คิดมากเกินไป คิดไกลเกินไปกว่านักเขียนหรือไม่ การวิเคราะห์เรื่องสั้น *"ระหว่างรอยมีด"* ก็เช่นกัน ผู้วิจารณ์สามารถใช้ศาสตร์ทางจิตวิทยาเจาะลึกลงไปถึงก้นบึ้งแห่งจิตใจของหญิงสาวผู้เป็นตัวละคร และเปิดเผย "ความลับ" "ความเก็บกด" ตลอดจน "ปมอันยุ่งเหยิง" ในจิตใจของเธอ อันเนื่องมาจากกลไกทางจิตอันซับซ้อน ในประเด็นนี้ ผู้วิจารณ์ได้กล่าวไว้ชัดเจนว่า ผู้เขียนเรื่องสั้นเรื่องนี้จะคิดอย่างเดียวกับผู้วิจารณ์หรือไม่นั้น ไม่เป็นเรื่องสำคัญ เพราะนักเขียนและนักวิจารณ์ต่างมีหน้าที่คนละอย่าง ความจริงไม่จำเป็นที่ผู้วิจารณ์จะต้องออกตัวไว้ในบทวิจารณ์ เพราะวรรณกรรมเมื่อถูกสร้างขึ้นและเผยแพร่แล้วก็เป็นสมบัติของประชาคมวรรณกรรม ไม่ใช่สมบัติส่วนตัวของผู้เขียนอีกต่อไป ผู้อ่านมีสิทธิและเสรีภาพในการตีความอย่างกว้างขวาง[1] "ด้วยมาตรฐาน จรรยาบรรณทางวิชาการเพื่อค้นหาหรือทำให้ "คุณภาพ" ของเรื่องนั้นๆ เด่นขึ้นมา" ดังนั้น ในกรณีนี้ ผู้วิจารณ์ได้ทำหน้าที่สมบูรณ์ในฐานะเป็น "สื่อกลาง" ที่เชื่อมโยง "สาร" จากตัววรรณกรรมไปสู่ผู้อ่าน ทำให้ผู้อ่านทั่วไปได้เห็นพลังและศักยภาพของผู้เขียน ในการประกอบสร้างงานวรรณศิลป์ที่มีความลุ่มลึกและวิจิตรบรรจง พลังทางปัญญาอันเกิดขึ้นจากบทวิจารณ์นี้คือทำให้ผู้อ่านคนอื่นๆ คิดตาม คิดต่อ คิดแย้ง หรือเกิดความอยากอ่านเรื่อง *"ระหว่างรอยมีด"* ซึ่งแสดงว่ากิจกรรมทางปัญญาในประชาคมวรรณกรรมได้ดำเนินไปอย่างต่อเนื่อง

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์: ผู้วิเคราะห์

[1] อ่าน เจตนา นาควัชระ, **ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี**, กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์ศยาม, 2542, หน้า 9-16

เพราะ "เธอเกิดเป็นมนุษย์... เธอจึงพบกับสิ่งนี้"

สกุล บุณยทัต

โดยเนื้อแท้แห่งธรรมชาติของการเป็นมนุษย์ มนุษย์ถือเป็นสัตว์ที่มีอิสรภาพแต่มนุษย์กลับต้องสูญเสียสภาวะดังกล่าวนี้...ไปเพราะพลังแห่งความกดดันต่างๆ ของสังคม โดยเฉพาะพลังแห่งความสิ้นหวังของสังคมภายในส่วนตัวอันเนื่องมาจากวิกฤตการณ์ที่ร้อนร้ายของครอบครัว และอารมณ์

ว่ากันว่า "อิสรภาพ" เป็นศักดิ์ศรีอันยิ่งใหญ่ของมนุษย์ทุกคน คนที่มีความเคารพในตนเองคือ คนที่ถือได้ว่าเป็นผู้เคารพในอิสรภาพของตนทั้งนี้ใต้เงื่อนไขที่ว่า "อิสรภาพที่สูงสุดของชีวิต" คือ "อิสรภาพทางวิญญาณ"

การที่มนุษย์ทุกคนต้องเกิดมาและต้องอยู่ภายใต้การจำจองอย่างจำยอมของสัญชาตญาณ กรรมพันธุ์ และสิ่งแวดล้อมรอบตัว เป็น "สถานะการดำรงอยู่แบบติดตัว" (Ascribed Status) อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ เหตุนี้ทำให้บทพิสูจน์ในเชิง "อิสรภาพทางวิญญาณ" กลายเป็นเครื่องชี้วัดอันสำคัญแห่งตัวตนของมนุษย์ที่ว่า "ผู้ที่สามารถอดทนความทุกข์ยากของชีวิตในทุกๆ รูปแบบได้ไม่ว่าจะสาหัสเพียงใดคือผู้ที่ยิ่งใหญ่แท้จริง"

เป็นที่ยอมรับว่า มนุษย์แต่ละคนล้วนแตกต่างกัน ไม่ว่าจะด้วยเหตุผลอันนับเนื่องมาจากประสบการณ์ล้วนๆ ของชีวิต นอกจากนี้ห้วงเวลาที่แปรเปลี่ยนอยู่ทุกเมื่อเชื่อวันก็ยังสามารถทำให้คนคนเดียวกันนั้นแตกต่างกันไปตามกาล

เวลาอีกด้วย

ข้อสรุปของความเชื่อหนึ่งจึงมีว่า ลีลาชีวิตของแต่ละคนนั้นจะไม่ซ้ำกัน ความสุขหรือความทุกข์ของแต่ละคนก็ไม่เหมือนกัน

คนแต่ละคนมีแนวทางในการเสพชีวิตตามเงื่อนไขและความเป็นไปของพลังปรารถนา...บ้างนิยมชมชอบกับการเสพความสุขสมบูรณ์โดยลืมสัญชาตญาณดั้งเดิมของตน แต่บางคนกลับนิยมชมชอบที่จะเสพความทุกข์ยากจนลืมแรงกดทับอันโหดร้ายที่โหมกระหน่ำเข้าใส่ตนเองอยู่ครั้งแล้วครั้งเล่า

หากจะถามว่าตลอดมามนุษย์มีชีวิตอยู่กับโลกในลักษณะไหน? ก็คงพอให้คำตอบได้ว่า...มนุษย์มีชีวิตอยู่อย่างลึกซึ้งในโลก 3 แบบ นั่นก็คือ โลกแห่งชีวภาพล้วนๆ ในโลกความสัมพันธ์กับสังคมใหญ่หรือบุคคลอื่นๆ และสุดท้ายคือโลกอันเป็นของตนเอง (self-identity or being itself)

แต่ในภาวะแห่งความสับสนคลุมเครือ (Ambiguity) ของโลกในวันนี้ มนุษย์แต่ละคนแทบแยกสัญชาตญาณความรู้สึกของตนเองได้ไม่ถูกว่า...*เราอยู่*ในโลกแบบไหนกันแน่หรืออยู่อย่างปนเปสะเปะสะปะไร้ความหมายภายใต้ร่างกายของมนุษย์ แต่ทว่าจิตใจด้านในอันเป็นเนื้อแท้แห่งวิญญาณกลับได้ตายจากไปเนิ่นนานแล้ว

"ความคิดต่างๆ ประดังเข้ามาในสมองที่เต็มไปด้วยความรู้สึกอยากหายไปจากความเป็นตัวเอง ฉันอยากตายเสียเหลือเกินหากว่าความตายมันเป็นการสิ้นสุดของสภาวะจิตหรือว่าความตาย มันเหมือนกับความฝัน หากฉันตายแล้วมันเป็นอย่างที่ฉันฝันนั่นคงจะหมายความว่าฉันต้องตายแล้วตายอีก"

ท่ามกลางความสับสนในการมีชีวิตอยู่กับโลกกับสถานะติดตัวที่ดิ้นไม่หลุด มนุษย์เกือบจะทุกคนมักจะคร่ำครวญหวนไห้อย่างเจ็บปวดเมื่อถามตัวเองว่า "แท้จริงชีวิตมนุษย์เกิดมาจากสิ่งใดกันแน่?"...เกิดจากอำนาจอันสูงส่งของพระผู้เป็นเจ้า เกิดจากอนุภาพของความรัก หรือ...

"หนูคิดว่าชีวิตของคนเราคือ ผลพลอยได้จากกามารมณ์จริงๆ นะ ก็คนเราร่วมเพศกันแล้วก็เกิดความผิดพลาดในการคุมกำเนิดจึงได้เกิดชีวิตขึ้นมา...คนเราคือมารหัวขน"

การล่มสลายของสถาบันครอบครัวที่ความรักไม่อาจเยียวยา

นวนิยายเชิงจิตวิเคราะห์มนุษย์ในสถานการณ์ที่ตีบตันของ อรุณวดี อรุณมาศ ถือเป็นแบบตัวอย่างในกรณีศึกษาถึงสังคมโลกอันเร้นลับและเจ็บปวดในชีวิตมนุษย์ สังคมโลกที่สถานการณ์ของชีวิตทุกชีวิตต้องเผชิญกับความกลุ้มกังวลและความรู้สึกสำนึกผิดโดยไม่มีผู้ใดจะหลีกพ้นด้วยเหตุผล อันเป็นแก่นแท้ว่า

"เพราะต้องเกิดเป็นมนุษย์จึงต้องพบกับสิ่งเหล่านี้"

อรุณวดี เลือกวิธีการในการดำเนินเรื่องราวแห่งชีวิตของเธอผ่านกระบวนการความคิดเชิง Expressionism อันหมายถึง การมีปฏิกิริยาตอบสนองพลังต่างๆ แห่งสังคมยุคใหม่ ซึ่งในที่นี้เธอหมายถึง "สังคมครอบครัว" ที่เป็นของเธอเอง การตอบสนองพลังต่างๆ นั้นจะต้องผ่านเงื่อนไขแห่งอารมณ์ความรู้สึกไปถึงส่วนลึกภายในจิตใจของมนุษย์...ผ่านปรากฏการณ์แห่งฝันร้ายหรือการทำให้บิดเบือนและขยายทุกสิ่งทุกอย่างให้เกินจริง...เหนือการควบคุมใดๆ

"เมื่อคืนฉันฝันร้ายอีกแล้ว ภาพในฝันมันติดอยู่ในความทรงจำชัดเจนจนสามารถลำดับความรู้สึกต่างๆ ได้ รู้สึกเหมือนว่าตัวเองกำลังยืนอยู่ในที่โล่งแจ้ง เมื่อกวาดสายตาไปรอบๆ ทุกอย่างก็เริ่มเปลี่ยนแปลงตัวของมันเอง ภาพตรงหน้ากลายเป็นป่ารกที่มีต้นไม้สูงใหญ่หลายต้นโผล่ลำต้นขึ้นมาจากก้อนหินใหญ่ขนาดซุ้มอุโมงค์โบราณ.. เมื่อเดินเข้าไปดูใกล้ๆ จึงเห็นว่ามันไม่ได้เป็นก้อนหิน แต่กลับเป็นหัวกะโหลกของคนเรียงรายระเกะระกะไปทั่ว...บ้างกำลังอ้าปากกว้าง...บ้างซบอยู่กับพื้นดิน บ้างหัวตะแคงหงาย สิ่งที่เหมือนกันคือหัวกระโหลกทุกหัวนั้นมีต้นไม้หยั่งรากแทงทะลุช่องตา-ช่องจมูก รากไม้เหล่านั้นมีชีวิตเหมือนดั่งตัวหนอนขนาดยักษ์กำลังชอนไชกัดกินเนื้อสมองจนเปล่ากลวง เกิดน้ำเมือกน้ำเหลืองไหลเฟะซึมออกมาจากช่องว่างซึ่งมีเพียงเล็กน้อยเป็นทางยาว น้ำสกปรกเหล่านั้นเริ่มเอ่อท้นไปทั่วบริเวณซึ่งฉันกำลังยืนอยู่... ขาทั้งสองข้างของฉันถูกตรึงไว้ด้วยน้ำเมือกข้นเหนียวจนไม่สามารถก้าวขาหนี หรือแม้แต่จะกระดิกเท้า"

การเริ่มต้นเรื่องด้วยฝันร้ายในแบบ "ฝันสยอง" (night terror) ถือเป็นการบอกกล่าวถึงภาวะของตัวละครที่จมปลักอยู่กับปัญหา...ความไม่สบายใจ รวมทั้งความกลัวและความวิตกกังวล เชื่อกันว่าฝันร้ายในแบบ "ฝันสยอง" นี้เกิดขึ้นในขณะที่คลื่นสมองมีความถี่ต่ำและเชื่อกันต่อไปอีกว่า หากใครก็ตามนอนหลับแบบดิ่งลึกจนสู่ห้วงภวังค์โดยเฉพาะจากฤทธิ์ยากล่อมประสาทประเภทต่างๆ ก็

จะยิ่งกลัวฝันสยองของตัวเองมากขึ้นเท่านั้นและจนปานนี้ก็ยังไม่มีใครค้นพบวิธีการหลีกเลี่ยงฝันสยองได้เลย เพราะฉะนั้น หากฝันมากก็ยิ่งจะถูกกดดันด้วยความกลัวมาก หากฝันมากก็ยิ่งจะสะท้อนความไม่สบายใจของบุคคลนั้นออกมามากเป็นทวีคูณ หากแต่ดูเหมือนว่าอรุณวดีจะมีความสุขกับความฝันในลักษณะต่างๆ ของเธอ ความฝันซึ่งผูกโยงกับชีวิตจริงจนบางขณะแทบจะแยกไม่ออกว่าสถานการณ์ใดคือฝันอันแท้จริงของเธอกันแน่

"ในภาพนั้นมีศพของฉันนอนอยู่ในโลงแก้ว บรรยากาศภายในงานเต็มไปด้วยคนที่ฉันรู้จัก แต่งตัวในชุดขาวบ้างดำบ้างเพื่อให้เกียรติแก่ฉัน เพื่อนๆ ซึ่งสนิทกันน้ำตาซึมแสดงความดีใจที่ฉันสามารถฆ่าตัวตายได้สำเร็จ"

หรือ *"เลือดของฉันนี่ไงเล่า มันกำลังไหลทีละน้อยๆ ลงมารวมกันอยู่ในขัน ไม่นานนักมันก็แผ่กระจายเป็นวงแดงเต็มก้นขัน ปริมาณมันเพิ่มจนสังเกตไม่ออก ฉันใช้เวลาตัดสินใจไม่นานก่อนที่จะยกขันเลือดจรดริมฝีปาก ยิ้มให้กับความคิดความกล้าหาญของตัวเอง มันไม่มีคำสั่งใดว่าต้องกิน...มีเพียงเสียงส่งเสริมยั่วยุ ฉันทำถูกแล้ว"*

ข้อเปรียบเทียบอันเนื่องมาแต่พฤติกรรมของความฝัน ซึ่งถือเป็นปรากฏการณ์ที่ซับซ้อนดังกล่าวนั้นอาจสื่อนับถึงเจตจำนงของ "ฉัน" ตัวละครตัวเอกของนวนิยายเรื่องนี้ในการที่จะปลดเปลื้องภาระอารมณ์ที่กดดัน (Repression) ด้านในให้หลุดพ้นจากการครอบครองของจิตสำนึก เพราะโดยความเป็นจริงความฝันนับเป็นส่วนหนึ่งของการปลดเปลื้องโดยธรรมชาติของอารมณ์เป็นวิธีระบายความในใจที่ซ่อนเร้น เป็นวิธีผ่อนคลาย ความคับข้องใจ ความรู้สึกขัดแย้งและความรู้สึกกดดันของมนุษย์ ให้ลดลงในระดับที่สมดุล เชื่อกันว่าความฝันโดยทั่วไปมักปรากฏในรูปสัญลักษณ์หรือตัวแทนอะไรสักอย่าง วิธีเดียวที่จะล่วงรู้ได้ก็คือ การถอดรหัสความหมายที่แท้จริงซึ่งซ่อนเร้นอยู่ออกมาให้ได้เท่านั้น

จากประเด็นตรงนี้จึงอาจจะมีคำถามต่อผู้อ่านอีกหลายๆ คำถามผ่านบทบาทการดำเนินชีวิตของ "ฉัน" ผู้คิดและเชื่อว่าชีวิตของคนเราคือ ผลพลอยได้ของกามารมณ์ และตัวเธอเองคือมารหัวขนของใครๆ โดยเฉพาะกับแม่ผู้ให้กำเนิดและพ่อผู้ไม่ยอมรับในการกำเนิดของเธอตั้งแต่ต้นจนตายจากกัน...

◆ อะไรคือ สิ่งที่อยู่ระหว่างความมีความเป็นกับความไม่มีไม่เป็น

◆ อะไรคือ มีดที่อยู่ใต้หมอนของแม่ในยามหนึ่ง

◆ อะไรคือ คำตอบของการผลักให้ลูก...ออกไปจากอกของแม่ในยามที่ต้องการความอบอุ่น

◆ อะไรคือ คำเหยียดเย้ยจากศพในความฝันที่มีต่อผู้ยินดีด้วยกับการฆ่าตัวตายของเธอ

◆ อะไรคือ ดอกบัว 4 ดอกที่เธอชอบฝันถึง

◆ อะไรคือ นัยแห่งกบที่ถูกหักขาแม้จะปล่อยให้เป็นอิสระแต่ก็ไปไหนไม่รอด

◆ อะไรคือ ความหมายของลูกไก่ที่ถูกช่วยแกะให้พ้นออกมาจากไข่ แต่กลับถูกแม่จิกกินทีละตัว

◆ อะไรคือ ลูกหนูหลาย ๆ ตัวที่ตกเป็นเหยื่อของนกในกรงขัง

◆ อะไรคือ ข้อเท็จจริงของการฆ่าสัตว์กับหลักประหาร พร้อมกับการดื่มเลือดสด ๆ อย่างหื่นกระหายของผู้ฆ่าและผู้ร่วมฆ่าต่อเหยื่อตัวนั้น

◆ อะไรคือ บทสรุปของการรักษาของจิตแพทย์ผู้ไม่เคยเจ็บปวด

◆ อะไรคือ การดื่มเลือดสด ๆ ของตนเอง ของเธอผู้ปรารถนาความรักความอบอุ่นในชีวิตที่ไม่เคยได้มา

◆ และอะไรคือ ความจริงแห่งสถานะติดตัวอันขมขื่นที่มนุษย์ต้องเผชิญหน้าอย่างเจ็บปวดเคียดแค้นทุกผู้ทุกคน

"อรุณวดี อรุณมาศ" สร้างปริศนาแห่งชีวิตทั้งหมดนี้ให้กับตัวละครตัวเอกของเธอ...ผ่านคำตอบต่างๆที่ดูเป็นปริศนามากยิ่งกว่า...อย่างเช่น

อยู่คนเดียวเหมือนถูกทอดทิ้ง บางทีก็น้อยใจ บางทีก็ดีใจที่มีโลกส่วนตัว หนูมีโครงการว่าจะสูบกัญชาให้เมาหัวทิ่มโลกไปเลย พอสร่างก็โลกใบเดิม..."

หรือ "แม่ไม่ยอมพูดกับหนูเลย เงียบดีนะ แต่อึดอัดพิกล เหงาจังเลยประเทศชาติ แม่ให้หนูได้ตั้งหลายอย่าง แต่อิสระแค่นี้แม่ไม่ให้...รักแม่ที่สุด"

อาจถือได้ว่า "อิสรภาพและความรัก" ดูเหมือนจะเป็นคำตอบ เป็นความปรารถนาที่มีความหมายอันยิ่งใหญ่ทั้งข้างนอกและข้างในความเป็นโลกของเธอผู้นั้นมากที่สุด

สถานภาพที่ติดตัวที่เกิดมาเป็นลูกที่พ่อไม่ยอมรับและอยู่ในสถานะคาบเกี่ยวของความไม่แน่ใจว่า "เธอคือลูก" ความเกลียดชังทั้งหมดที่เธอได้รับจากพ่อ

ผสมผสานกับความแกว่งไกวในอารมณ์ของผู้เป็นแม่ ทำให้เธอต้องติดบ่วงแห แห่งความขมขื่นของชีวิตอยู่เกือบตลอดเวลา

การแต่งงานหลายๆ ครั้งของแม่ทั้งหลังจากที่เลิกกับพ่อไปในช่วงหนึ่งและหลังจากที่พ่อตายด้วยเหตุผลซ้ำๆ กันว่า

"ถ้าไม่มีผัวใหม่ก็ไม่รู้จะเอาปัญญาที่ไหนหาเงินมาเลี้ยงลูก"

"ถ้าไม่มีผัวใหม่ แกจะหาเงินมาให้แม่ใช้หรือ...แม่ทำเพื่อลูกนะ"

สิ่งที่แม่ทำขึ้นด้วยเหตุผลข้างต้นถูกแปรเจตนาเป็นการกระทำที่ย่ำยีความรักที่ "เธอมีต่อแม่และแม่มีต่อเธอ" เป็นการสร้างกรอบจำกัดอิสรภาพของชีวิตและการดำรงอยู่ด้วยมุมมองและแรงผังใจแห่งอารมณ์ของเธอ

"ฉันไม่สามารถกอดแม่ที่ฉันรักได้อีกต่อไป ความรู้สึกมันกระดากนัก แม่คงไม่ใช่ของฉันอีกต่อไปแล้ว"

ประเด็นสำคัญที่ถือเป็นจุดหักเหของชีวิตของ "ฉัน" คือการถูกสั่งถูกกระทำให้เป็นไปตามอำนาจปรารถนาของผู้ให้กำเนิด...ถูกบังคับให้ต้องจำยอมทั้งที่อยากจะขัดขืนต่อต้าน...ทั้งที่อยากปฏิเสธแต่ไม่กล้า

"มึงเป็นลูกกู มึงต้องทำตามความคิดกู คือความถูกต้องที่สุด" ด้วยบริบทดังกล่าวนี้ จึงไม่ว่าเธอจะสูบบุหรี่ สูบกัญชา กลืนกินยาเม็ดหรือปักเข็มทิ่มแทงและดูดเลือดออกมาจากตัวเองเพื่อดื่มกิน ทั้งหมดล้วนถูกกระทำขึ้นเพื่อหลีกหนีความเจ็บปวดและรอยบาดเจ็บของจิตใจ ด้วยเงื่อนไขของการเอาร่างกายเข้าแลกอย่างบอบช้ำ ยอมให้ร่างกายเจ็บปวดเพื่อรักษาไว้ให้คงอยู่ เป็นการกระทำที่เปรียบเทียบให้เห็นถึงวิถีแห่งความคิดในการดำเนินชีวิตที่ยุ่งยากซับซ้อน แต่กลับมีจุดมุ่งหมายอันค้างคาใจอยู่เสมอ

"ฉันไม่เสียใจอย่างนี้เลยหากฉันได้เลือกทางเดินให้กับตัวเองแล้วผิดพลาด"

อย่างไรก็ตาม...ด้วยเหตุที่ว่ามีขีดจำกัดในชีวิตอยู่หลายแง่มุมซึ่งมนุษย์ไม่สามารถประกอบการในส่วนของการตัดสินใจมีหรือตัดสินใจเป็นได้ตามที่ใจของตนปรารถนา โดยเฉพาะกับระบบของสังคม เมื่อใครก็ตามต้องเผชิญหน้ากับสภาวการณ์ดังกล่าวนี้เขาจำต้องปรับตัวให้เข้ากับความแปรเปลี่ยน และกระบวนการปรับตัวนี้เองที่ทำให้มนุษย์ผู้นั้นต้องเกิดความกลุ้มกังวล ความรู้สึกผิด ความสิ้นหวังและความตึงเครียดอันเป็นที่สุด

"หากความตายเหมือนกับการหลับไปเฉย ๆ คืนนี้ฉันจะกินยาเข้าไปเป็นสองเท่า แต่กว่าฉันจะกินยาพวกนั้นเข้าไปก็เกือบสว่างเข้าไปแล้ว เพราะต้องนั่งเขียนบันทึกลาตายให้เป็นเรื่องเป็นราว ในบันทึกนั้นมีใจความสำคัญอยู่แค่ขอโทษที่ทำให้แม่เสียใจ ฉันอยากให้เขาเห็นการจากไปของฉันมากกว่าที่ฉันจะเห็นสิ่งที่ฉันหาไม่ได้อีกแล้วในโลกนี้"

ท่ามกลางสถานการณ์ตีบตันแห่งการล่มสลายของสถาบันครอบครัวที่อรุณวดี อรุณมาศ ได้สร้างขึ้น

ผมได้ข้อสรุปที่หลั่งไหลออกมาเป็นความรัก เป็นความปรารถนาที่จะถูกรักและเป็นอิสรภาพของการที่จะอยู่ร่วมหรือจากกันด้วยความรักของใครคนหนึ่งโดยแท้ ใครคนนั้นอาจเป็นตัวละครเอกเอง เป็นตัวของผู้เขียนเอง หรืออาจเป็นตัวของคน ทุกคนมองมนุษย์ทุกแห่งหนที่ปรารถนาและรอคอยความรัก เพื่อเป็นอิสรภาพแห่งความสุขและความดีงามของตนเอง

"ฉันเป็นคนดีมาตลอดมิใช่หรือ ฉันอดทนต่อทุกอย่าง ฉันถูกทำร้ายจิตใจ พ่อฉันไม่รัก แม่ฉันยังไม่รักอีกคน แล้วชีวิตไม่มีความรักมันจะอยู่ได้อย่างไร อยู่ได้สิ...อยู่โดยไม่ต้องรักใครด้วยเหมือนกัน ต่อไปนี้ฉันจะไม่รักแม้แต่ตนเอง"

ขณะที่ปัญหาการแตกแยกของครอบครัวกำลังเป็นปัญหาใหญ่ในด้านจริยธรรมของโลกวันนี้ **การล่มสลายของสถาบันครอบครัวที่ความรักไม่อาจเยียวยา** นับเป็นนวนิยายที่งดงามในเชิงสร้างสรรค์ในทัศนะความคิดของผม มันเป็นงานเชิงประสบการณ์ที่เล่นเจ้าล่อเจ้าเถิดกับสังคม ความลึกลับภายในตัวมนุษย์ผ่านเงื่อนงำที่ซับซ้อนของ "ฝันร้าย" ผ่านความน่าสะพรึงกลัวของการกระทำที่นำไปสู่ความตาย ตัดสลับกับสีสันของความรักที่เป็นนัยแห่งอิสรภาพบนร่องรอยของความคลุมเครืออันเนื่องจากฤทธิ์ยากล่อมประสาท

การทิ่มแทงทำร้ายตนเองและความเข้าใจในระดับที่ลึกเร้นของสังคมแห่งการมีชีวิตอยู่ แม้จะด้วยมุมมองที่ยึดเอาตัวเองเป็นศูนย์กลางหลัก (self - center) แต่ก็สามารถบ่งบอกได้ถึงอาการแห่งสังคม โดยเฉพาะกับสถาบันครอบครัวของวันนี้ โดยผ่านจากเลือดที่ถูกดูดออกมาจากร่างกายและจิตใจแม้เพียงแค่หยดหนึ่ง ขณะเดียวกันความฝันในครั้งหนึ่ง ๆ ที่เกิดขึ้นไม่ว่าจะเป็นความฝันอันงดงามหรือความฝันที่เกี่ยวเนื่องอย่างโหดร้ายด้วยความตายก็สามารถที่จะแปลความได้ว่า

*"ทั้งหมดนั้นคือ การคิดคำนึงและการคิดคำนึงถึงความตายแท้จริงจะทำให้การดำรงชีวิตอยู่ในโลกนี้มีความสมจริงสมจังได้ คล้ายๆ กับการสำนึกรู้ว่าเราต้องเข้าไปหลังฉากในโรงละครหรือลงเวทีไป หลังจากจบการแสดงละครแล้ว เหตุนี้เองที่จะทำให้เรามีความสำนึกรู้ว่ากำลังเล่นละครอยู่..."*มนุษย์ที่มีเสรีต้องกล้าเผชิญกับความตายอย่างกล้าหาญ รู้สึกเป็นอิสระเสรี ปราศจากสิ่งผูกมัดและร้อยรัดทางอารมณ์และจิตใจ...เมื่อถึงคราวที่ตนต้องตายจริงๆหรือเมื่อผู้ที่ตนรักต้องจากไป

มีข้อบกพร่องอยู่ไม่น้อยในการดำเนินเรื่องของนวนิยายเรื่องนี้ซึ่งหลายคนอาจมองข้ามไป ทั้งนี้เพราะเนื้อหาในเชิงบีบคั้นและเร้าอารมณ์การอ่านที่ผู้เขียนสร้างขึ้นสามารถดึงประจุอารมณ์ที่เร้นลึกของผู้อ่านให้เตลิดไปตามหนทางที่เธอวางเอาไว้ได้ ประการสำคัญที่สุดคือว่าผู้เขียนดูเหมือนจะรู้แจ้งแทงตลอดกับเรื่องทั้งหมด รู้เรื่องราวรู้เวลานาทีของเหตุการณ์เป็นการเฉพาะตัวจนไม่เหลือความเข้าใจหรือเหตุผลแห่งการกระทำใดๆ ไว้ให้ผู้อ่านได้สัมผัสบ้าง เอกภาพทางด้านเวลาและสถานที่ในหลายๆ ช่วงตอน ในหลายๆ สถานการณ์ของนวนิยายเรื่องนี้จึงถือเป็นจุดอ่อนที่เป็นได้ชัด เป็นจุดอ่อนในการเชื่อมต่อการเล่าเรื่องที่เกิดขึ้นเพราะผู้เขียนดูดำดิ่งกับภาวการณ์ทั้งหมดที่นำเสนอ เป็นผู้ที่เข้าใจมองเห็นและรู้เรื่องที่ตนเองเขียนอยู่มากจนเกินไป มากจนบางขณะถึงกับมีความรู้สึกว่ากำลังอ่านสารคดีเชิงชีวประวัติของใครบางคนมากกว่ากำลังอ่านนวนิยายที่ถูกสร้างสรรค์ปรุงแต่งขึ้นมาด้วยจินตนาการและความคิดอันแยบยล

กิบเบิร์ท คีธ เชสเตอร์ทัน เคยกล่าวเอาไว้ว่า "นวนิยายที่ดีบอกความจริงแก่เราเกี่ยวกับตัวเอกของเรื่อง แต่ทว่านวนิยายที่เลวจะบอกความจริงแก่เราเกี่ยวกับผู้ประพันธ์เรื่องนั้น"

ข้อความดังกล่าวนี้อาจไม่มีความสำคัญอะไรเลย หากเรื่องราวทั้งหมดที่เขียนขึ้นจะเกิดจากความจริงใจที่หมดจดเพราะสิ่งใดก็ตามที่ถูกแสดงออกมาได้อย่างหมดจดแล้ว ย่อมนับว่าเป็นงานเขียนที่ดี

และภายใต้เงื่อนไขความคิดที่ "อรุณวดี อรุณมาศ" มีอยู่และเป็นอยู่นั้น ผมรู้สึกได้ว่าเธอได้ก้าวไปไกลอย่างน่ายกย่อง ก้าวไปอย่างหมดจด ก้าวไปไกลสู่สำนึกขนบที่ร่ำร้องและซ่อนตัวอยู่ในโลกส่วนตัวด้านในที่ลึกลับ ปกปิด ทั้งนี้ไม่ว่าเธอจะคิดว่าเธอเป็นเทพธิดาหรือมารหัวขนก็ตาม

ทุกสิ่งที่เธอเขียนนั้น คือ ความหมายของชีวิต และความหมายของชีวิตหนึ่งนั้นถือเป็น "ศักดิ์ศรีของความเป็นมนุษย์" เป็นอิสรภาพแห่งจิตวิญญาณที่หาญกล้า

ทุกสิ่งที่เกิดขึ้นและเป็นไปในชีวิตของนวนิยายเรื่องนี้ล้วนเนื่องเพราะเธอเกิดเป็นมนุษย์เธอจึงต้องพบกับสิ่งเหล่านี้

"ท่ามกลางความมืด ฉันพาดแขนข้างหนึ่งวางไว้บนอกแม่ บอกให้แม่ช่วยกอดฉันทีเถอะ ตลอดมาพ่อไม่เคยกอดฉันเลยสักครั้ง"

ที่มา: สกุล บุณยทัต. "เพราะ "เธอเกิดเป็นมนุษย์...เธอจึงพบสิ่งนี้" ". **การล่มสลายของสถาบันครอบครัวที่ความรักไม่อาจเยียวยา"**. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ดอกหญ้า. ตุลาคม 2540, หน้า 197-208.
หมายเหตุ: ตีพิมพ์ครั้งแรก "จุดประกายวรรณกรรม" 20 กรกฎาคม 2540

บทวิเคราะห์

อาจารย์สกุล บุณยทัต จบการศึกษาระดับปริญญาตรีจากมหาวิทยาลัยศิลปากร ปัจจุบันเป็นอาจารย์ประจำภาควิชานาฏยสังคีต คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตสนามจันทร์ จังหวัดนครปฐม สกุลเป็นนักวิชาการผู้มีความสามารถหลายด้าน เป็นทั้งอาจารย์ผู้สอนวิชาการละคร ผู้กำกับละครและภาพยนตร์ นักเขียนเรื่องสั้น บทกวี และนักวิจารณ์ทั้งวิจารณ์วรรณกรรมและวิจารณ์ภาพยนตร์และดนตรี ในบทบาทของนักเขียน สกุลมีผลงานรวมเล่ม ได้แก่ บทภาพยนตร์เรื่อง**คือฉัน** รวมเรื่องสั้นจตุรพากษ์ชุด **แบบแผนฆาตกรรม** รวมเรื่องสั้นชุด**ขณะหนึ่ง ขณะนั้น** และนวนิยายเรื่อง**โจรปล้นฟ้า** ในบทบาทของนักวิจารณ์วรรณกรรม สกุล บุณยทัต มีบทวิจารณ์ตีพิมพ์เป็นประจำใน "จุดประกายวรรณกรรม" *กรุงเทพธุรกิจ* ฉบับวันเสาร์ และเป็นนักวิจารณ์ที่ได้รับรางวัลจากกองทุนหม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ ปี พ.ศ. 2540 สกุล บุณยทัต มีผลงานวิจารณ์รวมเล่มแล้ว 3 เล่ม คือ **วิถีแห่งสัจจะ คือพันธะวรรณกรรม** และ **ผู้กระทำชีวิต**

บทวิจารณ์ที่คัดสรรมานี้ เป็นบทวิจารณ์นวนิยายเรื่อง**ความล่มสลายของสถาบันครอบครัวที่ความรักมิอาจเยียวยา** ของอรุณวดี อรุณมาศ นักเขียนหญิง

รุ่นใหม่ ซึ่งสร้างความฮือฮาให้วงวรรณกรรมด้วยการที่นวนิยายเล่มแรกของเธอติดรอบสุดท้ายของการประกวดรางวัลซีไรต์ และเป็นนวนิยายที่ได้รับการต้อนรับจากมหาชนนักอ่านที่เป็นคนหนุ่มสาวอย่างมากมาย เพราะนวนิยายของเธอตีแผ่ให้เห็นว่าครอบครัวแตกแยกได้สร้างผลกระทบต่อสมาชิกในครอบครัวโดยเฉพาะลูกอย่างรุนแรงจนแทบจะทำให้ชีวิตของเขาและเธอเหล่านั้นพังยับเยิน

เห็นได้ว่าผู้วิจารณ์พิจารณานวนิยายเรื่องนี้ด้วยอารมณ์ประทับใจ แต่ผู้วิจารณ์ก็มิได้ใช้เพียง "อัตวิสัย" ล้วนๆ ผู้วิจารณ์สามารถแปรความรู้สึกที่เป็นอัตนัยไปสู่ความเป็นปรนัยโดยใช้ทัศนะทางปรัชญามาอธิบายเพื่อให้ผู้อ่านเข้าใจปรัชญาความหมายของการมีชีวิตอยู่ การกล่าวถึงอิสรภาพสูงสุดในชีวิตมนุษย์คืออิสรภาพทางวิญญาณ และการชี้ให้เห็นว่ามนุษย์มีความสับสนในการมีชีวิตอยู่ในสังคมโลก ทำให้มนุษย์เกิดความทุกข์ ความปวดร้าว และความสิ้นหวัง นับเป็นการปูพื้นให้ผู้อ่านเข้าใจพฤติกรรมการแสดงออกที่รุนแรงของตัวละคร นอกจากนี้ ผู้วิจารณ์ยังใช้ความรู้ทางจิตวิทยาพื้นฐานอธิบายการปลดเปลื้องความเก็บกดของตัวละครในรูปของความฝันอันน่าสยดสยอง การทิ่มแทงทำร้ายตัวเองซ้ำแล้วซ้ำเล่า และการใช้อิสรภาพในม่านหมอกอันคลุมเครือของยากล่อมประสาท

เนื่องจากนวนิยายเรื่องนี้ทิ้งคำถามซึ่งไม่มีคำตอบไว้มากมาย ดังที่ผู้วิจารณ์ยกมากล่าวไว้ให้เห็นเป็นตัวอย่างเต็มหน้ากระดาษ บางคำถามผู้เขียนมีคำตอบให้ แต่เป็นคำตอบที่เป็นปริศนาอันยากแก่การเข้าใจมากขึ้นไปอีก ดังนั้นผู้วิจารณ์จึงช่วยเชื่อมต่อความเข้าใจของผู้อ่านด้วยการสรุปแก่นความคิดที่ผู้เขียนต้องการสื่อผ่านนวนิยายเรื่องนี้ ดังที่กล่าวว่า *"อิสรภาพและความรัก ดูเหมือนจะเป็นคำตอบ เป็นความปรารถนาที่มีความหมายอันยิ่งใหญ่ทั้งข้างนอกและข้างในความเป็นโลกของเธอผู้นั้นมากที่สุด"*

ผู้วิจารณ์มิได้เพียงแต่ปรารถนาให้ผู้อ่านเข้าใจปัญหาที่เกิดขึ้นกับตัวละครและเข้าถึงความซับซ้อนในความเป็นมนุษย์เท่านั้น แต่ผู้วิจารณ์ต้องการให้ผู้อ่านตระหนักว่าปัญหานี้กำลังประทุอยู่ในสังคมโลกของเรา เพราะความล่มสลายของสถาบันครอบครัวก่อให้เกิดปัญหาทางสังคม วัฒนธรรม และจริยธรรมอย่างรุนแรง นวนิยายเรื่องนี้เป็นภาพสะท้อนความพิกลพิการของสถาบันครอบครัวที่ล้มเหลว

ได้เด่นชัด และถ่ายสะท้อนโลกภายในอันซับซ้อน สับสน และยับเยินของมนุษย์ผู้ตกอยู่ในสถานการณ์บีบคั้นดังกล่าวได้อย่างสะเทือนอารมณ์ ความซาบซึ้งสะเทือนใจต่อนวนิยายเพียงอย่างเดียวเป็นแค่ผลกระทบต่อปัจเจก แต่ผู้วิจารณ์ปรารถนาให้ผลสะเทือนขยายวงกว้างออกไปสู่การเพ่งพินิจปัญหาที่เกิดขึ้น และทำความเข้าใจปัญหาอันละเอียดอ่อนนั้นอย่างถ่องแท้ ผู้วิจารณ์พยายามชี้ว่าความหาญกล้าของนักเขียนที่ถ่ายทอด "สำนึกขบถที่ร่ำร้องและซ่อนตัวอยู่ในโลกส่วนตัวด้านในที่ลึกลับ ปกปิด" ไม่น่าจะเปลืองเปล่า หากควรมีพลังกระตุ้นให้เกิด "สติ" และ "ปัญญา" แก่สังคมในการรับมือกับปัญหาสถาบันครอบครัวอย่างรอบคอบต่อไป

ผู้วิจารณ์มิได้เพียงทำหน้าที่เป็นสื่อกลางระหว่างนักเขียนและนักอ่านด้วยการช่วยตีความหมายและวิเคราะห์นัยที่แฝงเร้นเท่านั้น ผู้วิจารณ์ยังชี้แนะข้อบกพร่องที่ทำให้นวนิยายเรื่องนี้มีจุดอ่อนอยู่มาก พร้อมกับให้กำลังใจนักเขียนรุ่นใหม่ในการสร้างผลงานต่อไป บทบาทด้านนี้เป็นบทบาทที่นักวิจารณ์ไม่ควรละเลย เพราะเป็นการส่งเสริมการสร้างสรรค์วรรณกรรม และสนับสนุนพัฒนาการของนักเขียน ดังนั้น การอ่าน การเขียน และการวิจารณ์จึงเป็นกระบวนการที่ควรก้าวเดินไปพร้อมๆ กัน

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์: ผู้วิเคราะห์

อันเป็นเรื่องสั้น

อัญชลี วิวัธนชัย

สิ่งที่แบ่งแยกการเขียนเรื่องสั้นสร้างสรรค์ (Creative Writing) ภายใต้รูปแบบของ เรื่องสั้น ออกจากงานเขียนในลักษณะทั่วไปนั้น คงจะได้แก่การที่เรื่องสั้นมี *กรอบเหล็ก* ของความเป็นศิลปะเฉพาะตัวอยู่หลายชั้น ที่บังคับมิให้ผู้แต่งมีอิสระถ่ายทอดความคิดที่ต้องการจะบอกกล่าว ให้ผ่านเรื่องออกมาได้อย่างโจ่งแจ้งเป็นที่เข้าใจได้โดยทันที ตรงกันข้ามชนิดขาวเป็นดำกับงานในรูป *บทความ* (Essay) ที่ความกระชับชัดเจน ได้ใจความตรงไปตรงมา และเข้าถึงจุดมุ่งหมายโดยไม่อ้อมค้อม คือหลักเกณฑ์ใหญ่สุดที่ใช้วัดตัดสิน คุณภาพ ของบทความนั้นๆ

