มนุษย์ควรกลับเข้าสู่ธรรมชาติเดิมแท้ของตน โดยสลัดจากบ่วงแร้วของอารยธรรมที่สร้างขึ้นมาจากข้อจำกัดแห่งความไม่รู้ อันทำให้ต้อง "ติดอยู่ในวังวนแห่งความรู้แบบแยกส่วน" (หน้า 126)

คำตอบเหล่านี้ยังไม่ลงตัวเสียทีเดียว อาจเป็นเพราะพนม นันทพฤกษ์ยังไม่ "แจ่มใจ" ในคำตอบของตัวเองดีนักระหว่างความหมายเชิงนามธรรมกับรูปธรรม ดังเขาตั้งคำถามเพื่อโยงไปสู่คำตอบถึง*หน้าที่*ของมนุษย์และผีเสื้อที่เป็นดุจเดียวกันว่า

"หรือโดยแท้แล้ว เผ่าพันธุ์ผีเสื้อล้วนมีการโฉบท่องบินเที่ยวไปผสมเกสรไม้ดอก, ไปแต่งแต้มสีสันให้โลกได้สดงาม และไปแสดงความเคลื่อนไหวแห่งโลกให้ประจักษ์

หรือที่พำนักแห่งมัน ก็คือ ตัวตนแห่งมัน

หาใช่เพิงผา, ดงดอกไม้ หรือทุ่งหญ้าแห่งใดไม่

และ/หรือ - มนุษย์ก็ล้วนเป็นเช่นดั่งผีเสื้อเถื่อนเหล่านี้โดยธรรมชาติเดิมแท้" (หน้า 119-120)

เพราะเหตุนี้ด้วยหรือ ชายพเนจรจึงต้องคงสภาพความเป็นชายพเนจรโดยรูปธรรม เหตุใดผู้ประพันธ์จึงให้เขาหวนคืนสู่เมืองใหญ่ที่หลีกเร้นมาเป็นเพราะ*รู้สึก*ว่าตนได้ปลดปล่อยจากบ่วงของอารยธรรมสำเร็จแล้ว เพราะเชื่อว่าตนก็มี "แววตาเดิมแท้ของมนุษย์" ที่ "ไม่มีแววกังวลและประหม่า - รวมทั้งแววหวาดกลัวและหวาดระแวงภัยเร้นแฝงอยู่สักเพียงน้อย" เช่นของบุตรสาวชาวประมงลึกลับ ซึ่ง "มีเพียงความสะอาดใสโดยธรรมชาติอันมิถูกปรุงแต่งโดยความสัมพันธ์แห่งมนุษย์ด้วยกัน" เช่นนั้นหรือ

ไม่ว่าการเรียนรู้ของมนุษย์ในแก่นแท้ของชีวิตจะมาด้วยระบบเหตุผลหรือญาณทัศนะก็ตาม พนม นันทพฤกษ์ก็ได้แสดงคำอธิบายด้วยเหตุผลอยู่เป็นส่วนมาก แม้ว่าเขาจะได้พยายามสร้างความรู้สึกว่าผลที่ได้มานั้นเกิดจากญาณทัศนะจากการที่ได้เฝ้าสังเกตธรรมชาติมาหลายปีก็ตาม

ดูเหมือนนวนิยายเรื่องนี้จะมิได้ประสบความสำเร็จในฐานะงานศิลปะ และในฐานะความเรียงเรื่องปรัชญาก็ยังทิ้งข้อคำถามไว้หลายประการ หรือจะเป็นดังเช่นชายเลี้ยงวัวที่วิหารร้างผู้ดูเป็นธรรมชาติที่สุดในเรื่องนี้กล่าวถึง "ความ

ไม่สิ้นสุดในความสิ้นสุด" กระมัง

อุปสรรคแห่งความสำเร็จของหนังสือเล่มนี้ก็คือ เมื่อผู้เขียนเลือกเขียนในรูปของนวนิยาย ก็ไม่ได้ให้ความเข้าใจในพฤติกรรมของตัวละครมากพอ ทั้งพฤติกรรมของตัวละครก็เต็มไปด้วยรายละเอียดที่ไม่ช่วยสร้างความเข้าใจในมโนทัศน์ของเรื่องเท่าที่ควร การเข้าถึงสิ่งที่เรียกว่าความจริงของชีวิตจึงเสนอด้วยคำอธิบายใน "หนังสือ" และบทสนทนาด้วยภาษาที่น่าจะเรียกว่า ภาษาวิชาการของคนรุ่นใหม่กระมัง ดังเช่น

"...แต่แท้ที่จริงสิ่งธรรมชาติถ้วนมวล-รวมทั้งมนุษย์, ล้วนดำรงอยู่ในกฎแห่งความเคลื่อนไป-เคลื่อนเปลี่ยนไปสู่คุณภาพใหม่ *แรงกระทำที่มนุษย์มีอยู่ถูกตอกตรึงไว้ด้วยสิ่งที่เรียกว่า "ข้อจำกัดทางประวัติศาสตร์"* จึงทำได้เพียงการปลดปล่อยความไม่รู้ได้ทีละส่วนทีละสิ่งได้ตามความจำเป็นที่*ดำรงเผชิญหน้า* ในช่วงเวลาหนึ่งๆ ... แต่ในท้ายสุด มนุษย์ย่อมสามาร*ถรวมศูนย์การปลดปล่อยได้*-นั่นคือ, *การรู้ทันอย่างต่อเนื่องต่อการเคลื่อนเปลี่ยนของภาพองค์รวม...*" (หน้า 126)

การถ่ายทอดทัศนะหรือความรู้อันลึกซึ้งในแง่มุมของชีวิต โดยใช้พฤติกรรมและประสบการณ์ของตัวละครด้วยภาษาเชิงกวีนิพนธ์ ที่ประสบความสำเร็จนั้นมิใช่ของใหม่อย่างน้อย *ตลิ่งสูง ซุงหนัก* ของนิคม รายยวา ก็เป็นพยานอยู่ ความเรียงที่ละเมียดละไม กระชับแต่ชวนคิดเช่นของ พจนา จันทรสันติ ก็อาจประสบความสำเร็จด้วยการนำถ้อยคำธรรมดามาเรียบเรียงอย่างมีพลังดังตอนหนึ่งของ "วาบอารมณ์" ที่มีชื่อว่า "นักเดินทาง" ใน*ลลนา* (ปักษ์หลัง มีนาคม 2531 หน้า 155)

"มนุษย์เป็นนักเดินทางเช่นเดียวกับนักเดินทางทั้งหลายในธรรมชาติ เช่นเดียวกับน้ำ แดด ลมและเมฆ เช่นเดียวกับสัตว์ ใบไม้ใบหญ้าและพืชพันธุ์อื่น มนุษย์เป็นผู้สัญจรผ่านกาลเวลา เดินทางไปในชีวิตของตน ผ่านความทุกข์และความสุข เดินทางไปในความรักและความชัง ความเบิกบานและความห่อเหี่ยว ความสูงส่งและความต้อยต่ำ เดินทางผ่านความเกิดและความตายของตนเอง

นักเดินทางบางครั้งก็โดดเดี่ยวอ้างว้าง ถวิลหาแผ่นดินถิ่นเกิดอยู่ลึกๆ ใฝ่หาบ้านเกิดในจิตวิญญาณของตนเอง บางครั้งยังคล้ายกับว่านักเดินทางนั้นเป็นผู้ที่โดดเดี่ยวเหงาหงอยที่สุดและเจ็บปวดอ้างว้างที่สุด แต่เขาก็ไม่อาจหยุดยั้งการเดิน

ทางลงได้ เขาเกิดมาเพื่อการเดินทาง เพื่อผจญภัยไปในชีวิต เพื่อพบเห็นสิ่งใหม่ และเสพรับความปีติเบิกบาน อันเป็นมนต์ขลังของการพเนจร ในบางครั้งจึงดูเหมือนว่านักเดินทางนั้นเป็นผู้เบิกบานมีสุขที่สุดเช่นกัน"

ทั้งนักเขียนและนักวิจารณ์มิใช่คนที่มิอาจรู้พลั้ง ข้อจำกัดของนักเขียนแต่ละคนในงานแต่ละชิ้น เป็นสิ่งที่นักวิจารณ์ไม่จำเป็นต้องเค้นถาม เป็นหน้าที่ของนักเขียนเองที่จำเป็นต้องค้นให้พบและพังทลายมันเสีย เพื่อพัฒนาการของการสร้างงานต่อ ๆ ไปของตน หากใยดี

ที่มา: ดวงมน จิตร์จำนงค์. **"ดั่งผีเสื้อเถื่อน : การเดินทางมิรู้จบของชายคนหนึ่ง". ปาจารยสาร.** ปีที่ 19 ฉบับที่ 2 (มีนาคม-เมษายน 2531), หน้า 133-139.

บทวิเคราะห์

บทความวิจารณ์ส่วนหนึ่งของดวงมน จิตร์จำนงค์ เป็นบทวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์ และบทวิจารณ์โต้วิจารณ์ อย่างเช่น "ว่าด้วยความรู้ทางภาษาของนักวิจารณ์"[1] โต้คำวิจารณ์ของกอบกุล อิงคุทานนท์ และยุรฉัตร บุญสนิท, "แย้ง-ยุรฉัตร บุญสนิท การค้นหาความเป็นตัวของตัวเองในนวนิยายร่วมสมัย"[2] และ "ข้อขัดแย้งต่อวาณิช จรุงกิจอนันต์ กรณีอัญมณีแห่งชีวิต"[3] เป็นต้น ในการวิจารณ์โต้แย้งคำวิจารณ์ของนักวิจารณ์คนอื่นนั้น ดวงมนจะใช้เหตุผลและมุมมองที่กว้างขวาง มีการอ้างอิงหลักวิชา ทำให้ข้อวิจารณ์มีน้ำหนักน่ารับฟัง ส่วนจะคล้อยตามบทวิจารณ์ของฝ่ายใด ผู้อ่านจะต้องใช้วิจารณญาณในการใคร่ครวญหรือพิจารณาเปรียบเทียบด้วยตนเอง อาจกล่าวได้ว่าดวงมนเป็นนักวิจารณ์ที่กระตุ้นให้เกิดวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์อย่างต่อเนื่อง ความแม่นยำในทฤษฎีวรรณคดี ทฤษฎี

---

[1] อ่าน ดวงมน จิตร์จำนงค์, "ว่าด้วยความรู้ทางภาษาของนักวิจารณ์" คอลัมน์ปากกาขนนก **สยามรัฐสัปดาหวิจารณ์** ปีที่ 35 ฉบับที่ 45 หน้า 44-45.

[2] อ่าน ดวงมน จิตร์จำนงค์, "แย้ง-ยุรฉัตร บุญสนิท การค้นหาความเป็นตัวของตัวเองในนวนิยายร่วมสมัย" คอลัมน์สะดุดตัวหนังสือ, **สยามรัฐ**, 22 มกราคม 2532.

[3] อ่าน ดวงมน จิตร์จำนงค์, "ข้อขัดแย้งต่อวาณิช จรุงกิจอนันต์ กรณีอัญมณีแห่งชีวิต" คอลัมน์วรรณกรรมพินิจ **สยามรัฐสัปดาหวิจารณ์** ปีที่ 37 ฉบับที่ 23 หน้า 38-39 และ ฉบับที่ 24 หน้า 38-39.

การวิจารณ์ ตลอดจนประสบการณ์ในการอ่านละเอียดรวมทั้งการมีทัศนะวิจารณ์ต่อสิ่งที่อ่านอยู่เสมอและหลายแง่หลายมุม ทำให้บทวิจารณ์ของดวงมนเป็นที่เชื่อถือในวงวรรณกรรมค่อนข้างสูง

"ดั่งผีเสื้อเถื่อน: การวเนจรมิรู้จบของชายคนหนึ่ง" เป็นบทวิจารณ์ที่อาจแบ่งได้เป็น 2 ส่วน ส่วนแรกเป็นการแสดงทัศนะวิจารณ์ของดวงมนต่อบทความของเสถียร จันทิมาธร เรื่อง "ความไม่เป็นเอกภาพระหว่างเจตนาที่ดีกับผลแห่งการวิจารณ์" ตีพิมพ์ในมติชน ฉบับ 9 เมษายน 2531 ส่วนหลังเป็นการวิจารณ์นวนิยายเรื่อง **ดั่งผีเสื้อเถื่อน** ของ พนม นันทพฤกษ์ หรือสถาพร ศรีสัจจัง

ประเด็นสำคัญในส่วนแรกของบทวิจารณ์ คือการแสดงความคิดเห็นเรื่องความขัดแย้ง ระหว่างนักเขียนและนักวิจารณ์ อันเป็นปัญหาที่ต่อเนื่องมายาวนาน รอเพียงโอกาสเหมาะและปัจจัยที่เสมือนเป็นเชื้อไฟเร่งให้ปะทุขึ้นเป็นวิวาทะระหว่างนักเขียนและนักวิจารณ์ผ่านสื่อสิ่งพิมพ์ชั่วระยะหนึ่ง สรรนิพนธ์บทนี้เป็นตัวอย่างของการวิจารณ์โต้วิจารณ์ระหว่างนักวิจารณ์ด้วยกันเอง ดวงมนยืนยันว่านักวิจารณ์มีเจตนาดีต่อนักเขียน แต่ "เจตนาที่ดีกับปฏิกิริยาที่นักวิจารณ์ได้รับ (จากนักเขียน) นั้นดูจะไม่สอดคล้องต้องกันเอาเสียเลย" ในขณะที่เสถียร จันทิมาธร เห็นว่า "ความตั้งใจดีอย่างเดียว (ของนักวิจารณ์) นั้น ไม่อาจรับประกันผลดีของการวิจารณ์ได้ โดยเฉพาะกรณีที่ไปเรียกร้องในสิ่งที่นักเขียนเขาไม่พร้อมจะทำ" ประเด็นเรื่อง "ความพร้อม" ของนักเขียน จึงเป็นประเด็นที่ดวงมนแสดงความคิดเห็นอย่างยืดยาว และยกตัวอย่างเปรียบเทียบอย่างมีน้ำหนัก ดวงมนชี้ชัดว่าการวิจารณ์ "น่าจะมุ่งเพ่งเล็งที่ตัวงานมากที่สุด" ไม่ใช่เน้นความสนใจที่ตัวนักเขียนและภาวะแวดล้อมของเขา แม้ดวงมนจะไม่ได้อ้างถึงทฤษฎีโด่งดังของโรล็องค์ บาร์ธส์ [4] อันว่าด้วย "มรณกรรมของผู้แต่ง" โดยตรง แต่สิ่งที่ผู้วิจารณ์เจตนากล่าวถึงคงไม่ไกลไปจากแนวคิดของทฤษฎีนี้นัก

ประเด็นเรื่องนักวิจารณ์จำเป็นต้องตระหนักถึง "ความพร้อม" ของนักเขียนในการสร้างงานหรือไม่ จึงโยงต่อไปสู่ประเด็นที่ว่า การที่นักวิจารณ์ "รู้จัก" นักเขียนเสียก่อน เป็นผลดีหรือผลเสียต่อการวิจารณ์ สำหรับดวงมนแล้ว เธอมี

[4] อ่านบทความเรื่อง "มรณกรรมของผู้แต่ง" ของโรลองต์ บาร์ธส์ แปลโดย ตร. ธีรา สุขสวัสดิ์ ณ อยุธยา ซึ่งคัดเลือกมาเป็นสรรนิพนธ์บทวิจารณ์ และบทวิเคราะห์โดย ศ. ดร. เจตนา นาควัชระ

ความเห็นว่าน่าจะเป็นข้อเสียมากกว่าข้อดี เพราะหากแสดงความชื่นชมก็อาจจะเหมือนเชียร์กันเอง หากตำหนิติเตียนก็อาจจะถูกกล่าวหาว่าอิจฉาหรือไม่เห็นแก่หน้าเพื่อนฝูง ทัศนะของดวงมนจึงชวนให้คิดต่อถึง สถานะและการวางตัวของนักวิจารณ์ในประชาคมวรรณกรรมไทย เพราะวงวรรณกรรมไทยค่อนข้างแคบ นักวิจารณ์มีไม่กี่คน นักเขียนกับนักวิจารณ์จำนวนไม่น้อยเป็นเพื่อนฝูงกลุ่มเดียวกัน นักวิจารณ์บางคนก็เป็นนักเขียนด้วย ดังนั้นสภาพ "ลูบหน้าปะจมูก" อย่างที่ดวงมนกล่าวไว้จึงอาจเกิดขึ้นได้ สิ่งนี้อาจเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้การวิจารณ์วรรณกรรมไทยไม่พัฒนา ยังเป็นแค่เป็นกิจกรรมของการ "ผลัดกันเขียน เวียนกันอ่าน วานกันชม" และบทวิจารณ์จำนวนมากมีลักษณะเป็นเพียงการปฏิทัศน์หนังสือ แม้ว่าดวงมนจะกล่าวตรงและแรง แต่ข้อวินิจฉัยของดวงมนก็มีเหตุผลจนปฏิเสธได้ยาก และน่าชื่นชมในจุดยืนและความกล้าหาญของเธอ

ผู้วิจารณ์ยืนยันว่าการแก้ปัญหาความขัดแย้งระหว่างนักเขียนและนักวิจารณ์ไม่ใช่ด้วยวิธีการประนีประนอมถนอมใจกัน แต่นักวิจารณ์และนักเขียนต่างต้องทำงานหนักเพื่อผลสัมฤทธิของตน ผู้วิจารณ์ชี้ว่านักวิจารณ์จำเป็นต้องมีมโนทัศน์พื้นฐาน 2 ประการ นั่นคือเข้าใจธรรมชาติและพันธกิจของวรรณกรรมในฐานะงานศิลปะ และเข้าใจว่าสัมฤทธิผลของการสื่อสารโดยงานศิลปะมีความสัมพันธ์กับโครงสร้างและเนื้อสารของงานศิลปะนั้น นอกจากนี้ยังเน้นว่าการมีมโนทัศน์พื้นฐานที่แจ่มชัด และการพินิจพิจารณาตัวบทอย่างถี่ถ้วนมีความสำคัญต่อนักวิจารณ์เสียยิ่งกว่าการอ้างอิงทฤษฎีแบบอ้างตามๆ กันเสียอีก

ประเด็นสำคัญที่ผู้วิจารณ์พยายามจะบอกกล่าวผ่านบทวิจารณ์นี้ คือการชี้ให้ทั้งนักเขียนและนักวิจารณ์ตระหนักว่าคุณค่าและความงดงามของงานศิลปะอยู่ที่การประสานกันอย่างกลมกลืนของโครงสร้าง เนื้อสาร และวัสดุซึ่งประกอบเป็นเนื้อสารนั้น ดังนั้น งานศิลปะที่ทรงคุณค่าจึงมิใช่งานศิลปะที่สื่อความงามอย่างไร้ความหมาย หรือสื่อความหมายโดยปราศจากความงาม

ส่วนที่สองของบทวิจารณ์นี้ ดวงมนวิพากษ์วิจารณ์นวนิยายเรื่อง**ดั่งผีเสื้อเถื่อน**ของสถาพร ศรีสัจจัง ราวกับจะใช้เป็นตัวอย่างเสริมรับทัศนะที่มีต่อการประกอบสร้างงานศิลปะดังกล่าวในตอนต้น ผู้วิจารณ์ยกตัวอย่างจำนวนมากเพื่อชี้ให้เห็นอย่างตรงไปตรงมาว่าการใช้ภาษาซึ่งเป็นวัสดุประกอบสร้างงานศิลปะชิ้น

นี้ประสบความล้มเหลว เมื่อเทียบกับผลงานชิ้นอื่นๆ ของนักเขียนผู้นี้ เพราะภาษาเรียบกระชับมีพลังถูกแทนที่ด้วยคำซ้อนที่เยิ่นเย้อ คำบุพบทและคำเชื่อมประโยคที่รุงรัง คำที่ผิดความหมายหรือกำกวม ทำให้ไม่มีน้ำหนักทั้งในการสร้างภาพและสื่อความรู้สึก ความพยายามที่จะสร้าง "นวนิยายเชิงกวีนิพนธ์" ที่ใช้ภาษาไพเราะสวยงามจึงเปลืองเปล่าเมื่อไม่สามารถเชื่อมโยงกับความหมายระดับลึกของตัวบทได้ นอกจากนี้เมื่อพิจารณาความคิดหลักซึ่งผู้เขียนต้องการนำเสนอทัศนะเชิงปรัชญาแห่งการค้นหาตัวตนของมนุษย์ ผู้วิจารณ์สรุปได้ว่า "ดูเหมือนนวนิยายเรื่องนี้จะมิได้ประสบความสำเร็จในฐานะงานศิลปะ และในฐานะความเรียงเรื่องปรัชญาก็ยังทิ้งข้อคำถามไว้หลายประการ" ผู้วิจารณ์ชี้ว่าความล้มเหลวของนวนิยายเรื่องนี้เกิดจากความไม่ประสานกันของโครงสร้าง เนื้อสาร และวัสดุ การวิจารณ์อย่างตรงไปตรงมา และสามารถอธิบายได้อย่างมีเหตุผลน่าจะเป็นการยั่วยุให้นักเขียนคิดต่อในประเด็นที่ผู้วิจารณ์เสนอไว้

กล่าวได้ว่า ในบทวิจารณ์นี้ดวงมนสื่อทัศนะไปยังบุคคล 2 กลุ่ม คือ นักเขียนและนักวิจารณ์ซึ่งมีความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกันอยู่เสมอ ดวงมนไม่ต้องการให้นักวิจารณ์ต้องลดระดับคุณค่างานวิจารณ์ของตนเพราะเห็นแก่ข้อจำกัดของตัวนักเขียน ขณะเดียวกันผู้วิจารณ์เห็นว่านักเขียนควรตระหนักในข้อจำกัดของตนในการสร้างงานแต่ละชิ้น ค้นให้พบแล้วทำลายให้สิ้น เพื่อพัฒนาศักยภาพในการสร้างงานศิลปะของตนต่อไป สิ่งนี้เป็นการชี้ให้เห็นบทบาทของนักวิจารณ์ที่มีความรับผิดชอบสูงต่อประชาคมวรรณกรรม มีความกล้าหาญทางจริยธรรม และมีความปรารถนาดีต่อศิลปินผู้สร้างงานและต่อนักวิจารณ์ให้ยืนอยู่บนเวทีวรรณกรรมได้อย่างสง่างามทั้งสองฝ่าย

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์: ผู้วิเคราะห์

เสียงเต้นของหัวใจ สำนึกแห่งความเป็นมนุษย์ และความแข็งแกร่งทางวัฒนธรรม

ดวงมน จิตร์จำนงค์

ความคิดที่คาดหวังว่าจะเห็นการสะท้อนสังคมในวรรณกรรมนั้นแพร่หลายมาก แต่น่าจะเป็นความเข้าใจผิดอย่างหนึ่งหากคิดว่าเป็นการสะท้อนอย่างปรนัยเหมือนกระจกเงา เราลองเริ่มต้นพิจารณาว่า วรรณกรรมไม่อาจละเว้นที่จะแสดงอารมณ์ความรู้สึก จินตนาการและทัศนะของผู้แต่ง วรรณกรรมสะท้อนสังคมผ่านสิ่งเหล่านี้ แล้วแต่ว่าผู้แต่งมองเห็นสังคมและโลกเป็นอย่างไร ปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้แต่งกับสังคม ในกรณีนี้ก็คือ สังคมสร้างกรอบการมองโลกแก่ผู้แต่ง และผู้แต่งอาจมีส่วนเสริมกรอบนั้น หรือตรงกันข้ามเบี่ยงเบนหรือต่อต้านวิธีคิดนั้น

คำถามมีว่า หากวรรณกรรมเป็นเพียงทัศนะของผู้แต่ง เราจะศึกษาสังคมจากวรรณกรรมได้อย่างไร เพลง "สมศรี 1992" ไม่ได้ให้ข้อมูลเรื่องการอพยพย้ายถิ่นของชาวชนบทและอาชีพหญิงบริการได้ดีเท่ารายงานข่าวหรือบทความทางสังคมศาสตร์ แต่น่าจะสนใจกันว่าความรักของหนุ่มผู้ร้องที่สมมุติเป็นคนรักของสมศรี เป็นความรักที่บอกความสำนึกในคุณค่าของความเป็นมนุษย์และความตระหนักในคุณค่าทางจิตใจ มิใช่พรหมจรรย์ ความเห็นอกเห็นใจกันท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงของสังคมที่พังดูเป็นอุดมคติ อาจแสดงว่าเป็นความพยายามเยียวยาบาดแผลของคนทุกข์ยากต่ำต้อยด้วยกัน ความรู้สึกอันลึกซึ้งเช่นนี้ย่อมมี

พื้นฐานของการกล่อมเกลาทางสังคมรองรับอยู่

ตัวอย่างนี้ทำให้เราเห็นต่อไปว่า รากทางวัฒนธรรมยังมีบทบาท สังคมที่เจริญทางวัฒนธรรมอย่างลึกซึ้งอาจไม่ใช่สังคมที่ร่ำรวยทางวัตถุและล้างผลาญทรัพยากรอย่างไม่หยุดหย่อน และย่อมไม่ใช่สังคมที่เมินเฉยต่อคุณค่าของความเป็นมนุษย์อย่างแน่นอน

วัฒน์ วรรลยางกูร เมื่อเขียน **เสียงเต้นของหัวใจ** เป็นบันทึกและความเรียง (ในหนังสือพิมพ์ *ผู้จัดการ* ก่อนพิมพ์เป็นเล่มเมื่อเดือนเมษายน 2537) ได้ชื่อนี้มาจากชื่อความเรียงบทหนึ่งของรมย์ รติวัน ซึ่งแสดงความหวังว่า *"...แม้มนุษย์จะเคยสิ้นหวังครั้งแล้วครั้งเล่า แต่มนุษย์ไม่เคยหมดหวัง..."* (ถ้อยแถลง "จากผู้เขียน") วัฒน์ปรารภถึงเสียงบ่นว่าวรรณกรรมไทยซบเซา เหมือนจะบอกว่าไม่น่าเป็นห่วง ในเมื่อความใฝ่ฝันของมนุษย์ไม่มีวันดับสูญ ตราบใดที่มนุษย์ไม่เคยหมดความหวัง วรรณกรรมก็ยังคงเกิดขึ้นและดำรงอยู่ ดังนั้น เราอาจกล่าวเสริมว่า วรรณกรรมนั้นไม่ใช่เอกสารสังคมที่บอกข้อเท็จจริง แต่เป็นงานศิลปะที่เชื่อมต่อความฝันและความหวังของคนกับความเป็นจริง ความสัมพันธ์ของวรรณกรรมกับสังคมก็คือความเชื่อมโยงของหัวใจคนกับบริบทแห่งชีวิตของตน

สำหรับวัฒน์ เสียงเต้นของหัวใจคือสิ่ง *"ที่จะบอกเตือนให้คนไม่หลงลืมความเป็นมนุษย์ของตนเองและของเพื่อนมนุษย์"* (หน้า 19) นั่นคือ ชีวิตที่ปราศจากการสำเหนียกในข้อนี้ย่อมไม่ใช่ชีวิตที่แท้ น่าวิตกว่าโลกทุกวันนี้ดูจะมีสิ่งที่ทำร้ายคนทั้งครอบครัวที่อยู่บนรถมอร์เตอร์ไซค์เสีย "แหลกเหลวในพริบตา" ด้วยเหตุผลเพียงว่าบรรทุกหนักและเร่งรีบจนหยุดไม่ทัน วัฒน์ชี้ว่าวัตถุอาจทำให้คนหลงลืมความเป็นมนุษย์ ทั้งๆ ที่ความเป็นมนุษย์คือสิ่งที่จะควบคุมวัตถุได้ ความหลงลืมนี้ไม่ได้เพียงเกิดขึ้นในยุคสมัยเครื่องจักรกล ดังที่เขาได้กล่าวถึงรถม้าที่ *"ต่อแข้งขาจอมจักรพรรดิ"* ไป *"เหยียบขยี้ต่างอาณาจักรจนแหลกลาญ"* [หน้า 19, บท "เสียงเต้นของหัวใจ" (1)"]

ในบทเดียวกันนี้ ประโยคแรกมีคำถามว่า

" 'ชีวิต' เป็นชะตากรรมที่ถูกกำหนด หรือเป็นการเลือกด้วยตนเอง" (หน้า 14) คำถามทางปรัชญาข้างต้นท้าทายสติปัญญามาหลายพันปีแล้ว วัฒน์เห็นว่าชีวิตเป็นทั้งสองอย่างประหนึ่งว่าชะตากรรมและการเลือกเป็นสิ่งเดียวกัน *"อยู่*

ที่ว่าจะพลิกด้านใดขึ้นมาดู" (หน้า 14) วัฒน์คงต้องคิดต่อไปว่า คนเราจะเลือกกำหนดชะตากรรมด้วยความรู้ที่ถ่องแท้ได้เพียงใดในโลกที่กำลังเปลี่ยนแปลงนี้

จะว่า "ชะตากรรม...พลิกไป" หรือเป็นการเลือกออกจากเมืองหลวงไปสู่ทุ่งนาป่าเขาที่คุ้นเคยมากกว่าก็ตาม *"มันย่อมต่อเนื่องจากสิ่งที่เรียกว่า "ล่มสลายพ่ายแพ้" หลังยุค 6 ตุลา 19 และความเปลี่ยนแปลงของสังคมที่มากระทบจนไม่สามารถประสานความต้องการส่วนตัวทางวัตถุเข้ากับความต้องการเพื่อส่วนรวมอย่างกลมกลืน นี่คือที่มาของความขัดแย้งในใจและความหงอยเหงา* (หน้า 102) การเลือกจึงแสดง "จิตสำนึก" ที่จะไม่ยอมพ่ายแพ้ต่อความขัดแย้งในใจของตัวเอง

การเลือกงานขับรถบรรทุกไปมาระหว่างตัวเมืองกับชนบท แม้หนักและน่าเบื่อหน่าย แต่ก็ทำให้เขาได้พบผู้คนที่มีความหวัง คนที่พบความสำเร็จ คนที่พ่ายแพ้ รถบรรทุกของเขายังเป็น "รถบรรทุกความหวัง" ไปให้ผู้คน และ "กระบะความจำ" ของเขาก็ไม่เคยขาดเรื่องราว รถบรรทุกนั้นยังบรรทุกความหวังของเขาได้ด้วย เป็นความหวังที่ผูกพันกับความลับของชีวิต ความหวังที่จะ "เข้าถึงความลับของชีวิต" และการงานก็คืออุปกรณ์ที่จะใช้สำหรับภารกิจนี้

บันทึกและความเรียงชุดนี้ หลายบทแสดงการย้อนรำลึกอดีตเทียบเคียงกับปัจจุบันได้อย่างแยบคาย กระบวนการคิดของคนหนุ่มใหญ่ใกล้วัยกลางคนผู้มีพื้นเพชนบทผู้นี้ แสดงความฝังใจในวิถีชีวิตอันงดงามของคนบ้านนอก กล่าวถึงปู่ *และย่าผู้เป็นเสมือนดาวชีวิต ปู่เป็นดาวที่ให้แสง "ความภูมิใจแห่งชีวิต"* เป็นช่างพื้นบ้านผู้ประกอบการงานด้วยความเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่และความรัก ส่วนย่าผู้แข็งแกร่งในการงานจวบจนอายุขัย แม้ดูเหมือนดาวมอมแมมขรุขระ ก็ส่องแสง *"สว่างพรายและเต้นไหวระริก... เมื่อมองผ่านหยาดน้ำในดวงตา อยู่ในฟ้าชีวิตอันโศกสวย"* (หน้า 77)

เมื่อคำนึงว่าวรรณศิลป์เป็นปัจจัยสำคัญของคุณค่าทางสุนทรียะ ปัจจัยสำคัญของวรรณศิลป์คือความรู้จักชีวิตย่อมไม่ใช่สิ่งที่เราจะละเลยได้ ความมืดมนของชีวิตมีแสงแห่งความดีงาม ชีวิตอัน "โศก" จึง "สวย" แม้จะมองผ่านหยาดน้ำตาแห่งความทุกข์ ความรับรู้อันละเมียดละไมของผู้แต่งสร้างผัสสะให้ตื่นตาตื่นใจ เช่น ในบท "ฤดูผักหวานผลิ" ที่มีแดดเดือนกุมภาพันธ์ถึงมีนาคม ใบไม้ร่วงในเขตป่าเบญจพรรณ แล้วต้นไม้ก็ผลิดอกออกใบอ่อนพร้อมๆ กัน *"เป็นฤดูกาล*

ที่กลิ่นดอกไม้ป่าหอมกรุ่นละแวกเงาไม้ชายเขา... กลิ่นดอกไม้ป่าผู้ไม่ประสงค์จะออกนาม แต่ประสงค์อุทิศกลิ่นเกสรแก่ราวป่า" (หน้า 38)

ความหวังที่เป็นเครื่องหล่อเลี้ยงความงามของการสร้างสรรค์ทางศิลปะ อาจเป็นความหวังที่จะพบคุณค่าของชีวิต ธรรมชาติอันงามมีเปลวแดดร้อนแรง แต่ชีวิตก็ดำรงอยู่ มีผักหวานให้คน "พากันบุกป่าฝ่าแดดปีนเขาขึ้นมาเก็บไปทำอาหารหรือนำไปขายที่ตลาด"

ผักหวานแตกผลิขึ้นมาในความร้อนแล้ง เมื่อ *"เสียงกระดิ่งจากคอวัวควาย...ส่งเสียงอ่อนหวานกรุ่งกริ่ง...แทนสัญญาณเรียกหากัน"* ของหนุ่มสาวชาวบ้าน นั่นคือความสอดร้อยของ *"ฤดูกาล-การทำมาหากิน-ความรัก"* (หน้า 41) มนต์เสียงกระดิ่งในหน้าเก็บผักหวานของฤดูใบไม้ร่วงนี้ คือที่มาของเพลง "มนต์รักเสียงกระดิ่ง" ที่จิตร ภูมิศักดิ์ แต่งขึ้นในคุก เป็น *"แรงใจเผชิญชีวิต"* ดุจดัง *"ยอดผักหวานที่แตกงอกงามมาจากชีวิตอันแห้งแล้งไร้อิสรภาพ"* นั่นเอง (หน้า 42) นี่คือตัวอย่างอันชัดเจนของการเรียนรู้จากธรรมชาติและชีวิต

คุณค่าของความเป็นมนุษย์เป็นหัวใจของความเรียงชุดนี้ ลุงผู้เป็นนักเลงเก่าแห่งท้องถิ่นผู้เคยขัดแย้งทาง "อุดมการณ์" กับคนหนุ่ม ยังมี "ไฟชีวิตอันเริงโรจน์" ตัดกับวัยที่กำลังร่วงโรยอย่างน่าทึ่ง จึงยังต่อสู้แข็งขันกับปัญหาสายน้ำที่เสื่อมโทรมลงเพราะ "ความเจริญ" นัยน์ตาที่สอแวว คิดฝันของคนเถื่อนบางคน แม้ถูกจับขังคอกเช่นวัวควาย (เมื่อลักลอบเข้าเมือง) ก็ยังบอกความเป็นคน ผู้แต่งนำผู้อ่านให้ตั้งคำถามว่า เมื่อตระหนักในความไร้สาระและความเป็นมายาของชีวิต (ผ่านประสบการณ์ที่หนักหน่วง เช่น ความล้มเหลวของอุดมการณ์) เราควรปล่อยให้ความรู้นั้นทำลายความรื่นรมย์ให้สิ้นไป หรือควรให้สิ่งนั้นกระตุ้นการแสวงหาสิ่งจีรังและแก่นสารของชีวิตด้วยความรื่นรมย์ ["งานวัดย่อมมีวันเลิกรา (2)" หน้า 111-120]

ในเกมการต่อสู้ซึ่งชี้วัดหัวใจที่แท้ ไม่ว่าผลจะแพ้หรือชนะก็ตามประสบการณ์ในการต่อสู้ย่อมเป็นช่วงเวลาอันเจิดจำรัส ["งานวัดย่อมมีวันเลิกรา (3)" หน้า 128] ประสบการณ์ในการต่อสู้ย่อมสำคัญกว่าผลของการต่อสู้ หมายความว่าประสบการณ์ของชีวิตจะให้ผลของประสบการณ์เป็นความเติบโตของชีวิตยิ่งๆขึ้นไป

การไม่มองสิ่งใดเพียงด้านเดียว แสดงวุฒิภาวะของผู้แต่งที่ทำให้เราคาด

หมายได้ว่า ความฝันจะไม่ทำให้เราเตลิดไกลจากความจริงและความจริงไม่น่าจะกลบฝังความฝันของเขาได้ เขาเชื่อว่าความคิดฝันทำให้มนุษย์ต่างจากสัตว์ แต่เราจำเป็นต้องแข็งแกร่งเพราะความคิดฝันมักเป็นคนละด้านกับความจริง และที่สำคัญ ความจริงและความฝันมัก "เยาะเย้ยกันเสมอ" ถึงจะรู้ว่า "ความเป็นจริงให้การเติบโต" ก็ตาม เราก็อดหวังไม่ได้ว่า ไม่ว่า "*...ความเป็นจริงจะเหี้ยมโหดเพียงใด มันไม่ควรเยาะเย้ยความคิดฝัน*" ("สายน้ำแห่งความตาย" หน้า 153 - 158)

เราอาจสนทนากับผู้แต่งว่า การอ้อนวอนขอความปรานีจากความจริงอาจไม่มีผลนัก ความฝันที่แท้ย่อมทนทานต่อการเย้ยหยัน หากความฝันจะเป็นฝ่ายเย้ยหยันความจริงอันจอมปลอมได้ นั่นคือความแข็งแกร่งของชีวิต

ดูเหมือนว่าความสามารถที่จะประสานความจริงกับความฝันเข้าด้วยกันยังท้าทายเราอยู่ตลอดชีวิต วัฒน์บอกในบทสุดท้าย "สายใยชีวิต" ว่า ความตระหนักในคุณค่าของความรักใคร่ระหว่างหนุ่มสาวเตือนศรัทธาแห่งการมีชีวิตท่ามกลางสงคราม การเข่นฆ่าและความตายนั้น ความรักก็คือสายใยแห่งชีวิตที่สร้างศรัทธาของการมีชีวิต "*รักความเป็นชีวิตและดำรงเผ่าพันธุ์ชีวิต*" (หน้า 167) นี่คือด้านความงามของความเป็นปุถุชน

เสียงเต้นของหัวใจ บอกคุณสมบัติของความเป็นมนุษย์ ความคิดฝัน ความหวัง ความรัก ความศรัทธา ความแข็งแกร่งหนักแน่น ความละเมียดละไม อ่อนไหว ความชื่นชมต่อความดีความงาม และความสะทกสะเทือนต่อความเลวร้าย ชีวิตอาจเป็นทั้งชะตากรรมที่ถูกกำหนดและการเลือกเอา สิ่งสำคัญที่เราน่าจะเลือกกำหนดความรู้ตัวและมุ่งมั่นก็คือ การสร้างสรรค์และการดำรงไว้ซึ่งคุณสมบัติของความเป็นมนุษย์

หากจะถามว่านี่เป็นการสะท้อนสังคมอย่างไร ก็น่าจะตอบได้ว่าสะท้อนความมุ่งหวังต่อความแข็งแกร่งทางวัฒนธรรมในความหมายลึก คือ "การผดุงคุณค่าของชีวิต" ผ่านการเรียนรู้ของปัจเจกชนที่เป็นผลิตผลของสังคม เราอาจเป็นทั้งผลิตผลและเป็นผู้สร้างสังคมได้ทั้งสองอย่าง

การสื่อสารทางวรรณศิลป์บอกทั้งสองอย่างนี้

ที่มา: ดวงมน จิตร์จำนงค์. "เสียงเต้นของหัวใจ สำนึกแห่งความเป็นมนุษย์และความแข็งแกร่งทางวัฒนธรรม". **ไรเตอร์ แมกกาซีน.** ปีที่ 6 ฉบับที่ 6 (มิถุนายน 2540), หน้า 102 - 105.

