแบบวิธีอันเป็นกฎเกณฑ์ตายตัว ตลอดจนด้วยถ้อยคำอันสูงส่งทรงศักดิ์ ความตลกขบขันอันเป็นอมตะนี้ ได้ทำให้เราๆ มักจะมองติดอยู่แต่เพียงเปลือกนอกของระเด่นลันไดที่ชวนขัน และก็เลยลืมมองให้ซึ้งจนทะลุไปเห็นความเป็นจริงว่า ระเด่นลันไดได้มีบทบาทอันสำคัญในทางวรรณคดี นั่นคือ ได้**บุกเบิก**ช่องทางออกมาจาก **กรอบ** อันอึดอัด จำเจ และ มลึดซึดของวรรณคดีศักดินาพร้อมทั้งได้**เยาะเย้ยล้อเลียน**สิ่งที่เขาพังทลายออกมานั้นอย่างท้าทายและครื้นเครง !

ที่มา: จิตร ภูมิศักดิ์. "บทบาททางวรรณคดีของพระมหามนตรี" **บทวิเคราะห์มรดกวรรณคดีไทย.** กรุงเทพฯ : ศยาม, 2537 หน้า 1-47.

บทวิเคราะห์

จิตร ภูมิศักดิ์ ใช้นามปากกา "ทีปกร" เขียนบทวิจารณ์เพื่อยกย่องวรรณคดีที่มีลักษณะแตกต่างไปจากวรรณคดีตามแบบฉบับ ชื่อ "บทบาททางวรรณคดีของพระมหามนตรี" ซึ่งเน้นหนักไปที่การวิจารณ์ **บทละครเรื่องระเด่นลันได** บทวิจารณ์นี้ตีพิมพ์ในหนังสือ*สายธาร* เมื่อปี พ.ศ. 2500 ซึ่งเป็นช่วงเดียวกับที่หนังสือพิมพ์ *"พิมพ์ไทย"* ได้ตีพิมพ์ "ศิลปเพื่อชีวิต ศิลปเพื่อประชาชน" และวารสาร *"นิติศาสตร์ 2500"* ได้ตีพิมพ์ "โฉมหน้าศักดินาไทย" ซึ่งได้สั่นสะเทือนวงการศิลปวรรณกรรมเป็นอันมาก แต่ยังไม่ทันได้มีการสืบเนื่องความคิดใดๆ มากนัก ก็เกิดการปฏิวัติรัฐประหาร 2501 และมีการจับกุมคุมขังนักคิดนักเขียนเป็นจำนวนมาก รวมทั้งจิตร ภูมิศักดิ์ด้วย ผลงานนี้มาปรากฏตีพิมพ์อีกครั้งหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และได้รับการขานรับมาจนปัจจุบัน

ด้วยเหตุที่จิตร ภูมิศักดิ์ เป็นนักอักษรศาสตร์ผู้รู้จริง รู้ลึก และเชื่อมั่นในแนวคิดแบบสังคมนิยมอย่างแน่วแน่ ดังนั้น การวิจารณ์ของเขาจึงมีลักษณะแนบแน่นกับพื้นฐานทางวรรณคดี แต่ในขณะเดียวกันก็มีจุดยืนอยู่ที่การถ่ายสะท้อนภาพเปิดโปงสังคมและชี้ทางออกให้สังคม นักอ่านโดยทั่วไปก่อนหน้านี้รู้จักกลอนบทละครเรื่อง**ระเด่นลันได** ของพระมหามนตรี (ทรัพย์) ในฐานะเรื่องตลกที่นำมาจากเค้าเรื่องจริงของชีวิตขอทาน ซึ่งแตกต่างไปจากกลอนบทละครแบบฉบับแบบ

อิเหนา และอาจมองเห็นคุณค่าเพียงแค่ **"หัสรส"** ที่ได้จากงานชิ้นนี้เท่านั้น แต่ในสายตาของนักอักษรศาสตร์ผสานนักสังคมนิยม ซึ่งเป็นสายตาสองมุมกลับมิได้มองเห็นเพียงแค่นั้น หากเขามอง **"ทะลุ"** เข้าไปถึงความเป็น **"ระเด่นลันได"** ที่แตกต่างไปจากวรรณคดีที่มีอยู่เดิม ทั้งในด้านเนื้อหาและรูปแบบ ในทรรศนะของนักคิดแบบสังคมนิยม **"ทีปกร"** เห็นว่า เนื้อหาและภาษาของระเด่นลันไดนั้นเป็นเรื่อง **"ไม่ไกลตัว" "สามัญ"** และ **"ใกล้ต่อความเป็นจริง"** ยิ่ง บทละคร**ระเด่นลันได** จึงไม่เพียงเป็นความแตกต่างไปจากสิ่งที่มีอยู่อย่างดาษดื่นเท่านั้น แต่ยังเป็นการทำให้โลกวรรณคดีเป็นโลกที่ใกล้กับชีวิตของประชาชนโดยทั่วไปอีกด้วย

นอกจากความโดดเด่นในเรื่องของการ "แตกต่าง" จากคนอื่นในเรื่อง **"เนื้อหา"** แล้ว พระมหามนตรียังได้รับการยกย่องในเรื่องของวิธีการในการนำเสนอที่ใช้ลีลาโวหารแบบประชดประชัน เสียดสีและเยาะเย้ยที่ไม่เหมือนใครและทำได้อย่าง **"มือถึง"** รายละเอียดการชี้ชมภาษาของพระมหามนตรีในส่วนนี้ ผู้วิจารณ์วิเคราะห์ได้อย่างชัดเจน และมีรายละเอียดน่าสนใจ

บังเอิญที่ทั้งเนื้อหาและรูปแบบของบทละคร**ระเด่นลันได**สอดคล้องกับแนวทางการพิจารณาวรรณกรรมตามแบบศิลปะเพื่อชีวิตและศิลปะเพื่อประชาชน การตีความระเด่นลันไดให้เข้ากับแนวความคิดดังกล่าวจึงเกิดขึ้น พระมหามนตรีได้รับการยกย่องจากจิตร ภูมิศักดิ์ในฐานะ **"ผู้นำคนหนึ่งในการแหวกกรอบประเพณีวรรณคดีเก่าออกมาอย่างอาจหาญ"** เพราะเขาเลือกใช้ตัวละครที่มีชีวิตเป็นสามัญ และเป็นสามัญถึงระดับล่างมากๆ ที่ถือเป็นการเปิดโปงชีวิตของผู้ทุกข์ยากตามกรอบความคิดของวรรณกรรมเพื่อชีวิต อย่างไรก็ตาม ผู้วิจารณ์เองก็วิเคราะห์ไว้ด้วยว่า พระมหามนตรีเพียงแต่จับเอาขอทานมาเป็น "ภาพปฏิมา" ของวรรณคดี มิได้ตั้งใจจะเปิดโปงเพื่อโจมตีสังคมศักดินาแต่อย่างใด การเขียนอย่างยอมรับความเป็นจริงในข้อนี้ แสดงให้เห็นถึงความตรงไปตรงมาของนักวิจารณ์ที่ไม่พยายาม "ลากเข้าความ" เอากับวรรณกรรมที่กำลังวิจารณ์อยู่

การที่บทละครเรื่อง**ระเด่นลันได**มีเนื้อหาสอดคล้องกับแนวความคิดเพื่อชีวิตที่เป็นแนวในการวิจารณ์ทำให้ผู้วิจารณ์สามารถวิจารณ์ได้อย่างเป็นเหตุเป็นผล เป็นการแสดงตัวอย่างที่ชัดเจนว่า ทฤษฎีในการวิจารณ์เป็นเพียงเครื่องมือในการค้นหาคุณค่าของงานศิลปะนั้นๆ และการวิจารณ์ก็อาจมีได้หลายทฤษฎี มิได้มี

เพียงทฤษฎีเดียวแบบไม้บรรทัดที่จะวัดเรื่อยไป หากแต่มีลักษณะยืดหยุ่น และขึ้นอยู่กับงานวรรณกรรมที่จะวิจารณ์มากกว่าจะขึ้นอยู่กับทฤษฎีหรือผู้ใช้

จิตร ภูมิศักดิ์ ไม่ได้วิจารณ์แต่เพียง**ระเด่นลันได**เท่านั้น หากแต่เขายังได้วิจารณ์ **โองการแช่งน้ำ นิราศหนองคาย** อย่างเป็นเรื่องเป็นราว ไม่นับรวมถึงการวิจารณ์วรรณคดีแบบประปรายอีกหลายบท ครั้งนี้นับว่าเป็นการทำงานต่อเนื่องของนักคิดนักวิจารณ์สายสังคมนิยม เพราะก่อนหน้านี้อัศนี พลจันทร[1] ได้เขียนบทวิจารณ์วรรณคดีไทย และเป็นผู้หนึ่งที่มีอิทธิพลทางความคิดต่อจิตร ภูมิศักดิ์[2] ผลสะเทือนจากการวิจารณ์แนวนี้ได้ก่อให้เกิดแนวความคิดเรื่อง "เผาวรรณคดี" ที่มีลักษณะเป็นการสื่อภาษาแบบ "นามธรรม" และแบบ "รูปธรรม" สุดแล้วแต่ว่าจะตีความแบบไหน[3] แม้ท้ายสุด สถานการณ์การเปลี่ยนแปลงทางการเมืองทั้งภายในและภายนอกประเทศจะเป็นตัวแปรทำให้ยุคของ "วรรณกรรมเพื่อชีวิต" สิ้นสุดลง แต่อิทธิพลทางความคิดดังกล่าวก็ยังส่งผลและสืบทอดมาจนปัจจุบัน

การวิจารณ์บทละครเรื่องระเด่นลันไดโดยไม่ต้องลากเข้าหาทฤษฎี"เพื่อชีวิตเพื่อประชาชน" มากนัก ทำให้ผู้รับสารรุ่นหลัง รับได้โดยไม่ตะขิดตะขวงใจ และมองเห็นถึงคุณค่าที่เกิดขึ้นอย่างเป็นธรรมชาติ และอยู่นาน