หากสำหรับผู้ที่เขียนเรื่องสั้นแล้ว ความล้มเหลวอย่างอุกฉกรรจ์เท่าที่ผู้เขียนเรื่องสั้นคนหนึ่งๆ พึงได้รับงานจากการเขียนของตนคงจะอยู่ตรงที่ผลงานชิ้นนั้นของเขาได้รับการกล่าวถึง (แม้ว่าจะเป็นไปในแง่ของการชมเชยก็ตาม) ว่าสามารถบรรยายถ่ายทอดความคิดที่ตนต้องการให้ออกมาเป็นที่เข้าใจได้อย่างทะลุปรุโปร่งโดยไม่ทิ้งความคลุมเครือใดๆ ค้างไว้ในจิตใจของผู้อ่านให้ขบคิดเล่น สำหรับผู้เขียนเรื่องสั้นแล้ว คำชมเชยเชิงนี้น่าจะถือเป็นคำสบประมาทหรือลบหลู่ฝีมือเสียมากกว่า เนื่องจากว่าเป็นคำชมเชยที่มอบให้อย่าง 'ผิดฝาผิดตัว' ทั้งนี้ก็เพราะในทรรศนะของผู้เขียนเรื่องสั้นนั้น แม้ว่างานที่ถูกเรียกว่า 'เรื่องสั้น' ชิ้นใดชิ้นหนึ่งจะบรรจุเนื้อหาสาระ หรือแสดงถึงฝีมือด้านวรรณศิลป์ออกมาได้อย่าง

เปี่ยมไปด้วยคุณภาพสักปานใด งานชิ้นนั้นก็ยังไม่อาจยกระดับตัวของมันขึ้นไปเป็นงานซึ่งสามารถประดับชื่อให้อย่างเต็มภาคภูมิว่า เรื่องสั้น ได้อยู่ดี หากยังขาดคุณสมบัติข้อสำคัญยิ่งยวดข้อหนึ่งที่กำกับความเป็นเรื่องสั้นไปเสีย งานชิ้นดังกล่าวนั้นก็อาจได้ชื่อเพียงแต่ว่า เป็น 'เรียงความ' ที่ดี เป็น 'บทความ' ที่ดี หรืออย่างมากก็เป็นแค่ "สารคดี" ที่ดีเท่านั้น

คุณสมบัติข้อสำคัญดังกล่าวได้แก่ ศิลปะของการสร้างความคลุมเครือที่จะปิดโอกาสมิให้งาน 'เรื่องสั้น' มีช่องว่างให้ผู้อ่าน 'เจาะ' เข้าไปทำความเข้าใจได้โดยสะดวกและง่ายดาย โดยมิผ่าน 'เกราะเหล็ก' หลายชั้นที่ครอบไว้อยู่เสียก่อน

การเขียนเรื่องสั้นจนออกมาสำเร็จจึงถือเป็นการประกอบ 'วีรกรรม' อย่างหนึ่งในสนามวรรณกรรม ผู้ที่เข้าไปประลองยุทธ์กับเรื่องสั้นได้รับอนุญาตให้พก 'อาวุธ' ติดตัวอย่างจำกัดเพียงเท่าที่กรอบกติกาของเรื่องสั้นจะอำนวย อาจจะเปรียบให้เห็นภาพได้ว่า การเขียนเรื่องสั้นให้ออกมาเป็น*เรื่องสั้น* (โดยไม่กลายเป็น*เรียงความ*ไปเสียก่อน) มีความลำบากยากเข็ญพอๆ กับการพยายามเล่าเรื่องโดยผู้เล่ามีผ้าผูกปากไว้จนแน่น มิให้มีคำพูดเล็ดลอดออกมาได้ ใช้ได้แค่มือไม้ สายตาและกิริยาท่าทาง เพื่อ 'บอกใบ้' ให้คนดูคนฟังจับเอาเองว่าคนเล่าพยายามจะบอกกล่าวอะไร

เช่นเดียวกับที่นักเขียนเรื่องสั้นจำเป็นจะต้องพึ่งปฏิภาณไหวพริบของตนเองตลอดทั้งพึ่งพากลวิธีและรูปแบบศิลปะอื่นๆ อีกหลายอย่าง เพื่อพลิกแพลงหาวิธีที่จะให้คนอ่านเข้าใจจุดมุ่งหมายของตนที่บรรจุอยู่ โดยมีข้อแม้หนักหน่วงที่ถูกถืออย่างเคร่งครัดว่า จะไม่แหกกรอบทำลายความคลุมเครือที่ผูกมัดปาก (กา) ออกไป เครื่องมือเท่าที่ผู้เขียนจะนำมาช่วย ได้แก่ กลวิธีการใช้สัญลักษณ์ อุปมาอุปไมย อุปลักษณ์ การใช้บุคลาธิษฐาน ตลอดทั้งเทคนิคตัดต่อเรื่อง ซ้อนเรื่อง โปะปะเรื่อง และรูปแบบต่างๆ อีกหลายอย่างที่จะใช้เสริมประกอบ เพื่อบอกใบ้และแสดงนัยจนกระทั่งผู้อ่านเข้าใจขึ้นมาได้ด้วยตนเองแทนการถ่ายทอดโดยตรง และแน่นอนว่าการกระทำเช่นนี้คนอ่านจะต้องอาศัยการขบคิดด้วยตนเองอย่างหนักหน่วง กว่าที่จะตีความหมายออกมาได้ตรงตามที่ผู้เขียนต้องการสื่อ

ขอยกตัวอย่างเรื่องสั้น 2 เรื่องจากนิตยสาร *ซ่อการะเกด* ที่ตีพิมพ์ภายในปี 2539 และที่ผู้เขียนบทความนี้เห็นว่าสมควรจัดเป็น *เรื่องสั้นตัวอย่าง* (ที่มิใช่ 'เรียง

ความ' ที่แอบอ้างมาในชื่อ 'เรื่องสั้น' แบบที่เห็นอยู่ทั่วไปตามหน้านิตยสาร) ด้วย มีคุณสมบัติตรงตามที่ระบุไว้ข้างต้น

เรื่องหนึ่งได้แก่เรื่องสั้นชื่อ *"ทุกข์หฤหรรษ์" (ช่อการะเกด 9)* ของเดือนวาด พิมวนา นักเขียนเรื่องสั้นสตรีรุ่นใหม่ผู้เพียบไปด้วยฝีมือและอีกเรื่องได้แก่เรื่องสั้นชื่อ *"น้องของผม" (ช่อการะเกด 29)* ของกนกพงศ์ สงสมพันธุ์ นักเขียนรางวัลซีไรต์วรรณกรรมเรื่องสั้นในปีที่ผ่านมา

เรื่องแรกที่ขอกล่าวถึงเพื่อเราจะได้ช่วยกันออกแรงเจาะ *เกราะเหล็ก* ที่หุ้มเรื่องนี้อยู่ให้ทะลุก็คือ *"ทุกข์หฤหรรษ์"* เรื่องที่เปิดฉากขึ้นทำให้ผู้อ่านทราบว่าไม่ได้เป็นเรื่องที่เล่าผ่านเจ้าของเรื่องโดยตรง แต่เล่าผ่านตัวละครผู้ใช้บุรุษสรรพนามว่า 'ผม' แทน *ผม*ได้เล่าพฤติกรรมของตัวละครอีกตัวผู้เป็น *เพื่อนผม* ที่หมกมุ่นเขียนบทกวีขึ้นมากว่าร้อยบท ถึงหญิงสาวที่ตนแอบหลงใหลใฝ่ฝันอย่างรุนแรง ทั้งที่ไม่เคยมีโอกาสรู้จักพูดด้วย นอกจากเห็นหน้ากัน และเมื่อโอกาสเปิดให้เขาสามารถมีความสัมพันธ์กับเธอได้โดยเปิดเผย หรืออีกนัยหนึ่ง เมื่อ 'ความฝัน' ของเขากลายเป็น 'ความเป็นจริง' ขึ้นมาได้ 'เพื่อนผม' กลับเป็นฝ่ายถอนตัวออกมาจากผู้เป็น 'นางในฝัน' ของเขาอย่างดื้อๆ ไม่ยอมเอาตัวเข้าไปหาความสัมพันธ์ดังกล่าว 'เพื่อนผม' เริ่มจะเข้าใจ พร้อมๆ ทั้งตกใจและเจ็บปวดไปกับความเข้าใจดังกล่าวด้วยว่า เขาไม่มีความต้องการเอาตัวเองไปเกี่ยวข้องกับตัวตนจริงๆ ของเธอ สิ่งที่เขาต้องการโดยแท้จริงนั้นไม่ใช่ตัวเธอ แต่เป็นสภาวะของอารมณ์ความรู้สึกในระหว่างตกอยู่ในห้วงรักที่บังเอิญหญิงสาวผู้นี้ช่วยบันดาลให้เกิด ครั้นเมื่อ 'เพื่อนผม' รู้รสที่ดาลความรู้สึก "ทุกข์หฤหรรษ์" จากความรักให้กับเขาแล้ว หญิงสาวก็หมดความสำคัญลงเหมือนไม้ขีดไฟที่ไร้ประโยชน์หลังจากถูกจุดให้ไฟลุกวาบขึ้น และไฟอารมณ์ที่คุขึ้นนั้นต่างหากที่ 'เพื่อนผม' เอามาใช้ประโยชน์ด้วยการจับมาระบายถ่ายทอดลงเป็นการขีดๆ เขียนๆ ที่อยู่ในรูปบทกวี ซึ่งจริงๆ แล้ว สิ่งนี้เท่านั้นเองที่เป็น 'ความรัก' อันดื่มด่ำแท้จริงของชีวิตเขา และเมื่อมองลงไปลึกอีกระดับจะพบว่า 'ความรัก' ที่ 'เพื่อนผม' มีต่อการเขียนกวีนิพนธ์อย่างลุ่มหลงถึงขั้นจิตวิญญาณก็มิใช่สิ่งใดเลย นอกจากรูปหนึ่งของ 'ความรักตัวเอง' ที่ถูกบิดแปรไปอยู่ในรูปอื่น แท้จริงแล้วหญิงสาวผู้นั้นก็คือ 'เหยื่อ' ที่เขานำมาใช้ฟูมฟักตัว 'อัตตา' แห่งความภาคภูมิใจที่ได้มีชื่อว่าเป็นกวีของตัวเขาเองให้เบ่งบานยิ่งๆ ขึ้น

ผู้แต่งได้ 'วางหมาก' ไว้ซับซ้อนหลายชั้นเกี่ยวกับการหลอกลวงกัน ไม่มีผู้ใดเลยที่เกี่ยวข้องกับเรื่องสั้นเรื่องนี้จะรอดพ้นจากการตกเป็น *เหยื่อ* ของการหลอกไปได้ 'เหยื่อ' ที่ผู้อ่านสามารถชี้บอกได้ทันทีที่อ่านเรื่องนี้จบก็คือ ตัวละคร 'หญิงสาว' ผู้ถูก 'เพื่อนผม' หลอกเอาตั้งแต่ต้นเรื่องว่าเขามีความรักต่อเธอ เป็นผลให้เธอต้องตกเป็น 'เหยื่อ' ซ้ำสองของความบอบช้ำยับเยินของ 'อัตตา' ที่เคยพองโตเมื่อรู้ว่ามีคนต่างเพศมาแสดงความคลั่งไคล้ไหลหลง หากแล้วก็กลับถูกทำลายไปเมื่อมารู้ว่า 'เพื่อนผม' ต้องการเพียง ยืม ภาพรูปร่างหน้าตาของเธอชั่วคราว ไปสร้างเสริมเติมต่อจินตนาการภายในโลกศิลปินของเขาที่เธอไม่มีส่วนเข้าไปเกี่ยวข้องด้วยเลย ผลที่ได้รับจากการกลายเป็น 'เหยื่อ' ของอัตตาของหญิงสาวผู้นี้ก็คือ เธอได้พยายามหนีตัวเองด้วยการหนีหน้าไปจากเขาแทนเมื่อสู้หน้ากับความจริงตรงหน้าไม่ได้

'เหยื่อ' ชิ้นต่อไปที่อาจมีบางคนนึกไปไม่ถึง เพราะเรื่องนี้เพิ่มความคลุมเครือขึ้นมาเรื่อยๆ นั้นก็คือตัวละคร 'เพื่อนผม' ผู้ตกเป็นเหยื่อของจิตใจอันซับซ้อนกว่าร้อยพันเงื่อนจากธรรมชาติความเป็นมนุษย์ของตนเอง 'เพื่อนผม' หลอกลวงตัวเองจนสำเร็จว่า ความรักใคร่ซึ่งสำแดงขึ้นครั้งนี้มีขึ้นเพื่อคนอื่น (คือตัวละครหญิงสาว) กว่าจะเริ่มต้นพบว่าเขาถูกความรักตัวเองเล่นตลกให้หลอกตัวเองก็ในตอนที่เขาเริ่มงงงันสับสนกับความต้องการที่จับออกมาไม่ได้ชัดเจนของตนและกลับโล่งอกขึ้นเมื่อตัดสินใจปฏิเสธความสัมพันธ์ซึ่งแกล้ใกล้จะก้าวข้ามเส้นสมมุติสู่ความเป็นจริงอยู่รอมร่อ

เพียงแค่ยกมานี้ ผู้แต่งก็สร้างเรื่องให้ยอกย้อนซ่อนเงื่อนเต็มทีแล้ว แต่กระนั้นเธอก็ยังใช้อารมณ์ขันอันร้ายลึกของเธอสร้างตัวเองให้กลายเป็นนักล่อลวงที่เหนือขั้นกว่าตัวละครที่เธอสร้างขึ้นมาเสียอีก ผู้ที่ตกเป็น 'เหยื่อ' ของการหลอกรายสำคัญนั้นมิใช่ตัวละครในเรื่อง หากแต่ข้ามเขตของหน้ากระดาษออกไปสู่โลกข้างนอกอย่างท้าทาย ระหว่างที่ผู้อ่านติดตามเรื่องราวที่มีใครต่อใครหลอกกันไปมาด้วยความรู้สึกตามปกติว่าตนไม่มีส่วนเข้าไปเกี่ยวข้องอะไรด้วยนั้น จู่ๆ คงจะแปลกใจไม่น้อยเมื่อพบว่าพวกเราก็เป็นรายหนึ่งด้วยที่ถูกผู้แต่งดึงเข้าไป 'ต้มตุ๋น' จนเกือบสุกโดยไม่รู้ตัว เมื่อผู้แต่งเปลี่ยน 'มุมมอง' (Point of View) ให้กับตัวละครในเรื่องขึ้นมากลางคัน

หลังจากที่เรื่องสั้นร้อยกลเรื่องนี้ถูก 'ผม' ดำเนินเรื่องเล่ามาได้ระยะหนึ่งอยู่ ๆ โดยไม่คาดคิด 'ผม' กลับเปิดเผยความจริงกับผู้อ่านขึ้นมากลางเรื่องว่า แท้ที่จริงแล้วเรื่องที่เล่ามานี้เป็นเรื่องที่ 'ผม' กุขึ้นมาเอง ตัวละครบุรุษที่ 3 ผู้เป็น 'เพื่อนผม' นั้นไม่มีตัวตน หากแต่เป็นบุคคลเดียวกับผู้ที่ใช้สรรพนามว่า 'ผม' นั่นเอง ดังนั้น 'ผม' เองจึงเป็นเจ้าของพฤติกรรมที่ตนเองเล่ามาทั้งหมดนั่นด้วย หากบิดเบือนไปใช้นามของผู้อื่นบังหน้า การหลอกตัวเองของ 'ผม' เป็นต้นตอที่โยงเป็นทอด ๆ ไปสู่การหลอกลวงหญิงสาว แล้วยังโยงใยต่อออกไปหลอกลวงคนอ่านข้างนอกเรื่องอีกตลบ ต้นตอแท้จริงที่ทำให้ 'ผม' ลวงตัวเอง (ว่ารักนี้มีให้กับผู้อื่น) จนเป็นวงสะท้อนออกไปเกิดจากที่ 'ผม' เพียงแต่ขี้ขลาดตาขาวเกินกว่าจะกล้ารับรู้ธาตุแท้จริงในส่วนลึกของตน ที่ยังแน่นหนาไปด้วยความรักตัวเองจนหมดที่ว่างให้ผู้อื่นแทรกเข้ามา ซ้ำความรักตัวเองดังกล่าวยังมีอำนาจรุนแรงสะท้อนต่อไป ถึงขนาดผลักดันให้ 'ผม' ลงทุนทำแม้กระทั่งหลอกผู้อ่านนอกเรื่อง (ซึ่งจะมีอำนาจเข้าไปทำอะไรกับชีวิตภายในเรื่องของ 'ผม' ก็ไม่ได้อยู่ดี เพราะมีหน้าที่อ่านอย่างเดียว) แต่ทั้งนี้ก็ด้วยความที่ 'ผม' รักตัวเองอย่างมหาศาลเกินกว่าที่จะยอมปล่อยให้ภาพตัวเองในสายตาผู้อ่านจะต้องเสียหายลงแม้แต่น้อยนิดก็ตาม หากเปิดโอกาสให้ผู้อ่านล่วงรู้ถึงความรักตัวเองที่บังคับควบคุมให้ 'ผม' หลอกได้ทุกรูปแบบทุกกรณี ไม่ว่าผู้นั้นจะเป็นใครในโลกก็ตาม

สมมุติว่าถ้าเรื่องสั้นเรื่องนี้ถูกเขียนขึ้นมาในรูปบทความเชิงจิตวิทยาแทนรูปเรื่องสั้น เจ้าของบทความคงไม่รีรอที่จะสรุปในตอนท้ายให้โดยไม่อมพะนำว่าจุดมุ่งหมายของบทความนี้ต้องการชี้เสนอให้ผู้อ่านตระหนักว่า ต้นตอปัญหาที่คนเราก่อให้ตัวเองและก่อให้แก่กันนั้น เกิดขึ้นจากความไม่พยายามรู้จักตนเอง ปัญหาเล็กน้อยจึงอาจบานปลายขึ้นได้โดยใช่เหตุ

แต่เมื่อเรื่องเดียวกันนี้ตกอยู่ใต้กรอบเหล็กของเรื่องสั้น ผู้แต่งจึงต้องยักย้ายถ่ายเทวิธีการบอกเล่าเสียใหม่ ในที่นี้ผู้แต่งได้เลือกกลวิธีของ*เรื่องซ้อนเรื่อง* (Metafiction หรือการเล่าเรื่องที่เล่าถึงขบวนการสร้างตัวของมันอีกที) เพื่อแสดงนัยว่ากลไกซับซ้อนของการเดินเรื่องวิธีนี้ คือกระจกที่ผู้แต่งใช้ส่องสะท้อนให้ผู้อ่านมองผ่านด้วยตัวเองเข้าไปเห็นความยอกย้อนซับซ้อนแบบเดียวกันที่ปรากฏอยู่ใต้ความเป็นมนุษย์ผู้อำพรางความต้องการอันแท้จริงของตนไว้ได้หลายชั้น จาก

สายตาของผู้อื่นและจากสายตาของตนเอง และแน่นอนว่า เธอผู้แต่งเรื่องสั้นเรื่องนี้คงจะไม่ยอม 'เปิดไฟเขียว' ให้ผู้อ่านทั้งหลายผ่านตลอดโดยไม่ผ่านขั้นตอนการขบคิดจนสะบักสะบอมเสียก่อน

เรื่องสั้นที่จะขอกล่าวเป็นเรื่องที่ 2 ก็คือ *'น้องของผม'* ของกนกพงศ์ สงสมพันธุ์

เรื่องทั้งหมดเล่าผ่านตัวละคร *ผม* เช่นกัน โดยเล่าถึงเรื่องน้องชายตัวเล็กๆ ผู้มีความฝันว่าอยากเป็น 'สุนัข' ท่ามกลางความรู้สึกขบขันของคนในครอบครัว จนกระทั่งไม่ช้าตัวน้องชายก็เริ่มทำตัวที่ถอดแบบมาจากสุนัขทุกอิริยาบถไปจริงๆ เป็นต้นว่าส่งเสียงเห่า งับข้าวกินจากจาน คาบถุงเท้าไปแทะ และไล่กัดเพื่อนๆ และครูที่โรงเรียนจนปั่นป่วนไปหมด ท่ามกลางความวิตกและความไม่เข้าใจของผู้ใหญ่ผู้พยายามจะดึงให้เด็กชายกลับออกมาสู่โลกปกติดังเดิม เรื่องนี้จบลงด้วยการที่น้องชายผู้มีชีวิตจิตใจที่กลับกลายเป็น 'สุนัข' ไปแล้วอย่างสมบูรณ์หนีออกจากบ้านของตัวเพื่อจะได้ไปใช้ชีวิตในโลกของสุนัขอย่างเสรี ท่ามกลางความอลเวงตกตื่นของสมาชิกครอบครัวผู้ไม่เข้าใจว่าเหตุการณ์อันพิสดารถึงขนาดนั้นจะเป็นเรื่องที่เป็นไปได้ แม้ว่ามันได้เกิดขึ้นมาจริงๆ ต่อหน้าต่อตาของทุกคนก็ตาม

'น้องของผม' มีจุดประสงค์ที่จะเล่นกับการ *หลอก* คนอ่าน เช่นเดียวกับ *"ทุกข์หฤหรรษ์"* แต่จุดที่น่าสนใจยิ่งอยู่ที่ว่าเรื่องหลังเป็นการ 'หลอก' ในลักษณะตรงข้ามกันโดยสิ้นเชิงกับเรื่องแรก เรื่องแรกนั้นผู้แต่งจำเป็นอย่างยิ่งที่จะทำให้ผู้อ่านไม่รู้สึกตัวขณะที่ถูกผู้แต่งหลอกให้เชื่อตามคำเล่า จนกว่าฝ่ายผู้แต่งจะยอมเปิดเผยขึ้นเอง ความสำเร็จของเรื่องนี้ส่วนหนึ่งจึงอยู่ตรงที่ผู้แต่งจะใช้ความสามารถล่อลวงให้ผู้อ่านตายใจได้สนิทแค่ไหน ขณะที่เรื่องหลังกลับจำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้แต่งจะต้องปล่อยให้ผู้อ่านรู้ตัวตลอดเวลาว่ากำลังถูกผู้แต่งหลอกให้เชื่อ หากความสำเร็จของเรื่องก็อยู่ตรงที่ ถึงเช่นนั้นผู้แต่งก็สามารถโน้มน้าวให้ผู้อ่านยอมตัวลงเชื่อตามคำบอกเล่าของตนจนสำเร็จ แม้จะรู้เต็มอกว่าเรื่องที่เชื่อนั้นเป็นจริงไปไม่ได้ตามหลักเหตุผลในทุกกรณี

'เกม' พิชิตใจผู้อ่านให้อยู่ในกำมือด้วยเดิมพันที่เสี่ยงต่อความล้มเหลวถึงขนาดนี้มิใช่เรื่องที่ทำได้ง่ายๆ เลย ถ้าผู้แต่งไม่พลิกแพลงไปอาศัยกลวิธีเขียนในรูปแบบ *อัตถนิยมมายา* (Magical realism) เป็นอาวุธต่อสู้ 'อัตถนิยมมายา' คือ กลวิธี

เขียนสำหรับบรรยายถ่ายทอดเรื่องที่เต็มไปด้วยเหตุการณ์เหลือเชื่อเหนือความจริง (Fantasy) ซึ่งผู้แต่งแสดงออกสู่ผู้อ่านผ่านรูปแบบการเขียนที่สมจริง (Realism) ให้น้ำเสียงของการเล่าถ่ายทอดเรื่องดังกล่าวเป็นไปอย่างปกติธรรมดาที่สุด ทั้งนี้เพื่อโน้มเหนี่ยวผู้อ่านให้เกิดความรู้สึกเสมือนกับว่าเรื่องพิสดารน่ามหัศจรรย์เหล่านั้นเป็นเรื่องธรรมดาที่เกิดอยู่ทุกวี่ทุกวันได้จริง ๆ อย่างไร้ข้อกังขาใด ๆ

แน่นอนที่สุดว่า ถ้าดูตามเหตุผลแล้วการที่อยู่ ๆ เด็กธรรมดาคนหนึ่งจะทำตัวเป็น 'หมา' ถึงขนาดเที่ยวไล่กัดใครต่อใครให้กระเจิงนั้นจะต้องเป็น 'เรื่องโกหก' เพราะขัดแย้งกับเหตุผลในความรู้สึกของผู้อ่านไม่ว่าจะอยู่ในระดับภูมิปัญญามากน้อยต่างกันแค่ไหน แต่เราก็จะปฏิเสธไม่ได้ว่าตลอดเวลาที่อ่านเรื่องนี้ไปเรื่อย ๆ จิตใจที่ยังมีความรู้สึกต่อต้านอยู่ของผู้อ่านซึ่งยังยึดเหตุผลอยู่อย่างแน่นเหนียวนั้นจะค่อย ๆ ถูกผู้แต่ง 'เป่า' ให้หันเหตามไปทีละน้อย ด้วยวิธีสอดแทรกรายละเอียดกระจุกกระจิกอันชวนให้เชื่อที่ผู้แต่งพยายามใช้ฝีไม้ลายมือแตะแต้มใส่ไว้ตามจุดต่าง ๆ ของเรื่อง ล่อหลอกให้ผู้อ่านตามอ่านไปเรื่อย ๆ จนกระทั่งความตั้งใจที่จะแข็งขืนของผู้อ่านลดหายไปจนถึงจุดที่เผลอให้ตนเองแกว่งข้ามเส้นเหตุผลเข้ามาสู่โลกสมมุติอีกโลกหนึ่งที่กฎธรรมชาติทุกกฎซึ่งยึดไว้กับความเป็นเหตุเป็นผลถูกกวาดออกไปกลายเป็นโมฆะ และที่ที่ความเป็นไปไม่ได้ของโลกภายนอกกลับสามารถปรากฏขึ้นได้ภายในโลกแห่งนี้ ที่ซึ่งผู้แต่งได้ใช้จินตนาการส่วนตัวบันดาลให้เกิดเพื่อท้าทายให้ผู้อ่านเข้ามาสัมผัสถึงความเป็นไปได้ที่เย้ยเหตุผลอย่างรุนแรงของมัน

ขอยกตัวอย่างชั้นดีของการเติม 'รายละเอียด' สอดแทรกเข้าไปตามหลังปรากฏการณ์ที่ขัดกับความจริงเพื่อสร้าง 'ความเชื่อ' ให้เกิดขึ้นแก่ผู้อ่าน ดังต่อไปนี้

"...แต่ก็มีบางคนนึกอยากเป็นในสิ่งซึ่งน่าเศร้ายิ่งกว่า อย่างพวกรองเท้าหรือผ้าขี้ริ้ว มีคนหนึ่งบอกว่าอยากเป็นดินสอ น่าสงสารที่เขาคงต้องโดนเหลาทุกวัน มีอีกคนอยากเป็นไอติม เขาเป็นเด็กอ้วนจอมตะกละและไม่ค่อยมีสตางค์ น่าเศร้าที่เขาช่างไม่เฉลียวใจเอาเสียเลยว่า ทันทีที่เขากลายเป็นไอติม พวกเราต้องรุมกันแย่งกินเขา" (ซ่อการะเกด 29 หน้า 30)

ขณะที่เดือนวาด พิมวนาใช้ความซับซ้อนของเรื่องที่ซ่อนอยู่หลายชั้นในเรื่องเดียวกันในรูป 'พาราฟิกชั่น' แทนการอธิบายอย่างตรงไปตรงมาถึงความซับซ้อน

ในเชิงจิตวิทยาของความเป็นคน ที่ซ่อนอยู่ 'หลายคน' ภายในคนคนเดียวกัน กนกพงศ์ สงสมพันธุ์ก็ใช้การสร้าง *โลกหลอกๆ* ที่แสดงออกด้วยวิธีการเขียนที่สมจริงของ 'อัตถนิยมมายา' มาสะท้อนแง่คิดในเชิงอภิปรัชญาว่าใครเล่าจะวัดตัดสินออกมาได้ว่า ระหว่าง *ความจริง* ตามพื้นฐานของเหตุผล (Logic) ที่สากลโลกพร้อมใจกันยึดอยู่ กับ *ความจริง* ที่มีคนเพียงคนเดียว (ในที่นี้คือผู้แต่ง) สร้างมันขึ้นมาเอง (Imaginary) หากก็มีอำนาจดึงให้ผู้ที่เข้าไปสัมผัส (ในที่นี้คือผู้อ่าน) หันเหมาเชื่อได้นั้น 'ความจริง' ไหนควรได้ชื่อว่าเป็น *'ความจริง'* ยิ่งกว่ากัน

ในที่นี้อยากจะเชื่อว่า ผู้แต่งคงจะพยายามตรวจสอบผู้อ่านผ่านเรื่องเรื่องนี้ถึงความเชื่อของผู้อ่านที่มีต่ออำนาจของจินตนาการ หรือถ้าจะใช้คำให้ตรงจุดที่สุดก็คือ ผู้แต่งต้องการทดลองใช้เรื่องสั้นเรื่องนี้เป็นเครื่องตรวจวัดความเชื่อของผู้อ่านที่มีต่ออำนาจของวรรณกรรมอันเป็นแขนงหนึ่งของงานศิลปะที่ต้องอาศัยจินตนาการเป็นพื้นฐานสำคัญในการสร้างมันขึ้นมา เป็นที่น่ายินดีว่า ได้มีเสียงสะท้อนส่งกลับมาให้รู้ว่า 'อำนาจวรรณกรรม' นั้นมีอยู่จริง อย่างน้อยก็มีอยู่ในงานเรื่องสั้นเรื่องนี้ที่แสดงว่าผู้อ่านยอมรับใน 'อำนาจ' ของมัน โดยตรวจวัดจากผลที่เรื่องสั้น *"น้องของผม"* ได้รับคะแนน 'ซ่อการะเกดยอดนิยม' จากบรรดาผู้อ่านเป็นอันดับที่ 3 ในจำนวนเรื่องสั้นทั้งหมด 50 เรื่องที่ตีพิมพ์ใน *ซ่อการะเกด* ภายในปี 2539 ส่วนเรื่องสั้น *"ทุกข์หฤหรรษ์"* นั้นอาจมีปัญหาบ้างก็ตรงที่ 'ความยาก' ของมันทำให้ผู้อ่านยกธงขาวเสียก่อนที่จะเจาะ 'เกราะเหล็ก' ที่ทะลุเข้าไปเห็น 'รูปทอง' ที่ซ่อนอยู่ชั้นในก็เป็นได้ (เรื่องสั้น *"ทุกข์หฤหรรษ์"* ได้คะแนนยอดนิยมเป็นอันดับที่ 11 ซึ่งยังถือเป็นการสนองตอบที่ดีอยู่ - บรรณาธิการ) -

จากตัวอย่างที่ยกมาทั้ง 2 เรื่องดังกล่าวคงไม่ต้องกล่าวให้มากกว่านี้แล้วถึงความเป็นเรื่องสั้นที่ 'แท้จริง' ขณะที่นักอ่านจำนวนหนึ่ง อย่างน้อยก็เป็นผู้ที่ติดตามอ่าน *ซ่อการะเกด* เป็นประจำ พึงพอใจกับ 'ความยาก' ในลักษณะนี้เพราะถือว่าเป็นเสน่ห์เฉพาะตัวของเรื่องสั้นที่ไม่มีปรากฏในงานเขียนรูปแบบอื่น และโดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้อ่านได้มีโอกาสทดสอบภูมิปัญญาของตนเองไปด้วยว่า'เท่าทัน' กับผู้เขียนหรือไม่ แต่ก็มีผู้อ่านอีกมากซึ่งแน่นอนว่าย่อมจะมีอยู่มากมายกว่าพวกแรก ที่เห็นว่าความยุ่งยากในการเสพเรื่องสั้นก่อความหนักสมองและสิ้นเปลืองเวลาโดยใช่เหตุ เมื่ออ่านไปได้ไม่กี่บรรทัดแล้วไม่รู้เรื่อง ความรำคาญและ

เบื่อหน่ายก็ต้องตามมาอย่างช่วยไม่ได้ เชื่อว่านักเขียนเรื่องสั้นหลายคนคงจะเคยได้รับเสียงบ่นผ่านหูทำนองนี้มาไม่น้อย

เมื่อถึงจุดนี้หลายคนอาจสงสัยว่า ถ้าเช่นนั้นเรามีความจำเป็นต้องอ่านเรื่องสั้นไปเพื่อประโยชน์อันใด หากว่าต้องคอยผจญกับความกำกวมคลุมเครือ ที่ซ้ำกลับถือเสียอีกว่าเป็นคุณภาพหนึ่งของเรื่องสั้น ไม่เป็นการดีกว่าหรือถ้าเราจะอ่านบทความในเนื้อหาสาระเดียวกันที่เข้าใจปรุโปร่งได้ทันที เพราะผู้แต่งไม่มามัวเสียเวลา 'เล่น' กับถ้อยคำ ความคิดและรูปแบบอันพิสดารอย่างไม่รู้จบ

คำตอบนั้นก็ได้แก่ : ยิ่งปิดโอกาสของนักเขียนให้มีอิสระถ่ายทอดความคิดของตนออกมาอย่างยากลำบากเพียงใด ก็เท่ากับว่ายิ่งเปิดโอกาสให้ฝ่ายนักอ่านมีอิสระที่จะใช้ความคิดของตนเองระหว่างที่อ่านอย่างมีอิสระมากขึ้นเพียงนั้น โดยไม่มีนักเขียนมาคอยแทรกแซงแย่งคิดให้เสียหมด มิฉะนั้นแล้วก็นักเขียนนั่นเองที่กลายเป็นผู้ปิดกั้นมิให้นักอ่านมีโอกาสใช้ความคิดควบไปด้วยในระหว่างที่อ่าน เรื่องสั้นที่เข้าใจยากบังคับให้ผู้อ่านต้องทำหน้าที่ 'นักเขียน' ไปในตัว ความคลุมเครือนั่นเองที่จะผลักดันให้ผู้อ่านรู้จักคิดเสริมเติมแต่งไปด้วยระหว่างอ่าน เพื่อเพียรพยายามทำความเข้าใจด้วยตนเองจนสำเร็จ จะเป็นที่น่ายินดีไม่น้อย หากความคิดของผู้อ่านผิดแผกแตกหน่อออกมาจากความคิดต้นแบบของผู้เขียน ด้วยมันจะเป็นเครื่องยืนยันได้ด้วยว่านักเขียนมิได้ผูกขาดหรือจับจองการคิดการเขียนไว้แต่ฝ่ายเดียว แต่ยังช่วยเร้าให้ผู้อ่านขณะที่ลงมืออ่านกลายเป็นนักเขียนและนักคิดพร้อม ๆ กันไปด้วยโดยปริยาย

งานเขียนซึ่งอาศัยการบรรยายออกมาอย่างหมดจดทุกซอกมุม แม้ว่าเป็นสิ่งที่ดีในแง่ที่ผู้อ่านจะได้รับความรู้ความเข้าใจเต็มเม็ดเต็มหน่วยจนไร้ข้อกังวลใด ๆ แต่ความแจ่มแจ้งประเภทนั้นก็ทำให้ผู้รับหมดความจำเป็นที่จะต้องคิดและเลิกคิดไปโดยปริยาย เนื่องจากผู้อ่านขาดเชื้อแห่งความสงสัยข้องใจมาคอยกระพือจุดให้ไฟความคิดติดและลุกช่วงโชติต่อไปเรื่อย ๆ งานดังกล่าวจึงไม่ผิดกับน้ำที่เข้ามาดับไฟให้มอด การอ่านที่ทำให้ผู้อ่านเอาแต่จดจำและสั่งสมเอาความรู้ถ่ายเดียวหากไม่เคยช่วยให้ผู้อ่านสร้างความคิดเป็น การอ่านลักษณะนั้นย่อมไม่ผิดอะไรกับการสร้างให้ผู้อ่านกลายเป็นตู้ปทานุกรมที่เดินได้สักตู้หนึ่งเท่านั้น

นอกจากเรื่องสั้นจะเป็นงานที่อ่านยากที่สุดสำหรับนักอ่านแล้ว ก็ยังกล่าว

กันว่าเป็นงานซึ่งเขียนยากที่สุดสำหรับนักเขียนเองอีกด้วย นักเขียนเรื่องสั้นต้องทุ่มเททั้งประสบการณ์ทั้งพลังสมองและสองมือ และสิ่งสำคัญที่สุดก็คือ 'หัวใจ' ลงไปด้วยอย่างสุดฝีมือ เพื่อให้ได้เรื่องซึ่งมีความยาวเพียงไม่กี่หน้ากระดาษออกมาอย่างยากนักที่จะคุ้มกับเรื่องของเศรษฐกิจ และรางวัลตอบแทน ที่แท้จริงก็เป็นเพียงความปีติภาคภูมิอย่างเงียบๆ เป็นการส่วนตัว ที่เห็นเรื่องสั้นของตนสำเร็จออกมาด้วยแรงอุตสาหะของตนเอง แต่ก็ดูเหมือนว่าสิ่งนี้กลับเป็นเครื่องท้าทายให้บุคคลในวงการเขียนหนังสือของทุกยุคทุกสมัยต้องการฝากฝีมือไว้กับบรรณพิภพในรูปของเรื่องสั้น อย่างน้อยก็สักเรื่องหนึ่ง ไม่ว่าเขาจะซ่ำของกับงานประเภทใดมาก่อน แต่ก็มีไม่น้อยที่ต้องท้อถอยและเลิกราไปเสียก่อนจากสารพัดปัญหาที่นักเขียนเรื่องสั้นต้องประสบอยู่โดยเฉพาะ

ปัญหาข้อใหญ่สุดของการเขียนงานเรื่องสั้นก็คือ : เรื่องสั้นมีสถานะเป็น 'ดาบสองคม' อยู่ในตัวของมันเอง เมื่อคมดาบด้านหนึ่งช่วยลับให้ความคิดของผู้อ่านแหลมคมขึ้น คมอีกด้านหนึ่งก็หันมาเฉือนตัวมันเองในขณะเดียวกัน ความยากความหนัก และความคลุมเครือของเรื่องสั้นเป็นเหตุผลที่ก่อให้เรื่องสั้นลดถอยความนิยมลงไปเรื่อยๆ ผิดกับเรื่องอ่านเล่นเพื่อความสนุกเพลิดเพลินที่เรียกกันว่า *เรื่องเบาสมอง* ซึ่งยังสามารถครองความนิยมในหมู่มหาชนได้อย่างเหนียวแน่น ความหนักสมองของเรื่องสั้นคือปัญหาปกติของผู้อ่านโดยทั่วไปอยู่แล้ว หากมิหนำซ้ำทุกวันนี้เรื่องสั้นยังต้องเผชิญกับปัญหาประจำยุคในสังคมแห่งการ *บริโภคด่วน* หนักขึ้นไปอีก คนอ่านส่วนใหญ่ไม่มีเวลาในชีวิตประจำวันเหลือพอที่จะ 'ละเลียด' เรื่องสั้นไปทีละบรรทัดอย่างตั้งอกตั้งใจที่จะค้นหา 'ของดี' ซึ่งผู้แต่งบรรจงซ่อนไว้ใต้ถ้อยคำอันคลุมเครือ ทั้งๆ ที่สิ่งนี้คือศิลปะของการอ่านเรื่องสั้นซึ่งถูกต้องที่สุด

ความยากของเรื่องสั้นจึงกลายเป็นกำแพงสูงมหึมาปิดกั้นมิให้นักเขียนและนักอ่าน โดยเฉพาะในยุคนี้สื่อสารความคิดถึงกันได้สะดวก นอกเสียจากนักอ่านผู้นั้นจะต้องมีใจรัก มีพื้นฐานทางการอ่านที่แน่นและลุ่มลึก แน่นอนที่สุดว่าในจำนวนนักอ่านผู้มีคุณสมบัติดังกล่าวจะต้องรวมผู้ที่เป็นนักวิจารณ์วรรณกรรมเข้าไปด้วย

ในภาวะที่เรื่องสั้นอยู่ในสภาวะที่ 'ร่อแร่' เช่นนี้ คุณูปการจากนักวิจารณ์

เป็นสิ่งจำเป็นยิ่งกว่าครั้งใดๆ เหตุผลประการแรกนั้น นักวิจารณ์สามารถทอดตัวเป็นสะพานเชื่อมต่อช่องว่างระหว่างนักเขียนเรื่องสั้นและผู้อ่านที่นับวันจะห่างจากกันทุกที นักวิจารณ์คือเอตะทัคคะทางการอ่านที่มีวุฒิภาวะเหนือกว่าคนอ่านระดับทั่วไป จึงมีสมรรถภาพทางการอ่านที่ 'ไว' จนสามารถจับประเด็นความคิดของนักเขียนออกมาได้อย่างรวดเร็วเฉกเช่นแผ่นฟิลม์ซึ่งฉับไวต่อการรับแสง และเหตุผลประการที่สองซึ่งสำคัญยิ่งกว่าก็คือ งานวิจารณ์วรรณกรรมเป็นงานในรูป 'บทความ' จึงสามารถอธิบายถ่ายทอดความคิดและจุดมุ่งหมายของการเขียนให้ผู้อ่านบังเกิดความเข้าใจได้ทันทีเพราะไม่จำเป็นต้องยึดกรอบหรือกติกาบังคับใดๆ ในแบบที่เรื่องสั้นต้องมี ขณะที่ข้อได้เปรียบของงานวิจารณ์อยู่ที่อิสระในการแสดงออกโดยกระจ่างชัด ข้อเสียเปรียบของเรื่องสั้นอยู่ที่ความจำเป็นที่ต้องแสดงออกโดยไม่ชัดเจน แต่ก็เพื่ออาศัยความไม่ชัดเจนนั้นเองมาตีความเพื่อสร้างความคิดให้กับผู้อ่าน ซึ่งในขณะเดียวกันก็ก่อปัญหาให้ผู้อ่านอีกเป็นจำนวนมากเข้าไม่ถึงความคิดของผู้แต่งที่แฝงอยู่ ข้อได้เปรียบจุดนี้เองที่นักวิจารณ์ผู้อาศัยความคล่องตัวของรูปแบบการเขียนของตนสามารถยื่นมือเข้ามาทำหน้าที่เป็น*พี่เลี้ยง* คอยประคับประคองผู้อ่านผู้มีปัญหา ให้เห็นช่องทางที่จะเข้าถึงความคิดของผู้แต่งเรื่องสั้น ขณะเดียวกันก็ยังช่วยทำหน้าที่เป็น 'สื่อกลาง' ให้กับนักเขียนผู้ไม่มีโอกาสอธิบายความคิดของตนออกมาได้ด้วยวิธีตรงไปตรงมาในแบบที่นักวิจารณ์มีอิสระทำได้

นักวิจารณ์สามารถใช้ข้อได้เปรียบบนหน้ากระดาษช่วยย่อยเรื่องสั้นผ่านกระบวนการวิเคราะห์แยกแยะและประเมินคุณค่าออกมา เพื่อส่งเสริมและโน้มน้าวให้ผู้อ่านส่วนใหญ่ ซึ่งยังมีปัญหากับการอ่านเรื่องสั้นได้เข้าใจด้วยตนเอง ได้หันมาให้ความสนใจกับงานประเภทนี้กันมากขึ้น ข้อที่นักวิจารณ์จะช่วยได้มากที่สุดก็คือ หากผู้วิจารณ์พยายามเลือกหยิบยกเฉพาะเรื่องที่ประเมินค่าล่วงหน้าได้เรียบร้อยแล้วว่ามีคุณค่าควรแก่การเขียนถึงในเชิงบวก และพยายามละเว้นที่จะหยิบยกถึงเรื่องที่มีความเห็นในทางส่วนตัวแล้วว่ายังไม่มีคุณภาพพอ ทั้งนี้ก็เพื่อจะหลีกเลี่ยงการเขียนถึงด้วยปฏิกิริยาเชิงลบซึ่งอาจจะก่อผลเสียหายต่อภาพพจน์เรื่องสั้นโดยส่วนรวม มิใช่ แต่เฉพาะลิดรอนกำลังใจของผู้เขียนเรื่องสั้นผู้ใดผู้หนึ่งเพียงอย่างเดียว

การเขียนยกย่องถึงงานที่ 'ดี' เพื่อให้ผ่านสายตาสาธารณชนทั่วไป ย่อมมีส่วนอย่างยิ่งต่อการสร้างเสริมและกระตุ้นความนิยมของผู้รักการอ่านเรื่องสั้นในวงแคบให้เพิ่มพูนและกระจายออกไปสู่วงที่กว้างขึ้น ขณะที่การมุ่งแต่ประณามงานซึ่งไร้คุณภาพจนกลายเป็นนโยบายหลักของการวิจารณ์ย่อมบั่นทอนและแม้แต่ทำลายความรู้สึกสนใจใคร่อ่านไปโดยปริยายจากคนอ่านอีกนับไม่ถ้วน ผู้ไม่เคยสนใจอ่านเรื่องสั้น หรือมีอคติเป็นทุนอยู่แล้วต่อการอ่านเรื่องสั้น ลองนึกภาพดูว่าหากงานวิจารณ์เรื่องสั้นที่ผ่านสายตาประชาชนอยู่ตามหน้านิตยสารต่างๆ มีแต่เรื่องที่ต้องให้วิจารณ์และติเตียนร่ำไปว่าไม่มีคุณค่าควรแก่การลองหยิบขึ้นมาอ่านไปเสียทุกๆ เรื่องแล้ว น่าที่ประชาชนทั่วไปผู้เป็นตัวกำหนดเสถียรภาพและความอยู่รอดโดยแท้จริงให้แก่โลกวรรณกรรมจะเพิ่มความคลางแคลงขึ้นมาอีกเท่าใด ต่อคุณค่าและภาพพจน์โดยรวมของวรรณกรรมไทยในรูปเรื่องสั้นปัจจุบัน

งานเรื่องสั้นเปรียบเสมือนรูปสลักประติมากรรม ที่แม้จะงดงามบริบูรณ์ทุกสัดส่วนสักเท่าใด แต่ก็ตั้งแอบอยู่ในมุมมืดสลัว มิอาจขยับเขยื้อนเคลื่อนไหวได้ด้วยตัวมันเอง ผู้วิจารณ์ย่อมเปรียบเสมือนมัณฑนากรนักตกแต่งผู้คอยช่วยยกเคลื่อนรูปประติมากรรมออกมาจากมุมมืดและประคับประคองขึ้นมาจัดวางให้ตั้งเด่นอยู่ในมุมที่รับแสงเงาตกกระทบได้เหมาะสมที่สุด เพื่อเสนอให้ผู้เข้ามาชมพินิจรายละเอียดของความงามนั้นได้เต็มที่ และเพื่อเป็นศรีสง่าแก่ศิลปสถานแห่งนั้นในสายตามหาชนผู้เป็นเจ้าของร่วมกัน

แต่หากว่า มัณฑนากรกลับทำตัวเป็น *เพชฌฆาต* คอยเฝ้ากำจัดแต่ส่วนบกพร่องด้วยวิธีที่มุ่งแต่จะใช้ขวานทุ่มสับลงตรงส่วนนั้นให้ย่อยยับ โดยไม่คำนึงว่าผลของมันคือการทำลายประติมากรรมลงไปทั้งอันให้แตกหัก เหลือแต่เศษแหลกละเอียดลงกลาดเกลื่อนเต็มพื้น สร้างความรังเกียจให้แก่ผู้คนผู้เข้ามาเยือนสถานที่นั้นแล้ว ก็เห็นทีว่าปฏิมากรรมพิเศษในรูปวรรณกรรมเรื่องสั้นซึ่งผู้สร้างสรรค์พากเพียรสลักเสลาทุกส่วนขึ้นเพื่อส่งเสริมภูมิปัญญาแก่ผู้อ่าน อาจจะต้องดับลงทั้งวงวรรณจากผลแห่งการกระทำซึ่งเป็นไปในลักษณะตรงข้ามกับคำว่า "ภูมิปัญญา" เยี่ยงนี้ก็เป็นได้

ที่มา: ชัญชลี วิวัธนชัย. "อันเป็นเรื่องสั้น". **ช่อการะเกด**. (กรกฎาคม - สิงหาคม 2540),หน้า 161 - 173.