บทวิเคราะห์

ดวงมน จิตร์จำนงค์ เป็นนักวิชาการและนักวิจารณ์ที่มีผลงานวิจารณ์คุณภาพจำนวนมาก ผลงานวิจารณ์ของดวงมน มักไม่ได้นำกรอบทฤษฎีเข้าจับอย่างชัดเจนเหมือนเช่นนักวิจารณ์บางคน แต่บทวิจารณ์ของดวงมนทำให้ผู้อ่านสำเหนียกว่ามีความจำเป็นเพียงใดที่นักวิจารณ์ต้องเรียนรู้และเข้าใจวรรณคดีศึกษาและทฤษฎีวรรณคดี

ในบทวิจารณ์ **เสียงเต้นของหัวใจ** บันทึกและความเรียงซึ่งเป็นผลงานประพันธ์ของวัฒน์ วรรลยางกูร ดวงมนได้ชี้ให้เห็นว่าแน่นอนที่วรรณกรรมมีบทบาทในการสะท้อนสังคม แต่วรรณกรรมไม่ได้สะท้อนสังคมอย่างปรนัย หากแต่สะท้อนภาพอารมณ์ความรู้สึกนึกคิด จินตนาการและทัศนะของผู้แต่ง นั่นคือวรรณกรรมสะท้อนอัตวิสัยของผู้ประพันธ์อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ความคิดเช่นนี้แล้วชวนให้เราคิดต่อไปว่าทฤษฎีว่าด้วยมรณกรรมของผู้แต่ง[1] เห็นจะใช้ไม่ได้กับวรรณกรรมในทุกกรณี เพราะวรรณกรรมไม่ได้เกิดขึ้นอย่างเดี่ยวโดด โดยขาดความสัมพันธ์ร่วมกับตัวผู้แต่งและสังคมวัฒนธรรมของแวดวงวรรณกรรมนั้น

[1] อ่านบทแปล บทวิจารณ์เรื่อง**มรณกรรมของผู้แต่ง** ของ โรลองด์ บาร์ธส์ แปลโดย ธีรา สุขสวัสดิ์ ณ อยุธยา พร้อมบทวิเคราะห์ โดย เจตนา นาควัชระ ในลรรนิพนธ์บทวิจารณ์ หน้า 699-714

ปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้แต่งกับวรรณกรรมจึงเป็นปฏิกิริยาที่ตอบสนองกันและกัน ดังเช่นที่ บรรจง บรรเจิดศิลป์กล่าวไว้ว่า "ดูสังคมจากวรรณคดี ดูวรรณคดีจากสังคม"[2] วรรณกรรมจึงไม่ได้สะท้อนสังคมอย่างรายงานข่าวหนังสือพิมพ์หรือบทความทางสังคมศาสตร์ แต่วรรณกรรมเป็นภาพสะท้อนชีวิตอย่างมีเลือดเนื้อจิตใจ และภาพสะท้อนสังคมที่มีความเคลื่อนไหวอย่างมีชีวิตชีวา หรือดังที่ผู้วิจารณ์กล่าวว่า *"วรรณกรรมนั้นไม่ใช่เอกสารสังคมที่บอกข้อเท็จจริง แต่เป็นงานศิลปะที่เชื่อมต่อความฝันและความหวังของคนกับความเป็นจริง ความสัมพันธ์ของวรรณกรรมกับสังคมก็คือความเชื่อมโยงของหัวใจคนกับบริบทแห่งชีวิตตน"*

ผู้วิจารณ์ชี้ให้เห็นว่าแก่นความคิดของความเรียงชุดนี้คือ คุณค่าของความเป็นมนุษย์และความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมซึ่งต้องย้อนคืนไปรำลึกถึงชีวิตอันงดงามในอดีตและในชนบท แก่นความคิดนี้ถ่ายทอดผ่านตัวหนังสือที่โลดเต้นในบทต่างๆ ราวเสียงเต้นของหัวใจที่ย้ำเตือน *"ให้คนไม่หลงลืมความเป็นมนุษย์ของตนเองและของเพื่อนมนุษย์"* ผู้วิจารณ์ชี้ให้เห็นว่าในความเรียงเรื่องนี้ผู้เขียนเสนอให้เห็น ความล่อลวงของวัตถุในโลกแห่งจักรกล ชีวิตที่ถูกกำหนดโดยชะตากรรมและตัวมนุษย์เอง ตลอดจนความขัดแย้งในใจเมื่อมนุษย์ได้รับผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลงของสังคม ฯลฯ แต่มนุษย์ไม่เคยสิ้นไร้ความหวัง และความฝัน ตลอดจนศรัทธาที่มีต่อชีวิต ความหวัง ความฝัน และความศรัทธาเป็นสิ่งหล่อเลี้ยงให้ชีวิตดำรงอยู่และเป็นสิ่งหล่อเลี้ยงให้เกิดการสร้างสรรค์ทางศิลปะด้วยเช่นกัน สุนทรียะของงานศิลปะจึงไม่ใช่เกิดจากความงดงามของภาพที่ผู้เขียนพรรณนาให้เห็นและรู้สึก หากแต่เกิดจากการถ่ายสะท้อนภาพนั้นด้วยความรับรู้อันละเมียดละไมในคุณค่าของความงาม ความสำนึกในคุณค่าของความงามและความสำเหนียกในคุณค่าแห่งความจริง ยิ่งทำให้รู้จักและเข้าใจความเกื้อกูลกันระหว่างชีวิตและธรรมชาติยิ่งขึ้น "ธรรมชาติอันงามมีเปลวแดดร้อนแรง แต่ชีวิตก็ดำรงอยู่" รวมทั้งการสอดร้อยของ "ฤดูกาล - การทำมาหากิน - ความรัก" ก็เป็นเครื่องชี้ให้เห็นความเกื้อกูลระหว่างธรรมชาติกับชีวิตอย่างกลมกลืน

ผู้วิจารณ์ชี้ให้เห็นว่ามนุษย์เผชิญหน้ากับความขัดแย้งระหว่างความฝันกับ

---

[2] อ่านบทความบรรจง บรรเจิดศิลป์, "ดูสังคมจากวรรณคดี ดูวรรณคดีจากสังคม", **ศิลปวรรณคดีกับชีวิต.** พระนคร : สำนักพิมพ์สายทิพย์, 2524, หน้า 48-96.

ความจริงอยู่เสมอ ความสามารถในการประสานความจริงและความฝันเข้าด้วยกันจึงยังเป็นสิ่งท้าทายมนุษย์อย่างเราๆ อยู่ตลอดชีวิต วัฒน์ วรรลยางกูรก็ตระหนักในสิ่งนี้เช่นกัน เขาจึงบอกเราว่า ความฝันและความจริงมักจะเยาะเย้ยกันอยู่เสมอ แต่วุฒิภาวะของผู้เขียนที่ผ่านร้อนผ่นปนหนาวมายาวนานในการต่อสู้ทั้งทางการเมือง สังคมและชีวิต ทำให้ผู้วิจารณ์เห็นว่าผู้เขียนแข็งแกร่งกับชีวิตและไม่ทิ้งความฝัน ทั้งสองสิ่งนี้เป็นคุณค่าของความเป็นมนุษย์ที่ผู้เขียนส่งทอดสู่ผู้อ่านผ่านการสื่อสารทางวรรณศิลป์

เห็นได้ชัดเจนว่า บทวิจารณ์นี้แสดงให้เราเห็นว่าบทบาทหน้าที่ของวรรณศิลป์ไม่พึงหยุดอยู่แค่การสะท้อนภาพสังคม แต่ต้องสามารถปลุกสำนึกให้มนุษย์ตื่นขึ้นชื่นชมชีวิตด้วยความรู้เท่าทัน มองเห็นคุณค่าของชีวิต และเข้าใจธรรมชาติของมนุษย์ บทวิจารณ์นี้จึงชี้ให้เห็นศักยภาพของงานเขียนที่ส่งผลให้ผู้อ่านตระหนักว่าการกล่าวว่า วรรณกรรมคือชีวิต และวรรณกรรมกับชีวิตมีความสัมพันธ์กันอย่างแนบแน่นนั้นมีความหมายและความสำคัญอย่างไร

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์: ผู้วิเคราะห์

การบูรณาการรูปแบบนวนิยายเชิงกวีนิพนธ์ เรื่องเจ้าจันท์ผมหอม

สุพรรณ ทองคล้อย

เมื่อต้นเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2529 ข้าพเจ้าได้เขียนบทความชิ้นหนึ่งลงตีพิมพ์ใน*ถนนหนังสือ* ฉบับ *"ขุนเขา สายหมอก และมาลา"* บทความชิ้นนั้นชื่อ **ความเป็นกวีและมรดกกวีของมาลา คำจันทร์** เจตนาในการเขียนก็เพื่อต้องการแสดงให้เห็นถึงความสามารถในการเขียนบทกวีของมาลา พร้อมกับต้องการวิเคราะห์บทกวีของเขา ซึ่งส่วนใหญ่เป็นต้นฉบับตัวเขียน และยังไม่เคยพิมพ์เผยแพร่ โดยหวังว่าจะทำให้ผู้อ่านรู้จักมาลาในมิติอักษรอีกมิติหนึ่ง

หลังจากที่ได้อ่านบทกวีจำนวนหนึ่งเท่าที่พอสืบหาได้ในขณะนั้น ข้าพเจ้าก็พบ "ความเป็นกวี" ที่แอบอิงอยู่ใน "มรดกกวี" ของเขาอย่างชัดเจน ได้เห็นความคลี่คลายในการเขียนซึ่งส่อแววว่าจะรุ่งโรจน์ในด้านนี้ได้ดีหากเขาไม่วางมือไปเสียก่อน อย่างไรก็ตาม แม้ทุกคนจะรู้จักมาลาในฐานะนักเขียนเชิงคติชนล้านนา ไม่ว่าจะจากเรื่องสั้น หรือนวนิยาย แต่ "ความเป็นกวี" ก็มิได้ดับหายไปไหน หากได้สอดร้อยอยู่ในงานเรื่องสั้น หรือนวนิยายของเขาเรื่องต่อเรื่องเสมอมา

โดยเฉพาะเมื่อมาลาเขียน **เจ้าจันท์ผมหอม นิราศพระธาตุอินทร์แขวน**

ออกมา ข้าพเจ้าก็ไม่ได้คิดว่าเขาเปลี่ยนรูปแบบการเขียนไปอย่างสิ้นเชิง เพราะข้าพเจ้าคิดว่าเส้นทางอันนำไปสู่นวนิยายเรื่องนี้ มาลาได้เคยเบิกร่องรอยมาก่อนเพียงแต่ว่าก่อนหน้านี้ไม่มีงานชิ้นใดที่ฉายเงา "ความเป็นกวี" ของเขาออกมาอย่างสมบูรณ์เบ็ดเสร็จเหมือนกับเล่มนี้เท่านั้น

ด้วยความพิเศษของรูปแบบนวนิยายเรื่องนี้ ข้าพเจ้าจึงจะขอกล่าวถึงลักษณะเด่นอันเป็นการบูรณาการรูปแบบการเขียนของมาลาอย่างเป็นพิเศษไว้ในที่นี้ด้วย

นวนิยายเรื่องนี้มีลักษณะเด่นทางรูปแบบที่พออภิปรายไว้อย่างน้อย 2 ประการคือ

หนึ่ง ถ้อยคำสำนวนโวหาร

ความจริง งานเขียนส่วนใหญ่ของมาลามีเนื้อหาอิงอยู่กับพื้นถิ่นล้านนา การใช้ถ้อยคำสำนวนจึงมีภาษาล้านนา หรือ "คำเมือง" ปะปนอยู่เสมออย่างไม่อาจหลีกเลี่ยงได้ ทั้งนี้เพราะภาษาล้านนาเหล่านั้นจะช่วยสร้างบรรยากาศ หรือคำสนทนาของตัวละครให้ดูสมจริงสมจัง กลมกลืนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับเนื้อหาของเรื่อง

ว่าที่จริง กรณีนี้เกี่ยวข้องกับพื้นภูมิของผู้เขียนโดยตรง มาลาเป็นคนล้านนาโดยกำเนิด ย่อมซึมซับภาษาล้านนาไว้เป็นทุนในการเขียนอยู่แล้ว เมื่อจะถ่ายทอดภาษาที่เขาคุ้นชิน จึงไม่ใช่เรื่องยากแต่ประการใด

สำหรับใน**เจ้าจันท์ผมหอม นิราศพระธาตุอินทร์แขวน** นี้ แม้จะมีภาษาล้านนาอยู่ในเรื่องเหมือนอีกหลายเรื่องของมาลา ทว่ามีข้อต่างอันพึงสังเกตได้กล่าวคือ ในเรื่องอื่นๆ ไม่ว่าจะเป็น**หมู่บ้านอาบจันทร์ เด็กบ้านดอย ลูกป่า** หรือ**เขี้ยวเสือไฟ** ก็ตาม มาลาจะใช้ภาษาล้านนาอย่างระมัดระวัง จะใช้มากเกินไปก็เกรงผู้อ่านที่ไม่ได้ร่วมวัฒนธรรมภาษาล้านนาจะมีอุปสรรคในการเข้าถึง ครั้นจะใช้ให้น้อย ก็เกรงว่าบรรยากาศของเรื่องจะขาดความสมบูรณ์ไป แต่กับนวนิยายเรื่องนี้ ดูเหมือนมาลาจะไม่ต้องระมัดระวังเหมือนเรื่องอื่นๆ เขาใช้ภาษาล้านนาได้อย่างสะดวกใจ จึงปรากฏว่า ไม่ว่าจะเป็นบทบรรยาย บทพรรณนา หรือบทสนทนา มาลาจะให้ความสำคัญต่อการใช้ภาษาล้านนาโดยสม่ำเสมอ

นอกจากนั้น ภาษาล้านนาที่มาลานำมาใช้ บางคำบางสำนวนก็เป็นภาษาที่ไม่ใช่ไทยยวน เช่น ภาษาลื้อ ดังจะพบใน**คำขับลังกาสิบหัว** ซึ่งสอดแทรกอยู่ในเนื้อเรื่องเป็นระยะๆ

แม้ว่าถ้อยคำสำนวนโวหารในงานนวนิยายเรื่องนี้ จะดูมีสีสันของพื้นถิ่นล้านนาอยู่มากมาย แต่ก็ใช่ว่าจะเป็นปราการสกัดกั้นการเข้าถึงเนื้อหาสาระของเรื่อง ทั้งนี้เพราะมาลาได้นำภาษาล้านนามาปรับปรนเข้ากับภาษาไทยกลางอย่างพอเหมาะพอควร จนกล่าวได้ว่า นวนิยายเรื่องนี้ไม่ได้ใช้ภาษาล้านนาอย่างเต็มรูป แต่ก็ไม่ได้ใช้ภาษากลางอย่างเต็มที่เช่นกัน

ในคำนำ ตอนหนึ่ง มาลากล่าวว่า *เรื่องนี้ใช้ภาษาค่อนข้างเก่ากว่าทุกเรื่องที่เคยเขียน* จึงหากว่า การที่ดูเหมือนมาลาไม่ต้องระมัดระวังการใช้ภาษาล้านนาในความหมายหนึ่ง กลับทำให้มาลาต้องระมัดระวังในอีกความหมายหนึ่ง นั่นคือ ระวังการใช้ภาษาให้ "ค่อนข้างเก่า" ให้สอดคล้องกับเนื้อเรื่อง ซึ่งวางไว้ว่าเกิดระหว่าง พ.ศ. 2441-2461 ในแง่นี้พอจะสังเกตได้ว่ามาลาพยายามที่จะใช้ภาษาให้เก่าในโครงสร้างประโยคที่เก่าไม่ซินตาเหมือนงานเรื่องอื่นๆ ของเขาด้วย

สอง ลีลาการเขียน

ในการนำเสนอเรื่องนี้ มาลาใช้วิธีการที่แผกไปจากนวนิยายเรื่องอื่นๆ ของเขา ความเด่นแปลก นับได้จากการนำเสนอเรื่องด้วยลีลาของร้อยแก้วกึ่งร้อยกรอง ภาษาของมาลาในเรื่องนี้มีลีลาแพรวพราว แต่แน่นอนว่าไม่ใช่ร้อยกรอง ขณะเดียวกันก็ไม่ใช่ร้อยแก้วธรรมดา จัดได้ว่าเป็นภาษาร้อยแก้วกึ่งร้อยกรอง ด้วยเหตุผลที่ว่า มีการสรรคำ ประดับประดาถ้อยคำให้มีลักษณะอลังการ ดังตัวอย่างเช่น

หมอกมุงมัวห่อล้อม ไฟพรางหมอกเป็นเงาลุกไหว เทียนหอมตั้งหลังหีบหวายส่งกลิ่นหอมอ่อน ล้อมรอบดวงไฟเป็นรุ้งละเลื่อมละลายพรายพร่าง ไส้เทียนคลุกเกสรดอกไม้ ลำเทียนเป็นขี้ผึ้งหอมหุงกรองบริสุทธิ์... (หน้า 7)

ที่ขัดเจนก็คือ หลายต่อหลายช่วงของเรื่อง มาลากรองคำสัมผัสร้อยต่อกันไปอย่างจงใจ มีลักษณะคล้ายๆ ร่ายอยู่ในที ดังตัวอย่างเช่น

แดดรำไรลับล่อส่องลอดหลืบไม้เป็นลำรัศมี รังสีแสงแรงกล้าส่องฝ่าฝอยน้ำ

เกิดเป็นรุ้งงามล้ำเลื่อมพราวพริบพร้อยลอยพร่างสว่างในหุบ สองฟากห้วยเป็นผาชันตั้งดิ่ง สองฟากห้วยมีผักบุ้งป่าทอดเถาบาน ดอกดกม่วง ห้อยย้อย ลอยร่วงลงมาระเล่นกับธารน้ำ ถัดไกลสูงขึ้นไปยังมีดอกอีกหนาหนำ (หน้า 47)

วิธีการเขียนแบบนี้มีส่วนละม้ายคล้ายกับ**พระปฐมสมโพธิกถา** พระนิพนธ์ของ*สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส* หรือไม่ก็**กามนิต**ของ*เสฐียรโกเศศ-นาคะประทีป* อยู่ไม่น้อย

ความเด่นแปลกแบบที่สอง ซึ่งน่าพิจารณาเป็นพิเศษก็คือ การใช้ร้อยกรองแทรกลงไปในเรื่อง *กรณีนี้ได้แสดงให้เห็นถึงเจตนาของมาลาที่จะร้อยร้อยแก้วเอาไว้ด้วยร้อยกรอง* ในปริมาณที่มากกว่า 50 แห่งตลอดทั้งเรื่อง

ร้อยกรองหลักที่มาลาใช้ก็คือ**ขับลื้อหรือคำขับลังกาสิบหัว** ซึ่งมีปรากฏอยู่ถึง 13 แห่ง คำขับเหล่านี้จะมีนัยเกี่ยวเนื่องอยู่กับความคิด หรือพฤติกรรมของเจ้าจันท์แทบทั้งสิ้น เช่น ขณะเจ้าจันท์แต่งตัว ช่างขับลื้อจะขับตอนสีดาแต่งองค์ทรงเครื่อง ขณะเจ้าจันท์เห็นศพข่าว้ามากมาย ช่างขับลื้อก็จะขับตอนสีดาเห็นศพยักษ์มากมายมาตายเพราะนางหรือขณะเจ้าจันท์จะเดินขึ้นไปปูผมลอดพระธาตุ ช่างขับลื้อก็จะขับตอนสีดาจะลุยไฟ เป็นต้น คำขับจึงมีส่วนเสริมให้อารมณ์ความคิดหรือพฤติกรรมของตัวละครโดยเฉพาะเจ้าจันท์เด่นขึ้น

ถ้าจะถามว่า ทำไมมาลาจึงเอาขับลื้อมาใช้ ข้าพเจ้าก็ขอตอบว่า อาจเพราะมาลาเคยศึกษาคำขับลังกาสิบหัวของลื้ออย่างละเอียดมาก่อน เมื่อเห็นว่าคำขับจะเกื้อหนุนให้นวนิยายเด่นขึ้นได้ เขาจึงนำมาใช้ ที่ไม่อาจทราบได้ก็คือว่าเขาแต่งคำขับนั้นเองหรือปรับปรุงมาจากคำขับของเก่า ข้าพเจ้าตรวจพบเพียงบทเดียว คือคำขับในหน้า 73 กล่าวถึงสีดาเดินป่าตอนถูกขับ คำขับตอนนี้มาลานำมาจากต้นฉบับคำขับลื้อทั้งบท (ดู เจริญ มาลาโรจน์. **วิเคราะห์วรรณกรรมไทยลื้อเรื่องคำขับลังกาสิบหัว** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาจารึกภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร 2529, หน้า 240.) อาจเป็นเพราะคำขับบทนี้มีความเปรียบลึกซึ้งกินใจ ซึ่งยากจะแต่งใหม่ได้ เช่น *ผ้าเสื้อหล้านางน้อยเป็นหมากหินผา หมอนหัวแก้วสีดาเป็นรากไม้กุ่ม ผ้าห่มหล้าแม่น้อยเป็นเหมยสะถาบมุงเมือง* เป็นต้น

อนึ่ง น่าสังเกตว่าคำขับเหล่านี้ได้ถูกมาลาบูรณาการไว้แล้ว กล่าวคือ ถ้า

เป็นคำขับลื้อจริง "พรหมจักร" ต้องใช้ว่า "ภุมมะจัก" "ราม" หรือ "รามา" ต้องใช้คำว่า "ลามา" ในกรณีนี้ มาลาได้ให้รายละเอียดเกี่ยวกับช่างขับลื้อ ซึ่งเป็นตัวแทนในการบูรณาการข้อมูลคำขับไว้ว่า ...*พ่อแม่หากเป็นไตโยนชนชาวเชียงใหม่เรานี้ มันร่ำเรียนเพียรดีเคยเป็นเสมียนเขียนจาร ชอบขับชอบอ่านชาดกนิยายธรรมมาแต่เมื่อเป็นเณรน้อย ต่อมาตกคล้อยหลบหนีราชภัยชาวใต้ ชัดเชไปสิบสองพันนาเมืองหมอกนอกฟ้าเหิงนานชาวปี มันหนีกลับมาคนก็นึกว่ามันเป็นไตลื้อ...มันขับร่ำได้หลายอย่าง ชอบอวดอ้างขับลื้อลังกาสิบหัว ขับข้ามตัวข้ามตอนบางทีก็ขับผิด...* (หน้า 30) ดังนั้น การผสมผสานคำศัพท์จึงเกิดขึ้นได้ภายใต้เงื่อนไขของช่างขับลื้อดังกล่าวนี้

นอกเหนือจากร้อยกรองคำขับแล้ว ยังมีร้อยกรองอีกส่วนหนึ่ง ซึ่งทราบได้แน่ๆ ว่ามาลานำมาจากวรรณกรรมล้านนาบางเรื่อง เช่น **โคลงนิราศหริภุญไชย โคลงมังทรารบเชียงใหม่** หรือ **โคลงอมรา** เป็นต้น

ร้อยกรองส่วนสุดท้าย เป็นร้อยกรองที่เกิดจาก "ความเป็นกวี" และ "ความสามารถทางกวี" ของมาลาเอง เพื่อรวบรัด ข้าพเจ้าจะขอยกตัวอย่างสักตอนหนึ่งดังนี้ ในตอนที่พ่อเลี้ยงปลงช้างหนที่สองบริเวณน้ำตกแห่งหนึ่ง ขณะคนหาบหามของพ่อเลี้ยงบางคนวักน้ำลูบหน้านั้น ก็มีเสียงขับพระลอเสี่ยงน้ำดังขึ้น โคลงบทที่สองของช่วงนี้มาลาเคยแต่งไว้ใน **นิราศพระลอ** ตามต้นฉบับระบุว่าแต่งระหว่างปี พ.ศ. 2514-2517 ความในบทสุดท้ายอาจจะเคลื่อนจากในนวนิยายบ้าง โคลงดังกล่าวในต้นฉบับตัวเขียนเป็นบทที่ 99 มีใจความดังนี้

พลันน้ำไหลต่อหน้า เวียนวน
ลอราชระทดทน ท่าวไห้
น้ำเอยดั่งระคน โลหิต ไสร้ฮา
ลอราชเผือดพักตร์ได้ แต่อึ้งองค์เดียว

ความกลมกลืนในการใช้ร้อยกรองแทรกในเรื่อง ส่วนหนึ่งเกิดจากที่มาลากำหนดให้เจ้าหล้าอินทะและเจ้าจันท์ ต่างก็มีความสามารถในการแต่งคำประพันธ์ด้วยกันทั้งคู่ เจ้าหล้าอินทะนั้นสนใจกวีนิพนธ์มาก สังเกตได้จากการที่เขารู้จัก *พญาโลมวิสัย* ผู้แต่ง **โคลงหงส์ผาดำ** *เจ้าสุริยวงษ์* ผู้แต่ง **ค่าวหงส์หิน** และ*พญาพรหม* ผู้แต่ง **ค่าวสี่บท** ในด้านการแต่งนั้น เจ้าหล้าอินทะ ...*เจ้าเก่งแท้ ค่าวโคลง*

แลกาพย์ร่าย สุดแต่กลอนแปดชาวใต้เจ้าก็แต่งได้... (หน้า 26) และเขาได้แต่ง**นิราศเจ้าหล้าอินทะ** ไว้ด้วย ขณะที่ไปเป็นเสมียนป่าไม้ในเขา บทกวีที่เขาแต่งนี้เองที่ยอกแสลงสำนึกของเจ้าจันท์หลายครั้งหลายคราว นับว่ามาลาฉลาดที่วาดลักษณะนิสัยตัวละครให้ฝักใฝ่ในงานร้อยกรอง เพราะทำให้การสอดร้อยร้อยกรองเข้ามาในเรื่อง ดูมีเหตุผลอยู่ในตัว

ความเด่นแปลกแบบที่สองดังที่กล่าวมานี้ มีข้อน่าพิจารณาว่า ถ้าตัดบทร้อยกรองที่สอดร้อยไว้นั้นออกเสียจะได้ไหม คำตอบก็คงเป็นว่า บางแห่งก็คงได้ แต่มีหลายแห่งตัดออกไม่ได้เลย เพราะบทร้อยกรองนั้น คือพาหะนำข้อมูล นำอารมณ์ของตัวละครตัวหนึ่งมายังอีกตัวหนึ่ง ซึ่งช่วยให้เรื่องเข้มข้น มีรสชาติขึ้น

หากรำลึกได้ คงไม่ลืมกันว่า วิธีการเขียนแบบสลับร้อยกรองกับร้อยแก้วนี้มีมานานแล้ว ตำนานเล่าขานความเป็นมาของ**เสภาขุนช้างขุนแผน**คงจะเป็นประจักษ์พยานได้ดี เพียงแต่ว่าเรื่องนี้ในชั้นหลังได้กลืนความเป็นร้อยแก้วหายไปในร้อยกรองเสียสิ้น ประจักษ์พยานที่ใหม่กว่านี้ก็คงจะเป็นเรื่อง **ทศมนตรี** ของ *เสฐียรโกเศศ-นาคะประทีป* แม้จะแตกต่างกันด้วยยุคสมัย เจตนารมณ์ หรือรายละเอียดอื่นใดก็ตาม แต่ก็ร่วมรูปแบบกันโดยกว้างๆ อย่างพอจะสำเหนียกได้

ท้ายที่สุดของลีลาการเขียนที่ข้าพเจ้าต้องการจะกล่าวถึงก็คือ ขนบนิราศในนวนิยายเรื่องนี้ มาลาให้ชื่อที่สองของนวนิยายเรื่องนี้ว่า **นิราศพระธาตุอินทร์แขวน** ดังนั้นจุดใหญ่ของเรื่องจึงเน้นที่การเดินทางไปยังสถานที่นี้ ใน 14 วันแรกของการเดินทางมาลาละที่จะกล่าวถึง กล่าวเฉพาะวันสุดท้ายคือวันที่ 15 เรื่องนี้จึงดำเนินเรื่องไปแค่วันเดียวจบ

ความเป็นนิราศในงานนวนิยายเรื่องนี้ มิได้เป็นนิราศแบบฝากสถานที่หรือให้ข้อมูลภูมิสถานรายทางอย่างที่ปรากฏในนิราศส่วนใหญ่ หากเป็นนิราศอารมณ์ ทำนองเพลงยาว ลักษณะการหวนรำลึกของเจ้าจันท์จึงไม่ได้เกิดขึ้นจากเห็นชื่อสถานที่หนึ่ง ก็นึกนัยประหวัดไปถึงคนรักที่นางจากมา แต่กระแสสำนึกของเจ้าจันท์เองต่างหากที่เป็นตัวการสำคัญทำให้เกิดนัยประหวัดขึ้น และเป็นส่วนที่ให้รายละเอียดเกี่ยวกับตัวละคร ทำให้ผู้อ่านเห็นความเป็นมา เห็นข้อขัดแย้งต่างๆ ที่น้อมนำมาสู่อารมณ์ระทมทุกข์ของเจ้าจันท์

มาลาเจตนาที่จะเล่าถึงสภาพแวดล้อมรายทางที่ตัวละครผ่านไปเป็นจุดใหญ่

เขาจึงพรรณนาภาพหมอกเหมยป่าเขาลำเนาไม้อย่างละเอียดและวิจิตรบรรจง จนดูเหมือนว่าเรื่องจะเคลื่อนไหวช้ามาก โดยเฉพาะในเช้าของวันที่ 15 นั้น แต่เราก็คงไม่ปฏิเสธว่า ถ้อยภาษาเหล่านั้นให้จินตภาพได้เต็มที่ และเป็นส่วนหนึ่งของนิราศอย่างแน่นอน

ที่น่าสนใจก็คือ นิราศเรื่องนี้ผ่านการบอกเล่าของผู้หญิง เป็น*ผู้หญิงในประวัติศาสตร์* ที่ *เราไม่มีทางจะทราบความรู้สึกนึกคิดของเขาเลย* (คำนำ) และเพราะผู้หญิงคือตัวเดินเรื่อง คือผู้เดินทาง จึงไม่อาจเดินทางคนเดียวได้ กอปรกับความเป็นนวนิยาย มาลาเลยกำหนดให้เจ้าจันท์เดินทางไปกับชายที่มารักตน ซึ่งแม้จะร่ำรวยแต่ตนไม่รักตอบ นิราศของเจ้าจันท์จึงเกิดการเดินทางไปไหว้พระธาตุอินทร์แขวนกับชายที่ตนไม่รัก ทิ้งชายคนรักที่กำลังเจ็บหนักไว้เบื้องหลัง ในระหว่างเดินทาง รายละเอียดของ "ผู้หญิงในประวัติศาสตร์" ก็ค่อยๆ เผยค่อยๆ เผยค่อยๆ แย้มคู่ขนานไปกับอารมณ์ห่วงหาอาวรณ์ อารมณ์ทุกข์ อารมณ์ชังอันผลัดเปลี่ยนเวียนหมุนประดังกันเข้ามา

จริงอยู่ แม้นวนิยายเรื่องนี้มาลาจะต้องการให้ผู้หญิงเล่าความเป็นไปอันเป็นผลกระทบมาจากค่านิยมของสังคม ความเปลี่ยนแปลงของสังคม แต่ไม่ยิ่งใหญ่ถึงกับจะเปรียบ**สี่แผ่นดิน** ของ *ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช* เพราะมาลากำหนดระยะเวลาในเรื่องไว้สั้นๆ รวมทั้งใช้กลศิลป์ที่ซับซ้อน โดยการบูรณาการขนบนิราศเข้ากับรูปแบบของนวนิยาย นิราศแบบนี้จึงไม่เคยมีในสายธารนิราศมาก่อน เฉพาะการให้ผู้ถ่ายทอดนิราศเดินทางไปกับคนที่ตนชังด้วยแล้วยิ่งไม่เคยปรากฏ นับได้ว่ามาลาผสมผสานความเป็นนิราศเข้ากับความเป็นนวนิยายได้อย่างเห็นความคิดสร้างสรรค์ และเห็นความลงตัวอันประณีตงดงาม

การที่มาลาเคยแต่งบทกวีมาก่อน ย่อมแสดงว่าเขาจะต้องสนใจงานประเภทนี้อยู่ไม่น้อย ถึงในระยะหลังเขาไม่ได้เขียนบทกวีเป็นชิ้นเป็นอันนัก แต่ก็มิได้หมายความว่าอารมณ์กวีในความเป็นกวีของเขาจะเลือนหายไป การประกอบรูปของ**เจ้าจันท์ผมหอม นิราศพระธาตุอินทร์แขวน** เรื่องนี้เป็นหลักฐานได้เป็นอย่างดี นับแต่การผูกโครงสำหรับการดำเนินความแบบนิราศ การสอดร้อยบทกวีหลายประเภทไว้ในตัวเรื่อง รวมไปถึงการใช้ภาษากวีอันงดงามอลังการนั้น ช่วยทำให้นวนิยายเรื่องนี้มีลักษณะเป็นนวนิยายเชิงกวีนิพนธ์ที่น่า

สนใจไม่น้อย

ถ้าเชื่อกันว่า ไม่มีใครที่จะสร้างงานเขียนขึ้นมาจากความว่างเปล่า หรือความเป็นศูนย์องศา กระบวนการบูรณาการรูปแบบของนวนิยายเรื่องนี้ของมาลาก็จะเป็นตัวยืนยันคำกล่าวนั้นได้เป็นอย่างดี

ที่มา: สุพรรณ ทองคล้อย "การบูรณาการรูปแบบนวนิยายเชิงกวีนิพนธ์เรื่องเจ้าจันท์ผมหอม". **ประชุมความคิด เจ้าจันท์ผมหอม นิราศพระธาตุอินทร์แขวน.** กรุงเทพ ฯ บริษัทธรรมสาร จำกัด, 2535, หน้า 51-57.

บทวิเคราะห์

ผศ.สุพรรณ ทองคล้อย จบการศึกษาทางด้านภาษาไทยทั้งในระดับปริญญาตรีและโท จากคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปัจจุบันเป็นอาจารย์ประจำภาควิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ นอกจากนี้ยังเป็นนักเขียนโดยใช้นามปากกาว่า "แรคำ ประโดยคำ" ซึ่งมีผลงานเป็นที่รู้จักกันในหมู่นักอ่านส่วนใหญ่ อาทิ **ดินน้ำลมไฟ น้ำพุรุ้ง** และ **ในเวลา ซึ่งในเวลา** ได้รับรางวัลวรรณกรรมสร้างสรรค์ยอดเยี่ยมแห่งอาเซียน (รางวัลซีไรต์) ในปี 2541และยังเป็นนักวิจารณ์วรรณกรรม ซึ่งเคยมีผลงานวิจารณ์ลงพิมพ์ต่อเนื่องในนิตยสาร *G.M.* อยู่ระยะหนึ่งในช่วง ปี พ.ศ.2536 ซึ่งการวิจารณ์ในนิตยสารฉบับนี้เขาก็ใช้นามปากกาว่า "แรคำ ประโดยคำ" เช่นกัน

เป็นที่น่าสังเกตว่าวรรณกรรมเรื่อง **เจ้าจันท์ผมหอม นิราศพระธาตุอินทร์แขวน** นี้ก่อให้เกิดกระแสการวิพากษ์วิจารณ์อย่างมาก นับตั้งแต่วรรณกรรมเรื่องนี้ได้รับรางวัลวรรณกรรมสร้างสรรค์ยอดเยี่ยมแห่งอาเซียน (รางวัลซีไรต์) ประจำปี 2534 บทวิจารณ์ที่ปรากฏแสดงข้อวิจารณ์ในวงกว้างและหลากหลายแง่มุม เนื่องจากทัศนะวิจารณ์เหล่านั้นมิได้มาจากนักวิชาการทางภาษาและวรรณคดีแต่เพียงฝ่ายเดียว หากแต่มาจากนักประวัติศาสตร์ นักสังคมวิทยาและนัก

เศรษฐศาสตร์ด้วย อาทิ ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, สรัสวดี อ่องสกุล, สมพงษ์ วิทยศักดิ์พันธุ์ และกนกวรรณ ฤทธิ์ไพโรจน์ ด้วยเหตุนี้ บทวิจารณ์ที่ปรากฏในช่วงเวลานั้นจึงช่วยสร้างความเข้าใจและเปิดมุมมองให้แก่ผู้อ่านอย่างรอบด้านและหลายแง่มุม ไม่ว่าจะเป็นเรื่องภาษาถิ่นล้านนาในงานวรรณกรรมเรื่องนี้ ซึ่งมีนักวิจารณ์หลายท่านแสดงความคิดที่น่าสนใจในประเด็นนี้ไว้ เช่น ประเสริฐ ณ นคร, สุพรรณ ทองคล้อย, ประคอง นิมมานเหมินท์ และชลธิรา สัตยาวัฒนา เป็นต้น นอกจากนี้ ยังมีการกล่าวถึงการวิเคราะห์ภาษาและการใช้ขนบนิราศของผู้แต่ง โดยรื่นฤทัย สัจจพันธุ์, ไพลิน รุ้งรัตน์, อศิรยุทธนาท และนิตยา มาศะวิสุทธิ์ อีก ทั้งยังพบว่ามีนักวิจารณ์อีกหลายท่านที่วิจารณ์วรรณกรรมเรื่องนี้มากกว่าหนึ่งครั้งในประเด็นที่ต่างกันออกไป ไม่ว่าจะเป็นชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์, ดวงมน จิตร์จำนงค์ หรือแม้แต่กุสุมา รักษมณี ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้เพื่อเป็นเครื่องยืนยันความสำคัญของการวิจารณ์ว่า วรรณกรรมเรื่องหนึ่งๆ สามารถพิจารณาและวิพากษ์วิจารณ์ได้หลายครั้งและหลายแง่มุม ซึ่งปรากฏการณ์เช่นนี้เป็นประโยชน์อย่างมากทั้งต่อนักอ่านและวงวรรณกรรม หรือแม้แต่วงการวิจารณ์เอง เนื่องจากมุมมองที่หลากหลายและวิวาทะทางปัญญาอันเกิดจากทัศนะวิจารณ์ที่นักวิจารณ์แต่ละท่านแสดงออกมานั้นได้ช่วยกระตุ้นปัญญา สร้างความคิด ก่อให้เกิดความเข้าใจและสร้างความกระจ่างให้ผู้อ่านอย่างมาก ทั้งยังมีส่วนช่วยเน้นย้ำให้ผู้อ่านตระหนักถึงความสำคัญของบทวิจารณ์และนักวิจารณ์อีกด้วย ดังนั้น หากเราสามารถกระตุ้นให้เกิดปรากฏการณ์วิจารณ์อันหลากหลายเช่นนี้กับวรรณกรรมทุกๆ เรื่อง วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ในสังคมก็คงเกิดขึ้น พัฒนาและเติบโตได้อย่างไม่ยากนัก

บทวิจารณ์ชื่อ "การบูรณาการรูปแบบนวนิยายเชิงกวีนิพนธ์เรื่องเจ้าจันท์ผมหอม" ของสุพรรณ ทองคล้อย ในครั้งนี้ได้ชี้และวิเคราะห์ให้ผู้อ่านเห็นลักษณะของการบูรณาการที่ผู้แต่งนำมาใช้ในการสร้างงานวรรณกรรมเรื่องนี้อย่างเป็นระบบ มีความละเอียดและชัดเจนทั้งในการให้คำอธิบายและการยกตัวอย่างประกอบ โดยให้น้ำหนักการวิจารณ์ไปที่เรื่องถ้อยคำสำนวน และลีลาการเขียน ทั้งนี้เราจะพบว่า ข้อคิดเห็นและทัศนะวิจารณ์ที่เฉียบคม ลุ่มลึกและมีน้ำหนัก ประกอบกับความชัดเจนของข้อสรุปที่ปรากฏนี้เกิดมาจากความเชี่ยวชาญ ความชำนาญและ

ความจัดเจนในทางภาษาไทยของผู้วิจารณ์อย่างแท้จริง จนก่อให้เกิดประโยชน์แก่ผู้อ่านอย่างมากโดยเฉพาะการสร้างความเข้าใจและเข้าถึงวรรณกรรมเรื่องนี้ทั้งแก่ผู้อ่านที่อ่อนด้อยและขาดประสบการณ์ในการอ่านและผู้อ่านที่ขาดความจัดเจนในเชิงภาษา

จากการที่ผู้วิจารณ์เป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านวรรณคดีไทย ทั้งยังมีโอกาสได้อ่านวิทยานิพนธ์ของผู้แต่งขณะที่ศึกษาต่อในระดับปริญญาโท ที่คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร อีกทั้งยังเป็นผู้ที่ติดตามผลงานของนักเขียนท่านนี้มาอย่างต่อเนื่อง (มีการกล่าวอ้างอิงไปถึงบทความที่เคยเขียนถึงมาลา คำจันทร์ ที่ลงพิมพ์ใน*ถนนหนังสือ*) จนทำให้สามารถมองเห็นพัฒนาการทางการเขียน ความจัดเจนและความเชี่ยวชาญชำนาญพิเศษทางภาษาของคนเขียน (โดยเฉพาะอย่างยิ่ง "จิตวิญญาณแห่งความเป็นกวี" และ"มรดกกวี" ที่แฝงเร้นอยู่ในตัวผู้แต่ง) ซึ่งสิ่งเหล่านี้นับเป็นฐานอันสำคัญยิ่งที่ทำให้ผู้วิจารณ์เท่าทันสามารถมองเห็นและจับมโนทัศน์หลักที่ผู้แต่งนำมาใช้ในการบูรณาการได้เป็นอย่างดี ทั้งในแง่การตัดตอนและปรับเปลี่ยนบทประพันธ์หรือการใช้เทคนิคการประพันธ์บางอย่างของวรรณคดีเก่าบางเรื่องหรือบางตอนมาสอดแทรกไว้ในงานวรรณกรรมของตน รวมไปถึงการนำภาษาล้านนามาใช้ในวรรณกรรมเรื่องนี้อย่างลงตัวและเหมาะสม นอกจากนี้ ผู้วิจารณ์ยังชี้ให้เห็นถึงการที่ผู้แต่งนำลักษณะนิราศมาใช้โดยแหวกขนบการแต่งนิราศแบบเดิม นับเป็นนวัตกรรมใหม่ในการแต่งงานวรรณกรรมที่ผู้แต่งรังสรรค์ขึ้นเองจากจินตนาการและความจัดเจนส่วนตัว ด้วยเหตุนี้ มุมมองที่ผู้วิจารณ์นำเสนอไว้ได้ช่วยเปิดโลกทัศน์ให้ผู้อ่านรับรู้และเข้าถึงผลงานอันวิจิตรที่สร้างขึ้นจากพลังความคิดของผู้แต่งที่ก่อตัวมาจากความรัก ความเข้าใจและการสร้างสรรค์จนสร้างงานวรรณกรรมชิ้นใหม่ที่แสดงให้เห็นถึงการบูรณาการได้อย่างสมบูรณ์ สิ่งนี้เองคือศักยภาพอันแฝงเร้นของผู้แต่งที่ผู้วิจารณ์สามารถนำมาเผยแสดงให้ปรากฏชัดเป็นที่ประจักษ์ ณ ที่นี้