ชมัยภร แสงกระจ่าง: ผู้วิเคราะห์

---

[1] อัศนี พลจันทร เขียนวิพากษ์วิจารณ์วรรณคดีไทย จนเป็นที่สั่นสะเทือนวงการในนาม "อินทรายุทธ" มีหลายชิ้น อาทิ ลิลิตพระลอ...วรรณคดีศักดินา, ชำเลืองดูวรรณคดีไทย,ข้อกังขาสามประการในวรรณคดีไทย,รามายณะคืออะไร และรามเกียรติ์นั่นไฉน ท่านทั้งหลายเอ๋ย เป็นต้น ค้นรายละเอียดเพิ่มเติมจาก **รวมบทความ, นายผี : อัศนี พลจันทร**, สำนักพิมพ์สามัญชน : กรุงเทพฯ 2540

[2] จากข้อเขียนชื่อ "ชีวประวัติบางตอน" ของจิตร ภูมิศักดิ์ โดยมิตร ร่วมรบ ในเล่ม **ดั่งเทียนผู้ถ่องแท้แก่คน**, สำนักพิมพ์ปุยฝ้าย : กรุงเทพฯ 2523 (หน้า 79)

[3] คำว่า "เผาวรรณคดี" ถูกตีความอย่างเป็นรูปธรรมว่า "เผาทิ้ง" ตรงตามตัว แต่ต่อมามีผู้ตีความว่า "เผา"มีความหมายทางนามธรรม หมายถึง "ทำลายความคิดเก่า" ทั้งไป

วรรณกรรมปัจจุบัน

ม.ล. บุญเหลือ เทพยสุวรรณ

เมื่อกล่าวถึงชีวิตคนไทยแล้ว ก็เป็นโอกาสที่จะกล่าวเลยไปถึงว่า ในสมัยนี้เราจำเป็นจะต้องรับว่า หลักวิชาของเราส่วนใหญ่ที่เราอาศัยอยู่ เราอาศัยปัญญาของคนตะวันตก ผู้เขียนใคร่จะได้อธิบายความหมายของคำในวรรคที่แล้วมาแต่พอเป็นสังเขปเพียงว่า ในการตั้งชื่อศิลปกรรมว่าเป็นยุคใด หรือเข้ากับลักษณะใด เรามักทำตามความนิยมของตะวันตก กล่าวคือ บางกรณีกล่าวตามศักราช เช่น วรรณคดีศตวรรษที่ 17 ของฝรั่งเศส บางกรณีกล่าวตามสมัยของการปกครอง เช่น วรรณคดีอเมริกันก่อนอิสรภาพ หรือศิลปะทวารวดี ศิลปะขอม พระพุทธรูปสุโขทัย ซึ่งหมายถึงระหว่างที่กรุงสุโขทัยยังเป็นราชธานี หรือยังรุ่งเรืองทางศิลปกรรม ทั้งหมดนี้กระทำตามประเพณีที่นักโบราณคดีและนักประวัติศาสตร์ใช้ในตะวันตก

วรรณกรรมปัจจุบันที่ใช้ในบทความนี้ ใช้ตามความหมายของอาจารย์วรรณคดีและผู้สนใจ วรรณคดีที่ไปร่วมสัมมนากันที่เชียงใหม่ ในเดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2514 ณ สัมมนานั้นได้ตกลงกันว่า สำหรับวรรณกรรมปัจจุบันของไทยนั้น เราจะถือเอาที่แต่งในรัชสมัยสมเด็จพระปิยมหาราชเป็นต้นมา ที่ตกลงใจกันเช่นนี้ เพราะมีลักษณะใหม่เกิดขึ้นในวงการประพันธ์หลายอย่าง ที่เด่นที่สุดคือ การรับเอารูปแบบและความคิดมาจากตะวันตก ในรัชกาลที่ 5 ได้เกิดงานเขียนงาน

ประพันธ์ในรูปแบบใหม่ๆ ขึ้นมา เป็นต้นว่า นวนิยาย เรื่องสั้น บทละครพูด (มีการแสดงละครพูด) แม้ละครก็เปลี่ยนขนบ (convention) ไปหลายอย่าง เช่น การแสดงบนเวที การแบ่งการแสดงเป็นฉากๆ นอกจากนี้ยังมีละครรำแบบใหม่ขึ้นจากละครพันทาง ละครดึกดำบรรพ์ ละครพูด ละครร้อง ซึ่งขอกล่าวในตอนนี้เสียทีเดียวเพื่อไม่ต้องย้อนกลับมากล่าวถึงอีกเพราะเราจะไม่ค่อยสนใจกับการละครในบทความนี้ที่จะกล่าว คือ ละครดึกดำบรรพ์และละครพันทาง ทั้งสองเป็นละครที่ละเมิดแบบละครรำแต่เดิม ได้นำสิ่งที่ไม่เคยใช้แต่เดิมมาใช้ในการแสดงละคร 2 แบบนี้ แต่ที่แตกต่างจากกัน จนไม่มีผู้ใดยอมเรียกชื่อเดียวกันนั้น ก็เพราะว่าละครดึกดำบรรพ์ยังคงใช้แบบการรำอย่างละครใน การแสดงก็ยึดความประณีตถือศิลปะเป็นใหญ่ ส่วนละครพันทางนั้น ทั้งท่ารำและขนบธรรมเนียมหลายอย่างไม่ยึดถือแบบของละครใน และมุ่งไปในทางสนุก เหมาะสำหรับผู้ดูทุกชั้นมากกว่าละครดึกดำบรรพ์ ซึ่งถึงแม้ว่าจะมีคนหลายชั้นนิยมดูกันด้วยความตื่นตาตื่นใจ แต่ผู้อำนวยการแสดง[1] มุ่งไปในทางศิลปะยิ่งกว่าสิ่งใดทั้งสิ้น

อนึ่ง เห็นควรทำความเข้าใจในคำ "ปัจจุบัน" ซึ่งเราใช้ตรงกับภาษาอังกฤษ "modern" ด้วย คำภาษาอังกฤษคำนี้เมื่อใช้ในวงศิลปวิทยาการ มีความหมายไม่ตรงกัน "ประวัติศาสตร์ปัจจุบัน" หมายถึงประวัติศาสตร์ตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 15 เป็นต้นมา คือ เกิดการพิมพ์ด้วยเครื่องกลไก และมีการแยกนิกายศาสนา มีนิกายโปรเตสแตนต์เกิดขึ้น ซึ่งก่อนนั้นในยุโรปตะวันตก นับถือศาสนาคริสต์นิกายโรมันคาทอลิก มีพระสันตะปาปาที่กรุงโรมเป็นมหาสังฆนายก นอกจากนั้นศิลปวิทยาการของกรีกซึ่งมีผู้สนใจศึกษาอยู่แต่ในภาคตะวันออกของยุโรป ซึ่งศูนย์กลางศาสนาและวัฒนธรรมอยู่ที่กรุงคอนแสตนติโนเปิล ก็กระจัดกระจายมาทางตะวันตก เข้ามาถึงอิตาลีแล้วเลื่อนขึ้นเหนือไปฝรั่งเศสแล้วไปถึงเยอรมันและอังกฤษ ศิลปวิทยาการของกรีกทำให้คนในภาคตะวันตกของยุโรปเกิดความคิดใหม่ๆ ขึ้นหลายอย่าง จนมีคำเรียกสมัยนั้นว่า สมัยปุรณชีพ (renaissance) ผลที่ติดตามมามีทั้งร้ายและดี ที่ดีก็คือการค้นคว้าทางวิทยาศาสตร์ ผลร้ายคือสงครามศาสนา ซึ่งบางแห่งดำเนินไปไม่สิ้นสุด ถ้าจะกล่าวสรุปแล้วยุโรปตกอยู่ใน

[1] หมายถึงสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์

ยุคโหดร้ายด้วยเหตุแตกแยกทางศาสนาประมาณ 200 ปี ผลห้อยท้ายยังเห็นอยู่ในกลุ่มก่อการร้ายไอริชทุกวันนี้

ในวงศิลปะ คำ modern ก็มีความหมายไม่ตรงกัน ในทางดนตรีกับวรรณคดีมักถือเอาสงครามโลกครั้งที่ 1 เป็นสมัยเริ่มดนตรีปัจจุบันและวรรณกรรมปัจจุบัน หรืออีกนัยหนึ่งต้นศตวรรษที่ 20 ส่วนคำว่า Modern Dance ไม่ได้หมายถึงสมัย หากหมายถึงแบบนาฏศิลป์แบบหนึ่ง มีหลักเกณฑ์แตกต่างจากบัลเล่ต์ที่เป็นแบบแผน แต่มีหลักและเกณฑ์ที่ต้องศึกษาและฝึกมาก มิใช่นาฏศิลป์ที่จะเรียนได้ง่าย ๆ มีคำในวงวิทยาการ คือ Modern Mathematics ซึ่งเดิมหมายถึงคณิตศาสตร์ที่มีหลักแตกต่างไปจากคณิตศาสตร์แต่เดิม ซึ่งแพร่หลายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 นี้เอง

มีคำอีกคำหนึ่งที่ต้องทำความเข้าใจกัน คือ คำ contemporary ในภาษาอังกฤษ ในภาษาไทยมีศัพท์บัญญัติว่า "ร่วมสมัย" คำนี้ในวงศิลปะ หมายถึงลักษณะของศิลปกรรม รวมถึงวรรณคดี (หรือวรรณกรรม) ที่ผู้ประกอบมีชีวิตอยู่ร่วมกับผู้อ่าน ผู้ฟัง ผู้ดู แต่ "ศิลปกรรมร่วมสมัย" อาจมีลักษณะและกลวิธีใหม่แท้ไม่เคยมีแบบอย่างมาแต่เดิม หรือเป็นงานที่เดินตามแบบโบราณก็ได้ ในกรณีนี้มักกล่าวกันว่า ศิลปกรรม หรือวรรณกรรมชิ้นนี้ เป็นวรรณกรรมแบบคลาสสิก หรือแบบโรแมนติก หรือแบบศตวรรษที่ 19 หรืออย่างหนึ่งอย่างใดก็ได้ ทั้งที่ตัวศิลปินเป็นคน "ร่วมสมัย"

ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในวงศิลปะ มักมีสาเหตุมาจากความเปลี่ยนแปลงในสังคม มีพฤติกรรมใหม่ ๆ เกิดขึ้น มีทรรศนะใหม่ ๆ เกิดขึ้น หรือมีเทคโนโลยีใหม่ (ซึ่งเพื่ออารมณ์ของผู้เขียนเองจะใช้คำว่า กลการ) ตัวอย่าง การที่เกิดจิตรกรรมใหม่ หรือจิตรกรรมปัจจุบัน มีลักษณะเป็นนามธรรมเป็นส่วนใหญ่ ก็เพราะมีการถ่ายรูปหรือฉายาลักษณ์ด้วยกลการทางวิทยาศาสตร์ขึ้น การที่ศิลปะจะวาดภาพให้เหมือนของจริง และการประกวดฝีมือในทางนี้ ก็หมดความหมาย จิตรกรจึงเกิดความคิดใหม่ หันไปหาทางวาดภาพที่ไม่อาศัยความจริงอาศัยจินตนาการแล้วพัฒนาเป็นนามธรรมต่าง ๆ ขึ้น จนก้าวหน้ามาถึงบัดนี้ และกำลังจะก้าวไปในทางพิสดารขึ้นทุกวัน จนถึงนำนาฬิกาเข้ามาไว้ในภาพจิตรกรรม ตัวผู้เขียนมีอารมณ์ด้วยไม่ได้ เมื่อเห็นนาฬิกาอยู่ในภาพวาดก็ไม่เห็นฝีมือหรือ

จินตนาการของจิตรกรในเชิงศิลปะ เห็นเป็นการอวดความคิดนึกที่ไร้ขอบเขต ซึ่งยอมรับเป็นศิลปะไม่ได้ ในตอนนี้ขอเรียนเตือนท่านผู้อ่านบางคนว่า ผู้เขียนเรื่องศิลปะมีเสรีภาพที่จะแสดงทรรศนะของตน โดยไม่จำเป็นเจตนาจะให้ผู้ใดเชื่อตาม

ต่อไปนี้ จะกล่าวถึงเฉพาะวรรณกรรมปัจจุบันของไทย

วรรรณกรรมปัจจุบันของไทยเกิดขึ้นเป็นผลมาจากความเปลี่ยนแปลงหลายประการในสมัยรัชกาลที่ 5 มีคนหนุ่มๆ ไปศึกษาในทวีปยุโรป และได้นำรูปแบบวรรณกรรมของยุโรปเข้ามา ที่เห็นเด่นชัดก็คือ การออกนิตยสาร ซึ่งประกอบด้วยเรื่องสั้น นวนิยายที่ลงเป็นตอนๆ และบทความแสดงความคิดเห็น ทั้งที่เป็นเรื่องเกี่ยวกับสภาพของบ้านเมือง และในเชิงขำขันยั่วล้อบุคคล แต่ในรัชกาลที่ 5 เรียกว่าเป็นช่วงเริ่มแรก บรรดานักเขียนก็ดี ค่านิยมที่ปรากฏก็ดี ยังคงเป็นไปตามทรรศนะของกลุ่มชนที่ปกครองประเทศ ในราชสำนักหรือในวัดที่มีพระภิกษุผู้ทรงปัญญา วรรณกรรมในรัชกาลที่ 5 จึงเรียกว่าส่วนใหญ่เปลี่ยนแต่รูปแบบ ในเชิงความคิดก็มีการแสดงความปรารถนาที่จะได้เห็นบ้านเมืองเปลี่ยนไปให้คล้ายคลึงเข้ากับอารยประเทศ โดยเฉพาะในมาตรฐานของความรู้วิทยาการสมัยใหม่ ซึ่งนิตยสารในรัชกาลที่ 5 ทั้งที่ราชวงศ์ชั้นสูงทรงอำนวยการเอง และทั้งที่คนสามัญเช่นเทียนวรรณ เป็นผู้อำนวยการและเขียนเองเกือบตลอดทั้งฉบับ

และเพื่อจะให้เรื่องที่จะกล่าวเกี่ยวกับรัชสมัยสมเด็จพระปิยมหาราช จึงจะกล่าวรวบรัดถึงงานร้อยกรองว่า ที่เด่นในเชิงวรรณศิลป์ก็มีพระราชนิพนธ์ในรัชกาลนั้นเองคือ **เงาะป่า** ลักษณะใหม่นั้นคือ เดินตามความจริงเป็นส่วนใหญ่ เทียบได้กับความนิยมในตะวันตก ซึ่งเริ่มนิยมวรรณกรรมที่เลียนแบบชีวิตจริง และไม่ค่อยนิยมชีวิตพิสดารที่เกี่ยวกับเทพธิดา ยักษ์ ผี ปีศาจ พระราชนิพนธ์ **พระราชพิธีสิบสองเดือน** ได้รับความยกย่องมากในเชิงวรรณศิลป์ มีผู้กล่าวว่าเป็นตัวอย่างที่ดีของบทความให้ความรู้ในนิตยสาร ทั้งที่เกี่ยวกับการดำเนินเรื่องและการใช้ถ้อยคำ ซึ่งยังมีลักษณะเช่นนั้นอยู่จนทุกวันนี้ เว้นแต่ในทศวรรษนี้ จะหาบทความที่ให้ความรู้แท้ๆ ในนิตยสารสำหรับประชาชนไม่ค่อยได้ เคยมีนิสิตในมหาวิทยาลัยที่เข้าไปในหอสมุดแห่งชาติ เพื่อศึกษาวรรณกรรมในรัชกาลที่ 5 ออกความเห็นว่า หนังสือที่ออกในสมัยนั้นออกมาเพื่อเป็นวิทยาทาน ไม่ได้ออกมาหาอามิส ซึ่งผู้เขียนบทความนี้เห็นด้วย แต่ควรสังเกตด้วยว่าไม่ค่อยรังเกียจใช้

คำ "สแลง" เดี๋ยวนี้บางแห่งใช้ "คำคะนอง"

จะกล่าวถึงวรรณกรรมในรัชกาลที่ 6 และ 7 ร่วมกันเพราะเป็นช่วงสั้นรวมเวลา 22 ปี วรรณกรรมใน 2 รัชกาลนี้ เรียกได้ว่าพัฒนามาจากการเริ่มเปลี่ยนแปลงในรัชกาลที่ 5 แต่มาในรัชกาลที่ 6 มีการเปลี่ยนแปลงในสังคมคือการศึกษาได้แพร่จากชนกลุ่มเล็ก ได้แก่ พระราชวงศ์และลูกหลานข้าราชการชั้นสูงไปถึงชนกลุ่มใหญ่ขึ้น ได้แก่ ชนกลุ่มที่อาจเรียกว่าชนชั้นกลาง ซึ่งหมายถึงคนมีทรัพย์สมบัติพอที่จะมีมรดกถึงลูกหลาน ชนชั้นกลางของไทย เช่น คหบดีเจ้าของสวนผลไม้ พ่อค้าคนจีนที่ตั้งใจพำนักในประเทศไทยตลอดไป ลูกหลานของคนเหล่านี้จึงได้เข้าโรงเรียนของรัฐบ้าง ของคณะนักสอนศาสนาจากยุโรปและอเมริกาบ้าง เริ่มเข้ารับราชการ หรือมิฉะนั้นก็เป็นพ่อค้าที่มีกิจการกว้างขวางขึ้นกว่าแต่ก่อน จึงเกิดมีนักเขียนจากชนชั้นนี้มากขึ้นกว่าแต่ก่อนด้วย รสนิยมในการอ่านก็เริ่มเปลี่ยนแปลง มีความนิยมนวนิยายที่แปลออกมาจากภาษาอังกฤษอย่างแพร่หลาย เป็นวรรณกรรมของชนชั้นกลางในอังกฤษ เป็นเรื่อง "พาฝัน" โดยมากตัวเอกเกือบทุกเรื่องเป็นขุนนาง และมีแนวเรื่องเป็นแนวซินเดอเรลลาแพร่หลาย นักเขียนนวนิยายที่เป็นที่ยกย่องของอังกฤษ เช่น ดิคเกนส์ (Charles Dickens) และต่อมาเช่น ฮาร์ดี (Thomas Hardy) และต่อมาอีก กอลส์เวอร์ธี (John Galsworthy) ไม่เป็นที่รู้จักในหมู่นักอ่านไทยเลย เป็นอยู่ดังที่ว่านั้นมาจนเข้าช่วงพ.ศ. 2475 โดยประมาณจึงมีนักเขียนไทยมีชื่อเสียงขึ้นมาชุดหนึ่งเป็นที่รู้จักยกย่องกันจนถึงทุกวันนี้ เป็นต้นว่า แม่อนงค์ ศรีบูรพา เวทางค์ พวกนี้เขียนเรื่องโดยตัวละครเป็นไทย แต่ก็อิงแนว "พาฝัน" ตามนิยายภาษาอังกฤษที่ได้อ่านมา เรื่องเหล่านี้ไม่ค่อยมีความสำคัญนักแล้วในทศวรรษนี้ ยกเว้นงานบางชิ้น

แต่มีนักเขียนที่เข้าใจว่า คงจะอยู่ในความทรงจำของนักอ่านไทยไปอีกนานที่ควรกล่าวถึงคือนักเขียนสตรี ใช้นามปากกา ดอกไม้สด เป็นผู้ริเริ่มนำสภาพการณ์จากชีวิตคนไทยชั้นสูงมาใช้ในนวนิยาย จึงเป็นที่พอใจของนักอ่านมาก โดยเฉพาะที่เป็นสตรี ดอกไม้สดเริ่มงานประพันธ์มุ่งสอนพุทธศาสนาแก่คนรุ่นหนุ่มสาวในวัยโรงเรียนมัธยมตอนปลาย กลวิธีในตอนเริ่มแรกนี้ เทียบมาตรฐานสากลเรียกว่าอ่อนมาก ตามธรรมดานวนิยายในสมัยเริ่มพัฒนาซึ่งพบทุกประเทศ แต่ในตอนท้ายเมื่อจวนจะเลิกประพันธ์เพราะเหตุเจ็บไข้ ดอกไม้สดเปลี่ยนกลวิธีและ