บทวิเคราะห์

อัญชลี วิวัธชัย นักเขียนในนามปากกา "อัญชัน" เจ้าของรางวัลวรรณกรรมสร้างสรรค์ยอดเยี่ยมแห่งอาเซียน (ซีไรต์) ประจำปี 2533 จากรวมเรื่องสั้นชื่อ **อัญมณีแห่งชีวิต** มีผลงานวรรณกรรมรวมเล่มเป็นเรื่องสั้นอีก 2 เล่มคือ **ผู้แลเห็นลม** และ **มือที่มองไม่เห็น**

อัญชลีจบการศึกษาจากคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อปี 2518 จากนั้นจึงไปใช้ชีวิตอยู่ในสหรัฐอเมริกา แต่งงานกับคนไทยและสร้างครอบครัวที่นั่น จากนั้นจึงเขียนเรื่องสั้นส่งกลับมาตีพิมพ์ในนิตยสารในประเทศไทย รวมเล่มและได้รับรางวัลเมื่อปี 2533 ชื่อเสียงของ "อัญชัน" จึงเป็นที่รู้จักกัน ดังนั้นอัญชลีจึงเป็นนักอ่านที่มีพื้นฐานการอ่านผสมผสานกันระหว่าง "เรื่องไทย" กับ "เรื่องฝรั่ง" การสืบต่อการอ่านเรื่องไทยของเธอมีนิตยสาร*ช่อการะเกด* ของสุชาติ สวัสดิ์ศรีเป็นหลัก การเขียนบทวิจารณ์ "อันเป็นเรื่องสั้น" เพื่อเสนอแนวทัศนะเกี่ยวกับการเขียนเรื่องสั้นและการวิพากษ์วิจารณ์เรื่องสั้นไทยครั้งนี้เกิดจากการอ่านเรื่องสั้นรางวัลช่อการะเกด อันถือเป็นตัวแทนเรื่องสั้นไทยได้ในระดับหนึ่ง ก่อนหน้านี้ อัญชลีเคยมีผลงานวิชาการที่น่าสนใจคือ การเสนอคำบรรยายในหัวข้อ "Asian Literature in the Modern World : The Response to Modernity" หรือที่

เธอแปลเป็นภาษาไทยเองว่า "กระแสเสียงของความขบถ จากวรรณกรรมเรื่องสั้นสมัยใหม่[1]"ชี้ให้เห็นถึงลักษณะทั้งเนื้อหาและกลวิธีการเขียนของนักเขียนไทยร่วมสมัยที่มีลักษณะ "ขบถ" โดยทั้งหมดมุ่งสะท้อนวิกฤตจริยธรรมในสังคม

ด้วยเหตุที่ได้เสพและศึกษาแนวทางของเรื่องสั้นตะวันตกมาไม่น้อย อัญชลีจึงเห็นความแตกต่างของวงการเรื่องสั้นไทยกับตะวันตก เธออาจเห็นความ "ง่าย" เกินไปของการเขียนเรื่องสั้นไทยจึงเสนอเรื่อง "กรอบเหล็ก" และ "ศิลปะการสร้างความคลุมเครือ" ซึ่งในทัศนะของเธอถือเป็นคุณสมบัติสำคัญของเรื่องสั้นที่แท้จริง[2] ที่นักเขียนจะต้องเขียนในลักษณะ "ประกอบวีรกรรม" จนสำเร็จ ทัศนะของอัญชลีถือเป็นทัศนะที่น่าสนใจ ไม่ใช่ในฐานะนักอ่าน นักวิจารณ์แต่ในฐานะที่เธอเป็นนักเขียนเอง ไม่ได้หมายความว่าเรื่องสั้นที่ดีจะต้องมีคุณสมบัติตามที่อัญชลีเสนอเสมอไป แต่การที่เธอยกประเด็นขึ้นมาพร้อมทั้งมีคำอธิบาย และมีการวิจารณ์ตัวอย่างเรื่องสั้นไทยสองเรื่องอย่างละเอียด ทำให้คนอ่านคล้อยตาม ในการนี้อัญชลีแสดงถึงคุณสมบัติของนักอ่านที่ดี ที่สามารถ "เข้าถึง" ขั้นตอนการสร้างงานของนักเขียนได้ทั้งยังแสดง "ภูมิรู้" ของนักวิจารณ์ได้อย่างลึกซึ้ง รวมทั้งการใช้ศัพทาธิบายแบบตะวันตกด้วย ทำให้การเสนอความคิดของเธอยิ่งมีน้ำหนักมากขึ้น (แม้ภาษาจะเยิ่นเย้อไปสักหน่อย) ทำให้เชื่อว่าคุณสมบัติของเรื่องสั้นตามที่เธอเสนอนั้นน่าสนใจ และหากทำได้ก็น่าจะเป็น"แบบ"ของการเขียนเรื่องสั้นที่ดีทีเดียว

อัญชลีได้แสดงเหตุผลที่สนับสนุนเรื่องสั้นประเภทมีกรอบและศิลปะการสร้างความคลุมเครือไว้ว่า เป็นไปเพื่อคนทั้งสองกลุ่มคือ ทั้งผู้สร้างและผู้เสพ ผู้สร้างยิ่งถูกปิดโอกาสที่จะถ่ายทอดอย่างอิสระมากเท่าใด ผู้เสพก็ได้รับโอกาสที่จะเปิดกว้างมากขึ้นในการคิดและตีความ กลายเป็นว่า ทั้งสองฝ่ายต้องทำงานยากขึ้น ฝ่ายเขียนก็เขียนยาก ในขณะที่ฝ่ายอ่านก็อ่านยากขึ้น แต่ผลลัพธ์ที่ได้นั้นคุ้มค่าสำหรับชีวิตที่ "คิดเป็น" ทั้งในการเขียนและการอ่าน

ความยากที่อัญชลีได้ตั้งขึ้นเป็นโจทย์สำหรับทั้งผู้เขียนและผู้อ่านทำให้เกิด

---

[1] ถอดความโดยผู้เขียนเอง และตีพิมพ์ในนิตยสาร**ไรเตอร์** ฉบับที่ 8 (สิงหาคม 2540)

[2] คุณสมบัติพื้นฐานโดยทั่วไปของเรื่องสั้นคือมีขนาดสั้น เข้มข้นด้วยความคิดเดียว พัฒนาความคิดเดียว มีจุดสำคัญจุดเดียวด้วยพลังเดียวที่หนักหน่วงประหนึ่งหมัดเด็ดและถ่ายทอดผลประทับใจเดียว (**การเขียนเรื่องสั้น**โดยจินดา ดวงจินดา กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ปาณยา, 2526)

ความจำเป็นที่จะต้องมีนักวิจารณ์เป็นคนกลางขึ้น เธอเรียกร้องให้นักวิจารณ์วิจารณ์แต่งานดี ๆ เพื่อเป็นกำลังใจแก่นักเขียน แม้ทัศนะการขอกำลังใจนี้จะไม่เหมาะสักเท่าไร แต่อัญชลีก็แสดงให้เห็นว่าวงการเรื่องสั้นไทยนั้นยังไม่เข้มแข็งพอที่จะผงาดขึ้นด้วยตัวเองได้ จึงจะต้องอาศัยการช่วยกันประคับประคอง ความยากจึงต้องการการตีความสนับสนุนและส่งเสริมจากผู้รู้ เพื่อการพัฒนาวงการเรื่องสั้นไทยสืบไป

บทวิจารณ์ของอัญชลี "เปิดตา" นักเขียนเรื่องสั้นไทยให้มองไปใน "ตัวเอง" ว่า "กำลังสร้าง" เรื่องสั้นอะไร ด้วยวิธีอย่างไร พร้อมเสนอวิธีที่เธอคิดว่า "ดี" ให้ ในขณะเดียวกันก็ "เปิดใจ" ของนักอ่านให้เห็นคุณค่าของตัวเองและมองเข้าไปในกระบวนการของการ "เสพงานวงวรรณกรรม" พร้อมกันนั้น ก็ "เปิดโลก" ของนักวิจารณ์ให้กว้างขึ้น เห็นบทบาทหน้าที่ของนักวิจารณ์ชัดเจนขึ้น แม้สิ่งที่เธอต้องการให้นักวิจารณ์ทำอาจจะเป็นสิ่งที่นักวิจารณ์ไม่เห็นด้วย แต่ก็ไม่เป็นไร

ชมัยภร แสงกระจ่าง: ผู้วิเคราะห์

ลอยเรือวรรณกรรมในทะเลประวัติศาสตร์

จรูญพร ปรปักษ์ประลัย

ไม่ง่ายเลยที่จะเขียนนวนิยายประวัติศาสตร์ให้คนยอมรับสักเรื่อง ประโยคข้างต้นนี้คงไม่มีใครยืนยันได้ดีไปกว่า วินทร์ เลียววาริณ นักเขียนรางวัลซีไรต์คนล่าสุด ที่หนังสือ **ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน** ของเขากำลังเป็นหัวข้อสำคัญในการวิพากษ์วิจารณ์เกี่ยวกับเส้นแบ่งระหว่างวรรณกรรมกับประวัติศาสตร์ ว่าอะไรควรอยู่ฟากฝั่งไหน อะไรสามารถก้าวข้ามเข้ามาหากันได้บ้าง

ก่อนหน้านี้ภาพยนตร์เรื่อง 2499 **อันธพาลครองเมือง** ที่ดัดแปลงมาจากหนังสือ **เส้นทางมาเฟีย** ของสุริยัน ศักดิ์ไธสง ก็เคยถูกบุคคลซึ่งภาพยนตร์หยิบยกขึ้นมาเป็นตัวละครและคนใกล้ชิดออกมาปฏิเสธ และกล่าวหาว่าภาพยนตร์บิดเบือนความจริง ทำให้พวกเขาต้องเสื่อมเสียชื่อเสียง

ในครั้งนั้น สุริยัน ศักดิ์ไธสง ออกมากล่าวขอโทษ และขจัดปัญหาด้วยการระบุในงานเขียนชิ้นต่อมาของเขาอย่างชัดเจนว่านี่คือ *"เรื่องแต่ง"* โดยเริ่มจากเรื่อง **หัวใจหุ้มเหล็ก** ที่กำลังเข้มข้นอยู่ใน *มติชนสุดสัปดาห์* ขณะนี้

ทว่า ในกรณีของวินทร์ เลียววาริณ กลับไม่ง่ายอย่างนั้น เพราะแม้ว่าเขาจะบอกไว้อย่างชัดเจนว่างานเขียนของเขาเป็นนวนิยาย แต่มันก็มีคำว่า *"ประวัติศาสตร์"* พ่วงตามมาด้วยทุกครั้ง ความผิดพลาดหลายๆ อย่างในงาน

ชิ้นนี้ทำให้เขาถูกกล่าวโทษอย่างรุนแรงว่าเป็น *"อาชญากรประวัติศาสตร์"* สุพจน์ ด่านตระกูล ซึ่งออกมากล่าวคำๆ นี้ถึงกับเขียนหนังสืออีกเล่มหนึ่งขึ้นมาเฉพาะเพื่อตอบโต้และชี้แจงให้บรรดาผู้อ่านอย่างเราๆ ท่านๆ ได้เห็นว่า ในหนังสือเล่มนี้มีอะไรบ้างที่ไม่ถูกต้องในแง่ของประวัติศาสตร์

ไม่เพียงแต่ สุพจน์ ด่านตระกูล เท่านั้นที่ออกมาพูดเรื่องนี้ กวี–นักเขียนอย่าง คมทวน คันธนู นักหนังสือพิมพ์อาวุโสอย่าง สมบูรณ์ วรพงษ์ หรือเพื่อนนักประวัติศาสตร์อย่าง นครินทร์ เมฆไตรรัตน์ และชาญวิทย์ เกษตรศิริ รวมทั้งผู้รู้อีกมากหน้าหลายตาก็ได้ก้าวเข้ามาร่วมขบวนวิพากษ์วิจารณ์ **ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน** กันอย่างคึกคักด้วย

ตั้งแต่เริ่มกระแสวิพากษ์วิจารณ์ผมติดตามดูเรื่องนี้มาอย่างต่อเนื่องแต่นานวันผ่านไป ก็ดูเหมือนยังไม่มีอะไรเป็นข้อสรุปให้ตัดสินได้ว่าขอบเขตระหว่างประวัติศาสตร์กับการสร้างสรรค์วรรณกรรมควรอยู่ตรงไหน การที่นักเขียนอย่างวินทร์ เลียววาริณ ใช้จินตนาการของเขาเติมช่องว่างที่แม้แต่นักประวัติศาสตร์ก็ยังไม่อาจยืนยันความจริง สร้างสรรค์งานวรรณกรรมออกมาเป็นสิ่งที่สามารถทำได้หรือเป็นความเลวร้าย เช่นที่นักประวัติศาสตร์กล่าวหา

สมัยเด็กๆ ผมจำได้ว่าเคยดูภาพยนตร์ชุดทางโทรทัศน์ของต่างประเทศเรื่อง *Voyager* เป็นเรื่องของตำรวจกาลเวลาที่เดินทางด้วยไทม์แมชีน เข้าไปในช่วงเวลาต่างๆ ของประวัติศาสตร์ เพื่อพบกับบุคคลที่มีความสำคัญในช่วงเวลานั้นๆ และทำทุกวิถีทางเพื่อช่วยคนเหล่านั้นไม่ให้ตัดสินใจผิดพลาด และสามารถเอาชนะอุปสรรคที่จุดรั้งพวกเขาไว้จนไม่อาจทำตามสิ่งที่ควรจะเป็นในบันทึกประวัติศาสตร์ เพราะหากปล่อยให้เป็นเช่นนั้น จะเกิดความเปลี่ยนแปลงกับอนาคตที่ตามมาอย่างมากมาย

ภาพยนตร์ชุดนี้น่าติดตามในแง่ของการเป็นเรื่องผจญภัยที่ทุกเสี้ยววินาทีล้วนมีความสำคัญ นอกจากความสนุกสนานแล้ว สิ่งที่แฝงมาอย่างเห็นได้ชัดคือความรู้เกี่ยวกับประวัติศาตร์ทั้งส่วนที่เป็นน้ำเป็นเนื้อและส่วนที่เป็นเกร็ดเล็กเกร็ดน้อย ให้ผู้ชมได้ซึมซับเข้าไปตลอดทั้งเรื่อง

เมื่อนึกย้อนกลับไป ผมตั้งคำถามขึ้นมาในใจว่า ภาพยนตร์ชุดที่พูดถึงความไม่แน่นอนของประวัติศาสตร์ และตัวละครซึ่งเป็นบุคคลสำคัญที่หลายครั้งก็

ท้อแท้ลังเล หรือตัดสินใจผิดพลาดเช่นนี้เป็นการนำประวัติศาสตร์มาปู้ยี้ปู้ยำหรือไม่

เช่นเดียวกับภาพยนตร์ยอดฮิทอย่าง *Forest Gump* ที่อนุญาตให้ตัวละครไอคิวต่ำอย่างกัมพ์ ไปทำอะไรเป็นๆ กับบุคคลสำคัญของชาติโดยเฉพาะผู้นำระดับประธานาธิบดี

หรือภาพยนตร์แบบ *Contact* ที่ปรากฏภาพประธานาธิบดี บิลล์ คลินตัน ให้เห็นอยู่บ่อยครั้งว่ามีส่วนในโครงการสำคัญของเรื่อง ทั้งๆ ที่ภาพยนตร์เรื่องนี้สร้างขึ้นจากนวนิยายในยุคที่สหรัฐอเมริกายังไม่มีประธานาธิบดีชื่อ บิลล์ คลินตัน เลยด้วยซ้ำไป

เราจะกล่าวได้ไหมว่าผู้สร้างงานเหล่านี้บิดเบือน และเป็นอาชญากรประวัติศาสตร์?

หรือข้อกล่าวหานี้ใช้กันแต่เฉพาะในบ้านเราเพียงประเทศเดียวเท่านั้น?

ผมขอตั้งสมมุติฐานไว้สองข้อก็คือ หนึ่งปัญหาที่เกิดขึ้น อาจเป็นเพราะเส้นแบ่งที่ไม่ชัดเจนมากพอระหว่างข้อเท็จจริงในประวัติศาสตร์กับจินตนาการของผู้แต่งที่หลอมรวมเข้าด้วยกัน ทำให้เกิดความสับสนในใจผู้อ่านว่า อันไหนขัวร์อันไหนมั่วนิ่มกันแน่ และอีกข้อหนึ่ง ปัญหานี้เกิดเพราะคนไทยยังขาดการให้ความรู้เกี่ยวกับประวัติศาสตร์เพียงพอที่จะแบ่งแยกด้วยตัวเองในขณะที่อ่านได้ว่าส่วนไหนบ้างที่จริงตามหน้าประวัติศาสตร์ และส่วนไหนที่ผู้เขียนสร้างขึ้นเพื่อความสนุกสนานเพลิดเพลิน

โดยส่วนตัว ผมเชื่อตามสมมุติฐานข้อหลัง

ผมเชื่อโดยดูจากตัวเอง สมัยที่ผมเรียนปีสุดท้ายที่ธรรมศาสตร์ ผมได้มีโอกาสได้เรียนวิชาประวัติศาสตร์การเมืองยุคใหม่ที่นับกันตั้งแต่ปี 2475 สมัยที่บ้านเมืองเราเกิดการเปลี่ยนแปลงการปกครอง ซึ่งตรงกับช่วงเวลาที่ วินทร์ เลียววาริณหยิบยกมาเขียนพอดี สิ่งที่ผมเรียนรู้มาในชั้นเรียน ทำให้ผมอ่าน **ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน** ได้ด้วยความสนุกสนาน ไม่งุนงงสงสัยหรือมีปัญหาข้องใจกับข้อเท็จจริงในหนังสือเล่มนี้ แม้แต่ข้อมูลบางอย่างในเรื่องของวันเวลาหรือบริบทต่างๆ ที่ไม่ตรงตามยุคสมัย เช่น การใช้โทรศัพท์ในเวลานั้น ฯลฯ ผมก็สามารถปล่อยผ่านไปได้ สำหรับหนังสือเล่มนี้เป็นแค่นวนิยายที่ใช้เกร็ดประวัติศาสตร์มาเสริมเพื่อความน่าเชื่อถือ และแทรกความรู้ให้ผู้อ่านได้ฉลาดขึ้น

บ้างเท่านั้น ข้อผิดพลาดต่างๆ จึงไม่ใช่เรื่องใหญ่โตเกินกว่าจะแก้ไขได้

ผมคิดว่าที่นักประวัติศาสตร์ออกมาชี้แจงกันอย่างเคร่งเครียดเช่นนี้ เป็นเพราะพวกเขายังเชื่อว่าคนไทยไม่ฉลาดหรือมีความรู้เพียงพอที่จะวินิจฉัยได้ด้วยตัวเองว่าประวัติศาสตร์ที่แท้จริงอยู่ตรงไหนกันแน่

หากไม่ใช่ด้วยความห่วงใยเช่นนี้ ผมก็ไม่เห็นเหตุผลที่จะต้องกล่าวหา **ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน** มากขนาดนี้ เพราะถ้ามองย้อนกลับไป ไม่เคยมีนวนิยายประวัติศาสตร์เรื่องใดที่เขียนขึ้นมาจากข้อเท็จจริงร้อยเปอร์เซ็นต์ เพราะถ้าเป็นเช่นนั้น มันคงถูกเรียกว่าสารคดีประวัติศาสตร์หรือตำราประวัติศาสตร์มากกว่านวนิยายประวัติศาสตร์

มีคำกล่าวอีกคำหนึ่งของนครินทร์ เมฆไตรรัตน์ซึ่งน่ารับฟังคือ นวนิยายเรื่อง **ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน** ไม่ให้ความเป็นธรรมกับบุคคลในประวัติศาสตร์

เขายกตัวอย่างตอนที่จอมพล ป. พิบูลสงคราม หลบหนี จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ออกจากประเทศ ซึ่งวินทร์ เลียววาริณ ผูกเรื่องให้จอมพลป.ใช้ตัวปลอมเพื่อหลอกล่อให้ฝ่ายจอมพลสฤษดิ์ หลงเชื่อและติดตามไป ซึ่งความเป็นจริงตามประวัติศาสตร์แล้ว จอมพลสฤษดิ์ ไม่ได้ตามจับจอมพล ป. แต่ประการใด ทว่ากลับปล่อยให้เขาหนีไปอย่างสงบด้วยซ้ำ

ผมลองถามเล่นๆ ว่า นครินทร์ เมฆไตรรัตน์ กล้ายืนยันได้อย่างไรว่าความจริงตามประวัติศาสตร์ ซึ่งเป็นความจริงตามแบบที่เขาเชื่อนั้น คือความจริงที่แท้จริง

ความจริงทางประวัติศาสตร์หลายๆอย่าง เกิดจากสมมุติฐานซึ่งนักประวัติศาสตร์วิเคราะห์ขึ้นจากหลักฐาน และคำพูดของบุคคลที่เกี่ยวข้องเท่านั้น มันยังไม่ใช่ข้อสรุป และตราบใดที่ยังไม่มีใครสามารถสรุปได้ ก็น่าจะเป็นสิทธิของนักเขียนที่จะตั้งสมมุติฐานของตัวเอง ด้วยข้อมูลและความเชื่อที่เขายืนอยู่ เช่นเดียวกับที่นักประวัติศาสตร์ทำ

เมื่อเร็วๆ นี้ มีนวนิยายประวัติศาสตร์อีกเรื่องหนึ่งตีพิมพ์ออกมา เป็นงานแปลที่ผู้เขียนเป็นคนไทย แต่เขียนโดยใช้ภาษาอังกฤษ หนังสือเล่มนี้ชื่อว่า **โจรสลัดแห่งตะรุเตา** *(The Pirates of Tarutao)* เขียนโดย Paul Adirex หรือที่เรารู้จักกันดี ในนาม ปองพล อดิเรกสาร

โจรสลัดแห่งตะรุเตา เขียนขึ้นจากเรื่องราวเสี้ยวหนึ่งในประวัติศาสตร์ช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 โดยจับประเด็นเกี่ยวกับโจรสลัดที่เกิดขึ้นในช่วงเวลานั้นเป็นจุดหลักของเรื่อง

ในการเขียนนวนิยายเรื่องนี้ ปองพลได้เพิ่มรายละเอียดต่างๆ เข้าไปมากมาย ที่เห็นได้ชัดที่สุดคือการสร้างตัวละครที่ไม่มีตัวตนอยู่จริง โดยอ้างว่าตัวละครเหล่านี้ไม่ได้ถูกบันทึกไว้ในหน้าประวัติศาสตร์ รวมทั้งการระบายสีสันที่ฉูดฉาดร้อนแรงให้กับพฤติกรรมของตัวละครในเรื่อง โดยเฉพาะบรรดาผู้คุม และนักโทษที่กลายมาเป็นโจรสลัด พวกเขามักจัดการกับเหยื่อของพวกเขาอย่างโหดเหี้ยม และไร้มนุษยธรรม เช่น มัดติดไว้กับเรือ และโยนลงทะเลทั้งๆ ที่ยังมีชีวิตอยู่ ฯลฯ

ผมทราบมาว่านวนิยายเรื่องนี้สร้างความไม่สบายใจให้กับลูกหลานของผู้ที่ถูกกล่าวถึงในฐานะอาชญากรไม่น้อย โดยเฉพาะ ขุนอภิพัฒน์สุรทัณฑ์ ผู้อำนวยการนิคมพัฒนาอาชีพตะรุเตาในเวลานั้น ซึ่งเป็นผู้ตัดสินใจซื้อความอยู่รอดให้กับคนในความดูแลของเขาหลายพันคนบนเกาะตะรุเตา ในช่วงเวลาที่ไม่สามารถยื่นมือของความช่วยเหลือจากใครได้ ด้วยการดักปล้นเรือสินค้าที่แล่นผ่านเกาะ

ภาพที่หนังสือเล่มนี้สร้างขึ้น ทำให้ ขุนอภิพัฒน์ฯ ดูเป็นคนที่ชั่วร้าย โหดเหี้ยม และละโมบอย่างที่สุด แม้ว่า ปองพล จะพยายามให้น้ำหนักกับเหตุผลที่เขาต้องทำเช่นนี้ว่าเริ่มจากความจำเป็นก็ตาม

ถ้าเทียบกับ **ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน** แล้ว **โจรสลัดแห่งตะรุเตา** น่าจะถูกพูดถึงในแง่ของการไม่ให้ความเป็นธรรมกับบุคคลในประวัติศาสตร์มากกว่า เพราะในขณะที่ **ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน** ใช้บุคคลในประวัติศาสตร์เป็นเพียงส่วนเสริม เรื่อง **โจรสลัดแห่งตะรุเตา** กลับไม่ใช่ ขุนอภิพัฒน์ฯ เป็นตัวละครหลักตัวหนึ่งทีเดียว และการเขียนถึงบุคคลผู้นี้ ปองพลก็ไม่ได้ใช้น้ำเสียงที่เป็นกลาง แต่เขียนตัดสิน ซึ่งเท่ากับเขาได้ข้ามเข้าไปในขอบเขตของประวัติศาสตร์ซึ่งเกินกว่าความรับผิดชอบของนักเขียนไปแล้ว

น่าแปลกที่ไม่มีนักประวัติศาสตร์คนใดลุกขึ้นมาชี้แจงความจริงเกี่ยวกับเรื่องนี้ ตัวละครในประวัติศาสตร์ที่ปรากฏในนวนิยายเรื่องนี้เป็นคนที่ไม่มีความสลักสำคัญมากพอ หรือเพราะหนังสือเล่มนี้ยังไม่เคยได้รับรางวัลใหญ่อย่างซีไรต์

กันแน่ จึงไม่มีใครสนใจพูดถึง

เช่นเดียวกับที่นักประวัติศาสตร์พูดนั่นเองว่า **ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน** ไม่ให้ความเป็นธรรมกับบุคคลในประวัติศาสตร์ ผมว่านักประวัติศาสตร์เองก็กำลังทำสิ่งที่ไม่ต่างกัน นั่นคือ ไม่ได้ให้ความเป็นธรรมกับงานวรรณกรรมอย่าง **ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน** เลยแม้แต่น้อยเช่นกัน[1]

ที่มา: จรูญพร ปรปักษ์ประลัย "ลอยเรือวรรณกรรมในทะเลประวัติศาสตร์". **สีสัน.** ปีที่ 10 ฉบับที่ 109 (มกราคม 2541), หน้า 87-89.

[1] ขอขอบคุณอาจารย์ธเนศ เวศร์ภาดา และเพื่อนๆ กลุ่ม *"บ่อนวรรณกรรมแสงตะวัน"* ที่มีส่วนให้ข้อคิดที่เป็นประโยชน์ และปลุกไฟให้ผมเขียนบทความชิ้นนี้

บทวิเคราะห์

จรูญพร ปรปักษ์ประลัย เป็นนักวิจารณ์รุ่นใหม่ จบการศึกษาจากคณะวารสารศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เมื่อปี พ.ศ.2535 สนใจการเขียนบทวิจารณ์มาตั้งแต่ยังเรียนหนังสืออยู่ และเริ่มส่งบทวิจารณ์หนังสือไปลงในนิตยสาร *สีสัน* ตั้งแต่ยังเรียนอยู่ชั้นปีที่ 4 และนับแต่นั้นมาก็มีคอลัมน์วิจารณ์หนังสือในนิตยสารดังกล่าวเรื่อยมาจนปัจจุบัน รวมเวลาได้นับสิบปี ทั้งยังมีคอลัมน์วิจารณ์หนังสือเพิ่มขึ้นในนิตยสารอื่นๆ อีกด้วย เคยได้รับรางวัลนักวิจารณ์ดีเด่น ของ กองทุนหม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ เมื่อปี 2538 บทวิจารณ์ดีเด่นในช่วงที่ได้รับรางวัล อาทิ "ภาพระหว่างบรรทัดของนักเขียนหญิงคนใหม่" (วิจารณ์ **หนังสือเล่มสอง** ของ เดือนวาด พิมวนา)

"ลอยเรือวรรณกรรมในทะเลประวัติศาสตร์" เป็นบทวิจารณ์ที่เกิดขึ้นภายหลังจากที่นวนิยายเรื่อง **ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน** ของวินทร์ เลียววาริณ ได้รับรางวัลซีไรต์เมื่อปี 2540 ผู้วิจารณ์เองก็ได้เขียนบทวิจารณ์นวนิยายเรื่องนี้ไว้ด้วยในระยะนั้น ต่อมาได้เกิดมีปฏิกิริยาตอบโต้จากนักประวัติศาสตร์มากมาย[1] จนผู้วิจารณ์ซึ่งเป็นเสมือนผู้ "เฝ้ามอง" โลกวรรณศิลป์มาโดยตลอดรู้สึกกระทบกระเทือน จึงเสนอบทความแสดงทัศนะต่อเนื่อง

ผู้วิจารณ์ได้แสดงให้เห็นว่า การวิพากษ์วิจารณ์ของเขานั้นเป็นการทำหน้าที่ร่วมกับเพื่อนๆ นักวิจารณ์กลุ่มบ่อนวรรณกรรมแสงตะวัน[2] นอกจากแสดงถึงความสัตย์ซื่อในการทำงานวิจารณ์ที่ไม่ขโมยความคิดคนอื่นมาเป็นความคิดของตัวเองทั้งหมดแล้ว ยังแสดงให้เห็นว่า การรวมกลุ่มกันแสดงความคิดเห็นเชิง

[1] มีบทความและบทสัมภาษณ์เชิงปฏิกิริยาในช่วงนั้นเกินกว่าสิบชิ้น

วิจารณ์นั้นเป็นสิ่งดี เพราะทำให้ความคิดหลากหลาย และผู้วิจารณ์ไม่ยึดติดกับความคิดหนึ่งความคิดใดจนเกินไปจนกลายเป็น "อัตตา" ของนักวิจารณ์

ผู้วิจารณ์เขียนเป็นปฏิกิริยาในเชิงวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์ด้วยท่าทีรับฟังวิเคราะห์โต้แย้งอย่างสบายๆ แต่มีเหตุผลเพียงพอ เขาตั้งคำถามย้อนกลับสู่นักประวัติศาสตร์ โดยการเปรียบเทียบกับภาพยนตร์ต่างประเทศ หรือนวนิยายประวัติศาสตร์เรื่องอื่นของไทย โดยใช้คำถามแรงๆ เป็นการ "กระตุกหัวใจของคนอ่าน" ให้สะดุดคิด เพื่อจะได้ครุ่นคิดพินิจนึก ให้ลึกซึ้งขึ้นไปอีก

เราจะกล่าวได้ไหมว่า ผู้สร้างงานเหล่านี้บิดเบือนและเป็นอาชญากรทางประวัติศาสตร์

หรือข้อกล่าวหานี้ใช้กันแต่เฉพาะในบ้านเราเพียงประเทศเดียวเท่านั้น

ผู้วิจารณ์ไม่เพียงทำหน้าที่ของนักวิจารณ์ที่วิจารณ์ซ้อนวิจารณ์เท่านั้น หากแต่ยังทำหน้าที่ของนักวิจารณ์ที่มีใจเป็นธรรมต่อนักเขียนทั่วหน้า และยังชี้ให้เห็นอีกด้วยว่า การทำหน้าที่ของนักวิจารณ์นั้นไม่ได้จบลงเบ็ดเสร็จสมบูรณ์ในหนังสือเล่มเดียว หากแต่นักวิจารณ์นั้นจะต้องมองไปที่ภาพโดยรวมของแวดวงวรรณกรรมหรือหนังสือเล่มอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์กันด้วย

ข้อน่าสนใจของบทวิจารณ์ชิ้นนี้ก็คือ การไม่ตัดสินโดยเด็ดขาด แต่กลับตั้งคำถามให้ผู้อ่านได้คิดค้นคำตอบเอาเอง การตั้งคำถามเรื่องสมมุติฐานทางประวัติศาสตร์กับสมมุติฐานทางวรรณศิลป์ ซึ่งไม่มีใครรู้ความจริงที่แน่นอน ผู้วิจารณ์ชี้ว่าทั้งสองฝ่ายต่างยืนอยู่บนสมมุติฐานของตนเอง และต่างพยายามจะก้าวล้ำเข้าไปในโลกของอีกฝ่ายหนึ่ง ทั้งนี้ ผู้วิจารณ์ยังชี้ชัดด้วยว่า การพยายามก้าวล้ำเข้าไปในโลกของคนอื่นนี้จะไม่เกิดขึ้น ถ้าทั้งสองฝ่ายต่างยอมรับว่า โลกของแต่ละฝ่ายมีเงื่อนไขเฉพาะ ความเห็นในเรื่องนี้ตรงกับความเห็นของ ผศ.สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร์ที่ได้ชี้ชัดเจนขึ้นไปอีกในการอภิปรายเรื่อง **บูรพา** นวนิยายรักในกาลเวลาประวัติศาสตร์ของ ว.วินิจฉัยกุล โดยย้ำว่า นวนิยายมีเอกสิทธิ์ที่จะมีความสมจริงในตัวเอง[3]

---

[2] กลุ่มบ่อนวรรณกรรมแสงตะวัน เป็นการรวมตัวกันของนักอ่านนักวิจารณ์รุ่นใหม่ ประกอบด้วย ธเนศ เวศร์ภาดา จรูญพร ปรปักษ์ประลัย อรรคภาค เล้าจินดนาศรี สุรสม จูฑะกฤษณะ และจิตติ หนูสุข

[3] อ่าน "บูรพา.. จารึกรักหวานในกาลเวลาประวัติศาสตร์" 1-2 โดยไพลิน รุ้งรัตน์ ในนิตยสาร**สกุลไทย**ฉบับ 2419-2420 ประจำวันอังคารที่ 27 กุมภาพันธ์ และอังคารที่ 6 มีนาคม 2544

ความขัดแย้งระหว่างนักประวัติศาสตร์และนักวรรณกรรมที่เกิดขึ้น แสดงให้เห็นว่าวัฒนธรรมการอ่านของสังคมไทยยังไม่แข็งแรงพอ นักอ่านส่วนใหญ่ไม่เข้าใจเรื่องของความจริง ความสมจริงและความลวงในวรรณกรรม และไม่สามารถแยกโลกจริงกับโลกวรรณศิลป์ได้[4]

นอกจากนี้ ผู้วิจารณ์ยังชี้ไปถึงปัจจัยของสังคมที่มีส่วนกำหนดงานวิจารณ์และอาจเลยไปถึงกำหนดทิศทางวรรณกรรม การที่สังคมไทยมีผู้อ่านที่ขาดความรู้เรื่องทางประวัติศาสตร์ การที่ประวัติศาสตร์ไทยตั้งอยู่บนสมมุติฐานของนักประวัติศาสตร์ที่ไม่มีหลักฐานข้อมูลที่ยืนยันได้ การที่นักเขียนแบ่งแยกสิทธิของตัวเองในการเขียนเรื่องประวัติศาสตร์ไม่ถูก สิ่งต่างๆ เหล่านี้คือปัญหาที่ทำให้เกิดการวิจารณ์นวนิยายประวัติศาสตร์แบบไม่เป็นธรรมดังที่เห็นอยู่

ความคิดของผู้วิจารณ์มีส่วนสืบเนื่องจากความคิดของ นิธิ เอียวศรีวงศ์ ที่มีปฏิกิริยาตอบโต้ทันทีที่เห็นการตอบโต้กันของนักวรรณกรรมและนักประวัติศาสตร์ นิธิมีความเห็นว่ากระแสการวิพากษ์วิจารณ์ที่กำลังเกิดขึ้นนั้นเป็นเรื่องของ "ด้อยอิงเดี้ยง" คือทั้งสองฝ่ายต่างก็มีจุดอ่อนในสาขางานของตนเองด้วยกันทั้งคู่[5] ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่า ภาพของความขัดแย้งในวันนี้มีเหตุมาจากพื้นฐานทางวัฒนธรรมที่มีอยู่ในสังคมนั่นเอง

บทวิจารณ์ของจรูญพร ปรปักษ์ประลัย สื่อสารถึงทั้งนักอ่านและนักเขียน และมีประเด็นชวนให้ "ครุ่นคิดพินิจนึก" ต่อเนื่องได้หลายแง่มุม ในขณะเดียวกันก็ทำให้เห็นภาพสังคมไทยที่มีส่วนสัมพันธ์กับสังคมวรรณกรรมได้ชัดเจน