บทวิจารณ์บทนี้นับเป็นบทวิจารณ์ที่แสดงให้เห็นถึงความกว้างขวางทางความรู้ของผู้วิจารณ์ ความสามารถทางการวิจารณ์และการถ่ายทอดทัศนะวิจารณ์ต่างๆ ไปยังผู้อ่านได้อย่างครบถ้วน ชัดเจนและลุ่มลึก เนื่องจากความจัดเจนและความเชี่ยวชาญในทางภาษาและวรรณคดีของผู้วิจารณ์ในครั้งนี้ นับ

เป็นประโยชน์และทรงความสำคัญอย่างยิ่ง เพราะช่วยทำให้ผู้อ่านมองเห็นความสามารถอันโดดเด่น ความจัดเจนในทางภาษาและความเชี่ยวชาญทางวรรณคดีของผู้แต่งที่ช่วยสร้างภาพและสร้างเรื่องราวอันวิจิตร กอปรกับแง่งามทางภาษาที่ผู้แต่งบรรจงประพันธ์ขึ้นมา ทั้งยังวิเคราะห์ให้ผู้อ่านเข้าลึกในสำนึกและมองทะลุไปถึงแก่นความคิด พลังสร้างสรรค์และศักยภาพของผู้แต่งที่แฝงไว้ในงานวรรณกรรมได้อย่างครบถ้วนและชัดเจน

อรพินท์ คำสอน: ผู้วิเคราะห์

เงินและผู้ยากไร้กับ ภาพลักษณ์ด้านร้ายของจำลอง

ลำเพา เพ่งวรรณ

นับตั้งแต่แนวคิดก้าวหน้าด้านวรรณกรรมแพร่หลายเข้ามาในเมืองไทย สิ่งที่เกิดควบคู่กับการเขียนวรรณกรรมก้าวหน้าก็คือการสร้างตัวละครเอกเป็นผู้ยากไร้ หรือมีผู้ยากไร้เป็นศูนย์กลางของเรื่อง แก่นของเรื่องจำนวนมากจะชี้ให้เห็นถึงการต่อสู้ การเอาชนะอธรรม และพลังยิ่งใหญ่ของมวลชนผู้ยากไร้ ภาพของผู้ยากไร้มีรายละเอียดผิดแผกกันไปตามสภาพของสังคม วรรณกรรมแต่ละยุค และตามลักษณะของนักเขียน แต่ภาพโดยส่วนรวมแล้ว ผู้ยากไร้มักเป็นคนที่ถูกเอารัดเอาเปรียบ มีคุณธรรม และพยายามเอาชนะความชั่วร้าย จนกระทั่งถูกโจมตีว่าเป็นสูตรสำเร็จเป็นกลไก ขาดลักษณะของความเป็นมนุษย์ที่แท้จริง

ผู้ยากไร้ในงานเขียนของจำลอง ฝั่งชลจิตร มีภาพที่ต่างไปจากของนักเขียนท่านอื่น จำลองพยายามแสดงให้เห็นภาพของผู้ยากไร้ในฐานะที่เป็นองค์ประกอบของความดี ความชั่ว ภาวะทุกข์ หลอมรวมกันอยู่ตามที่มนุษย์พึงเป็นในสภาพการณ์หนึ่งๆ

แต่หากพิจารณาดูแล้ว งานเขียนในระยะหลังคือ *"หลังเที่ยงคืน"* และ *"นายกรัฐมนตรีไปธนาคาร"* ให้ภาพผู้ยากไร้ในด้าน "ร้าย" มากจนดูเหมือนกับจำลองเอาผู้ยากไร้มา "เล่น" จนเกิดคำถามต่อเนื่องไปถึงเจตนาในการสร้างตัวละคร

และ "สารลึก" ที่ซ่อนอยู่ภายใต้ "ภาพร้าย" ของตัวละครนั้นว่ามีหรือไม่ อย่างไร

ผู้วิจารณ์ประสงค์จะพูดถึงผู้ยากไร้ของจำลองในรวมเรื่องสั้นเลือกสรรในรอบ 5 ปีในชุด **นายกรัฐมนตรีไปธนาคาร** ซึ่งมีอยู่ด้วยกัน 5 เรื่อง คือ *"คนตาบอด"*, *"เพื่อนบ้าน"*, *"สองเกลอ"*, *"สิ่งซึ่งเหลือจากพ่อ"* *"ไทยพันธุ์แท้"* และจะใช้เรื่อง *"สุภาพบุรุษไฟแช็ก"* มาศึกษาประกอบ

ภาพลักษณ์ของผู้ยากไร้

ผู้ยากไร้ของจำลองในรวมเรื่องสั้นชุดนี้มีทั้งขอทานตาบอด ขอทานขาด้วน ตาบอดขายล็อตเตอรี่และหมากฝรั่ง ชายที่ยากจนจนถูกตัดขาดจากสังคมหมู่บ้าน และชาวประมง ซึ่งล้วนเป็นชีวิตเล็กๆ ในสังคมใหญ่ ตัวละครเหล่านี้เมื่ออ่านจบจะให้ความรู้สึกสมเพช สงสาร หมั่นไส้ น่าเห็นใจ และเกลียดชัง ตามประสบการณ์ของผู้อ่านแต่ละบุคคล

ถ้าหากทำใจให้กว้างและยอมรับ "ความเป็นไปได้" ของมนุษย์แล้ว ตัวละครของจำลองมีเสน่ห์พอสมควร เพราะไม่ให้ความรู้สึกแข็งกระด้างเหมือนตัวละครสูตรสำเร็จแต่ให้ความรู้สึกหนึ่งที่แทรกเข้ามาในระหว่างการอ่าน(ของผู้วิจารณ์) ก็คือจำลองสร้างภาพให้ตัวละครมีชีวิตด้านร้ายเกินความจำเป็น ซึ่งปรากฏผ่านการใช้ภาษาและหางเสียงของจำลอง จนบางครั้งรู้สึกว่าจำลองกำลังยัดเยียดภาพดังกล่าวให้แก่ผู้อ่าน

ลองพิจารณาเฉพาะภาพพื้นผิวของตัวละครโดยยังไม่ต้องวิเคราะห์ จำลองกล่าวถึงขอทานขาด้วนในเรื่อง *"สองเกลอ"* ว่า

...ก่อนหน้านั้นเคยขอทานบนขบวนรถไฟ ความที่ขาของเขาด้วนเพียงข้างเดียว เขาจึงเอาดีทางด้านนี้ไม่ได้ จึงเดินทางเข้ามาอยู่ในเมืองหลวง...

ส่วนขอทานตาบอด จำลองกล่าว่า

บ้านเดิมอยู่ขอนแก่น หนทางสำหรับทำมาหากินสำหรับคนตาบอดที่บ้านนอกอัตคัดขัดสนนัก จึงเดินทางสู่เมืองหลวงพร้อมกับเมียตาดีเมื่อห้าปีก่อน การขอทานของเขาค่อนข้างจะประสบความสำเร็จน่าพอใจ...

ภาษาเหล่านี้เป็นหางเสียงที่เสียดเย้ยและเพิ่มความชังตัวละครให้แก่ผู้อ่านโดยไม่รู้ตัว

บทสนทนาของสองผัวเมียตาบอดในเรื่องคนตาบอดเพิ่มความชังและย้ำภาพร้ายของตัวละครเช่นกัน

"เฮ้ย...เร็วๆ หน่อยโว้ย" คนขับรถเมล์ตบเกียร์โครมพร้อมตวาดเร่งขอทาน

"เดี๋ยวก่อนแซ่ลูกพี่ อย่าใจร้อนนักซี่ ให้คนตาบอดทำมาหากินมั่งไม่ได้รึไง" ชายตาบอดสวนคำออกไป

ชายตาบอดงมทางกลับมาที่เมียของเขา

"ได้เท่าไหร่?" เมียถาม

"ไม่รุ คงหลายบาทเหมือนกัน ลองนับดูซิ" เมียของเขางมมือลงในขัน

"ห้าบาทสองสลึง แค่เนี้ย"

"เออ...ช่างมันเถอะ ไม่เห็นต้องลงทุนอะไร" เขาตัดรำคาญ

ตอนที่ผัวเมียตาบอดคิดเงินรวบรวมผลกำไรแล้วสั่งไก่ทอดมากิน ผลกำไรที่มากมายนั้นถึงกับ *"ทำไมไม่มีใครสร้างเครื่องคิดเลขสำหรับคนอย่างเราบ้าง"* แต่พอเขาทั้งสองซื้อผักจากหญิงชรา เขากลับเรียกร้องความเมตตาว่า *"น่าป้า จะใจไม้ไส้ระกำไปถึงไหน สองบาทก็พอ นึกว่าเอ็นดูคนตาบอดอย่างฉันเหมือนใครๆ เขา"*

ในเรื่อง *"สองเกลอ"* นี้อาจจะเป็นเพราะจำลองต้องการสร้าง "ลักษณะขัดแย้ง" ระหว่างคนตาบอดกับหญิงชรา ตัวละครทั้งสองฝ่ายจึงตรงกันข้ามกันเป็นขาวกับดำ กลายเป็นการย้ำภาพร้ายจนเกินไป

ส่วนเรื่อง *"สิ่งซึ่งเหลือจากพ่อ"* ตัวละครชาวบ้านกลายเป็นคนเห็นแก่กินและแสวงหาผลประโยชน์จากงานศพทั้งสิ้น ภาษาของจำลองได้สร้างภาพความน่าเกลียดให้กับตัวละครมากขึ้น เมื่อกล่าวถึงแม่ค้าสาวๆ สี่คน เขากล่าวว่า

เมื่อเที่ยงวันวานหลังพ่อเสียไปหนึ่งชั่วโมงเห็นจะได้ พวกเธอเหล่านี้ต่างรีบร้อนมายืนเมียงมองอยู่ข้างรั้วหลังบ้าน เพื่อยืนยันกับตัวเองว่าพ่อตายแน่ๆ ไม่มีโอกาสลุกขึ้นมาหายใจอีก...

เมื่อเอ่ยถึงคนที่มาช่วยงาน จำลองกล่าวว่า *"คนคุ้นๆ หน้าบางคน ฉาบใบหน้าที่แท้จริงของพวกเขาด้วยความเศร้า"* และ *"ผมเห็นพวกนี้แทบทุกงานจนอยากเรียกว่า พวกเปรตกินศพ"* ครั้นพอถึงตอนหามศพไปวัดซึ่งเป็นพิธีการ คนกลับหายหมด จน "ผม" ต้องประกาศว่า *"ใครหามศพพ่อให้บ่าละร้อย"* จำลอง

ได้ย้ำความชิงชังในความเห็นแก่ได้ของผู้ยากไร้ว่า

...คนที่เมางัวเงียเสียศูนย์เมื่อครู่หายเมาเป็นปลิดทิ้ง ที่ขาปัดขาเปกลับเดินตรงทาง คนฉลาดหน่อยทำท่าเซมาที่คานหาม

"ขอกูร้อยด้วย" เขากล่าวเบา ๆ

กระบวนแห่ศพเคลื่อนออกจากบ้านเหมือนบรรทุกรถยนต์จนพระที่เดินปักหลิวเบิกทางแทบไม่ทัน พวกหามศพเหยียบน่องกันบ้าง สะดุดกันบ้าง บางคนเอามือจับคานหามเบา ๆ ...

สุดท้ายภาพที่จำลองให้แก่ "ผม" ก็คือ *"ผมมีกำไรจากงานศพพ่อครั้งนี้"*

ลักษณะการเห็นแก่กิน เห็นแก่ได้ของผู้ยากไร้ยังปรากฏในเรื่องเพื่อนบ้านอีก ส่วนเรื่องไทยพันธุ์แท้นั้นให้ความรู้สึกสะใจมากกว่าชิงชังเหมือนเรื่องอื่น

ภาพร้ายของตัวละครเหล่านี้คล้ายกับจำลองเจตนาสื่อออกมาโดยผ่านภาษา แต่การพิจารณาภาพระดับพื้นผิว ปราศจากการวิเคราะห์ ดูจะเป็นการไม่ยุติธรรมแก่จำลอง น่าคิดว่าภาพร้ายเหล่านี้จะเป็นกุญแจไปสู่การตีความสารและทัศนะของจำลองอย่างไร

เงิน: ปัจจัยที่แปรเปลี่ยนความสัมพันธ์

เรื่องสั้นเกี่ยวกับผู้ยากไร้ทั้ง 5 เรื่อง ของจำลอง มีเรื่องสั้น 4 เรื่องเสนอปัญหา "เงิน" คือเรื่อง *"สองเกลอ" "คนตาบอด" "เพื่อนบ้าน"* และ *"สิ่งซึ่งเหลือจากพ่อ"* จำลองสามารถโยงใยชีวิตของผู้ยากไร้กับปัญหาเรื่องเงินได้อย่างน่าสนใจ อย่างน้อยเงินก็เป็นตัวอธิบาย "พฤติกรรม" ของผู้ยากไร้ได้ในระดับหนึ่ง

จำลองชี้ให้เห็นว่าเงินเป็นปัจจัยเพื่อการยังชีพที่สำคัญที่สุดในสังคมปัจจุบัน ผู้ยากไร้ที่มีปัญหาเรื่องเงินจึงต้องพยายามหามาด้วยวิธีต่าง ๆ การที่ขอทานขาด้วนและขอทานตาบอดเข้ามาขอทานในกรุงเทพก็เพราะสามารถหาเงินได้คล่องกว่าในชนบท ขอทานสองคนในเรื่อง "สองเกลอ" นี้มีวิธีการหาเงินด้วยการเก็บเศษสตางค์ที่จะมีมากในขัน ("สิบกว่ามั้ง แกเก็บเสียที") เพื่อให้เห็นว่าในขันว่างเปล่าเรียกร้องความน่าสงสารจากผู้คนที่ผ่านไปผ่านมา ขายตาบอดในเรื่อง "คนตาบอด" ก็มีวิธีหาเงินด้วยการถือขันร้องเพลงข้างรถเมล์ที่ป้ายรถประจำทางเป็นงานประเภท *"ไม่เห็นต้องลงทุนอะไร"* ด้วยตาที่บอดของทั้งสองผัวเมียทำให้ *"หาเงินได้คล่อง*

จนคิดแทบไม่ทัน" ทั้งนี้เพราะประชาชนทั่วไปจะ *"ตีค่าแขนด้วน ๆ ตาบอด ๆ"* ซึ่งเท่ากับสองผัวเมียนี้ "ขายความพิกลพิการ" ของเขา ในขณะที่หญิงชราขายผักข้าง ๆ คนตาบอดนั้นขายผักไม่ได้ หาเงินไม่คล่องเท่าสองผัวเมียตาบอด หลายครั้งทีเดียวที่นาง *"อดตื่นใจกับตัวเลขที่สองผัวเมียคุยกันไม่ได้"* สาเหตุเพียงเพราะนางปกติไม่พิกลพิการ นางจึงเพียงแต่ "ขายผัก" มิใช่ "ขายความสงสาร" ด้วย แนวคิดนี้ยังปรากฏในเรื่อง *"สองเกลอ"* ประเทือง-ชายขาด้วนก็หาเงินไม่คล่องเท่าคำพา-ชายตาบอด (ซึ่งมีเมียเป็นคนตาดีทั้งสองข้าง) เงินจากค่าซั่งน้ำหนักของเขาในแต่ละวัน *"ทำเงินไม่เท่าหนึ่งในสิบของขันสีส้มตรงหน้าตักของคำพา"* เพราะถ้าเทียบ "ความน่าสงสาร" แล้ว คำพามีมากกว่าประเทือง

จำลองชี้ให้เห็นว่าเงินยังเป็นมาตรวัดความสัมพันธ์กับผู้อื่นอีก คนที่ขาดเงินจึงไม่ได้รับการยอมรับจากสังคม แม้กระทั่งในชนบทที่ห่างไกลความเจริญ ดังที่ปรากฏในเรื่อง *"เพื่อนบ้าน"* ครอบครัวของเขื่อมและหนูขิน *"มักจะถูกนินทาว่าร้ายจากคนในหมู่บ้านเสมอมา ด้วยเป็นครอบครัวที่ยากจน"* ประกอบกับเขื่อมเป็นคน *"เยือกเย็น เกรงใจ และเกรงกลัวคน"* ส่วนหนูขินนั้น *"เคยเป็นอดีตนางรำวง มักถูกถากถางบ่อย ๆ ยิ่งหล่อนพูดน้อย ขี้กลัว จึงถูกสำทับและดูหมิ่นบ่อย ๆ"* เพื่อนบ้านจะเห็นความสำคัญของเขื่อมและหนูขินก็ต่อเมื่อมีเรื่องต้องเรียกใช้และขอเรี่ยวแรง ซึ่ง *"สองผัวเมียมีเท่าไรก็หลั่งให้ เพื่อความเป็นเบี้ยล่างของคนในหมู่บ้านอาจลดน้อยถอยลงไปบ้าง"*

แต่ถ้ามีเงิน ความสัมพันธ์ที่ห่างเหินและไม่เต็มใจก็เปลี่ยนเป็นตรงกันข้าม จำลองได้เย้ยหยันมนุษย์ที่เห็นแก่เงินไว้อย่างสะใจ ในเรื่อง "เพื่อนบ้าน" เช่นกัน เมื่อเขื่อมถูกหวย ครอบครัวของเขื่อมและหนูขินกลายเป็นคนสำคัญขึ้นมาทันที ถึงขนาด *"แม่ค้าขายขนมที่เคยหาบสาแหรกหนีเด็ก ๆ กลับมาหยิบขนมจีนให้กินถึงใต้ถุนบ้าน"* และ *"คนที่เคยนินทากลับมายกย่องอย่างน่าแปลกใจ"* เขื่อมเองก็เชื่อในอำนาจเงินถึงกับบอกเมียตัวเองว่า *"เห็นมั้ย ๆ หนูขิน ต่อไปเราคงเข้าหน้าใครต่อใครเขาได้"* จำลองเขียนถึงเพื่อนบ้านแต่ละคนที่เข้ามาหลอกกินเหล้าและขอยืมเงินด้วยวิธีต่าง ๆ ภาพร้ายของเพื่อนบ้านที่ไร้มนุษยธรรมเหล่านี้ทำให้เขื่อมต้องมีพฤติกรรมที่น่าสงสารด้วยการซดน้ำแกงรสจืดชืด แล้วสั่งเมียว่า *"พรุ่งนี้มึงแอบบนเรือนให้มิด สั่งลูกว่าไม่อยู่ ส่วนกูจะไปแอบในป่าสาคูข้างหลัง แล้วมึงอย่าให้ใคร*

ขึ้นเรือนเทียวล่ะ"

ในเรื่อง *"สองเกลอ"* "เงิน" ก็กลายเป็นสิ่งสานมิตรภาพระหว่างชายขาด้วนกับชายตาบอดให้ยืนยาวต่อไป เรื่องนี้จำลองนำธาตุแท้ของมนุษย์มาสัมพันธ์กับเงินได้อย่างน่าสนใจ ชายตาบอดสามารถหาเงินได้คล่องกว่าชายขาด้วน เขามีเมียตาดีทั้งสองข้าง สิ่งที่คำพาขาดจึงไม่ใช่ "เงิน" และความสุขในครอบครัวอย่างผู้ยากไร้อื่นๆ คำพาจึงไม่ได้ต้องการเพียงแค่ "มีข้าวกินก็น่าจะพอแล้ว" เหมือนประเทือง สิ่งที่คำพาขาดคือ ความงดงามที่จะมาปรากฏแก่สายตา โดยเฉพาะความงามของผู้หญิงที่จะกระทบอายตนะภายในจนเกิดความรู้สึกนึกคิดทางเพศรสได้ คำพาได้แต่อาศัยการสัมผัสทางเสียงผ่านโสตประสาท จำลองบรรยายว่า *"หญิงสาวร่างอวบ สวมรองเท้าส้นสูงเดินมาจากทางด้านเหนือ คำพาเอียงหูฟังอย่างตั้งใจ เขายิ้มกริ่มก่อนตีหน้าน่าสงสารแก่คนพบเห็น เหรียญบาทอันหนึ่งหล่นลงในขัน เขาพรรณนาคำขอบคุณ"* ความพึงพอใจจะเกิดขึ้นแก่คำพาทันทีหากรู้ว่า *"คนสวยๆ ให้เงิน"*

ในขณะที่ประเทืองขาดเงิน และยังฝังใจว่า *"น้ำหน้าอย่างเรา ยังจะมีความสุขกันถึงไหน"* ความขาดของคนทั้งสองจึงตรงข้ามกัน ความต้องการของคำพาที่ให้ประเทืองบรรยายรูปร่างลักษณะของผู้หญิงไปในเรื่องเพศ ทำให้ประเทืองรำคาญและทนไม่ได้ แต่ "เงิน" ก็ทำให้ความสัมพันธ์ของคนทั้งสองยืนยาวต่อไป เมื่อคำพาได้ "จ้าง" ให้ประเทืองบรรยายชนิด*ธรรมดา 1 บาท และพิเศษผ้าน้อยๆ 2 บาท* เงินก็ทำให้ประเทืองสามารถเล่าเรื่องที่เขาคิดว่า *"สกปรกปาก"* และเปลี่ยนแปรความคิดที่ว่า *"กันไม่ได้เป็นทาสแกนะ"* ไปสิ้น เงินทำให้มิตรภาพแห่งการเป็นเพื่อนเปลี่ยนแปรไปสู่มิตรภาพของการจ้างแบบนายจ้าง-ลูกจ้าง

มีข้อน่าคิดว่า ความสัมพันธ์อันดีของเพื่อนบ้านกับครอบครัวของเขื่อมจะจบสิ้นลงเมื่อเขื่อมกลับไปสู่ความยากจนอีกครั้ง เพราะเขื่อมกำลังเผชิญหน้าอยู่กับความสัมพันธ์ที่วางรากฐานอยู่บนพื้นฐานของสังคมที่หลอกลวง แต่ความสัมพันธ์ของสองเกลอขอทานจะยืนยาวต่อไปอีกนาน เพราะทั้งสองกำลังเล่มเกมบนเวทีธาตุแท้ดิบๆ ของมนุษย์ โดยมีเงินเป็นเดิมพัน แน่นอนว่า หากเงินได้ก้าวเข้ามาเป็นปัจจัยในการเปลี่ยนแปรความสัมพันธ์ของมนุษย์มากเท่าไร คุณธรรม

ของมนุษย์จะเหือดหายไปเท่านั้น

เงินกับวัฒนธรรม: คุณธรรม กำไร และรสนิยม

หากพิจารณาวัฒนธรรมในแง่วิถีชีวิตแล้ว เงินจะเข้ามาเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของคนในสังคมเสมอ โดยเฉพาะผู้ยากไร้ ดังที่กล่าวไปแล้วว่าเงินมีส่วนกำหนดความสัมพันธ์ของคนในสังคม เงินจึงเกี่ยวพันกับวัฒนธรรมอย่างเลี่ยงไม่ได้

ในแง่ของ*คุณธรรม* ในเรื่อง *"เพื่อนบ้าน"* เงินเป็นตัวแปรที่กำหนดการนับหน้าถือตา เพื่อนบ้านที่เห็นเงินก็ต่างทำตัวเป็นคนมีคุณธรรม ดังกรณีที่เพื่อนบ้านเข้ามาบอกกับหนูขินว่าเปิดเข้าไปกินข้าวในนา และเดือดร้อนแทนเมื่อมีคนนินทาหนูขิน ส่วนเรื่องที่ใช้ฉากในเมืองคือ *"สองเกลอ"* กับ *"คนตาบอด"* ประเด็นเรื่อง "เงินกับคุณธรรม" นับว่าน่าสนใจมาก ในเรื่อง *"สองเกลอ"* อำนาจเงินสามารถเปลี่ยนแปลงคุณธรรมได้ ดังกรณีของประเทืองที่ยอมพูดเรื่อง *"สกปรกปาก"* ทั้งๆ ที่ตัวเองเคยปรามคำพาว่า *"แกควรจะละอายตัวเองบ้าง"* และคุณธรรมของคนโดยทั่วไปยังแสดงออกโดยการ "ซื้อความสงสาร" ของผู้ยากไร้ ดังจะเห็นว่าคำพาสามารถขายความพิกลพิการได้มากกว่าประเทือง ความคิดนี้แจ่มชัดในเรื่อง *"คนตาบอด"* นักศึกษาสาวช่วยซื้อหมากฝรั่งจากคนตาบอด แล้วรีบเดินหนีไปโดยไม่รับเงินทอน การซื้อหมากฝรั่งแสดงถึงความมีคุณธรรม ช่วยเหลือคนพิการ แต่การไม่รับเงินทอนนั้นเป็นเพราะ*กระดาก* มิใช่ความมี*เมตตา*อย่างที่ใครๆ เข้าใจ ออกเป็นเรื่องอธิบายยากว่าทำไมเมื่อทำความดีแล้วต้องกระดาก แต่กรณีนี้มีเรื่องที่ต้องขบคิดต่อไปอีกมาก หรือกรณีหญิงวัยกลางคนร่างอ้วนฉุไม่ยอมซื้อผักจากหญิงชราเพราะเห็นว่าแพง นางจึงให้เงินแก่ผัวเมียตาบอด *"ด้วยหน้าระรื่น"* แล้วพึมพำว่า *"ให้ขอทานชะยังมีความสุขกว่า"* โดยที่นางไม่เคยรู้เลยว่าหญิงชราขายผักนั้นยากไร้ยิ่งกว่าผัวเมียตาบอดหลายเท่านัก

ความกระดากที่ช่วยซื้อหมากฝรั่ง การให้เงินของทานเพื่อซื้อความสงสาร แล้วแลกกับความรู้สึกว่าตนได้กระทำความดี หรืออยากให้ผู้อื่นเห็นว่าตนเป็นผู้มีคุณธรรม หรือการแสดงคุณธรรมต่อคนมีเงิน ล้วนแสดงถึงอำนาจเงินที่มีส่วนกำหนด*คุณธรรมจอมปลอม*ของคนในสังคมได้ระดับหนึ่ง

ในเรื่อง *"สิ่งซึ่งเหลือจากพ่อ"* เงินมีส่วนกำหนดวัฒนธรรมอีกด้วย ในงาน

ศพของพ่อ "ผม" แม่ค้าสาวๆ สามสี่คนเข้ามาขายของหาผลประโยชน์จากการจัดงานศพ งานคืนแรกกร่อยจนแม่ค้าบ่นอุบอิบ เงินช่วยงานคืนแรกยังไม่พอกับราคาหมูที่เขา "ล้ม" ไป จะสังเกตว่าเมื่อเริ่มจัดงาน "ผม" ทำทุกสิ่งทุกอย่างเพื่อ *"เห็นแก่หัวใจของแม่ซึ่งบอบบาง"* การมางานศพเป็นเรื่องของกำไร-ขาดทุน ผมจึงทำสิ่งที่ขัดกับวัฒนธรรมอันดีงามด้วยการล้มวัวอีกหลายตัวจนกระทั่ง *"บ้านผมเริ่มกลายเป็นโรงฆ่าสัตว์เข้าไปทุกที กลิ่นคาวเนื้อและไขมันโชยคลุ้ง"* ในงานจึงเต็มไปด้วย *"พวกเปรตกินศพ"* มีการตั้งวงโปปั่นชนิด *"แทบไม่มีช่องทาง"* และ *"เหมือนตลาดนัด เล่นโปปั่นหามรุ่งหามค่ำกันทีเดียว"* นั่นหมายถึงค่าต๋งจำนวนมหาศาลที่ "ผม" จะได้รับ เจ้ามือโปปั่นจึงทำให้เขาหลุดพ้นจากบัญชีหนี้สิน และมีกำไรจากการจัดงานศพพ่อ ดังนั้น *"ทำไมจะต้องรีบเผาศพพ่อล่ะ"* ญาติๆ หลายคนเดินทางกลับเพราะไม่รู้วันเผาที่แน่นอน เงินผลกำไรจากงานศพพ่อทำให้ "ผม" เลื่อนวันเผาออกไปอีกสองวัน ครั้งเมื่อถึงวันเผา พิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์ก็ไม่มีความหมาย เมื่อ "ผม" ใช้เงินจ้างคนหามศพซึ่งมีผู้เห็นแก่เงินจำนวนมาก ชนิด *"เหยียบน่องกันบ้าง สะดุดกันบ้าง บางคนเอามือจับคานหามเบาๆ"* ดีแต่ว่าเขาไม่ได้จ้างคนเผาเท่านั้น สุดท้าย *"ผมมีกำไรจากงานศพพ่อครั้งนี้"*

เงินจึงเป็นสิ่งที่ทำลายพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์ทำลายคุณธรรมที่ควรมีในหัวใจมนุษย์ไปสิ้น แต่ในสังคมปัจจุบัน เงินเป็นปัจจัยที่เราปฏิเสธไม่ได้หากระบบทุนนิยมยังงอกงามอยู่เช่นนี้ ทุนนิยมสนับสนุนให้คนแสวงหาผลประโยชน์ใส่ตัวเองและฉาบใบหน้าอันแท้จริงของตนไว้ ในสังคมของผู้ยากไร้การแสวงหาเงินด้วยวิธีต่างๆ เป็นไปเพื่อความอยู่รอดของตนเอง แต่ในสังคมคนชั้นกลางแล้ว เงินเป็นตัวกำหนดรสนิยมของแต่ละคนด้วย แม้บางครั้งจะดูเป็นสิ่งไร้สาระ แต่ทุกคนก็ยินดีรับไว้ ในเรื่อง *"ไทยพันธุ์แท้"* คนมีเงินมีรสนิยมใช้สินค้าจากญี่ปุ่น และ *"เกสรลิ้นเปลี่ยนทิศ"* ต้องกินอาหารต่างประทศ เบื้องหลังหาแสวงหาอาหารแปลกรสแปลกลิ้นก็คือ การได้รับยกย่องว่ามีรสนิยมวิไลและเป็นคนที่มีเงินนั่นเอง ระบบทุนนิยมยังทำให้เกิดวิถีชีวิตแบบใหม่ๆ กับยุคสมัยใหม่ ดังใน "วัฒนธรรมการใช้ไฟแช็กในสังคมศิวิไลซ์" ซึ่งจะนำไปสู่การ "ลงร่องอารมณ์" ของกันและกัน แน่นอนว่าคนที่ซาบซึ้งในกติกาของการใช้ไฟแช็กในสังคมทันสมัยก็คือคนที่มีเงินพอที่จะไปกินกาแฟถ้วยละหลายสิบบาทได้ และปวยการที่จะไปตั้งคำถามว่า *"เปลว*

ไฟวูบเดียวกับไม้ขีดตราพญานาคหนึ่งก้านค่าอะไรมันสูงกว่ากัน" หากแลไม่เห็นความเกี่ยวกันระหว่างเงิน รสนิยม และวัฒนธรรม

มาถึงจุดนี้อาจจะได้คำตอบในระดับหนึ่งว่าทำไมผู้ยากไร้ของจำลองจึงมีแต่ "ภาพร้าย" และค่อนข้างไร้คุณธรรม ภาพอย่างนี้อาจจะยังคงมีต่อไปอีกนานถ้า "เงิน" ยังมีอำนาจในการกำหนดชีวิตด้านต่างๆ ของมนุษย์ และผู้ยากไร้จะต้องพยายามทุกวิถีทางที่จะให้ได้เงินมาพัฒนา(รสนิยม)ตนเองเพื่อไปอยู่ในสังคมจอมปลอมอย่างไม่รู้สึกแปลกแยกอีกต่อไป

หากอ่านเรื่องสั้นของจำลอง ฝั่งชลจิตรอย่างละเอียดแล้ว จะพบว่าความคิดของเขาลุ่มลึก กว้างไกล น่าเสียดายว่าจำลองชอบใช้ภาษายัดเยียดภาพร้ายของผู้ยากไร้จนเกินไป ทั้งๆ ที่ไม่จำเป็นเลยเพราะเนื้อเรื่องบอกอะไรต่อมิอะไรมากพอแล้ว

หากจำลองปล่อยให้ผู้อ่านแสวงหานัยที่ซ่อนลึกอยู่ในเนื้อหาเองแล้ว เรื่องสั้นของจำลองจะมีเสน่ห์ขึ้นอีกมาก ความงามทางวรรณศิลป์และเนื้อหานั้นจะทำให้ผู้อ่านหนังสือไม่ต้องเสียเวลาในการตะเวณหาผู้อ่านของมันนานเกินไป

ที่มา: ลำเพา เพ่งวรรณ. "เงินและผู้ยากไร้กับภาพลักษณ์ด้านร้ายของจำลอง". **ถนนหนังสือ.** ปีที่ 4 ฉบับที่ 5 (พฤศจิกายน 2529), หน้า 86 - 90.

บทวิเคราะห์

นอกจากใช้นามจริงแล้ว ภิญโญ กองทอง ยังใช้นามปากกา "ลำเพาเพ่งวรรณ" ในการเขียนบทวิจารณ์อีกด้วย ผู้วิจารณ์มักใช้นามปากกานี้ในช่วงที่ตีพิมพ์บทวิจารณ์ในนิตยสาร*ถนนหนังสือ* เพื่อแยกจากบทความเชิงวิเคราะห์วรรณกรรมซึ่งใช้นามจริง ภิญโญ กองทอง จบการศึกษาระดับมหาบัณฑิตสาขาภาษาไทย จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร ปัจจุบันเป็นอาจารย์ประจำภาควิชาภาษาไทยเพื่อการสื่อสาร คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย เป็นนักวิชาการผู้มีความสามารถหลายด้าน นอกจากสอนหนังสือเขียนบทความวิชาการทางด้านวรรณกรรมศึกษา ยังเป็นนักเขียนบทละครโทรทัศน์และเป็นนักวิจารณ์วรรณกรรมอีกด้วย

บทวิจารณ์ "เงินและผู้ยากไร้กับภาพลักษณ์ด้านร้ายของจำลอง" เป็นบทความซึ่งผู้วิจารณ์มีประเด็นชัดเจนที่ชี้ให้เห็นว่าข้อด้อยของงานเขียนอาจเกิดจากการที่นักเขียนวาดภาพตัวละครในด้านร้ายเกินความจำเป็น ดังที่ผู้วิจารณ์ตัดสินว่า *"จำลองชอบใช้ภาษายัดเยียดภาพร้ายของผู้ยากไร้จนเกินไป ทั้งๆ ที่ไม่จำเป็นในเมื่อเนื้อเรื่องได้บอกอะไรต่อมิอะไรมากพอแล้ว"* เมื่อเป็นเช่นนั้นจึงทำให้ผู้แต่งจึงพลอยกลายเป็น "ผู้มีภาพลักษณ์ด้านร้าย" ในสายตาของนักอ่านไปด้วย

ดังที่ผู้วิจารณ์ระบุไว้ในชื่อของบทวิจารณ์ ซึ่งแสดงให้เห็นว่าผู้วิจารณ์ไม่ได้มุ่งเจตนาเพียงจะวิเคราะห์ตัวงาน หากแต่ต้องการชี้ให้เห็นว่าภาพจากตัวงานสะท้อนกลับไปสร้างภาพลักษณ์ของตัวผู้เขียนด้วย

การวิพากษ์งานเขียนของจำลอง ฝั่งชลจิตร มิได้เกิดจากอคติของผู้วิจารณ์ แต่เป็นบทวิพากษ์ที่เกิดจากการติดตามผลงานเขียนของนักเขียนผู้นี้อย่างต่อเนื่อง ดังที่ผู้เขียนกล่าวไว้ชัดเจนว่าผลงานของจำลองโดดเด่นขึ้นมาจากกลุ่มวรรณกรรมก้าวหน้าแบบสูตรสำเร็จ เพราะในขณะวรรณกรรมก้าวหน้าแบบสูตรสำเร็จโดยทั่วไป สะท้อนภาพของผู้ยากไร้ในฐานะมวลชนที่เป็นคนดีมีคุณธรรม แต่ถูกเอารัดเอาเปรียบจากผู้ที่เหนือกว่า จำลองกลับให้ภาพตัวละครผู้ยากไร้ในฐานะมนุษย์ที่มีเลือดเนื้อ มีกิเลสตัณหา ความดีความชั่ว ที่หลอมรวมเป็นองค์ประกอบของมนุษย์อย่างที่พึงจะเป็น แต่จากการติดตามศึกษาพัฒนาการของผลงานของนักเขียนผู้นี้ ผู้วิจารณ์มีความเห็นว่างานเขียนยุคหลังๆ ของจำลองให้ภาพตัวละครผู้ยากไร้ในด้านร้ายจนผู้วิจารณ์คิดว่าผู้แต่งน่าจะเจตนาซ่อนนัยสำคัญไว้ เพื่อส่ง "สารลึก" มาสู่ผู้อ่าน บทวิจารณ์บทนี้จึงได้ศึกษาผลงานเรื่องสั้นชุด **นายกรัฐมนตรีไปธนาคาร** โดยเลือกวิเคราะห์เรื่องสั้นเพียง 6 เรื่อง

ผู้วิจารณ์ตัดสินประเมินค่าว่าผู้แต่งให้ภาพตัวละครผู้ยากไร้ในด้าน "ร้าย" เกินความจำเป็น เพราะภาพของผู้ยากไร้ในเรื่องสั้นชุดนี้ ไม่ว่าจะเป็นขอทานตาบอด ขอทานขาด้วน คนตาบอดขายล็อตตารี่ ชาวบ้านผู้ยากจน ล้วนแล้วแต่เป็นคนละโมบ เห็นแก่ตัว เห็นแก่กินเห็นแก่ได้ มักมากในกามารมณ์ แล้งน้ำใจไร้คุณธรรมจริยธรรม ฯลฯ ผู้วิจารณ์พิจารณาละเอียดถึงการใช้ภาษาและน้ำเสียงของผู้แต่งที่บรรยายตัวละครผู้ยากไร้อย่างเสียดเย้ย อันทำให้ผู้อ่านชิงชังคนเหล่านั้นไปด้วย

ผู้วิจารณ์ไม่ได้วิเคราะห์เพียงแค่ "ภาพ" อันเกิดจากตัวอักษร แต่ยังตีความต่อไปอีกว่า ผู้เขียนมีเจตนาจะส่ง "สาร" ที่ลึกซึ้งอย่างไร ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจารณ์จึงต้องใช้มุมมองทางสังคมและเศรษฐกิจวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครผู้ยากไร้เหล่านี้ โดยแสดงให้เห็นว่าในหมู่ของผู้ยากไร้ยังมีการแบ่ง "ชนชั้น" และเป็นเรื่องน่าขันที่ว่าปัจจัยในการแบ่งชนชั้นของผู้ยากไร้เหล่านี้ก็คือ "เงิน" เพราะในหมู่ของผู้ยากจน คนที่จนกว่าจะได้รับการดูหมิ่น และเป็นเบี้ยล่างของ

คนที่มั่งมีกว่า ดังนั้นจึงเป็นเรื่อง "ตลกร้าย" ที่คนพิการมีสถานะการเงินดีกว่าคนจนทั่วไป เพราะ "ขายความน่าสงสาร" ได้มากกว่า และในหมู่คนพิการด้วยกันเอง คนตาบอดก็ได้เงินทำทานมากกว่าคนขาด้วน เพราะ "ดูน่าสงสารกว่า" สังคมคนยากไร้เป็นภาพจำลองของสังคมทั่วไป ที่คนที่มีอำนาจมากกว่าเอาเปรียบคนที่มีอำนาจน้อยกว่า เมื่อ "เงิน" เป็นตัวแทนของอำนาจ คนตาบอดที่มีเงินจึงใช้เงินซื้อบริการจากคนขาด้วนเพื่อสนองตัณหาของตนเอง และใช้อำนาจนี้กดขี่คนที่ยากไร้กว่า เงินจึงเป็นตัวเชื่อมความสัมพันธ์ของคนในสังคม และเป็นตัวแปรในการเปลี่ยนความสัมพันธ์นั้นเช่นกัน นอกจากนี้ ผู้วิจารณ์ยังชี้ให้เห็นประเด็นเรื่องวัฒนธรรมว่า อำนาจเงินทำให้คุณธรรมไร้ความสำคัญ พิธีกรรมไร้ความศักดิ์สิทธิ์ และการทำบุญทำทานเป็นเพียงการหวังผลเพื่อสนองตนเอง