แนวการเขียนเกือบหมด และกลายเป็นนักเขียนเรื่องจำลองภาพชีวิต ทำให้เห็นความทุกข์และกิเลสของมนุษย์ เช่นในเรื่อง **นี่แหละโลก** เกือบจะเป็นชนิดที่เรียกว่า tragedy ในเรื่อง **อุบัติเหตุ** เขียนเป็นแบบจำลองชีวิต (realistic) มาก และใช้กลวิธีแนบเนียนมากจนคนที่ไม่เข้าใจชีวิตและไม่คุ้นกับกลวิธีการเขียนแบบนั้นไม่พอใจ ตำหนิว่าไม่น่าเป็นไปได้ ทั้งนี้เพราะในเรื่อง **อุบัติเหตุ** ดอกไม้สดอธิบายเหตุผลของการกระทำของตัวละครน้อยที่สุด เรียกว่าเป็นนักประพันธ์ที่พัฒนาตนเองไปได้ไกลมาก ดอกไม้สดคงจะเป็นที่สนใจของนักอ่านไปอีกนาน มิใช่เพราะ "สาร" คือธรรมะในพุทธศาสนาซึ่งดอกไม้สดเจตนาจะส่ง แต่เพราะพัฒนาการเชิงกลวิธี

ในเวลาพร้อมๆ กัน มีนักประพันธ์อีกผู้หนึ่งปรากฏในโลกนวนิยายของไทย คือ ม.จ.อากาศดำเกิง นักประพันธ์ผู้นี้ได้รับความสนใจ แม้จนถึงทุกวันนี้ก็มีผู้ยกย่องอยู่จำนวนมาก ความน่าสนใจนั้นอาศัยที่นำเรื่องในตระกูลชนชั้นสูงจริงๆ มาเล่าเป็นเนื้อเรื่อง อีกทั้งองค์ท่านเองเป็นพระราชวงศ์ เมื่อนำเรื่องในสาขาราชตระกูลมาใช้จึงเป็นเรื่องที่ตื่นตาตื่นใจและมักเชื่อกันว่าใกล้ความจริงมาก ตัวเอกก็น่าสงสาร จับใจผู้อ่าน เข้าลักษณะนวนิยายที่เคยนิยมกันมา นอกจากนั้น นักประพันธ์ยังได้ให้ตัวเอกไปเป็นนักเรียนต่างประเทศ และเล่าเรื่องชีวิตนักเรียนในประเทศอังกฤษให้ผู้อ่านได้มีประสบการณ์ร่วมเป็นครั้งแรกในวงการหนังสือไทย แต่ตรงนี้เองที่นักประพันธ์ผู้นี้แสดงความบกพร่องดังที่มีนักวิจารณ์ผู้หนึ่ง ซึ่งเป็นพระราชวงศ์อีกองค์หนึ่ง คือ พระองค์เจ้าจุลจักรพงศ์ได้ทรงชี้แจงไว้อย่างดี น่าเสียดายที่นักประพันธ์ไม่ยอมรับคำวิจารณ์อย่างที่รับรองกันในวงการประพันธ์นานาชาติ ม.จ. อากาศดำเกิงได้กล่าวถึงบุคคลคนหนึ่งในนวนิยาย โดยใช้ชื่อจริงและกล่าวในทางไม่ดี ซึ่งในวงการประพันธ์ย่อมถือว่าไม่สมควร อนึ่ง เรื่องสภาพการณ์ของนักเรียนในประเทศอังกฤษนั้น นักเรียนอังกฤษทั่วไปย่อมจะยินยอมรับว่าใกล้สภาพความเป็นจริงไม่ได้ ซึ่งเป็นที่น่าเสียดายมาก เพราะถ้าหากผู้ประพันธ์มีประสบการณ์ในการประพันธ์มากกว่าที่มีก็จะใช้กลวิธีที่ง่ายที่สุดคือแทนที่จะเรียกชื่อสถานที่จริง และใช้ชื่อบุคคลจริง ก็ใช้ชื่อสมมติ นักประพันธ์ก็จะอยู่ภายในขอบเขตสิทธิของการประพันธ์โดยไม่มีผู้ใดจะท้วงติงได้ จะได้กล่าวถึงการวิจารณ์ในตอนท้ายของบทความนี้

ผู้เขียนบทความนี้ ได้กล่าวไว้ในหนังสือ **วิเคราะห์รสวรรณคดีไทย** ว่า มี

ยักษ์ใหญ่ดนหนึ่งเกิดขึ้นในวงการประพันธ์ไทย ภายในเสี้ยวสุดท้ายของศตวรรษที่แล้วมา นักประพันธ์ผู้นี้ไม่อยู่ในวงเขตของวรรณกรรมปัจจุบันตามความหมายที่ได้ให้ไว้กล่าวคือไม่ได้รับอิทธิพลตะวันตกไม่ว่าจะเป็นในเรื่องรูปแบบหรือในค่านิยม อีกทั้งตนเองก็เป็นบุคคลที่มีกำเนิดเกี่ยวเนื่องและเติบโตขึ้นมากับชนชั้นสูงเสียอีกด้วย แต่นักประพันธ์ผู้นี้ จะเรียกว่าเป็นนักประพันธ์แบบเดิมก็ไม่ได้ เรียกว่าเป็นผู้สร้างวรรณกรรมแบบใหม่ที่มีรูปเก่าแต่มีลวดลายไม่ซ้ำเดิมเลย เป็นตัวคนเดียวในประเภทวรรณกรรมที่ตนสร้างขึ้นมา นิยายเรื่อง **ผู้ชนะสิบทิศ** ของยาขอบนั้น มีรูปแบบคล้าย **สามก๊ก หรือ ราชาธิราช** อาศัยเนื้อเรื่องชนิดเดียวกัน ค่านิยมต่างๆ ในเรื่องก็เป็นค่านิยมของชนชั้นปกครอง ตามแบบของวรรณกรรมเดิม แต่สำนวนภาษาไทยไม่เหมือนผู้ใด แต่ก็ไม่ทิ้งแบบของ **สามก๊ก หรือ ราชาธิราช** เสียทีเดียว แต่สารที่ส่งมานั้นเป็นสารใหม่ ยาขอบได้แสดงให้เห็นเด่นชัดว่า มีบุคคลในประวัติศาสตร์ของชาวเอเชียอาคเนย์ ซึ่งเป็นบุคคลที่คนในภูมิภาคนี้ควรภูมิใจ แม้ชนชาติที่เขาเป็นศัตรู ชนชาติที่พ่ายแพ้เขา ก็ไม่น่าละอายใจที่พ่ายแก่บุคคลนี้ ยาขอบเป็นยักษ์ใหญ่ในสายตาของผู้เขียนบทความนี้ ในฐานะที่เขาสามารถนำคุณลักษณะต่างๆ อันวีรบุรุษทางโลกย์ควรมี มารวมอยู่ในบุคคลคนนั้นอย่างมีฝีมือ ทำให้เห็นจินตนาการเชิงสร้างสรรค์ของเขา ทำให้นิยายรักและรบกลายเป็นนิยายศิลปะการทูตและมนุษยสัมพันธ์ไปได้

ที่กล่าวมาแล้วนี้ โดยมากมีความสำคัญแก่ประวัติการพัฒนาวรรณกรรมของไทย และส่วนมากเป็นงานประพันธ์ที่คาดคะเนว่าจะมีอายุยืนยาวไปถึงนักศึกษาวรรณคดีชั้นหลังๆ จึงจะเว้นเสียมิได้ที่จะกล่าวถึงนิยายรักเรื่องหนึ่ง คือ **ข้างหลังภาพ** ของศรีบูรพา งานชิ้นอื่นๆ ของนักประพันธ์ผู้นี้ที่ได้รับความยกย่องมาก ดูเหมือนจะเป็นด้วยเหตุอื่น มิใช่เหตุเชิงวรรณศิลป์ แต่ **ข้างหลังภาพ** จะมีอายุยืนยาวต่อไป เพราะเหตุว่าเป็นนวนิยายรักของไทยแท้ เป็นนิยายรักที่ไม่ขึ้นแก่กาลเวลา เพราะความรักเป็นสิ่งสากลและไม่มีกาลสมัย แต่ที่ว่าเป็นของไทยนั้นก็เพราะว่าท่าทีของตัวพระตัวนางที่นักประพันธ์บรรยายและพรรณนานั้น เป็นท่าทีของคนไทย เหมาะแก่ฐานะเหมาะแก่วัย การจบลงของเรื่องก็เป็นการจบลงตามธรรมชาติ และเป็นไปตามลักษณะของไทย คือ ไม่มีผู้ใดตื่นตระหนกในเรื่องที่เงียบอยู่ในใจ อาจถือว่าเป็นงานประพันธ์เฉพาะสมัยก่อน พ.ศ. 2475 ก็ได้ แต่

การเปลี่ยนระบอบการปกครองใน พ.ศ. 2475 ในทรรศนะของผู้เขียนบทความนี้ ก็มิได้เปลี่ยนค่านิยมของคนในสังคมไทยไปกี่มากน้อย โดยเฉพาะในความสัมพันธ์ระหว่างชายหญิงที่ต่างวัยกัน และมีความผูกมัดของประเพณี ความเปลี่ยนแปลงมาทีหลัง พ.ศ. 2475 มาก จะกล่าวว่าภายใน 2 ทศวรรษนี้เองก็คงไม่ผิดนัก