บทวิจารณ์ "ลอยเรือวรรณกรรมในทะเลประวัติศาสตร์" ทำให้นักอ่านตระหนักว่าเขาต้องอ่านละเอียดกว่านี้ ทำให้นักประวัติศาสตร์ต้องอ่านและทำความเข้าใจโลกวรรณศิลป์ให้มากขึ้น และทำให้นักเขียนตระหนักว่า การเขียนไม่ใช่เรื่องเล่นๆ

ชมัยภร แสงกระจ่าง : ผู้วิเคราะห์

---

[4] อ่าน "ความจริง ความสมจริงและความลวงในวรรณคดี" จากเล่ม **ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี** ของ เจตนา นาควัชระ บทที่ 5

[5] อ่าน "ด้อยอิงเดี้ยง" ของนิธิ เอียวศรีวงศ์ ในนิตยสาร**มติชนสุดสัปดาห์** ปีที่ 17 ฉบับที่ 894 (7 ตุลาคม 2540), หน้า 47

"เล่ห์แห่งเวลา" ในกวีนิพนธ์ซีไรต์ '41

กุสุมา รักษมณี

"เล่ห์แห่งเวลา" เป็นข้อความตอนหนึ่งในบทประพันธ์ชื่อ "ดาล" ซึ่งเป็นบทเปิดเรื่องของกวีนิพนธ์เรื่อง **ในเวลา** ของแรคำ ประโดยคำ ผู้ได้รับรางวัลวรรณกรรมซีไรต์ประจำปี 2541 แรคำตั้งชื่อหนังสือของเขาด้วยวลีง่าย ๆ ซึ่งน่าจะเข้าใจความหมายได้ทันที แต่ในความง่ายนั้นกลับเป็นปริศนาและ "แฝงอยู่ในเล่ห์" ให้ต้องอ่านอย่างพินิจ ด้วยเชื่อว่าคำตอบจากกวีนิพนธ์เรื่องนี้คงไม่ใช่เพียงให้รู้ว่าในเวลาอะไร หรือมีอะไรในเวลา

เรามักจะเข้าใจกันว่าหนังสือรวมกวีนิพนธ์คือการนำบทประพันธ์ที่แต่งต่างวาระ และต่างเนื้อหามารวมไว้ในเล่มเดียวกัน เพื่อให้ผู้อ่านเลือกอ่านได้อย่างสะดวก อ่านบทหนึ่งก็ได้อารมณ์ได้ความคิดอย่างหนึ่ง เมื่ออ่านอีกบทหนึ่งก็อาจเปลี่ยนแปรไป ไม่จำเป็นต้องต่อเนื่องหรือร้อยรัดเข้าด้วยกัน ความคิดนี้น่าจะเป็นเพราะการเพ่งเล็งจุดเด่นของกวีนิพนธ์ว่าอยู่ที่ภาษาวรรณศิลป์ที่ไพเราะเสนาะโสตและโวหารคมคาย ความสั้นยาวหรือความต่อเนื่องของเนื้อหาจึงสำคัญรองลงไป แต่อันที่จริงภาษาวรรณศิลป์น่าจะเป็นลักษณะเด่นเพียงอย่างหนึ่งของกวีนิพนธ์ ซึ่งเป็นข้อได้เปรียบกว่างานวรรณกรรมประเภทอื่น เพราะภาษาที่เสนาะโสตด้วยการใช้จังหวะของคำและน้ำหนักของเสียงอาจช่วยสร้างบรรยากาศและ

สื่อความได้ลึกซึ้งมากขึ้น ส่วนโวหารที่คมคายก็เป็นภาษาเร้นความที่ทำให้ต้องอ่านอย่างพินิจและตีความ นับเป็นเสน่ห์อย่างหนึ่งของกวีนิพนธ์ที่จะจับจูงผู้อ่านไปสู่อารมณ์และความคิดที่ล้ำลึกอันเป็นเป้าหมายของงานวรรณกรรม แต่การไปถึงจุดหมายนั้นจะง่ายขึ้นหากอารมณ์และความคิดมีความต่อเนื่องกันไปตลอดเวลาที่อ่าน หนังสือกวีนิพนธ์ที่มีแนวคิดหลักเกาะกุมบทประพันธ์ต่าง ๆ เข้าไว้ด้วยและมีการดำเนินเรื่องอย่างชวนติดตาม เช่น **ในเวลา** ของแรคำ ประโดยคำ จึงเป็นวรรณกรรมที่น่าจะพูดถึง

ในเวลา เริ่มต้นในเวลาค่ำ ตามมาด้วยเวลาดึก เช้า สาย บ่าย เย็น แล้วจบลงด้วยเวลาพลบค่ำอีกครั้งหนึ่ง ฉากที่เสมือนวันหนึ่งนี้น่าจะเปรียบได้กับช่วงชีวิตของคนคนหนึ่งทั้งที่ผ่านวัยต่าง ๆ และผ่านร้อนผ่านหนาวเช่นเดียวกับดวงอาทิตย์ซึ่งเริ่มตั้งแต่รุ่งอรุณ "ผ่านเช้าหนาวเสน่ห์เหมันต์" "เที่ยงคิมหันต์เสกสรรค์ร้อน" และ "ผ่านบ่ายบ่มเริงกล้า" จนถึงเวลาเย็นแล้วจึง "ดับแล้วดับลาสารพัด" ในเวลาค่ำ ("ดล"-ชื่อในวงเล็บเช่นนี้เป็นชื่อบทประพันธ์ที่อ้างถึง)

ในเวลา เป็นหนังสือรวมกวีนิพนธ์ 28 เรื่อง เนื้อหาในแต่ละเรื่อง (ซึ่งต่อไปนี้จะเรียกว่าบท) ส่วนใหญ่เป็นอิสระจากกันและไม่มีการร้อยสัมผัสระหว่างบทเข้าด้วยกัน ยกเว้นบางบทที่เนื้อหาเกี่ยวเนื่องกันเท่านั้น เช่น บท "ดาล" ซึ่งกล่าวถึงความลี้ลับ ความน่าพรั่นพรึงของค่ำคืนข้างแรมในเวลาดึก และบท "อารมณ์อรุณ" ซึ่งหลังจาก "มืดมนมานานผ่านสมัย" แล้วก็เป็นเวลา "รำไรอุษา" แต่คำประพันธ์บทต่าง ๆ ที่ดูเหมือนจะเป็นอิสระจากกันนั้นกลับร้อยเรียงเข้ากันได้ด้วย "เล่ห์ของเวลา" การจัดฉากเวลามิใช่การจงใจจะวางเรื่องไปตามลำดับเหตุการณ์โดยตรง แต่เป็นการวางจังหวะให้แนวคิดหลักของกวีนิพนธ์เรื่องนี้เกาะกุมบทประพันธ์แต่ละบทเข้าไว้ด้วยกันได้อย่างมีเอกภาพ

ในเวลามีแนวคิดหลักว่าด้วยการมองโลกและการพินิจชีวิตเพื่อให้เข้าใจตัวตนของมนุษย์ได้ชัดเจนมากขึ้น โดยแก่นของเรื่องอยู่ที่มนุษย์ในฐานะปัจเจกสังคมและคนรอบข้างเป็นเพียงฉากและตัวประกอบที่ทำให้เห็นชัดว่าเมื่อมนุษย์ผู้หนึ่งหลงเข้าไปในนั้น เขาอยู่ตรงไหน เขามองตัวเองอย่างไร มุมมองของผู้แสวงหาคำตอบนี้บางครั้งก็เป็นผู้สังเกตอยู่ห่าง ๆ เช่น ในบท "ลานชีวิต" เขาเห็นความหลากหลายและความสับสนวุ่นวายของผู้คนในสังคมซึ่งล้วนต้องต่อสู้ดิ้นรน

"เหน็ดเหนื่อยเมื่อยทน สู้ผจญวิ่งไป ต่างหมายกำชัย ด้วยชั้นเชิงชาญ" หรือในบท "มหามหรสพ" เป็นฉากอาคารใหญ่ใจกลางเมือง เป็นอาคารที่ "หยัดสูงปานเยี่ยมเมฆ" ภายในตกแต่งวิจิตรงดงามเหมือนโรงมหรสพโรงใหญ่ ผู้คนในอาคารที่เคลื่อนไหวอย่างแคล่วคล่องว่องไวขณะปฏิบัติหน้าที่ เหมือนกำลังแสดงละครอยู่กลางเวที ต่อเมื่อถึงเวลาพัก "เวที" ว่างเปล่าแล้ว "ผู้ดู" จึงคลายความสับสน ทำให้ *"เห็นทุกอย่างได้ถนัด เห็นคนชัดในคะนึง เห็นไปถึงตนเอง"* ในอีกบทหนึ่งเปลี่ยนจากมุมมองของผู้ดูมาเป็นผู้แสดงบทบาทเสียเอง เมื่อต้องเดินแทรกไปในหมู่ผู้คนและก้าวแซงขึ้นบันไดด้วยความ *"ใฝ่เฟื่องถึงเบื้องบน ที่สุดชั้นบันไดเดิน"* แต่เพราะรีบร้อนและฮึกเหิมใจเกินไปจึงพลาดล้มลง ได้แต่สมเพชตัวเองเมื่อ *"หมายที่มาดมาพังภินท์ได้เพียงธุลีดินเปื้อนสองมือคือรางวัล"* ("เป็นที่สุดปองสม") ในที่นี้ไม่ปรากฏแนวคิดที่จะก่นโทษคนรอบข้างว่าเป็นสาเหตุของความล้มเหลวของตน เพราะรู้ตัวว่าไม่ได้สุขุมรอบคอบมากพอ ทั้ง ๆ ที่ตระหนักอยู่แล้วถึงความสับสนชุลมุนของสังคม การไม่โทษผู้อื่น ทำให้หันมาสำรวจตนเอง จึงเข้าใจว่าที่ฮึกเหิมจนต้องพลาดพลั้งนั้นก็เพราะ *"เกิดแต่ใจ มโนมัยพิสดาร"* และ *"เกินควบคุมอาชากมล"* ("เป็นที่สุดปองสม")

ในกวีนิพนธ์เรื่อง **ในเวลา** ความคิดเรื่องพลังใจค่อนข้างโดดเด่น แรกคำประโดยคำ ดูเหมือนจะจงใจใช้คำ "มโนมัย" ซ้ำๆ ในหลายบทและใช้อย่างเล่นความหมาย "มโนมัย" แปลตามศัพท์ว่า สำเร็จด้วยใจ หมายถึงม้าที่วิ่งเร็วทันใจก็ได้ หมายถึงอำนาจของใจก็ได้ คำศัพท์แวดล้อมที่เกี่ยวกับม้า เช่น ควบ คอก เผ่นโผน เปรียว พยศ ฯลฯ ช่วยทำให้คำว่าม้ามโนมัยเป็นคู่เปรียบของพลังใจที่เป็นมโนมัยได้ชัดเจนมากขึ้น ดังตัวอย่างในบท "แสนศิริวิเศษ" ที่ว่า *"ขยับขาถีบเตะเปะปะไป ดุจขัดใจโดนกักอยู่ดักดาน เห็นสังคมแค่คอกยอกแสลง กำลังเปรียวกำลังแกร่งกำแหงหาญ ควรหรือคอกกักกั้นนิรันดร์กาล ถิ่นสะท้านสังคมคอกแหกออกพลัน ได้เผ่นโผนลีลาอาชาชาติ ควบปราดปราดว่องไวไม่ไหวหวั่น"* เป็นภาพของม้าหนุ่มที่กำลังคึกคะนองและดึงดันที่จะออกไปจากคอกที่กักขัง ในท้ายบทจบด้วยคู่เปรียบว่า *"เปลี่ยวพยศหยิ่งผยองต้องดูใจ คือควบม้ามโนมัยในใจตน"* อีกแห่งหนึ่งในบท "ดุษณีสังเวย" ตอนลาทุกข์ถวิล เมื่อคิดจะลุกขึ้นแก้ปัญหาต่างๆ ด้วยความพยายาม "ฟื้นใจทั้งดวง" ก็ได้ *"เรียกมโนมัย คืนครองควบ*

วัย มุ่งไปสู่งาน" การใช้ศัพท์ "อาชา" (ม้า) และ "กมล" (ใจ) ในคำว่า "อาชากมล" (ใจที่เปรียบเหมือนม้า) ดังปรากฏในบท "เป็นที่สุดปองสม" ก็เป็นวิธีเปรียบทำนองเดียวกัน ในที่นี้ใจเป็นสาระ (tenor) หรือเนื้อหาสำคัญที่ต้องกล่าวถึง ส่วนม้าเป็นสื่อเปรียบ (vehicle) เพื่อให้เห็นความเหมือนกันคือพลัง ความรวดเร็ว ความไม่อยู่นิ่ง และความดึงดันที่จะหลุดจากการควบคุม

เพราะความสำคัญของใจที่เป็นแรงผลักดันให้คิดในสิ่งต่างๆ นั้นเอง การรู้จักใจและการกำกับใจตนเองได้ จึงทำให้รู้จักตัวเองและรู้เท่าทันชีวิต การครุ่นคิดและไตร่ตรองถึงอารมณ์และความคิดของตนเองปรากฏในคำประพันธ์หลายบทในกวีนิพนธ์ **ในเวลา** แต่ด้วยน้ำเสียงที่ต่างกันไปตามวัยเวลา เช่น กระตือรือร้นและประหลาดใจในวัยต้น หม่นหมองท้อแท้ในวัยปลาย เป็นต้น

ดังได้กล่าวในตอนต้นว่า **ในเวลา** ใช้ฉากเวลาเป็นการวางจังหวะให้แนวคิดหลักเรื่องการมองโลกและการเพ่งพินิจชีวิตเกาะกุมบทประพันธ์แต่ละบทเข้าไว้ด้วยกัน หลังจากความลี้ลับของความมืดในคืนข้างแรมที่ทำให้เกิดความพรั่นพรึงและความฉงนแล้ว ก็เป็นการเริ่มวันใหม่ในเวลาเช้าตรู่ คำอธิษฐานของผู้ที่กำลังจะเป็นแม่ที่ขอพรพระขอให้คลอดง่าย และให้ "บุญกุศลบุญปลูกได้ลูกดี" ("อารมณ์อรุณ") เป็นการเตรียมทางให้แก่ชีวิตใหม่ที่กำลังจะถือกำเนิด ความชื่นชม ความปลื้มปีติ ความห่วงใย ฯลฯ เป็นความรู้สึกของแม่ที่มีต่อลูกในบท "สุขุมสุคนธชาติ" การทรงตัว การก้าวเดิน และการหาที่ยึดเกาะของเด็กน้อยในบท "ยึดพยุง" ในการก้าวไปสู่ประสบการณ์ มีการ "สลับเวียนขึ้นลงไม่คงที่" และการพลั้งพลาดอยู่ในบท "บัลลังก์ไกว"

ฉากยามสายเป็นช่วงชีวิตที่ออกไปสู่โลกกว้างใน "สายชีวิต" มีการเรียนรู้วิชาการต่างๆ จนรู้สึกกระหยิ่มใจว่า "เห็นโลกแล้ว" ("ประสาทโสมนัส") มีการ "สร้างเงื่อนเวลามาผูกใจ ผูกทุกสิ่งไว้ในนาฬิกา" ("ผูกพันมั่นคง") การเพ่งพินิจ "เส้นบัญชา" ในลายมือของตนเอง ("นายแห่งปริศนา") การสำรวจและทำความสะอาด "ห้องใจ" ("ฟอกขวัญเกษม") ความเป็นอิสระตาม "มโนมัยในใจตน" ("แสนศิริวิเศษ") อารมณ์ต่างๆ ของชีวิตในช่วงวัยหนุ่มสาว ("อดิเรกมโนรมย์") การเตือนสติตนเอง ("ดุษณีสังเวย") และการตระหนักถึง "เปลวไฟในอก" ที่ทำให้เกิดอารมณ์ต่างๆ ("สมรภูมิ") เป็นต้น

ในเวลา "บ่ายฟ้าลาเที่ยง" เป็นช่วงเวลาที่ "บ่ายเท้าบ่ายหนี" จากความสับสนวุ่นวาย เพื่ออยู่ "เยี่ยงผู้สุขุม" ("พันลึกพันลือ") เป็นช่วงเวลาที่เริ่มหวนคิดถึงอดีต ("เฉลิมจรรโลงโมลี", "พิลาปพิไลครวญ", "เสียแรงบำรุงรัก") และถอยห่างออกมามองโลกอย่างพินิจราวกับว่ากำลังมองลูกโลกจำลองที่หมุนแล้วหยุดได้ตามแรงมือ ("เพียงจำเพาะเจาะจง")

ในยามเย็น เป็นช่วงเวลาสุดท้ายของชีวิต มีบทบูชาพระพุทธปฏิมา ขอความสงบศานติในใจตน ("บูชิต") การกล่าวถึงความหม่นหมองใน "วัยสนธยา" ("อาดูรโดย") และบรรยากาศของความเศร้าสลด ("โศกาลัย") ก่อนที่ดวงอาทิตย์จะอ่อนแสงและดับลับไปในบทสุดท้าย ("ดล")

การจัดวางจังหวะของเวลาแห่งวันให้ผสานกับเวลาของชีวิตมนุษย์ในลักษณะดังกล่าวนี้ นอกจากจะทำให้เรื่องร้อยเรียงเข้าด้วยกันอย่างมีเอกภาพแล้ว ยังเป็นการแฝงนัยให้ผู้อ่านคิดตาม เพื่อให้เห็นและเข้าใจชีวิตได้ด้วย นับเป็นกลวิธีนำเสนอที่ "แฝงอยู่ในเล่ห์แห่งเวลา" ได้อย่างแยบยลทีเดียว

ที่มา: กุสุมา รักษมณี. "เล่ห์แห่งเวลา" ในกวีนิพนธ์ซีไรต์ '41. **ขวัญเรือน.** เล่มที่ 645 ปักษ์แรกเดือนตุลาคม, 2541. หน้า 260-262.

บทวิเคราะห์

นักวิจารณ์ในสังคมไทย ไม่เพียงจะมีแต่นักวิจารณ์อาชีพเท่านั้น แต่ยังมีนักวิจารณ์ที่เป็นนักวิชาการทางวรรณกรรม อาจารย์ในมหาวิทยาลัยที่มีความรู้เกี่ยวกับวรรณกรรมเป็นอย่างดี หนึ่งในจำนวนนั้นก็คือ ศ.ดร. กุสุมา รักษมณี ซึ่งเป็นทั้งนักวิชาการทางวรรณกรรม อาจารย์มหาวิทยาลัย และเป็นนักวิจารณ์ทางวรรณกรรมที่ทำงานวิจารณ์มานานและมีผลงานที่น่าสนใจหลายชิ้น ศาสตราจารย์กุสุมามีงานวิจารณ์วรรณกรรมลงพิมพ์เป็นประจำระยะหนึ่งในนิตยสาร*ขวัญเรือน*

บทวิจารณ์วรรณกรรมส่วนใหญ่ในปัจจุบันนี้ มักจะเป็นบทวิจารณ์ที่วิจารณ์เรื่องสั้นและนวนิยายเป็นหลัก ส่วนบทวิจารณ์กวีนิพนธ์นั้นแทบจะไม่ปรากฏให้เห็นบ่อยนัก ดังนั้น บทวิจารณ์วรรณกรรมเรื่อง "เล่ห์แห่งเวลา ในกวีนิพนธ์ซีไรต์ '41" นี้ นับเป็นบทวิจารณ์ที่น่าสนใจชิ้นหนึ่ง ที่ไม่เพียงแต่จะเป็นการวิจารณ์กวีนิพนธ์ที่มีน้อยเท่านั้น แต่ยังเป็นบทวิจารณ์ที่แสดงให้เห็นถึงความรู้ที่กว้างขวางและลุ่มลึกของผู้วิจารณ์ในการอ่าน เข้าใจและวิเคราะห์กวีนิพนธ์เล่มนี้ได้อย่างลึกซึ้งชัดเจนอีกด้วย ทั้งยังสามารถถ่ายทอดให้ผู้อ่านเห็นถึงความสามารถของผู้แต่งและความโดดเด่นของงานวรรณกรรมเล่มนี้ในหลายแง่มุม

ก่อนที่ผู้วิจารณ์จะเริ่มวิจารณ์เนื้องานวรรณกรรม ผู้วิจารณ์ได้ให้ความรู้

ความเข้าใจกว้างๆ แก่ผู้อ่านในเรื่องของการอ่านและพิจารณากวีนิพนธ์ เพื่อปูความพร้อมและสร้างความเข้าใจให้แก่ผู้อ่าน โดยผู้วิจารณ์ชี้ให้ผู้อ่านตระหนักตั้งแต่เริ่มบทวิจารณ์เลยว่า ผู้อ่านควรที่จะอ่านบทกวีอย่างละเอียด พิจารณา แปล และตีความหมายคำต่างๆ อย่างรอบคอบและลึกซึ้ง เพื่อที่ผู้อ่านจะไม่หลงติดอยู่แต่เฉพาะความง่ายและความฉาบฉวยที่ผู้แต่งลวงไว้ในตอนต้น และสามารถที่จะทะลุผ่านปริศนาที่ผู้แต่งซ่อนไว้ และก้าวล่วงไปจนบรรลุถึงความคิดอันลุ่มลึกและแยบคายที่ผู้แต่งต้องการเสนอได้

ความลุ่มลึกปัญญาและทางความคิดของผู้แต่งที่ผู้วิจารณ์ชี้ให้เห็นในบทวิจารณ์บทนี้นั้น เกี่ยวข้องกับการมองโลก การพิจารณาชีวิต รวมทั้งสัจธรรมเรื่องวัฏจักรชีวิตของมนุษย์ เพื่อให้ผู้อ่านเข้าใจตัวตนของมนุษย์ได้อย่างชัดเจนขึ้น อาจกล่าวได้ว่า ผู้วิจารณ์สามารถถ่ายทอดกระแสความคิดหลักของเรื่องและตีแผ่ให้ผู้อ่านสามารถติดตามและเข้าใจผลงานชิ้นนี้ของผู้เขียนได้อย่างไม่ยากนัก

ผู้วิจารณ์ไม่เพียงให้ความสำคัญแต่เฉพาะเรื่องของแนวคิดเท่านั้น แต่ยังวิเคราะห์ให้ผู้อ่านเห็นถึงความโดดเด่นในการเรื่องของเทคนิคการประพันธ์ต่างๆ ที่ผู้แต่งเลือกใช้เพื่อช่วยส่งเสริมและสนับสนุนให้งานชิ้นนี้มีมุมมองและความน่าสนใจ ไม่ว่าจะเป็น การเสนอแนวคิดในเรื่อง “เวลา” อย่างแยบคาย โดยใช้เวลาเป็นตัวดำเนินเรื่องและยังใช้เป็นเสมือนโซ่ที่ร้อยเรียงกวีนิพนธ์บทต่างๆ ให้เข้ากันอย่างมีเอกภาพ โดยเรียงลำดับเวลาไปตั้งแต่ เช้า สาย บ่าย เย็น ค่ำ ซึ่งสอดคล้องกับช่วงชีวิตต่างๆ ของมนุษย์ที่ผู้แต่งนำเสนอ ประกอบกับผู้วิจารณ์ยังชี้ให้ผู้อ่านเห็นถึงกลวิธีในเรื่อง “มุมมอง” ซึ่งนับว่าเป็นกลวิธีสำคัญกลวิธีหนึ่งที่ผู้แต่งใช้ในการนำเสนอแนวคิดต่างๆ ของเขา

ทั้งนี้ งานวิจารณ์ชิ้นนี้ยังแสดงให้เห็นถึงความรู้ ความเข้าใจที่ลึกซึ้งในทางกวีนิพนธ์ของผู้วิจารณ์ ที่สามารถตีแผ่ความคิดที่ลุ่มลึกและแยบยลที่ผู้แต่งได้สอดแทรกไว้โดยตลอดเรื่องได้อย่างน่าสนใจ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในแง่ของอัจฉริยภาพของผู้แต่งในการสรรคำเพื่อเสนอความคิดที่แยบคายหรือการใช้ภาษาเร้าความ อาทิ การอธิบายถึงการที่ผู้แต่งเลือกใช้คำว่า “มโนมัย” เพื่อสื่อความหมายที่หลากหลายและแตกต่างกันไปในบทต่าง ๆ ของกวีนิพนธ์ รวมไปถึงความโดดเด่นทางวรรณศิลป์ของกวีนิพนธ์บทนี้ ทั้งในเรื่องของความไพเราะของ

ภาษาที่เกิดจากการจังหวะของคำและน้ำหนักของเสียง ซึ่งผู้วิจารณ์เน้นว่าลักษณะเด่นทางวรรณศิลป์เหล่านี้เองที่เป็นเสน่ห์อย่างหนึ่งในกวีนิพนธ์เล่มนี้ที่ช่วยชักจูงผู้อ่านไปสู่ความคิดอันเป็นเป้าหมายของงานได้อย่างไม่ยากนัก

บทวิจารณ์บทนี้นับเป็นหนึ่งในบทวิจารณ์ที่แสดงให้เห็นความลึกซึ้งและความกว้างขวางทางความรู้ของผู้วิจารณ์ ความสามารถทางการวิจารณ์และการถ่ายทอดทัศนะวิจารณ์ต่างๆ ไปยังผู้อ่านได้อย่างครบถ้วน ชัดเจนและลุ่มลึก เนื่องจากผู้วิจารณ์ไม่ได้อธิบายให้ผู้อ่านเห็นประจักษ์และเข้าใจถึงรูปแบบความงามของกวีนิพนธ์แต่ในระดับผิวเผินเท่านั้น แต่ยังสามารถนำผู้อ่านผ่านเข้าไปสู่ความลุ่มลึกทางปัญญาที่แฝงไว้ในงานด้วย ความรู้ ความเท่าทันนักเขียนและความสามารถในการถ่ายทอดของนักวิจารณ์ท่านนี้ช่วยเปิดโลกทัศน์และสร้างฐานความรู้ทางการอ่านและการพิจารณางานวรรณกรรมให้แก่ผู้อ่านอย่างมาก

ด้วยเหตุนี้ หากในสังคมมีงานวิจารณ์วรรณกรรมที่สามารถวิเคราะห์แยกแยะและเสนอทัศนะเชิงวิจารณ์ที่เป็นประโยชน์แก่ผู้อ่านงานวรรณกรรมมากเพียงพอ อาจเป็นปัจจัยสำคัญประเด็นหนึ่งที่จะช่วยกระตุ้นให้วงการวิจารณ์วรรณกรรมมีความคึกคักและตื่นตัวมากขึ้น ทั้งนี้เพราะงานวิจารณ์ในลักษณะนี้ไม่เพียงแต่ช่วยสร้างฐานความรู้ ความเข้าใจในการอ่านและพิจารณางานวรรณกรรมเท่านั้น แต่ในบางครั้งอาจเป็นเสมือนทางลัดที่ช่วยให้ผู้อ่านเข้าใจและรู้เท่าทันงานเขียนของผู้แต่งมากขึ้นและชัดเจนขึ้น เมื่อเป็นเช่นนี้แล้ว ผู้อ่านก็จะไม่รู้สึกว่าเขาถูกทอดทิ้งให้หลงอยู่แต่เฉพาะความง่ายที่ฉาบฉวยซึ่งเป็นเพียงกระพี้ที่ผู้แต่งล่อไว้ แต่สามารถที่จะมองทะลุไปจนถึงแก่นและความลุ่มลึกทางปัญญาอันเป็นเป้าหมายของงานวรรณกรรมได้อย่างไม่ยากนัก

อรพินท์ คำสอน: ผู้วิเคราะห์

นักเขียนไทยในศตวรรษที่ 21[1]

เสกสรรค์ ประเสริฐกุล

พี่น้องและเพื่อนๆ นักเขียนทั้งหลาย... ในเมื่อมาอยู่ท่ามกลางเพื่อนร่วมอาชีพและมิตรร่วมอารมณ์เช่นนี้ ผมคงไม่ต้องมีพิธีรีตรองมากนัก แม้ผมจะได้รับเกียรติให้เป็นผู้จุดประเด็นเป็นคนแรกในหัวข้อ "นักเขียนไทยในศตวรรษที่ 21" ผมก็มิอาจยกตนเป็นผู้รู้ในเรื่องดังกล่าวมากกว่าคนอื่นๆ เนื่องจากมันเป็นเรื่องของพวกเราทุกคน อีกทั้งยังเป็นเรื่องของชีวิตและทางวัฒนธรรมของสังคมที่พวกเราสังกัด ซึ่งยังมีคนอีกเป็นจำนวนมากถือสังกัดร่วมกับเรา

เรื่องสำคัญๆ ขนาดนี้ ก็คงมีแต่ต้องช่วยกันคิด จึงจะเกิดความกระจ่างชัดขึ้นมา

พูดถึงอาชีพนักเขียน ก่อนอื่นเราคงต้องยอมรับว่ามันเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตสมัยใหม่ ซึ่งเกิดขึ้นพร้อมๆ กับอาชีพอีกอื่นหลายอย่างเมื่อประเทศไทยเราก้าวสู่ยุคที่เรียกกันว่าสมัยใหม่ เช่น อาชีพสถาปนิก, แพทย์แผนปัจจุบัน, วิศวกร, ครู, ทนายความ, นักวิชาการหรือแม้แต่นักการเมือง

แน่ละ กล่าวเช่นนี้แล้วมิได้หมายความว่าคนไทยเราเพิ่งจะคิดเขียนหนังสือ

---

[1] เนื่องในงานเสวนาวรรณกรรม โดยสโมสรนักเขียนภาคตะวันออก ณ สวนฐานประเสริฐ อ.เมือง จ ระยอง เมื่อวันที่ 19 กุมภาพันธ์ 2543 พิมพ์ครั้งแรก **เนชั่นสุดสัปดาห์**, ปีที่ 8, ฉบับวันที่ 28 กุมภาพันธ์-12 มีนาคม 2543

เอาหลังสนธิสัญญาเบาว์ริ่งที่สยามลงนามกับอังกฤษเมื่อ พ.ศ.2398 แต่หมายถึงว่าการเขียนหนังสือจนถึงขั้นหาเลี้ยงชีพได้และการอ่านหนังสืออย่างเอาจริงเอาจังของคนในสังคมไทย ตลอดจนถือการอ่านเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตทางวัฒนธรรมจะว่าไปแล้วก็เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นไม่นานมานี้เอง มันเป็นสิ่งที่เติบโตมาพร้อมกับระบบการศึกษาแบบตะวันตก ซึ่งเมื่อนำมาใช้ในประเทศไทยแล้วก็มีจุดอ่อนข้อบกพร่องสารพัด เพราะฉะนั้นอาชีพนักเขียนและวัฒนธรรมในการอ่านตั้งแต่เมื่อเกิดขึ้นและเติบโตมาในสิ่งแวดล้อมแบบไทย ๆ ก็ประสบข้อเสียเปรียบอยู่บางประการ

เพื่อให้เข้าใจง่ายในกรอบคิดของปัจจุบัน สมมุติว่าเรามองงานเขียนเป็นสินค้าชนิดหนึ่ง และนักเขียนเป็นผู้ผลิตสินค้าประเภทหนึ่ง ความอาภัพของนักเขียนไทยก็คือการเติบโตของจำนวนผู้อ่านของเราขึ้นต่อระบบการเติบโตทางวัฒนธรรมของพวกเขาเป็นอย่างยิ่ง ในขณะที่การบริโภคสินค้าสมัยใหม่อื่น ๆ ไม่ได้เรียกร้องการเติบโตความคิดจิตวิญญาณหรือรสนิยมที่ละเอียดอ่อนอะไรมากนัก

คนไทยที่มีกำลังเงินกำลังทรัพย์มากพอ สามารถเป็นลูกค้าของแพทย์แผนปัจจุบันได้โดยไม่ต้องมีความรู้ทางด้านการแพทย์แม้แต่น้อย การปลูกบ้านสร้างเรือนที่ได้รับการออกแบบจากสถาปนิกสมัยใหม่ ก็ไม่ได้เรียกร้องให้เจ้าของบ้านมีการศึกษาระดับสูง การใช้รถยนต์ราคาแพงหรือนาฬิกาข้อมือราคาเรือนล้านก็ไม่ได้เรียกร้องคุณสมบัติของผู้ใช้มากไปกว่าการบังคับรถเป็นหรืออ่านตัวเลขเวลาออก การดื่มเหล้าฝรั่งตลอดจนการบริโภคสินค้าและบริการต่าง ๆ ที่สังคมไทยไม่เคยมีมาแต่เดิม ล้วนแล้วแต่ขยายตัวไปมากมาย โดยมีข้อเรียกร้องจากผู้บริโภคเพียงอย่างเดียว คือ ต้องมีกำลังซื้อ

ในทางตรงกันข้าม การผลิตงานเขียน และการขายงานเขียนกลับไม่เป็นเช่นนั้น โดยพื้นฐานแล้ว ผู้บริโภคสินค้าที่ทำจากตัวอักษรเหล่านี้ ลำพังแต่มีเงินซื้อหนังสือยังไม่พอ หากต้องมีพลังทางปัญญาพอที่จะบริโภคหนังสือได้อีกต่างหาก พูดอีกแบบหนึ่งก็คือกลุ่มลูกค้าของพวกเรา ถ้าไม่ใช่เป็นผู้ใฝ่รู้และต้องการหาความรู้จากการอ่าน ก็จะต้องเห็นการอ่านเป็นความรื่นรมย์ของชีวิต เห็นว่ามันเป็นส่วนหนึ่งของรสนิยมทางศิลปะ และเป็นส่วนหนึ่งของการสนองปรารถนาทางจิตวิญญาณของตนเอง

จากเงื่อนไขดังกล่าว ผมไม่ต้องย้ำก็คงเห็นชัดกันอยู่แล้วว่าจำนวนคนอ่านหนังสือในประเทศไทยคงมีอยู่ไม่มากนัก โดยตัวของมันเอง หนังสือก็เป็นอาหารที่ย่อยยากอยู่แล้ว ยิ่งเมื่อพูดถึงกรณีของประเทศไทยก็ยิ่งเป็นสินค้าที่ขายยากหนักเข้าไปอีก พิมพ์หนังสือครั้งละสองสามพันเล่มในประเทศที่มีประชากรมากกว่าหกสิบล้านคน ใช้เวลาขายเป็นแรมปี ยังไม่มีหลักประกันว่าจะขายหมด เช่นนี้แล้วอาชีพนักเขียนจึงไม่ใช่อาชีพที่มั่นคงอะไรนัก และตลาดหนังสือที่หยุดนิ่งตายตัวก็ไม่สามารถรองรับนักเขียนหน้าใหม่ได้โดยง่าย นักเขียนที่อยู่รอดด้วยการเขียนหนังสืออย่างเดียวมีจำนวนนับหัวได้อาจบางทีมีไม่ถึงสิบหรือยี่สิบคนสำหรับที่เหลือการเขียนหนังสือเป็นได้แค่งานอดิเรกหรืออาชีพที่สอง หรือไม่ก็เป็นแค่ความฝันลมๆ แล้งๆ ที่โชยมาจากจอกสุรา หรือเคล้ามากับควันบุหรี่

ถามว่าทำไมสภาพถึงเป็นเช่นนี้ ผมคิดว่าคำตอบในเชิงภววิสัยอาจจะแบ่งได้เป็นสองประการ

ประการที่หนึ่ง ถ้าเรายอมรับว่าการอ่านหนังสือ หรือการเสพศิลปวรรณคดีที่เป็นลายลักษณ์อักษร เป็นส่วนหนึ่งของชีวิตสมัยใหม่ที่พัฒนาขึ้นมาในสังคมไทยพร้อมกับการศึกษาแบบตะวันตก ความล้มเหลวของการศึกษาแบบตะวันตกในประเทศไทย ย่อมส่งผลต่อความสามารถและความต้องการอ่านในประเทศไทยอย่างเลี่ยงไม่พ้น

ระบบการศึกษาแบบตะวันตกนั้น เติบโตขึ้นมาจากการปฏิวัติอุตสาหกรรมและระบบทุนนิยมในประเทศของพวกเขา และในหลายที่หลายแห่งก็อาจกล่าวได้ว่าเติบโตมาพร้อมกับการสถาปนาระบอบประชาธิปไตย เมื่อเป็นเช่นนี้แล้ว การศึกษาของเขาจึงแยกไม่ออกจากปรัชญาแห่งยุคสมัย คือเน้นความคิดริเริ่มสร้างสรรค์และการสร้างปัจเจกภาพของปัจเจกบุคคลเพื่อจะได้เป็นสมาชิกที่ทรงศักยภาพ ทั้งในชุมชนการเมืองเสรีและตลาดการค้าเสรี กล่าวคือ เป็นผู้ผลิตสินค้าที่มีคุณภาพ ขณะเดียวกันก็เป็นพลเมืองที่มีความสามารถในการเข้าร่วมกิจการของบ้านเมือง

ในเมื่อผู้คนมีจิตใจแสวงหาอยู่โดยพื้นฐาน การอ่านและการค้นคว้าด้วยตนเองจึงเป็นเรื่องตามมาอย่างใกล้ชิด ยังไม่ต้องเอ่ยถึงความกล้าหาญที่ค้นหาสไตล์และรสนิยมเฉพาะตัวกันทั้งผู้เขียนและผู้อ่าน ยุโรปและสหรัฐอเมริกาใน

ห้วงศตวรรษที่ 19 และครึ่งแรกของศตวรรษที่ 20 กลายเป็นแหล่งกำเนิดของนักเขียนระดับยักษ์ใหญ่ของโลกที่เราปฏิเสธไม่ได้

อันนี้ตรงข้ามกับสภาพของไทยเป็นอย่างยิ่ง เพราะตั้งแต่แรกเริ่มปรับปรุงประเทศในสมัยรัชกาลที่ 5 เราก็รับระบบการศึกษาแบบฝรั่งเข้ามาใช้คนละวิญญาณกับต้นแบบเสียแล้ว เราเรียนหนังสือแบบตะวันตก เพื่อสร้างข้าราชการสมัยใหม่มาทำงานในระบบบริหารราชการแผ่นดินที่เพิ่งรวมศูนย์เข้าสู่ส่วนกลาง

แล้วระบบนี้เน้นอะไร ?