บทวิจารณ์นี้จึงเปิดให้เห็นมิติทางสังคมและวัฒนธรรมที่ผู้แต่งซ่อนนัยไว้ในงานเขียน สังคมของผู้ยากไร้ที่ผู้เขียนจำลองไว้ในเรื่องสั้นแต่ละเรื่องเป็นภาพแท้จริงของสังคมที่สะท้อนให้เห็นว่าอำนาจทุนมีอิทธิพลต่อมวลชนทุกระดับชั้น อำนาจทุนทำให้เกิดความสัมพันธ์ปลอมๆ ของคนในสังคม เช่นเดียวกับเกิดคุณธรรมปลอมๆ และรสนิยมปลอมๆ บทวิจารณ์จึงชี้ให้เห็นคุณค่าของผลงานรวมเรื่องสั้นของจำลอง ฝั่งชลจิตรชุดนี้ว่ามีความลุ่มลึก อันเป็นผลมาจากการที่ผู้เขียนเข้าใจความซับซ้อนของสังคมและความซับซ้อนของมนุษย์เป็นอย่างดี

ในบทวิจารณ์ ผู้วิจารณ์กล่าวย้ำข้อบกพร่องของผู้แต่งในการสร้างภาพด้านร้ายแก่ตัวละครผู้ยากไร้จนเกินไปถึงสองครั้ง ข้อตำหนินี้เป็นสิ่งที่ผู้แต่งน่าจะรับฟัง เพื่อพิจารณาใคร่ครวญว่า การใช้น้ำเสียงและอคติต่อตัวละครมากไปจนผู้อ่านจับได้ อาจทำลายรสทางวรรณศิลป์และทำให้การสื่อสารความหมายลุ่มลึกของตัวบทอ่อนพลังลงไปอย่างน่าเสียดาย ข้อวิจารณ์นี้จะช่วยชี้ทางให้ผู้เขียนมองเห็นปัญหาอันจะเป็นประโยชน์ในการสร้างสรรค์ต่อไป

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์: ผู้วิเคราะห์

ญ่า นิทานร้อยแก้วแห่งพุทธศตวรรษที่ 25

ธเนศ เวศร์ภาดา

งานร้อยแก้วของอังคาร กัลยาณพงศ์ ดูจะอาภัพนัก ในเมื่องานกวีนิพนธ์ของเขาโดดเด่นครองใจผู้เสพวรรณศิลป์ไปเสียหมดแล้ว แต่เมื่อลองหยิบงานร้อยแก้วเรื่อง **ญ่า** มาพิเคราะห์ในด้านลีลา (style) ผู้เขียนได้พบลักษณะเฉพาะของลีลาร้อยแก้วที่อังคารใช้ อีกทั้งพบว่าอังคารเป็นนักเล่านิทานด้วยภาษากวีที่น่าสนใจแห่งพุทธศตวรรษนี้ ที่สำคัญนิทานเรื่อง **ญ่า** เกิดจากจินตนาการอันพิสุทธิ์และความสำนึกในคุณค่าแห่งโลกธรรมชาติของอังคารเองโดยแท้

กิ่งแก้ว อัตถากร ให้ข้อสังเกตเกี่ยวกับ "นิทาน" ว่าตามความหมายทั่ว ๆ ไป *"นักเขียนใช้คำนี้เพื่อบ่งชี้ลักษณะของลีลาโวหารเป็นส่วนใหญ่ ลีลาดังที่ปรากฏนั้นเป็นลีลาแบบกันเอง ทำนองการเล่าด้วยวาจา ผู้เล่าถือโอกาสสอดแทรกอารมณ์และความคิดเห็นลงไปอย่างไม่ลำบากใจ"* และได้ขยายแง่มุมของนิทานในเชิงคติชนวิทยาว่านิทานมีหลายรูปแบบ เช่น เทพนิยาย นิทานวีรบุรุษ นิยายประจำถิ่น นิทานเรื่องสัตว์ เป็นต้น **ญ่า** อาจจัดเป็นนิทานชีวิตได้อย่างเหมาะเจาะ เพราะนิทานชีวิตจะ *"ดำเนินเรื่องในโลกที่เป็นจริง บ่งสถานที่และเวลาชัดเจน และถึงแม้จะมีความมหัศจรรย์ปรากฏในเรื่อง ก็เป็นไปในลักษณะที่ทั้งผู้เล่าและผู้ฟังคุ้นเคยอยู่ในประสบการณ์"*

เรื่อง **ญ่า** เปิดเรื่องขึ้นด้วยการบ่งเวลาและสถานที่ว่า เกิดขึ้นใน *"สายัณห์หนึ่งในวสันตฤดู"* และ *"เบื้องหลังภูเขาสูง...เป็นชนบทเปล่าเปลี่ยวห่างไกลจากตัวเมือง"* อังคารสร้างตัวละครหญิงชราอายุแปดสิบเศษเป็นตัวดำเนินเรื่อง โดยให้มีความสัมพันธ์กับเหล่าพฤกษาลดามาลย์อย่างลึกซึ้ง โครงเรื่องไม่ซับซ้อน เพราะอังคารได้จัดวางโครงเรื่องเรียงลำดับเหตุการณ์อย่างชัดเจน เริ่มตั้งแต่หญิงชราเพิ่งหายไข้ อยากจะกินข้าวกะแกงเลียงยอดผักหญ้า จึงออกจากกระท่อมเพื่อเก็บผัก ช่วงนี้เป็นช่วงที่นางมีโอกาสพูดคุยกับต้นไม้ใบหญ้า จากความพิศวงแต่แรกก็เปลี่ยนมาสู่ความตื่นตันใจในความดีงามของเหล่าพฤกษาลดามาลย์ หลังจากนั้นนางก็ล้มเจ็บ ละเมอหลงใหล ลงเก็บผักบุ้งในช่วงวันที่อึมครึม และนางก็เคราะห์ร้ายถูกงูฉกตาย เหล่าพฤกษาลดามาลย์พากันเศร้าใจ หลั่งน้ำตาอาลัยแก่หญิงชราผู้จากไปอย่างเดียวดาย

โครงเรื่องไม่ซับซ้อนนี้ได้เสนอด้วยลีลาภาษาที่ตรงไปตรงมาเช่น

"อยู่มาวันหนึ่ง (ญ่า) เพิ่งหายไข้อยากจะกินข้าวกะแกงเลียงยอดผักหญ้า"

"หลังจากนั้น ผักบุ้งในสระก็ทอดยอดงดงาม หญิงชราเก็บไปขายที่ตลาดพอได้เงินซื้อข้าวซื้อกับกิน"

"ขณะนี้หญิงชราล้มเจ็บป่วย เป็นมาเลเรียมาหลายวันแล้ว"

"บังเอิญ ถึงคราวเคราะห์ร้าย (ญ่า) เหยียบปลายหางงูเห่าฉกรรจ์ งูตกใจฉกกัดเอาเต็มที่"

คำบ่งสถานการณ์ว่า "อยู่มาวันหนึ่ง หลังจากวันนั้น ขณะนี้บังเอิญ" ช่วยให้โครงเรื่องที่เรียงตามลำดับดังกล่าวถูกนำเสนออย่างกระชับขึ้น ผู้อ่านได้รับรู้สถานการณ์อย่างรวดเร็ว และมิพักต้องสงสัยตั้งคำถาม เช่น ทำไมญ่าต้องเฉพาะเหยียบหางงูเห่าเข้า ทุกอย่างมีคำตอบเรียบร้อยแล้วคือ "ความบังเอิญ"

การเดินเรื่องด้วยภาพพจน์แบบบุคลาธิษฐานทั้งเรื่อง ก็ยิ่งเสริมให้เรื่อง **ญ่า** มีลักษณะของนิทานมากขึ้น นิทานทั่วๆ ไปมักเปิดโอกาสให้สิ่งไม่มีชีวิตหรือมีชีวิตแต่ไม่ใช่มนุษย์ พูดจากันได้ จะแปลกอะไร หากพฤกษาลดามาลย์จะสนทนาปราศรัยอย่างมีไมตรีกับหญิงชราในเรื่องนี้ เพราะ "เทพเจ้า" ได้ประทานดวงวิญญาณอันน่ามหัศจรรย์แก่สิ่งเหล่านี้ ผู้อ่านจึงสามารถตัดปัญหาความไม่สมจริงทั้งปวงออกไป เหมือนนั่งฟังนิทานสนุกๆ เรื่องหนึ่ง เพราะการฟังนิทาน

เราจะไม่ติดข้องอยู่กับเปลือกกระพี้เหล่านี้ หากฟังเอาแก่นสารที่แฝงอยู่

ตัวละครเอกเรื่องนี้ไม่ได้โลดแล่นอย่างอิสระนัก เพราะอังคารได้แสดงน้ำเสียงปรากฏแทรกเป็นเงาอยู่ตลอดเวลา พิจารณาได้จากการบรรยายความรู้สึกของหญิงชรา ในแต่ละช่วงเหตุการณ์ เช่น

"นางให้ ***พิศวงงงงวย*** *เป็นที่สุด แต่ก็* ***แข็งใจ*** *ตอบไปว่า..."*

"หญิงชรา ***ตื้นตันใจ*** *จนน้ำตาพร่าพรายลงอาบแก้ม"*

"นางฟื้นขึ้นแล้ว พิษไข้กลับย้อนซ้ำอีก ***อนิจจา ละเมอเพ้อสิ้นสติหลงใหล*** *ลงเก็บผักบุ้ง"*

"มินานนักฤทธิ์อันร้ายแรงของอสรพิษ ก็ทวนกระแสโลหิตให้วัยชรา ***อันมีกำลังต้านทานน้อยเหลือเกิน"***

"หญิงชราสิ้นลม แต่ตานั้นลืมโพลงราวจะเป็นห่วงถึงผัก ***หญ้าพฤกษาลดามาลย์"***

กลุ่มคำกริยาเช่น **พิศวงงงงวย ตื้นตันใจ ละเมอเพ้อสิ้นสติหลงใหล** เป็นการบรรยายเชิงอัตวิสัย (subjective description) ของนักเขียนทั้งสิ้น เพราะอังคารได้กรองภาพหรืออิริยาบถของหญิงชรามานำเสนอด้วยมุมมองของตนอีกชั้นหนึ่ง พร้อมทั้งได้มุ่งบรรยายความรู้สึกของนางด้วยความหยั่งรู้ ตัวอย่างของประโยคขยายว่า "อันมีกำลังต้านทานน้อยเหลือเกิน" จริงอยู่เป็นการบรรยายตามความเป็นจริงด้านกายภาพ วัยชราย่อมมีกำลังต้านทานพิษงูได้น้อยกว่าวัยฉกรรจ์ แต่การเลือกที่จะเติมส่วนขยายและบรรยายเน้นย้ำว่า "น้อยเหลือเกิน" เป็นความจงใจของผู้เล่า อันแสดงถึงอารมณ์หวั่นไหวคล้อยตามตัวละครไปตัวอย่างที่ชี้ชัดหนักแน่นยิ่งขึ้น คืออุทานว่า "อนิจจา" และอุปมาว่า "ราวจะเป็นห่วงถึงผักหญ้าพฤกษาลดามาลย์" เป็นเสียงของอังคารอย่างแน่นอน

แม้ในการพรรณนาสภาพธรรมชาติ อังคารได้สร้างภาพให้ดูเกินจริง เช่น "กระแสลมเริ่มพัด จนรุนแรงจัดขึ้นเป็นพายุกล้าหวั่นไหว**ไกวเมือง**" "สายฟ้าแลบแปลบปลาบ แล้วฟาดเปรี้ยง **สนั่นลั่นโลก**" หรือเปรียบเทียบการเคลื่อนไหวของหมู่ไม้ว่า "เสมือนชิงช้ากลางสายฝน" ล้วนแสดงถึงอารมณ์ไหวสะท้านของอังคารที่มีต่อธรรมชาติขณะที่หญิงชราอยู่ในภาวะล้มเจ็บด้วยโรคมาเลเรีย และเมื่อหญิงชราถึงแก่กรรม อังคารพรรณนาสภาพธรรมชาติว่า

"อากาศสงบยะเยือกเย็นลง จนวิเวกวังเวง น้ำค้างเผาะเผาะใบไม้เหลือแต่ดาวดวงหนึ่งระยับระย้าอยู่ในห้วงสวรรค์อันบริสุทธิ์" แสดงความเชื่อของผู้เล่าว่าเมื่อคนดีได้จากไป ดวงวิญญาณจะไปเกิดเป็นดวงดาวบนท้องฟ้าและที่สิงสถิตแห่งดวงจิตหญิงชราในเรื่องนี้ เป็น **ห้วงสวรรค์อันบริสุทธิ์** ยิ่งแสดงให้เห็นทัศนะการประเมินค่าตัวละครตัวนี้ของผู้เล่าอย่างถ่องแท้ทีเดียว

นอกจากนี้ การใช้บุคลาธิษฐานดังกล่าว ก็เป็นวิธีหนึ่งที่อาจบ่งชี้ว่ามีเสียงของผู้เล่าปรากฏอยู่ เพราะในการสมมติให้เหล่าพฤกษชาติพูดคุยได้เหมือนมนุษย์นั้น ผู้เล่าจะต้องใส่ความรู้สึกนึกคิดและอารมณ์ลงไป ตัวอย่างที่เห็นได้ชัด เช่น

"เห็นยอดตำลึงไหว ๆ ***ฉะอ้อน*** *กระแสลม"*

"มะละกอสุกงอมเหลืองอร่าม ร้องบอกเสียง ***สั่นเครือ*** *ว่า"*

"ขาดคำรำพึงรำพัน เถาตำลึงก็ซ้ำร่ำไห้ ***สะอึกสะอื้น"***

"...หยดหยาดระรินลง ***ราวกับกระแสทุกข์โศกาดูร"***

ที่สำคัญ เมื่อหญิงชราได้สิ้นใจไปแล้วนั้น อังคารยังให้เหล่าพฤกษชาติมีลักษณาการดังนี้

"ถ้าแม้ใครมีหูทิพย์ก็จะได้ยินเสียงสะอึกสะอื้นจากพฤกษาลดามาลย์ในไร่นั้น ยอดผักบุ้ง มะละกอ กระถิน และเถาตำลึงก็ครวญคร่ำร่ำไห้"

การที่ธรรมชาติครวญคร่ำร่ำไห้ในการจากไปของตัวเอกเช่นนี้นัยหนึ่งเป็นการแสดงน้ำเสียงโศกเศร้าของผู้เล่าเรื่อง อีกนัยหนึ่งอาจนับเป็นขนบที่ใช้มาแต่เดิมในวรรณคดีโบราณ เช่น ใน**มหาเวสสันดรชาดก** เทพเจ้าต่างหวีดหวาดไม่เว้นองค์เมื่อชูชกเฒ่ายนตีสองกุมาร หรือใน**กามนิต** ธรรมชาติต่างเงียบสงัดเพื่อแสดงความอาลัยต่อการเสด็จดับขันธปรินิพพานแห่งองค์สัมมาสัมพุทธเจ้า โดยนัยนี้ อังคารก็ได้สืบสานขนบโบราณเพื่อแฝงเร้นน้ำเสียงของตนได้สอดคล้องและน่าชื่นชมยิ่ง

แม้ว่าลักษณะการแทรกเสียงของผู้เล่า ไม่ใช่กลวิธีของการเล่านิทานเพียงประเภทเดียว เพราะอาจเป็นวิธีของนวนิยาย เรื่องสั้นสมัยใหม่ก็ได้ แต่เมื่อประมวลปัจจัยที่กล่าวมาข้างต้นทั้งหมด คือโครงเรื่องที่ไม่ซับซ้อน การใช้บุคลาธิษฐานทั้งเรื่อง และเสียงของผู้เล่าเรื่องก็สามารถบ่งชี้ว่าเรื่อง **ญ่า** สามารถจัดเข้าลักษณะนิทานชีวิต ได้อย่างไม่ขัดเขิน

โดยทั่วไป นิทานลายลักษณ์มักมีกระแสธารสืบเนื่องจากนิทานมุขปาฐะ

อันเล่าสืบต่อกันมาช้านาน เช่น **ขุนช้างขุนแผน** นิทานทรงเครื่องเลื่องชื่อของไทยเรื่องหนึ่ง เป็นต้น แต่นิทานเรื่อง **ญ่า** กลับเป็นนิทานที่เกิดจากความนึกคิดของอังคารเอง นิทานเรื่องนี้จึงไม่มีต้นตอจากนิทานมุขปาฐะเรื่องใดอันได้เล่าขานกันมาก่อน

เป็นที่ทราบกันดีว่า แก่นเรื่องสำคัญประเด็นหนึ่งที่อังคารมักเสนอในงานกวีนิพนธ์ของเขาคือ การตระหนักในคุณค่าแห่งโลกธรรมชาติ ไม่ว่าจะเป็นสิ่งใหญ่โต เช่น ขุนเขา สายน้ำ ดวงจันทร์ ดวงดาวในมหาจักรวาล หรือสิ่งที่ต่ำต้อยกระจิดริด เช่น ต้นไม้ ใบหญ้า กรวดหินดินทราย ในเรื่อง **ญ่า** เขาก็ได้เสนอสารดังกล่าวอย่างแข็งขันเช่นกัน

จุดเด่นประการแรกสุด คือการจงใจที่จะสะกดคำว่า "ย่า" ซึ่งเป็นคำเรียกหญิงชรา ให้เป็น "ญ่า" ชวนให้นึกประหวัดเทียบกับคำว่า "หญ้า" ซึ่งหมายถึงพืชที่เกิดตามพื้นดินพวกหนึ่ง และมักมีความหมายแฝงถึงสิ่งต้อยต่ำไร้ค่า ดังนั้นการสะกดคำว่า "ญ่า" เช่นนี้ เป็นไปได้อย่างยิ่งที่อังคารจะมุ่งแสดงสารัตถะไว้ในเบื้องแรกคือหญิงชราผู้นี้มีฐานะเท่าพืชหญ้า ซึ่งขาดการดูแลเอาใจใส่ และถูกตัดขาดจากสังคมมนุษย์ แต่ทว่าสิ่งที่ดูไร้ค่าไม่ว่าจะเป็น "ญ่า" หรือ"หญ้า" ต่างมีคุณความงามดีอันประมาณค่ามิได้

อังคารได้แสดงธาตุความอ่อนโยนแห่งพฤกษชาติทั้งมวลไว้อย่างละเมียดละไมยิ่ง นับตั้งแต่กลุ่มคำนามว่า **พฤกษาลดามาลย์ ผักหญ้าพฤกษชาติ สุมทุมพุ่มไม้ แมกไม้ยูงยาง** ไปจนถึงกลุ่มคำขยาย เช่น **เขียวชอุ่มลออสดใส** (มะละกอ) **สุกงอมเหลืองอร่าม** การใช้คำซ้อนลักษณะนี้ พอจะเห็นได้ว่า อังคารตั้งใจยกคุณค่าของธรรมชาติให้สูงส่ง เพราะเสียงของคำล้วนเป็นเสียงทอดยาว และเมื่อพินิจดูบทสนทนาที่เหล่าพฤกษชาติกล่าวแก่หญิงชราก็ล้วนเป็นคำที่สรรมาอย่างดี เช่น

*"**แรงโอสถ** บางอย่างจะล้างลำไส้ของญ่าให้สะอาด"*

*"(ญ่าจะได้) **รื่นอารมณ์ชมชื่น** ในแสงรุ้งตะวันเจ็ดสี"*

*"(ญ่าจะได้) หายใจอากาศสดบริสุทธิ์ ไว้ต้อนรับอุษาเทพเจ้า**อ่อนไท้**จะประทาน**ประกายปีติทิพย์** มาให้ญ่า"*

หรือแม้แต่เมื่อเหล่าพฤกษชาติจะคุยกันถึง "ญ่า" ซึ่งจากไปแล้ว พวกเธอ

ก็กล่าวด้วยวาจาอันไพเราะว่า

*"ไม่กี่วัน **อสุภซาก** นั้นจะเน่าพอง.."*

โดยเฉพาะคำลงท้าย "เถอะ" ที่ผักหญ้าต่างๆ ใช้เรียกร้องให้นางเก็บผลผลิตของตนในประโยคว่า "ญ่าเก็บฉันก่อนเถอะ" ถึงประมาณ 5 ครั้งในเรื่อง ต่างช่วยแสดงถึงความอ่อนน้อมและเปี่ยมเมตตาของเหล่าพฤกษชาติทั้งสิ้น

ดังนั้น เมื่อหญิงชราได้มีโอกาส **"สนทนาปราศรัย"** กับพวกเธอเหล่านั้น นางจึงผูกพันยิ่งนัก ถึงขนาด "กล่าว**ขอบอกขอบใจ**" ในพืชพันธุ์ และกล่าวชื่นชมว่าพวกเธอ "ดูเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ **มีเมตตาธรรม กว้างขวางนักหนา**" จนกระทั่ง "ตื้นตันใจ" ออกปากว่า "ญ่าให้รู้สึก **เกรงอกเกรงใจ** เต็มที" ที่จะเก็บพืชเหล่านี้มายังชีวิต คำที่ใช้ตัวหนาก็ล้วนเป็นกลุ่มคำซ้อน 4 คำ ซึ่งพอจะเห็นเป็นแนวโน้มกว้างๆ ในด้านลีลาว่า อังคารตั้งใจเลือกสรรคำขยายซ้อนๆ กันเพื่อสื่อความหมายดังกล่าวโดยแท้

เมื่อทั้งสองฝ่ายต่างผูกพันกันอย่างลึกซึ้ง ผักบุ้งในสระหลังกระท่อมจึงฝากฝังหญิงชราให้ *"ช่วย **ตีฆ้องร้องป่าว** ไปด้วยว่าผักบุ้งเป็นโอสถวิเศษ กินแล้วช่วยให้ สายตาดี ขึ้นมาด้วย"* ข้อความนี้ฟังดูเหมือนเป็นเรื่องสามัญ เพราะทราบกันดีว่า ผักบุ้งมีแร่ธาตุช่วยเสริมสมรรถภาพแก่สายตา แต่เมื่อพินิจในเชิงวรรณศิลป์เราจะพบว่า อังคารได้บรรยายดวงตาไว้อีก 2 ครั้งคือ ครั้งที่บรรยายลักษณะกายภาพของหญิงชราไว้ในตอนต้นเรื่องว่า *"เว้นแต่ **แววตา**ยังวาวแต่ก็ราวกะเวลาโพล้เพล้"* และตอนสุดท้ายว่า *"ฝูงมดคันไฟกำลังรุมแทะกิน ลูกตาดำๆ ของญ่า"* ดังนั้น เราจึงไม่อาจละเลยข้อมูลดังกล่าวไปได้ สายตา ถือเป็นประสาทด่านสำคัญของการรับรู้หรือตระหนักในสิ่งต่างๆ แม้ว่าหญิงชราผู้นี้จะแก่หง่อมมากแล้วเพราะสายตานาง *"ราวกะเวลาโพล้เพล้"* คือฝ้าฟาง แต่ในความเป็นจริง นางเป็นผู้ที่เห็นแจ้งในสิ่งที่ผู้อื่นไม่อาจเห็นได้ ดังนั้นผักหญ้าทั้งมวลจึงเลือกที่จะพูดคุยกับนาง และเลือกนางเป็นตัวแทนในการ *"ตีฆ้องร้องป่าว"* คือแพร่กระจายสรรพคุณความดีของธรรมชาติมนุษย์จะได้เห็นแจ้งเลิกหลงมัวเมาในโลกวัตถุ หันมาใกล้ชิดธรรมชาติมากขึ้น แต่ท่ามกลางความจริงอันโหดร้าย มนุษย์ก็ยังหลงในกิเลสตัณหา เปรียบเหมือน *"งูร้ายกำลังร่านคู่ประสมพันธุ์กัน"*ไม่อาจเข้าใจสิ่งที่หญิงชราจักเพียรป่าวประกาศ นางจึงถูกทำร้ายถึงแก่ชีวิต ความสิ้นหวังจบลงที่ *"ลูก*

ตาดำๆ" ของนางถูกรุมแทะกิน ธรรมชาติจึงถึงกาลวิโยค เพราะสิ้นบุคคลที่จะตระหนักถึงคุณค่าของโลกธรรมชาติอย่าง "ญ่า" เสียแล้ว

อาจกล่าวได้ว่าตัวละครเอกในเรื่อง ก็คือ ตัวแทนอังคารนั่นเองเพราะสารที่มุ่งเสนอนั้น ก็เป็นสิ่งที่อังคารกล่าวย้ำมาตลอดทั้งในกวีนิพนธ์และคำสัมภาษณ์ตามที่ต่างๆ ธรรมชาติเป็นแม่บทที่จะให้พลังแก่มวลมนุษย์ และเมื่อมนุษย์ไม่รู้ค่าอีกทั้งยังปองร้ายธรรมชาติอย่างที่เป็นอยู่ทุกวันนี้ อังคารก็จะใช้ความเป็นกวีบริภาษอย่างไม่ปรานี

ประเด็นสุดท้ายคือลีลาร้อยแก้วที่อังคารใช้ ผู้เขียนได้ลองศึกษาพอสังเขปพบว่า อังคารมีลีลาการเขียนร้อยแก้วต่างไปจากนักเขียนคนอื่นๆ ในปัจจุบัน ขณะที่นักเขียนปัจจุบันนิยมเขียนเรื่องสั้นนวนิยายตามแนวทางของตะวันตก อังคารกลับเขียนงานร้อยแก้วที่มีลีลาคล้ายร่ายยาวกลายๆ ไม่มีเครื่องหมายคำพูดในบทสนทนาและในบางแห่งตั้งใจสรรใช้ภาษาให้ต่างไปจากภาษาเขียนหรือภาษาพูดที่ใช้ตามปกติในชีวิตประจำวัน

ความถี่จากระบบคำที่พบในเรื่อง **ญ่า** คือการใช้คำซ้อน 4 คำ ทั้งประเภทมีเสียงสัมผัส ไม่มีเสียงสัมผัส และการสร้างวลีซ้อนกันยาวๆ เพื่อขยายความซ้ำๆ กัน ตัวอย่างเช่น

1. คำซ้อน 4 คำ ประเภทมีเสียงสัมผัส

สุมทุมพุ่มไม้ แมกไม้ยูงยาง ไร้ญาติขาดมิตร เก็บผักหักฟืน สนทนาปราศรัย ล่วงสามยามปลาย พิศวงงงงวย รื่นอารมณ์ชมชื่น เอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ กำลังวังชา สมเพชเวทนา ระทมขมขื่น หวั่นไหวไกวเมือง ตีฆ้องร้องป่าว ละเมอเพ้อเจ้อ โประดกนกหก พฤกษาลดามาลย์ อุปนิสัยใจคอ

2. คำซ้อน 4 คำ ประเภทไม่มีเสียงสัมผัส

สุกงอมเหลืองอร่าม ลี้ลับลึกซึ้ง แปรปรวนอบอ้าว วิเวกวังเวง

3. คำซ้อน 4 คำ ประเภทมีคำซ้ำอยู่คู่หน้าหรือคู่หลังของคำ

อดมื้อกินมื้อ ขอบอกขอบใจ ดีอกดีใจ ซื้อข้าวซื้อกับ แสงเงินแสงทอง

4. วลีที่ซ้อนกันยาวๆ

ประกายปีติทิพย์ คับแคบตระหนี่ถี่เหนียว ละเมอเพ้อสิ้นสติหลงใหล กระแสทุกข์โศกาดูร(เราไม่เอาอย่าง) จริตมารยาสาไถยของมนุษย์ เรี่ยรายกลิ้งกระจาย

กลางทรายดิน น้ำพระหฤทัยประเสริฐเลิศล้ำ ระงมไปด้วยเสียงครวญคร่ำบาดเจ็บสาหัส

ลักษณะดังกล่าวอาจถือเป็นการประดับประดาภาษาให้ดูอลังการ โดยเฉพาะกลุ่มคำที่มีเสียงสัมผัสคล้องจองนั้น ช่วยให้เกิดการเชื่อมต่อของเสียง ฟังระรื่นในจังหวะจะโคน และวลีที่ซ้อนคำซ้ำๆเข้าไปให้ยาวขึ้น เป็นลักษณะที่มักปรากฏในภาษาร่ายยาว เช่น มหาเวสสันดรชาดก ดังตัวอย่างที่รู้จักกันดีว่า

"ครั้งแสงพระสุริยะส่องระดมให้ดูเด่นดั่งดวงดาววาวแวววะวาบๆ ที่เวิ้งว้างวิจิตรจำรัสจำรูญรุ่งเป็นสีรุ้งพุ่งพ้นเพียงคัคนัมพรพื้นนภากาศ"

นอกจากนี้ ภาษาในบทสนทนาก็ฟังดูแปลกหูไปจากภาษาที่พึงใช้ในชีวิตประจำวัน เช่น

- แน่แท้หรอกเจ้า ผู้คนทั้งแผ่นดินนั้นมีพรุ่งนี้ แต่เฉพาะญ่าแล้ว วันนี้เป็นวันสุดท้ายเสมอ

- เว้นจากญ่าแล้วเราก็มิพูดด้วย เราเห็นญ่าถูกทอดทิ้ง ขาดน้ำใจจากสังคมมนุษย์จึงสุดที่จะสมเพชเวทนา อดวาจาไว้ไม่ได้

- แต่เรารักจะเป็นใบ้ ถึงจะมีภาษาก็เสมือนหามีไม่

- หรือชะรอยเจ้าจะมีน้ำใจ ซ่อนเร้นอยู่อย่างลี้ลับลึกซึ้ง

- ญ่าจะมีวันพรุ่งนี้สืบเนื่องไปตามแรงปรารถนาของหัวใจ

ดูเหมือนอังคารจงใจสร้างภาษาบทสนทนาดังกล่าวให้ผิดไปจากความน่าจะเป็น แม้ว่าเรื่องนี้จะมีบุคคล สถานที่ เวลา อยู่ในแดนชีวิตจริง สาเหตุหนึ่งอาจอาจเป็นเพราะการเดินเรื่องด้วยบุคลาธิษฐาน ได้ช่วยเอื้อให้นักเขียนไม่ต้องพะวงถึงความสมจริงอยู่แล้ว แต่สาเหตุสำคัญ น่าจะเป็นเพราะอังคารตั้งใจจะแสดงให้เห็นว่า เรื่องราวที่เกิดขึ้นไม่ใช่เรื่องธรรมดาที่จะพบได้ทั่วๆ ไป ความสัมพันธ์ระหว่างญ่ากับพฤกษชาติเป็นเรื่องพิเศษอันควรจารจำกล่าวขานสืบไปด้วยความยกย่อง

หากจะพินิจลงไปอีกขั้นหนึ่ง อาจกล่าวได้ว่าอังคารเขียนร้อยแก้วด้วยภาษากวี ดังที่เขาได้กล่าวไว้ว่า "ตัวร้อยแก้วเองก็ต้องร้อยกรอง" การสรรคำที่เป็นคำทำเนียบกวี เช่นคำว่า *แรงโอสถ อสุภชาก ปีติทิพย์ แพรวพราว เสี้ยวจันทร์เจ้า ระยับย้อย* เป็นต้น หรือการใช้คำซ้อนมีเสียงสัมผัส การสร้างวลีซ้อนกันยาวๆ

ตลอดจนถึงภาษาในบทสนทนาดังกล่าวข้างต้น ล้วนบ่งชี้ให้เห็นว่า อังคารได้สืบสานงานร้อยแก้วที่มุ่งเน้นพรรณนาภาพและความรู้สึกอย่างละเอียดลออ จากวรรณคดีเก่าแก่นับตั้งแต่**เตภูมิกถา** เป็นต้นมาให้ปรากฏอยู่ในวงวรรณอีกครั้งหนึ่ง

การ "อ่าน" ร้อยแก้วเรื่อง **ญ่า** ในครั้งนี้ ทำให้พบว่าเรามีวรรณคดีนิทานเป็นลายลักษณ์เกิดขึ้นใหม่ในพุทธศตวรรษนี้ และเป็นวรรณคดีนิทานที่ประดิษฐ์เรียงร้อยด้วยภาษาวิจิตร ความดีเด่นเชิงภาษาและสาระที่กลมกลืนกันของเรื่องนี้ก็เป็นเหตุผลเพียงพอแล้วที่น่าจะได้นำไปเป็นแบบเรียนวรรณคดีแก่อนุชนรุ่นหลัง เพื่อสร้างความตระหนักรู้ในคุณค่าแห่งโลกธรรมชาติ และให้สัมผัสอันประณีตในงานวรรณศิลป์ที่แสดงอัจฉริยลักษณ์แห่งภาษาไทย

ที่มา: ธเนศ เวศร์ภาดา. "ญ่า นิทานร้อยแล้วแห่งพุทธศตวรรษที่ 25)". **ดินสอขอเขียน**. กรุงเทพ ฯ : สำนักพิมพ์ปาปิรัส, หน้า 65 - 75.

บทวิเคราะห์

ผศ.ดร.ธเนศ เวศร์ภาดา จบการศึกษาอักษรศาสตรบัณฑิต (เกียรตินิยมอันดับ 2) อักษรศาสตรมหาบัณฑิต และอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต จากคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อ พ.ศ. 2526 ธเนศเริ่มเขียนบทวิจารณ์วรรณกรรมเมื่อปลายปี 2529 ลงพิมพ์ใน*ถนนหนังสือ*และ*สยามรัฐสัปดาหวิจารณ์* ช่วงปี พ.ศ. 2530-31 เขียนบทวิจารณ์ประจำในคอลัมน์ "สะดุดตัวหนังสือ" *สยามรัฐรายวัน* ฉบับวันอาทิตย์ โดยใช้นามปากกา "อศิรยุทธนาท" และยังเขียนลงวารสารนิตยสารอื่นๆ เช่น *สตรีสาร ไฮ-คลาส เปรียว สีสัน* โดยใช้นามจริง นับเป็นนักวิจารณ์รุ่นใหม่ที่มีมุมมองการวิเคราะห์อย่างมีหลักวิชา และมีผลงานเผยแพร่สม่ำเสมอ ธเนศเป็นกรรมการตัดสินการประกวดวรรณกรรมหลายรางวัลและหลายครั้ง ได้แก่ รางวัลรวีโดมพระจันทร์ ประเภทกวีนิพนธ์ รางวัลวรรณกรรมสร้างสรรค์แห่งอาเซียน (ซีไรต์) ได้รับรางวัลนักวิจารณ์ดีเด่น จากกองทุนหม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ ปี พ.ศ. 2535 ปีเดียวกับชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์ และรางวัลบทความดีเด่นของกองทุน ม.ร.ว. อายุมงคล โสณกุล ปี พ.ศ. 2536 ช่วงปี พ.ศ. 2538 - ปัจจุบัน ธเนศเขียนบทความและบทวิจารณ์วรรณกรรมเป็นประจำในนิตยสารหลายฉบับ ได้แก่ *ซีตี้ไลฟ์ สีสัน เนชั่นสุดสัปดาห์ วัฏจักร ฐานสุดสัปดาห์* เป็นต้น มีผลงานตีพิมพ์แล้ว คือ **ดินสอขอเขียน ทะเลปัญญา** และเป็นบรรณาธิการหนังสือ**ประชุมความคิด เจ้าจันท์ผมหอม นิราศพระธาตุ**

อินทร์แขวน ปัจจุบันเป็นผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประจำภาควิชาภาษาไทยเพื่อการสื่อสาร มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย

บทวิจารณ์ "ญ่า นิทานร้อยแก้วแห่งพุทธศตวรรษที่ 25" นับเป็นบทวิจารณ์ที่น่ากล่าวถึงชิ้นหนึ่ง เนื่องจากบทวิจารณ์ชิ้นนี้ชี้ให้ผู้อ่านเห็นและเข้าถึงงานวรรณกรรมรูปแบบใหม่ของอังคารได้เป็นอย่างดี ทั้งนี้เพราะผู้อ่านส่วนใหญ่รู้จักผลงานของอังคารในรูปแบบของกวีนิพนธ์ สำหรับการวิจารณ์ครั้งนี้ ผู้วิจารณ์เน้นไปที่การวิเคราะห์ลักษณะของลีลาภาษาร้อยแก้วที่ผู้เขียนใช้ จากการที่ผู้วิจารณ์เป็นผู้มีความรู้และมีความจัดเจนทางภาษาไทย จึงทำให้สามารถวิเคราะห์วิจารณ์นิทานร้อยแก้วเรื่องนี้ได้อย่างลุ่มลึกและชัดเจน ผู้วิจารณ์สามารถแจกแจงและอธิบายให้ผู้อ่านมองเห็นและเข้าถึงลักษณะและวิธีการเขียนของอังคารที่สืบขนบการแต่งมาจากงานวรรณคดีโบราณของไทย พร้อมทั้งแสดงให้เห็นความสามารถของผู้แต่งในการผสานและบูรณาการระหว่างขนบการแต่งแบบเก่าเข้ากับการสร้างงานแบบใหม่ในทิศทางและรูปแบบของผู้แต่งเอง จนทำให้เกิดลักษณะนิทานร้อยแก้วในรูปแบบใหม่เช่นนี้ขึ้น

ด้วยความช่วยเหลือของนักวิจารณ์ที่วิเคราะห์ วิจารณ์งานอย่างละเอียด โดยพิจารณาในทุกองค์ประกอบของงานวรรณกรรมไม่ว่าจะเป็น โครงเรื่อง ลีลาการเขียน ภาษา บรรยากาศ ฉาก และองค์ประกอบทางวรรณศิลป์อื่นๆ ของผู้วิจารณ์เช่นนี้ ช่วยให้ผู้อ่าน (ที่ด้อยประสบการณ์และขาดความชำนาญและจัดเจนในภาษาไทย) เข้าถึง มองเห็น พร้อมทั้งยอมรับในอัจริยภาพของผู้แต่งและอัจริยลักษณ์อันโดดเด่นของภาษาไทยที่นำเสนอและสื่ออารมณ์ ความคิดของเรื่องได้อย่างคมคาย ประณีต และงดงาม โดยแฝงนัยไว้อย่างลุ่มลึกและชวนค้นหา

การวิเคราะห์อย่างละเอียด พินิจในทุกคำ ทุกประโยคของผู้วิจารณ์ เป็นเสมือนแนวทางและบทเรียนให้ผู้อ่านนำแนวทางนี้ไปประยุกต์ใช้ในการอ่านงานวรรณกรรมเรื่องต่อไปของตนได้ เนื่องจากการวิจารณ์ในลักษณะนี้ช่วยกระตุ้นให้ผู้อ่านตระหนักว่า การอ่านงานวรรณกรรมเพื่อให้เข้าถึงอรรถรส รับรู้ถึงอารมณ์และความคิดที่ผู้แต่งส่งผ่านตัวงานมายังผู้อ่านนั้น ไม่สามารถรับรู้หรือเข้าถึงโดยผ่านการอ่านอย่างฉาบฉวยและผ่านเลยไปอย่างรวดเร็ว แต่ต้องอ่านอย่างตั้งใจ

พินิจและพิเคราะห์ในทุกสิ่งที่อ่านผ่านเพื่อจะซึมซับ ซาบซึ้งและดื่มด่ำในความงามทั้งในเชิงภาษาและความคิดที่แฝงเร้นในตัวงานวรรณกรรม ดังที่ผู้วิจารณ์กระทำให้ดูเป็นตัวอย่างแล้วในบทวิจารณ์บทนี้

นอกจากการวิเคราะห์ภาษาและองค์ประกอบทางวรรณศิลป์ที่ปรากฏในเรื่องแล้ว ผู้วิจารณ์ยังชี้ให้ผู้อ่านเห็นถึงความคิดแฝงอันสำคัญที่ผู้แต่งตั้งใจจะส่งผ่านมายังผู้อ่าน นั่นก็คือ การชี้ให้ผู้อ่านตระหนักถึงความยิ่งใหญ่และความสำคัญของธรรมชาติ ทั้งนี้ ผู้วิจารณ์มิได้อธิบายขยายความและชี้ให้เห็นคุณค่าของธรรมชาติที่ผู้แต่งแสดงไว้เฉพาะในงานวรรณกรรมเรื่องนี้เท่านั้น แต่ผู้วิจารณ์ยังเน้นย้ำให้ผู้อ่านรับรู้ว่าแนวคิดหรือแก่นความคิดเกี่ยวกับเรื่องธรรมชาตินั้น นับเป็นแนวคิดหลักที่ปรากฏและสอดแทรกอยู่ในงานประพันธ์ของผู้แต่งอยู่เสมอ ด้วยเหตุนี้ การวิจารณ์ที่ผู้วิจารณ์มีความรู้และความเข้าใจต่อพัฒนาการ รวมถึงติดตามอ่านงานวรรณกรรมของนักเขียนอย่างต่อเนื่อง ประกอบกับมีความรู้ความเชี่ยวชาญและความสามารถในการวิเคราะห์วิจารณ์งานแบบเจาะลึกนั้น นับว่ามีส่วนอย่างมากที่จะช่วยให้ผู้อ่านมองทะลุและเข้าถึงงานวรรณกรรมชิ้นนั้นได้อย่างลุ่มลึกและแจ่มชัดมากขึ้น