มีนักเขียนสารคดีซึ่งเป็นที่รู้จักดีอยู่ทั่วไป และงานเขียนก็หาได้ง่าย คือ พระองค์เจ้าจุลจักรพงศ์เขียนสารคดีประวัติศาสตร์กับนักเขียนอีกผู้หนึ่งคือ เวทางค์ คนหลังนี้เขียนเรื่องสั้น มีศิลปะการประกอบเรื่องดำเนินเรื่องดี มีความคิดแปลกขึ้นหน้าคนในสมัยเดียวกัน แต่งานประพันธ์ไม่ปรากฏในตลาด เพราะว่าขาดการวิจารณ์ สองท่านนี้ผู้เขียนขอเอ่ยนามทำนองเดียวกับพราหมณ์กล่าวพระนามเทวะและเทวีผู้ที่พราหมณ์ภักดี

ขอลัดมาถึงช่วง "ร่วมสมัย" เลยทีเดียว นักประพันธ์และกวีที่จะกล่าวถึงในที่นี้ ยกเว้นคนหนึ่งหรือสองคน ยังมีชีวิตร่วมสมัยกับผู้เขียนบทความทั้งนั้น นักประพันธ์คนแรกที่จะกล่าวถึงเป็นยักษ์อีกตนหนึ่งในโลกหนังสือไทย คือ คึกฤทธิ์ ปราโมช โปรดสังเกตว่ามิได้มีฐานันดรศักดิ์นำหน้าชื่อ เพราะจะกล่าวถึงด้านการประพันธ์ ซึ่งท่านมิได้ใช้ฐานันดรศักดิ์ของท่านในการเขียนงานรังสรรค์ (ขอได้โปรดดูคำชี้แจงคำนี้ท้ายบทความนี้ [2]) นักประพันธ์ผู้นี้มีชื่อเสียงในการเขียนหลายรูปแบบ เกือบทุกรูปแบบมีคุณภาพสมควรแก่ความยกย่องมิใช่ตามมาตรฐานไทย แต่ตามมาตรฐานนานาชาติ ก็นับว่าคงเป็นที่รับรอง หากมิใช่เชิงวรรณศิลป์ ก็มีคุณค่าเชิงประวัติการพัฒนาความคิดและพัฒนาวรรณกรรม

เมื่อเริ่มเขียนงาน คึกฤทธิ์ ปราโมชเขียนบทความในหนังสือพิมพ์*สยามรัฐ* ตอนต้นนี้ใช้สำนวนภาษา (ลีลาหรือวิธีเขียน หรือ style) อย่างที่ใช้กันเป็นสามัญ เพิ่งมาพัฒนาสำนวนสำหรับเขียน "คอลัมน์" อันเป็นลักษณะเฉพาะเมื่อไม่กี่ปีมานี้ แต่ความคิดเห็นนั้นเป็นของใหม่แปลกตาแปลกใจ ทำให้เกิดการติดใจกันอย่างแพร่หลาย ต่อมาในวงวรรณกรรมก็มีความสนใจอย่างยิ่งกับ นวนิยายเรื่องหนึ่งที่นักประพันธ์ผู้นี้เขียน โดยแถลงไว้ในการพิมพ์เป็นเล่มครั้งแรกว่า เจตนาจะให้ผู้อ่านรุ่นหลัง ๆ ต่อไปได้แลเห็นชีวิตไทยอย่างถี่ถ้วน ทำนองเดียวกับที่คนรุ่นเราได้

---

[2] ไม่ปรากฏคำชี้แจงในตอนท้ายในการรวมเล่ม **แว่นวรรณกรรม** น่าจะปรากฏในการตีพิมพ์ครั้งแรก แต่สืบค้นไม่ได้

รับจาก**เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน** เป็นความเข้าใจอย่างที่ประวัติศาสตร์ไม่อาจจะทำได้ เพราะประวัติศาสตร์ไม่บันทึกอารมณ์ของคนสมัยหนึ่งๆ ด้วย หนังสือเรื่องนี้เป็นที่รู้จักแพร่หลาย จะไม่กล่าวถึงมากนัก นอกจากจะแสดงทรรศนะของผู้เขียนบทความ ได้กล่าวไว้ในหนังสือ **วิเคราะห์รสวรรณคดีไทย** ไว้พอสมควรแล้ว แต่ใคร่จะเพิ่มเติมว่า นวนิยายเรื่องนี้ได้รับความสำเร็จจากเนื้อเรื่องและตัวละคร ซึ่งผู้ประพันธ์ทำให้ผู้อ่านรู้สึกเสมือนว่าเป็นคนที่ผู้อ่านรู้จัก และควรแก่การชมเชยเป็นพิเศษเมื่อคำนึงถึงว่า ตัวที่ผู้อ่านติดใจคือตัวเอกของเรื่อง คือ พลอย นั้น เป็นคนดีจริงๆ การเขียนให้ผู้อ่านติดใจคนดีได้นักประพันธ์ส่วนใหญ่คงจะยอมรับด้วยกันเกือบทุกคนว่าไม่ใช่งานที่จะประสบความสำเร็จง่ายๆ ตัวละครที่ผู้อ่านติดใจมักเป็นคนที่จะเกลียดก็ไม่ลง จะรักก็ไม่ค่อยจะปลงใจได้ เช่น อิเหนา ขุนแผน หรือพระสังข์ ก็มีอารมณ์ขันนำหน้า แต่ว่า พลอย ใน **สี่แผ่นดิน** ต้องใช้สำนวนคะนองว่า "เอาแต่ดีลูกเดียว" แต่ถ้าจะพิจารณาจากเจตนาของผู้เขียนว่าจะให้เป็นหนังสือสืบทอดจาก **ขุนช้างขุนแผน** ก็เห็นจะต้องว่าไม่สำเร็จตามประสงค์ เพราะบังเอิญ **ขุนช้างขุนแผน** นั้น มีส่วนบกพร่องในเชิงวรรณศิลป์น้อยเหลือเกิน ส่วน **สี่แผ่นดิน** ขาดคุณลักษณะสำคัญที่สุดของงานศิลปะ คือ สำนวนภาษาที่ประณีต เป็นงานทำอย่างคล่องรวดเร็ว เพราะเริ่มลงในหนังสือพิมพ์ประจำวัน จึงต้องแข่งกับเวลา เป็น "ลีลา" ของสื่อมวลชนโดยหลีกเลี่ยงไม่พ้น

แต่มีคุณสมบัติของความปรีชาของคึกฤทธิ์ ปราโมชอย่างหนึ่ง ที่คนโดยมากมองข้ามไป ในทรรศนะของผู้เขียนบทความนี้ นักประพันธ์ผู้นี้เป็นนักแต่งเรื่องสั้นที่มีฝีมือยอดยิ่งคนหนึ่ง ท่านทั้งหลายคงทราบแล้วว่า เรื่องสั้น ตามทฤษฎีแบ่งออกเป็น 2 พวก พวกหนึ่งเป็นพวกที่มีเนื้อเรื่อง มีตัวละครที่มีลักษณะน่าสนใจเปรียบได้กับนวนิยายน้อยๆ และต้องมีปมที่คลี่คลายอย่างน่าระทึกใจ ซึ่งผู้แต่งใคร่จะใช้คำภาษาอังกฤษมากกว่า คือ dramatic ซึ่งในบรรดานักประพันธ์อังกฤษ ซอเมอร์ เซ็ต มอห์ม (W. Somerset Maugham) มีชื่อเสียงว่ามีฝีมือเยี่ยม เรื่องสั้นอีกพวกหนึ่ง ไม่ค่อยเอาใจใส่กับเนื้อเรื่อง อาศัยเป็นที่แสดงสิ่งที่ในภาษาอังกฤษเรียกว่า "ห้วงธารความคิด" (stream of consciousness) ซึ่ง เวอร์จิเนีย วูลฟ์ (Verginia Woolf) เป็นนักเขียนมีชื่อเสียงเด่นอยู่ คึกฤทธิ์เขียนเรื่องสั้นทั้ง 2 พวก มีที่ดีเด่นทั้ง 2 พวก และที่ควรยกย่องก็คือ เรื่องสั้นของคึกฤทธิ์ ปราโมชนั้น มีห้วงความนึกคิด

เป็นไทย อารมณ์ขันเป็นไทย สภาพการณ์ที่กล่าวถึงเป็นไทย เช่น เรื่อง "นี่ไงขุนนาง" เรื่อง "ท่านเล็ก" เรื่อง "มาณวิกาลำลึกชาติ" เป็นพวกที่มีเนื้อเรื่องและมีปมของเรื่อง แต่เรื่อง "ฆาตกรรมจากก้นครัว" เป็นเรื่องถ่ายฉากชีวิตมามุมหนึ่งซึ่งเป็นเรื่องไทยแท้ ถ้ามีผู้แปลเป็นภาษาอังกฤษ หรือภาษาใดก็ตาม คงจะลำบากมาก แต่เป็นเรื่องที่มีค่านิยมเป็นสากลด้วย ซึ่งมีปรัชญาที่มีแนวแปลก ผู้อ่านหลายคนออกความเห็นว่าคึกฤทธิ์ ปราโมชมักจะนำเค้าเรื่องมาจากหนังสือ "ฝรั่ง" แต่ถ้าหากว่าได้เค้าเรื่องหรือได้ข้อคิดมาจากเทศ ห้วงความคิดก็เป็นแนวพุทธซึ่งผู้ที่ไม่คุ้นกับคริสต์ศาสนาและพุทธศาสนาคงจะรับสารยาก อาทิเรื่อง "นรกที่สวรรค์ลืม" ก็แสดงปรัชญาทั้ง 2 ศาสนา สรุปแล้วก็คือ ในทรรศนะของผู้เขียนบทความนี้ คึกฤทธิ์ ปราโมชเป็นยักษ์อีกตนหนึ่งในโลกการประพันธ์ แต่ผิดกับยาขอบซึ่งเป็นยักษ์ในโลกการประพันธ์เพื่อมหาชน (กล่าวเฉพาะ**ผู้ชนะสิบทิศ** ซึ่งเป็นอนุสรณ์ของยาขอบ) คึกฤทธิ์ ปราโมช เป็นยักษ์ในโลกของนักอ่านวรรณคดีที่เจนจัดกับโลกอย่างที่ในภาษาอังกฤษใช้คำ sophisticated