แน่ละ ย่อมเน้นการบังคับบัญชาและเทคนิคการทำงานมากกว่าการแสวงหาทางปัญญาของปัจเจกบุคคล หรือต่อมาเมื่อเริ่มใช้แผนพัฒนาในประเทศก็มุ่งเน้นไปที่การเรียนรู้เทคโนโลยีฝรั่งมากกว่าจะทำความเข้าใจจิตวิญญาณที่ให้กำเนิดการประดิษฐ์คิดสร้างเหล่านี้

ด้วยเหตุนี้ เด็กนักเรียนไทยโดยทั่วไปก็จะอ่านหนังสือเฉพาะที่ครูสั่งให้อ่านและจะไม่ได้รับการสนับสนุนให้อ่านมากไปกว่านั้น ความคิดอิสระในห้องเรียนไทยถูกรีดทิ้งทันทีที่ปฏิสนธิขึ้นในปัญญาของเด็กคนไหนๆ ก็ตาม เช่นเดียวกับการริเริ่มสร้างสรรค์ที่ต่างไปจากสูตรสำเร็จของครูบาอาจารย์

ในบรรยากาศที่เป็นมาเช่นนี้อย่างต่อเนื่อง ถึงแม้ว่าจะมีนักเขียนไทยเกิดขึ้นจำนวนหนึ่ง แต่จำนวนผู้อ่านของพวกเขาก็จำกัดอย่างยิ่ง ยังไม่ต้องเอ่ยถึงว่าการเขียนในสมัยแรกๆ ที่มักจะมุ่งเน้นไปที่การต่อสู้กับกรอบทางการเมืองและสังคมที่จำกัดภูมิปัญญามากกว่าอย่างอื่น และงานเขียนกลับสร้างวิบากกรรมให้กับตัวผู้เขียนเสียมากกว่าจะเป็นอาชีพอันชวนสุขใจ...ถึงแม้ว่าเราจะชื่นชมคนอย่างศรีบูรพา, นายผี, อิศรา อมันตกุล, จิตร ภูมิศักดิ์ และอีกหลายๆ ท่าน แต่เราในฐานะนักเขียนรุ่นปัจจุบัน ก็คงไม่อยากเห็นชะตากรรมของตัวเองเป็นเช่นนั้น...ติดคุกติดตะราง พลัดบ้านพลัดเมือง กระทั่งเสียชีวิตไปในต่างแดน

ประการต่อมา นอกเหนือไปจากการศึกษาที่ล้มเหลวแล้ว ตัวแปรสำคัญอีกอย่างหนึ่งที่ทำให้อาชีพนักเขียนในประเทศไทยไม่เจริญรุดหน้าเท่าที่ควร ก็คือการลดฐานะลงของศิลปวรรณคดีในสังคมทุนนิยมในช่วงปลายศตวรรษที่ 20 สภาพเช่นนี้จริงๆ แล้วก็เกิดขึ้นทั่วโลกแต่อาจจะกล่าวได้ว่าหนักหน่วงเป็นพิเศษในประเทศที่การศึกษาล้มเหลวอย่างประเทศไทย

โดยพื้นฐานดั้งเดิม วัฒนธรรมการอ่านของเราก็นับว่าอ่อนแออยู่แล้ว ซึ่งความอ่อนแอนี้ท่าจะพูดให้ยุติธรรมก็คงต้องบอกว่ามันไม่ได้เกิดขึ้นเฉพาะในประเทศไทย ยุโรปในสมัยโบราณจริงๆ ก็ไม่ได้มีประเพณีการอ่านมากนัก แต่เนื่องจากเขามีการก่อเกิดของสมัยใหม่ที่มีพลังมาก มันจึงเป็นฉุดให้คนในสังคมของเขาเปลี่ยนวิถีชีวิตได้ในที่สุด ส่วนสมัยใหม่ของเรานี่มาทีหลัง ในเมื่อวัฒนธรรมการอ่านของเราดั้งเดิม รากมันไม่แน่นอยู่แล้ว พอมีสื่อสมัยใหม่อย่างภาพยนตร์ โทรทัศน์ วิทยุ และเครือข่ายอินเทอร์เน็ต เข้ามาแย่งพื้นที่ในการส่งข่าวสาร หรือให้ความบันเทิงในรูปแบบที่เร้าใจกว่า ความปรารถนาในการอ่านของคนไทยก็ยิ่งลดลงไปอีกจนน่าตกใจ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในหมู่คนไทยรุ่นหลังๆ ความคิดที่ว่าไม่อ่านหนังสือเลยก็อยู่ได้ นับวันจะยิ่งเป็นความคิดที่มีฐานะครอบงำ

พูดกันตามความจริง ปรากฏการณ์เช่นนี้เป็นปัจจัยซ้ำเติมนักเขียนไทยที่ร้ายแรงที่สุด ทั้งนี้เนื่องจากกลุ่มชนที่ปฏิเสธการอ่านนั้นเป็นกลุ่มชนที่มีอำนาจการซื้อมากที่สุด การพัฒนาประเทศที่รวมศูนย์อยู่ในสังคมเมืองและทอดทิ้งชนบทมาเกือบสี่สิบปีในด้านหนึ่งก็ทำให้ชาวชนบทซึ่งเดิมทีก็ไม่มีวัฒนธรรมการอ่านถูกกั้นกำแพงไม่ให้เข้ามาในวัฒนธรรมการอ่านเสียตั้งแต่ต้น หรือแม้อยากอ่านหนังสือแต่ก็ไม่มีกำลังซื้อเพียงพอ ส่วนคนในเมืองที่มีรายได้สูงก็กลายเป็นผู้บริโภคสื่ออื่นที่ไม่ใช่หนังสือมากขึ้นทุกที หรือถ้าหากจะซื้อหนังสือบ้างก็ไม่ใช่งานศิลป์วรรณคดีมากเท่ากับแม็กกาซีนประเภทดูหนังฟังเพลง และงานเขียนประเภทเทคนิค ฮาวทู หมอดูฮวงจุ้ยต่างๆ สารพัดอย่างที่เขารู้สึกว่าเกี่ยวกับชีวิตของพวกเขามากกว่า

แน่ละ แม้เราจะยอมรับว่าสื่อสมัยใหม่มีคุณประโยชน์ของมันและมีส่วนยกระดับคุณภาพชีวิตในบางด้านอยู่ไม่น้อย เช่นมีความฉับไวในการเสนอข่าวสารและมีขอบเขตในการกระจายข่าวสารได้มากกว่าหนังสือมาก ซึ่งมองในแง่ความกระจายความรับรู้ ก็ต้องถือว่าเขามีประโยชน์ แต่ผู้มีสติปัญญาทุกคนก็รู้ดีว่าสิ่งเหล่านี้ยังไม่สามารถเข้ามาแทนที่มิติด้านลึกของหนังสือได้ เพราะฉะนั้นในสังคมที่มีประเพณีการอ่านหยั่งรากลึกอย่างในประเทศตะวันตก หนังสือยังคงเป็นสินค้าที่ขายได้ และนักเขียนก็คงเป็นอาชีพที่มีหน้ามีตาและมีรายได้ เพียงแต่ว่างานเขียนของพวกเขาก็จะต้องให้สาระหรือความลึกของอารมณ์ที่สื่ออื่นให้ไม่ได้

ซึ่งหมายถึงตัวนักเขียนก็ต้องยกระดับความสามารถและกระบวนการทำงานให้ลึกซึ้งขึ้น จนคนอ่านปฏิเสธไม่ได้...

ด้วยเหตุนี้ ในระยะหลังๆ เราจะพบว่าในโลกตะวันตกมีนักคิดหรือนักวิทยาศาสตร์หลายคนที่หันมาเขียนหนังสือเป็นล่ำเป็นสัน และงานเขียนแบบสารคดีหรือ non-fiction ในรูปแบบต่างๆ ที่แน่นด้วยสาระและงดงามในลีลาการนำเสนอ รวมทั้งเขียนในเชิงจิตวิญญาณก็ถูกผลิตออกมามาก กระทั่งมากกว่าวรรณกรรมแบบดั้งเดิม โดยได้รับการต้อนรับจากผู้อ่านเป็นอย่างดี...

ในทางกลับกัน สภาพที่เกิดขึ้นในประเทศไทย นอกเหนือไปกว่าการปฏิเสธการอ่านโดยคนชั้นกลางแล้ว เราคงต้องยอมรับว่านักเขียนไทยส่วนใหญ่ยังมีเงื่อนไขมากนักในการผลิตงานที่มีคุณภาพและงดงามลุ่มลึกพอที่จะชวนผู้อ่านกลับมาจากสื่ออื่นๆ หรือเอาชนะข้อเสียเปรียบทั้งหลายบรรดามี...กระทั่งหลายคนยังไม่ตระหนักด้วยซ้ำว่ามีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องยกระดับคุณภาพเพื่อเอาชนะข้อเสียเปรียบเหล่านี้

คำถามที่สำคัญที่สุดคือ แล้วอาชีพเขียนหนังสือในประเทศไทยจะไปรอดหรือไม่ขณะที่โลกกำลังเปลี่ยนรุดหน้าไปเรื่อยๆกระทั่งมาถึงปีสุดท้ายของศตวรรษที่ 20 แล้ว พูดตรงๆ ผมไม่แน่ใจว่าผมจะตอบคำถามนี้ได้หรือไม่ แต่ผมคิดว่ามันคงช่วยได้พอสมควร ถ้าเราทำความเข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างลักษณะศิลปวรรณคดีกับยุคสมัยที่ผ่านมา และกำลังจะมาถึง

ในสมัยโบราณหรือที่ฝรั่งเรียกว่า premodern times จิตวิญาณของสังคมเป็นจิตวิญญาณที่เน้นความเป็นองค์รวมและความเกี่ยวโยงสัมพันธ์กันของสรรพสิ่ง ในครั้งกระนั้น ไม่ว่าในโลกตะวันตกหรือโลกตะวันออก รัฐกับสังคมไม่ได้แยกจากกัน อำนาจทางโลกกับอำนาจทางธรรมก็โยงใยกันอย่างแน่นแฟ้น ผู้คนในสังคมมีสังกัดชัดเจน มีที่ทางตายตัวในความสัมพันธ์กับผู้อื่น ถึงแม้ความสัมพันธ์ทางสังคมจะไม่มีความเสมอภาคแต่มันก็เป็นความเหลื่อมล่ำที่เต็มไปด้วยสายใยผูกพัน ทุกฝ่ายมีพันธะหน้าที่ต่อผู้อื่นชัดเจน ใครเป็นไพร่ ใครเป็นผู้ดี ใครเป็นเศรษฐี ใครเป็นคนจน มันมีหน้าที่ต่อกันอยู่และไม่ใช่การดำรงอยู่ที่แยกออกมาต่างหากอย่างที่เราเห็นในปัจจุบัน

ในยุคสมัยเช่นนี้... ศิลปวรรณคดีก็มีฐานะของมันอย่างตายตัวคือมักเกี่ยว

โยงกับศาสนา กระทั่งเกี่ยวโยงกับผู้มีอำนาจการเมือง ดังเราเห็นได้ว่าการเขียนหรือบทกวีโบราณส่วนใหญ่ถ้าไม่สอนธรรมะหรือเกี่ยวโยงกับพิธีกรรม ก็ต้องเป็นการสดุดีวีรกรรม หรือวัตรปฏิบัติของผู้ปกครอง เช่นในกรณีของคนไทยเองก็มี ตั้งแต่**โองการแช่งน้ำ รามเกียรติ์**มาจนถึง**ลิลิตตะเลงพ่าย**หรือ**กาพย์เห่เรือ** ส่วนภาพเขียนก็เป็นจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งส่วนใหญ่เป็นพุทธประวัติ ในสมัยโบราณการที่ศิลปวรรณคดีจะแยกสาขามาโตเอง เขียนตามใจชอบ จัดนิทรรศการแสดงงานหรือหากลุ่มผู้อ่านเอาเองนั้น เป็นไปไม่ได้

เมื่อโลกเปลี่ยนเป็นสมัยใหม่หรือที่ฝรั่งเรียกว่า modernity ในเวลาต่อมา จิตวิญญาณของสังคมที่เคยเน้นยึดเหนี่ยวกันเป็นองค์รวมราวกับว่าสังคมเป็นองคาพยพชนิดหนึ่ง ได้ถูกปฏิเสธหักล้างลงด้วยปรัชญาใหม่ซึ่งเน้นในการแยกตัวเป็นอิสระขององค์ประกอบต่าง ๆ ของสังคม นับตั้งแต่สถาบันการเมืองลงมาถึงระดับปัจเจกบุคคล อาณาจักรแยกตัวออกจากศาสนจักร รัฐแยกตัวออกจากสังคม กระทั่งบุคคลก็มีสิทธิที่จะแยกออกจากชุมชนมาเป็น free agent ได้ในยุคนี้ คุณค่าที่สำคัญที่สุดก็คือเสรีภาพและความเสมอภาพ... ซึ่งทำให้การแสวงหาทางปัญญาไม่ว่าจะเป็นวิทยาศาสตร์หรือรูปแบบเนื้อหาทางศิลปวรรณคดี ก็พลอยได้รับอนุมัติให้เติบโตอย่างเสรีไปด้วย

ในขณะที่วงการวิทยาศาสตร์สามารถค้นคว้าศึกษาเรื่องใดก็ได้โดยไม่ต้องกลัวขัดแย้งกับศาสนา วงการศิลปวรรณคดีก็มีทิศทางการเติบโตที่แยกจากศาสนาและอำนาจรัฐได้เช่นกัน นับเป็นยุคที่รุ่งเรืองมากของศิลปิน เพราะว่าพวกเขาไม่ต้องเขียนรูปพระเจ้าสร้างโลกอีกต่อไป หากสามารถเขียนได้ตั้งแต่รูปเด็กคนแก่ หญิงเปลือย ชายเปลือย ไปจนถึงทิวทัศน์ หรือแม้แต่รูปขบวนปฏิวัติที่ขัดแย้งกับผู้กุมอำนาจ ในด้านรูปแบบ จิตรกรก็พัฒนารูปแบบใหม่ ๆ ขึ้นมาได้อีกหลายอย่าง เกิดสำนึกสกุลการเขียนรูปมากขึ้นตั้งแต่ impressionism, expressionism มาจนถึงรูปบิด ๆ เบี้ยว ๆ อย่างงานของปิกัสโซ

ในทำนองเดียวกัน ศิลปินที่ใช้ตัวอักษรเป็นสื่อ ก็สามารถสร้างงานเขียนที่ยิ่งใหญ่ขึ้นมาได้มากมาย ทั้งในแง่ที่เป็นงานอาชีพและเป็นอาวุธทางปัญญาที่หักล้างโลกเก่าที่คับแคบและกดทับ เรื่องสั้นและนิยายกลายเป็นรูปแบบวรรณกรรมที่เฟื่องฟูมาก และกลายเป็นสินค้าคุณภาพในโลกยุคที่ยังไม่มีภาพยนตร์, วิทยุ,

โทรทัศน์ อย่าว่าแต่จะมีอินเทอร์เน็ต นักเขียนที่เราถือเป็นต้นแบบในการทำงานวรรณกรรมทั้งหลาย ตั้งแต่ อูโก, บัลซัค, โซลา มาจนถึง ตอลสตอย, ดอสโตเยฟสกี้, เฮมิงเวย์ และสไตน์เบ็ค จะไม่มีวันเติบใหญ่ขึ้นในบรรณพิภพได้เลย ถ้าเขาเร็วไปซักสองสามร้อยปี

และถ้าพูดกันตามความจริง ยุค modernity นี่แหละ คือยุคที่ตะวันตกเริ่มส่งผลสะเทือนต่อเราอย่างหนักหน่วง ทำให้เราต้องการเป็นอย่างเขา ไม่ว่าในทางการเมือง เศรษฐกิจหรือวัฒนธรรม ทุกวันนี้เราก็ยังยึดแบบแผนการทำงานวรรณกรรมแบบตะวันตกเป็นต้นแบบการทำงานของเรา ส่วนจะทำได้มาตราฐานหรือไม่ หรือต้องเผชิญสิ่งแวดล้อมที่ต่างกันแค่ไหนเป็นอีกเรื่องหนึ่ง

ปัญหามีอยู่ว่า ในขณะที่เรากำลังดิ้นรนหรือได้พยายามดิ้นรนมาร้อยกว่าปีแล้วที่จะเปลี่ยนเป็นแบบสมัยใหม่ในทุกมิติ รวมทั้งในด้านการผลิตงานเขียนด้วย ก็ปรากฏว่าโลกตะวันตกได้เปลี่ยนแปลงรุดหน้าไปอีก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในทางวัฒนธรรม

ในเวลานี้ มีคนตะวันตกจำนวนมากขึ้นเรื่อยๆ ที่ได้ยกระดับลัทธิปัจเจกชนนิยมเพิ่มขึ้นอีกขั้นหนึ่ง ถึงขั้นไม่เชื่อในเรื่องผิด-ถูก ไม่เชื่อในพันธะของบุคคลที่มีต่อส่วนรวม ไม่ว่าชาติหรือรัฐ และเห็นว่าสัจจะไม่มีจริงในโลก ทุกอย่างเป็นเรื่องของทัศนะ และการตีความ เพราะฉะนั้น ใครจะมาเอาผิดเอาถูกผู้อื่น จะมาชี้นำหรือลงโทษใครจากหลักการไหน ก็ไม่ได้ทั้งสิ้น ในโลกนี้ไม่มีอะไร หรือผู้ใดศักดิ์สิทธิ์พอที่จะมีฐานะสูงกว่าปัจเจกบุคคล

แนวคิดเช่นนี้เรียกกันว่า postmodernism คือแนวคิดที่โตขึ้นมาหลังจากโลกตะวันตกได้เข้าสู่ modern times จนอิ่มตัวแล้วหรืออาจจะกล่าวได้ว่า เป็นปฏิกิริยาตอบโต้ modernity อีกชั้นหนึ่งหลังจากที่ modernity เคยเป็นปฏิกิริยาตอบโต้ยุคโบราณมาพักใหญ่ เมื่อฝรั่งไม่รู้ว่าจะเรียกยุคปัจจุบันของเขาว่าอย่างไรก็เลยเรียกว่า "ยุคหลังสมัยใหม่"

ถ้ามองกันในแง่ดี ก็อาจจะถือได้ว่าแนวคิดแบบโพสต์โมเดิร์นเป็นปฏิกิริยาตอบโต้กรอบชีวิตแบบทุนนิยมอุตสาหกรรม กรอบการเรียนรู้ของระบบการศึกษาที่เป็นทางการและกรอบสังกัดแบบรัฐชาติสมัยใหม่ ซึ่งล้วนแล้วแต่มีมิติที่กดขี่เบียดเบียนแฝงอยู่ทั้งสิ้น

แต่ในส่วนที่เป็นด้านลบของมัน แนวคิดที่ไม่เชื่อในการดำรงอยู่ของสัจจะ และเห็นปัจเจกบุคคลเป็นศูนย์กลางของจักรวาล ย่อมตัดสายใยสัมพันธ์ที่เหลืออยู่ของมนุษย์ออกไปจนหมดสิ้น เพราะมันนำไปสู่ภาวะที่สิ้นไร้บรรทัดฐานในเรื่องคุณธรรม ศีลธรรม จริยธรรม ในการทำงานประกอบอาชีพ พูดง่าย ๆ ก็คือว่า นำไปสู่ภาวะความสิ้นไร้กรอบกติกาในการอยู่ร่วมกันในสังคม

แน่ละ ด้านดีของแนวคิดโพสต์โมเดิร์นอาจจะนำไปสู่ความเข้าใจมนุษย์มากขึ้น ไม่ด่วนตัดสินกันง่าย ๆ ไม่ยึดติดในชาติของตนเองเท่านั้น ไม่ผูกมัดปัจเจกบุคคลด้วยระบบการจัดตั้งหรือโครงสร้างการทำงานที่มากเกินไป ตลอดจนไม่เอาคนในสังคมมาขึ้นต่ออำนาจรัฐจนไม่มีที่สิ้นสุด ฯลฯ

อย่างไรก็ตาม เมื่อกล่าวถึงในด้านลบแล้ว แนวคิดโพสต์โมเดิร์นนับเป็นสิ่งที่น่ากลัว และอันตรายอย่างยิ่ง เพราะมันสามารถให้ความชอบธรรมกับพวกทุนข้ามชาติซึ่งอยากเห็นประชากรในประเทศต่าง ๆ ที่ตกเป็นเหยื่อของพวกเขา เป็นปัจเจกชนที่แยกตัวออกจากสังคมที่ตนเองสังกัด และเอาผลประโยชน์ของตนเองมาเชื่อมโยงกับทุนข้ามชาติโดยไม่ต้องมีความภักดีกับชาติกำเนิดของตนอีกต่อไป ยิ่งไปกว่านั้น ในด้านการบริโภคซึ่งมีมิติทางวัฒนธรรมปะปนอยู่ด้วยอย่างแยกไม่ออก ทุนข้ามชาติก็อยากเห็นการเกิดขึ้นของนักบริโภคข้ามชาติที่เลิกยึดติดกับวัฒนธรรมพื้นเมือง เลิกยึดติดกับวัฒนธรรมที่ประชาชาติตนสั่งสมกันมา

กล่าวโดยย่อยก็คือ ลักษณะด้านลบของแนวคิดโพสต์โมเดิร์นที่ไม่มีความผูกพันทางประวัติศาสตร์-วัฒนธรรมกับผู้ใด ไม่มีมาตรฐานถูก-ผิด หรือมีเยื่อใยสังกัดกับอุดมคติทางสังคมแบบไหน ช่างเหมาะกับลักษณะของกลุ่มลูกค้าที่ทุนข้ามชาติต้องการเป็นอย่างยิ่ง ยิ่งถ้าประเทศไหนมีประชากรแบบนี้มากเท่าใด พวกเขาก็ยิ่งทะลุทะลวงเข้ามาหาผลประโยชน์ได้ง่ายขึ้นเท่านั้น

สำหรับกรณีของประเทศไทย การเข้ามาของวัฒนธรรมโพสต์โมเดิร์นอาจส่งผลทั้งบวกและลบ แต่เท่าที่ผมสังเกตมา ด้านลบนี่ออกจะชัดเจนเพราะมันเป็นการซ้ำเติมอาชีพนักเขียนให้ทรุดต่ำลงไปอีกเพราะลูกหลานคนชั้นกลางรุ่นใหม่ไม่เพียงยึดติดในสื่ออื่น ๆ ที่ไม่ใช่หนังสือเท่านั้น หากยังไม่สามารถเชื่อมโยงตัวเองเข้ากับสาระในหนังสือที่ผลิตขึ้นโดยนักเขียนไทยอีกต่างหาก

เนื้อหางานเขียนที่เป็นอยู่ในบ้านเรา ไม่ว่าจะเป็นเรื่องแต่งหรือเรื่องจริง

กล่าวถึงที่สุดแล้วก็ยังเป็นความพยายามที่จะพาสังคมไทยไปสู่ modernity เช่น ยังกล่าวถึงความทุกข์ยากของประชาชน ความยุติธรรมทางสังคม หรือความเจ็บปวดของบุคคลอันเนื่องมาจากการกดขี่แบบ premodern เป็นต้น สิ่งเหล่านี้จะเข้าถึงผู้อ่านได้ก็ต่อเมื่อผู้อ่านเองมีส่วนร่วมในค่านิยมเดียวกันกับผู้เขียน ถือสังกัดเดียวกันกับผู้เขียนเมื่อเอ่ยถึงชาติบ้านเมือง อีกทั้งหลายๆ กรณีก็ยังต้องมีความทรงจำร่วมกันกับผู้เขียนในส่วนที่ประวัติศาสตร์ของประเทศ หรือบริบททางสังคมในเมื่อผู้ที่มีกำลังซื้อไม่เห็นคุณค่าผลผลิตแล้ว พื้นที่ในการทำงานของนักเขียนนับวันก็ยิ่งหดแคบลงยกเว้นว่าจะมีการเปลี่ยนแปลงในฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งหรือทั้งสองฝ่ายจนสามารถปรับคลื่นความรับรู้เข้าหากันได้

สภาพที่ชวนสับสนของนักเขียนไทยอีกอย่างหนึ่งก็คือ แท้จริงแล้ว การเคลื่อนที่ไปสู่ยุคสมัยต่างๆของสังคมไทยนั้นไม่ได้เป็นไปอย่างสม่ำเสมอทั่วทั้งสังคม หากเปลี่ยนไปทันตะวันตกบางส่วน คงที่บางส่วน หรือเริ่มเปลี่ยนบ้างเป็นบางส่วน ซึ่งหมายถึงว่า แม้ในวันนี้โลกตะวันตกจะอิ่มตัวแล้วกับสมัยใหม่ของพวกเขา และเริ่มให้กำเนิดแนวคิดแบบโพสต์โมเดิร์น แต่ในสังคมไทยเองเรายังมีองค์ประกอบของหลายยุคสมัยอยู่ร่วมกาลเวลาและพื้นที่เดียวกัน...

เรามีจิตวิญญาณแบบ premodern แบบ modern และ postmodern ปะปนกันอยู่ ราวกับว่ามีหลายประเทศอยู่ในประเทศเดียวกัน ลำพังถ้าคิดต่างกันก็คงไม่มีปัญหาเท่าใดแต่ที่เป็นปัญหาก็คือว่าผู้คนที่มีความคิดต่างกันอย่างสุดขั้วเหล่านี้ถึงที่สุดแล้วก็ยังต้องแย่งชิงกันใช้ทรัพยากรเดียวกัน งบประมาณแผ่นดินเดียวกันตลอดจนแย่งกันส่งผลสะเทือนต่อกลไกการทำงานของรัฐ ซึ่งมิได้แยกต่างหากเป็นของใครของมัน

เมื่อไม่นานมานี้ มีตัวอย่างที่น่าสนใจอันหนึ่งซึ่งสะท้อนความแตกต่างของยุคสมัยที่คนไทยสังกัดได้เป็นอย่างดี คือกรณีทหารกะเหรี่ยงหรือก๊อดอาร์มีบุกยึดโรงพยาบาลราชบุรีแล้วถูกเจ้าหน้าที่ไทยฆ่าตายหมด พวกที่ยึดถือในเรื่องอธิปไตยสมัยใหม่ของชาติบอกว่าดีแล้วที่เป็นเช่นนั้น ขณะที่พวกเอ็นจีโอที่ถือว่าโลกใหม่ไร้พรมแดนก็บอกว่าไร้มนุษยธรรมเกินไป 'เขายอมจำนนแล้วทำไมต้องยิงทิ้ง' ส่วนพวกชาวบ้าน premodern แถวราชบุรีก็ไม่คิดอะไรมาก นอกจากจะเห็นว่ามีวิญญาณใหม่มาล่องลอยแถวชุมชนของตน จึงรีบรุดกันไปขอหวยโดย

พลัน... สำหรับพวกโพสต์โมเดิร์นที่เจาะหูย้อมหัวอยู่แถวสยามสแควร์ไม่มีปฏิกิริยามาก เพราะส่วนหนึ่งเห็นว่าไม่เกี่ยวกับพวกเขาแม้แต่น้อย อีกส่วนหนึ่งไม่รู้ว่าเกิดอะไรขึ้น หรือบางทีก็คิดว่าก๊อดอาร์มีเป็นชื่อวงดนตรีร็อกที่ตนเองไม่รู้จักดี

ลองคิดดูว่า ถ้าเราจะเขียนเรื่องให้คนไทยทุกหมู่เหล่าอ่านแล้วพอใจ เราจะเขียนมันออกมาอย่างไร คงไม่ใช่เรื่องง่าย

พูดกันตามตรรกะ ถ้าหากยอมรับว่าการเขียนหนังสือแบบที่เราเขียนกันอยู่นี้เป็นส่วนหนึ่งของชีวิตสมัยใหม่ซึ่งมีต้นแบบมาจากตะวันตก ศตวรรษที่ 21 คงเป็นศตวรรษที่อันตรายอย่างยิ่งสำหรับนักเขียนไทย เพราะไม่มีลูกค้าเพียงพอที่จะซื้อหนังสือของเรา แต่ถ้าเรามองว่าการผลิตสื่อด้วยตัวอักษรสามารถแปรรูปไปได้ จากใช้หน้ากระดาษเป็นอย่างอื่น อาชีพนักเขียนหนังสือคงจะยังมีอยู่เพียงแต่ว่าแทนที่จะเขียนกันเป็นเล่ม ก็อาจจะเขียนเป็นบทภาพยนตร์หรือบทสารคดีโทรทัศน์ กระทั่งเขียนขายทางเครือข่ายอินเทอร์เน็ตซึ่งผมมั่นใจเหลือเกินว่าคงไม่ถูกกับความคุ้นเคยหรือรสนิยมของหลายท่านที่นั่งชุมนุมกันในที่นี้ รวมทั้งตัวผมเองด้วย

อย่างไรก็ตาม ถ้าเราพิจารณาว่า ในประเทศไทยยังมีผู้คนอีกจำนวนมากที่อยู่ในโบราณสมัยและต้องการก้าวไปสู่สมัยใหม่ โดยยังไม่ได้เกี่ยวข้องกับแนวคิดแบบโพสต์โมเดิร์นส่วนที่รังเกียจการอ่าน คนเหล่านี้ยังเป็นเนื้อดินที่เราสามารถพามาสู่วัฒนธรรมการอ่านได้และถ้าเราระมัดระวังให้ดี ไม่ปล่อยให้เขาหลุดไปจากวัฒนธรรมนี้ ไม่ว่าจะได้สัมผัสสื่อสมัยใหม่กี่แบบก็ตาม โอกาสที่นักเขียนไทยจะยังอยู่ได้ และมีวงการที่เติบโตต่อเนื่องเหมือนนักเขียนตะวันตกยุคปัจจุบันก็ยังไม่หมดเสียทีเดียว เพียงแต่ว่าพวกเราเองก็ต้องยกระดับความสามารถให้สูงขึ้นจนมีสาระและความลึกซึ้งทางจิตวิญญาณเหนือกว่าสิ่งที่มาทางสื่ออื่นๆ

ข้อได้เปรียบอย่างหนึ่งของนักเขียนตะวันตกก็คือภาษา โดยเฉพาะภาษาสากลอย่างภาษาอังกฤษ เพราะมันช่วยให้พื้นที่เผยแพร่งานของเขากว้างขึ้นซนิดที่เราไม่อาจเอาตัวเองไปเทียบได้ อันนี้ก็ทำให้มีความเป็นไปได้เหมือนกันในอนาคต ถ้าเราอยากอยู่รอดก็ต้องเผยแพร่งานเป็นภาษาต่างประเทศมากขึ้น...

ทว่าเหนือสิ่งอื่นใด เราต้องเข้าใจว่า การตีบตันของวัฒนธรรมการอ่านใน

ประเทศไทยก็ดี การซ้ำเติมนักเขียนด้วยการปฏิเสธการอ่านของพวกลูกหลานชั้นกลางก็ดี ล้วนแล้วแต่เป็นผลมาจากตัวแปรที่ใหญ่โตกว่าวงการหนังสือทั้งสิ้น เช่น ระบบเศรษฐกิจ ระบบการศึกษา และระบบการเมืองที่ล้มเหลว ซึ่งช่วยกันบ่มเพาะความเลอะเทอะทางปัญญาขึ้นมาเต็มไปหมด เพราะฉะนั้น ถ้าจะแก้ปัญหาการอ่านกันจริงๆ ตัวนักเขียนเองก็ควรจะเข้าร่วมการแก้ไขปัญหาอันเป็นรอยด่างของประเทศเหล่านี้ด้วย

กลับมาเรื่องการเปลี่ยนแปลงทางยุคสมัย...ผมยังไม่มั่นใจนักว่าแนวคิดแบบโพสต์โมเดิร์นจะเป็นแนวโน้มที่ยับยั้งไม่ได้ และยิ่งไม่เชื่อว่าประเทศไทยไม่มีทางเลือกอื่น นอกจากเป็นซ่องโสเภณีสากลหรือลานขายของของพวกทุนข้ามชาติ ผมคิดว่าการที่สมัยใหม่ หรือ modernity เป็นสภาวะโต้กลับหรือ antithesis ของโบราณในสมัยนั้นก็ชอบด้วยเหตุผลแล้ว และทำให้เกิดสิ่งดีๆ ขึ้นมากมาย เพียงแต่ว่าทำอย่างไรเราจึงจะขจัดสิ่งที่ผูกพ่วงมาในรูปของการกดขี่แบบใหม่ออกไปได้ หรือพูดอีกแบบหนึ่งคือทำอย่างไรเราจึงจะใช้ชีวิตสมัยใหม่กันในราคาที่ถูกลงบ้าง... สิ่งแวดล้อมไม่ต้องเน่าเสียขนาดนี้ได้ไหม? คนข่มเหงกันน้อยลงกว่านี้ได้ไหม?

หน้าที่ของมนุษย์ในศตวรรษที่ 21 ก็คือจะต้องหาทางสังเคราะห์เอาสิ่งดีๆ ทั้งจากสมัยใหม่และมรดกทางวัฒนธรรมจากโบราณสมัยออกมาให้ได้เป็นsynthesis ของการดำรงอยู่ในพื้นพิภพแห่งนี้ที่มีทั้งอิสระเสรีภาพของปัจเจกบุคคลและสายใยสัมพันธ์ ตลอดจนความเอื้ออาทรที่มนุษย์พึงมีต่อกัน

อันนี้เป็นเรื่องที่เกิดได้ยากมาก และที่ผ่านมาก็มักได้แค่อย่างใดอย่างหนึ่ง โบราณสมัยมีเยื่อใยและความเอื้ออาทรต่อกัน แต่ไม่มีความเสมอภาค ไม่มีเสรีภาพ สมัยใหม่มีเสรีภาพ และความเสมอภาค แต่เยื่อใยก็ถูกตัดทอนลงไป เราจะสังเคราะห์ให้เกิดสภาวะที่สามขึ้นมาได้อย่างไร

ที่ผมพูดถึงนักเขียนในฐานะผู้ผลิตสินค้าชนิดหนึ่งนั้นก็เพื่อให้เข้าใจง่ายในกรอบคิดที่มีอยู่ในสภาพปัจจุบัน แต่จริงๆ แล้ว ผมมองว่านักเขียนเป็นมากกว่าคนค้าขายหลายเท่านัก และเมื่อใดก็ตามที่นักเขียนสามารถก้าวพ้นกรอบคิดแบบผู้ผลิตสินค้ามาได้ พวกเขาก็ไม่ใช่อะไรอื่น หากคือกลุ่มปัญญาชนกลุ่มหนึ่งซึ่งประกอบส่วนกับปัญญาชนอื่นๆ ขึ้นมาเป็นจิตวิญญาณของสังคม

ในฐานะนี้ ผมกลับคิดว่านักเขียนไทยมีอนาคตรุ่งโรจน์อย่างยิ่ง เพราะถึงอย่างไร บ้านเมืองของเราก็ยังคงต้องการผู้มีสติปัญญา และสังคมของเราก็ยังต้องใช้เวลาอีกนานในการค้นหา synthesis ที่ผมกล่าวถึงข้างต้น

ที่มา: เสกสรรค์ ประเสริฐกุล. "นักเขียนไทยในศตวรรษที่ 21". **ก่อนสิ้นศตวรรษ.** กรุงเทพฯ : สามัญชน, 2544 หน้า 295-311.

บทวิเคราะห์

เสกสรรค์ ประเสริฐกุล เป็นที่รู้จักกันในฐานะผู้นำนักศึกษาในเหตุการณ์ 14 ตุลา 2516 หลังจากออกจากป่าในช่วงปี พ.ศ. 2522 เขาเดินทางไปเรียนต่อจนจบปริญญาเอกสาขารัฐศาสตร์จากมหาวิทยาลัยคอร์แนล สหรัฐอเมริกา เสกสรรค์ ประเสริฐกุล เข้ารับราชการเป็นอาจารย์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และเคยดำรงตำแหน่งคณบดีคณะรัฐศาสตร์ เสกสรรค์มีผลงานเขียนมาตั้งแต่ยังเป็นนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และหลังจากจบการศึกษาปริญญาเอก เดินทางกลับประเทศไทย เขามีงานเขียนตีพิมพ์เผยแพร่อย่างต่อเนื่อง มีคอลัมน์ประจำในหนังสือพิมพ์*ผู้จัดการ กรุงเทพฯ 30* เป็นต้น ผลงานสร้างสรรค์มีทั้งเรื่องสั้น นวนิยาย ความเรียงเชิงอัตชีวประวัติ สารคดี กวีนิพนธ์ บทความวิเคราะห์สังคม บทความวิจารณ์วรรณกรรม ฯลฯ บทบาทของเสกสรรค์ ประเสริฐกุลในฐานะนักเขียนจึงดำเนินควบคู่ไปกับบทบาทของผู้นำทางความคิดในการดำเนินกิจกรรมทางการเมืองภาคประชาชน

ในบทความชื่อ "นักเขียนไทยในศตวรรษที่ 21" ซึ่งเป็นบทปาฐกถานำในงานเสวนาวรรณกรรม จัดโดยสโมสรนักเขียนภาคตะวันออก* เสกสรรค์แสดงทัศนะ

---

* งานเสวนาวรรณกรรมในหัวข้อ "ข้อเขียนไทยในศตวรรษที่ 21" จัดโดยสโมสรนักเขียนภาคตะวันออก ณ สวนฐานประเสริฐ อ. เมือง จ.ระยอง วันที่ 19 กุมภาพันธ์ 2543
ตีพิมพ์ครั้งแรกใน **เนชั่นสุดสัปดาห์** ปีที่ 8 ฉบับวันที่ 28 กุมภาพันธ์ - 12 มีนาคม 2543

วิจารณ์ในประเด็นที่มีการอภิปรายกันมานาน นั่นคือ ความอ่อนแอของวัฒนธรรมการอ่านในสังคมไทย อันมีผลต่อเนื่องไปสู่ความไม่มั่นคงของอาชีพนักเขียน ทั้งๆ ที่มีนักเขียนหน้าใหม่เกิดขึ้นมากมาย และความกระจุกตัวของตลาดหนังสือเพราะจำนวนผู้อ่านมีจำกัด ทั้งๆ ที่ประชากรไทยมีมากกว่าหกสิบล้านคน แต่ยอดพิมพ์หนังสือครั้งละ 2000-3000 เล่มก็ใช้เวลานานมากกว่าจะขายหมด แม้เสกสรรค์จะกล่าวถึงประเด็นที่มีการอภิปรายกันมาแล้ว แต่เขาได้ชี้ชัดลงไปว่าสาเหตุแห่งปัญหาเกิดจากความล้มเหลวของการศึกษาแบบตะวันตกในประเทศไทย แม้เขาจะไม่ได้กล่าวรายละเอียด แต่ก็เข้าใจได้ว่าเสกสรรค์มองเห็นจุดอ่อนของการรับระบบการศึกษาแบบตะวันตกมาใช้แต่เปลือก โดยไม่ได้รับเอาแก่นแท้ของปรัชญาการศึกษามาด้วย นั่นคือ มุ่งเน้นที่จะเรียนรู้เทคโนโลยีของฝรั่ง โดยไม่ใส่ใจกับ "ความคิดริเริ่มสร้างสรรค์และการสร้างปัจเจกภาพของปัจเจกบุคคล" ผลที่เกิดขึ้นก็คือ เด็กไทยจึงไม่ได้รับการส่งเสริมให้อ่านหนังสือนอกหลักสูตร หรือแสดงความคิดที่แตกต่างไปจากผู้สอน วงการศึกษาจึงล้มเหลวในสร้างนักอ่านที่มีคุณภาพและศักยภาพให้เพิ่มขึ้น สาเหตุอีกประการหนึ่งที่เขากล่าวไว้คือ ในสังคมทุนนิยมเช่นนี้ สื่อเทคโนโลยีสมัยใหม่ ได้แก่ ภาพยนตร์ โทรทัศน์ วิทยุ อินเตอร์เน็ท เป็นคู่แข่งที่มีความฉับไว กว้างขวางในเครือข่ายการสื่อสารและมีแสง สี เสียง ภาพ ที่เร้าอารมณ์กว่าหนังสือ ดังนั้น ในสังคมไทยที่มีรากฐานวัฒนธรรมการอ่านอ่อนแอมาแต่เดิม ผู้เสพจึงพร้อมจะรับวัฒนธรรมตาดูหูฟังได้ง่ายกว่า

เขาชี้ให้เห็นว่าการไหลบ่าอย่างรวดเร็วของเทคโนโลยีในยุคโลกดิจิตอลทำให้สังคมไทยกำลังตระหนกในบทบาทของสื่อสมัยใหม่อย่างยิ่ง กระแสหนึ่งเกิดความกังวลว่าสื่อสมัยใหม่จะลดปริมาณหนังสือให้น้อยลง อันจะมีผลต่อการผลิต การจำหน่าย และที่สำคัญต่อวัฒนธรรมของการอ่านหนังสือ อีกกระแสหนึ่งยังมีความเชื่อในอานุภาพของหนังสือ ว่ามีเสน่ห์และมีพลังที่ผู้อ่านไม่อาจสัมผัสได้จากการอ่านผ่านสื่ออิเล็กทรอนิกส์ เสกสรรค์ ประเสริฐกุล ชี้ให้เห็นว่าสังคมตะวันตกเผชิญหน้ากับปัญหานี้เช่นกัน เขาใช้ประสบการณ์ต่างประเทศเปรียบเทียบกับสภาวะที่เป็นอยู่ในสังคมไทย โดยกล่าวว่าในสังคมที่ประเพณีการอ่านหยั่งรากลึกอย่างตะวันตก สื่อสมัยใหม่ยังไม่อาจแทนที่หนังสือได้ แต่สำหรับสถานการณ์ของวงวรรณกรรมในสังคมที่มีวัฒนธรรมการอ่านอ่อนแอเช่นประเทศ

ไทย นักเขียนต้องเผชิญกับจำนวนผู้อ่านที่ลดลง และเผชิญกับเงื่อนไขต่างๆ ที่ทำให้ไม่สามารถผลิตงานคุณภาพที่มีความลุ่มลึกและงดงามจนเอาชนะสื่ออื่นๆ แม้เขาจะไม่ได้ระบุได้ว่าอาชีพเขียนหนังสือในประเทศไทยจะไปรอดหรือไม่ แต่ก็ได้ชี้แนะทางออกไว้ว่าในสถานการณ์ที่สังคมกำลังเปลี่ยนแปลงไปเรื่อยๆ ในยุคของเทคโนโลยีเช่นนี้ นักเขียนจำต้องตระหนักว่าการยกระดับคุณภาพของงานเขียนเป็นเรื่องจำเป็นอย่างยิ่ง

สิ่งหนึ่งที่เสกสรรค์กล่าวไว้ชัดเจนในบทความนี้ อันเป็นประเด็นที่สำคัญอย่างยิ่ง คือ คุณภาพของผู้อ่าน ซึ่งต้องมี "พลังปัญญา" มี "ความเติบโตทางความคิดจิตวิญญาณ" และ "รสนิยมที่ละเอียดอ่อน" ดังที่ผู้เขียนขยายความว่า "ถ้าไม่ใช่เป็นผู้ใฝ่รู้และต้องการหาความรู้จากการอ่าน ก็จะต้องเห็นการอ่านเป็นความรื่นรมย์ของชีวิต เห็นว่ามันเป็นส่วนหนึ่งของรสนิยมทางศิลปะ และเป็นส่วนหนึ่งของการสนองปรารถนาทางจิตวิญญาณของตนเอง" การสั่งสมต้นทุนทางปัญญา จิตสำนึก และรสนิยม ดังกล่าวมิใช่สิ่งที่จะทำได้ง่ายและรวดเร็วเลย เพียงระบบการศึกษาก็มิอาจช่วยได้อย่างเต็มที่ ยิ่งระบบการศึกษาล้มเหลวด้วยแล้วก็เป็นเรื่องน่ากลัวว่าการพัฒนาคุณภาพผู้อ่านจะทำได้อย่างไร อย่างไรก็ตาม ทัศนะของเสกสรรค์แสดงชัดเจนว่าวัฒนธรรมการอ่านเกิดจากคุณภาพของผู้อ่านและคุณภาพของงานเขียนประกอบกัน

ผู้เขียนพรรณนาการก่อเกิดและปรัชญาของแนวคิดสมัยใหม่ที่ต่อต้านแนวคิดแบบโบราณ และต่อมาเกิดแนวคิดหลังสมัยใหม่หรือโพสต์โมเดิร์นเป็นปฏิกิริยาตอบโต้แนวคิดสมัยใหม่อีกทีหนึ่ง ผู้เขียนชี้ว่ากระแสแนวคิดแบบโพสต์โมเดิร์นซึ่งเริ่มแพร่เข้าสู่สังคมไทยก่อทั้งผลดีและผลเสีย แต่การที่สังคมไทยขับเคลื่อนไปช้ากว่าสังคมตะวันตก ทำให้แนวคิดต่างๆ ดังกล่าวเหลื่อมซ้อนกันอยู่ในสังคม สภาวะเช่นนี้จึงเป็นโอกาสเปิดสำหรับนักเขียนไทยที่จะเร่งสร้างวัฒนธรรมการอ่านให้เข้มแข็งขึ้น หากเป็นเช่นนั้นได้ ทางรอดของอาชีพนักเขียนก็ไม่ตีบตันเสียทีเดียว

ดังนั้น บทความนี้จึงแสดงความคิดของผู้วิจารณ์ที่ติติง ยั่วยุ และกระตุ้นเตือนให้นักเขียนตระหนักว่าโลกกำลังเปลี่ยนแปลง นักเขียนจะต้องรับมือกับสถานการณ์สำคัญ 2 อย่าง อย่างแรกคือ ความเติบโตและทันสมัยของเทคโนโลยี