จากบทวิจารณ์ชิ้นนี้แสดงให้เห็นว่า ธเนศ เวศร์ภาดา เป็นนักวิจารณ์ที่แสดงศักยภาพทางการวิจารณ์และปฏิบัติพันธกิจของนักวิจารณ์ที่มีต่อผู้อ่านได้เป็นอย่างดี เนื่องจากผู้วิจารณ์มิได้ช่วยให้ผู้อ่านมองเห็นและเข้าใจเฉพาะความคิดความงาม และคุณค่าของงานวรรณกรรมเรื่องนี้เท่านั้น แต่ยังขยายมุมมองและปรับเปลี่ยนทัศนะทางความคิดของคนส่วนใหญ่ที่มีต่อภาษาไทยด้วยความเข้าใจที่ผิดๆ ได้หันมาตระหนัก มองเห็น เข้าถึงและซาบซึ้งในอัจริยลักษณ์อันโดดเด่นของภาษาไทย ซึ่งนับว่าเป็นเป็นแนวทางอีกแนวหนึ่งที่จะช่วยกระตุ้นให้คนไทย (โดยเฉพาะคนไทยรุ่นใหม่) รู้คุณค่า สืบสาน และธำรงรักษาลักษณะอันโดดเด่นงดงามของภาษาไทย อันเป็นมรดกทางปัญญาของบรรพบุรุษไทยให้คงอยู่ต่อไปตราบนานเท่านาน

อรพินท์ คำสอน: ผู้วิเคราะห์

ภาษากวีในนวนิยาย

ธเนศ เวศร์ภาดา

"ก่อกองทราย เป็นงานที่มีลักษณะแสดงถึงชีวิตและธรรมชาติของมนุษย์ที่เป็นสากล ดังเช่นที่มนุษย์ทั่วไปในโลกจะพึงเป็นและในขณะเดียวกันก็มีสีสันของท้องถิ่นและความเป็นไทยทั้งในด้านถ้อยคำและการใช้ฉากอันเป็นท้องเรื่อง ภาษาของ "ไพฑูรย์ ธัญญา" มีลักษณะกวี ประณีตรื่นหู กะทัดรัด ไม่ซับซ้อน อุดมด้วยถ้อยคำที่ให้จินตภาพประทับใจด้วยสี แสงและเสียง"

ข้อความข้างต้นเป็นคำประกาศยกย่องรวมเรื่องสั้นชุด **ก่อกองทราย** ของไพฑูรย์ ธัญญา ให้เป็นวรรณกรรมสร้างสรรค์แห่งอาเซียนของประเทศไทย ประจำปี 2530 จากมติเอกฉันท์ของคณะกรรมการผู้ตัดสิน

ผู้เขียนตั้งใจเลือกคัดเฉพาะส่วนที่เกี่ยวกับภาษาใน **ก่อกองทราย** มาพิจารณาอย่างละเอียดเพราะเห็นว่ามีประเด็นน่าสนใจที่อาจแลกเปลี่ยนความคิดร่วมกันได้

ประเด็นที่ผู้เขียนคิดว่าน่าสนใจนั้น มีสามประเด็นด้วยกันคือ

1. ในงานชุด**ก่อกองทราย** มีสีสันของท้องถิ่นและความเป็นไทยทั้งในด้านถ้อยคำและการใช้ฉากอันเป็นท้องเรื่อง

2. ภาษาของไพฑูรย์ ธัญญา มีลักษณะกวี

3. ภาษาของไพฑูรย์ ธัญญา อุดมด้วยถ้อยคำที่ให้จินตภาพ ประทับใจด้วยสีแสงและเสียง

เมื่ออ่านคำประกาศข้างต้นแล้วผู้เขียนยอมรับว่าอดไม่ได้ที่จะคิดเปรียบเทียบกับวรรณกรรมเข้ารอบสุดท้ายอีก 2 เล่ม คือ **ลมเหนือและป่าหนาว** ของมาลา คำจันทร์ และ**ลูกพ่อคนหนึ่ง (ถากไม้เหมือนหมาเลีย)** ของวัฒน์ วรรลยางกูร เพราะผู้เขียนมีสมมติฐานในใจ ว่างานของมาลา คำจันทร์ และวัฒน์ วรรลยางกูร มีความเด่นในด้านลีลาภาษาตามประเด็นข้างต้นทุกประการ และออกจะโดดเด่นกว่างานของไพฑูรย์ ธัญญาเสียด้วย

ดูเหมือนว่าการตัดสินรางวัลในครั้งนี้ดุเดือด เข้มข้นไม่แพ้ปีที่ผ่านๆ มา ด้วยวรรณกรรมที่เข้ารอบสุดท้ายต่างก็เป็น "หัวกะทิ" ที่ผ่านการกรองการร่อนจากตะแกรงอันถี่ยิบของคณะกรรมการผู้ตัดสินแล้ว หากจะเปรียบกับคู่มวยเอกต่างฝ่ายต่างมีลีลาโดดเด่นเฉพาะตัว ต่างฝ่ายต่างก็แสดงกลเม็ดอันสั่งสมมาช้านานอย่างเต็มที่

ลองพิจารณาดูตัวอย่างต่อไปนี้

"ตะวันดวงโต สุกปลั่งผุดโผล่ขึ้นจากท้องทะเล สาดแสงอาบพื้นน้ำเป็นประกายวามวาว ระรอกคลื่นริ้วเล็กม้วนตัวเข้าหาฝั่งลูกแล้วลูกเล่า ยามเมื่อต้องแดดเช้ายิ่งวูบวาบแวววาวเหมือนเกล็ดปลากลิ่นอายของทะเลแผ่สร้านไปทั่วหมู่บ้าน กลิ่นอายและเสียงครวญครางของท้องทะเล ช่างห้าหายและเย้ายวนอยู่ในความรู้สึกของเฒ่าหมีดยิ่งนัก" (เรือปลา...เที่ยวสุดท้าย หน้า 112)

ไพฑูรย์ ธัญญา สามารถพรรณนาฉากท้องทะเลได้หมดจดนึกเห็นภาพตามได้ชัดเจน เป็นภาพทะเลที่เรียบๆ ไม่บรรเจิดยิ่งใหญ่ แต่เหมาะงามสอดคล้องกันดีกับท้องเรื่อง ซึ่งมีเฒ่า หมีด ชายชราคนธรรมดาๆ เป็นตัวละครเอก

"ความแล้งทิ้งร่องรอยไว้ที่สีข้างหมา แผ่นดินแตกผงและต้นไม้อัตคัดใบ นับแต่ขนข้าวออกนาเป็นต้นมากระทั่งหลังสงกรานต์ร้อนจัด ฝนห่าหนึ่งยังไม่ยอมตกลงสักครั้ง ฝุ่นดินคลุ้งขึ้นเมื่อเท้าเหยียบ ไผ่รวกเหี่ยวเหลืองเหมือนกับโดนไฟลวก หลังคาตองตึงตากแดดกรอบเกรียมเป็นสีชีดแห้ง ไก่เจ่าเหงา งัวและควายก็เงื่องหงอยมีแต่แมงหวี่ดำบินตอมขี้ตา" (เจ้าพ่อ หน้า 87)

มาลา คำจันทร์ พรรณนาความแห้งแล้งได้ถึงอารมณ์นัก เขาบรรจงเก็บ ราย

ละเอียดของบรรยากาศมาแต่งแต้มด้วยถ้อยคำที่กระชับ เพื่อสอดรับภาพแล้งที่แห้งโหย เขาสามารถโน้มอารมณ์ผู้อ่านด้วยการฉายภาพเคลื่อนไหวที่เชื่องช้าและการระบายสีซีดแห้งให้ประจักษ์ชัดในจินตภาพ

"มะยมออกผลเป็นพวงเขียวอ่อนใสติดกิ่งขรุขระ ใกล้ต้นมะยม เด็กชายกับเด็กหญิงง่วนอยู่กับกองหม้อข้าวหม้อแกง ซึ่งอันที่จริงก็คือถาดถ้วยและกระป๋องเครื่องสำหรับทำขนมหรือหุงต้มอาหารของเขาทั้งสองมีทั้งดอกเฟื่องฟ้าขาวและแดงพวงใหญ่ ฝุ่นดินทรายที่ถูกกรองอย่างละเอียดสีเหลืองนวลปราศจากสิ่งปะปนบรรจุอยู่ในกระป๋องนมสีฟ้าห่อใบตองสดกลัดไม้เป็นรูปทรงเรียบร้อยวางเรียงไว้ในถาด ซึ่งเก่าจนลายดอกไม้ลบเลือนดำหม่น" (นกปีกหัก หน้า 21)

วัฒน์ วรรลยางกูร เปิดฉากเรื่อง *"นกปีกหัก"* ด้วยภาพที่สดใส ผลมะยมเขียว ดอกเฟื่องฟ้าขาวและแดง ฝุ่นดินทรายเหลืองนวล กระป๋องนมสีฟ้า และใบตองสดสีเขียว เขาเข้าใจจัดวางภาพให้เจิดจ้า ดูร่าเริง ขณะเดียวกันผู้อ่านก็ซึมซับบรรยากาศการละเล่นของเด็กไทยที่กลมกลืนเป็นส่วนเดียวกับธรรมชาติ

จะเห็นได้ว่าสีสันของท้องถิ่นและความเป็นไทย ปรากฏชัดเจนทั้งสามตัวอย่าง เพียงแต่เป็นคนละภูมิภาค เพราะฉะนั้นประเด็นนี้จึงเป็นเรื่องที่พิจารณาได้ยากเหลือเกินว่างานของใครเด่นกว่ากัน

ต่อไป พิจารณาตัวอย่างที่ใกล้เคียงกัน ดังนี้

1. *"วันแล้ง ร้อนอย่างร้ายกาจ แผ่นดินระยิบระยับด้วยเปลวแดด สวนยางพาราสลัดใบร่วงโปร่งโล่ง เปลือยกิ่งก้านอาบแดดอยู่เคร่งขรึมเงียบเหงาลมสงัด ใบไม้ใบหญ้าไม่ไหวติง มะพร้าวยอดด้วนยืนตายสงบงันอยู่เหนือฝั่ง สรรพสิ่งเหมือนยอมสยบต่อฤทธิ์ร้ายของตะวันกล้าในยามเที่ยง"* (ก่อกองทราย หน้า 165 ไพฑูรย์ ธัญญา)

2. *"เมื่อลมแล้งผ่านมา ป่าทั้งป่าเหมือนจะโปรยใบไม้ลงหมดต้น ภูดอยขมุกขมัวไม่เป็นสีครามเหมือนป่าฝน ท้องฟ้าก็หม่นมัวด้วยฝุ่นดินที่ลอยขึ้นไปเปื้อนฟ้า"* (ใบไม้สีเหลือง หน้า 120 มาลา คำจันทร์)

3. *"ยาขี่นมวนยาวคาบอยู่ในปาก ย่านางผละจากบ้านหลังนั้นแล้วลงทุ่งแดดเผาหัว แต่ย่านางมีงอบแล้วเลยไม่หวั่นแดด หน้านี้เดือนแปดแดดเต้นเป็นตัว มันเผาน้ำในปลักควายเหือดแห้งเผาน้ำในตัวเป็นเหงื่อชุ่มเสื้อ บ่ายสองบ่ายสาม*

ใบไม้หลับ สองตีนสี่ตีนหดหัวเข้าร่มไปหมด ทุ่งแห้งแดดแรงมีแต่ย่าเฒ่า" (คนแก่ หน้า 58 มาลา คำจันทร์)

4. *"ดูราวโลกนี้มีแต่ยามแล้ง โล่งลิ่ว ไร้ร่มเงา ร่างผอมแกร่งโรยล้าจากภูเขาสู่พื้นราบ ร้อนอบผิวผ้าและร้อนลวกไหล่ขวาที่เสื้อเปื่อยขาด สองข้างทางเต็มไปด้วยก้อนหินใหญ่น้อยสีเทาและน้ำตาลที่ตะปุ่มตะป่ำ ซึ่งบัดนี้ดูคล้ายก้อนถ่านไฟในเตากำลังส่งเปลวระยิบ เขาเอียงแก้มเช็ดเหงื่อกับไหล่ซ้าย เงยมองฟ้า มีแต่แดดจ้าจนต้องหยีตา"* (แดดกรรม หน้า 9 วัฒน์ วรรลยางกูร)

เราคงจะพิจารณาได้สะดวกใจขึ้นสักหน่อยเพราะตัวอย่างทั้งสี่ต่างเป็นภาพของอากาศแล้ง ผู้เขียนไม่ปฏิเสธว่า ภาษาของไพฑูรย์ ธัญญา *"ประณีตรื่นหูกะทัดรัด ไม่ซับซ้อน"* ในตัวอย่างที่หนึ่ง ไพฑูรย์ย้ำเน้นความร้อนด้วยความเปรียบในประโยคสุดท้ายว่า *"สรรพสิ่งเหมือนยอมสยบต่อฤทธิร้ายตะวันกล้าในยามเที่ยง"* ดูจะเป็นการย้ำเน้นที่จงใจและตรงไปตรงมา กลุ่มคำ *"ฤทธิร้ายตะวันกล้า"* ไม่สอดคล้องกับปริบทที่ใช้คำระดับธรรมดาและฟังระรื่น ได้จังหวะ "ลงตัว" ดีอยู่แล้ว

ขณะที่ตัวอย่างที่สองและสาม มาลา ใช้ถ้อยคำง่าย ๆ มาร้อยภาพให้เกิดอลังการงดงาม จินตภาพของ *"ฝุ่นดินที่ลอยขึ้นไปเปื้อนฟ้า"* มีพลังช่วยเน้นให้เห็น *"ท้องฟ้าหม่นมัว"* ชัดขึ้นในความรู้สึก

"แดดเผาหัว" *"แดดเต้นเป็นตัว"* จน *"สองตีนสี่ตีนหดหัวเข้าที่ร่ม"* ทำให้ผู้อ่านเห็นความเคลื่อนไหว เป็นการดิ้นรน ไม่เห็นภาพหยุดนิ่งเพียงภาพถ่าย

ที่สำคัญ ภาษาเรียบ ๆ ของมาลา แฝงความงามของเสียงสัมผัสคล้องจอง เช่น สีครามเหมือนป่า**ฝน** ท้องฟ้าก็**หม่น**มัวด้วยฝุ่นดิน ทุ่ง**แห้ง**แดด**แรง**มีแต่ย่าเฒ่า

ส่วนตัวอย่างสุดท้าย ผู้อ่านจะสัมผัสความรุนแรงของอากาศแล้งได้จากการจัดฉากที่ "โล่งลิ่ว" อาณาเขตกว้างไกลเช่นนี้ช่วยเน้นให้รู้สึกว่าอานุภาพของความร้อนแผ่รัศมีไปทั่ว แม้แต่ก้อนหินใหญ่น้อยข้างทางยังคล้าย *"ก้อนถ่านไฟในเตา"*

*"**ร้อนอบ** ผิวผ้าและ **ร้อนลวก** ไหล่ขวาที่เสื้อเปื่อยขาด"* เป็นประโยคที่แสดงถึงความประณีตในการจัดวางตำแหน่งคำและการสรรคำ วัฒน์ตั้งใจขึ้นต้นประโยคใหม่ด้วยคำวิเศษณ์ "ร้อน" ไว้สองแห่งติดๆ กัน และเลือกคำ "อบ" กับ "ลวก" ซึ่งเป็นคำตายลงเสียงหนักท้ายพยางค์ มาช่วยเน้นความรุนแรงที่กระชาก

กระชั้น

ภาพของความร้อนแล้งในตัวอย่างนี้ยังสัมพันธ์และมีอิทธิพลต่อตัวละครในเรื่องไม่ใช่การพรรณนาฉากเปิดเรื่องอย่างธรรมดา ๆ หรืออย่างขาดเสียไม่ได้ การสรุปภาพความร้อนไว้ท้ายสุดว่า "มีแต่แดดจ้าจนต้องหยีตา" แม้จะเป็นภาพปกติทั่ว ๆ ไป แต่เมื่อตัวละคร "เขา" พูดกับหญิงชราในช่วงถัดไปว่า

"ร้อนนะแม่เฒ่า เมื่อไหร่มันจะจบสิ้น"

หญิงชรามองไปยังแดดอันกราดเกรี้ยวรู้ว่าชายหนุ่มและหญิงสาวต่างยังต้องเดินไกลไปในทิศทางตรงข้ามตามจุดมุ่งหมายของแต่ละคน นางก็ได้แต่พึมพำว่า-เวรกรรม (แดดกรรม หน้า 10 วัฒน์ วรรลยางกูร)

"แดด" ในที่นี้น่าจะเป็นสัญลักษณ์ของสิ่งที่มีอานุภาพบางอย่างซึ่งตัวละครในเรื่องพยายามดิ้นรนต่อสู้

การเปรียบเทียบภาพที่ใกล้เคียงกันทั้งสี่ตัวอย่างข้างต้น คงพอจะชี้ให้เห็นชั้นเชิงการใช้ภาษาของมาลาและวัฒน์ว่า มี "สีสัน" ทิ้งห่างภาษาของไพฑูรย์หลายช่วงตัวอยู่ไม่น้อย

ภาษาของ ไพฑูรย์ เป็นภาษาเรียบ ๆ ตรงไปตรงมา ไม่มีลูกเล่นพริ้งพรายฉากพรรณนาสวยงามมีสีมีแสง แต่ไม่ถึงขั้น "อุดม" จนชวนตื่นตาและประทับใจ นอกจากนี้การพรรณนาฉากเป็นเพียงการเสริมบรรยากาศแห่งท้องเรื่อง ไม่มีนัยลึกซึ้งซ่อนแฝง ชวนให้ตีความเพื่อเชื่อมโยงสู่แก่นเรื่อง เช่น

"บ่ายนั้นฟ้าจางเป็นสีจืดแดดอ่อนรอนแรงและลมทุ่งยังโชยล่องไล่ว่าวควายของเด็ก ๆ ให้ขึ้นสูง ทุ่งโล่งเย็นระรื่น กระนั้นแผงหลังและหัวไหล่เปลือยด้านของแคล้วยังชุ่มเหงื่อเป็นมันปลาบ..." (บ้านใกล้เรือนเคียง หน้า 179)

"แดงดอกทองกวาวสาดบานไปทั้งทุ่ง ลมหนาวยังไม่ร้างลาจากหมู่บ้านมะม่วงพุ่มหนาเริ่มแตกช่อดอกสีขาวหม่นขึ้นคลุมต้น ฟ้าต้นเดือนสามผ่องแผ้วเขยิบขึ้นสูงเป็นสีครามทุกสิ่งทุกอย่างช่างสวยงามและดูดีไปหมด..." (นกเขาไฟ หน้า 142)

ภาษาของ มาลา เป็นภาษาเรียบ ๆ ตรงไปตรงมา แต่แฝงอลังการเชิงกวีคือมีลักษณะลำนำแห่งเสียงสัมผัส วางจังหวะประโยคสั้นยาวสลับพอเหมาะพองาม ใช้คำที่อุดมด้วยจินตภาพแห่งสี แสง เสียง และรสสัมผัสอย่างแท้จริง

*"เพชรน้ำค้างวูบหล่นจากปลายหญ้าเป็นประกายสุก เท้าเปล่าสองคู่ย่ำสวบๆ บนใบไม้เย็นเฉียบ เช้าอยู่นัก หมอกลอยอ้อยอิ่งแตะตีนเขาไกลออกไปไกลออกไป ยอดดอยผลุบโผล่พ้นหมอกแลเลือนๆ ไม่ว่า**หน้าปีหน้า**เดือนใดหมอกเหมยไม่เคยจางจากแผ่นดินบนดอยสูงเหมือนว่าเป็นของ**คู่กัน** **คู่วันคู่เดือนคู่ปี**"* (ร่วงแล้วที่ราวป่า หน้า 128)

เพชรน้ำค้าง เป็นคำทำเนียบกวีที่ มาลา เลือกใช้ได้อย่างเหมาะสม ในที่นี้ช่วยบ่งให้เห็นแสงเลื่อมประกายวาวของหยาดน้ำค้าง อากัปกิริยา "วูบหล่น" จากปลายหญ้า แม้จะรู้สึกรวดเร็ว แต่ก็สอดคล้องกับเสียงย่ำเท้า "สวบๆ" ฟังดูเหมือนรีบเร่งปานกัน พฤติการณ์อันรวดเร็วและรีบเร่งดังกล่าว ดูจะตัดกับภาพหมอกที่ลอย "อ้อยอิ่ง" และการแล "ไกลออกไปไกลออกไป" เพื่อเห็นยอดดอยพ้นหมอกอยู่เลือนๆ บรรยากาศเหมือนกำลังเล่นล้อกับความเร่งรีบและการดิ้นรนต่อสู้กับชีวิตของกะเหรี่ยงผัวเมียตัวละครในเรื่องนี้

นอกจากนี้ การเล่นคำเช่น "ไม่ว่าหน้าปีหน้าเดือนใด" หรือ "เหมือนว่าเป็นของคู่กัน คู่วันคู่เดือนคู่ปี" ทำให้เกิดเสียงกังวาน ทอดจังหวะและย้ำจินตภาพของหมอกที่ไม่เคยจางจากแผ่นดินให้หนักแน่นขึ้น

ภาษาของวัฒน์ เป็นภาษาเรียบๆ แต่ไม่ตรงไปตรงมา ฉากในงานของวัฒน์แม้จะไม่อลังการเท่ากับฉากในงานของมาลา แต่กลับมีนัยแฝงเร้นที่ชวนให้ผู้อ่านตีความเพื่อเชื่อมโยงสู่แก่นเรื่อง

"แดดอันกราดเกรี้ยว" ในเรื่อง *"แดดกรรม"* "เนื้อเนียนแดด" ของ "เขา" ในเรื่อง *"ฝันในฤดูเก็บเกี่ยว"* "ต้นไม้ขาดแสงแดด" ในเรื่อง *"ไม้เมา"* และ "แสงแดดกล้าที่สาดตรงแทงหยั่งลึกลงเวิ้งน้ำ" ในเรื่อง *"ลูกพ่อคนหนึ่งฯ"* ล้วนเป็นสัญลักษณ์ทั้งระดับลึกและกว้างที่จะเป็นกุญแจไปสู่ความเข้าใจในพฤติการณ์ของตัวละครและแก่นเรื่อง

แม้แต่ฉากบนยอดมะขามในเรื่อง "บนยอดไม้" วัฒน์พรรณนาทิวทัศน์อย่างละเอียดลออ โดยผ่านสายตาของ "เด็กที่ไม่ชอบนุ่งผ้า" ตั้งแต่ภาพหมู่บ้านซึ่งดูสวยงามอบอุ่น ภาพศาลาการเปรียญและปล่องเมรุสูงชะลูด ภาพสะพานคนบาปที่มีการยิงกันตายระหว่างพ่อกับลูก ภาพบ้านใหม่ใหญ่โตเพราะเจ้าของบ้านถูกหวย และภาพคนกับความกรำแดดทำงานในไร่ในนา วัฒน์สรุปภาพทั้งหมด

อีกครั้งอย่างกระชับว่า

"ทั้งหมดนี้ เด็กกวาดตามองแว้บเดียว ได้เห็นทั้งเมรุเผาศพ สะพานคนบาป แม่น้ำลำคลอง บ้านคนถูกหวย"

และทั้งหมดนี้คงไม่ใช่การจัดวางตำแหน่งภาพให้ถูกที่ถูกทางด้วยปลายปากกาอย่างฉาบฉวย แต่ลึกลงไปคือการมองเห็นความตาย การฆ่าฟัน การดำรงชีวิต และความหลงงมงาย ซึ่งเวียนวนซ้ำซากอยู่ในหมู่บ้านสวยงามอบอุ่นแห่งนี้

ภาพของเด็กที่ไม่ขอบนุ่งผ้าปีนป่ายขึ้นบนยอดมะขาม และเพ่งมองวัฒนธรรมของมนุษย์นี้ นับเป็นภาพที่กระทบใจ ชวนให้ผู้อ่านกระชากมโนสำนึกของตน มองย้อนและพินิจชีวิตที่หลงแนบแน่นอยู่กับกลไกของสังคมมาช้านานอีกครั้ง

ขณะที่เรื่อง *"เพื่อนบุณย์"* ของไพฑูรย์ เขาไม่รีรอที่จะตีความบทเปรียบเทียบแทนผู้อ่าน ดังนี้

"ลมฤดูแล้งพัดใบไม้เหลืองร่วงพรู ร่วงลงมาทับถมลานทรายเป็นชั้นหนา ใบไม้ร่วงหนักด้วยเป็นคราวผลัดใบ ลานวัดที่เคยเตียนโล่ง กลับรกเรื้อด้วยใบไม้แห้ง ใบไม้ร่วงทุกวัน หลวงพ่อก็กวาดทุกวัน แต่ต้นไม้หลายต้นคนกวาดกลับมีคนเดียว จึงกวาดเท่าไร ๆ ก็ไม่รู้หมด หากกระนั้นหลวงพ่อก็ไม่เคยละเว้นกิจวัตรข้อนี้ไปได้สักวันเดียว"

หลวงพ่อกวาดขยะทุกครั้งต้องนึกไปถึงคำสอนของท่านอุปัชฌาย์ว่า

"จิตใจของคนเราเหมือนลานดินนั่นแหละ กิเลสตัณหาอันทำให้จิตใจเศร้าหมองเปรียบได้ดังขยะ ซึ่งชอบแต่จะหล่นร่วงลงมาทับลานดิน หากเราไม่พยายามกวาดออกไปเสียบ้างจะทำให้จิตใจรกรุงรังด้วยขยะกิเลส เพราะเรานั้นมีไม้กวาดอยู่ในมือ แล้วหลักธรรมวินัยคือไม้กวาดอันวิเศษ..."

และ ไพฑูรย์ยังเน้นย้ำบทเปรียบเทียบให้แน่นหนายิ่งขึ้นว่า

"ท่านอุปัชฌาย์กล่าวเปรียบไว้เช่นนี้ท่านอาจลืมคิดไปกระมังว่าขยะบนลานวัดนั้นไม่ยากที่จะปัดกวาด แต่ขยะในลานใจของคนนี่สิยากเย็นเหลือเกินที่จะกำจัดให้หมดสิ้นไป"

ช่างเยิ่นเย้อและเกินความจำเป็น การเผยรหัสเปลือยความเช่นนี้ทำให้เสียอรรถรสเชิงวรรณศิลป์อย่างน่าเสียดาย

ลีลาภาษาเป็นเรื่องของความละเอียดอ่อน แล้วแต่ว่าใครจะมองเห็นความงามในแง่ใดมุมใด แต่เมื่อถึงคราวต้องยกย่องวรรณกรรมเล่มหนึ่งๆ ก็คงต้องพิจารณา "ความเด่น" ที่โดดเด่นจริงๆ และ "ความเด่น" นั้นมีความสอดประสานหรือสัมพันธภาพอย่างงดงามกับแก่นเรื่อง ตัวละครและองค์ประกอบเชิงวรรณศิลป์ทุกส่วน

ที่มา: ธเนศ เวศร์ภาดา. "ภาษากวีในนวนิยาย".**ดินสอขอเขียน.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ ปาปิรัส, หน้า 47-56.

บทวิเคราะห์

บทความเรื่อง "ภาษากวีในนวนิยาย" ของธเนศ เวศร์ภาดา เป็นบทวิจารณ์เปรียบเทียบนวนิยายเข้ารอบสุดท้ายของการประกวดวรรณกรรมยอดเยี่ยมแห่งอาเซียน ประจำปี 2530 จำนวน 3 เรื่อง คือ **ก่อกองทราย** ของ ไพฑูรย์ ธัญญา ซึ่งได้รับรางวัลซีไรต์ **ลมเหนือและป่าหนาว** ของ มาลา คำจันทร์ และ**ลูกพ่อคนหนึ่ง (ถาก**ไม้เหมือนหมาเลีย) ของวัฒน์ วรรลยางกูร ผู้วิจารณ์เริ่มบทความด้วยข้อความตอนหนึ่งในคำประกาศยกย่องของคณะกรรมการตัดสินวรรณกรรมซีไรต์ ซึ่งชมเชยการใช้ภาษาและถ้อยคำในนวนิยายเรื่อง**ก่อกองทราย**เป็นอย่างยิ่ง เพื่อจะชี้ว่านวนิยายอีกสองเรื่องซึ่งพลาดรางวัลมีคุณสมบัติตรงตามคำประกาศทุกประการ อีกทั้งมีความดีเด่นเหนือกว่าวรรณกรรมที่ได้รับรางวัลเสียอีก ผู้วิจารณ์ยกตัวอย่างข้อความพรรณนาจากนวนิยายทั้งสามเรื่องมาเปรียบเทียบกันเพื่อยืนยันความคิดของตนและเพื่อให้ผู้อ่านมองเห็นชัดเจนว่า สีสันของท้องถิ่นและความเป็นไทยในนวนิยายทั้งสามเรื่องเป็นจุดโดดเด่นพอกัน ต่างกันเพียงคนละภูมิภาค อีกทั้งเมื่อพิจารณาลึกลงไปถึงการใช้ถ้อยคำภาษาในงานแต่ละเรื่อง ผู้วิจารณ์สามารถตัดสินวิพากษ์ได้ว่า ในขณะที่ภาษาใน**ก่อกองทราย** *"เรียบ ๆ ตรงไปตรงมา ไม่มีลูกเล่นพริ้งพราย ฉากพรรณนาสวยงามมีสีมีแสง แต่ไม่ถึงขั้น "อุดม"*

จนชวนตื่นตาและประทับใจ นอกจากนี้การพรรณนาฉากเป็นเพียงการเสริมบรรยากาศแห่งแก่นเรื่อง" ภาษาใน**ลมเหนือและป่าหนาว** เป็น *"ภาษาเรียบๆ ตรงไปตรงมา แต่แฝงอลังการเชิงกวีคือมีลักษณะลำนำแห่งเสียงสัมผัส วางจังหวะประโยคสั้นยาวพอเหมาะพองาม ใช้คำที่อุดมด้วยจินตภาพแห่งสี แสง เสียง และรสสัมผัสอย่างแท้จริง"* ถ้อยคำง่ายๆ ที่ร้อยเรียงให้เกิดอลังการ จินตภาพ มีพลังและมีเสียงสัมผัสคล้องจอง ส่วนภาษาใน**ลูกพ่อคนหนึ่ง (ถากไม้เหมือนหมาเลีย)** *"เป็นภาษาเรียบๆ แต่ไม่ตรงไปตรงมา ฉากในงานของวัฒน์แม้ไม่อลังการเท่ากับฉากในงานของมาลา แต่กลับมีนัยแฝงเร้นที่ชวนให้ผู้อ่านตีความเพื่อเชื่อมโยงสู่แก่นเรื่อง"*

การหาข้อสรุปของทัศนะวิจารณ์จนสามารถประเมินคุณค่าได้เช่นนี้ย่อมมาจากการพินิจพิเคราะห์ตัวบทวรรณกรรมโดยละเอียด ผู้วิจารณ์วิเคราะห์ภาษาในตัวอย่างต่างๆ ที่ยกมาอย่างพิสดาร ให้เหตุผลในการวินิจฉัยเปรียบเทียบอย่างหนักแน่น แม้ส่วนที่ติติงก็มีท่าทีน้ำเสียงที่นุ่มนวล ทำให้ผู้อ่านประจักษ์ว่า ภาษาในงานประพันธ์มีความสำคัญต่อการสื่อ "สารความหมาย" ของตัวบท และมีบทบาทหน้าที่ในการสร้าง "พลัง" ให้แก่ตัวบท เพื่อให้การสื่อสารนั้นสัมฤทธิผลดังเจตนาและความมุ่งหมายของผู้ประพันธ์ได้มากหรือน้อยแตกต่างกันอย่างไร การใช้ภาษาพรรณนาอย่างมีจินตนภาพ มีความเคลื่อนไหว และมีเสียง ย่อมเป็นการใช้ภาษาที่มีชั้นเชิงต่างระดับไปจากการใช้ภาษาพรรณนาให้เห็นภาพอย่างตรงไปตรงมา ชัดเจน การเลือกสรรคำ การวางตำแหน่งของคำ การหลากคำ และการใช้คำในเชิงสัญลักษณ์ นอกจากเป็น "สีสัน" ของบทประพันธ์แล้ว ยังทำให้ภาษามีบทบาทหน้าที่ในการสื่อ "ความ" เกินกว่า "คำ" ดังจะเห็นได้จากภาษาในนวนิยายเรื่อง**ลูกพ่อคนหนึ่ง (ถากไม้เหมือนหมาเลีย)** ตามที่ผู้วิจารณ์ยกมา

แม้ผู้วิจารณ์จะเลือกวิจารณ์นวนิยายทั้งสามเรื่องเฉพาะประเด็นเรื่องภาษา แต่ผู้วิจารณ์ก็ชี้ให้เห็นว่าภาษาไม่ใช่สิ่งที่เป็นเครื่องประดับประดาตัวบท หรือเป็นเพียงเครื่องมือในการพรรณนาหรือบรรยายเรื่องราว แต่ภาษาต้อง *"มีความสอดประสานหรือสัมพันธภาพอย่างงดงามกับแก่นเรื่อง ตัวละครและองค์ประกอบเชิงวรรณศิลป์ทุกส่วน"*

บทวิจารณ์นี้แสดงให้เห็นพลังของภาษาและความร่ำรวยของภาษาไทย[1] บทวิจารณ์นี้จึงส่งสารความคิดไปยังนักเขียนว่า หากนักเขียนมีความรอบรู้ลุ่มลึกในภาษาย่อมสามารถนำภาษามาเป็นอุปกรณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานของตนได้อย่างมีพลังและมีความอลังการ บทวิจารณ์นี้ยังส่งสารไปยังผู้อ่าน ทำให้ผู้อ่านตระหนักว่าการเข้าถึงความลุ่มลึกของความหมายของเนื้อสารและความประทับใจในภาษาศิลป์ ย่อมไม่ได้เกิดจากการอ่านวรรณกรรมผ่าน ๆ เพียงผิวเผิน เพราะในขณะที่นักเขียนบรรจงเลือกสรรถ้อยคำเพื่อสื่อความคิดและความรู้สึกอย่างพิถีพิถัน นักอ่านก็น่าจะใช้ความระมัดระวังตั้งใจในการอ่านเช่นกัน

น่าสนใจว่าในระยะหลัง มีนักวิจารณ์ตั้งข้อสังเกตกับคำประกาศยกย่องวรรณกรรมที่ได้รับรางวัลซีไรต์มากขึ้น คำประกาศแม้จะเป็น "คำนิยม" แต่ก็แสดงทัศนะวิจารณ์อยู่ในที คำประกาศจึงกระตุ้นให้เกิดการวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์ขึ้นเป็นปฏิกิริยาทางความคิดอันนำไปสู่การค้นหาพลังปัญญาในตัวงาน และนักวิจารณ์ทำหน้าที่ของตนโดยสมบูรณ์ด้วยการถ่ายทอดความรู้และพลังปัญญานั้นไปสู่นักอ่านและนักเขียนอีกทีหนึ่ง

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์: ผู้วิเคราะห์

---

[1] ยังมีบทวิจารณ์อื่นที่เน้นการวิจารณ์ประเด็นความคิด กลวิธีการนำเสนอแนวคิด และการตีความหมายชีวิตในนวนิยายทั้งสามเรื่อง อ่านบทวิจารณ์ของ ดวงมน จิตร์จำนงค์, "ก่อกองทราย ลมเหนือและบ่าหนาวและลูกพ่อคนหนึ่ง (ถากไม้เหมือนหมาเลีย)", **ภาษาและหนังสือ ฉบับ 15 ปีซีไรต์**, ปีที่ 25 ฉบับ 1-2 (เมษายน 2535-มีนาคม 2536), หน้า 99-107

บทวิจารณ์เพลงน้ำ ระบำเมฆ ของ เสกสรรค์ ประเสริฐกุล

ชัยสิริ สมุทวณิช

ประดาผู้ถวิลหาคำตอบจากทะเลและท้องทุ่งไพรวนานั้น มีนักเขียน 2 คน ที่กระทำงานวรรณกรรมอย่างมั่นคง คือ **อัศศิริ ธรรมโชติ** กับ **เสกสรรค์ ประเสริฐกุล** ทั้งสองคนมีประสบการณ์ล้ำลึก

เพลงน้ำ ระบำเมฆ ผลงานชิ้นล่าสุดของเสกสรรค์ ประเสริฐกุล กำลังก่อความฮือฮาระทึกใจไปในหมู่นักอ่าน นักวิจารณ์

รวมเรื่องสั้นทั้ง 9 เรื่องนี้ เป็นผลแห่งศิลปการแสดงออกที่วิจิตร ยากที่ใครจะทำได้เสมอเหมือน

ในบางกอกโพสต์ฉบับวันที่ 12 มิถุนายน 2531 คอลัมน์ BOOKMAKER ของ "แก๊ป" ได้นำเสนองานวิจารณ์รวมเรื่องสั้นชุด **เพลงน้ำ ระบำเมฆ** ด้วยวิริยะที่งามไม่แพ้หนังสือที่เธอวิจารณ์

ผู้เขียนจะยกขึ้นมาพอสังเขป งานวิจารณ์ชิ้นนี้เกิดขึ้นท่ามกลางการอ่านจริงจังในเรื่องสั้นชุดต่าง ๆ ที่ต่อเนื่องและรอบคอบ วิจารณ์สมบูรณ์ในประเด็นการ "รวมหมู่" เรื่องทั้งหมดว่าเป็น "โศกนาฏกรรม" ซึ่งเป็นการชี้ถึงประเภทของเนื้อหา เมื่อได้จัดหมู่เรื่องว่าเป็น tragedy แล้ว นักวิจารณ์จึงได้ดูสาระว่า จุดที่สร้างเนื้อหาเหล่านี้มีที่มาอย่างไร? ผู้วิจารณ์ได้ทำหน้าที่ มิใช่ผู้บอกเล่า หรือเอาเรื่องของนัก

เขียนมาเล่าอย่างแน่นอน แต่ได้นำวัตถุประสงค์ของนักเขียน และความหมายลึกซึ้งซึ่งเป็นกลความคิดออกมา หากคิดกันอย่างกลศาสตร์ก็คือ ได้แกะตุ๊กตาที่เคลื่อนไหว ออกมาให้เห็นว่า ชิ้นส่วนที่สร้างกลนั้น คืออะไร มีส่วนประกอบที่สำคัญอย่างไร?