อย่างไรก็ดี คำว่ายักษ์ที่ใช้ไปนั้น ขอเตือนว่า เป็นยักษ์ไทย หาใช่จะยกไปเปรียบกับยักษ์ของชุมชนภาษาที่เคยมีอาณาจักรที่พระอาทิตย์ไม่รู้ตก ซึ่งอาจลดความสำคัญทางการเมืองลงไป แต่ในทางวรรณกรรม ดูเหมือนจะยิ่งแผ่ขยายอาณาเขตกว้างไกลและลึกลงไปอีกในระยะ 2 ทศวรรษนี้ (เห็นได้จากนักประพันธ์จะเขียนเป็นภาษาอังกฤษกันหลายคน)

นักเขียนนวนิยายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 มาจนถึงเวลานี้ มีจำนวนมากมาย เหลือที่จะกล่าวให้ครบและเหมาะสมแก่คุณค่าของท่านทั้งปวง แต่เพื่ออุเบกขาเห็นจะต้องกล่าวว่า นักเขียนของไทยที่พอใจจะเป็นนักเขียนของมหาชนโดยไม่มุ่งแสดงฝีมืออย่างยาขอบนั้นมีอัตราส่วนใหญ่มากพอดู และกล่าวด้วยความจำเป็นที่จะรับความจริง นักเขียนของไทยที่มีชื่อเสียงมีคนนิยมในเวลานี้ขาดความรอบรู้ บางทีก็เป็นที่น่าเสียดาย เพราะเป็นเรื่องที่จะไต่ถามได้ง่ายๆ ส่วนในเชิงกลศิลป์ อาทิ การผูกเรื่อง การดำเนินเรื่อง การสร้างและการคลี่คลายปมนั้น บางคนมีฝีมือน่าภูมิใจจริงๆ แต่มีเรื่องที่ควรภูมิใจอย่างมากที่ควรระลึกซึ่งจะขอกล่าวต่อไป

ในเวลานี้ มีความจริงที่พิสูจน์ได้แน่แล้วว่า สังคมไทยเราเข้าถึงขั้น "สุก"

พอสมควร คือ ในโลกวรรณกรรมเรามีนักเขียนมาจากทุกชนชั้น ไม่จำกัดอยู่ในราชสำนักหรือผู้ใกล้ชิดราชสำนัก เรามีนักประพันธ์ชื่อดังที่มาจากชนบท ที่รู้จักชีวิตชนบทเป็นสิ่งแท้ ไม่รู้จักเป็นแบบสิ่งเทียม ชาวชนบทที่เป็นตัวละครในเรื่องมีลักษณะตามสภาพจริง ไม่ใช่ตามสภาพที่นักเขียนจินตนาการ โดยอาศัยประสบการณ์ของผู้ที่ยังอ่อนต่อโลกดังจะเห็นจากการให้ชาวชนบทรอบกรุงเทพฯพูดแล้วนักเขียนก็สะกดคำพูดของชนบทว่า "เค้า" แทน "เขา" "ชั้น" แทน "ฉัน" แสดงถึงความไม่เดียงสาในด้านชีวิตและในด้านภาษา ด้วยเหตุว่าผู้ที่ออกเสียง "เขา" เป็นคล้ายๆ "เค้า" หรือ "ฉัน" เป็นคล้ายๆ "ชั้น" นั้น มีแต่ชาวเมืองกรุงเทพฯกับชาวเมืองอยุธยาเท่านั้น คนรอบกรุงเทพฯใช้ภาษาถิ่นของเขา ซึ่งเขายังออกเสียงคำทั้งสองนั้นอย่างชัดเจนตามตัวหนังสือมาจนตราบเท่าทุกวันนี้

นักเขียนชาวชนบทคนหนึ่งเพิ่งจะล่วงลับไป อันเป็นที่น่าเสียดายยิ่งนั้น คือ นิมิตร ภูมิถาวร นักประพันธ์ผู้นี้เป็นผู้รักศิลปะภาษา เกือบจะเรียกได้ว่าเป็นกวีทางร้อยแก้ว นิมิตร ภูมิถาวรแสดงว่าเป็นคนรักศิลปะออกมาจากวิญญาณ เรื่องของเขาเท่าที่ปรากฏทำให้คิดว่า ถ้าเขาไม่ด่วนจากเราไปเสียแต่ยังหนุ่มอยู่[3] เราอาจจะได้ยักษ์ในโลกการประพันธ์อีกตนหนึ่ง

นอกจากชาวชนบทแล้ว ไทยเรามีนักประพันธ์ซึ่งเป็นพวกที่เจ้าพระยาธรรมศักดิ์มนตรีท่านเรียกว่า "พันธุ์เจริญ" คือพวกเลือดเนื้อเชื้อสายจีนที่มาพึ่งพระบรมโพธิสมภารพระมหากษัตริย์ไทย มีอยู่ 2 คนที่มีความเด่น คนหนึ่งเป็นนักเขียนเรื่องสั้นและนวนิยายซึ่งยังไม่มีปริมาณมากนัก แต่ใช้ภาษาละเมียดละไม อีกทั้งมีความสังเกตละเอียดเป็นพิเศษ ซึ่งเป็นเรื่องที่นักเขียนทั่วไปไม่ค่อยสนใจ ที่กล่าวถึงนี้ก็คือ หยก บูรพา ถ้าเขารักษาศิลปะการประพันธ์ระดับที่มีในเวลานี้ไว้ได้ ก็คงจะเป็นนักประพันธ์ที่น่าภูมิใจ อีกคนหนึ่ง โบตั๋น เป็นนักประพันธ์สตรีซึ่งเพื่อนร่วมเพศมีความภาคภูมิใจอยู่แล้วในเวลานี้ ถ้าหากว่านักประพันธ์ผู้นี้รักการประพันธ์จริง ไม่ทอดทิ้งไปทำอื่น เราก็คงจะมีนักเขียนนวนิยายที่เข้าระดับนานาชาติได้แน่ เท่าที่เขียนมาแล้วแสดงถึงสมรรถภาพการสังเกต ความสะเทือนไหวในจิตใจและความเอาใจใส่กับภาษาไทยอย่างที่ควรจะหวังได้ทีเดียวว่าจะเป็นนักเขียนนวนิยายฝีมือดี และมีความนึกคิดดีด้วยอีกคนหนึ่ง

[3] นิมิตร ภูมิถาวร ถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ 2 มิถุนายน พ.ศ. 2524 - บก

บัดนี้ เพื่อรักษากติกาของผู้ขอร้องให้เขียนบทความนี้ ก็จะต้องรวบรัดไปถึงการกวีของสมัยรัตนโกสินทร์ในเสี้ยวปลายของศตวรรษนี้ ในเวลานี้กวีร่วมสมัยที่อ่านกวีนิพนธ์คงจะเห็นพ้องกันโดยมากกว่า เด่นขึ้นมาจากคนอื่นก็คงเป็นอังคาร กัลยาณพงศ์ และเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ สองคนนี้เป็นกวีแท้ ไม่เพียงแต่เป็นนักแต่งโคลงฉันท์กาพย์กลอน คือมีญาณอย่างหนึ่งที่นักจิตวิทยาเรียกว่า "สัญชาตญาณ" คือ สมรรถภาพที่จะเห็น ได้ยิน ได้กลิ่น เร็วกว่า ประณีตกว่าคนอื่น แล้วก็มีสมรรถภาพที่จะแสดงความสังเกตนั้นออกเป็นภาษาที่ประทับใจคนอ่านด้วย อังคาร กัลยาณพงศ์มีความคิดใหม่ขึ้นมาในสมัยที่คนส่วนมากไม่คำนึงถึงความเหลวแหลกในสังคม และใช้ถ้อยคำรุนแรงจนผู้อ่านบางคนหวาดกลัวเพราะไม่คุ้นเคยกับความคิดและถ้อยคำ นอกจากนั้นยังนิยมใช้ถ้อยคำอย่างไม่สนใจกับระเบียบของฉันทลักษณ์ที่ใช้กันทั่วไป ด้วยมุ่งให้เกิดความสะเทือนใจมากกว่า เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์เป็นชายหนุ่มวัยเยาว์กว่าอังคาร กัลยาณพงศ์ กวีใหม่ผู้นี้นิยมไปในทางความละเมียดละไม แม้จะมีความแค้นความอยุติธรรมก็กล่าวอย่างไม่รุนแรงนัก และรักษาฉันทลักษณ์อย่างกวดขัน กล่าวถึงสารของกวีไทยแล้วก็เห็นจะต้องว่าไม่หนีพุทธปรัชญา เพราะพอวัยล่วงไป ก็จำเป็นเห็นความจริงของพุทธธรรม เพียงแต่ใช้กลวิธีผิดกัน มีผู้ตั้งข้อสังเกตว่า นักปราชญ์ของไทยที่ตั้งทฤษฎีความคิดใหม่ขึ้นไม่มี ก็เห็นจะจริง เพราะเท่าที่เห็นฝรั่งตั้งขึ้นพิมพ์ได้หลายหมื่นยก ก็มาลงกันที่ความไม่เที่ยง การคิดเอาอะไรแน่ไม่ได้ ไม่เป็นตัวเป็นตนก็เท่านั้นเอง กวีหนุ่มๆ ของไทย และกวีสาวๆ บางคนมีความคิดไปในทางใหม่บ้าง มีสัญชาตญาณน่าสนใจ มีสารหนักไปในทางสังคม มีเป็นจำนวนมากขึ้นทุกที แต่โดยมากก็เขียนได้เป็นบทสั้นๆ และที่พิมพ์ลงในนิตยสารต่างๆ นานเข้าจึงรวบรวมเป็นเล่ม ขายราคาถูก ตรงกันข้ามกับในประเทศตะวันตก ซึ่งบทกวีมักพิมพ์เป็นเล่มมีราคาแพง แสดงให้เห็นว่าสังคมไทยเรามีผู้นิยมการกวีในหมู่คนมีทรัพย์น้อย เป็นนักศึกษาและครูอาจารย์เป็นส่วนใหญ่ และคนในอาชีพอื่นบ้างแต่ก็ไม่ถึงกับจะสละทรัพย์ซื้อหนังสือกวีนิพนธ์ราคาแพง