ซึ่งเข้ามาแย่งพื้นที่ของวรรณกรรมและจำนวนนักอ่าน อย่างที่สองคือแนวคิดสมัยใหม่ในการสร้างสรรค์วรรณกรรม นักเขียนจะต้องปรับตัวหมุนตามความเปลี่ยนแปลงของสังคมอย่างรู้เท่าทัน การที่บทวิจารณ์นี้ชี้ให้เห็นว่านักเขียนไทยจะต้องเผชิญหน้ากับสิ่งใดในอนาคตอันใกล้ เพื่อพร้อมรับปัญหาและหาทางแก้ไข นับว่าเป็นพลังทางปัญญาแก่สังคมร่วมสมัยอย่างยิ่ง

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์: ผู้วิเคราะห์

"ความน่าจะเป็น"
เรื่องเล่า เรื่องเล่น เรื่องไม่เป็นเรื่อง

พิเชฐ แสงทอง

จนแล้วจนรอดเราก็ไม่รู้ว่า *ตะกอน* ในเรื่องสั้น *"บรรยากาศเป็นกันเอง"* เข้าไปอยู่ในห้องมืดอับกับชายติดอ่างนั้นได้อย่างไร ด้วยเหตุผลอะไร แม้ตะกอนจะพยายามถาม แต่เรื่องเล่าของชายติดอ่างที่ว่า เขาถูกจับตัวมาเพื่อการทดลองทางวิทยาศาสตร์ ก็จะดูเป็นวรรณกรรม (นวนิยายวิทยาศาสตร์) หรือหนังฮอลลีวู้ดเกินไป

ทำนองเดียวกัน สุดท้ายเราก็ไม่มีสิทธิได้คำตอบว่าทำไม *นางสาววันดี* ในเรื่อง *นักเว้นวรรค* ถึงได้เขียนหนังสือเว้นวรรคห่างผิดปกติจนเรียกได้ว่าเป็นช่องไฟขนาดพิสดารเมื่อเทียบกับช่องไฟของคนทั่วไปในเรื่อง *"ด้วยตาเปล่า"* ก็เช่นเดียวกัน เราไม่อาจรู้ได้เลยว่า *ไอ้ปลง* หรือ *คุณปลง* สามารถอ่านคนได้ลึกเช่นนี้ได้ เพราะเขามีความวิเศษทางญาณสัมผัสอะไรหรือไม่

เรื่องสั้นในเล่ม **ความน่าจะเป็น** แทบทุกเรื่อง มักจะสร้างอารมณ์ค้างคาเช่นนี้ไว้ให้ผู้อ่าน การสร้างอารมณ์เช่นนี้ถือเป็นความสามารถธรรมดาๆ ของการจบเรื่องแบบเปิด เหมือน ปราบดา หยุ่น ต้องการจะบอกว่า *สาเหตุ* และ *เหตุผล* สำหรับโลกทุกวันนี้ ไม่สามารถใช้อธิบายอะไรได้ไปเสียหมดทุกอย่างเหมือนที่โลกยุคสมัยใหม่เคยเชื่อมั่น ยุคแห่งการใช้เหตุผลแสวงหาความจริงนั้นได้ถึงกาลสิ้นสุด

ลงแล้ว

โลกในงานเขียนของปราบดา หยุ่น เล่มนี้จึงเป็นโลกที่ปราศจากเหตุผล

แต่นี่ก็คือเหตุผลที่โดยตัวของเรื่องสั้นทั้งเล่มนี้ ใช้อธิบายว่าทำไมเรื่องสั้นหลายเรื่องในเล่ม **ความน่าจะเป็น** ถึงได้กลายเป็นการเปิดพื้นที่ให้กับ "เรื่องไม่เป็นเรื่อง" ที่วรรณกรรมในยุคสมัยใหม่ มองเมินมาโดยตลอด

ในเชิงสังคม งานเหล่านี้แสดงท่าทีใหม่ต่อเรื่องเล็กๆ องค์ประกอบเล็กๆ ที่เกิดขึ้นจริงในสังคม แต่ถูกแนวความคิดของยุคสมัยใหม่เมินเฉย

ในเรื่อง *"อุปกรณ์ประกอบฉาก"* การดำเนินเรื่องยังคงโฟกัสไปที่พระเอกกับนางเอก โดยมีดาราตัวประกอบว่ายน้ำไปมาเป็นอุปกรณ์ประกอบฉากอยู่ในสระน้ำ อย่างไรก็ดี การโฟกัสเหล่านี้ไม่ใช่เพื่อแสดงความสำคัญของพระเอกนางเอกต่อเรื่องราวในภาพยนตร์ ดังขนบของวรรณกรรมพาฝันทั่วไป แต่เป็นโฟกัสเพื่อขับเน้นให้ดาราประกอบซึ่งเป็นเด็กเล็กๆ สองสามคน เด่นชัดขึ้น ท่าทีใหม่ต่อองค์ประกอบเล็กๆ ในภาพยนตร์เรื่องสั้นเรื่องนี้ ทำให้เรารู้สึกว่า แท้ที่จริงแล้วตัวประกอบเหล่านี้มีบทสนทนามากกว่าพระเอกนางเอกหลายเท่านัก เพียงแต่บทสนทนาของเขาไม่ได้ดังก้องโสตประสาทของผู้อ่าน การที่ตัวประกอบเด็กหญิงคนหนึ่งพูดขึ้นมาในตอนใกล้จบเรื่องว่า *"หนูหิวข้าว หนูหิวข้าว"* นั้น ดูเหมือนจะเป็นเสียงพูดที่มีพลังบอกต่อผู้อ่านว่า เสียงพูดซึ่งผู้เขียนบทภาพยนตร์ไม่มีให้ตัวประกอบนั้น แท้จริงแล้วเป็นเพียงภาวะเสมือนไม่มีเสียงพูดเท่านั้น ขณะที่เสียงพูดซึ่งพระเอกและนางเอกมีต่อกันตลอดเรื่อง (กินเนื้อที่เกือบจะร้อยเปอร์เซ็นต์) นั้นไม่ได้มีความหมายต่อแก่นของเรื่องแต่อย่างใดเลย มันเป็นเพียงภาวะเสมือนมีเสียงพูดเท่านั้น

เรื่องสั้นเรื่องนี้เหมือนจะบอกกับผู้อ่านว่า แท้ที่จริงแล้วช่องว่างระหว่างพระเอกนางเอก อันเป็นผลผลิตของวัฒนธรรมวีรบุรุษวีรสตรี หรือวัฒนธรรมผู้นำของแนวความคิดยุคสมัยใหม่กับตัวประกอบ ผู้ตาม หรือบุคคลธรรมดาสามัญ (ความเป็นอื่นของวีรบุรุษวีรสตรี หรือผู้นำ) นั้น ไม่มีอยู่จริง ซ้ำร้ายสิ่งที่เข้ามาลบเลือนช่องว่าง หรืออีกนัยหนึ่งคือเข้ามาทำให้เส้นแบ่งของสองขั้วนี้คลุมเครือพร่ามัวนั้น ก็ไม่ใช่ความคิดว่าด้วยศักดิ์ศรีแห่งความเป็นมนุษย์อย่างที่นักมนุษยนิยมเชื่อมั่น หากแต่เป็นความคิดในเรื่องของการอยู่ร่วมกันอย่างหลากหลาย อันเป็น

อารมณ์ของโลกหลังสมัยใหม่

รากฐานของโลกสมัยใหม่นั้น คือรากฐานของความเชื่อมั่นว่าตะวันตกเหนือกว่าตะวันออก ความมีอารยธรรมเหนือกว่าความหยาบง่าย วรรณศิลป์เหนือกว่าความเรียบง่าย การขัดเกลาเหนือกว่าการปะทุพวยพุ่ง มีสติเหนือกว่าบ้าแข็งแรงเหนือกว่าเจ็บป่วย ผู้ชายเหนือกว่าผู้หญิง ผู้ใหญ่เหนือกว่าเด็ก ผู้นำเหนือกว่าผู้ตาม พระเอกนางเอกเหนือกว่าตัวประกอบ ฯลฯ

ความเชื่อมั่นเหล่านี้ถูกแนวคิดหลังสมัยใหม่ตั้งคำถาม ไม่มีความเชื่อมั่นเหลืออยู่อีกว่าแบบแผนหรือแนวทางต่าง ๆ ของศิลปะที่เป็นบ่อเกิดของศิลปะที่แท้จริงจะมีอยู่จริง ไม่มีความเชื่อมั่นว่าจะมีกฎเกณฑ์ทางภววิสัยใด ๆ สามารถตัดสินให้เกิดมีศิลปะชั้นยอดกับศิลปะชั้นเลวได้ โลกหลังสมัยใหม่จึงไม่มีวรรณกรรมขยะ ไม่มีขยะวรรณกรรม ไม่มีวรรณกรรมที่ดีเลิศ ไม่มีวรรณกรรมคลาสสิค มีแต่วรรณกรรมที่เท่าเทียมกันบนพื้นที่ที่เปิดกว้างให้กับความแตกต่างหลากหลาย

ด้วยเหตุนี้ในเรื่องสั้น **ความน่าจะเป็น** เราจึงเห็นแดร็กกูล่าฟื้นคืนชีพขึ้นมาอีกครั้งในภาพยนตร์โฆษณาเม็ดอมดับกลิ่นปาก มีไวโอลินคอนแชร์โตหมายเลข 5 กับซิมโฟนีหมายเลข 41ของโมซาร์ท คลอประกอบอยู่เบา ๆ จนแทบไม่ได้ยิน ในฐานะศิลปะ นี่คือความไม่เข้ากันที่รสนิยมยุคสมัยใหม่อาจดูแคลน แต่โดยบรรยากาศทางอารมณ์ของโลกหลังสมัยใหม่ นี่คือการลดช่องว่างระหว่างศิลปะคลาสสิคกับศิลปะตลาด ทำให้เส้นแบ่งระหว่างศิลปะต่างระดับกันคลุมเครือ และกลายมาอยู่ในพื้นที่เดียวกันในรูปของความทรงจำและเรื่องเล่า

ตัวละครในเรื่อง **ความน่าจะเป็น** พาผู้อ่านย้อนกลับไปในอดีตของเขาเพียงเพราะข้อความ ปฏิญาณตัวว่า *"ฉันจะไม่มีวันเปลี่ยนแปลง"* ที่เขียนไว้ในสมุดสมัยเป็นนักเรียนชั้นมัธยมหนึ่ง แม้ว่าเขาจะงุนงงว่าที่ว่าจะไม่มีวันเปลี่ยนแปลงนั้นไม่มีวันเปลี่ยนแปลงจากอะไร และการพาผู้อ่านย้อนอดีตไปก็มีท่าทีว่าจะพยายามหาที่มาของคำปฏิญาณ แต่เรื่องเล่าเกี่ยวกับอดีตของเขาก็ไม่ได้แสดงให้เห็นว่าเขากระตือรือร้น และไม่มีเหตุผลแสดงว่าตลอดช่วงแห่งการเติบโตของชีวิตเขาจะต้องเจอกับอะไรที่สลักสำคัญถึงขนาดที่ต้องปฏิญาณ หากเป็นเพียงเรื่องเล่าในเชิงอัตชีวประวัติทั่ว ๆ ไป ซึ่งเล่าด้วยภาษา ท่าทีและจุดยืนของปัจจุบัน (ใน

ท้องเรื่อง) ที่ไม่มีความยี่หระใดๆ เหลืออยู่อีกแล้ว

ดังนั้น ภาพอดีตของตัวละครจึงถูกขยาย หรือตีความด้วยแนวคิดที่ขัดแย้งกับแนวคิดแบบแผนของสังคมทั่วไป เช่น การปฏิเสธโครงเรื่อง *"เด็กกำพร้าพ่อแม่ไม่ใกล้ชิดกับคนในครอบครัว จะเป็นเด็กมีปัญหา"* อันเป็นวาทกรรมของวิชาการสังคมสงเคราะห์ และงานวรรณกรรมเชิงจิตวิทยา (เช่น นวนิยายหลายเรื่องของโบตั๋น, ดอกไม้สด หรือเรื่อง "การล่มสลายของสถาบันครอบครัวที่ความรักไม่อาจเยียวยา" ของอรุณวดี อรุณมาศ "เวลาในขวดแก้ว" ของประภัสสร เสวิกุล)

หลังพ่อแม่ประสบอุบัติเหตุเสียชีวิต *"เพื่อนๆ ต่างเกรงว่าฉันจะกลายเป็นเด็กมีปัญหา...แต่เปล่าเลย ถึงฉันจะเสียใจที่ไม่มีพ่อกับแม่อยู่ใกล้ๆ อีกต่อไปแล้ว แต่ฉันก็เป็นคนที่มีโลกส่วนตัวที่กว้างใหญ่ไพศาลพอสมควร โลกที่มีพ่อมีแม่มีเพื่อนนั้น ถือว่าเป็นโลกภายนอก จะขาดไปคนสองคนไม่ได้ทำให้โลกของฉันสะทกสะท้าน เมื่อต้องกลับไปในโลกภายในก็มีเหงามีเศร้าบ้างเป็นเรื่องธรรมดา ไม่ถึงกับเป็นปัญหาใหญ่โตให้ต้องไปพึ่งยาเสพย์ติด ไม่ถึงกับต้องคิดดับชีวิตตัวเองตามใครไป..."* (หน้า 14)

แล้วเล่าเรื่องด้วยโครงเรื่องใหม่ *"เด็กกำพร้าพ่อแม่อย่าง "ฉัน" ใกล้ชิดกับย่าและปู่น้อยมาก แต่สามารถมีชีวิตอยู่ในสังคมบริโภคได้อย่างสมบูรณ์พร้อมเหมือนกับคนที่มีครอบครัวพร้อมหน้าพร้อมตาคนอื่น"*

ด้วยภาษาและท่าที ตลอดจนแนวคิดปัจจุบัน อดีตของตัวละคร ฉัน จึงห่างกับปัจจุบันเพียงแค่เวลาและสถานที่เท่านั้น ขณะที่ความหมายดูเหมือนจะเป็นเนื้อเดียวกัน

จะว่าไปแล้ว นี่คือความสามารถของวรรณกรรมในฐานะเรื่องเล่า เรื่องเล่าไม่ว่าในยุคไหนๆ ต่างก็มีกลไกในการกระทำกับเวลาทั้งในอดีต ปัจจุบัน และอนาคตทำนองเดียวกัน จะต่างกันก็แต่ว่าเรื่องเล่าประเภทหนึ่งมักจะพยายามชักจูงผู้อ่าน *ย้อนกลับไปสู่กาละเทศะที่ปรากฏในท้องเรื่องจริงๆ อย่างเช่นวรรณกรรมอิงประวัติศาสตร์* ก็มักจะระดมชุดวาทกรรมประวัติศาสตร์เข้ามาเพื่อสร้างอารมณ์และบรรยากาศให้เห็นว่าเป็นอดีต เรื่องเล่าที่หวังผลแบบนี้คืองานประเภทที่มั่นใจว่าความสำเร็จของตัวบทเกิดจากความสามารถในการสร้างความสมจริงให้มีศักยภาพชักจูงโน้มน้าวผู้อ่านให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกร่วมได้ งานประเภทนี้มัก

จะชี้ชวนให้ผู้อ่านเคลิบเคลิ้มไปว่าเรื่องเล่านี้คือการถอดแบบเรื่องที่เกิดขึ้นจริงๆ หรืออย่างน้อยก็มีโอกาสเป็นจริง

แต่เรื่องเล่าใน **ความน่าจะเป็น** ดูเหมือนจะกระตุ้นเตือนให้ผู้อ่านรู้สึกตัวอยู่ตลอดเวลาว่านี่คือ *เรื่องเล่า* ประการแรก เราจะเห็นได้อย่างชัดเจนจากเสียงเล่าที่แทบทุกเรื่องจะเป็นเสียงเล่าของผู้รู้แจ้ง ซึ่งถอยห่างออกมาจากเรื่องราว ตลอดจนอารมณ์ของเรื่อง การใช้เสียงเล่าและท่าทีแบบถอยห่างนี้ ทำให้เราพบว่า แม้เรื่องสั้นจะกำลังเล่าถึงความกดดันอย่างหนักของตัวละคร อย่างเช่น อาการหวาดกลัววิตกกังวลของ *ตะกอน* ในเรื่อง *"บรรยากาศเป็นกันเอง"* แต่ผู้อ่านจะไม่รู้สึกวิตกกังวลหรือกดดันไปด้วยเลย หรือเมื่อเล่าถึงอาการของ *เด็กหญิงต้องใจ* ในเรื่อง *"ตามตาต้องใจ"* ที่ต้องต่อสู้อยู่กับแบบแผนและมาตรฐานสังคมโดยลำพังเราก็ไม่รู้สึกว่าเธอจะต้องเหนื่อยยากลำบากกายอะไรนอกจากมีแต่ความงุนงงสงสัยต่อคำตอบของสังคมในเวลาที่เธอไปสัมพันธ์ด้วย ซึ่งสุดท้ายเธอก็ยังยืนยันมั่นคงในวิธีคิดและมุมมองของตัวเอง

อาการเปิดเผยต่อผู้อ่านว่ากำลังอ่านเรื่องเล่าของรวมเรื่องสั้น **ความน่าจะเป็น** อีกประการหนึ่งก็คือ การอธิบายขยายความ หรือการแทรกความลงในวงเล็บหลายข้อความก็มีลักษณะชวนหัว อันเป็นการตอกย้ำให้เห็นว่าไม่มีความจริงจังแต่อย่างใดทั้งสิ้น ขณะที่บางเรื่องก็จบเรื่องด้วยเชิงอรรถ อธิบายขยายความตามแบบงานวิชาการแต่ด้วยท่าทีที่แปลกออกไป

มายาคติของวรรณกรรมสร้างสรรค์ แต่ไหนแต่ไรมามักจะให้ค่ากับการมุ่งมั่นเอาจริงเอาจัง เราอาจพูดได้ว่า กฎเกณฑ์ แบบแผนตลอดจนไวยากรณ์ต่างๆ อันถือเป็นวาทกรรมของวรรณกรรมนั้นเกิดขึ้นมาภายใต้มายาคติแห่งความมุ่งมั่นเอาจริงเอาจังนี้ แม้แต่วรรณกรรมชวนหัวซึ่งดูจะเป็นอีกขั้วหนึ่งของวรรณกรรมสร้างสรรค์ และมีท่าทีที่ไม่น่าจะเอื้อให้กับการเอาจริงเอาจังมากนักก็ยังมีกฎเกณฑ์และข้อตกลงที่ทั้งผู้เขียนและผู้อ่าน "รู้กัน" อยู่แล้วอย่างชัดเจนสำหรับแยกจัดประเภท

แต่ในเล่มนี้เรากลับเห็นปราบดาเก็บเกี่ยวเอาขนบของวรรณกรรมต่างขนบมาผสมปนเปกันจนไม่มีช่องว่างให้เราจำแนกงานของเขาได้ (เราจึงได้ยินว่ามีการพูดถึงงานของเขาในหลายแบบด้วยกัน เช่น บอกว่าการเล่าเหมือนกับ 'รงค์

วงษ์สวรรค์ สำนวนการเขียนเหมือนกับนักเขียนกลุ่มไปยาลใหญ่ ส่วนวิธีคิดเป็นเอกลักษณ์ของเขาเองฯ)

อย่างเช่นในเรื่อง *"ตื้น-ลึก-หนา-บาง"* ที่ประสานขนบแบบวรรณกรรมวิทยาศาสตร์เข้ากับขนบวรรณกรรมสร้างสรรค์ โดยให้นักนิยมไพรผู้มีทัศนะแบบโรแมนติกบังเอิญพบกับวัตถุที่เรียกว่าความลับขนาดเท่านิ้วโป้ง พลัดตกลงมาจากนอกโลก หรือในเรื่อง *"บรรยากาศเป็นกันเอง"* ที่ให้ชายติดอ่างเล่าเรื่องการทดลองทางวิทยาศาสตร์แบบนวนิยายวิทยาศาสตร์ หรือเรื่อง *"อะไรในอากาศ"* ที่ประสมประสานระหว่างวรรณกรรมอีโรติกวรรณกรรมสัจนิยมมหัศจรรย์แบบลาตินใช้ภาษาพูดแบบพีเรียด ภาษาบรรยายตามขนบของวรรณคดีไทย และภาษาหยาบกระด้างที่นิยมใช้กันในหนังสือปกขาว เรื่อง *"อุปกรณ์ประกอบฉาก"* ที่ใช้วรรณกรรมพาฝันฉาบหน้าแล้วซ่อนประเด็นสำคัญเอาไว้ในฉากหลังที่เปิดโอกาสให้ผู้อ่านได้ใช้ขนบการอ่านตีความแบบวรรณกรรมสร้างสรรค์ หรืออย่างเรื่อง *"นักเว้นวรรค"* และ *"คนนอนคม"* ที่เอาขนบในการวิเคราะห์ ตั้งสมมุติฐาน และหาคำตอบของงานวิชาการและนักวิชาการขึ้นมาใช้

ในแง่นี้เราจึงเห็นว่านอกจากรวมเรื่องสั้นเล่มนี้จะทำให้เส้นแบ่งของสองขั้วหรือระบบทวิลักษณ์ที่แนวคิดของสมัยใหม่นิยมเชื่อถือความคลุมเครือพร่าเลือนดังที่กล่าวถึงข้างต้นแล้ว ปราบดายังพยายามทำให้เส้นแบ่งเชิงประเภทของวรรณกรรมคลุมเครือพร่าเลือนไปด้วย

แม้กระทั่งระหว่างนักเขียนกับตัวละคร ที่แนวคิดสมัยใหม่เชื่อว่า นักเขียนย่อมต้องสามารถใช้อำนาจกำกับตัวละครของเขาให้ได้อย่างอยู่มือ วรรณกรรมถึงจะสมบูรณ์เป็นเอกภาพ ปราบดายังตั้งข้อสงสัยถึงความยอกย้อนของมายาคตินี้ โดยให้ตัวละครในเรื่อง *"มารุตมองทะเล"* ออกมาแฉโพยปราบดา หยุ่น ผู้เป็นนักเขียนให้ผู้อ่านฟังอย่างสาดเสียเทเสีย เรื่องสั้นเรื่องนี้ยังคงให้นักเขียนมีอำนาจตามแนวคิดเดิมอยู่บ้าง เช่น ข้อความที่ตัวละครแสดงความวิตกว่าถ้าปราบดามาแล้วเขาจะหมดโอกาสอันงาม แต่อย่างน้อยในเรื่องสั้นทั้งหมด 13 เรื่อง เรื่องนี้หนึ่งเรื่องเต็มๆ ที่ตัวละครมีอำนาจเหนือนักเขียนอย่างเต็มที่

ด้วยเหตุนี้จึงไม่เป็นเรื่องที่เกินความคาดหมายนักถ้าปราบดาจะไปไกลถึงระดับของการวิพากษ์ความเป็นวรรณกรรม ในเรื่องสั้น *"เหตุการณ์กรรมซ้ำเล่า"*

ในเรื่องสั้นเรื่องนี้ปราบดาให้ตัวละครแต่ละตัวในเรื่องมีความสัมพันธ์กันหมด ตัวละครแต่ละตัวเล่าเรื่องของตัวเองในมุมมองของตัวเอง แล้วเรื่องก็มาจบลงตรงที่เริ่มต้นนั่นเอง

เรื่องสั้นเรื่องนี้เปิดเผยให้เห็นว่าปราบดาเชื่อว่าวรรณกรรมนั้นเป็นระบบปิดที่องค์ประกอบภายในต่างก็อ้างอิงและสัมพันธ์กันเองโดยไม่เกี่ยวพันกับความจริงภายนอกเลย

ทั้งหมดนี้ไม่เกินเลยที่จะทำให้เรารู้สึกว่า หลังจากเงยหน้าขึ้นจากรวมเรื่องสั้นเล่มนี้แล้วจะ *"...รู้สึกเหมือนได้กินอาหารรสชาติแปลก ๆ..."* (ดวงดาว คำพุท: หน้า "จากบรรณาธิการ*แพรวสุดสัปดาห์*") เพราะในประวัติศาสตร์เรื่องสั้นบ้านเราเราไม่ค่อยจะได้ยินเสียงใครตั้งคำถามถึงลักษณะแบบแผนของสิ่งต่าง ๆ ในสังคมซึ่งห่อหุ้มเรามานานและลึกซึ้งเสียจนเราคิดว่ามันเป็นธรรมชาติ

โดยเฉพาะในวงการวรรณกรรมไม่เคยมีนักเขียนในอดีตตั้งคำถามและแสดงอาการไม่ไว้วางใจตัวของวรรณกรรมเองมาก่อน การพัฒนาการของวรรณกรรมที่เป็นมาอย่างเข้มข้นโดยตลอด จนแตกแขนงออกไปเป็นวรรณกรรมประเภทต่าง ๆ มากมายนั้น โดยมากแล้วเป็นพัฒนาการที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานที่เชื่อว่าวรรณกรรมจะต้องสะท้อนออกถึงความจริงได้ทั้งสิ้น ทุกแนววรรณกรรมต่างก็ยืนยันเชื่อมั่นในระดับความจริงที่จริงเหนือกว่าแนวนิยมอื่นซึ่งแนวนิยมของตนค้นพบ

ในความเห็นของผม หลังจากรวมเรื่องสั้น **นักกู่ตะโกน** (สนพ. ประพันธ์สาส์น : 2528) ของ ศักดิ์ชัย ลัคนาวิเชียร แล้ว ดูเหมือนรวมเรื่องสั้น **ความน่าจะเป็น** นี่เองที่เป็นเสียงก้องของยุคสมัยปัจจุบันที่ว่ากันว่าเป็นยุคสมัยแห่งการสิ้นสุดของความเชื่อมั่นในแบบแผนต่าง ๆ ที่สังคมยุคสมัยใหม่สร้างขึ้นมา

แม้ว่าจะพูดอย่างนี้ แต่ผมเองใช่ว่าจะเชื่อมั่นนัก!

ที่มา: พิเชฐ แสงทอง. " "ความน่าจะเป็น" เรื่องเล่า เรื่องเล่น เรื่องไม่เป็นเรื่อง". **เนชั่นสุดสัปดาห์.** ปีที่ 12 ฉบับที่ 437 (16-22 ตุลาคม 2543), หน้า 54-55.

บทวิเคราะห์

พิเชฐ แสงทอง จบการศึกษารัฐศาสตรบัณฑิตจากมหาวิทยาลัยรามคำแหง จบปริญญาโท สาขาไทยศึกษา ที่สถาบันเดียวกัน พิเชฐเริ่มเขียนบทวิจารณ์จริงจังตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2536 มีผลงานตีพิมพ์ใน*สยามรัฐสัปดาหวิจารณ์ ไรเตอร์ กรุงเทพธุรกิจ (จุดประกาย)* ฯลฯ โดยใช้นามปากกา สายพิณ ปฐมาบรรณ บทวิจารณ์ "กวีนิพนธ์ม้าก้านกล้วย ของ ไพวรินทร์ ขาวงาม" ได้รับการตีพิมพ์รวมเล่มในหนังสือ **รำปากกา ชัก "ม้าก้านกล้วย"** ร่วมกับบทวิจารณ์ของวาณิช จรุงกิจอนันต์ ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์ และ แดง ใบเล่ ปัจจุบันพิเชฐมีบทวิจารณ์ตีพิมพ์ใน*เนชั่นสุดสัปดาห์* ในบางครั้งบางคราว และมีคอลัมน์ประจำเกี่ยวกับวรรณกรรมที่*กรุงเทพธุรกิจ (จุดประกาย)* นอกจากนี้ยังเป็นบรรณาธิการนิตยสาร *VAIN Comment* ซึ่งเป็นนิตยสารทำมือเน้นเรื่องวรรณกรรมและการวิจารณ์อีกด้วย

สำหรับบทวิจารณ์ที่เลือกสรรมานี้ พิเชฐวิจารณ์ผลงานรวมเรื่องสั้นเล่มแรกของปราบดา หยุ่น ชื่อ **ความน่าจะเป็น** ปราบดา หยุ่น เป็นนักเขียนคลื่นลูกใหม่ที่สร้างความสั่นสะเทือนแก่วงวรรณกรรมด้วยเรื่องสั้นที่มีลักษณะแปลกใหม่ท้าทาย "ขนบ" ของการแต่งเรื่องสั้นทั่วไป ผลงานของปราบดา หยุ่นจึงสร้างความคึกคักแก่การวิจารณ์วรรณกรรม มีนักวิจารณ์หลายคนให้ความสนใจนำผลงานมาวิเคราะห์วิพากษ์ นับว่าเป็นผลงานร่วมสมัยที่กระตุ้นความสนใจของนักอ่านและนักวิจารณ์อย่างกว้างขวาง

นักวิจารณ์หลายคนมองเห็นตรงกันว่าเรื่องสั้นของปราบดา หยุ่น เป็นภาพสะท้อนของเรื่องสั้นหลังยุคสมัยใหม่ (Postmodernism)[2] ที่ชัดเจนที่สุด แต่บทวิจารณ์ชิ้นนี้จับประเด็นวิจารณ์โดยกล่าวตรงไปตรงมาว่าตามหลักการของวรรณกรรมของยุคสมัยใหม่ เรื่องสั้นของปราบดาย่อมได้รับการวิพากษ์ว่าเป็น "เรื่องไม่เป็นเรื่อง" ผู้วิจารณ์สามารถชี้ให้เห็นได้ชัดเจนว่า ในขณะที่เรื่องสั้นในชุด **ความน่าจะเป็น** ดูเหมือนว่า "อ่านไม่รู้เรื่อง" และสร้าง "อารมณ์ค้าง" นั้น ได้ท้าทายขนบของการสร้างสรรค์วรรณกรรมประเภทเรื่องเล่าในด้านต่างๆ อย่างไร เช่น ในด้านตรรกะของการเล่าเรื่อง เหตุการณ์ต่างๆ ในเรื่องก็ไม่ได้เป็นเหตุเป็นผลต่อกันเหมือนอย่างเรื่องเล่าทั่วไป เรื่องสั้นบางเรื่องไม่มีตอนต้นเรื่องและตอนจบเรื่อง เพราะตอนจบของเรื่องก็คือตอนต้นของเรื่องนั่นเอง ราวกับเรื่องวนเป็นวงกลม รวมทั้งการเล่าเรื่องที่ใช้ลักษณะ "เรื่องเล่าที่เล่าถึงตัวมันเอง" ผู้วิจารณ์ชี้ให้เห็นว่าจากเรื่องสั้นหลายเรื่องผู้เขียนกำลังบอกผู้อ่านว่าสิ่งเล็กๆ น้อยๆ ที่ดูไม่สลักสำคัญกลับมีบทบาทและมีความหมายต่อตัวเรื่อง ขณะเดียวกันสิ่งที่ดูเหมือนเป็นเรื่องสำคัญหรือเป็นเรื่องหลักก็ไร้ความสำคัญ นอกจากนี้ ผู้เขียนยังเสนอแนวคิดที่ขัดแย้งกับความคิดและค่านิยมทางสังคมตามแบบแผนทั่วไปอีกด้วย ในด้านขนบของวรรณกรรม ผู้วิจารณ์อธิบายให้เห็นว่าปราบดาผสมปนเปขนบวรรณกรรมต่างแบบในเรื่องเดียวกัน อันทำให้เส้นแบ่งประเภทวรรณกรรมที่เคยยึดถือกันมาพร่าเลือนยิ่งขึ้น

ผู้วิจารณ์ชี้ให้เห็นว่า เรื่องสั้นของปราบดา หยุ่น ที่ดู "แปลก" และ "อ่านไม่รู้เรื่อง" นี้ซ่อนความคิดว่าผู้เขียนกำลังวิจารณ์โลกและชีวิตด้วยสายตาของคนในสังคมยุคหลังสมัยใหม่ ซึ่งเชื่อกันว่า โลกไร้สาระ การยกเหตุผลมาอ้างไม่ได้มีความหมายจริงจังเสมอไป เป็นโลกแห่งความแตกต่างหลากหลาย ไร้พรมแดน

---

[1] ตัวอย่างเช่น รื่นฤทัย สัจจพันธุ์, "ความน่าจะเป็น : คลื่นลูกใหม่ของนักเขียนเรื่องสั้นไทย", **เนชั่นสุดสัปดาห์** ปีที่ 9 ฉบับ 437 16-22 ตุลาคม 2543 หน้า 70 - 71.

ลดาวัลย์ รัตนดิลกชัย, "ความน่าจะเป็นของปราบดา หยุ่น (1) และ (2), **มติชนสุดสัปดาห์** ปีที่ 21 ฉบับที่ 1052 (16 ตุลาคม 2543) และ ฉบับที่ 1053 (23 ตุลาคม 2543) หน้า67.

อิราวดี ไตลังคะ, "ความน่าจะเป็นอะไร", **มติชนสุดสัปดาห์**, ปีที่ 21 ฉบับที่ 1058 (27 พฤศจิกายน 2543), หน้า 70-72.

[2] อ่านเรื่องของแนวคิดแบบหลังยุคสมัยใหม่ได้จากบทสัมภาษณ์ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์ และนพพร ประชากุล มองหลากมุม "โพสต์โมเดิร์น" ในสารคดี ปีที่ 17 ฉบับที่ 193 (มีนาคม, 2544) หน้า 138 - 150.

แห่งการแบ่งแยก เพราะไม่เชื่อว่ากฎเกณฑ์ที่เชื่อถือได้มีอยู่จริง แต่กลับเชื่อมั่นในเรื่องการอยู่ร่วมกันของสรรพสิ่ง และการยอมรับความแตกต่างหลากหลาย ในส่วนของวรรณกรรม ผู้วิจารณ์ใช้มุมมองของแนวคิดโครงสร้างนิยมที่เห็นว่าว่าวรรณกรรมเป็นเพียงวาทกรรมที่มีกลวิธี ขนบ และถ้อยคำ ซึ่งอ้างอิงและสัมพันธ์กันโดยไม่เกี่ยวกับโลกภายนอก ผู้วิจารณ์จึงวิเคราะห์ให้เห็นว่าผู้เขียนเน้นย้ำด้วยท่าทีล้อเลียนเสียดสีด้วยซ้ำว่าวรรณกรรมเป็นเรื่องเล่ามิใช่เรื่องจริง และดึงผู้อ่านให้ถอยห่างออกมาจากเรื่องราวด้วยกลวิธีต่างๆ เช่น ด้วยวิธีเล่าเรื่อง ด้วยถ้อยคำภาษาที่ต่างระดับกัน ด้วยการให้ตัวละครวิพากษ์วิจารณ์ผู้เขียน เป็นต้น

ประเด็นสำคัญของบทวิจารณ์นี้จึงอยู่ที่การแสดงให้เห็นว่าวรรณกรรมมีความสัมพันธ์กับสังคมอย่างแนบแน่น เมื่อสังคมเปลี่ยนแปลงไป วรรณกรรมก็มีพัฒนาการ มีความเปลี่ยนแปลงตามไปด้วย สังคมโลกกำลังก้าวเข้าสู่ยุคใหม่ที่ตั้งข้อสงสัยกับสิ่งที่เคยยึดถือมาแต่เดิม กระแสความคิดนี้แพร่เข้าสู่สังคมไทย และมีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะเด่นชัดขึ้นเรื่อยๆ วรรณกรรมไทยร่วมสมัยจำนวนหนึ่งกำลังหมุนตามกระแสโลกและกระแสสังคมไทยด้วย สิ่งนี้นับเป็นความเคลื่อนไหวในวงวรรณกรรมที่นักเขียน นักอ่าน และนักวิจารณ์ต่างให้ความสนใจ อันที่จริง ในแต่ละช่วงเวลามักมีนักเขียนสร้างสรรค์วรรณกรรมที่มีความแตกต่างจากงานสร้างสรรค์ตามแบบแผน หรือมีการสร้าง "ขนบ" ใหม่ที่แตกต่างไปจากเดิม งานเขียนเหล่านี้ท้าทายความคุ้นชินของนักอ่านทั่วไป ดังนั้น นักวิจารณ์จึงต้องเข้ามาทำหน้าที่เป็น "สื่อกลาง" ชี้ให้เห็นว่าความแปลกต่างนั้นมีที่มาและมีจุดมุ่งหมายอย่างไร มีความสัมพันธ์กับกระแสสังคมที่เปลี่ยนแปลงอย่างไร ในบางครั้ง วรรณกรรมบางเรื่องก้าวไกลเกินยุคสมัยของตน นักวิจารณ์ต้องเป็นผู้ที่ต้องรู้เท่าทัน ติดตามความเคลื่อนไหวนี้ได้ทันท่วงที บทวิจารณ์นี้จึงเป็นแรงกระตุ้นเตือนว่านักวิจารณ์จะต้องไม่หยุดนิ่งอยู่กับที่ แม้ว่าโดยทั่วไปนักวิจารณ์จะมาทีหลังนักเขียน แต่อย่างน้อยที่สุดต้องตามให้ทัน

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์: ผู้วิเคราะห์

ความคิด ความเชื่อ และ ความสำนึกเชิงปรัชญา

โรนัลด์ พีค็อก

ปัญหาที่เลี่ยงไม่ได้เกิดขึ้นอย่างแน่นอนในประเด็นที่ว่า ในเมื่อมีเรื่องของปรัชญาที่แฝงอยู่ในตัวงานเข้ามาเกี่ยวข้องด้วยแล้ว เราจะประเมินปรัชญาที่ว่านี้ในตัวของมันเองได้หรือไม่ ในขณะที่เราประเมินตัวกวีนิพนธ์ซึ่งนับได้ว่าเป็นพาหะของปรัชญานั้น... ในทางปฏิบัติแล้ว ข้าพเจ้าคิดว่าเรากำลังประเมินตัวความคิดไปด้วย โดยที่เรายอมรับ หรือยอมรับเป็นบางส่วน หรือปฏิเสธความคิดที่ว่านั้น ข้าพเจ้าใคร่ขอย้ำว่าการยอมรับแต่เพียงบางส่วนนั้นเป็นการลดทอนคุณค่าในการที่เราวินิจฉัยตัวงานในฐานะที่เป็นงานอันมีเอกภาพ การทำเช่นนั้นนำไปสู่สิ่งที่ข้าพเจ้าเรียกว่าข้อวินิจฉัยแบบกล้าๆ กลัวๆ คนจำนวนไม่น้อยคิดไม่เหมือนกับข้าพเจ้า พวกเขายืนยันว่าเราสามารถที่จะเปิดทางให้แก่ปรัชญาที่เรารับไม่ได้ แต่เรายังอยู่ในฐานะที่จะให้ข้อวินิจฉัยอันถูกต้องได้ในเรื่องของตัวกวีนิพนธ์ จริงอยู่เราอาจจะต้องยอมรับว่าในงานที่เกี่ยวกับความเชื่อที่ค่อนข้างจะตายตัว ความสมดุลเกิดขึ้นได้เพราะมีกรอบโครงในด้านอารมณ์ความรู้สึกอันเป็นฐานให้แก่ความเชื่อที่แตกต่างกันไปได้ ยกตัวอย่างเช่น เราสามารถที่จะมีปฏิกิริยาตอบโต้กับละครศาสนาของโกลแดล (Claudel) หรือของเอเลียต (Eliot) ตราบใดที่เรายังหมกมุ่นอยู่กับประเด็นที่ว่าด้วยความชั่ว การสำนึกบาป และการโหยหาทางแห่ง

ความบริสุทธิ์อันจะปลดปล่อยมนุษย์จากบาปได้ แม้ว่าเราอาจจะไม่ยอมรับเงื่อนไขของศาสนาคริสต์ที่ว่าด้วยประเด็นเหล่านี้...