ผู้วิจารณ์ได้พบว่า แท้จริงแล้ว กลนั้นลึกกว่าชิ้นส่วน ไม่มีชิ้นส่วนแบบกลไกอยู่เลยในเรื่องสั้น แต่มีสิ่งที่เหนือกว่า สิ่งนั้นคือ ระบบความคิดใหญ่ประกอบภายในของระบบนี้ คือคู่ขัดแย้ง และคู่ขัดแย้งในความคิดใหญ่นี้ได้ปะทะกัน โดยนักเขียนได้เป็นเหยื่อที่ดิ้นรนต่อสู้ และไม่ยอมแพ้มัน อีกทั้งยังย้ำสื่อถึงผู้อ่านที่ร่วมชะตาเดียวกันให้เห็นว่า บาดแผลที่เกิดขึ้นนั้น บางครั้งเป็นเรื่องที่สามารถเกิดร่วมกันฉันผู้เข้าใจโลกเช่นเดียวกับผู้เขียนได้

งานของเสกสรรค์นั้นเป็นงานที่ *ผู้สร้างสรรค์* ได้หยิบประสบการณ์ส่วนตัวสัมพันธ์เป็นเอกภาพกับประสบการณ์ในสังคมที่เกิดขึ้น และพาผู้อ่านยกระดับไปสู่ความขัดแย้งที่ใหญ่กว่าในชะตากรรมของ "ความเป็นมนุษย์"

ผู้วิจารณ์ได้รับรองว่า งานนี้เป็น **งานสร้างสรรค์** โดยไม่ต้องระบุคำว่า "ซีไรต์" หรือคำใด ๆ ที่แสดงถึงการวินิจฉัยคุณค่าทางวรรณกรรมที่มิอาจเทียมเทียบได้อยู่แล้ว

กระนั้นก็ตาม ผู้วิจารณ์ได้กล่าวว่า งานนี้เป็นงาน "แบบฉบับขนานแท้" ไม่ใช่แต่เนื้อหาเท่านั้นทั้งรูปแบบและการสรรหาคำที่ใช้อย่างได้ความงามที่เรียกว่าสุนทรียศิลปโดยแท้

ผู้วิจารณ์ ในบางกอกโพสต์ชี้ว่า การอ่านงานของเสกสรรค์นั้น นำพาผู้อ่านไปรู้จักกับความเศร้าอาดูรในชีวิตทางสังคมโดยแท้จริง

กล่าวสั้น ๆ อีกอย่างก็คือ คนอ่านที่ต้องการรู้จักชีวิต หรือผู้มีแผลที่ต้องชำระงานของเสกสรรค์เป็นที่พึ่งได้ ให้กำลังใจต่อการลุกขึ้นมาสู้ได้อย่างทระนงองอาจ ผู้คิดเช่นนี้ก็จะพบกับสิ่งที่ตนคาดหวังได้จากการอ่านเรื่องสั้นชุดนี้ ถึงที่สุดแล้ว ผู้วิจารณ์กำลังกล่าวถึง ผู้อ่านที่จะมีคุณภาพระดับหนึ่ง และเป็นผู้อ่านที่ต้องมีสำนึกอีกอย่างหนึ่ง กลุ่มผู้อ่านเหล่านั้นจะตวงตักรสวรรณศิลป์ได้เต็มอิ่ม ซึ่งผู้วิจารณ์ชี้ว่า มีความล้ำลึก มีจุดสะเทือนใจ (ซึ่งเป็นฐานรองรับประเภทวรรณกรรมที่เรียกว่า tragedy) ที่พรรณนาได้สวยงามยิ่ง โดยมีลักษณะใหม่ เป็นแบบของผู้

เขียนเรื่องสั้น และไม่มีกลิ่นอายจากตะวันตก ในฐานะผู้เขียนซึ่งได้ปริญญาเอกจากมหาวิทยาลัยคอร์เนล

แน่นอน ผู้วิจารณ์ได้ชื่นชมกับนักเขียนถึงจุดสุดยอด เราเห็นได้จาก คำสั้นเพียงคำเดียวคือ คำว่า original เป็นคำที่มีน้ำหนักกว่า "สร้างสรรค์" หลายเท่าตัวทีเดียว เพราะการสร้างสรรค์นั้น คุณอาจยกเทคนิคตะวันตกมาประยุกต์กับตะวันออก หรือขอยืมเครื่องมือวรรณกรรมจากผู้อื่นมาใช้ในงานของคุณได้บ้าง แต่คำว่า original คือการสร้างสรรค์ต้นแบบ โดยนัยแท้ๆ แล้วก็คือคำว่าผู้เขียนเรื่องสั้นชุดนี้ได้สร้างต้นแบบทางวรรณกรรมขึ้นมาได้สำเร็จ และสำเร็จด้วยความสมบูรณ์ทั้งทางสุนทรียศิลป์ด้วยกลวิธีทางการเดินเรื่องและด้วยเป้าหมายที่มนุษยชาติเข้าใจหัวอกเดียวกัน ต้องเผชิญอยู่ ท้าทายอยู่ และร่วมหาทางเดียวกันต่อไปอีกโดยไม่ต้องมีข้อจำกัดแห่งกาลเวลา

สำหรับผู้เขียนบทความชิ้นนี้ หากจะวิจารณ์ซ้อนลงไป ด้วยการอาศัยแนวทาง Humanistic Approach ก็ย่อมทำได้ อาทิ กลับไปดู ความซื่อสัตย์จริงใจที่ผู้เขียนแสดงออกต่อมนุษย์หัวอกเดียวกัน เราก็อาจใช้เครื่องมือทางคุณธรรมและศีลธรรมมาประยุกต์อย่างได้ผล ตามแนวทฤษฎี Humanist

ฉากที่เปิดเผยธาตุแท้ของผู้เขียนว่าเขาเข้าใจต่อชีวิตอย่างไร มีหลายฉาก ไม่ว่าฉากแม่ปันนมให้ลูกคนอื่นๆ โดยสัญลักษณ์ที่เทียบเคียงคือการเกิดใหม่กับความตาย การต่อสายเลือดที่กลั่นออกมาจากน้ำนมมารดาในความคิดคริสเตียน นี่ก็คือการให้ดุจ "ผู้ประทาน" เชื่อมต่อกับความหมายที่ว่าดินแดนไกลแห่งศรีอารยะที่มนุษยชาติใฝ่ฝันถึง คือแผ่นดินนมและน้ำผึ้ง

"แด่หยาดน้ำตาบนแผ่นแก้มของกาลเวลา" จงใจชี้ความหมาย original โดยผู้เขียนนั้นเขียนเรื่องการถ่ายเลือดที่บริสุทธิ์ (แม้จะอัตคัดเพราะแม่กินแต่ผักหญ้าขาดโปรตีนบ้าง ซึ่งเป็นเจตนาของผู้เขียน) แน่นอน "แม่" มีความหมายสองชั้นทีเดียว คือแม่ที่เป็นตัวตน กับ Motherhood ซึ่งหมายถึงทั้งแผ่นดินแม่และชีวิตที่รากงอกเงยจากแผ่นดินอันรันทดนั้นนั่นเอง นี่เป็นลักษณะเคียงคู่กันของ Motherhood กับ Motherland แน่นอน ในกลความคิดที่วางไว้ หากเราใช้วิธีการวิจารณ์ในสกุล Humanist ไปมองก็จะพบกับความโอฬารในฉากสร้าง "สะพานไผ่เหนือสายน้ำเชี่ยว" ในชื่อเรื่องสั้นเดียวกันที่เสกสรรค์ ประเสริฐกุลบรรยายสถานการณ์

จริง ประทับใจยิ่งต่อความคิดของผู้อ่าน เป็น dramatic action ที่รุนแรงแฝงด้วยความสงบเยือกเย็นและมีการดิ้นรนต่อสู้ระหว่างชีวิตกับความตายที่แขวนแกว่งอยู่ใต้ตัวตนมนุษย์ทุกคน

"น้ำหนักของเราสองคนทำให้ลำไม้ไผ่โค้งลงแตะผิวน้ำ หรือกระทั่งจมลงเล็กน้อยในบางช่วงมันสั่นสะท้านตามแรงน้ำพัดผ่าน ผมรู้สึกว่าแรงสั่นสะเทือนถูกส่งผ่านมาตามฝ่าเท้า ท่อนขาและในที่สุดก็ถึงหัวใจ ถ้าพลาดเราคงจะต้องตายด้วยกันทว่าในนาทีเช่นนี้เราจะแยกกันเดินได้อย่างไร" (เพลงน้ำ ระบำเมฆ-น.13)"

ถ้าเราได้อ่าน การร่วมแรงแบ่งกันสร้างสะพานและฉากแบ่งปันน้ำนม ภาพที่คนดีกำลังเข้าไปช่วยและถูกคนดีอีกกลุ่มที่ต้องการสร้างสิ่งงดงามใหม่ในสังคมฆ่ากัน โดยตัวละครหัวเราะเป็นเรื่องธรรมดาที่เคยชินแล้ว เรื่องสั้นนี้ ก็มีการชี้ถึงการต่อสู้ร่วมกันของมนุษย์ในทางปรัชญา ได้แนบเนียนยิ่งกว่าว่าคาถาและบทสวดสอนหัวใจมนุษย์ใด ๆ ได้ดีและสมบูรณ์เรื่องหนึ่งทีเดียว

แน่นอน ถ้าเราจับความคิดต้นแบบทางพุทธศาสนามาใช้ เราก็มองเห็นคำว่า สะพานในพุทธศาสนาชัดมาก ในทางพุทธศาสนานั้น สะพาน คือ ทางแห่งทุกข์มีอุปสรรค บางคนข้ามไม่พ้น การ "ข้ามสะพาน" คือ สัญลักษณ์เข้าไปสู่การหลุดพ้นอย่างหนึ่ง คุณอาจจะหาอ่านได้จากพงศาวดารเมืองเหนือ นิทานปรัมปราดึกดำบรรพ์ของคนในยูนาน หรือในตำรามูลศาสนา หรือในบทประสิทธิ์ประสาทางศาสนาอื่น ๆ แต่ทั้งหมดฝากไว้ในเรื่องสั้นเรื่องเดียวที่มีค่ามากกว่าการจูงใจเราก็กำลังถูกผู้เขียนร่วมกันสร้างสะพานเดียวกัน เพื่อข้ามไปสู่ มิติแห่งกาลเวลาจุดจบเรื่องก็เป็นจุดจบที่ถามสั้น ๆ ว่า มนุษย์ผู้ทุกข์เหล่านี้ ทุรนด้วยความขัดแย้งตายไปโดยไม่รู้เหตุผลทำไม? และแน่นอนพวกเขาถูกกระแสน้ำพัดกลืนไปอยู่ในสังสารวัฏ ไม่ได้ผุดได้เกิดนี้ เพราะอะไร? หรือพวกเขาเป็นเพียงหยาดน้ำตาบนใบหน้าแห่งกาลเวลาเท่านั้น

ตัวอย่างเหล่านี้เป็นการชี้ให้เห็นว่า การวิจารณ์วรรณกรรมนั้น หากกระทำจริงจังต้องเปิดเผยให้เห็นกลวิธีของผู้เขียน นำชี้ความเป็นจริงทางสังคมที่ผู้เขียนกำลังสร้างสรรค์ ทำให้งานวิจารณ์นั้นมีพลังหรืองานที่มีพลังอยู่แล้ว ประหนึ่งเป็นขอนสุมไฟให้ลุกโชติช่วง สว่างไสวขึ้นในหัวใจอันรันทดของเราในฐานะผู้อ่านด้วยกัน

แน่นอนว่า ผู้อ่านซึ่งขาดประสบการณ์ความขมขื่น จากแผลทางสังคม เช่น ผู้อ่านที่เยาว์อยู่ อาจจะมองเพียงการบันทึกผลงานในเชิงเผชิญภัยตามเนื้อเรื่องที่ผู้เขียนพาเดินไป แม้ว่านักอ่านทั่วๆ ไปจะพบจุดสะเทือนใจจากการสร้างสรรค์โครงเรื่องและบทสำนึกพรรณนาที่พรั่งพรูออกมา ในระดับนี้ อาจจะเห็นว่า เรื่องสั้นชุดนี้คือ เรื่องราวแปลกใหม่ เป็นผจญภัยในป่าลึกอะไรทำนองนั้น ต่อมาเมื่อผู้เยาว์ผ่านบาดแผลมาในรูปการณ์ต่างๆ กันและกลับมายกระดับการอ่านขึ้นไป เขาก็อาจจะเป็นผู้ร่วมเดินทางไปพร้อมกับเสกสรรค์ด้วยก็ได้เช่นกัน

เราจะใช้แนวทางจิตวิทยา และการสังเคราะห์ในแง่จิตวิทยามาใช้ในเรื่องนี้ได้อีก เราอาจจะพูดถึง original sin เราอาจจะพูดถึงบาปของเสกสรรค์ที่ขโมยเงินแม่เพื่อไปเสี่ยงภัย หาเงินเข้าบ้านเพื่อมาเลี้ยงครอบครัวของเขา และพูดถึงบาปนี้กับคุณธรรมและความตั้งใจดีว่า ขัดแย้งกันโดยเปรียบเปรยกัน การขยายออกในความขัดแย้งที่หมายถึง ความหวัง ความก้าวหน้าในค่านิยมทางสังคมจิตวิทยาของแม่ผู้เขียนที่ต้องการให้ลูกไปไถ่ความทุกข์อันยิ่งใหญ่ของความจน ด้วยคาดเพียงว่า ลูกจะเรียนไปเป็นเจ้าคนนายคนเยี่ยงสิงห์แดงทั่วๆ ไป และความผิดหวังที่แม่รอคอยลูกแต่ไม่มีคำตอบ กระทั่งลูกเข้าป่า ก็เป็นการขโมยชีวิตและความหวังอันใหญ่ของครอบครัว ขณะที่ลูกเพียงเพื่อไปเสี่ยงชีวิตกู้ชาติและหวังกลับมาให้ความยุติธรรมในระบบที่เป็นอุดมคติ

เราอาจจะวิเคราะห์ ความสำนึกผิดในเชิง guilt complex แต่ในสิ่งที่วิเคราะห์นั้น เราก็จะเห็น ความยิ่งใหญ่ของการสำนึกผิดนี้ ไม่ใช่เรื่องส่วนตัว แต่เป็นเรื่องสำนึกผิดทางประชาชาติ อันเป็นเรื่องของความป่วดร้าวที่หนักหน่วงกว่าการขโมยเงินหรือขายชีวิตปฏิเสธระบบเจ้าคนนายคนหลายเท่าตัว

ที่มา: ชัยสิริ สมุทวณิช. "เพลงน้ำ ระบำเมฆ ของเสกสรรค์ ประเสริฐกุล". **สยามรัฐ** (จันทร์ที่ 27 มิถุนายน 2531)

บาดแผลที่ไม่มีวันได้รับการเยียวยา

GAP

เขาเป็นชายผู้โศกเศร้าไม่ลาลด ความรู้สึกเศร้าหมองอันเป็นลักษณะถาวรของชีวิตถูกสะสมอย่างแสนสาหัสมานานนับเป็นปีๆ มันเป็น *"ฝันร้ายที่ซ่อนอยู่ใต้หมอนทุกคืน"* เป็นบาดแผลที่ส่งอิทธิพลต่อชีวิตของเขาอย่างสาหัสสากรรจ์ จนไม่อาจได้รับการเยียวยาอย่างแท้จริงตลอดเวลาที่ผ่านไป

เขาอ่านทะเล เขาเรียนรู้ท้องฟ้า *"ในทะเลชีวิต เราทุกคนต่างต้องแสวงหาที่หมายของตนเอง ต้องฝ่าคลื่นฝืนลม อ่านน้ำจำฟ้าเพื่อให้ได้พบจุดที่ต้องการ แต่ก่อนจะถึงจุดนั้น มันเป็นการเดินทางที่เงียบเหงาและเสี่ยงต่อการอับปาง... ไม่ใช่ทุกคนจะสามารถเป็นนายท้ายที่ดี"* ข้อความนี้ เสกสรรค์ ประเสริฐกุลเขียนไว้ใน **เพลงน้ำระบำเมฆ** รวมวรรณนิพนธ์เพื่อชีวิตเล่มล่าสุดของเขา

ทะเลและหมู่เมฆ สำหรับอดีตผู้นำนักศึกษา ไม่เพียงแต่ถูกใช้เป็นอุปลักษณ์เพื่อให้งานนิพนธ์ของเขาเป็นสัมผัสวิจิตรแห่งความงามเท่านั้น แต่ยังใช้เพื่อประกาศความจริงด้วย สำหรับผู้เขียน สองสิ่งนี้เป็นสิ่งที่เขารู้จักเป็นอย่างดีราวกับลายมือของตัวเอง เพราะมันเป็นทั้งเพื่อนและศัตรูนับตั้งแต่เกิดจนอายุใกล้จะถึง 40 ปี ในปัจจุบัน มันเป็นส่วนเต็มๆ ของชีวิตเขา ซึ่งเริ่มต้นอย่างเงียบๆ ที่

บางปะกงในฐานะลูกชายของคนหาปลาและแม่ค้าขายผลไม้ที่ท่ารถเมล์ พออายุ 25 เขากลายเป็นผู้นำนักศึกษาในเหตุการณ์ 14 ตุลา 2516 และต่อมาได้เข้าร่วมกับพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย (พคท.) ซึ่งปัจจุบันได้ล่มสลายไปแล้ว

ในผลงานเขียนที่งดงามเล่มนี้ เสกสรรค์สะท้อนความหลังของเขา แต่นอกเหนือจากการเป็นภาพสะท้อนอดีต **เพลงน้ำระบำเมฆ**มีคุณค่าทางประวัติศาสตร์อย่างมหาศาล ตราบเท่าที่ตัวผู้เขียนมีความพัวพันเกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ที่เพิ่งผ่านไปไม่นานของประเทศนี้

หนังสือเล่มนี้แบ่งออกเป็น 9 บท ทุกเรื่องเคยตีพิมพ์ในนิตยสารต่างๆ มาแล้ว ซึ่งอธิบายได้ว่าเหตุการณ์ต่างๆ ในชีวิตของเขาไม่ได้เรียงลำดับก่อนหลังตามที่มันปรากฏในหนังสือเล่มนี้ แต่จุดนี้ก็ไม่ได้ลดทอนคุณภาพอันน่าประทับใจอีกมากหลายของหนังสือเล่มนี้ เป็นต้นว่าช่วงขณะที่น่าใจหายใจคว่ำเมื่อเขาพยายามข้ามสายน้ำเชี่ยวกับภรรยา (จิระนันท์ พิตรปรีชา อดีตนักกิจกรรมการเมือง) ซึ่งว่ายน้ำไม่เป็น พร้อมสหายอีกคนหนึ่ง ขณะที่พวกเขาออกจากป่าเพื่อมอบตัวกับทางการ ("สะพานไผ่เหนือสายน้ำเชี่ยว")

เช่นเดียวกับเมื่อเขามัดลูกชายวัย 3 เดือนเกาะติดหลังขณะที่พวกเขาเดินทางเร่งรีบอยู่ในป่า สถานการณ์ล่อแหลมน่ากลัวเช่นนี้ถูกบรรยายไว้ใน "เพียงหนึ่งฤดูร้อน" ทารกน้อยซึ่งให้ความร่วมมือมากที่สุดเกือบตลอดการเดินทาง พลันได้ส่งเสียงร้องจ้าออกมาตรงจุดที่พวกเขาต้องวิ่งไปหาที่พักพิง แน่นอน เด็กน้อยมีเหตุผลที่จะส่งเสียงร้อง -กิ่งไม้แห้งที่มีหนามเกี่ยวหน้าผากของหนูน้อย และเมื่อพ่อของเขาต้องวิ่งต่อไป กิ่งหนามทั้งอันก็หักติดและฝังลึกลงไปในเนื้อ

"คืนแห่งชะตากรรม" เป็นการย้อนรำลึกถึงโศกนาฏกรรมของเหตุการณ์ 14 ตุลา และช่วงขณะที่เขาเข้าไปเกี่ยวข้อง เช่น การพยายามรักษาวินัยของกลุ่มคนจำนวนนับแสนที่ชุมนุมกันมาเป็นเวลาสองวันแล้ว ในขณะที่นักศึกษาอีก 13 คน นำโดยธีรยุทธ บุญมีกำลังต่อรองกับรัฐบาลเรื่องรัฐธรรมนูญ ผู้เขียนไม่ได้แสดงความรู้สึกเลวร้ายต่อผู้ใด เรื่องราวถูกย้อนรำลึกอย่างตรงไปตรงมา บางทีความเข้าใจผิดที่มีต่อตัวผู้เขียน ไม่ว่าจะเป็นด้วยความบริสุทธิ์ใจไร้เดียงสาหรือด้วยอคติธรรมดา ก็ควรจะได้รับการคลี่คลายเสียที

บาดแผลที่มีสาเหตุมาจากสถานการณ์เช่นนั้นทิ้งรอยแผลเป็นไว้ที่ผู้เขียน

ทั้งทางด้านอารมณ์และจิตใจอย่างมหาศาล มีช่วงเวลาที่เขาไม่พูดเป็นวันๆ เอาแต่จ้องมองไปในความว่างเปล่าเบื้องหน้า เขาหลบลี้ไปอยู่กับความวิเวกของธรรมชาติเพื่อตกบ่ลาซึ่งถึงตอนนี้ก็นับว่าเขาเป็นมืออาชีพ ที่มหาวิทยาลัยคอร์เนลล์ซึ่งเขาและภรรยากำลังศึกษาต่อในระดับปริญญาเอก เขาพบสิ่งปลอบทุกข์จากธรรมชาติ ดังที่เขาพรรณนาไว้อย่างลึกซึ้งใน "เพียงหนึ่งฤดูร้อน" ว่า

"หมอกละมุนโรยเรี่ยแผ่นน้ำสีเขียวชวนให้นึกถึงผิวฟักแฟงที่ถูกทิ้งจนฝ้าจับกลางไร่ร้าง ลมเช้าพาระลอกน้ำพลิ้วเข้าหาฝั่งเป็นรูปเดือนเสี้ยว ผมรีบก้าวเท้าลงไปยืนอยู่ข้างกอสาหร่ายริมตลิ่ง...รู้สึกเหมือนกำลังได้รับการโอบกอดจากอ้อมแขนของใครสักคน"

คงจะปฏิเสธไม่ได้ว่า เสกสรรค์มีพรสวรรค์ทางวรรณศิลป์เป็นพิเศษ ความพิเศษเกิดจากภาษาของเขาเป็นความริเริ่มของแท้ ซึ่งไม่อาจหาอ่านได้จากที่ไหน ความคิดของเขาและทัศนะเชิงปรัชญาก็เป็นของแท้และเป็นอิสระจากนักคิดตะวันตกซึ่งครั้งหนึ่งอาจจะมีอิทธิพลต่อเขา เขายกข้อความตอนหนึ่งที่ตัดตอนมาจากคำกล่าวของยูกิโอะ มิชิมา ว่า *"ชีวิตที่ผ่านไปแต่ละวัน เหมือนกับการเปลี่ยนผ้าพันแผลในหัวใจ"* แต่เราจะไม่พบร่องรอยของความคิดแบบตะวันตกอื่นใดในงานของเขาเลย

เสกสรรค์เป็นนักเขียนที่เฉียบแหลม ลีลาภาษาของเขาสละสลวย เขามักพูดว่านักเขียนควรจะทิ้งความคิดเชิงสัญลักษณ์บางอย่างให้ผู้อ่านได้ครุ่นคิดพินิจนึกบ้าง "น้ำตาคนกล้าคือรันทดของแผ่นดิน" นั่นเป็นคำพูดที่เขาสรุปเรื่องราวของชาวกระเหรี่ยงซึ่งช่วยเขาออกจากป่า ในการพรรณนาถึงหนุ่มกระเหรี่ยงผู้สะอื้นไห้หลังจากทราบว่าเขากำลังจะจากไป เขาเขียนไว้ว่า *"ผมต่ำต้อยและอ่อนแอเกินไปที่จะเช็ดน้ำตาให้เขาได้ นี่มันไม่ใช่น้ำตาของลูกผู้ชายธรรมดาๆ คนหนึ่งเท่านั้น หากเป็นน้ำตาของชนชาติที่ถูกหยามเหยียดมานานนับศตวรรษ..."*

เหตุผลที่กลุ่มนักศึกษาผู้หนีเข้าป่า (ทั้งหลังเหตุการณ์ 14 ตุลา 16 และ 6 ตุลา 19) มักใช้อธิบายว่าเหตุใดเขาจึงผละจากมาในที่สุดก็คือ "มายาภาพ" ที่มีต่อ พคท. งานเขียนของเสกสรรค์ก็ยืนยันเช่นนั้น

"....ดึกสงัดของคืนวันนั้นผมนอนลืมตาโพลงอยู่ในมุ้งที่คนงานผู้อารีทั้งหลายจัดหามาให้ ภาพของเจ้าลูกหมูไขว่คว้าหน้าอกเปื้อนเลือดของแม่มันปรากฏขึ้น

ช้า ๆ ตามมาด้วยภาพของเจ้าหมี่เอ๋อร้องโหยหวนอยู่ที่ก้นเหวหน้าถ้ำผาจิ .....

"ชีวิตคืออะไร...ผมเฝ้าถามตัวเองซ้ำแล้วซ้ำเล่าทำไมเราจึงเป็นเสมือนเครื่องเล่นเครื่องทดลองของบางสิ่งบางอย่างที่ไม่อาจสัมผัสได้ ทำไมหลายคนจึงต้องเกิดมาและจากไปอย่างไร้เหตุผล มันเป็นเช่นนี้มานานและดูเหมือนจะไม่มีท่าทีสิ้นสุดลง...

หรือว่านี่คือหยาดน้ำตาบนแผ่นแก้มของกาลเวลา" เป็นคำถามของผู้เขียน

เมื่ออ่าน**เพลงน้ำระบำเมฆ**ของเสกสรรค์ ประเสริฐกุล จะทำให้เข้าใจว่าความปวดร้าวคืออะไร ใน "ทะเลชีวิต" ที่กว้างใหญ่นี้ ผู้เขียนแสดงความซ่ำซองของเขาอย่างเต็มที่ที่จะคัดท้ายเรือออกไปจากกระแสน้ำเชี่ยว ทั้งๆ ที่เขาก็พิศวงสงสัยว่า *"ผมคงต้องดิ้นรนสร้างสะพานอยู่โดยลำพัง"* คำพูดนี้เขาวางไว้เป็นนัยเชิงสัญลักษณ์ที่ส่วนแรกของหนังสือซึ่งระบุว่าพิมพ์ครั้งที่ห้า หนังสือเล่มนี้เป็นเหตุแห่งความชื่นชมยินดี อย่างไม่มีข้อกังขาเลย

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์: ผู้แปล

ที่มา: Gap. "Wounds that will never be healed". **Bangkok Post.** (Sunday June 12, 1988)

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์ที่ยกมา 2 บทนี้ แสดงให้เห็นว่าการวิจารณ์เป็นปฏิกิริยาทางความคิด ความรู้สึกที่สามารถเป็นพลังทางปัญญาแก่ประชาคมวรรณกรรม ดังนั้น บทวิจารณ์หนึ่งอาจเป็นแรงกระตุ้นให้เกิดปฏิกิริยาทางความคิดต่อเนื่องเป็นลูกโซ่กลายเป็นการวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์ได้ บทวิจารณ์ชิ้นที่ตีพิมพ์ครั้งแรกเป็นงานเขียนของ GAP ซึ่งเป็นนักวิจารณ์วรรณกรรมที่มีคอลัมน์ประจำชื่อ BOOKMAKER ในหนังสือพิมพ์ *BANGKOK POST* ฉบับวันอาทิตย์ช่วงปี พ.ศ. 2527-2531 ส่วนบทวิจารณ์ชิ้นที่ตีพิมพ์ครั้งที่สองเป็นของชัยสิริ สมุทวณิช อดีตพนักงานบริษัทการบินไทย จำกัด เป็นผู้สนใจค้นคว้า วิเคราะห์วรรณกรรม ผลงานของเขาเรื่อง **วรรณกรรมการเมืองไทย 14 ตุลา 16-6 ตุลา 19** เป็นหนังสือที่ให้ชี้ให้เห็นความสัมพันธ์ของวรรณกรรมกับการเมืองในช่วงนี้อย่างชัดเจน ชัยสิริเป็นผู้หนึ่งที่มีบทบาทในช่วงแรกเริ่มของการประกวดวรรณกรรมยอดเยี่ยมแห่งอาเซียน (ซีไรต์) นอกจากนี้ชัยสิริยังเป็นนักวิจารณ์ที่มีผลงานตีพิมพ์อยู่บ้างประปรายใน*สยามรัฐรายวัน*และ*สยามรัฐสัปดาหวิจารณ์*ใน ช่วง พ.ศ. 2531-2532 บทวิจารณ์ของ GAP วิเคราะห์งานเขียนของเสกสรรค์ ประเสริฐกุล ชุด **เพลงน้ำ ระบำเมฆ** โดยชี้ให้เห็นคุณลักษณะเด่นในงานของเสกสรรค์ จึงทำให้ชัยสิรินำบทวิจารณ์ของ GAP ซึ่งตีพิมพ์เป็นภาษาอังกฤษ มากล่าวถึงโดยสรุปอีกครั้งในบทความของตน พร้อมทั้งแสดงทัศนะวิจารณ์เพิ่มเติม

ชัยสิริแสดงความชื่นชมว่า GAP จับประเด็นวิจารณ์ผลงานของเสกสรรค์ชุดนี้ได้อย่างถูกต้อง เธอชี้ให้เห็นจุดเด่นในงานของเสกสรรค์ว่างานของเขาทุกเรื่องแฝงนัยแห่งความปวดร้าวและเศร้าหมองอันสะสมจนกลายเป็นเลือดเนื้อของเขา ซึ่งชัยสิริใช้คำว่า "โศกนาฏกรรม" อันเป็นรูปแบบวรรณกรรมตะวันตกที่ได้รับการยกย่องอย่างสูงว่าสามารถชำระจิตใจผู้อ่านปลุกสำนึกและสร้างความเข้าใจชีวิต ชัยสิริชมเชยว่า GAP เข้าใจวัตถุประสงค์ของผู้เขียนและ "ถอดกล" ความหมายลึกในงานเขียนออกมาได้ นอกจากนี้ผู้วิจารณ์ยังเห็นด้วยกับ GAP ในประเด็นว่างานเขียนของเสกสรรค์เป็นงานสร้างสรรค์ที่แสดงความคิดริเริ่มของผู้เขียนอย่างแท้จริง งดงามและลุ่มลึก ทั้งเนื้อหา รูปแบบ การสรรคำ และไร้กลิ่นอายของตะวันตก ผู้วิจารณ์ชี้ให้เห็นว่า GAP เลือกใช้คำว่า "Original" ซึ่งผู้วิจารณ์เห็นว่ามีน้ำหนักมากกว่าคำว่า "สร้างสรรค์" เขาจึงใช้คำภาษาไทยว่า "การสร้างสรรค์ต้นแบบ" เป็นการประเมินคุณค่าผลงานชิ้นนี้ อีกประเด็นหนึ่งที่ผู้วิจารณ์เห็นด้วยกับ GAP คือ ความสัมพันธ์อย่างมีเอกภาพระหว่างประสบการณ์ส่วนตัวของผู้เขียนกับประสบการณ์สังคม โดยผู้วิจารณ์มีทัศนะไกลไปกว่า GAP ว่าผลงานของเสกสรรค์ "ยกระดับ" ผู้อ่านให้เข้าใจความขัดแย้งระหว่างมนุษย์กับชะตากรรมอีกด้วย

มีประเด็นหนึ่งที่ GAP ไม่ได้อธิบายไว้ชัดเจนนัก เพียงแต่กล่าวว่าผลงานของเสกสรรค์ทำให้ผู้อ่านเข้าใจว่าความปวดร้าวอาดูรเป็นอย่างไร ผู้วิจารณ์ขยายความให้เข้าใจว่า ผลงานของเสกสรรค์จะให้กำลังใจแก่ผู้ต้องการรู้จักชีวิตหรือผู้มีบาดแผลชีวิตให้ยืนหยัดลุกขึ้นได้อีกอย่างทระนง ผู้วิจารณ์บ่งชี้ว่าผู้อ่านงานของเสกสรรค์ต้องเป็นผู้อ่านที่มีคุณภาพและมีจิตสำนึกจึงจะ "ตวงตักรสวรรณศิลป์ได้เต็มอิ่ม" การขยายความคำวิจารณ์ของ GAP จึงเป็นการประเมินคุณค่าวรรณกรรมเล่มนี้ในระดับสูงขึ้นไปอีก

นอกจากขยายความและกล่าวเสริมคำวิจารณ์ของ GAP แล้วชัยสิริยังชี้ให้เห็นว่าเราอาจวิจารณ์หนังสือเล่มนี้ด้วยทฤษฎีอื่นๆ ได้อีก เช่น ทฤษฎีมนุษยนิยม ทฤษฎีจิตวิทยา ฯลฯ เช่น ชัยสิริวิจารณ์วรรณกรรมชุดนี้โดยใช้ทฤษฎีมนุษยนิยมเพื่อชี้ให้เห็นว่าผู้เขียนแสดงความคิดในด้านศีลธรรมและมนุษยธรรมไว้ระหว่างบรรทัด ผู้เขียนชี้ให้เห็นคุณค่าของความเป็นมนุษย์และมองเห็นการที่มนุษย์ช่วยเหลือเกื้อกูลกันเป็นความงดงามของชีวิต ผู้วิจารณ์ยังตีความหมายลุ่มลึกของ

ตัวบท โดยยกตัวอย่างให้เห็นว่าฉากหลายฉากในตัวเรื่องเป็นสัญลักษณ์ที่แสดงความจริงแห่งชีวิตมนุษย์ ผู้เขียนใช้แนวคิดทางศาสนาคริสต์และศาสนาพุทธตีความคำบางคำ เช่น สะพาน, แม่ ฯลฯ ในเชิงสัญลักษณ์เพื่อชี้ให้เห็นว่าผู้อ่านสามารถเจาะลึกเข้าไปในความหมายที่ผู้เขียนเคลือบแฝงไว้อย่างแยบยลได้อย่างไร

ประเด็นที่น่าสนใจอีกประเด็นหนึ่งคือผู้วิจารณ์ยกย่องว่างานเขียนที่ดีจะมีคุณค่าทางปรัชญาเทียบเท่าคัมภีร์ศาสนาเลยทีเดียว แนวคิดนี้แสดงความเชื่อมั่นในพลังของวรรณศิลป์ที่มีต่อผู้เสพ ผู้วิจารณ์ชี้ว่างานเขียนของเสกสรรค์ ประเสริฐกุลเล่มนี้สนองความปรารถนาของผู้อ่านหลายวัย ตั้งแต่วัยเยาว์ที่ประทับใจกับเนื้อหาที่เกี่ยวกับการผจญภัยในชีวิต จนถึงวัยผู้ใหญ่ที่เริ่มตั้งคำถามกับชีวิต และคร่ำคิดหาคำตอบ วรรณกรรมเล่มนี้จะยกระดับการอ่าน ซึ่งหมายความถึงยกระดับจิตใจและปัญญาของผู้อ่านได้ด้วย

อันที่จริง บทวิจารณ์ของชัยสิริน่าจะเป็นแรงกระตุ้นที่ท้าทายให้เกิดปฏิกิริยาทางความคิดต่อเนื่องไปอีกประเด็นหนึ่ง นั่นคือ ชัยสิริประเมินว่าวรรณกรรมเล่มนี้เป็นเรื่องสั้น ในขณะที่ GAP ไม่กล่าวถึง และนักอ่านอื่นบางคนเห็นว่าเป็นสารคดีเชิงอัตชีวประวัติ ประเด็นเรื่องรูปแบบของวรรณกรรมเล่มนี้จึงน่าจะมีการอภิปรายให้กว้างขวางต่อไป แต่ผู้วิเคราะห์ไม่พบบทวิจารณ์ที่ขัดแย้งหรือสนับสนุนชัยสิริในประเด็นนี้

บทวิจารณ์ทั้งสองชิ้นไม่ได้แสดงความคิดเห็นที่แตกต่างกันจนอีกฝ่ายต้องโต้แย้ง เป็นบทความที่มีความเห็นคล้อยตามกันไปมากกว่า แต่บทความทั้งสองชิ้นแสดงให้เห็นว่าการวิจารณ์เป็นกิจกรรมทางปัญญา ที่สามารถกระตุ้นให้เกิดการเรียนรู้ร่วมกัน และท้าทายให้เกิดการคร่ำคิดใคร่ครวญต่อไป บทวิจารณ์ทั้งสองชิ้นไม่เพียงวิเคราะห์ความลุ่มลึกและงดงามของตัวบท แต่ยังชี้ให้เห็นว่าวรรณกรรมทำหน้าที่เปิดเผยความเป็นจริงของชีวิตและสังคมด้วย บทวิจารณ์ที่แสดงบทบาทถึงจุดนี้ ย่อมเป็นบทวิจารณ์ที่เป็นพลังทางปัญญาของสังคม หรือเป็นดังที่ผู้วิจารณ์กล่าวไว้ว่า "ประหนึ่งเป็นขอนสุมไฟให้ลุกโชติช่วง สว่างไสวขึ้นในหัวใจอันรันทดของเราผู้อ่านด้วยกัน"

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์: ผู้วิเคราะห์

มือนั้นสีขาว กวีนิพนธ์ซีไรต์ ปี 2535

ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์

ข้อน่าสังเกตประการหนึ่งเกี่ยวกับรางวัลซีไรต์ในช่วง 2 ปีที่ผ่านมาก็คือ งานที่ได้รับรางวัลซีไรต์ก่อให้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์ตามหลังมาอย่างชนิดที่หาข้อยุติไม่ได้ ข้อถกเถียงหนึ่งที่เกิดขึ้นก็คือการกลับไปพิจารณาความหมายและคำจำกัดความของประเภทงานวรรณกรรมใหม่

เมื่อกรรมการซีไรต์ประกาศให้ **อัญมณีแห่งชีวิต** ได้รับรางวัลซีไรต์ประเภทเรื่องสั้นประจำปี พ.ศ. 2533 มีการตั้งคำถามว่า "เรื่องสั้น" ของอัญชันถือว่าเป็นเรื่องสั้นได้หรือไม่ เมื่อ**เจ้าจันท์ผมหอม**ได้รับรางวัลซีไรต์ประเภทนวนิยายประจำปี พ.ศ. 2534 คำถามทำนองเดียวกันก็เกิดขึ้นอีกว่า งานของมาลา คำจันทร์เป็นนวนิยายหรือเป็นบทกวีกันแน่ และในปี พ.ศ. 2535 เมื่อกรรมการประกาศให้ **มือนั้นสีขาว** ของ ศักดิ์สิริ มีสมสืบ เป็นกวีนิพนธ์ซีไรต์ คำถามที่หลายคนอดถามไม่ได้ก็คือ งานเขียนของศักดิ์สิริถือเป็นกวีนิพนธ์ด้วยหรือ?