กล่าวโดยสรุป ในด้านวรรณศิลป์กวีไทยขึ้นหน้านักเขียนนวนิยายมาตรฐานเทียบเทียมกวีต่างประเทศได้ แต่แปลออกไปให้โลกรู้จักยาก เพราะความไพเราะของบทกวีไทยอยู่ที่เสียงในภาษาเป็นส่วนใหญ่ และอยู่ที่เสียง

วรรณยุกต์เป็นส่วนมาก แต่ภาษาอื่น เช่นภาษาอังกฤษ ซึ่งคนก็รู้อยู่เป็นจำนวนมากอยู่แล้ว อาศัยความไพเราะอยู่ที่จังหวะและการอุปมา ซึ่งมีคนไทยบางคนวิตกกังวล แต่ผู้เขียนบทความนี้ ไม่แลเห็นว่าควรวิตกอย่างไร การมีวรรณคดี หรือศิลปะใดๆ ไม่ได้มีไว้อวด ที่อวดได้ก็อวด ที่อวดไม่ได้ก็มีคนสนใจมาศึกษา เรามีศิลปะไว้จรรโลงใจเราและลูกหลานเหลนโหลนต่อไป เป็นการสืบสายสัมพันธ์คุณค่าของชีวิตของเรากันต่อไปเท่านั้น

มีสิ่งใหม่เกิดขึ้นในวงวรรณกรรมปัจจุบัน ซึ่งจะเว้นกล่าวเสียไม่ได้ก็คือการวิจารณ์วรรณคดี การวิจารณ์วรรณคดีเป็นวิชาของชาวตะวันตก นิยมยกย่องกันมาเป็นเวลาหลายพันปี จึงมีตำราและหลักเกณฑ์มาก ในประเทศตะวันตกปัจจุบันนี้มีความเห็นแตกต่างกันในหมู่ครูอาจารย์และนักวิจารณ์อาชีพ ซึ่งทำงานวิจารณ์ในนิตยสาร หรือบางคนเห็นว่า ไม่ควรยึดตำราที่มีมาตั้งแต่ครั้งกรีก บางคนมีทฤษฎีใหม่ขึ้นมา อาจารย์บางคนฝึกหัดให้ศิษย์ใช้หลักจิตวิทยาเป็นใหญ่ แต่โดยมากแล้ว ดูเหมือนจะนิยมหลักการจิตวิทยาสังคม (social psychology) ซึ่งผู้เขียนบทความนี้ก็โอนเอียงไปเช่นนั้น ในประเทศไทยผู้ที่สนใจวิจารณ์นวนิยายหรือเรื่องสั้นชอบใช้หลักสังคม ซึ่งตนเองยังไม่ค่อยรู้มากนัก และจิตวิทยายังรู้น้อยมาก มักจะชอบดึงวรรณกรรมเข้าไปกับการปรับปรุงสังคม และมักตำหนินักประพันธ์ที่แต่งในแนวอื่นว่าเป็นผู้นิยมศักดินาหรือระบบนายทุน แต่การประพันธ์ไม่ใช่การแต่งตำราเศรษฐกิจหรือการเมือง วรรณกรรมเป็นเรื่องที่แสดงความรู้สึกส่วนลึกของมนุษย์ เราจะตัดสินคุณค่าของวรรณกรรมจากศิลปะที่แสดงให้ปรากฏในวรรณกรรม ไม่ใช่ประเมินค่าวรรณกรรมจากความคิดเห็นของผู้ประพันธ์ว่ามีความโน้มเอียงไปเป็นฝ่ายไหน ซึ่งเป็นการลดกั้นเสรีภาพในการแสดงออกของศิลปิน เสรีภาพนี้ก็คล้ายกับสิ่งอื่นๆของมนุษย์ เราเรียกร้องให้ตัวเราเองมาก แต่ถ้าผู้อื่นใช้เรามักจะทึกทักเอาว่าเขาเป็นฝ่ายปรปักษ์

ขอย้อนกล่าวอีกครั้งหนึ่งถึงวรรณกรรมร่วมสมัย ถ้าจะเทียบมาตรฐานกับประเทศอื่น วรรณกรรมของไทยก้าวหน้าในการกวีและเรื่องสั้น จะเห็นจากเรื่องของอัศศิริ ธรรมโชติ ซึ่งเพิ่งได้รับรางวัลซีไรต์ เป็นต้น เขาเขียนแบบแสดงสายธารของความรู้สึกเป็นส่วนใหญ่ แต่นวนิยายยังล้าหลังเพื่อนบ้านอีกมาก นอกจากนั้นวรรณกรรมประเภทอื่น เช่น ชีวประวัติ อัตชีวประวัติ และบทความแสดงความ

รู้สึกนึกคิดมีเป็นส่วนน้อยเทียบกับชาติอื่น ที่เป็นเช่นนี้คงจะเป็นเพราะการสอนวรรณคดีและวิธีการอ่านหนังสือในโรงเรียนเป็นส่วนใหญ่ แต่เราก็ต้องไม่ท้อถอย ต้องพยายามให้มีความก้าวหน้าในเรื่องหนังสือทุกชนิด ทั้งการแต่ง การอ่าน การพิมพ์ การจำหน่ายต่อๆ ไป ความท้อถอยไม่ก่อประโยชน์อย่างไร นอกจากความเจริญที่จะอยู่กับที่ ซึ่งก็คือความล้าหลังนั่นเอง

ที่มา: บุญเหลือ เทพยสุวรรณ."วรรณกรรมปัจจุบัน"**แว่นวรรณกรรม.** กรุงเทพฯ . สำนักพิมพ์อ่านไทย, 2529 หน้า 364-389.

บทวิเคราะห์

ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ เป็นนักเขียน นักวิจารณ์ นักวิชาการทางวรรณกรรม นักการศึกษา และอาจารย์มหาวิทยาลัย จบการศึกษาอักษรศาสตรบัณฑิต จากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และปริญญาโททางการศึกษาจากสหรัฐอเมริกา เคยดำรงตำแหน่งหัวหน้าหน่วยศึกษานิเทศก์ กรมวิสามัญศึกษา กระทรวงศึกษาธิการ และคณบดี คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร มีผลงานเขียนที่เป็นนวนิยาย เรื่องสั้น และบทละครอยู่จำนวนหนึ่ง นวนิยายเรื่อง **ทุติยะวิเศษ** และ **สุรนารี** เป็นที่รู้จักดีของนักอ่าน แต่ผลงานที่ได้รับยกย่องอย่างสูง คือ งานด้านการศึกษาและการวิจารณ์ ผลงานวิชาการด้านวรรณกรรมที่กลายเป็นตำราและใช้อ้างอิงอย่างกว้างขวางในหมู่นักวิชาการได้แก่ **หัวเลี้ยววรรณคดีไทย** (2515) และ**วิเคราะห์ รสวรรณคดีไทย** (2517) และ **แว่นวรรณกรรม** (2529) ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ ถึงแก่กรรมเมื่อ พ.ศ. 2525

บทความเรื่อง "วรรณกรรมปัจจุบัน" เป็นบทความสั้นๆ มีความยาวเพียงไม่กี่หน้า แต่ก็จัดได้ว่าเป็นสิ่งมหัศจรรย์ของวรรณคดีวิจารณ์ที่ผู้เขียนได้แสดงความคิดอันลึกซึ้งไว้มากมาย แม้ ม.ล.บุญเหลือจะยอมรับว่าเรายังไม่มีแบบแผนในการเขียนประวัติวรรณคดีที่เป็นของเราเองอย่างเต็มรูปแบบและยังจำเป็นจะต้อง

อิงวิธีการของตะวันตกในการกำหนดยุคสมัยอยู่บ้าง ท่านก็สามารถที่จะให้อรรถาธิบายได้อย่างชัดเจนว่าเหตุใดนักวรรณคดีของไทยจึงเห็นพ้องต้องกันในการกำหนดว่า "วรรณกรรมปัจจุบัน" ของไทยเริ่มต้นที่รัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ท่านทำหน้าที่นักวรรณคดีเชิงประวัติ (literary historian) ได้อย่างดี โดยชี้ให้เห็นความเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมและสังคมอันนำไปสู่การสร้างสรรค์ใหม่ แม้ว่าอาจารย์บุญเหลือจะเขียนงานวิจารณ์ของท่านด้วยความมั่นใจ ท่านก็มิได้เรียกร้องให้ทุกคนเชื่อตามท่าน วรรณคดีศึกษาแบบของ ม.ล.บุญเหลือ มิใช่คัมภีร์ทางวิชาการที่เราท่านแตะไม่ได้ อาจารย์บุญเหลือไม่ปฏิเสธลักษณะอันเป็นอัตวิสัยของการศึกษาวรรณคดี ท่านกล่าวไว้ว่า *"ผู้เขียนเรื่องศิลปะมีเสรีภาพที่จะแสดงทรรศนะของตนโดยไม่จำเป็นเจตนาให้ผู้อื่นเชื่อตาม"* และท่านก็กล้าที่จะทำตามความเชื่อที่ท่านประกาศไว้ จะขอยกตัวอย่างทรรศนะของท่านที่เกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างความเปลี่ยนแปลงทางการเมือง กับวิวัฒนาการของวรรณกรรม ท่านกล่าวเป็นเชิงท้าทายไว้ว่า *"การเปลี่ยนแปลงระบบการปกครองใน พ.ศ.2475 ในทรรศนะของผู้เขียนบทความนี้ก็มิได้เปลี่ยนค่านิยมของคนในสังคมไทยไปได้กี่มากน้อย โดยเฉพาะในความสัมพันธ์ของชายหญิงที่ต่างวัย และมีความผูกมัดของประเพณี"* ในฐานะนักวิจารณ์ท่านพร้อมที่จะประเมินคุณค่าตัววรรณกรรมและนักเขียน ท่านติ **สี่แผ่นดิน** อย่างตรงไปตรงมาว่า *"ขาดคุณลักษณะที่สำคัญที่สุดของงานศิลปะคือสำนวนภาษาที่ประณีต"* ท่านไม่รีรอที่จะกล่าวเตือนนักเขียนร่วมสมัยบางคน (โดยไม่เอ่ยชื่อ) ว่า *"นักเขียนของไทยที่มีชื่อเสียงมีคนนิยมในเวลานี้ขาดความรอบรู้ บางทีก็เป็นที่น่าเสียดาย เพราะเป็นเรื่องที่จะไต่ถามได้ง่าย ๆ"* ท่านกล้าที่จะให้ข้อคิดเชิงประเมินคุณค่าในประเด็นที่สำคัญ ๆ เช่น การประเมินคุณค่าเปรียบเทียบระหว่างประเภทของวรรณกรรมในยุคปัจจุบัน *"กล่าวโดยสรุปในด้านวรรณศิลป์ กวีไทยขึ้นหน้านักเขียนนวนิยาย มีมาตรฐานพอจะเทียบเทียมกวีต่างประเทศได้"*