ประเด็นต่างๆ อาจจะยังขัดเจนอยู่ในกวีนิพนธ์ศาสนา เช่นในงานของดันน์ (Donne) เฮอร์เบิร์ต (Herbert) วอห์น (Vaughan) หรือกวียุคบาร็อคของเยอรมัน แต่ในวรรณกรรมส่วนใหญ่อันรวมถึงนวนิยายและละคร เราไม่ได้สัมผัสกับปรัชญาที่เป็นระบบ ไม่ได้สัมผัสกับระบบที่ตายตัวแล้ว ไม่ว่าจะเป็นของศาสนาคริสต์หรือความเชื่อนอกกรอบแห่งศาสนานั้น แต่เรากำลังสัมผัสกับแบบแผนความคิดหรือแบบแผนคุณค่าที่มีลักษณะเฉพาะตนและเปลี่ยนแปลงไปได้เรื่อยๆ ในบางครั้งก็เป็นเรื่องของการจงใจเลี่ยงความเป็นระบบ ความเชื่อที่ตายตัว หรือคำสอนที่คงเส้นคงวา ด้วยเหตุนี้ข้าพเจ้าจึงขอเสนอมโนทัศน์ "ความสำนึกเชิงปรัชญา" ว่าเป็นคุณสมบัติที่จำเป็นต้องมีเพื่อที่งานวรรณกรรมเหล่านั้นจะมิได้กลายเป็นสิ่งที่ไร้คุณค่า ตื้นเขิน หรือเป็นแค่การเล่าเรื่องหรือแต่งกลอนด้วยวิธีที่ราวกับเป็นเครื่องจักรกล ในวรรณกรรมทุกชิ้นที่ถือได้ว่ามีระดับ เราน่าที่จะพบพลังทางปรัชญาอันแฝงอยู่ ความสำนึกในเรื่องของคุณค่าทางปรัชญา หรือการหยั่งรู้ด้วยสัญชาตญาณหรือภูมิปัญญาที่ว่าด้วยกิจของมนุษย์ นี่อาจเรียกได้ว่าเป็นทางเลือกที่ไร้ระบบอันตรงข้ามกับงานของผู้ที่เคร่งกับแบบแผนของศาสนา เช่น มิลตัน (Milton) เอเลียต และโกลแดล แม้ว่าคำสอนทางศาสนาจะมิใช่ตัวงานกวีนิพนธ์เอง แต่กวีนิพนธ์ก็จะไม่เป็นกวีนิพนธ์ถ้ายังจมปลักอยู่ในระดับที่ไร้สาระหรือไร้ความสำคัญ กล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ เราจำจะต้องสามารถพินิจงานวรรณกรรมลงไปใต้ระดับพื้นผิว ระหว่างบรรทัด หรือผ่านการหลอมรวมของโครงเรื่องและตัวละคร ผ่านความเปรียบทั้งหลาย เพื่อที่จะไปให้ถึงแก่นของความคิดซึ่งในรูปแบบอื่นจัดได้ว่าเป็นเนื้อหาของคติในเรื่องของชีวิตและมวลมนุษย์ ผู้คนส่วนมาก ยกเว้นแต่พวกที่ไม่ชอบคิดและพวกปัญญาอ่อน จำเป็นจะต้องเผชิญหน้ากับชีวิต เขาถูกบีบให้คิดให้หนักในเรื่องของสถานะของบุคลิกภาพ ของความปรารถนา และของการกระทำของพวกเขาเอง ด้วยเหตุนี้ในมนุษย์ทุกผู้ทุกนามเราจึงพบจุดกำเนิดของความคิดอันยั่งยืนซึ่งแสดงออกในรูปแบบอันเข้มข้นของปรัชญา ศาสนา จริยธรรม และปรัชญาสังคม กวี นักเขียน มักจะคิดเป็นรูปธรรมเป็นภาพพจน์ และการที่เขาสามารถหลอมพลังแห่งจินตนาการเข้ากับความ

แหลมคมเชิงปรัชญาและจริยธรรมได้นั้น ก็เป็นสิ่งที่ทำให้เขาได้รับการยอมรับในหมู่คนที่ช่างคิดและเปี่ยมด้วยปัญญา ผู้ซึ่งอยู่ในฐานะเป็นฝ่ายรับงานวรรณกรรมและสามารถเข้าถึงวิธีการแสดงออกของกวีและนักเขียนได้ ยิ่งไปกว่านั้น การสร้างงานที่เป็นกวีนิพนธ์ เช่นเดียวกับศิลปะทั้งหลาย เป็นการแสดงออกให้เห็นประจักษ์ว่า นักเขียนมีเครื่องมือที่สามารถจะพิสูจน์ให้เห็นถึงความรู้ในบางสาขาประสบการณ์ และสัจธรรมที่กิจกรรมทางปัญญาอื่นไม่อาจทำได้เสมอเหมือน จินตนาการ ความคิดและกลวิธีในการแสดงออกเดินไปในทางเดียวกัน ดังนั้น คุณสมบัติอันเกี่ยวเนื่องกับความคิด กับปรัชญาซึ่งแฝงอยู่ในตัวงาน (อันรวมถึงความเชื่อและความสำนึกในคุณค่า) จึงเป็นหนึ่งในหลักเกณฑ์พื้นฐานของงานทางวรรณศิลป์

ประเด็นที่ว่าความสำนึกที่ว่านี้จะอยู่ในรูปแฝงเร้นหรือเผยแสดงออกมาอย่างชัดแจ้ง ด้วยวาทกรรมเชิงสั่งสอนอย่างโจ่งแจ้ง ขึ้นอยู่กับสภาพอารมณ์ความรู้สึกและวิธีการเขียนของตัวนักเขียนเอง งานอันเป็นที่ชื่นชอบของเบอร์นาร์ด ชอว์ (Bernard Shaw) ที่ข้าพเจ้าอ้างมาข้างต้นชี้ให้เห็นได้อย่างดีพอสมควรว่า ทั้งลักษณะที่แฝงเร้นและลักษณะที่เผยแสดงอยู่ร่วมกันได้ ในอีกแง่หนึ่ง กวีนิพนธ์เชิงสัญลักษณ์ปรับสิ่งที่แฝงเร้นไปจนถึงระดับของความไม่ชัดเจน แต่เราจำจะต้องตอกย้ำว่าความคิดเข้ามาเกี่ยวพันด้วย ณ ที่นี้ ไม่ใช่แต่เพียงความรู้สึกสุนทรียศาสตร์ที่มุ่งจะปรับเปลี่ยนความสำคัญและบทบาทหน้าที่เฉพาะของกวีนิพนธ์ให้เป็นแต่เพียงเรื่องของความรู้สึกและการแสดงความรู้สึกนั้นถือได้ว่าไม่พอเพียง เพราะเป็นการมองข้ามการหลอมรวมอันเร้นลับระหว่างความคิดกับความรู้สึกซึ่งบรรลุถึงระดับแห่งความสมบูรณ์ในภาษาเชิงสัญลักษณ์และกวีวัจนะความคิดได้รับการแสดงออกในรูปของความอ่อนไหวแห่งอารมณ์ แฝงไว้ในกรอบของการเล่าเรื่อง กักขังไว้ในรูปของสัญลักษณ์ ปกปิดไว้บางส่วน เผยแสดงเพียงบางส่วน... (ลองพิจารณา) ตัวอย่างจากงานของเชคอฟ (Chekhov) ละครเหล่านี้เต็มไปด้วยการวิเคราะห์เชิงสังคม แต่แสดงออกโดยทางอ้อมในรูปของความเจ็บปวดระดับบุคคล ความรู้สึก ความอัดอั้นตันใจ และความกดดันที่พวกเขาได้รับ เชคอฟใช้ตัวละครเหล่านี้แสดงให้เราเห็นถึงความปั่นป่วนของชนทั้งชั้น นั่นคือชนชั้นกลางของรัสเซียในตอนต้นศตวรรษที่ 20 ตัวอย่างที่เด่นชัดอีกอย่างหนึ่งก็คือ

โศกนาฏกรรมในฐานะที่เป็นศิลปะประเภทหนึ่ง โศกนาฏกรรมทุกเรื่องเป็นคำพิพากษาชีวิตมนุษย์ในส่วนที่เกี่ยวกับอำนาจที่อยู่เหนือมนุษย์... โศกนาฏกรรมเป็นการท้าทายปวงเทพ เป็นข้อกล่าวหาเชิงจริยธรรม โศกนาฏกรรมคือเครื่องหมายคำถามต่อชีวิตมนุษย์อันว้าวุ่นและสับสน ปัญหาเหล่านี้มิใช่ปัญหาเชิงสุนทรีย์แต่เพียงอย่างเดียว ความหมายของโศกนาฏกรรมจึงมิได้อยู่ในระดับของสุนทรียศาสตร์และวรรณศิลป์เท่านั้น

เจตนา นาควัชระ: ผู้แปล

ที่มา: Ronald Peacock. "Ideas, Beliefs, and Philosophical Awareness" ©Oxford University Press, 1972. Reprinted from **Criticism and Personal Taste** (pp.98-101) by R. Peacock (1972) by permission of Oxford University Press.

บทวิเคราะห์

โรนัลด์ พีค็อก (Ronald Peacock) เป็นนักวิชาการด้านเยอรมันศึกษาชาวอังกฤษ มีผลงานด้านวรรณคดีศึกษาโดยเฉพาะที่เกี่ยวกับวรรณคดีเยอรมันมากมาย ได้รับการยอมรับในหมู่นักวิชาการระดับนานาชาติ หนังสือชื่อ Criticism and Personal Taste (1972) (อาจแปลเป็นไทยได้ว่า "การวิจารณ์กับรสนิยมส่วนตัว") เป็นหนังสือทฤษฎีวรรณคดีที่จัดได้ว่ามีลักษณะท้าทายเพราะดูประหนึ่งว่าจะเป็นถ้อยแถลงของ "คนหัวเก่า" ที่ยังเชื่อในเรื่องของรสนิยมอันดีส่วนบุคคลและความสามารถของผู้มีปัญญาที่จะวินิจฉัยคุณค่าได้เองโดยมิต้องเกาะยึดกับทฤษฎี เป็นที่น่าสังเกตว่า ช่วงต้นทศวรรษ 1970 เป็นยุคที่ "การวิจารณ์แผนใหม่" กำลังเริ่มที่จะโด่งดังจากจุดเริ่มต้นในประเทศฝรั่งเศสแล้วแผ่ขยายไปสู่อเมริกาเหนือจนกระทั่งกลายเป็นขบวนการทางวิชาการที่มีผู้เรียกว่าเป็น critical theory หนังสือของพีค็อกนั้นถ้าอ่านอย่างผิวเผินเราอาจจะเข้าใจผิดไปได้ว่า เป็นหลักการแห่งการวิจารณ์ที่ยึดถือสามัญสำนึกเป็นหลัก แต่ถ้าพินิจให้ถี่ถ้วนแล้วจะพบว่าผู้แต่งพยายามจะแสวงหาทิศทางในการวิจารณ์ที่เป็นรูปธรรม และได้ใช้เหตุผลในการอธิบายหลักการดังกล่าวอย่างชัดเจน โดยอ้างถึงตัวงานอันหลากหลายจากวรรณกรรมของชาติตะวันตกหลายชาติ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง อังกฤษ อเมริกัน เยอรมัน ฝรั่งเศส และรัสเซีย โดยทั่วไปจุดเด่นของนักวิชาการอังกฤษก็คือความสามารถในการตีแผ่และวิเคราะห์ปัญหาอย่างตรงไปตรงมาและชัดเจน อันดูจะเป็นมรดกหรือแนวความคิดเชิงปรัชญาที่เรียกว่า "ประสบการณ์นิยม" (Empiricism)

ในขณะเดียวกันเมื่อได้ศึกษาภาษา วัฒนธรรม และวรรณคดีของเยอรมันอย่างลึกซึ้ง นักวิชาการเหล่านี้ก็มีความคุ้นเคยกับการมองปัญหาเชิงปรัชญาและการอธิบายความเชิงนามธรรม หนังสือเล่มนี้จึงเป็นหนังสือด้านทฤษฎีวรรณคดีที่กอปรด้วยความลุ่มลึกเชิงปรัชญาและให้อรรถาธิบายได้อย่างแจ่มชัดเป็นรูปธรรมไม่คลุมเครือ

ในกรอบของวรรณคดีศึกษา วิทยาการสาขาย่อยที่นักวิชาการด้านเยอรมันศึกษาให้ความสนใจเป็นพิเศษก็คือ "การประเมินคุณค่า" (ภาษาอังกฤษว่า literary evaluation; ภาษาเยอรมันว่า Literarische Wertung) ได้มีการถกเถียงกันต่อเนื่องมานับตั้งแต่ปลายศตวรรษที่ 19 แล้วว่า เป็นการสมควรหรือไม่ที่จะปรับวิชาด้านมนุษยศาสตร์ให้มีความแม่นตรงเทียบได้กับวิทยาศาสตร์ ความคิดกระแสหนึ่งเรียกร้อง (ตามสังคมศาสตร์บางสาขา)ให้มนุษยศาสตร์สลัดทิ้งเสียซึ่งลักษณะอันเป็นอัตวิสัย และหลีกหนีการประเมินคุณค่า อีกกระแสหนึ่งมุ่งเน้นให้เห็นว่ามนุษยศาสตร์มีเอกลักษณ์ของตนซึ่งแตกต่างจากวิทยาศาสตร์ และส่วนหนึ่งของเอกลักษณ์นั้นก็คือความใส่ใจในเรื่องของคุณค่า ดังนั้นการประเมินคุณค่าจึงเป็นภารกิจอันสำคัญของมนุษยศาสตร์ และของวรรณคดีศึกษา

โรนัลด์ พีค็อก อยู่ในกระแสที่สองที่กล่าวมาข้างต้นนี้ เขาไม่ลังเลที่จะตอกย้ำว่าวรรณคดีมีความสัมพันธ์กับชีวิต(นักวิชาการรุ่นใหม่มักจะใช้คำว่าreferentiality) ในขณะที่นักวิชาการบางกลุ่มในยุคปัจจุบันไม่ต้องการที่จะวิเคราะห์วรรณคดีในแง่ของความสัมพันธ์กับโลกและชีวิตจริง แต่จะมุ่งมองวรรณคดีในฐานะที่เป็นเพียงตัวบท (text) ที่อยู่ได้ด้วยความสัมพันธ์ภายในตัวบทเอง หรือความสัมพันธ์ระหว่างตัวบท เมื่อพีค็อกได้กำหนดทิศทางในการศึกษาของเขาไว้เช่นนี้แล้ว จึงไม่เป็นที่น่าประหลาดใจว่า เขาจะมุ่งเน้นถึงคุณค่าที่เกี่ยวโยงกับ "ความลำนึกเชิงปรัชญา" พีค็อกไม่ลังเลที่จะวินิจฉัยว่าความโดดเด่นของงานวรรณกรรมนั้นส่วนหนึ่งขึ้นอยู่กับเนื้อหาที่มีนัยเชิงปรัชญา ทั้งนี้เขาพยายามที่จะแยกแยะให้เห็นว่าวรรณศิลป์เป็นวาทกรรมเชิงปรัชญาที่แตกต่างจากงานด้านปรัชญาเอง โดยที่นักประพันธ์และกวีมีกลวิธีที่จะสื่อความเชิงปรัชญาในทางอ้อมด้วยกวีวัจนะที่อาจซับซ้อนและลุ่มลึก ถึงอย่างไรก็ตาม เขากล่าวไว้อย่างปราศจากข้อสงสัยใดๆ ว่าผู้อ่านหรือผู้รับเสี่ยงไม่ได้ที่จะประเมินตัวเนื้อหาทางความคิดที่แฝงอยู่ในงานวรรณกรรม ในอีกระดับหนึ่ง เขาให้ข้อสรุปที่ชัดเจนอีกเช่นกันว่า เราจำเป็นจะ

ต้องประเมินวรรณกรรมทั้งในด้านของอารมณ์ความรู้สึกควบคู่ไปกับด้านของแก่นทางความคิด นั่นคือทางสายกลางที่ช่วยให้เราไม่พลัดหลงไปสู่อาณาจักรโรแมนติกอย่างสุดขั้ว หรือไปสู่วรรณกรรมบางประเภทที่มุ่งแต่จะสื่อปัญญาความคิดโดยไม่ได้ใส่ใจต่อการสร้างสรรค์ทางวรรณศิลป์

ในหลายตอน พีค็อกกล่าวถึงข้อแตกต่างระหว่างความเชื่อทางศาสนาที่อาจจะแสดงออกมาในงานของนักประพันธ์บางคนซึ่งยึดติดอยู่กับคำสอนอย่างเคร่งครัด โดยที่นักประพันธ์เหล่านั้นพร้อมที่จะเดินตามระบบทางความเชื่อที่ถ่ายทอดต่อเนื่องกันมาในกรอบของศาสนา เขาชี้ให้เห็นว่าความลุ่มลึกในทางความคิดอันเป็นตัวประกันคุณค่าของงานวรรณกรรมนั้น ไม่จำเป็นต้องเป็นความคิดที่เป็นระบบเช่นเดียวกับปรัชญาหรือศาสนา แต่ย่อมจะต้องแสดงออกถึงความตื่นตัวทางปัญญาที่มีต่อปัญหาของมนุษยชาติ ของสังคม และของปัจเจกบุคคล ในแง่นี้เขาอ้างถึงผลงานบางประเภทที่แสดงออกถึงความหมกมุ่นเชิงปรัชญา อันกอปรด้วยวรรณศิลป์อันสูงส่ง เช่น โศกนาฏกรรม นอกจากนี้เขายังอ้างผลงานของนักประพันธ์และกวีบางคนมาเป็นตัวอย่าง เช่นงานของเชคอฟ (Chekhov) ที่แสดงออกถึงความสำนึกเชิงสังคมอันกว้างขวางและลึกซึ้งโดยสื่อความทางอ้อมในรูปของชะตากรรมของปัจเจกบุคคล

งานวิจารณ์ของพีค็อกชิ้นนี้แสดงให้เห็นได้ว่า การสร้างทฤษฎีวรรณคดีมิใช่เป็นกายกรรมทางปัญญาที่มีลักษณะเป็นนามธรรม แต่เป็นข้อสรุปรวมจากการศึกษาวรรณกรรมอันหลากหลายทั้งในมิติของเวลาและถิ่นที่ ประสบการณ์เหล่านั้นกว้างขวางและลึกพอที่จะเป็นฐานให้แก่การสร้างทฤษฎีวรรณคดีในบางลักษณะ การอ่านหนังสือให้แตกก็คือการตีปัญหาชีวิตให้แตก เพราะวรรณกรรมมีชีวิต วรรณกรรมสะท้อนชีวิต และวรรณกรรมคือชีวิตในรูปแบบหนึ่ง การเมินคุณค่าของชีวิตมนุษย์และการละเลยการประเมินคุณค่าวรรณกรรมจึงเป็นทางตันของวรรณคดีศึกษา นักวิชาการด้านวรรณคดีผู้นี้ได้ชี้ให้เห็นแล้วว่า วรรณคดีวิจารณ์จะเป็นพลังทางปัญญาให้แก่สังคมได้ก็ต่อเมื่อการวิจารณ์นั้นชี้ให้เห็นถึงคุณค่าของทั้งวรรณกรรมและของทั้งชีวิตมนุษย์

เจตนา นาควัชระ: ผู้วิเคราะห์

มรณกรรมของผู้แต่ง
(La mort de l'auteur)

โรลองด์ บาร์ธส์

ในเรื่องสั้นชื่อ **ซาร์ราซีน**[1] (Sarrasine) ขณะที่พูดถึงชายคนที่ถูกตอนและแต่งตัวเป็นผู้หญิง บัลซัค (Balzac)[2]ได้เขียนประโยคนี้ขึ้นมา "นี่แหละคือผู้หญิงที่กลัวขึ้นมาอย่างกะทันหัน เปลี่ยนใจง่ายโดยไม่มีเหตุผล อารมณ์ปั่นป่วนโดยสัญชาตญาณ กล้าโดยไม่รู้สาเหตุ ทั้งยังอวดเก่ง แต่ก็เปี่ยมด้วยความรู้สึกอันละเมียดละไม"[3] ใครกันเป็นคนพูดข้อความนี้ ตัวเอกของเรื่องสั้นซึ่งจงใจที่จะทำเป็นไม่รู้ไม่ชี้ในเรื่องผู้ชายจอมปลอมที่แฝงตัวอยู่ในคราบของผู้หญิง

---

[1] เป็นเรื่องสั้นขนาดยาว ซึ่งโรลองด์ บาร์ธส์ ได้อ่านบทวิจารณ์ชื่อ *Sarrasine ou la castration personnifiée* ของ ฌอง เรอบูล (Jean Reboul) ตีพิมพ์ใน *Cahiers pour l'analyse* (mars-avril 1967) มาก่อนที่จะเลือกเอาเรื่องสั้นเล่มนี้มาเป็นตัวบทวิจารณ์เพื่อที่จะสนับสนุนความคิดของตนว่าผู้แต่งไม่ได้มีบทบาทสำคัญดังที่เข้าใจ และได้ตีพิมพ์ในหนังสือ S/Z (1970) ซาร์ราซีนเป็นประติมากร ผู้หลงรักซัมบิเนลล่า นักร้องชายเสียงโซปราโน (ซึ่งตามปกตินักร้องชายเสียงโซปราโนจะถูกตอนอวัยวะเพศ เพื่อให้คงเสียงโซปราโนเอาไว้) โดยที่ไม่แน่ใจในอัตลักษณ์ของซัมบิเนลล่าว่าเป็นชายหรือหญิง ในตอนท้ายซาร์ราซีนได้ค้นพบความจริงว่า ซัมบิเนลล่าเป็นชายจึงเสียใจมากคิดจะฆ่าซัมบิเนลล่าให้ตาย แต่ถูกผู้คุ้มครองของซัมบิเนลล่า จัดการเสียก่อน

[2] ออนอเร่ เดอ บัลซัค (Honoré de Balzac) มีชีวิตอยู่ระหว่าง ค.ศ.1799-1850 เป็นนักเขียนแนวสัจนิยม (le Realisme) เขียนเรื่องสั้นและนวนิยายไว้มากมาย นวนิยายส่วนใหญ่มีความยาวขนาด 300-500 หน้า มีตัวละครจากทุกชนชั้นในสังคมกว่า 2500 ตัว

[3] เป็นข้อความตอนใกล้จะจบเรื่อง ซาร์ราซีนมองซัมบิเนลล่าแล้วรู้สึกว่าซัมบิเนลล่าเป็นหญิง เพราะมีลักษณะแห่งความเป็นหญิงแต่ก็ไม่แน่ใจ

หรือว่าปัจเจกบุคคลที่ชื่อบัลซัคซึ่งมีประสบการณ์ส่วนตัวในเรื่องปรัชญาเกี่ยวกับสตรีเพศ หรือว่าเป็นตัวผู้แต่งที่ชื่อบัลซัค ที่แสดงข้อคิด "เชิงวรรณศิลป์" เกี่ยวกับความเป็นหญิง หรือว่าเป็นเรื่องของภูมิปัญญาอันเป็นสากล หรือว่าเป็นจิตวิทยาแบบโรแมนติกกันแน่ คำตอบในเรื่องนี้เป็นสิ่งที่เราไม่มีทางจะรู้ได้เลย ทั้งนี้ก็ด้วยเหตุผลง่ายๆ ว่า ข้อเขียน (l'écriture) เป็นการทำลายเสียงของผู้พูดและต้นกำเนิดทุกชนิด ข้อเขียนคือสิ่งที่เป็นกลาง หลอมรวมองค์ประกอบอันหลากหลาย เป็นสภาวะเบี่ยงเบนซึ่งให้ที่พักพิงเมื่อเราต้องการจะหนีจากตัวเอง เป็นภาพขาว-ดำที่กลืนกินอัตลักษณ์ทุกประเภท โดยเริ่มกันตั้งแต่อัตลักษณ์ของสรีระที่ทำหน้าที่เป็นผู้เขียนเลยทีเดียว

อาจจะเป็นเช่นนี้ตลอดมาก็เป็นได้ กล่าวคือ เมื่อเหตุการณ์หนึ่งถูกนำมาเล่า โดยมีจุดประสงค์ในการเล่าที่เน้นการไม่อ้างอิงโลกภายนอก[4] อีกทั้งไม่ก่อให้เกิดผลกระทบอันใดต่อโลกแห่งความเป็นจริง หมายความว่า ในที่สุดการเล่าจะอยู่นอกเหนือหน้าที่อื่นใดที่ไม่ใช่หน้าที่ของการใช้สัญลักษณ์ การถอนตัวจึงเกิดขึ้นได้ เสียงก็จะสูญเสียต้นกำเนิดไป ผู้แต่งก็จะเข้าสู่ห้วงแห่งความตายอันเป็นของตนเอง แล้วข้อเขียนก็จะเริ่มต้นขึ้น อย่างไรก็ตาม ความรู้สึกที่มีต่อปรากฏการณ์นี้จะแตกต่างกันออกไป ในสังคมที่ชาติพันธุ์วิทยาชอบนำมาศึกษา เรื่องเล่า (le récit) จะไม่เคยได้รับการมอบหมายให้อยู่ในความรับผิดชอบของบุคคลใดบุคคลหนึ่งเลย แต่จะถูกมอบหมายให้กับตัวกลาง หมอผี หรือผู้ขับลำนำ (récitant) ซึ่งจริงๆ แล้ว อย่างมากที่สุด เราก็อาจจะชื่นชมเพียง "สมรรถนะในการเล่า" ของเขา (หมายความว่า ความสามารถในการใช้รหัสแห่งการเล่า) แต่ไม่ใช่ "อัจฉริยภาพ" ผู้แต่งเป็นตัวละครสมัยใหม่ที่สังคมของเราสร้างขึ้นมา ในช่วงเวลานับแต่ปลายมัธยสมัย ต่อมาถึงยุคประสบการณ์นิยม (empirisme) ในอังกฤษ เหตุผลนิยม (rationalisme) ในฝรั่งเศส และยุคของการปฏิรูปศาสนา (la réforme) ซึ่งสังคมได้ค้นพบเกียรติภูมิของปัจเจกบุคคล หรืออย่างที่เราพูดให้เลิศหรูก็คือ "ตัวตนของมนุษย์" จึงเป็นเรื่องที่มีเหตุผลที่ในทางวรรณคดีนั้น แนวคิด

[4] การไม่อ้างอิงถึงโลกภายนอก ก็คือการศึกษาตัวบทวรรณกรรม โดยไม่สนใจปัจจัยภายนอกตัวบทวรรณกรรม เช่น ผู้แต่ง บริบททางสังคม เหตุการณ์แวดล้อมทางประวัติศาสตร์ รวมทั้งแรงบันดาลใจและอิทธิพลต่างๆ

ปฏิฐานนิยม อันเป็นทั้งข้อสรุปและผลลัพธ์ของอุดมการณ์ทุนนิยม จะได้ให้ความสำคัญอันยิ่งใหญ่ที่สุดต่อ "ตัวตน" ของผู้แต่ง *ผู้แต่ง*ยังครองความยิ่งใหญ่อยู่ในหนังสือประวัติวรรณคดี ชีวประวัติของนักเขียนต่าง ๆ บทสัมภาษณ์ในนิตยสาร และแม้แต่ในจิตสำนึกของบรรดานักวรรณคดีเอง ซึ่งมัวแต่พะวงอยู่กับการการผสมผสานเรื่องของบุคคลกับผลงานเข้าด้วยกัน โดยอาศัยงานเขียนประเภทอนุทิน (journal intime) เป็นหลัก ภาพลักษณ์ของวรรณคดีที่เราสามารถพบเห็นได้ในวัฒนธรรมปัจจุบัน จะยกผู้แต่งไว้ที่จุดศูนย์กลางอย่างตายตัว อันรวมถึงบุคลิกภาพของเขา ประวัติ รสนิยม ตลอดจนอารมณ์ความรู้สึก ส่วนใหญ่แล้วการวิจารณ์ยังติดอยู่กับการพูดว่า งานของโบเดอแลร์ (Baudelaire)[5] คือความล้มเหลวของมนุษย์ที่ชื่อโบเดอแลร์ ส่วนงานของฟานก๊อค (Van Gogh) นั้นก็คืออารมณ์คลุ้มคลั่งของเขา และงานของไชคอฟสกี้ (Tchaïkowski) ก็คือบาปที่เขาได้กระทำไว้ หมายความว่า *"คำอธิบาย"* ผลงานจะต้องถูกค้นหาอยู่เสมอจากด้านผู้ผลิตงาน ราวกับว่าในท้ายที่สุดแล้ว ทุกสิ่งทุกอย่างเป็นเสียงของคนเพียงคนเดียวเท่านั้น นั่นคือ *ผู้แต่ง* ที่ให้ "คำสารภาพ" ผ่านเรื่องสมมุติที่โปร่งใสพอที่เราจะมองทะลุได้

แม้ว่าอาณาจักรของผู้แต่งจะยังคงมีพลังแข็งแกร่งอยู่ก็ตาม (บ่อยครั้งที่การวิจารณ์แนวใหม่กลับเป็นตัวหนุนให้อาณาจักรนี้แข็งแกร่งขึ้น) เป็นธรรมดาอยู่เองที่นักเขียนบางคนได้พยายามมานานแล้วที่จะทำให้อาณาจักรนี้สั่นคลอนให้ได้ ในฝรั่งเศส มาลลาร์เม (Mallarmé)[6] เป็นคนแรกก็ว่าได้ที่มองเห็นและเล็งเห็นถึงความจำเป็นอันยิ่งยวดที่จะต้องเอาตัวภาษาเองเข้าไปแทนที่ผู้ที่ถือตัวมา

---

[5] ชาร์ลส์ โบเดอแลร์ (Charles Baudelaire: 1821 - 1867) กวีเอกของฝรั่งเศสซึ่งได้รับการยอมรับว่าเป็นบิดาแห่งกวีนิพนธ์สมัยใหม่ของโลกตะวันตก เขามีความสนใจในศิลปะหลากแขนง เขียนงานวิจารณ์ทัศนศิลป์ที่จัดได้ว่าเป็นงานบุกเบิก อีกทั้งยังเป็นผู้ที่มีความสนใจด้านดนตรีลึกซึ้ง จัดได้ว่าในงานของเขา "ศิลปะส่องทางให้แก่กัน"ซึ่งเขาเองก็เขียนกวีนิพนธ์ที่มีนัยเชิงทฤษฎีในด้านนี้ไว้ด้วย

[6] สเตฟาน มาลลาร์เม่ (1842 - 1898) เป็นกวีเอกและนักวิจารณ์ศิลปะคนสำคัญในศตวรรษที่ 19 มีอิทธิพลทางความคิด และการสร้างสรรค์งานของกลุ่มสัญลักษณ์นิยม (le Symbolisme) และกลุ่มเซอร์เรียลิสม์ (le Surréalisme) เขากล่าวว่า ผลงานที่บริสุทธิ์ คืองานที่ได้แสดงให้เห็นเป็นนัยๆ ว่าไม่ได้สื่อแสดงคำพูดของกวี แต่เป็นงานที่ปล่อยให้ถ้อยคำอธิบายตัวเอง (L'oeuvre pure, implique la disparition élocutoire du poéte, qui cède l'initiative aux mots...").

ตลอดเวลาว่าเป็นเจ้าของภาษา สำหรับมาลลาร์เมก็เช่นเดียวกับเรา ตัวภาษาคือผู้พูด หาใช่ตัวผู้แต่งไม่ การเขียน (écrire)ก็คือการบรรลุถึงจุดที่ตัวภาษาอย่างเดียวเท่านั้นทำหน้าที่ของมัน "แสดงความสามารถให้ประจักษ์" ("performe") ไม่ใช่ "ตัวฉัน" ("moi") ทั้งนี้ก็โดยผ่านความไม่มีตัวตนของบุคคลเป็นปฐม ซึ่งเราไม่อาจจะนำไปปะปนกับความเป็นภววิสัยของพวกนักเขียนสัจนิยมที่พยายาม"ตอน"ตัวเอง กวีศาสตร์ทั้งหมดของมาลลาร์เมอยู่ที่การกำจัดตัวผู้แต่งออกไปเพื่อประโยชน์ของข้อเขียน (ซึ่งก็คือ การส่งคืนบทบาทให้แก่ผู้อ่าน ดังที่เราจะได้เห็นต่อไป) วาเลรี (Valéry)[7] ซึ่งรู้สึกอึดอัดใจกับจิตวิทยาในเรื่องอัตตา ได้ปรับทฤษฎีของมาลลาร์เมให้เจือจางลง แต่ด้วยความที่ติดรสนิยมแบบคลาสสิกอยู่ เขาจึงหวนกลับไปเรียนรู้จากวาทศาสตร์ และไม่เลิกที่จะตั้งข้อกังขาและเยาะเย้ยตัวผู้แต่ง เขาเน้นให้เห็นว่ากิจของผู้แต่งนั้นเป็นไปตามธรรมชาติของภาษาและขาดความแน่นอน และในงานประพันธ์ร้อยแก้วทุกเรื่อง วาเลรีจะเน้นความสำคัญของสภาวะแห่งความเป็นภาษาของงานวรรณกรรม ซึ่งเท่ากับเป็นการชี้ให้เห็นว่าการกลับไปอิงโลกภายในของนักเขียนเป็นเรื่องที่วาเลรีเห็นว่าเป็นความเชื่อถือโชคลางขนานแท้ ส่วนพรูสต์ (Proust)[8] นั้น แม้ว่าสิ่งที่เราเรียกว่า *การวิเคราะห์* ของเขาจะมีลักษณะที่เห็นได้ว่าเป็นเชิงจิตวิทยาก็ตาม เขาได้ทุ่มเทให้กับการสร้างความสับสนอย่างจริงจังในเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างนักเขียนกับตัวละครของตนด้วยวิธีการแยบยลที่สุด กล่าวคือ ด้วยการให้ตัวผู้เล่าเป็นผู้ที่กำลังจะเขียนหนังสือ แต่ไม่ใช่เป็นผู้ที่ได้เห็น ได้รู้สึก อีกทั้งไม่ใช่ผู้ที่กำลังเขียน (ตัวชายหนุ่มในนวนิยาย - แต่อันที่จริงเรารู้หรือว่า เขาอายุเท่าไรและเป็นใครกัน - อยากจะเขียนหนังสือ แต่ทำไม่ได้ และนวนิยายจบลงตอนที่ข้อเขียนกลายเป็นสิ่งที่เป็นไปได้ในที่สุด) พรูสต์ได้มอบงานที่เป็นเสมือนมหากาพย์ของเขาให้กับข้อ

---

[7] ปอล วาเลรี (1871 - 1945) เป็นทายาทของแนวคิดสัญลักษณ์นิยม ได้รับอิทธิพลทางความคิดจาก ปิแยร์ ลูอิส (Pierre Louÿs) และ ฮุสมานน์ (Huysmans) และโดยเฉพาะอย่างยิ่งมาลลาร์เม วาเลรีไม่ได้สนใจแต่กวีนิพนธ์ แต่สนใจปัญหาต่าง ๆ ที่ก่อเกิดการโต้เถียงทางภาษาวรรณคดี และศิลปะ ที่พูดกันอยู่ในช่วงเวลานั้น รวมทั้งปัญหาการเมืองระหว่างชาติด้วย

[8] มาร์แซล พรูสต์ (1871 - 1922) เป็นนักเขียนนวนิยายและนักวิจารณ์ด้วย งานวิจารณ์ที่รู้จักกันดีคือ *Contre Sainte - Beuve* เขียนขึ้นระหว่างปี ค.ศ.1908 - 1909 แต่นำมาพิมพ์ในภายหลังคือในปี ค.ศ.1954 พรูสต์ไม่เห็นด้วยกับการที่แซงต์ - เบิฟ อธิบายผลงานโดยอ้างอิงชีวประวัติของผู้แต่ง

เขียนสมัยใหม่ โดยใช้การพลิกผันอย่างรุนแรง แทนที่จะเอาชีวิตของตัวเองใส่เข้าไปในนวนิยาย ดังเช่นที่เรามักจะพูดกันอยู่เสมอ เขากลับทำให้ชีวิตของตนเองกลายเป็นผลงานชิ้นหนึ่ง[9] อันมีหนังสือเล่มที่เขาเขียนขึ้นเป็นตัวแบบ ในลักษณะที่เราเห็นได้ชัดว่า ไม่ใช่ชาร์ลูสที่ใช้ชีวิตเลียนแบบมงเตสกิอู[10] แต่ว่าเป็นมงเตสกิอูที่ในชีวิตจริง ทั้งในส่วนที่เป็นเกร็ดส่วนตัวและบริบททางประวัติศาสตร์เป็นเพียงชิ้นส่วนที่ไม่สู้สลักสำคัญและที่รับช่วงมาจากตัวชาร์ลูสเอง ถ้าจะยกตัวอย่างจากยุคก่อนสมัยใหม่ต่อไป เราก็จะต้องกล่าวถึงกลุ่มเซอร์เรียลิสต์ (le Surréalisme)[11] ซึ่งไม่อาจที่จะให้บทบาทสำคัญแก่ภาษาได้ในแง่ที่ภาษาคือระบบ และในแง่ที่ว่าสิ่งที่เป็นเป้าหมายของกลุ่มเซอร์เรียลิสต์ ซึ่งอาจเรียกว่าเป็นการคิดแนวโรแมนติก ก็คือการล้มล้างรหัสของภาษาโดยตรง ซึ่งก็เป็นแค่เรื่องเพ้อฝัน เพราะว่ารหัสใดๆก็ตามเป็นสิ่งที่ไม่ให้ใครทำลายได้ เราทำได้ก็เพียง "เล่น" กับมันเท่านั้น แต่ด้วยการเฝ้าแนะนำให้เราเล่นเอาเถิดกับความหมายที่ผู้คนคาดหวังกัน (นั่นคือ ลักษณะ"อัตโนมัติเป็นจังหวะ" ["saccade"][12] ที่ขึ้นชื่อของพวกเซอร์เรียลิสต์) ด้วยการมอบความไว้วางใจให้มือทำหน้าที่เขียนถึงสิ่งที่สมองก็ยัง

---

[9] คือเรื่อง A la recherche du temps perdu นวนิยายเรื่องยาวนี้มี 7 เล่มด้วยกัน ซึ่งเป็นเรื่องเล่าจากเหตุการณ์ในชีวิตของผู้ประพันธ์ (พรูสต์) จากวัยเด็กสู่วัยผู้ใหญ่มาถ่ายทอดเพื่อแสวงหาความหมายอันแท้จริงของกาลเวลาที่ผ่านพ้นไป

[10] บารอน เดอ ชาร์ลูส เป็นตัวละครเอกในนวนิยายของพรูสต์ Sodome et Gomorrhe เขียนใน ค.ศ.1921 - 1922 ส่วนมงเตสกิอูมีตัวตนจริง เป็นเพื่อนของผู้แต่ง ใช้ชีวิตอยู่ในวงสังคมผู้ดี ในตอนต้นของ Du côté de chez Swann (เล่มที่ 1 ของ A la recherche du temps perdu เขียนในปี ค.ศ.1913) ตัวละครชายหนุ่มซึ่งเป็นผู้เล่าเรื่อง ซึ่งก็คือตัวพรูสต์เองอยากจะเข้าไปสัมผัสกับสังคมของพวกผู้ดี ซึ่งมีปราสาท เตส์แกร์มองต์ (Château des Guermantes) เป็นสัญลักษณ์แต่ก็เข้าไปไม่ได้สักที ต่อมาใน A l'ombre des jeunes filles en fleurs (เล่มที่ 2 เขียนในปี ค.ศ.1918) ที่บาลเบค (Balbec) เขาได้มีโอกาสรู้จักกับบารอน เดอ ชาร์ลูส (Baron de Charlus) และโรแบร์ต เดอ แซงต์-ลู (Robert de Saint-Loup) ซึ่งกลายมาเป็นเพื่อนที่สนิทสนมกับตัวผู้เล่า ในที่สุดตัวละครชายหนุ่มซึ่งเป็นผู้เล่าเรื่องได้มีโอกาสเข้าไปรู้จักสังคมผู้ดีนี้ และถ่ายทอดความรู้สึกผิดหวัง และภาพลวงตาทั้งหลายไว้ใน Sodome et Gomorrhe

[11] เป้าหมายของกลุ่มเซอร์เรียลิสต์คือการแสวงหาความเป็นจริงสูงสุดและเสรีภาพ ผลงานวรรณศิลป์ของกลุ่มมีลักษณะปฏิวัติทั้งทางด้านการสร้างสรรค์ รูปแบบและเนื้อหา กวีเซอร์เรียลิสต์ให้ความสำคัญแก่คำและภาษามากกว่าเนื้อเรื่องเพราะมีจุดประสงค์อยู่ที่การปลดปล่อยคำและภาษาให้เป็นอิสระจากความหมายและกฎเกณฑ์ที่ตั้งไว้เดิม การทำเช่นนี้ ทำให้สามารถค้นพบความหมายที่แท้จริง และใช้ภาษาเป็นสื่อนำเสนอความคิดได้อย่างที่ต้องการ

[12] หมายถึง l'automatisme rythmique หรืออัตโนมัติเป็นจังหวะ เป็นการแสดงการทำงานของจิตไร้สำนึกอย่างฉับพลัน และเป็นอิสระ หรืออย่างบังเอิญ โดยที่ศิลปินไม่สู้จะมีบทบาทในการสร้างสรรค์มากนัก

ไม่รับรู้ โดยเขียนให้เร็วที่สุดเท่าที่จะเร็วได้ (ซึ่งรู้จักกันในนามของ écriture automatique[13]) หรือด้วยการยอมรับหลักเกณฑ์และประสบการณ์ของข้อเขียนที่มีผู้เขียนพร้อมๆกันหลายคน ด้วยเหตุนี้เองที่กลุ่มเซอร์เรียลิสต์มีส่วนช่วยทำลายความศักดิ์สิทธิ์แห่งภาพลักษณ์ของผู้แต่ง ในที่สุด นอกกรอบของวรรณคดีเอง (อันที่จริง การแยกความแตกต่างนี้ไม่มีผลใดๆอีกแล้ว)[14] ภาษาศาสตร์เพิ่งจะมอบเครื่องมือวิเคราะห์ที่มีค่ามาให้เพื่อใช้ในการล้มล้างความสำคัญของผู้แต่ง โดยแสดงให้เห็นว่า การสร้างข้อเขียนทั้งหมดนั้น เป็นกระบวนการที่ว่างเปล่า ซึ่งสามารถจะทำหน้าที่ได้อย่างสมบูรณ์โดยไม่มีความจำเป็นใดๆที่จะต้องเพิ่มเติมตัวตนของผู้ร่วมสนทนาเข้าไปในกระบวนการนั้น กล่าวคือในทางภาษาศาสตร์ ผู้แต่งไม่ได้เป็นอะไรได้มากไปกว่าคนเขียนเท่านั้น เหมือนอย่างที่ ฉัน จะเป็นอื่นไปไม่ได้นอกจากคนที่แปลคำว่า ฉัน นั่นคือ ภาษาจะมี "ประธาน" แต่ไม่ใช่ "ตัวบุคคล" และตัวประธานนี้ ซึ่งจะเป็นสิ่งที่ว่างเปล่าเมื่ออยู่นอกกรอบของการสร้างข้อเขียน (énonciation)[15] อันเป็นตัวนิยามตัวประธานเอง ก็เพียงพอแก่การที่จะรักษาสภาพของการใช้ภาษาไว้ได้ หมายความว่า ถูกใช้เสียจนอ่อนเปลี้ยไป