และสำหรับคนที่ได้อ่านงานของศักดิ์สิริเล่มนี้แล้ว ความสงสัยในข้อนี้ดูจะยิ่งรุนแรงมากกว่ากรณีของ **อัญมณีแห่งชีวิต** หรือ**เจ้าจันท์ผมหอม**หลายเท่าตัวทีเดียว

เมื่อแรกอ่าน **มือนั้นสีขาว** หนังสือ "รวมบทกวี" พร้อมภาพประกอบขนาด

บางเล่มนี้ ต้องยอมรับว่างุนงงกับงานของศักดิ์สิริเป็นอันมาก และเพื่อความแน่ใจในความรู้สึกของตัวเอง จึงได้ลองสอบถามความรู้สึกของคนรอบข้าง ต่างก็พูดเป็นเสียงเดียวกันว่า งานของศักดิ์สิริแปลกชนิดบอกไม่ถูกว่าแปลกตรงไหน

ความแปลกในงานของศักดิ์สิริก็คือ บทกวีของเขาไม่ใช่กลอนเปล่าที่เราเห็นกันทั่วไปตามหน้านิตยสาร (โดยเฉพาะนิตยสารผู้หญิง) เพราะงานแต่ละชิ้นของเขา **ดูเหมือน**จะมีฉันทลักษณ์ แต่ในขณะเดียวกันฉันทลักษณ์ในงานของเขาก็ดูไม่เหมือนกับฉันทลักษณ์ที่เราคุ้นเคยกันดีในกลอนแปด โคลงสี่สุภาพ และบทกวีอื่นๆ มีลักษณะผิดฝาผิดตัวชอบกลอยู่ เป็นต้นว่า บทกวีชื่อ *ถอดหน้ากาก* หรือบทสุดท้ายที่ไม่มีชื่อ ดูเผินๆ ก็มีลักษณะเป็นโคลงสี่สุภาพ แต่เมื่อพิจารณาการกำหนดสัมผัสแล้วจะพบว่าคล้ายๆ กาพย์ยานีเสียมากกว่า หลายคนที่พยายามอ่านออกเสียง "กลอนแปด" หลายๆ ชิ้นของศักดิ์สิริจะพบว่าจังหวะของแต่ละวรรคไม่เป็นไปตามจังหวะที่เราคุ้นเคยในกลอนแปดทั่วไป มีลักษณะขาดๆเกินๆ อยู่ในที ทว่าสำหรับคนที่ไปฟังรายการพบนักเขียนซีไรต์ที่จัดโดยสมาคมภาษาและหนังสือแห่งประเทศไทยที่เอ.ยู.เอ เมื่อวันที่ 29 สิงหาคม ได้ฟังการอ่านทำนองเสนาะบทกวีของศักดิ์สิริอันไพเราะเพราะพริ้งโดยตัวของเขาเอง จะพบว่ากลอนของเขามีจังหวะ เพียงแต่ว่าจังหวะนั้นแปลกไปจากความคุ้นเคยที่เรามีต่อกลอนแปดทั่วๆ ไป

ความแปลกในบทกวีของศักดิ์สิริจึงมิใช่การปฏิเสธฉันทลักษณ์โดยสิ้นเชิงเหมือนกับบทกวีกลอนเปล่า หรือการกลับไปเอาฉันทลักษณ์โบราณมาใช้แล้วใส่เนื้อหาร่วมสมัยลงไป (คมทวน คันธนู ดูจะเป็นตัวอย่างที่ชัดเจนมากในกรณีนี้) ความแปลกในงานของศักดิ์สิริคือการจงใจเล่นกับความคุ้นเคยที่ผู้อ่านมีต่อฉันทลักษณ์ของบทกวี

สิ่งที่ศักดิ์สิริพยายามจะทำในบทกวีของเขาคือ สิ่งที่นักวิจารณ์ชาวรัสเซีย Viktor Shklovsky เรียกในภาษารัสเซียว่า Ostranenie หรือที่รู้จักกันดีในภาษาอังกฤษว่า Defamilliarization นั้น คือการทำสิ่งที่คุ้นเคยให้ไม่คุ้นเคย ในกรณีของศักดิ์สิริก็คือการเอาฉันทลักษณ์ที่ผู้อ่านคุ้นเคยมาทำใหม่ให้เกิดความรู้สึกไม่คุ้นเคย ผ่านการเปลี่ยนจังหวะของวรรค สลับตำแหน่งของคำที่ต้องสัมผัส เพิ่มจำนวนคำของวรรค หรือกระทั่งเพิ่มวรรคหรือตัดวรรคออก ผลที่ได้ก็คือการทำให้ "บทกวี"

ของเขาเป็นบทกวีอย่างแท้จริง

ที่เป็นเช่นนี้เพราะศัตรูตัวร้ายในงานสร้างสรรค์ทั้งหลายทั้งปวงไม่ว่าจะเป็นภาพเขียน ดนตรี หรือวรรณกรรม ก็คือ ความคุ้นเคย พูดอีกนัยหนึ่ง งานสร้างสรรค์จะเป็นงานสร้างสรรค์ได้ เพราะงานนั้นเสนอมุมมองใหม่ๆ ให้แก่สิ่งที่เราคุ้นเคยอยู่นั่นเอง

ครั้งหนึ่งเรารู้สึกว่าฉันทลักษณ์กลอนแปดทำให้งานเขียนนั้นเป็นบทกวี เพราะเมื่ออ่านเรารู้สึกได้ว่ามันแปลกไปจากภาษาพูดทั่วไป แต่ในปัจจุบันเราต่างคุ้นเคยกับกลอนแปดจนทุกคนแทบจะพูดออกมาเป็นกลอนแปดได้ถ้าต้องการ เมื่อเราอ่านงานกลอนแปดที่ไม่ดีจริงๆ ในด้านการใช้ภาษาหรือภาพลักษณ์ เราแทบจะไม่รู้สึกถึงความเป็นกวีนิพนธ์ในกลอนแปดที่เราอ่านเลย ในบางกรณีเราแทบจะเดาออกได้ด้วยซ้ำไปว่าผู้เขียนจะใช้คำไหนมาสัมผัสในวรรคต่อไป ปฏิกิริยาของเราต่องานมีลักษณะเป็นอัตโนมัติไปหมด เพราะมันสอดคล้องกับความคุ้นเคยของเรา

บทกวีของศักดิ์สิริน่าสนใจก็ตรงที่เขาเล่นกับความคุ้นเคยของคนอ่านที่มีต่อฉันทลักษณ์ แม้จะดูคลับคล้ายคลับคลาว่าเป็นกลอนแปดหรือโคลงสี่สุภาพ แต่เราไม่สามารถอ่านงานของศักดิ์สิริเหมือนนกแก้วนกขุนทองท่องอาขยานได้ เราต้องอ่านงานของเขาอย่างตระหนักในฉันทลักษณ์ อ่านอย่างช้าๆ มากขึ้น ชื่มชับคำแต่ละคำ จังหวะของเสียงแต่ละเสียง สลัดความคุ้นเคยเก่าๆ ที่มีออก เพื่อค้นหาจังหวะของเสียงและความลึกซึ้งของคำที่นำเสนอในบทกวี

การสร้างความไม่คุ้นเคยในสิ่งที่คุ้นเคยผ่านฉันทลักษณ์ใน **มือนั้นสีขาว** ในท้ายที่สุดแล้วคือการกระตุ้นให้ผู้อ่านต้องหันมาตรวจสอบความคุ้นเคยในการเขียนและอ่านบทกวีตามฉันทลักษณ์อย่างไม่ลืมหูลืมตา จนกระทั่งคุณค่าที่แท้จริงของฉันทลักษณ์สูญหายไป

ในทำนองเดียวกัน การนำเสนอเรื่องราวผ่านมุมมองไร้เดียงสาแบบเด็ก ก็คือระบบการสร้างความไม่คุ้นเคยในสิ่งที่คุ้นเคย เพื่อกระตุ้นให้เราหันมาตรวจสอบความเข้าใจที่เรามีต่อชีวิตมนุษย์ ธรรมชาติและโลก

บทกวีหลายชิ้นใน **มือนั้นสีขาว** เป็นการนำเสนอเรื่องราวผ่านสายตาแบบเด็กๆ ภาพลักษณ์และการเปรียบเทียบมีลักษณะซื่อๆ แบบที่เด็กมอง เป็นต้นว่า

งานชื่อ *เมล็ดพันธุ์* บรรยายการแบ่งกันกิน

มะม่วงของเด็ก
มะม่วงสุกลูกใหญ่
แก้มซ้ายแหว่งก่อน
แก้มขวาแหว่งตาม

หรือใน *ข้าวเกรียบ* เด็กจินตนาการว่าดวงจันทร์คือข้าวเกรียบที่สามารถเอามาปิ้งกินได้ ภาพของเด็กกำลังกินข้าวเกรียบดวงจันทร์ เป็นการนำภาพของดวงจันทร์ข้างขึ้นข้างแรมมาเปรียบเทียบอย่างน่าเอ็นดูว่า

บิ่นบิ่นจากขอบข้าง
ลามลามแต่จันทร์เต็ม
เล็มเล็มจนจันทร์แรม

นอกจากนี้ ในงานหลายชิ้น ศักดิ์ศิริจะนำเสนอภาพที่ขัดกันระหว่างวิธีการมองแบบผู้ใหญ่กับวิธีการมองแบบเด็ก ใน *ข้าวเกรียบ* เมื่อเด็กน้อยเอาเงินใบไม้ไปขอซื้อข้าวเกรียบ แม่ค้าบอกกับเธอว่า หนูเก็บเงินใบไม้ไว้ซื้อขนมดินขนมทรายเถิดนะหนู จะเห็นว่า ในขณะที่เด็กไม่สามารถจำแนกข้าวเกรียบดวงจันทร์และข้าวเกรียบจริง หรือระหว่างเงินจริงกับเงินใบไม้ ผู้ใหญ่อย่างแม่ค้าขายข้าวเกรียบจะสามารถจำแนกความแตกต่างนี้ได้ และที่ขมขื่นกว่านั้นคือคำตอบของแม่ค้าข้างต้น ชี้ให้เห็นความแล้งน้ำใจและการเล่นตลกกับความไร้เดียงสาของเด็กอย่างค่อนข้างจะโหดร้ายของแม่ค้า ในบทสุดท้ายของงานนี้จึงมีเสียงของกวีสรุปไว้ว่า *"ยังมีข้าวเกรียบดวงจันทร์/ที่ไม่ต้องซื้อขายกันดอกนะเจ้าทรามเชย"*

ความขัดแย้งระหว่าง "จริง" และ "เล่น" จากมุมมองที่ต่างกันระหว่างเด็กและผู้ใหญ่ยิ่งซับซ้อนซ่อนเงื่อนในงานชื่อ *เปลี่ยน*

ก้อนดินก็ระเบิดได้
ขว้างไปแตกเปรี้ยงเสียงก้อง
หงายท้องล้มตายต่อหน้า
แล้วเสกคาถาให้กลับฟื้น

ปืนไม้ก็ฆ่าได้
เห็นเป็นปืนจริงใช่ปืนไม้
ปลิดชีวิตคนได้เป็นผักปลา
และขยี้ใบไม้ทาให้กลับฟื้น

ในสายตาของเด็กที่เล่นสู้กัน ก้อนหิน ปืนไม้ เป็นของจริงที่ใช้ฆ่าฟันได้ แต่โลกของเด็กการทำลายล้างเช่นฆ่า ความตาย ไม่ใช่ความสูญเสียที่ไม่อาจเรียกกลับคืนมาได้เช่นที่รู้สึกในโลกของผู้ใหญ่ เมื่อตายก็สามารถเสกให้ฟื้นได้ สำหรับเด็กแล้วทั้งหมดเป็นเพียงการ "เล่น" แต่ผู้ใหญ่ในกลอนชิ้นนี้แม้จะรู้ว่าปืนไม้ไม่ใช่ปืนจริง แต่เมื่อลูกมาฟ้องว่าถูกเพื่อนแกล้ง เขาถึงกับ *"เข้ารัวบ้องหูเจ้าตัวแกล้ง/แล้วแย่งหักปืนไม้ที่เด็กยิง"* จะเห็นว่าผู้ใหญ่กลับไม่เห็นการเล่นเป็นเรื่องเล่นดังเช่นที่เด็กเข้าใจ ผู้ใหญ่ต่างหากที่เห็นปืนไม้เป็นปืนจริงถึงขนาดต้องหักทิ้ง ส่วนเด็กนั้นปืนไม้ก็คือปืนไม้ เพราะแม้ว่าจะฆ่าได้แต่ตายแล้วก็ฟื้นได้ ในที่นี้ เด็กคือคนที่สามารถจำแนกความแตกต่างระหว่าง "เล่น" และ "จริง" ได้ในขณะที่ผู้ใหญ่จะนำ 2 สิ่งนี้มาปะปนกันจนเด็กสับสน

เป็นที่น่าสังเกตว่างานชื่อ *เปลี่ยน* ชิ้นนี้จบลงด้วยเสียงของกวีเช่นเดียวกับข้าวเกรียบ ในลักษณะเตือนสติผู้ใหญ่ว่า *"แค้นเคืองที่คุณปลูกไว้/ได้เปลี่ยนปืนไม้ที่เขาถือ"* งานชิ้นอื่นที่เสนอภาพขัดแย้งระหว่างวิธีมองแบบสายตาเด็กและแบบสายตาผู้ใหญ่ก็จะมีลักษณะเช่นนี้ คือจบลงด้วยการเสนอมุมมองที่ 3 คือ มุมมองของกวีที่มักจะมีลักษณะเตือนสติ ไม่ว่าจะเป็น *"เมล็ดพันธุ์" "จม" "ถุงมือ" "หาบน้ำ" "สาวน้อยในสวน"* หรือ *"แกว่งสารส้ม"*

ใน *แกว่งสารส้ม* เราจะเห็นว่า ขณะที่ศักดิ์สิริบรรยายภาพเด็กดีใจที่สามารถแกว่งสารส้มจนน้ำในตุ่มใสสะอาด แต่ก็จบลงด้วยเสียงกวีที่ว่า *"แต่เออหนาอย่ากระทบกระทั่ง/เดี๋ยวขุ่นข้นจะกลับคลั่งขึ้นมาได้"* ดังนั้นการที่จะด่วนสรุปว่าโลกของเด็กที่นำเสนอใน **มือนั้นสีขาว** คือโลกที่บริสุทธิ์ไร้เดียงสา ที่สามารถจะทำให้น้ำในตุ่มใสสะอาดหมดจด เหมือนเด็กแกว่งสารส้มจนน้ำในตุ่มใสสะอาด ออกจะเป็นความเชื่อที่ไร้เดียงสาแบบเด็ก ๆ เพราะในท้ายที่สุดแล้ว ความขุ่นข้องของโลกผู้ใหญ่หาได้หายไปจากโลกนี้ไม่ เพียงแต่ตกตะกอนและพร้อมที่จะ "คลั่ง" ขึ้นมาใหม่ได้

เราจึงพอจะกล่าวได้ว่า เสียงของกวีที่สอดแทรกเข้ามาในงานเหล่านี้ทำหน้าที่กระตุกอารมณ์คนอ่านมิให้คล้อยตามไปกับมุมมองบริสุทธิ์แบบเด็กๆ หรือมุมมองแบบผู้ใหญ่ที่นำเสนอในงาน เพื่อให้คนอ่านหันมาตรวจสอบมุมมองทั้งแบบเด็กๆ และแบบผู้ใหญ่ และที่สำคัญคือของตัวผู้อ่านเองซึ่งจะว่าไปแล้ว มีลักษณะคล้ายคลึงกับการเล่นกับฉันทลักษณ์แบบเก่าและฉันทลักษณ์ที่ไร้ฉันทลักษณ์และที่สำคัญคือฉันทลักษณ์ในงานของศักดิ์สิริ

มือนั้นสีขาว เป็นงานที่ซ่อนความสลับซับซ้อนไว้อย่างน่าอัศจรรย์ไม่ว่าจะเป็นในด้านการเล่นกับฉันทลักษณ์หรือการเล่นกับมุมมองแบบเด็กๆ แม้ว่าโดยผิวเผิน **มือนั้นสีขาว** จะดูเหมือนเป็นกวีนิพนธ์ไร้ฉันทลักษณ์ที่นำเสนอโลกไร้เดียงสาของเด็ก แต่ในท้ายที่สุดแล้ว **มือนั้นสีขาว**เป็นงานที่ต่อต้านและขัดขืนการหาข้อสรุปง่ายๆ ให้แก่หนังสือเล่มนี้ในทำนองเป็นกวีนิพนธ์แบบมีฉันทลักษณ์หรือแบบไร้ฉันทลักษณ์ เป็นการนำเสนอโลกบริสุทธิ์ของเด็กและโลกประสบการณ์ของผู้ใหญ่ เพราะที่สุดของที่สุดแล้ว เราจะรู้ว่า **มือนั้นสีขาว** ก็เพราะรู้ว่าสีดำเป็นอย่างไร

ที่มา: ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์. "มือนั้นสีขาว กวีนิพนธ์ซีไรต์ ปี 2535". **สารคดี** ปีที่ 8 ฉบับที่ 92 (ตุลาคม 2535).

บทวิเคราะห์

ผู้เขียนบทวิจารณ์นี้คือ ผศ.ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์ อาจารย์ภาควิชาภาษาอังกฤษ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เป็นนักวิจารณ์ที่มีผลงานตีพิมพ์เป็นประจำในหนังสือ*สารคดีรายเดือนและเนชั่นสุดสัปดาห์* ได้รับรางวัลนักวิจารณ์ดีเด่น กองทุนหม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ ประจำปี พ.ศ. 2535 และมีผลงานวิจารณ์รวมเล่มชื่อ **คนกับหนังสือ** ชูศักดิ์เป็นนักวิจารณ์ที่มักนำทฤษฎีวรรณคดีวิจารณ์ของตะวันตกมาเป็นฐานในการอ่านวรรณกรรมไทย ดังนั้น เมื่อเขาเขียนบทวิจารณ์ บทวิจารณ์ของเขาจึงดูหนักแน่น มีมุมมองที่แปลกใหม่ และมีความเป็นวิชาการสูง อันทำให้เขาเป็นหนึ่งในนักวิจารณ์ไม่กี่คนที่นักเขียนรุ่นใหม่ให้การยอมรับ

เมื่อ **มือนั้นสีขาว** ของศักดิ์สิริ มีสมสืบ ได้รับรางวัลซีไรต์ใน ปี พ.ศ. 2535 วงวรรณกรรมและสื่อมวลชนกล่าวขวัญถึงอย่างมาก บ้างก็ค่อนขอดว่าแต่งไม่ถูกฉันทลักษณ์ กรรมการตัดสินยกย่องว่าเป็นกวีนิพนธ์ได้อย่างไร บ้างก็ชื่นชมว่าคณะกรรมการใจกว้างมากที่ให้โอกาส "กลอนเปล่า" ได้รับรางวัลในระดับชาติ คำประกาศตอนหนึ่งของคณะกรรมการตัดสินรางวัลซีไรต์ก็ยกย่องความดีเด่นด้านวรรณศิลป์ของ **มือนั้นสีขาว** ไว้ว่า

"ศักดิ์สิริ มีสมสืบ สรรสร้างฉันทลักษณ์อิสระขึ้นมาใหม่จากความรุ่มรวยของฉันทลักษณ์ไทยแต่เดิม มีรูปแบบเป็นธรรมชาติสอดคล้องกับเนื้อหา คำที่สรรใช้เป็นคำง่าย เรียงร้อยอย่างมีลีลาจังหวะ สร้างลำนำอันทรงพลัง ให้จินตภาพเด่นชัด สื่อความคิดของกวี กระทบอารมณ์และเร้าความคิดผู้อ่าน"

หลังได้รับรางวัลซีไรต์ มีผู้วิจารณ์ **มือนั้นสีขาว** ไว้หลายคน[1] นักวิจารณ์ทุกคนกล่าวถึงจุดเด่นของหนังสือเล่มนี้ตรงกัน 2 ประเด็น คือ ความแปลกใหม่ของฉันทลักษณ์ และ การใช้มุมมองของเด็กถ่ายทอดเนื้อหาแสดงความจริงของชีวิตและสังคม บทวิจารณ์ของชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์ก็กล่าวถึงผลงานของศักดิ์สิริ มีสมสืบ ในประเด็นเดียวกับบทวิจารณ์อื่นๆ ผู้วิจารณ์ยอมรับอย่างเปิดเผยว่า เมื่อแรกอ่าน **มือนั้นสีขาว** ก็ "งุนงงกับงานของศักดิ์สิริเป็นอันมาก" และเมื่อตรวจสอบความรู้สึกนี้กับคนอื่นๆ ก็พบว่าไม่แตกต่างกัน การไม่ซ่อนเร้นความรู้สึกของตนเองเช่นนี้ดึงคนอ่านให้เป็นแนวร่วมในการพินิจคุณค่าของบทกวีของศักดิ์สิริได้อย่างน่าสนใจ และชวนให้ติดตามการวิเคราะห์ของนักวิจารณ์ผู้นี้ต่อไป ดังผู้อ่านจะพบว่าในขณะที่ความรู้สึกของนักอ่านทั่วไปบอกว่า "รู้สึกแปลก ไม่ไพเราะสละสลวย แต่น่าสนใจ" หรือ "แปลกชนิดบอกไม่ถูกว่าแปลกตรงไหน" หรือ "แปลกแหวกแนวดี" บทวิจารณ์ของชูศักดิ์ สามารถบ่งชี้ได้ชัดเจนว่า "ความแปลกในงานของศักดิ์สิริคือการจงใจเล่นกับความคุ้นเคยของผู้อ่านที่มีต่อฉันทลักษณ์ของบทกวี" ชูศักดิ์ทำให้ข้อสังเกตของเขาหนักแน่นขึ้น โดยอ้างแนวคิดเรื่อง Defamilliarization ของนักวิจารณ์แนวรูปแบบนิยมชาวรัสเซียชื่อ Viktor Shklovsky และอธิบายขยายความว่า หมายถึง *"การทำสิ่งที่คุ้นเคยให้ไม่คุ้นเคย ในกรณีของศักดิ์สิริก็คือการเอาฉันทลักษณ์ที่ผู้อ่านคุ้นเคยมาทำใหม่ให้เกิดความรู้สึกไม่คุ้นเคย ผ่านการเปลี่ยนจังหวะของวรรค สลับตำแหน่งของคำที่ต้องสัมผัส เพิ่มจำนวนคำของวรรค หรือกระทั่งเพิ่มวรรคหรือตัดวรรคออก ผลที่ได้คือการทำให้ "บทกวี" ของเขาเป็นบทกวีอย่างแท้จริง"* คำอธิบายตรงนี้แสดงลักษณะการสร้างสรรค์บทกวีของศักดิ์สิริอย่างชัดเจน แต่น่าเสียดายที่ผู้วิจารณ์ไม่ได้ยก

[1] นอกจากบทวิจารณ์ของชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์ที่คัดสรรมานี้ ยังมีบทวิจารณ์ของนักวิจารณ์คนอื่นอีก ได้แก่ กุสุมา รักษมณี, "มีอะไรในกวีนิพนธ์ : คำตอบจากมือนั้นสีขาว ผลงานรางวัลซีไรต์ปีนี้"
ธเนศ เวศร์ภาดา, "มือนั้นสีขาว-โลกนี้ก็สีขาว" และ "มือนั้นสีขาว กวีนิพนธ์ของคนรุ่นใหม่"
รื่นฤทัย สัจจพันธุ์, "มือนั้นสีขาว แหวกแนวแต่ไร้แนว" เป็นต้น

ตัวอย่างบทกวีมาแสดงเพื่อทำให้ผู้อ่านเห็นจริงมากยิ่งขึ้นว่าศักดิ์สิริเปลี่ยนแปลงฉันทลักษณ์ที่ผู้อ่านคุ้นเคยให้กลายเป็นฉันทลักษณ์เฉพาะในบทกวีของเขาได้อย่างไร

อย่างไรก็ตาม คุณค่าของบทวิจารณ์นี้อยู่ที่ประเด็นที่ชูศักดิ์นำเสนอเป็นการกระตุ้นเตือนให้ผู้อ่านตระหนักถึงคุณค่าและความหมายที่แท้จริงของฉันทลักษณ์ในงานกวีนิพนธ์ว่า ควรเป็นกลไกทางวรรณศิลป์ที่เกื้อหนุนการสร้างจังหวะ และลีลาของเสียงอย่างมีพลัง กระตุ้นให้ผู้อ่านมีปฏิกิริยาทางอารมณ์โดยอิสระมากกว่าเป็นกรอบตายตัวที่ทำให้ผู้อ่านรู้สึกไปเองโดยอัตโนมัติ

นอกจากบ่งชี้ได้ว่าความแปลกของบทกวีของศักดิ์สิริเกิดจากสิ่งใด ผู้วิจารณ์ยังบอกผู้อ่านว่าควรจะอ่านงานเขียนของศักดิ์สิริด้วยวิธีใด ดังกล่าวว่า *"เราต้องอ่านงานของเขาโดยตระหนักในฉันทลักษณ์ อ่านอย่างช้า ๆ มากขึ้น ซึมซับคำแต่ละคำ จังหวะของเสียงแต่ละเสียง สลัดความคุ้นเคยเก่า ๆ ที่มีออกเพื่อค้นหาจังหวะของเสียงและความลึกซึ้งของคำที่นำเสนอในบทกวี"* ผู้วิจารณ์สรุปว่า *"การสร้างความไม่คุ้นเคยในสิ่งที่คุ้นเคยผ่านฉันทลักษณ์ใน* ***มือนั้นสีขาว*** *ในท้ายที่สุดแล้วคือการกระตุ้นให้ผู้อ่านต้องหันมาตรวจสอบความคุ้นเคยในการเขียนและการอ่านบทกวีตามฉันทลักษณ์อย่างไม่ลืมหูลืมตา จนกระทั่งคุณค่าที่แท้จริงของฉันทลักษณ์สูญหายไป"* กล่าวได้ว่า ข้อสรุปของผู้วิจารณ์ชี้ให้เห็นว่าฉันทลักษณ์ยังคงเป็นคุณลักษณะเด่นของกวีนิพนธ์ เป็นหัวใจสำคัญของความเป็น "บทกวี" แต่ฉันทลักษณ์ย่อมต้องมิใช่กรงขังของถ้อยคำภาษาหรือลีลาจังหวะเสียง ความเคร่งครัดต่อฉันทลักษณ์แบบแผนอย่างไม่ลืมหูลืมตาสามารถทำลายความเป็น "บทกวี" ได้พอ ๆ กับการละทิ้งฉันทลักษณ์อย่างไม่ใยดี เพราะไม่เข้าถึงและไม่เข้าใจ กล่าวได้ว่าบทวิจารณ์บทนี้บ่งชี้บทบาทของผู้อ่านกวีนิพนธ์ร่วมสมัยโดยตรง ว่าจำเป็นต้องเปิดใจกว้าง และ "ว่าง" เพื่อรับรสของบทกวีนั้น พร้อมทั้ง "ตื่นตัว" และ "ติดตาม" ตรวจสอบปฏิกิริยาทางอารมณ์ของตนอย่างจริงจัง โดยไม่ให้ถูกครอบงำด้วยความคุ้นชินเก่า ๆ

นอกจากประเด็นด้านฉันทลักษณ์แล้ว ผู้วิจารณ์ดูจะหันไปให้ความสำคัญกับแก่นความคิดที่ผู้เขียนนำเสนอด้วยความแตกต่างของมุมมองไร้เดียงสาแบบเด็กและมุมมองที่จริงจังของผู้ใหญ่ การที่ศักดิ์สิริใช้ความคิดแบบซื่อ ๆ ของเด็ก และ

ภาพขัดกันระหว่างวิธีการมองโลกด้วยประสบการณ์ของผู้ใหญ่กับวิธีการมองโลกด้วยจิตใจบริสุทธิ์ของเด็กล้วนเป็นการนำเสนอเรื่องราวที่ "กระตุ้นให้เราต้องหันมาตรวจสอบความเข้าใจที่เรามีต่อชีวิตมนุษย์ ธรรมชาติและโลก" และทำให้ผู้อ่านตระหนักว่าการมองโลกและชีวิตด้วยมุมมองเพียงด้านเดียวย่อมไม่ทำให้เห็นภาพรวมที่แท้จริง

ชูศักดิ์ยังตั้งข้อสังเกตเรื่อง "เสียงของกวี" โดยกล่าวว่าเป็น "มุมมองที่ 3" เสียงของกวีที่ปรากฏในบทกวีมักมีลักษณะเตือนสติ อาจเตือนสติผู้ใหญ่มิให้ทำร้ายโลกและชีวิตโดยรู้เท่าไม่ถึงการณ์ ขณะเดียวกันก็เตือนสติผู้อ่านมิให้เคลิ้มคล้อยไปกับมุมมองใสสะอาดบริสุทธิ์ของเด็กเกินไปจนลืมความจริงของโลกและชีวิต ผู้วิจารณ์สรุปว่า เสียงของกวีที่สอดแทรกเข้ามาในบทกวีทำหน้าที่กระตุกอารมณ์ผู้อ่าน ไม่ให้คล้อยตามไปกับมุมมองบริสุทธิ์ของเด็กหรือความคิดของผู้ใหญ่ แต่ให้สำรวจตรวจสอบทั้งสองแง่มุม เพราะต่างเป็นภาพสะท้อนของกันและกัน

บทวิจารณ์ของชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์ จึงชี้ให้เห็นความมีเอกภาพและการนำเสนอบทกวีของศักดิ์สิริ มีสมสืบอย่างเป็นระบบ ทำให้ผู้อ่านมองเห็นความซับซ้อนน่าอัศจรรย์ของบทกวีของนักเขียนซีไรต์ผู้นี้ ซึ่ง "เล่น" กับฉันทลักษณ์และ "เล่น" กับมุมมองของการนำเสนอเนื้อหาสาระอย่างลึกซึ้ง ทำให้ผู้ที่อ่านและ "ดู" บทกวีของศักดิ์สิริอย่างผิวเผินแล้วด่วนสรุปว่า "ไม่ใช่บทกวี" จำต้องทบทวนความรู้และความรู้สึกของตนเองใหม่อย่างจริงจังอีกครั้ง

การที่ผลงานกวีนิพนธ์เชิงกลอนเปล่าเล่มนี้ได้รับรางวัลซีไรต์เป็นครั้งแรกน่าจะสั่นคลอนมาตรฐานของการพิจารณากวีนิพนธ์โดยทั่วไป ที่เน้นความไพเราะตามกระบวนฉันทลักษณ์ และขนบวรรณศิลป์อย่างเดิม บทวิจารณ์ของชูศักดิ์จึงชี้ชัดว่าหนังสือเล่มนี้ต่อต้านขัดขืนการอ่านที่ด่วนสรุปง่ายๆ ผู้วิจารณ์ควรวางใจเป็นกลาง ละทิ้งความเคยชินของตน และพิเคราะห์ผลงานเล่มนี้อย่างเปิดใจ ผู้วิจารณ์วิเคราะห์ให้เห็นว่าการใช้ฉันทลักษณ์ง่าย ถ้อยคำที่ไม่ได้อลังการ และความคิดความเชื่อตรงไปตรงมาแบบเด็กๆ แท้ที่จริงแล้วเป็นการแฝงเร้นการสอน (didactic) อย่างแนบเนียนให้ผู้อ่านตรวจสอบความเข้าใจของตนที่มีต่อมนุษย์ โลกและธรรมชาติ ส่วนการละเล่นสนุกสนานและความเข้าใจโลกอย่างบริสุทธิ์ของเด็กๆ ที่ผู้เขียนกล่าวถึงในบทกวี แท้ที่จริงแล้วเป็นการเตือนสติผู้ใหญ่ในพิจารณา

ความจริง ความลวง ของโลกและชีวิตอย่างระมัดระวัง

บทวิจารณ์นี้เป็นตัวอย่างหนึ่งที่ชี้ให้เห็นว่าผู้วิจารณ์ไม่จำเป็นต้องใช้ทฤษฎีใดทฤษฎีหนึ่งโดยเฉพาะในการวิจารณ์งานศิลปะ โดยอาจประสานกันระหว่างทฤษฎีที่เน้นเรื่องภาษา ตัวบท และแก่นความคิด เพื่อให้ผู้อ่านเข้าถึงคุณค่าของวรรณกรรมหลายแง่หลากมุมขึ้น

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์: ผู้วิเคราะห์

ตุลาคม ทศวรรษใหม่ของไพฑูรย์ ธัญญา

ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์

จากรวมเรื่องสั้น **ก่อกองทราย** (2528) ที่ได้รับรางวัลซีไรต์ประจำปี 2530 จวบจนถึงผลงานเล่มล่าสุดของเขา **ตุลาคม** หากวัดจากช่วงเวลา งานทั้งสองเล่มนี้ห่างกันเพียงแค่สิบปี ทว่าเมื่อเพ่งพินิจลงไปในเนื้องานแล้ว อาจกล่าวได้ว่า **ตุลาคม** คือจุดเริ่มต้นทศวรรษใหม่แห่งเส้นทางการประพันธ์ของนักเขียนหนุ่มเมืองใต้คนนี้

เมื่อสิบปีที่แล้วใน "ความในใจของเด็กก่อกองทราย" ไพฑูรย์ ธัญญา ประกาศจุดมุ่งหมายการเขียนหนังสือของเขาไว้อย่างชัดเจนด้วยท่าทีถ่อมตัวว่า

"ข้าพเจ้ามักพอใจและรู้สึกสนุกทุกครั้งที่ได้เขียนถึงเรื่องราวของผู้คนในท้องถิ่นนี้ ***มันคล้ายกับว่าข้าพเจ้าได้ช่วยเหลือร้องทุกข์เรื่องราวที่เกิดขึ้นกับพวกเขาออกสู่โลกภายนอก****...ข้าพเจ้าไม่อาจคิดว่านี่เป็นการสืบต่อภารกิจของนักเขียนรุ่นเก่า ๆ หรือการรับผิดชอบต่อพันธกิจทางวรรณกรรม กล่าวเช่นนั้นอาจสูงส่งและยิ่งใหญ่เกินไปสำหรับนักเขียนหน้าใหม่คนหนึ่ง* (ก่อกองทราย ฉบับพิมพ์ครั้งที่ 20, 2536 หน้า 20-21 ตัวเน้นเป็นของผมเอง)

ก่อกองทราย เป็นอีกหนึ่งความพยายามของนักเขียนรุ่นใหม่ ยุคหลัง 6 ตุลาคม 2519 ที่ต้องการผสานเนื้อหาแนวเพื่อชีวิต ให้กลมกลืนเป็นเนื้อเดียวกับความงดงามทางวรรณศิลป์ รุ่มรวยด้วยรายละเอียดทางอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิด

และภาพชีวิตของผู้ยากไร้ แพรวพราวด้วยสีสันของภาษา บรรยากาศและจินตภาพสามารถฉายภาพชีวิตขมุกขมัวของผู้คนที่ถูกผลักให้อยู่ตามซอกหลืบของสังคมได้อย่างกระจ่างแจ้ง หลายเรื่องมีการใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อความได้อย่างแนบเนียน แต่บางเรื่องก็ออกจะโจ่งแจ้ง ลีลาและน้ำเสียงแม้จะดูเนิบนาบจนเกือบราบเรียบ แต่บ่อยครั้งแฝงความลุ่มลึกอยู่ในที และบางครั้งออกจะอย่างจงใจ

จะอย่างไรก็ตาม เราไม่อาจปฏิเสธได้ว่า **ก่อกองทราย** คือเสาหินอันหนักแน่น มั่นคงและสง่างามหลักหนึ่งของงานเขียนสกุลสัจนิยมในบ้านเรา

เรื่องสั้นหลายชิ้นใน **ตุลาคม** ยังคงกลิ่นอายของวรรณกรรมสัจนิยมเช่นใน **ก่อกองทราย** อยู่ค่อนข้างมาก ผู้อ่านสามารถรับรู้ได้ถึงความเป็นห่วงเป็นใยของไพฑูรย์ต่อปัญหาสังคม และความเห็นอกเห็นใจต่อชะตาชีวิตของผู้ด้อยโอกาสและเสียเปรียบ ไม่ว่าจะเป็นการนำเสนอความโหดเหี้ยมของสงครามที่คร่าชีวิตลูกชายของแม่เฒ่าบัวลาใน *"แนวรบด้านตะวันตก : เหตุการณ์ไม่ตื่นเต้น"* ความโหดร้ายของความหิวโหยที่ทำให้เพื่อนต้องฆ่าเพื่อน เพียงเพื่อแย่งเห็ดโคนบนโพนปลวก ใน *"แผ่นดินของเรา"* ความทุกข์ระทมของความยากไร้ที่กัดกร่อนและดึงทึ้งชีวิตครอบครัวนริศจนยับเยินใน *"ตุ๊กตาแขนขาด"* และความกราดเกรี้ยวของการเหยียดผิวอันนำไปสู่โศกนาฏกรรมของฟาตีมะใน *"ลูกชายคนขวา"*

แต่ที่น่าสนใจคือเรื่องสั้นบางเรื่องใน **ตุลาคม** ไพฑูรย์สามารถกะเทาะเปลือกของ "สังคมเชิงมหรสพ" (Society of Spectacles) ได้อย่างถึงแก่น โดยเฉพาะในประเด็นการที่สื่อสารมวลชน ไม่ว่าจะเป็นหนังสือพิมพ์ วิทยุ โทรทัศน์ ได้ทำให้ทุกเรื่องราวในชีวิต ไม่ว่าจะเป็นการฆ่าตัวตายเพื่อประท้วงรัฐบาล สงครามระหว่างเชื้อชาติ และอุบัติภัยอย่างตึกถล่ม กลายเป็นเพียงมหรสพอันน่าตื่นตาตื่นใจ เพื่อตอบสนองตัณหาคนดูเท่านั้น

นักศึกษาปริญญาโทใน *"ความตายในเดือนตุลาคม"* ติดตามข่าวการฆ่าตัวตายของนักศึกษา ถึงขั้นลงทุนเก็บรวบรวมภาพนักศึกษาเชือดคอตายได้เป็นสมุดภาพเล่มโต ทั้งนี้มิใช่เพราะเขาสนใจปัญหาบ้านเมือง หากเพราะเขา "กำลังสนุกกับกิจกรรมอย่างใหม่" ของเขา ในทำนองเดียวกัน นักทัศนาจรชาวกรุงเทพฯ ซื้อทัวร์ไปชายแดนพม่าใน *"แนวรบด้านตะวันตกฯ"* รู้สึกว่าพวกเขาขาดทุน เมื่อไม่มีภาพการสู้รบระหว่างทหารพม่าและชาวกระเหรี่ยงให้พวกเขาได้ดู และใน *"ในที่*

สาธารณะและถูกต้องตามกฎหมาย" พิธีกรรายการโทรทัศน์สนใจแต่ว่าเกิดอะไร "มิดีมิร้าย" หรือไม่ เมื่อหญิงสาวผู้รอดตายจากตึกถล่มต้องนอนติดอยู่ใต้ซากตึกกับหนุ่มแปลกหน้าถึง 4 วัน

ในเรื่องสั้นทั้งสาม เส้นแบ่งระหว่างการเสนอหรือตามข่าวเพื่อรับรู้ข้อเท็จจริงและเพื่อสนองตัณหาทั้งของคนทำข่าวและของคนตามข่าวนั้น ช่างพร่าเลือนจนยากจะแยกแยะได้ ดังเช่นที่ตัวละครนักเขียนใน *"ความตายฯ"* ระบายใส่เพื่อนของเขาและนักศึกษาปริญญาโทว่า การติดตามข่าวการฆ่าตัวตายประท้วงรัฐบาลของนักศึกษานั้น *"มันก็เหมือนกับการดูกีฬาสักอย่างหนึ่งนั่นแหละ...ไม่ว่าจะดูจากรายการสดหรือดูจากเทปโทรทัศน์ คนที่ดูก็มีความรู้สึกเดียวกัน พวกนายตื่นเต้นและสนุกมากใช่มั้ย...สาบานได้เลยว่าพวกนายจะต้องถึงจุดสุดยอดกันทุกๆ คน"* ส่วนเหตุผลการเสนอข่าวเพื่อ "กระตุ้นเตือนให้เกิดความตื่นตัวและสำนึกรับผิดชอบในหมู่ผู้เกี่ยวข้องทั้งหลาย" เช่นที่ผู้จัดรายการโทรทัศน์พูดใน *"ในที่สาธารณะฯ"* แท้จริงแล้วเป็นเพียงการเอาเรื่องคุณธรรมมาแอบอ้าง เมื่อการสัมภาษณ์หญิงสาวผู้รอดตายนั้น คือการขึงพืดเธอในที่สาธารณะ โดยมีพิธีกร *"กำลังช่วยกันเปลื้องผ้าของเธอออกทีละชิ้น ด้วยวิธีการอันฉลาดและชำนิชำนาญต่อหน้าผู้คนที่นั่งดูกันอย่างเรียงรายด้วยใจจดใจจ่อ ต่อหน้ากล้องบันทึกภาพที่คอยกวาดสายเหมือนดวงตาของปีศาจ พวกเขาทั้งหมดกำลังจ้องดูเธออย่างห่ามกระหาย"*

หากการนำเสนอเรื่องราวความตาย หายนะของสงคราม หรือภัยพิบัติจากความเห็นแก่ตัวของมนุษย์ เป็นเพียงการขายข่าวของบรรดาสื่อมวลชน เพื่อสนองตัณหาคนดูและคนอ่าน ดังเช่นที่ไพฑูรย์พยายามสะท้อนออกมาในเรื่องสั้นทั้งสามแล้วไซร้ เราคงอดถามต่อไม่ได้ว่า แล้วการบอกเล่าความทุกข์ยากของผู้เสียเปรียบด้อยโอกาสที่นักเขียนแนวเพื่อชีวิตทำกันอยู่นั้น แตกต่างอย่างไรกับพฤติกรรมข้างต้นของสื่อมวลชน อะไรคือเส้นแบ่งระหว่างการนำเสนอปัญหาเพื่อปลุกสำนึก และเพื่อขายความสนุกสนานตื่นเต้น และที่สำคัญยิ่งกว่าคืออะไรคือเส้นแบ่งระหว่างความจริงและเรื่องเล่า

ใน **ตุลาคม** ไพฑูรย์เองดูจะตระหนักดีถึงความพร่าเลือนของเส้นแบ่งดังกล่าว ซึ่งนำเขาไปสู่ความสงสัยต่อบทบาทของนักเขียนแนวเพื่อชีวิต ใน "จาก

"อาคันตุกะยามค่ำคืน" ถึงนักเล่าเรื่องบนหน้ากระดาษ : คำนำว่าด้วยความรู้สึกและเรื่องส่วนตัวของผู้เขียน" เราได้เห็นถึงความรู้สึกที่เปลี่ยนไปค่อนข้างมากจากสมัยที่เขาเขียนคำนำใน **ก่อกองทราย** เมื่อสิบปีที่แล้ว จากนักเขียนหนุ่มไฟแรงผู้มุ่งมั่นจะทำตัวเป็นปากเสียงแทนผู้ยากไร้ในสังคม มาเป็นนักเขียนหนุ่มใหญ่ผู้ใคร่ครวญต่อบทบาทความเป็นนักเขียนของตัวเองอย่างวิพากษ์วิจารณ์มากขึ้น

*"ในรอบสิบปีที่ผ่านมาข้าพเจ้าเพียรพยายามสร้างเรื่องเล่าบนหน้ากระดาษขึ้นมาหลายสิบเรื่อง แต่เหมือนว่ายิ่งเล่า ยิ่งยาก ยากทั้งการคิดสร้างเรื่อง ยากทั้งการเสนอแนวคิดลงในเรื่อง แต่ยิ่งยากกว่าใด ๆ ทั้งหมด ก็คือการค้นหาวิธีการเล่าเรื่องที่ดี การเล่าที่ดีนั้นเป็นอย่างไร...**และอะไรเล่าคือบทบาทที่แท้จริง ของนักเล่าเรื่องบนหน้ากระดาษ...**"* (ตัวเน้นเป็นของผม)

จุดเปลี่ยนแปลงอันอาจถือว่าเป็นจุดเริ่มต้นทศวรรษใหม่บนเส้นทางการเขียนหนังสือของไพฑูรย์ คือการตั้งคำถามกับสถานะและบทบาทของนักเขียนที่มีต่องานเขียน และที่น่าสนใจยิ่งขึ้นคือ การตั้งคำถามกับความสัมพันธ์ระหว่างเรื่องเล่ากับความจริง

เรื่องสั้นโดยส่วนใหญ่ใน **ก่อกองทราย** นั้น ไพฑูรย์จะใช้วิธีการเล่าเรื่องแบบบุคคลที่สาม มีผู้เล่าเรื่องเป็นสัพพัญญูผู้รู้แจ้งแทงตลอดในทุกเรื่อง สามารถเข้าไปนั่งในหัวใจตัวละครทุกตัว ถ่ายทอดความคิดความคำนึงของตัวละครให้ผู้อ่านได้รับรู้อย่างกระจ่างแจ้ง ทั้งน้ำเสียงและวิธีการเล่าเรื่องก็เต็มไปด้วยความมั่นอกมั่นใจในสิ่งที่ตนนำเสนอ เพื่อให้ผู้อ่านเกิดความเชื่อมั่นในตัวผู้เล่าเรื่อง ทั้งหมดนี้เป็นไปตามขนบการเล่าเรื่องของวรรณกรรมแนวสัจนิยม ที่พยายามลดช่องว่างระหว่างชีวิตจริงกับเรื่องเล่า โดยทำให้ความเป็นเรื่องเล่านั้นโปร่งใสมองไม่เห็นจนผู้อ่านเกิดความรู้สึกว่าเขากำลังมองเห็นชีวิตจริง ๆ โลดแล่นอยู่บนหน้ากระดาษ หาใช่กำลังอ่านเรื่องเล่าของนักเขียนคนหนึ่งอยู่

ในทางกลับกัน เรื่องสั้นหลายเรื่องใน **ตุลาคม** พยายามถ่างช่องว่างระหว่างชีวิตจริงกับเรื่องเล่า ทั้งในระดับของเนื้อหา และในระดับของการเล่าเรื่องเพื่อเตือนสติผู้อ่านอยู่ตลอดเวลาว่า สิ่งที่กำลังอ่านอยู่นี้คือเรื่องเล่ามิใช่เรื่องจริง