แนวทางการวิจารณ์ที่น่าสนใจเป็นพิเศษคือการวิเคราะห์บริบททางสังคมควบคู่ไปกับตัววรรณกรรม ท่านมองสังคมไทยได้อย่างแจ่มชัด และไม่ติดอยู่กับค่านิยมเก่า ๆ ที่อาจบีบบังคับให้นักวิจารณ์ต้องบิดเบือนความจริง ท่านพร้อมที่จะยอมรับว่าวงการประพันธ์ของไทยกำลังก้าวล่วงสู่สภาวะแห่งประชาธิปไตย

ทางวรรณศิลป์แล้ว *"ในเวลานี้มีความจริงที่พิสูจน์ได้แน่แล้วว่า สังคมไทยเข้าถึงขั้น "สุก" พอสมควร คือในโลกวรรณกรรม เรามีนักเขียนมาจากชนทุกชั้น ไม่จำกัดอยู่ในราชสำนัก เรามีนักประพันธ์ชื่อดังมาจากชนบทที่รู้จักชนบทเป็นสิ่งแท้ ไม่ใช่รู้จักเป็นแบบสิ่งเทียม"* ในแง่การศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมกับสังคมนั้น อาจารย์บุญเหลือมิได้สะดุดหยุดอยู่ที่สังคมวิทยาแห่งวรรณคดี (Sociology of Literature) เท่านั้น ท่านล้ำหน้าไปถึง 'เศรษฐศาสตร์แห่งวรรณคดี' (Economics of Literature) เสียด้วยซ้ำไป อาจารย์บุญเหลือให้ข้อสังเกตไว้ว่า ในสังคมไทยร่วมสมัย กวีหนุ่มสาวสร้างงานที่มีคุณค่าไว้มาก แม้ว่าจะเขียน *"เป็นบทสั้น ๆ และตีพิมพ์ลงในนิตยสารต่าง ๆ นานเข้าจึงรวบรวมเป็นเล่มขายราคาถูก ตรงข้ามกับในประเทศตะวันตก ซึ่งบทกวีมักพิมพ์เป็นเล่ม มีราคาแพง แสดงให้เห็นว่าสังคมไทยเรามีผู้นิยมการกวีในหมู่คนมีทรัพย์น้อย"* ในเมื่อท่านยกย่องงานด้านกวีนิพนธ์ว่าก้าวหน้าไปไกลกว่านวนิยาย เราก็คงจะสรุปได้ว่ามหาชนส่วนใหญ่ รวมทั้งมหาชนที่จนทรัพย์รู้ซึ้งถึงงานที่ทรงคุณภาพ ในแง่นี้ ม.ล.บุญเหลือเป็นนักประชาธิปไตยที่เข้าถึงวิญญาณที่แท้จริงของประชาธิปไตยแห่งวรรณศิลป์ ท่านพูดเรื่องประชาธิปไตยโดยไม่ต้องเอ่ยคำนี้ ท่านยังทำลายระบบ 'ชนชั้น' ในวรรณศิลป์ลงได้โดยไม่ต้องเอ่ยคำนี้อีกเช่นกัน

ถ้าจะกล่าวในแง่ของวิชาการ อาจารย์บุญเหลือได้พยายามที่จะประสานความรู้ความคิดทางมนุษยศาสตร์กับทางสังคมศาสตร์ให้เข้ากันได้เป็นอย่างดี ท่านเข้าใจในศักยภาพและข้อจำกัดของศาสตร์ทั้งสองแขนงได้ดีอีกเช่นกัน ในประเด็นที่เกี่ยวกับบทบาทของวรรณคดีในการสะท้อนภาพหรือฉายภาพสังคมนั้น ท่านสามารถนำหลักของมนุษยศาสตร์มาใช้ได้อย่างน่าสนใจ งานประพันธ์เช่น **ขุนช้างขุนแผน** หรือ **สี่แผ่นดิน** ให้ภาพชีวิตไทย *"อย่างที่ประวัติศาสตร์ไม่อาจทำได้ เพราะประวัติศาสตร์ไม่บันทึกอารมณ์ของคนในสมัยหนึ่ง ๆ ด้วย"* อาจารย์บุญเหลือไม่เคยปฏิเสธบทบาทของอารมณ์ความรู้สึกที่แฝงอยู่ในงานและก็ไม่เคยปฏิเสธบทบาทของวิชาการที่จะสร้างวิธีการอันเหมาะสมขึ้นมาเพื่อวิเคราะห์อารมณ์ความรู้สึกดังกล่าว แต่การที่จะใช้วิธีการใดกับวรรณกรรมใดในวาระใดเป็นเรื่องที่นักวิจารณ์ต้องพิจารณาอย่างรอบคอบ ท่านกล่าวเตือนนักวิจารณ์รุ่นใหม่เอาไว้ว่า ถ้าหมกมุ่นอยู่กับหลักวิชาหรือทฤษฎีทางสังคมศาสตร์อย่างตายตัวจนเกินไปก็

อาจจะหลงทางได้ *"ในประเทศไทยผู้ที่สนใจนวนิยายหรือเรื่องสั้นชอบใช้หลักสังคม ซึ่งตนเองไม่ค่อยรู้มากนักและจิตวิทยายังรู้น้อยมาก...การประพันธ์ไม่ใช่การแต่งตำราเศรษฐกิจหรือการเมือง วรรณกรรมเป็นที่แสดงความรู้สึกส่วนลึกของมนุษย์ เราจะตัดสินคุณค่าของวรรณกรรมจากศิลปะที่แสดงให้ปรากฏในวรรณกรรม ไม่ใช่ประเมินค่าวรรณกรรมจากความคิดเห็นของผู้ประพันธ์ว่าโน้มเอียงไปเป็นฝ่ายไหน ซึ่งเป็นการสกัดกั้นเสรีภาพในการแสดงออกของศิลปิน"* อาจารย์บุญเหลือเข้าใจดีว่าการนำเอาวิชาการไปผูกไว้กับคตินิยมอย่างตายตัวจนเกินไปเป็นทางตันของวิชาการ ท่านเองนั้นระมัดระวังในเรื่องนี้อยู่มาก

โดยทั่วไป บทความเรื่อง "วรรณกรรมปัจจุบัน" ดูจะให้ความหวังแก่ผู้ศิลปินผู้สร้างสรรค์ไว้มาก ม.ล.บุญเหลือพร้อมที่จะวินิจฉัยว่ากวีร่วมสมัยบางคนสามารถสร้างงานที่ลุ่มลึกในเชิงปรัชญา *"กล่าวถึงสารของกวีไทยแล้วก็เห็นว่าไม่หนีพุทธปรัชญา เพราะพอวัยล่วงไปก็จำเป็นเห็นความจริงของพุทธธรรม"* ท่านกล่าวเลยไปถึงนักคิดตะวันตกว่าที่เขียนงานด้านปรัชญาไว้มากมายนั้น ในท้ายที่สุด *"ก็มาลงเอยกันที่ความไม่เที่ยงแท้ การคิดเอาอะไรแน่ไม่ได้ ไม่เป็นตัวเป็นตนก็เท่านั้นเอง"* เป็นอันว่านักเขียนและกวีไทยก็ไม่เห็นจะด้อยกว่านักประพันธ์ต่างประเทศในด้านความคิด แต่อาจารย์บุญเหลือก็ยอมรับอย่างตรงไปตรงมาว่างานกวีนิพนธ์ไทยร่วมสมัยของไทยที่ท่านคิดว่าอยู่ในมาตรฐานนานาชาตินั้น *"แปลออกให้โลกรู้จักยาก...ซึ่งมีคนไทยบางคนวิตกกังวล แต่ผู้เขียนบทความนี้ (ม.ล.บุญเหลือ) ไม่แลเห็นว่าควรวิตกอย่างไร การมีวรรณคดีหรือศิลปะใดๆ ไม่ได้มีไว้อวด ที่อวดได้ก็อวด ที่อวดไม่ได้ก็มีคนมาสนใจศึกษา เรามีศิลปะไว้จรรโลงใจเราและลูกหลานเหลนโหลนต่อไป เป็นการสืบสายสัมพันธ์คุณค่าของชีวิตของเรากันต่อไปเท่านั้น"* การสร้างสรรค์ทางวรรณศิลป์จึงมิได้หยุดนิ่ง แต่ละยุคสมัยก็สร้างสรรค์งานของตนสืบต่อเสริมต่องานที่มีอยู่แล้ว อาจารย์บุญเหลือสำนึกดีถึงคุณค่าของงานจากอดีต งานในปัจจุบันและก็พร้อมที่จะชี้ทางไปสู่อนาคต เราคงจะหานักวิจารณ์ที่มีความมั่นใจในตนเองพอที่จะสร้างความมั่นใจให้วงวรรณศิลป์เช่นนี้ได้ยาก ท่านได้ให้ความมั่นใจขั้นพื้นฐานไว้แล้วว่า ยุคปัจจุบันมิใช่ยุคที่แล้งวรรณศิลป์ และในฐานะที่เป็นครูและเป็นนักการศึกษา ท่านก็ได้รณรงค์ให้วรรณกรรมร่วมสมัยได้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของหลักสูตรการศึกษาในหลายๆ ระดับ