วิธีที่ง่ายที่สุดคือเปลี่ยนจากการเล่าเรื่องแบบบุรุษที่สามมาเป็นแบบบุรุษที่หนึ่ง เรื่องสั้นทั้งหมด 11 เรื่องในหนังสือเล่มนี้ จึงมีเรื่องสั้นที่เล่าเรื่องแบบบุรุษที่

หนึ่งถึง 8 เรื่อง แน่นอน การเล่าเรื่องด้วยบุรุษที่หนึ่งแต่ประการเดียวหาใช่เครื่องยืนยันว่า นักเขียนผู้นั้นกำลังตั้งคำถามกับบทบาทและสถานะของผู้เล่าเรื่อง มีเรื่องสั้นและนวนิยายมากมายที่เมื่อใช้การเล่าเรื่องแบบบุรุษที่หนึ่งแล้ว ยิ่งทำให้ผู้อ่านรู้สึกว่าตนเองกำลังอ่านชีวิตจริงของตัวละครอยู่ แม้ใน **ตุลาคม** เรื่องสั้นอย่าง *"ปลาตะเพียน"* และ *"คนบ้าบนภูเขา"* ที่เล่าเรื่องแบบบุรุษที่หนึ่ง ก็มิได้ทำให้ผู้อ่านตั้งข้อสงสัยใด ๆ กับปัญหาช่องว่างระหว่างชีวิตจริงและเรื่องที่เขาเล่าไม่

ทว่าในเรื่องสั้นบางเรื่อง หลายครั้งไพฑูรย์จะขยิบตาส่งสัญญาณบอกผู้อ่านของเขาอยู่ตลอดเวลาว่า ที่คุณกำลังอ่านอยู่นี้เป็นเพียงเรื่องเล่าเท่านั้น ด้วยกระบวนการที่เรียกในวงการวรรณกรรมวิจารณ์ว่า "การเปิดเผยกลวิธีการเล่าเรื่อง" (baring the devices) นั้นคือแทนที่จะพยายามแสร้งทำว่างานเขียนที่ผู้อ่านอ่านอยู่เป็นชีวิตจริง นักเขียนจะเปิดเผยให้ผู้อ่านรู้ว่าสิ่งที่เขาอ่านอยู่คือเรื่องเล่า

เป็นต้นว่า *"แนวรบด้านตะวันตกฯ"* ผู้เล่าเรื่องออกตัวเรื่องคำพูดของมะขิ่นช่วงเล่าชีวิตแม่เฒ่าบัวลาว่า *"เขาไม่ได้เป็นนักประพันธ์ ภาษาของมะขิ่นเรียบง่ายตรงไปตรงมา แต่ข้าพเจ้ากล่าวเสียใหม่เพื่อให้ดูดีขึ้น"* หรือในกรณีของ *"ความตายในเดือนตุลาคม"* แม้ว่าผู้เล่าจะพยายามย้ำเตือนผู้อ่านอยู่ตลอดเวลาว่า เรื่องที่เขาเล่าเป็นเรื่องจริง ทำนอง *"ผมยืนยันได้ว่าไม่ได้แต่งเรื่องนี้ขึ้นมาหลอกคุณ"* แต่นี่ยิ่งทำให้ผู้อ่านอดสงสัยไม่ได้ในอาการร้อนตัวจนเกินควรของผู้เล่าเรื่อง

ที่สำคัญคือ ในเรื่องสั้นทั้งสอง ผู้เล่าเรื่องต่างพัวพันอยู่กับเรื่องราวที่เขาเล่าจนทำให้เราผู้อ่านไม่อาจจะเชื่อถือในคำพูดของผู้เล่าเรื่องได้ทั้งหมด เช่นที่เราถูกทำให้เกิดความเชื่อมั่นในคำพูดของผู้เล่าเรื่องแบบสัพพัญญูใน **ก่อกองทราย** ว่าต้องเป็น "ความจริง"

นอกจากนี้ ไพฑูรย์จงใจอย่างมากในการสร้างความขัดแย้งระหว่างพฤติกรรมของผู้เล่าเรื่องกับสิ่งที่เขาเล่าเพื่อตอกย้ำความไม่น่าเชื่อถือของตัวผู้เล่าเรื่องให้เด่นชัดยิ่งขึ้น ในขณะที่ผู้เล่าเรื่องใน *"แนวรบด้านตะวันตกฯ"* พูดเชิงตำหนิบรรดานักท่องเที่ยวชาวกรุงเทพฯ ที่มองเห็นหายนะกรรมของชาวกระเหรี่ยงเป็นเพียงเรื่องน่าตื่นตาตื่นใจจนยอมจ่ายเงินค่าทัวร์ราคาแพงลิบลิ่ว ทว่าผู้เล่าเองก็เป็นส่วนหนึ่งของคณะทัวร์ชุดนี้ เขาเองก็ยอมจ่ายเงินซื้อทัวร์ เช่ากล้องส่องทางไกลของมะขิ่น และใช้กล้องนั้นจ้องมองผลงานของสงครามและการทำลายล้าง

เช่นเดียวกับคนที่เขาตำหนิเช่นกัน

ในกรณีของ *"ความตายในเดือนตุลาคม"* ก็เช่นกัน แม้ว่าผู้เล่าเรื่องจะพยายามทำตัวเสมือนหนึ่งคนกลางผู้อยู่เหนือความขัดแย้งระหว่างเพื่อนร่วมห้องกับนักศึกษาปริญญาโทเพื่อนร่วมหอพัก แต่ผู้เล่าเรื่องเองก็ตื่นตาตื่นใจไปกับภาพนักศึกษาเชือดคอตัวเอง ไม่น้อยไปกว่านักศึกษาปริญญาโท และถึงแม้เขาจะพยายามลอยตัวอยู่เหนือปัญหาทางการเมือง เมื่อลูกศิษย์ของเขาซักไซ้ให้เขาแสดงความเห็นต่อกรณีการฆ่าตัวตายประท้วงรัฐบาลของนักศึกษา แต่เราได้เรียนรู้จากปากคำของเขาเองว่า *"ผมเอาตัวรอดมาได้ด้วยคำพูดที่ฟังเป็นกลาง ๆ"*

เราคงปฏิเสธไม่ได้ว่ารายการโทรทัศน์ประเภท "ฝันที่เป็นจริง" หรือ "กระจกสังคม" ในสังคมเชิงมหรสพได้แปรภาพความจน ความทุกข์ยาก ให้กลายเป็นมหรสพบนจอโทรทัศน์ที่มีผู้อุปถัมภ์รายการวิ่งเข้ามาอย่างไม่ขาดสาย มีผลอย่างมากที่ทำให้นักเขียนแนวสัจนิยมต้องหันมาตั้งคำถามกับสถานะและบทบาทของวรรณกรรมแนวนี้อย่างจริงจังมากขึ้น ด้วยว่าเส้นแบ่งระหว่าง "ความจนจริง ๆ" และ "ความจนในฐานะมหรสพ" นับวันจะพร่าเลือนมากขึ้นทุกที การนำเสนอเรื่องราวความทุกข์ยากของผู้คนในสังคมหาได้เป็นเครื่องแสดงถึงคุณค่าของงานและความรับผิดชอบของนักเขียนอีกต่อไปแล้ว เพราะแม้แต่ "ความทุกข์ยาก" ก็ถูกแปรให้มีมูลค่าทางการตลาดไปเสียแล้ว การหันมาตั้งคำถามกับสถานะของผู้เล่าเรื่องและกับความจริงของเรื่องที่เขาเล่า เช่นที่ไพฑูรย์ทำในเรื่องสั้นบางเรื่องใน **ตุลาคม** เป็นหนึ่งในทิศทางของวรรณกรรม "ยุคหลังสมัยใหม่" แนวเรื่องแต่งที่พูดถึงเรื่องแต่ง (Metafiction) ที่ต้องการจะสวนกระแสสังคมเชิงมหรสพในปัจจุบัน

ส่วนว่าใครจะซื้อตั๋วร่วมไปกับรถไฟขบวนนี้ หรือจะรอจับขบวน Magic Realism ถือเสียว่าเป็นเรื่องของรสนิยมของแต่ละคนก็แล้วกัน

ที่มา: ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์. "ตุลาคม ทศวรรษใหม่ของไพฑูรย์ ธัญญา". **สารคดี.** ปีที่ 10 ฉบับที่117 (พฤศจิกายน 2537) หน้า 192 - 194.

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์นี้กล่าวถึงหนังสือรวมเรื่องสั้นของไพฑูรย์ ธัญญา 2 เล่ม คือ **ก่อกองทราย** ซึ่งตีพิมพ์ พ.ศ. 2528 ได้รับรางวัลซีไรต์ ประจำปี 2530 และ**ตุลาคม** ซึ่งตีพิมพ์ พ.ศ. 2537 ชูศักดิ์เริ่มบทวิจารณ์นี้ด้วยข้อความจาก "ความในใจของเด็กก่อกองทราย" ซึ่งไพฑูรย์ประกาศพันธกิจความเป็นนักเขียนของเขาว่าเขาทำหน้าที่เสมือนช่วยร้องทุกข์เรื่องราวที่เกิดขึ้นแก่ผู้ทุกข์ยากให้โลกภายนอกได้รับรู้ อันเป็นการยืนยันว่าไพฑูรย์มีจิตสำนึกในการสร้างงานเขียนเพื่อประโยชน์ของสังคม ผู้วิจารณ์กล่าวว่า**ก่อกองทราย**ว่าเป็นวรรณกรรมที่ผสานเนื้อหาแนวเพื่อชีวิตเข้ากับความงดงามทางวรรณศิลป์อย่างกลมกลืนเป็นเนื้อเดียว และชื่นชมว่า **"ก่อกองทราย**คือเสาหินอันหนักแน่นมั่นคง และสง่างามหลักหนึ่งของงานเขียนสกุลสัจนิยมในบ้านเรา" จากนั้นผู้วิจารณ์ชี้ให้เห็นว่าในช่วงระยะเวลา 10 ปี ไพฑูรย์ ธัญญา มีพัฒนาการในการเขียนเรื่องสั้นอย่างน่าชื่นชม ผู้วิจารณ์ยกย่องว่า **ตุลาคม** คือจุดเริ่มต้นแห่งทศวรรษใหม่ของเส้นทางการประพันธ์ของไพฑูรย์ ธัญญา โดยชี้ให้เห็นว่าเรื่องสั้นหลายเรื่องของไพฑูรย์คงรักษาความหนักแน่นของเรื่องสั้นแนวสัจนิยมที่สะท้อนปัญหาสังคมอย่างถึงแก่น และแสดงความขมขื่นใจต่อชะตากรรมของผู้ด้อยโอกาสและผู้เสียเปรียบได้อย่างสะเทือนอารมณ์ แต่ในขณะเดียวกันเรื่องสั้นหลายเรื่องก้าวล้ำหน้าไปสู่การวิพากษ์วิจารณ์สังคมปัจจุบันอย่าง

รุนแรง ความแปลกใหม่ในงานของไพฑูรย์อีกประการหนึ่งที่ผู้วิจารณ์กล่าวถึงคือการปรับเปลี่ยนกลวิธีการเล่าเรื่องจากการพยายามให้ผู้อ่านเชื่อว่าเป็นเรื่องจริงไปสู่การเตือนสติผู้อ่านตลอดเวลาว่าสิ่งที่กำลังอ่านอยู่เป็นเรื่องเล่าไม่ใช่เรื่องจริง

ผู้วิจารณ์ใช้คำว่า "สังคมเชิงมหรสพ" โดยวิเคราะห์ให้เห็นว่าไพฑูรย์ ธัญญา วิพากษ์สื่อมวลชน ทั้งหนังสือพิมพ์ วิทยุ และโทรทัศน์ ตลอดจนมนุษย์ร่วมสังคมไว้ในเรื่องสั้นบางเรื่องของเขาว่า สื่อมวลชนและมนุษย์ในสังคมข่าวสารและเทคโนโลยีมีจิตใจที่แข็งกระด้าง สนใจแต่ผลประโยชน์และความบันเทิงเป็นเรื่องใหญ่ ความทุกข์ร้อนแสนสาหัสของเพื่อนร่วมสังคมจึงเป็นเพียงมหกรรมบันเทิงที่เร้าใจ เร้าอารมณ์ แต่ไม่เร้าจิตสำนึกอันดีงาม ดังที่ผู้วิจารณ์กล่าวไว้ว่า "ไม่ว่าจะเป็นหนังสือพิมพ์ วิทยุ โทรทัศน์ ได้ทำให้ทุกเรื่องราวในชีวิต ไม่ว่าจะเป็นการฆ่าตัวตายเพื่อประท้วงรัฐบาล สงครามระหว่างเชื้อชาติ และอุบัติภัยอย่างตึกถล่มกลายเป็นเพียงมหรสพอันน่าตื่นตาตื่นใจ เพื่อตอบสนองตัณหาคนดูเท่านั้น"

ผู้วิจารณ์เชื่อมโยงการที่ไพฑูรย์วิพากษ์สื่อมวลชนในปัจจุบันที่ขายความสนุกตื่นเต้นมากกว่านำเสนอปัญหาเพื่อสร้างจิตสำนึก ไปสู่การตั้งข้อสงสัยกับบทบาทของนักเขียนวรรณกรรมแนวเพื่อชีวิต ผู้วิจารณ์ชี้ให้เห็นว่าจุดเด่นของเรื่องสั้นของไพฑูรย์บางเรื่องอยู่ที่เขากล้าวิจารณ์เพื่อนร่วมอาชีพของเขาเอง เสมือนเป็นการเตือนสติว่าการบอกเล่าความทุกข์ยากของชีวิตผู้ยากไร้เช่นที่นักเขียนวรรณกรรมเพื่อชีวิตกระทำอยู่นั้น อาจเป็นเพียงการ "แสดงมรหสพแห่งความยากจน" ที่สร้างความรันทดหดหู่อย่างสะเทือนใจ แต่ไร้พลังในการเปลี่ยนแปลงสังคมหรือแม้กระทั่งไม่อาจปลุกสร้างสำนึกให้แก่ผู้ใด หนังสือรวมเรื่องสั้น**ตุลาคม** ของไพฑูรย์ ธัญญาตีพิมพ์ในช่วง "รำลึก 20 ปี 14 ตุลา" ซึ่งเป็นช่วงที่มีการทบทวนบทบาทของวรรณกรรมเพื่อชีวิตอีกครั้งหนึ่ง การใคร่ครวญต่อบทบาทหน้าที่ความเป็นนักเขียนของตนเอง ตลอดจนการเลือกกลวิธีอย่างใหม่ในการนำเสนอ "สารความคิด" อย่างเช่นการใช้ลักษณะของ "เรื่องเล่าที่เล่าถึงตัวมันเอง" (metafiction)[1] จึงเป็นความเปลี่ยนแปลงที่ส่งผลให้ไพฑูรย์เป็นนักเขียนร่วมสมัยที่เอา

[1] มีผู้ใช้คำภาษาไทย สำหรับคำว่า metafiction หลายคำ เช่น เรื่องเล่าที่ว่าด้วยเรื่องเล่า, เรื่องแต่งที่ว่าด้วยเรื่องแต่ง, เรื่องแต่งที่พูดถึงเรื่องแต่ง ฯลฯ ในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยเลือกใช้คำว่า "เรื่องเล่าที่เล่าถึงตัวมันเอง" ผู้อ่านสามารถอ่านลักษณะของ metafiction เพิ่มเติมได้จากสรรนิพนธ์บทวิจารณ์ เรื่อง "สินในน้ำฝน กับการเล่าเรื่องเรื่องเล่า" โดย นพพร ประชากุล หน้า 548-554

จริงเอาจังต่อการสร้างสรรค์ผลงาน และคำนึงถึงผลกระทบของวรรณกรรมต่อผู้อ่านอย่างยิ่ง ดังที่บทวิจารณ์นี้แสดงให้เห็นไว้อย่างชัดเจน

บทวิจารณ์นี้ชี้ประเด็นสำคัญที่ทำให้ผู้อ่านได้ประจักษ์ว่าไพฑูรย์ ธัญญา เป็นนักเขียนร่วมสมัยที่ไม่ย่ำอยู่กับที่ ไม่ติดยึดอยู่กับการทำหน้าที่เป็นปากเป็นเสียงแทนผู้ถูกกดขี่เท่านั้น ผู้วิจารณ์ยกข้อความบางตอนจาก "จาก "อาคันตุกะยามค่ำคืน" ถึง "นักเล่าเรื่องบนหน้ากระดาษ": คำนำว่าด้วยเรื่องความรู้สึกและเรื่องส่วนตัวของผู้เขียน" เพื่อชี้ให้เห็นว่าไพฑูรย์ตั้งคำถามกับบทบาทของนักเขียนหรือที่เขาเรียกว่า "นักเล่าเรื่องบนหน้ากระดาษ" อย่างพินิจใคร่ครวญ ทำให้เรื่องสั้นบางเรื่องของเขาใน**ตุลาคม**เป็นส่วนหนึ่งของทิศทางวรรณกรรม "หลังยุคสมัยใหม่" (Postmodernism) ของไทย

ผู้วิจารณ์ชี้ให้เห็นว่า สิ่งที่น่าสนใจยิ่งขึ้นในงานของไพฑูรย์คือ เขาตั้งข้อสงสัยเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างเรื่องเล่ากับความจริงของเรื่องที่เขาเล่าอย่างจริงจัง ผู้วิจารณ์พยายามอธิบายจุดเด่นประเด็นนี้ในงานเขียนของไพฑูรย์ ด้วยการชี้ให้เห็นว่าเรื่องสั้นบางเรื่องของไพฑูรย์**แสดง**ความสัมพันธ์ระหว่างเรื่องเล่ากับเรื่องจริง ผู้วิจารณ์เปรียบเทียบวิธีการเล่าเรื่องของเรื่องสั้นใน**ก่อกองทราย** กับ**ตุลาคม** โดยวิเคราะห์ให้เห็นว่าใน**ก่อกองทราย** ผู้เขียนพยายามให้ผู้อ่านเชื่อว่าเรื่องราวต่าง ๆ ที่ปรากฏในเรื่องสั้นเป็นเรื่องจริง แต่เรื่องสั้นใน**ตุลาคม** ผู้เขียนกลับใช้กลวิธีทางวรรณศิลป์แบบใหม่ เพื่อพยายามเตือนสติผู้อ่านอยู่เสมอว่าสิ่งที่กำลังอ่านเป็นเรื่องเล่า หาใช่เรื่องจริงไม่ ผู้วิจารณ์เรียกขานกระบวนการนี้ด้วยศัพท์ทางวรรณคดีวิจารณ์ว่า "การเผยกลวิธีการเล่าเรื่อง" ซึ่งหมายถึงการที่ผู้เล่าเรื่องซึ่งอาจเป็นตัวละครหรือเป็นผู้แต่งเองกล่าวย้ำเตือนผู้อ่านไม่ให้หลงอยู่กับมายาของถ้อยคำและเหตุการณ์ที่ผู้เขียนสร้างขึ้น ผู้วิจารณ์ยังย้ำว่าผู้เขียนจงใจสร้างความขัดแย้งระหว่างพฤติกรรมของผู้เล่าเรื่องกับสิ่งที่เขาเล่าเพื่อตอกย้ำความไม่น่าเชื่อถือในตัวผู้เล่าเรื่องให้เด่นขึ้น

ผู้วิจารณ์ไม่ได้ชี้ชัดว่าการใช้กลวิธี "การเผยวิธีการเล่าเรื่อง" ที่ไพฑูรย์นำมาใช้ก่อประโยชน์อย่างไร นอกเหนือจากเป็นการพัฒนาฝีมือการเขียน เราจึงอาจวิเคราะห์ต่อได้ว่า กลวิธีเช่นนี้นับว่าเป็นความพยายามดึงผู้อ่านให้ถอยห่างจากมายาคติของวรรณกรรม และทำให้ผู้อ่านตระหนักถึงความจริง - ความลวงใน

วรรณกรรมให้มากขึ้น เมื่อเราย้อนกลับไปอ่าน "คำนำ"ของผู้เขียน โดยเฉพาะข้อความที่ผู้วิจารณ์ทำตัวเน้นไว้ เราจะเข้าใจดียิ่งขึ้นว่าไพฑูรย์พยายามใช้บทบาทของผู้เล่าเรื่อง "ดึง" คนอ่านให้ถอยห่างจากงานเขียน เพื่อจะได้มีโอกาสใคร่ครวญถึงความจริงที่ซ่อนนัยอยู่ในเรื่องแต่งของเขา

แม้บทวิจารณ์จะเน้นการวินิจฉัยและประเมินคุณค่าผลงานของไพฑูรย์ ธัญญา ในลักษณะที่ชี้ให้เห็นพัฒนาการของนักเขียนแนวสัจนิยมคนหนึ่ง แต่จะเห็นได้ว่าชูศักดิ์ใช้บทวิจารณ์นี้ "วิพากษ์" เรื่องอื่นพร้อมกันไปด้วย อันได้แก่ วิพากษ์บทบาทของสื่อมวลชนที่ถูกสังคมบริโภคนิยมครอบงำจนละเลยจรรยาบรรณและจริยธรรม นอกจากนี้ผู้วิจารณ์ยังบอกกล่าวไปถึงนักเขียนสัจนิยมแนวเพื่อชีวิตอีกด้วย เพราะวรรณกรรมแนวนี้นับเป็นกระแสหลักของนักเขียนหนุ่มสาวร่วมสมัย แต่ดูเหมือนว่าการมุ่งสะท้อนความทุกข์ยากในสังคมไม่เข้มข้นเพียงพอในการปลุกสำนึกของผู้คนในสังคมปัจจุบันเสียแล้ว[2] อีกทั้งในสังคมเชิงมหรสพเช่นนี้ ยังมีสื่อมวลชนอื่นๆ แปรความทุกข์ยากให้มีมูลค่าทางการตลาดอีกด้วย นักเขียนจึงต้องปรับบทบาทและยุทธศาสตร์ทางวรรณศิลป์ของตนเพื่อสวนกระแสสังคมบริโภคนิยมให้ได้ ดังนั้น บทวิจารณ์บทนี้จึงไม่เพียงเป็นประโยชน์ต่อมหาชนนักอ่านเท่านั้น แต่ยัง "พูดตรง" ไปยังผู้เขียน โดยชี้แนะและเตือนสติศิลปินผู้สร้างสรรค์วรรณกรรมไทยแนวสัจนิยมอย่างตรงไปตรงมาอีกด้วย

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์: ผู้วิเคราะห์

---

[2] ประเด็นเรื่อง วรรณกรรมสัจนิยมไม่สามารถปลุกสำนึกของคนในสังคมที่ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์ เสนอไว้สอดคล้องกับความคิดของนพพร ประชากุล ดังที่ปรากฏในสรรนิพนธ์เรื่อง "ทำไมวรรณกรรมสะท้อนสังคมจึงแก้ปัญหาสังคมไม่ได้" หน้า 559-563.

ผู้หญิงของเฮมิงเวย์ ใน "แมวกลางฝน"

ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์

ดังที่รู้กันอยู่โดยทั่วไปว่า เออร์เนสต์ เฮมิงเวย์ เจ้าของรางวัลโนเบลสาขาวรรณกรรมได้รับการยกย่องให้เป็นยักษ์ใหญ่ในวงการวรรณกรรมอเมริกันมาช้านาน อย่างไรก็ตามในช่วงสิบกว่าปีที่ผ่านมานี้ชื่อเสียงและเกียรติภูมิของเขาได้ตกต่ำลงอย่างน่าใจหาย ทั้งนี้เป็นผลสืบเนื่องมาจากกระแสตรวจสอบวรรณกรรมชิ้นเอกที่ดำเนินมาอย่างต่อเนื่อง หนักหน่วง และเข้มข้นในแวดวงวรรณกรรมศึกษาของโลกตะวันตก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในแวดวงนักวิชาการสายเฟมินิสต์แล้วผลงานของเฮมิงเวย์ติดอันดับต้นๆ ของวรรณกรรมชายผิวขาวที่แสดงทัศนะเหยียดหยามผู้หญิงอย่างโจ่งแจ้ง และกลายเป็นแบบฉบับของงานเขียนที่แสดงทัศนะแบบผู้ชายที่เกลียด/รังเกียจผู้หญิง

นี่นับเป็นข้อกล่าวที่ร้ายแรงอย่างยิ่ง กระนั้นก็ดีแม้แต่ผู้เทิดทูนเฮมิงเวย์ที่มีใจเป็นกลางและไม่ได้เห็นด้วยกับจุดยืนของพวกเฟมินิสต์แต่อย่างใด ยังจำต้องยอมรับว่าข้อกล่าวหาดังกล่าวมีมูลความจริงอยู่ค่อนข้างมาก ใครเล่าจะปฏิเสธได้ว่าในงานชิ้นเอกของเฮมิงเวย์ ผู้หญิงอย่าง เจดีย์ เบรตต์ ใน The Sun Also Rises และ มาร์กอต ใน *"The Short Happy Life of Francis Macomber"* ไม่ใช่ "นังแพศยา" ที่เป็นตัวการทำลายสายสัมพันธ์ระหว่างชาย และล้างผลาญชีวิตตลอด

จนจิตวิญญาณของชายอย่างเลือดเย็น หลายคนมองว่าหนังสือรวมเรื่องสั้นชุดหนึ่งของเฮมิงเวย์ Men without Women สรุปรวบยอดความหวาดระแวงผู้หญิงซึ่งหยั่งรากลึกอยู่ในจิตใจของเฮมิงเวย์

หนึ่งในความพยายามที่จะกอบกู้ชื่อเสียงและเกียรติภูมิของเฮมิงเวย์ คือการชี้ให้เห็นว่างานหลายชิ้นของเฮมิงเวย์ได้แสดงทัศนะวิพากษ์วิจารณ์ผู้ชายและเห็นอกเห็นใจปัญหาที่ผู้หญิงต้องประสบโดยเฉพาะปัญหาอันเป็นผลมาจากการหลงตัวเองและความเห็นแก่ตัวอย่างร้ายกาจของผู้ชาย เรื่องสั้นอย่าง *"Hills Like White Elephant"* และ *"Cat in the Rain"* ของเฮมิงเวย์ เป็นงานที่เป็นตัวอย่างพิสูจน์จุดยืนดังกล่าวของเฮมิงเวย์

กล่าวเฉพาะเรื่องสั้นชื่อ *"แมวกลางฝน"*[2] แล้ว เมื่อพิจารณาจากเนื้อเรื่องก็จะเห็นได้ไม่ยากว่า เป็นเรื่องที่เอื้ออย่างยิ่งที่จะนำมาใช้เป็นตัวอย่างแสดงถึงจุดยืนของเฮมิงเวย์ที่เห็นใจและเข้าใจความทุกข์ของผู้หญิง "แมวกลางฝน" เป็นเรื่องเกี่ยวกับความสัมพันธ์อันระหองระแหงของคู่สามีภรรยาชาวอเมริกัน ขณะที่พักอยู่ในโรงแรมริมชายทะเลแห่งหนึ่งในประเทศอิตาลี เฮมิงเวย์สื่อโดยนัยถึงความร้าวฉานในชีวิตสมรสของคนคู่นี้ผ่านเหตุการณ์เล็กๆ ในเรื่อง เมื่อหญิงสาวต้องการจะช่วยลูกแมวที่ติดฝนอยู่ข้างนอก จอร์จผู้เป็นสามีแม้จะเอ่ยปากว่าจะออกไปจับลูกแมวให้ แต่เขากลับนอนอ่านหนังสือต่อเหมือนไม่มีอะไรเกิดขึ้น ในทางตรงกันข้าม ตัวละครชายอีกคนหนึ่งได้แก่ชายสูงอายุเจ้าของโรงแรมดูจะเอาใจใส่และรู้ใจหญิงสาวเป็นอย่างดี เขาสั่งให้สาวใช้ออกไปข้างนอกกับเธอช่วยกางร่มกันมิให้เธอต้องเปียกฝนทั้งๆ ที่เธอมิได้เอ่ยปากขอแต่อย่างใด

ตอนท้ายเรื่องหญิงสาวผิดหวังที่ตามหาแมวไม่เจอ ส่วนจอร์จนั้นไม่สนใจไยดีกับเรื่องแมว ไม่ใส่ใจในอารมณ์ความรู้สึกและความต้องการของภรรยาแต่อย่างใด สิ่งเดียวที่เขาทำตลอดทั้งเรื่องคือนอนเอกเขนกอ่านหนังสืออยู่บนเตียงนอนในห้องพัก จนในที่สุดหญิงสาวได้ระบายความอัดอั้นตันใจในชีวิตสมรสโดย

---

[2] เรื่องสั้น "Cat in the Rain" เรื่องนี้ได้รับการแปลเป็นภาษาไทยแล้วสองสำนวนด้วยกัน สำนวนแรกแปลโดยอาษา ขอจิตต์เมตต์ รวมเล่มอยู่ในชุด **พ่อของข้าพเจ้า** (สำนักพิมพ์แสงดาว, 2540โดยแปลชื่อเรื่องว่า "แมวตากฝน" อีกสำนวนหนึ่งเป็นของ ณรงค์ จันทร์เพ็ญ รวมเล่มอยู่ในชุด หิมะคิลิแมนแจโร (สำนักพิมพ์สมิต, 2539) แปลชื่อเรื่องว่า "แมวตากฝน" เช่นกัน ในการอ้างอิงข้อความจากเรื่องสั้นเรื่องนี้ ผู้เขียนบทความเลือกแปลจากต้นฉบับภาษาอังกฤษของเฮมิงเวย์โดยตรง

การพร่ำพูดว่า *"ฉันอยาก...ฉันอยาก...ฉันอยาก..."* และมาจบลงตรงคำพูดที่ว่า *"ฉันอยากได้แมว ฉันอยากได้แมวเดี๋ยวนี้ ถ้าฉันไว้ผมยาว หรือหาความสนุกสนานไม่ได้ ฉันน่าจะมีแมวได้"* ในจังหวะเดียวกันนั่นเอง เจ้าของโรงแรมส่งสาวใช้ให้นำแมวสีกระมามอบกับหญิงสาวอเมริกันผู้นี้

นอกเหนือจากการถ่ายทอดปัญหาของผู้หญิงด้วยความเข้าใจและเห็นอกเห็นใจแล้ว เรื่องสั้นเรื่องนี้ยังนำเสนอภาพลักษณ์ของผู้ชายสองประเภทได้แก่ จอร์จสามีชาวอเมริกันผู้เห็นแก่ตัวและหยาบกระด้าง กับเจ้าของโรงแรมชาวอิตาลีผู้ละเอียดอ่อน เอื้ออาทรต่อผู้หญิง เป็นแบบฉบับของวีรบุรุษแบบเฮมิงเวย์ที่พบเห็นได้จากตัวละครเอกในนวนิยายหลายเรื่องของเขา

ปัญหาหนึ่งของการตีความดังกล่าวข้างต้นก็คือ ในท้ายที่สุด เรื่องสั้นเรื่องนี้ของเฮมิงเวย์ (หรืออย่างน้อยก็ของผู้ตีความในแนวนี้) อดไม่ได้ที่จะหวนกลับไปเทิดทูนศักดิ์ศรีของความเป็นลูกผู้ชายอันเป็นแกนกลางของงานเขียนเฮมิงเวย์ ปัญหาผู้หญิงกลายเป็นเพียงเหตุชักจูงที่จะทำให้ผู้ชายในแบบฉบับเฮมิงเวย์ได้แสดงความเป็น "สุภาพบุรุษ" ให้ประจักษ์เท่านั้น ที่สำคัญกว่าการกลับไปเทิดทูนผู้ชาย การตีความบทบาทของชายสองคนในเรื่องนี้ดังกล่าวดูจะเน้นที่ความแตกต่างของชายทั้งสองอย่างค่อนข้างจะผิวเผินและมองข้ามองค์ประกอบหลาย ๆ อย่างที่ปรากฏอยู่ในเรื่อง โดยเฉพาะองค์ประกอบเรื่องทวิลักษณ์ และบทบาทของพื้นที่ในการกำกับความหมายและสถานะของเพศชายและหญิงในเรื่อง

จากเนื้อเรื่องจะเห็นได้ชัดเจนว่าทวิลักษณ์ (duality) ถือเป็นองค์ประกอบอันโดดเด่นอย่างยิ่ง ปรากฏอยู่ในหลายรูปหลายลักษณะตลอดเรื่อง ไม่ว่าจะเป็นตัวละครสองคู่ สองเชื้อชาติ ที่สัมพันธ์กันในสองลักษณะ (สามี - ภรรยาชาวอเมริกันและนายจ้างชาย-ลูกจ้างหญิงชาวอิตาลี) แมวสองตัว (ลูกแมวตัวเมียกลางสายฝนและแมวสีกระตัวผู้ในโรงแรม) ชายสองแบบในอิริยาบถสองแบบ (สามีที่เอาแต่นอนอ่านหนังสือ และเจ้าของโรงแรมที่ยืนเด่นอยู่หลังเคาน์เตอร์) สถานที่ 2 ประเภท (ข้างในโรงแรมที่แห้งและข้างนอกโรงแรมที่เปียกแฉะ) วัตถุสองลักษณะ วัตถุแนวตั้ง เช่น ต้นปาล์ม อนุสาวรีย์ และขาหยั่ง วัตถุแนวนอน เช่น ม้านั่ง ชายหาด ทะเล

ที่สำคัญคือเมื่อพิจารณาจากการสร้างความหมายผ่านพื้นที่ข้างในและ

ข้างนอกโรงแรมเป็นแกน เราจะพบว่าองค์ประกอบเหล่านี้เกี่ยวข้องสัมพันธ์กันอย่างมีแบบแผนและมีนัยยะสำคัญในเชิงโครงเรื่อง การสลับฉากระหว่างพื้นที่ข้างในกับข้างนอกโรงแรมมีความสมดุลลงตัวอย่างน่าทึ่ง เรื่องเปิดด้วยการบรรยายฉากนอกโรงแรม โดยมีภาพลักษณ์เด่นที่กำกับอยู่สามประเภทคือ น้ำ (น้ำฝน น้ำทะเล) วัตถุแนวตั้ง (ต้นปาล์ม อนุสาวรีย์ ชาหยั่ง) และวัตถุแนวนอน (ม้านั่ง ทะเล ชายหาด) ตัดมาที่ห้องพักของสองสามีภรรยาชาวอเมริกัน สามีนอน ภรรยามองออกไปนอกหน้าต่าง ตามด้วยบริเวณล็อบบี้ (เจ้าของโรงแรมยืน ภรรยาชาวอเมริกันกำลังเดินออกไปข้างนอก) และออกไปสู่นอกโรงแรม (สาวใช้กางร่มไม่ให้เปียก หาแมวไม่เจอ) จากนั้นก็ย้อนกลับมาเป็นฉากในล็อบบี้ (เจ้าของโรงแรมยืนโค้งให้สาวชาวอเมริกัน) ก่อนจะจบด้วยฉากในห้องพัก (สามียังคงนอนตามเดิม ภรรยากลับไปยืนมองออกไปนอกหน้าต่างตามเดิม) การลำดับ ฉากดังกล่าวทำให้พื้นที่นอกโรงแรมเป็นเสมือนศูนย์กลางของเรื่อง โดยมีพื้นที่บริเวณล็อบบี้และในห้องพักประกบหน้าหลัง (ดูผังประกอบ)

ผังแสดงความสัมพันธ์ขององค์ประกอบต่าง ๆ ในเรื่อง "แมวกลางฝน"
โดยพิจารณาประกอบกับการสื่อความหมายผ่านพื้นที่ข้างในและข้างนอก

เปิดเรื่อง	**ข้างใน**	**ข้างใน**	**ข้างนอก**	**ข้างใน**	**ข้างใน**
บรรยายฉาก นอกโรงแรม วัตถุในแนวนอน ม้านั่ง ทะเล ชายหาด และวัตถุในแนวตั้ง เช่น ต้นปาล์ม อนุสาวรีย์ ชาหยั่ง	ในห้องพัก สามี นอนอ่านหนังสือ ภรรยา ยืนริมหน้าต่าง มองออกไป ข้างนอก	ล็อบบี้โรงแรม เจ้าของโรงแรม ยืนอยู่ ภรรยาพูดกับ เจ้าของโรงแรม เธอกำลังเดิน ออกไปข้างนอก	สวนดอกไม้ นอกโรงแรม หญิงสาวกับสาวใช้ เดินหาแมว แมวหายไปแล้ว เปลี่ยนคำเรียกจาก "ภรรยา" มาเป็น "เด็กสาว"	ล็อบบี้โรงแรม เจ้าของโรงแรม ยืนโค้งคำนับ เด็กสาวรู้สึก เกร็งท้องน้อย	ในห้องพัก สามียัง นอนอ่านหนังสือ เธออยาก... อยาก...อยาก. สาวใช้เอาแมว ลึกระมาให้

เมื่อพิจารณาพื้นที่เหล่านี้เข้ากับตัวละครและภาพลักษณ์ต่าง ๆ ที่ปรากฏในแต่ละฉาก เราจะเห็นว่าพื้นที่ทั้งสามสื่อความหมายและสถานะของตัวละครได้อย่างน่าสนใจ ที่เด่นชัดที่สุดคือพื้นที่ข้างนอกโรงแรม จะเป็นพื้นที่ของเพศหญิง(มีแต่ตัวละครสาวชาวอเมริกัน สาวใช้อิตาลี และลูกแมวตัวเมียเท่านั้นที่อยู่ข้างนอก) ส่วนพื้นที่ข้างในนั้นเป็นพื้นที่ของเพศชาย โดยแบ่งย่อยออกเป็นพื้นที่ล็อบบี้

โรงแรมเป็นพื้นที่ของชายชาวอิตาลี ส่วนพื้นที่ในห้องพักเป็นของชายชาวอเมริกัน (ความแตกต่างของพื้นที่ทั้งสองจะขยายความโดยละเอียดในภายหลัง) จริงอยู่สาวชาวอเมริกันนั้นก็อยู่ในห้องพักและบริเวณล็อบบี้เช่นกัน แต่ในขณะที่อยู่ในพื้นที่เหล่านี้ เธอมิได้อยู่ในสถานะของผู้ครอบครองพื้นที่ แต่อยู่ในสภาวะที่ต้องการ/กำลังออกไปข้างนอก เช่น ในห้องพัก เธอจะยืนอยู่ริมหน้าต่างมองออกไปข้างนอก ในบริเวณล็อบบี้ เธอกำลังเดินออกไปข้างนอก

ความหมายของพื้นที่ในและนอก ชายและหญิง จะถูกตอกย้ำให้หนักแน่นยิ่งขึ้น เมื่อนำภาพลักษณ์เรื่อง แห้งและเปียก มาพิจารณาประกอบ ขณะที่หญิงสาวต้องการออกไปข้างนอกที่เปียกแฉะเพราะฝนกำลังตกพรำ ผู้ชายจะเตือนและปกป้องมิให้เธอเปียก โดยออกมาในรูปของคำเตือนของสามีว่า "Don't get wet" และจากการที่ชายเจ้าของโรงแรมสั่งให้สาวใช้กางร่มออกไปข้างนอกกับเธอ การจงใจเล่นกับความหมายสองแง่ของคำว่า "get wet" เอื้อให้ตีความหมายว่าข้างนอกที่ "เปียกแฉะ" นั้นสื่อความหมายถึงพื้นที่ของผู้หญิง

และเมื่อนำการเปลี่ยนสรรพนามเรียกหญิงสาวชาวอเมริกันผู้นี้มาพิจารณาประกอบ เราจะยิ่งเห็นชัดเจนว่า พื้นที่ข้างนอกที่เปียกแฉะมีนัยยะสื่อถึงความเป็นเพศหญิงอย่างแน่นอน กล่าวคือก่อนเธอจะออกไปข้างนอก คำบรรยายในต้นฉบับภาษาอังกฤษจะเรียกเธอว่า "ภรรยาชาวอเมริกัน" (the American wife) แต่เมื่อเธอออกไปตามหาแมวข้างนอก คำที่ใช้เรียกเธอจะเปลี่ยนมาเป็นเด็กสาวชาวอเมริกัน (the American girl) เมื่อเธอกลับเข้ามาในโรงแรมอีกครั้งเธอยังคงความเป็น "เด็กสาว" ขณะที่อยู่บริเวณล็อบบี้ แต่เมื่อกลับเข้าไปในห้องพัก เธอก็กลับไปเป็น "ภรรยาของเขา" ตามเดิม

เมื่อพิจารณาจากบริบทข้างต้น คำถามของสาวใช้ชาวอิตาลีขณะที่ทั้งสองอยู่ข้างนอกว่า *"คุณผู้หญิงทำอะไรหายหรือคะ"* ("Ha perduto quelque cosa, Signora?") บอกเราอย่างชัดเจน ว่า การที่หญิงสาวชาวอเมริกันออกมาหาแมวกลางสายฝนคือการแสวงหาความเป็นหญิงที่เธอสูญเสียไป ลูกแมวตัวเมียที่ติดฝนอยู่ข้างนอกก็คือตัวแทนของความเป็นหญิงที่เธออยากได้คืนมา

หากการออกไปข้างนอกแท้จริงแล้วเป็นมากกว่าการออกไปหาลูกแมว การพร่ำพูดในตอนท้ายเรื่องว่า เธออยากได้นั่นอยากได้นี่ ไม่ว่าจะเป็น อยากไว้