การแยกผู้แต่งออกจากงาน (ตามแนวคิดของเบรคซท์ [Brecht] เราคงจะสามารถพูดถึงเรื่อง"การถอยห่าง"ที่แท้จริง [le distancement]ได้ เพราะผู้แต่งมีความสำคัญน้อยลงเหมือนกับตุ๊กตาตัวน้อยที่ตั้งไว้ในแนวหลังสุดของฉากแห่งวรรณคดี) ไม่ได้เป็นเพียงความจริงทางประวัติศาสตร์หรือข้อเขียนที่เป็นลายลักษณ์อักษร กล่าวคือ การแยกผู้แต่งออกไปได้สร้างความเปลี่ยนแปลงให้แก่ตัวบทสมัยใหม่อย่างสิ้นเชิง (หรือไม่ - ซึ่งก็เป็นเรื่องเดียวกัน - ตัวบทจะถูกสร้างขึ้นและมีไว้อ่านกันในลักษณะที่ในตัวบทนั้นจะไม่มีตัวผู้แต่งอยู่อีกต่อไป ไม่ว่าจะในระดับไหนก็ตาม) ก่อนอื่น เรื่องของเวลาก็ไม่เหมือนเดิมอีกเช่นกัน หากเรายังเชื่อในเรื่องผู้แต่งอยู่ ตัวผู้แต่งก็จะถูกมองเหมือนกับว่าเป็นอดีตของหนังสือ

---

[13] กลุ่มเซอร์เรียลิสต์ให้ความสำคัญแก่การแสดงออกอย่างเป็นอิสระและฉับพลันของจิตไร้สำนึกวิธีการนี้เรียกว่า การเขียนแบบอัตโนมัติ (l'écriture automatique) ซึ่งเป็นการนำเสนอ "ตัวตนภายในที่แท้จริง" ของผู้เขียนหรือศิลปิน

[14] หมายถึงการแยกระหว่างวรรณคดีกับศาสตร์สาขาอื่น

[15] หมายถึง การผลิต การสร้างข้อเขียน (ประโยคต่างๆ)ในสภาวการณ์หนึ่งๆ ของการสื่อสาร และเป็นการสร้างที่มีความเฉพาะบุคคลของตัวผู้สร้างข้อเขียนนั้นๆ

ของเขาเอง หมายความว่าหนังสือและผู้แต่งจะจัดวางตำแหน่งกันเองให้อยู่ในแนวเดียวกัน จัดวางกันไปในลักษณะคนหนึ่งมาก่อน *และอีกคนหนึ่งมาทีหลัง* คือ ผู้แต่งจะถูกมองว่าเป็นคน*หล่อเลี้ยง*หนังสือ หมายความว่า เขามีตัวตนมาก่อนหนังสือ คิด เจ็บปวด อุทิศชีวิตเพื่อหนังสือของตน ผู้แต่งมีความสัมพันธ์กับตัวงานในด้านของลำดับเวลาที่มาก่อน เช่นเดียวกับความสัมพันธ์ที่บิดามีต่อบุตรในทางกลับกัน ผู้เขียนบท (scripteur) สมัยใหม่เกิดมาพร้อมๆกับตัวบท ดังนั้นไม่ว่าในกรณีใดก็ตาม ผู้เขียนบทสมัยใหม่จะมิได้มีคุณสมบัติของความมีตัวตนที่จะมาก่อน หรือที่จะไปได้ไกลเกินกว่าข้อเขียน ผู้เขียนบทสมัยใหม่จะไม่ได้มีอะไรเลยที่เกี่ยวข้องกับภาคประธาน ซึ่งหนังสือของเขาเป็นภาคขยายความ เราจะไม่คำนึงถึงเวลาอันใดอื่นนอกจากเวลาที่ข้อเขียนนั้นๆถูกสร้างขึ้นมา และตัวบททุกบทจะถูกเขียนขึ้นก็ *ณ ที่นี่* และ *ในขณะนี้* เป็นดังนี้ชั่วนิรันดร์ ทั้งนี้ก็เพราะว่า (หรือผลที่ตามมาก็คือ) *การเขียน*ไม่อาจจะหมายถึงการดำเนินการที่ถือได้ว่าเป็นการบันทึก การยืนยัน การนำเสนอโลกแห่งความเป็นจริง หรือ "การเสนอภาพ" [peindre] (ดังเช่นที่พวกคลาสสิกว่าไว้) อีกต่อไป แต่เป็นสิ่งที่นักภาษาศาสตร์ที่เดินตามแนวปรัชญาสำนักออกซ์ฟอร์ดเรียกว่า "performatif" ซึ่งเป็นคำที่ไม่ค่อยแพร่หลายนัก (ใช้เฉพาะกับสรรพนามบุรุษที่ 1 และเป็นปัจจุบันกาล) ซึ่งในรูปคำประเภทนี้การสร้างข้อเขียนจะไม่ได้มีเนื้อหาอื่นใด (ไม่มีข้อความอื่นใด) นอกจากการกระทำที่ปฏิบัติจริงเมื่อข้อความนั้นถูกเปล่งออกมา อย่างเช่น เมื่อกษัตริย์ตรัสว่า *ข้าฯขอประกาศ...* หรือพวกกวีโบราณพูดว่า *ข้าฯขอขับขาน...* ผู้เขียนบทสมัยใหม่เมื่อได้จับผู้แต่งไปฝังแล้ว ก็ไม่อาจเชื่อวิธีการมองที่เน้นความสะเทือนใจแบบคนรุ่นเก่าอีกต่อไป ว่ามือของเขาเขียนไม่ทันความคิดหรืออารมณ์ของเขา และด้วยเหตุนี้ เมื่อจะต้องสร้างกฎเกณฑ์ขึ้นมาจากภาวะจำยอม เขาจึงต้องเน้นความเชื่องช้านี้ และต้องพยายาม "ขัดเกลา" รูปแบบในการเขียนอย่างไม่รู้จบ สำหรับผู้เขียนรุ่นใหม่แล้วเป็นเรื่องตรงกันข้ามเลย มือที่เขียนหนังสือของเขาจะถูกตัดขาดออกจากเสียงทั้งมวล พยุงเอาไว้ด้วยอากัปกริยาของการจดบันทึก (และไม่ใช่อากัปกิริยาของการแสดงออกด้วยภาษา) จะขีดวงให้กับพื้นที่อันปราศจากจุดกำเนิดหรือไม่ก็ไม่มีจุดกำเนิดอื่นใดนอกจากตัวภาษาเอง กล่าวคือตัวภาษานั่นเองที่เป็นตัวตั้งข้อสงสัยอันไม่รู้จบกับเรื่องของ

ต้นกำเนิด

ขณะนี้เรารู้แล้วว่าตัวบทไม่ได้ประกอบขึ้นจากคำที่เรียงกันเป็นบรรทัด ซึ่งให้ความหมายเป็นหนึ่งเดียว คล้ายความหมายเชิงเทววิทยา (ซึ่งอาจเป็น "สาส์น" [message] ของผู้แต่งที่เทียบได้กับพระเจ้า) แต่เป็นพื้นที่ที่มีมิติอันหลากหลาย ที่ซึ่งข้อเขียนต่างๆจะมารวมตัว และโต้แย้งกัน โดยที่ไม่มีตัวบทใดเลยที่เป็นข้อความต้นกำเนิด กล่าวคือตัวบทเป็นสายโยงใยแห่งการอ้างอิง ซึ่งมาจากวัฒนธรรมหลายแหล่ง เหมือนกับบูวาร์ด กับเปกูเช[16] (Bouvard et Pécuchet) สองนักคัดลอกต้นฉบับที่อยู่ยงคงกระพันซึ่งมีลักษณะทั้งแสนจะเลอเลิศ และน่าหัวร่อ และความน่าขบขันที่ซ่อนอยู่ในตัวละครทั้งสองจะบ่งบอกความจริงของข้อเขียนได้*อย่างชัดเจน* นักเขียนทำได้แต่เพียงเลียนอากัปกริยาที่มีมาก่อน แต่จะไม่ใช่ต้นตอ อำนาจอย่างเดียวของเขาคือ ผสมผสานข้อเขียนต่างๆเข้าด้วยกัน ทำให้เกิดความแตกต่างขัดแย้งซึ่งกันและกันในระหว่างข้อเขียนเหล่านั้น ด้วยวิธีที่ไม่ยึดข้อเขียนใดข้อเขียนหนึ่งมาเป็นปทัสถาน ถ้านักเขียนต้องการจะ*เสนอความคิด* (s'exprimer) ของเขา อย่างน้อยเขาก็ควรจะต้องรู้ว่า "สิ่ง" ที่อยู่ภายในซึ่งเขาอ้างว่าจะ "แปลความ" ออกมานั้น เป็นเพียงพจนานุกรมที่มีผู้เรียบเรียงไว้แล้ว ซึ่งคำต่างๆจะอธิบายได้ก็โดยอาศัยคำอื่นๆมาประกอบเพียงอย่างเดียว และก็เป็นเช่นนี้ตลอดกาล ดังเช่น การผจญภัยที่เกิดขึ้นเป็นตัวอย่างที่เห็นได้กับโทมัส เดอ ควินซี (Thomas de Quincey)[17] ในวัยหนุ่ม เขาเชี่ยวชาญภาษากรีกดีมากถึงขั้นสามารถที่จะถ่ายทอดความคิดและภาพที่สมัยใหม่จริงๆลงในภาษาที่ไม่มีใครใช้แล้ว ดังที่โบดเดอแลร์เขียนเอาไว้ว่า "เขา(เดอ ควินซี)ได้สร้างพจนานุกรมที่พร้อมใช้อยู่เสมอสำหรับตัวเองขึ้น มีลักษณะซับซ้อน และเนื้อหากว้างขวางกว่าพจนานุกรมที่มีผู้อุตส่าห์สร้างขึ้นมาด้วยความยากลำบากจากเนื้อหาวรรณศิลป์

---

[16] โฟลแบร์ต (Flaubert) ร่าง **Bouvard et Pécuchet** ระหว่างปี ค.ศ 1874-1880 แต่เขียนไม่เสร็จ อย่างไรก็ตาม นวนิยายเล่มนี้ได้ตีพิมพ์ในปี ค.ศ.1881 ตัวละครทั้งสองเป็นผู้ที่แสวงหาความรู้ด้วยตัวเอง ไม่เพียงแต่กระหายในความรู้เท่านั้น แต่ยังอยากจะรู้ว่าทำอย่างไรด้วย เป็นภาพสะท้อนของตัวโฟลแบร์ตที่ต้องการไปให้ถึงความจริง

[17] เดอ ควินซี เป็นนักเขียนชาวอังกฤษ เขียนเรื่อง **Confessions of an English Opium Eater** เมื่อโบเดอแลร์ได้ทราบข่าวมรณกรรมของควินซีได้เขียนความเรียงชื่อ "Enchantement et torture d'un mangeur d'opium" ลงในวารสาร **Revue contemporaine** ต่อมาบทความที่มีเนื้อหาว่าด้วยมนต์เสน่ห์ของฝิ่นและความทรมานที่ บังเกิดแก่ผู้เสพนี้ได้รวมพิมพ์ไว้ในหนังสือชื่อ **Les Paradis artificiels**

ล้วนๆ" (จาก Les Paradis artificiels) ในฐานะผู้ที่ตามหลังผู้แต่งมา ผู้เขียนบทสมัยใหม่ไม่มีอารมณ์ ไม่ยินดียินร้าย ไม่มีความรู้สึก ความประทับใจใดๆ อยู่ในตัวเขาอีกต่อไป จะมีก็แต่พจนานุกรมเล่มมหึมาที่เขาตักตวงข้อเขียนมาได้อย่างไม่มีวันหมดสิ้น ทำให้เห็นว่าเมื่อเป็นดังนั้น ชีวิตก็ไม่เคยทำอะไรได้นอกจากเลียนแบบหนังสือ และหนังสือเองก็เป็นเพียงผืนผ้าแห่งสัญญะ เป็นการเลียนแบบที่สูญหายไปแล้วในอดีตอันไกลสุดคิด

เมื่อผู้แต่งถูกแยกตัวออกไปจากงานเขียนแล้ว การอ้างว่าจะ "ถอดรหัส" ตัวบทจึงกลายเป็นสิ่งที่ไม่เกิดประโยชน์เอาเสียเลย การมอบผู้แต่งให้แก่ตัวบทใดๆ เป็นการยัดเยียดให้ตัวบทหยุดกลไกเคลื่อนไหวของตัวบทนั้น เป็นการมอบความหมายสุดท้ายให้แก่ตัวบท กล่าวคือเป็นการปิดประตูตายให้กับข้อเขียน มโนทัศน์ในเรื่องนี้เหมาะสมกันเหลือเกินกับการวิจารณ์ที่ต้องการมอบภาระสำคัญให้กับตนเองด้วยการค้นหาผู้แต่งให้พบในผลงาน (หรือค้นหาแก่นแท้ๆ ของแนวคิดเกี่ยวกับผู้แต่ง เช่น สังคม ประวัติศาสตร์ สภาวะทางจิต เสรีภาพ) หมายความว่า พอผู้แต่งถูกค้นพบ ตัวบทนั้นก็จะได้รับการอธิบาย แล้วนักวิจารณ์ก็ได้รับชัยชนะไป ดังนั้น จึงไม่มีอะไรจะน่าแปลกที่ว่า ในทางประวัติศาสตร์อาณาจักรของผู้แต่งก็คืออาณาจักรของนักวิจารณ์ด้วยเช่นกัน แต่ก็เช่นกัน ไม่มีอะไรน่าแปลกที่ว่าทุกวันนี้การวิจารณ์(ซึ่งแม้จะเป็นแนวใหม่ก็ตามที) ได้ถูกสั่นคลอนไปพร้อมๆกับผู้แต่ง อันที่จริงในข้อเขียนที่มีหลายมิติ ทุกอย่างจะเป็นเรื่องของการ*แยกแยะ*สิ่งที่ผสมผสานกันอยู่ข้างในนั้น แต่ไม่มีอะไรที่จะต้อง *ถอดรหัส* เราสามารถที่จะติดตามหาโครงสร้างได้ สางมันออกมาได้ (เช่นเดียวกับสายใยของถุงน่องที่หลุดลุ่ย) ในทุกระยะและในทุกระดับ แต่มันไม่มีส่วนที่เป็นฐาน พื้นที่ของข้อเขียนเป็นสิ่งที่จะต้องสำรวจ แต่ไม่ใช่พื้นที่ที่จะเจาะลงไปได้ ข้อเขียนสร้างความหมายตลอดเวลา แต่ก็เพื่อที่จะทำให้ความหมายนั้นระเหิดไป กล่าวคือข้อเขียนมาจากการยกเว้นความหมายที่เป็นระบบ ด้วยเหตุนี้เอง ในขณะที่วรรณคดี (คงจะดีกว่าถ้านับแต่นี้ไปเราจะใช้คำว่า *ข้อเขียน*แทน) ปฏิเสธที่จะมอบ "ความลับ" ให้แก่ตัวบท (รวมทั้งให้แก่โลกในฐานะที่เป็นตัวบท) ซึ่งความลับที่ว่านี้ หมายถึงความหมายสุดท้าย วรรณคดีได้ให้อิสระแก่กิจกรรมที่

เราอาจจะเรียกได้มีลักษณะว่า ปฏิเทวนิยม (contre-théoloique) ซึ่งเป็นแนวปฏิวัติอย่างแท้จริง เพราะการปฏิเสธที่จะกำหนดความหมายให้ตายตัวนั้น ในที่สุดก็คือการปฏิเสธพระเจ้า และแก่นแท้ของพระองค์ รวมไปถึงเหตุผล วิชาความรู้ และกฎเกณฑ์

ขอให้เรากลับมาพิจารณาประโยคของบัลซัคอีกครั้ง ประโยคนั้นไม่มีใครเป็นผู้พูดเลย (ในความหมายว่า ไม่มี "ตัวบุคคล" ใดๆที่กล่าวประโยคนั้นขึ้นมา) หมายความว่าพื้นที่ที่แท้จริงของข้อเขียนจะไม่ใช่ต้นกำเนิดและเสียงของประโยคนั้น แต่เป็นการอ่านต่างหาก ตัวอย่างที่ชัดเจนอีกตัวอย่างหนึ่งจะช่วยไขความกระจ่างในเรื่องนี้ได้ การค้นคว้าล่าสุดนี้ ของ เจ. - พี. แวร์นองต์ (J.-P.Vernant) ได้ให้คำอธิบายธรรมชาติของโศกนาฏกรรมกรีก ซึ่งมีลักษณะที่กำกวมในเชิงโครงสร้างว่า ตัวบทถูกร้อยเรียงขึ้นมาด้วยถ้อยคำที่มีสองนัย ซึ่งตัวละครแต่ละคนเข้าใจเพียงนัยเดียว (ความเข้าใจผิดที่ซ้ำแล้วซ้ำเล่าเช่นนี้เองที่ทำให้เกิด "อารมณ์โศก") ถึงกระนั้นก็ตาม ในเวลาเดียวกันก็มีใครคนหนึ่งที่ได้ยินและเข้าใจคำทุกคำในทั้งสองนัย และยิ่งไปกว่านั้น (เราอาจกล่าวเลยไปถึงขั้นที่ว่า) ใครคนนั้นยังเข้าใจการไม่เข้าใจความหมายอีกความหมายหนึ่งของตัวละครที่แสดงอยู่เบื้องหน้าเขา ในกรณีนี้ ใครคนนั้นก็คือผู้อ่านนั่นเอง (หรือในที่นี้ก็คือผู้ฟัง) ดังนั้น ตัวตนที่สมบูรณ์ของข้อเขียนก็เผยออกมาให้เห็น กล่าวคือ ตัวบทตัวบทหนึ่งถูกสร้างขึ้นมาด้วยข้อเขียนที่หลากหลาย อันเป็นผลมาจากการที่วัฒนธรรมหลายกระแสได้มีทวิวัจน์ (dialogue) ต่อกัน ล้อเลียนหรือโต้แย้งกัน แต่ก็ยังมีพื้นที่แห่งหนึ่งซึ่งความหลากหลายดังกล่าวมาหลอมรวมกัน และพื้นที่ที่ว่านี้ก็ไม่ใช่ตัวผู้แต่ง เหมือนอย่างที่กล่าวกันมาจนถึงขณะนี้ แต่เป็นตัวผู้อ่าน นั่นก็คือผู้อ่านเป็นพื้นที่นั้นเองที่คำอ้างอิงทั้งหมดร่วมแรงกันสร้างข้อเขียนขึ้นมาและได้รับการนำมาบันทึกลงไว้ โดยที่ไม่มีคำอ้างอิงใดๆ หลุดหายไปเลย เอกภาพของตัวบทไม่ได้อยู่ที่จุดกำเนิด แต่อยู่ที่จุดหมายปลายทาง แต่จุดหมายปลายทางนี้ไม่อาจจะมีลักษณะเป็นส่วนบุคคลได้อีกต่อไป เพราะผู้อ่านคือคนที่ไม่มีภูมิหลัง ไม่มีชีวประวัติ ไม่มีจิตวิทยา เขาเป็นเพียง *ใครคนหนึ่งคนนั้น* ที่รวบเอาร่องรอยทั้งหมดซึ่งก่อให้เกิดงานเขียนขึ้นมาให้มารวมอยู่ในอาณาเขตเดียวกัน ดังนั้น จึง

เป็นเรื่องน่าหัวร่อที่เราได้ยินผู้คนประณามข้อเขียนแนวใหม่ในนามของมนุษยนิยม ซึ่งหลอกลวงผู้คนด้วยการอ้างตัวว่าเป็นผู้ผดุงไว้ซึ่งสิทธิของผู้อ่าน สำหรับตัวผู้อ่านนั้น การวิจารณ์แบบคลาสสิกไม่เคยให้ความสนใจกับเขาเลยแม้แต่น้อย การวิจารณ์แนวนี้เห็นว่าไม่มีมนุษย์อื่นใดในวรรณคดีนอกจากคนเขียนตอนนี้เราเริ่มต้นที่จะไม่ต้องเสียรู้อีกต่อไปกับการพูดในลักษณะตรงข้ามกับความจริง (antiphrases) ซึ่งเป็นการพูดที่สังคมผู้ดีนำมาใช้ในการวิพากษ์วิจารณ์อย่างเผ็ดร้อนเพื่อผลประโยชน์ของสิ่งที่สังคมนี้ได้แยกออกไว้ต่างหาก ไม่ยอมรับรู้ พยายามกดดัน หรือล้มล้าง พวกเรารู้ว่าเพื่อที่จะคืนอนาคตให้แก่ข้อเขียน เราจำจะต้องโค่นล้มตำนานเดิมลงเสีย นั่นคือ กำเนิดของผู้อ่านต้องชำระด้วยความตายของผู้แต่งนั่นเอง

1968, **Manteia**

ธีรา สุขสวัสดิ์ ณ อยุธยา แปล
ฮันส์ เดอครอป ที่ปรึกษาด้านปรัชญา
ฌอง-โคลด เนอเวอ ที่ปรึกษาด้านภาษาฝรั่งเศส

ที่มา : Roland Barthes. "La Mort de l'auteur" In R.B . **Essais critiques IV : Le Bruissement de la langue.** ©Editions du Seuil, 1984.

บทวิเคราะห์

โรลองด์ บาร์ธส์ (1915 - 1980) เป็นนักวิชาการทางมนุษยศาสตร์ชาวฝรั่งเศสที่มีความสนใจและความรอบรู้ในระดับที่กว้างขวางมาก เป็นการยากที่จะจับเขา "เข้าช่อง" หรือผูกเขาเข้ากับ "สำนัก" ใดโดยเฉพาะ อาจกล่าวได้ว่าเขาเป็น "มนุษย์แห่งยุคฟื้นฟูศิลปวิทยา" ที่หลงเหลืออยู่ในจำนวนไม่มากนักในสังคมตะวันตก ไม่ใช่แต่เฉพาะความหลากหลายของเนื้อหาเท่านั้นที่ทำให้งานเขียนของเขาโดดเด่น แต่วิธีการศึกษาที่เขาใช้ ตลอดจนคตินิยมทางสังคมและการเมืองของเขาก็มิเคยอยู่กับที่ เขาเป็นคนที่มองปรากฏการณ์ได้รอบด้านและก็สามารถวิเคราะห์องค์ประกอบต่าง ๆ และความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบนั้น ๆ ได้อย่างลึกซึ้งโดยที่สามารถหาข้อสรุปรวมเชิงทฤษฎีที่ชี้ทางให้แก่นักคิดร่วมสมัยได้อย่างดียิ่ง เขาสนใจทั้งวรรณกรรม ปรัชญา มานุษยวิทยา ดนตรี ละคร ภาพยนตร์และภาพถ่าย และก็จัดได้ว่าเป็นหนึ่งในบรรดานักวิชาการที่บุกเบิกศาสตร์สาขาสัญวิทยา (Semiotics) ในฝรั่งเศส สำหรับบทความเรื่อง**มรณกรรมของผู้แต่ง** (1968) จัดได้ว่ามีความสำคัญยิ่งในฐานะที่เป็นหลักการเชิงทฤษฎีที่ชี้ให้เห็นถึงลักษณะเฉพาะและปัญหาที่แฝงอยู่ในวัฒนธรรมทางความคิดของโลกตะวันตก แต่บาร์ธส์เองนั้นมิได้หยุดอยู่กับที่และงานรุ่นหลังของเขา เช่น **ความหฤหรรษ์ของตัวบท**

(Le Plaisir du texte: 1973) ก็เป็นการเสนอแนวคิดที่เบี่ยงเบนไปจากจุดยืนของปี 1968 ไปไม่น้อยแล้ว นักวิชาการชาวต่างประเทศจึงพึงระมัดระวังเป็นอย่างยิ่งว่า ถ้าจะสรุปความคิดของโรลองด์ บาร์ธส์ ออกมาเป็นแนวเดียวกันทั้งหมด ก็ย่อมจะไม่เป็นการยุติธรรมต่อนักคิดที่แสวงหาความคิดอย่างไม่หยุดยั้งและพร้อมที่จะเปลี่ยนจุดยืนของตัวเองอยู่เสมอ ซึ่งหาใช่เป็นความโลเลเหลาะแหละในทางวิชาการไม่

บทความ**มรณกรรมของผู้แต่ง**มิใช่เป็นคำประกาศลัทธิที่เป็นอกาลิโก แต่เป็นข้อสรุปจากการพินิจประวัติความเป็นมาของแนวคิดตะวันตกในเรื่องที่เกี่ยวกับการสร้างสรรค์ทางวรรณศิลป์ นักคิดนักวิจารณ์ในศตวรรษที่ 20 เป็นจำนวนไม่น้อยแสดงความเอือมระอาต่อทิศทางของความคิดที่เน้นความยิ่งใหญ่ของปัจเจกศิลปินผู้สร้างสรรค์ บาร์ธส์เองก็ชี้ให้เห็นถึงจุดที่มาของการยกฐานะของผู้สร้างขึ้นสู่ระดับเทพ (apotheosis) เขาพยายามที่จะลดความสำคัญของผู้สร้างลงไปอย่างเป็นระบบ โดยที่เริ่มต้นด้วยการต่อต้านมโนทัศน์ที่ว่าด้วยจุดกำเนิดหรือที่มาอันรวมถึงแรงดลใจที่ผลักดันให้ศิลปินสร้างสรรค์งานขึ้นมา ทั้งนี้ เพราะเขาคิดว่าการยกย่องต่อศิลปินมากเกินไป ทำให้ผู้รับมิได้สัมผัสกับแก่นของงานอย่างแท้จริง บาร์ธส์กล่าวหาว่าเมื่อยกย่องผู้แต่งไปจนสุดทางแล้ว วงการวรรณคดีก็หันไปยกย่องนักวิจารณ์ เท่ากับเป็นการสมคบคิดกันสร้างแนวร่วมที่มุ่งจะครอบผู้รับให้อยู่ในอาณัติของการยกย่องวีรบุรุษ บาร์ธส์มิได้สร้างทฤษฎีของเขาขึ้นมาลอย ๆ ในลักษณะของความคิดเชิงนามธรรม แต่เขาจงใจที่จะเอาชนะผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติวรรณคดี (ซึ่งมักจะเน้นความสำคัญของผู้แต่งหรือความสัมพันธ์ระหว่างผู้แต่งกับตัวงาน) ทั้งนี้ด้วยการที่เขาเสนอความคิดแนวประวัติวรรณคดีที่ว่าด้วยการมุ่งเน้นความสำคัญของตัวงานและการลดความสำคัญของผู้แต่ง เขาอ้างสุนทรียศาสตร์ของ Mallarmé ซึ่งโหยหาที่จะให้งานเขียนมีภาวะเป็นอิสระจากผู้เขียน จากนั้นก็หันไปหา Proust ผู้ซึ่งใช้งานสร้างสรรค์นำชีวิต แล้วก็แวะเวียนไปหา Paul Valéry จนถึงกลุ่มนักประพันธ์เซอเรียลลิสต์ ซึ่งพยายามจะเสนองานที่มิใช่เป็นการแสดงออกของอัตตา โดยทั่วไป บาร์ธส์ต้องการจะมองผู้แต่งว่าทำหน้าที่เป็นแค่ "คนทรง" เท่านั้น

วิธีการที่จะลดความสำคัญของผู้แต่งอีกวิธีหนึ่งก็คือ การปฏิเสธความเป็น

เอกของผลงานทางวรรณศิลป์ เขาพยายามชี้ให้เห็นว่า ผู้แต่งมิใช่เป็นเจ้าของงานเสียทั้งหมด แต่ทำหน้าที่เป็นเพียงผู้ประสมคำและประสมความที่ดึงมาจากขุมทรัพย์ร่วมในทางวรรณศิลป์ ซึ่งเขาเรียกว่า "พจนานุกรม" และพจนานุกรมที่ว่านี้ก็หลอมรวมงานเขียนจากหลากวัฒนธรรมเอาไว้เช่นกัน ในยุคของบาร์ธส์ วงวิชาการยังมิได้เน้นมโนทัศน์เรื่อง "สหวัฒนธรรม" (multiculturality) แต่เราก็เห็นได้แล้วว่าโลกทัศน์ของบาร์ธส์นั้น มิใช่ผูกอยู่กับศูนย์กลางของตะวันตก (Eurocentrism) แต่มีลักษณะที่ในปัจจุบันเรียกว่า multicultural (บาร์ธส์เคยไปพำนักอยู่ในประเทศญี่ปุ่น และได้วิเคราะห์วัฒนธรรมของญี่ปุ่นไว้อย่างน่าสนใจเช่นเดียวกัน) วรรณกรรมจึงตั้งอยู่บนรากฐานของความคิดเรื่อง**สหบท** (intertext) ซึ่งในยุคต่อมาได้รับความสนใจในวงที่กว้างมาก เรียกได้ว่า แนวคิดทั้งหลายทั้งปวงที่ใช้กันอยู่ในช่วงปลายศตวรรษที่ 20 เป็นสิ่งที่บาร์ธส์ได้นำมาใช้แล้วทั้งสิ้น แม้ว่าเขาอาจจะมิได้ใช้ศัพท์แสงอย่างที่นักวิชาการอื่นๆ ได้กระทำกัน

เช่นเดียวกับนักคิดอีกเป็นจำนวนไม่น้อย บาร์ธส์ไม่ใส่ใจกับเรื่องการสื่อความหมาย เพราะเขาคิดว่าการมุ่งเน้นความหมายคือการผูกความหมายไว้กับผู้แต่ง เขาไม่คิดว่าความหมายที่แท้จริง หรือความหมายสัมบูรณ์ เป็นหน้าที่ของวรรณคดีศึกษาที่จะต้องแสวงหา ทั้งนี้เพราะวรรณคดีศึกษาไม่จำเป็นต้องเดินตามวิถีของเทววิทยาซึ่งมีหน้าที่ที่จะต้องสื่อความจากพระผู้เป็นเจ้ามายังมวลมนุษย์ การที่ลดความสำคัญของความหมายก็เท่ากับเป็นการให้เสรีภาพต่อตัวบท ในเมื่อเขากล่าวว่า "การเขียนสร้างความหมายตลอดเวลา แต่ก็เพื่อที่จะทำให้ความหมายนั้นมะลายไป กล่าวคือข้อเขียนสร้างการยกเว้นความหมายอย่างเป็นระบบ" เราก็คงจะพอมองเห็นแล้วว่า บาร์ธส์กำลังเดินไปสู่จุดหมายปลายทางใด เขามิได้กล่าวว่างานเขียนไร้ความหมาย หรือปราศจากความหมาย แต่งานเขียนเป็น "การยกเว้น" (exemption) ความหมาย เพียงอีกขั้นเดียวเราก็จะไปถึงจุดยืนของนักคิดฝรั่งเศส ผู้ทรงอิทธิพลอีกท่านหนึ่งคือ Jacques Derrida ที่เสนอความคิดเรื่อง "การผัดผ่อน" (différance [sic]) ความหมาย ซึ่งเปิดทางให้แก่แนวคิดของกลุ่ม Post-Structuralists ในเรื่องของการปฏิเสธความสัมพันธ์ระหว่างตัวเองกับโลกแห่งความเป็นจริง เราคงจะต้องตั้งคำถามว่า แล้วทั้งหมดนี้เป็นกายกรรมทางปัญญาเท่านั้นหรือ อันที่จริงบาร์ธส์ก็มิได้พยายามจะซ่อนเร้นความประสงค์ของเขาที่จะ

เบนความสนใจจากเรื่องของจุดกำเนิดไปสู่จุดหมายปลายทาง โดยที่เขากล่าวไว้อย่างหนักแน่นว่า "เอกภาพของตัวบทมิได้อยู่ที่จุดกำเนิด แต่อยู่ที่จุดหมายปลายทาง" และประโยคสุดท้ายของบทความนี้ก็บ่งบอกไว้อย่างชัดเจนแล้วว่า กำเนิดของผู้อ่านต้องชำระด้วยความตายของผู้แต่งนั่นเอง นั่นก็คือ การเปิดทางให้วงการวรรณคดีได้มองเห็นความสำคัญของผู้อ่าน เป็นที่น่าสังเกตว่า แนวความคิดของบาร์ธส์นั้น พ้องกับทัศนะของนักวิชาการร่วมสมัยอีกหลายคน โดยเฉพาะกลุ่มผู้เชี่ยวชาญภาษาโรมานซ์ (Romance Philologist) ของเยอรมัน (ดังที่ผู้วิเคราะห์ได้ให้อรรถาธิบายไว้แล้ว)[1]

ก่อนหน้านี้เพียง 1 ปี นักวิชาการชาวเยอรมัน Hans Robert Jauss ก็ได้เสนอแนวคิดเรื่อง "สุนทรียศาสตร์ของผู้อ่าน" ขึ้นมาอย่างเป็นระบบ อันเป็นการเสนอกระบวนทัศน์ใหม่ให้แก่วงการวรรณคดีศึกษาของยุโรปและอเมริกาเหนือ ในบทความของบาร์ธส์ เรื่อง **มรณกรรมของผู้แต่ง** นี้ เขาเพียงแต่เปิดประตูออกไปสู่โลกอันกว้างใหญ่ของผู้อ่าน แต่ยังมิได้เสนอความคิดที่เป็นระบบ ซึ่งระบบที่ว่านี้จะได้รับการพัฒนาไปไกลมาก อันรวมถึงผลงานบุกเบิกของผู้เชี่ยวชาญเยอรมันด้านวรรณคดีอังกฤษและอเมริกัน ชื่อ Wolfgang Iser ด้วย[2]

ถ้าจะประเมินความสำคัญของบทความชิ้นบุกเบิกของโรลองด์ บาร์ธส์ ชิ้นนี้ เราก็จำจะต้องยอมรับว่า บาร์ธส์มีคุณสมบัติอันโดดเด่นของนักวิชาการด้านมนุษยศาสตร์ นั่นก็คือ เขาสำนึกดีว่า เขามีมรดกทางวัฒนธรรมติดตัวมา และเมื่อได้วิเคราะห์อย่างถ่องแท้แล้ว ก็พร้อมที่จะวินิจฉัยลงไปว่า มรดกส่วนใดสมควรที่จะถูกมองข้ามไป มรดกส่วนใดสมควรที่จะรักษาไว้และพัฒนาต่อไป การมุ่งมองไปข้างหน้าของบาร์ธส์ จึงเป็นผลของการศึกษาอดีต ก่อนที่จะมองไปสู่อนาคต อีกนัยหนึ่งเขามองไปข้างหลังก่อนจะมองไปข้างหน้า และในขณะเดียวกันก็เข้าใจที่จะมองไปรอบตัว โดยที่เขาสามารถเชื่อมโยงกับแนวความคิดร่วมสมัยทั้งหลายทั้งปวงได้เป็นอย่างดี ในหลายๆ กรณีเขาเป็นผู้เบิกทางให้แก่นักคิดร่วมสมัย เขามีความสามารถสูงมากในการเขียนงานเชิงทฤษฎี เพราะ

---

[1] เจตนา นาควัชระ. **แนวทางการประเมินคุณค่าวรรณคดี ในวรรณคดีวิจารณ์เยอรมัน ฝรั่งเศส และอังกฤษ-อเมริกัน ในศตวรรษที่ 20.** กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์, 2539 หน้า 167-168.

[2] เรื่องเดียวกัน หน้า 172-173.

นอกจากความรู้อันกว้างขวางแล้ว เขายังมีความเจนจัดในการสังเคราะห์ความคิดอันหลากหลายและสร้างมโนทัศน์ที่ลึกซึ้งและเฉียบคมขึ้นมาได้เช่นกัน ลำพังชื่อบทความก็ทำให้เราฉุกคิดแล้ว เมื่อได้อ่านบทความไปจนจบ เราก็อดไม่ได้ที่จะต้องคิดต่อ คิดพ้องหรือคิดแย้ง กับปราชญ์ฝรั่งเศสผู้นี้ การวิจารณ์จะเป็นพลังทางปัญญาได้ก็ต่อเมื่อสามารถที่จะกระตุ้นให้เกิดการวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์ขึ้นมา ในแง่นี้ บาร์ธส์ได้ยืนยันคำคมของนักวิจารณ์โรแมนติก ฟรีดริช ชเลเกล (Friedrich Schlegel) ที่ว่า การวิจารณ์ คือ "ความต่อเนื่องแห่งการครุ่นคิดพินิจนึก" (Kontinuum der Reflexion)

เจตนา นาควัชระ: ผู้วิเคราะห์

เรย์มอนด์ วิลเลียมส์ (Raymond Williams) : การเมืองและอักษรศาสตร์ (บทสัมภาษณ์โดยนิตยสาร New Left Review)

ถาม : *อาจารย์ได้ตั้งประเด็นไว้ว่า แทนที่จะเดินตามขนบของวรรณกรรมวิจารณ์แบบประเพณี วรรณคดีศึกษายุคปัจจุบันควรจะดำเนินไปในแนวคู่ขนาน นั่นก็คือ พิจารณางานเขียนในกรอบของเงื่อนไขประวัติศาสตร์ ณ จุดกำเนิดเป็นประการแรก และศึกษาเงื่อนไขทางสังคมและประวัติศาสตร์ในกรอบของปฏิกิริยาของผู้รับที่มีต่องานเป็นประการที่สอง อาจารย์กำลังจะเสนอความคิดว่า ถ้าเราใช้กระบวนการแนวขนานที่ว่านี้แล้วเราจะสามารถประเมินคุณค่าทั้งผู้เขียนและตัวงานได้ใช่หรือไม่*

ตอบ : ผมคิดว่ามันน่าจะเป็นไปได้ แม้ว่าผมจะยังไม่แน่ใจว่า เราควรใช้คำ "ประเมินคุณค่า" ในที่นี้ เราอาจจะยอมรับได้ว่า กระบวนการแรกเป็นสิ่งที่คุ้นกันอยู่แล้ว จะมีเพิ่มเติมแต่ก็เรื่องของการที่ให้โอกาสผู้อื่นได้ร่วมตรวจสอบความถูกต้อง ส่วนกระบวนการที่สองนั้นเลี่ยงไม่ได้ที่จะเป็นเรื่องส่วนตัว เป็นการประกาศความสนใจและก็เป็นสิ่งที่ผันผวนได้ เพราะว่าเราแต่ละคนก็อาจจะอยู่ในสถานการณ์ที่แตกต่างกัน แม้ว่าเราไม่ควรจะมองข้ามว่าลักษณะร่วมนั้นมีอยู่จริง

เช่น ในเรื่องความผูกพันทางชนชั้น ทั้งหมดนี้เป็นเรื่องยาก แต่การแสวงหาความชัดเจนในเรื่องของสถานการณ์ก็เป็นเรื่องที่สำคัญยิ่ง เพราะเรามักจะไปหลงลมอยู่กับการสร้างภาพอย่างต่อเนื่องของผู้อ่านที่จัดเจน ของนักวิจารณ์ที่รอบรู้ และของสุภาพบุรุษผู้เปี่ยมด้วยวัฒนธรรม ที่กล่าวมานี้ไม่จำเป็นจะต้องนำไปสู่การยอมรับลักษณะสัมพัทธ์ (relativism) ใดๆ เพราะการประเมินคุณค่าที่แท้จริงนั้น ไม่จำเป็นต้องสัมพันธ์กับสถานการณ์ของแต่ละบุคคล ซึ่งอาจจะเป็นเพียงภูมิหลังทางชีวประวัติของแต่ละคนที่ผันแปรไปเป็นความชอบและไม่ชอบ (...) กล่าวอีกนัยหนึ่ง เราควรจะอยู่ในฐานะที่จะแยกแยะระหว่างการประเมินคุณค่าซึ่งมีความสำคัญพอที่เราจะสื่อให้คนอื่นได้รับรู้ กับความชอบและไม่ชอบที่มีต่อผลงานทางวรรณศิลป์ซึ่งเราย่อมจะแสดงออกตลอดเวลา แต่ไม่ได้มีความสลักสำคัญต่อผู้อื่น แม้ว่าจะมีความหมายสำหรับตัวเราเอง กรณีหลังนี้ไม่สำคัญพอที่จะเป็นจุดศูนย์กลางของวาทกรรม แม้ว่าวรรณกรรมวิจารณ์บางกระแสจะพยายามทำให้มันสำคัญขึ้นมา[1] ซึ่งก็เป็นสิ่งที่การวิจารณ์ชั้นเยี่ยมพยายามที่จะเลี่ยง กระแสที่ว่านี้บางครั้งก็จงใจมองข้ามวรรณกรรม (บางเรื่องหรือบางลักษณะ) เพื่อที่จะยกสิ่งที่ตนชอบขึ้นสู่ระดับของข้อวินิจฉัยที่ดูประหนึ่งว่ามีลักษณะภาววิสัย ในทางตรงข้าม การประเมินคุณค่าที่แท้จริงนั้นจำจะต้องส่งผลอย่างต่อเนื่องออกไปสู่วงกว้างในรูปของกระบวนการที่มีพลวัต การประเมินคุณค่าในลักษณะนี้เป็นเรื่องของจุดยืนที่เรามีต่องานวรรณศิลป์บางลักษณะ โดยที่การวิจารณ์ทำให้เรามองงานชิ้นนั้นด้วยทัศนะที่ต่างออกไป ซึ่งไม่เพียงแต่จะมีผลต่อปฏิกิริยาที่เรามีต่องานชิ้นนั้น แต่ยิ่งไปกว่านั้น อาจจะส่งผลต่อเรา

[1] ในที่นี้วิลเลียมส์กำลัง "วิจารณ์ซ้อนวิจารณ์" นั่นก็คือ เตือนให้วงการระมัดระวังวิธีการวิจารณ์ที่มีลักษณะอัตวิสัยสูง ซึ่งมักจะประเมินคุณค่าว่าวรรณกรรมนั้นดีหรือเลวโดยอาศัยรสนิยมส่วนตัวเสียเป็นส่วนใหญ่ ในเรื่องนี้วิลเลียมส์ได้โต้แย้งกับเพื่อนร่วมงานในมหาวิทยาลัยเคมบริดจ์ของเขาเอง ซึ่งถือได้ว่าเป็นเจ้าสำนักของการวิจารณ์วรรณกรรมเชิงประเมินคุณค่า คือ F.R. Leavis

ในเรื่องของการดำเนินชีวิต มรดกทางวัฒนธรรมจากอดีตเป็นจำนวนไม่น้อยสร้างอิทธิพลถึงขั้นที่ทำให้เราวินิจฉัยหรือประพฤติปฏิบัติไปในทางใดทางหนึ่ง ทั้งนี้เพราะได้รับแรงดลใจให้เกิดการสร้างสรรค์จากศิลปะอันทรงพลังซึ่งได้รับการยอมรับแล้วว่าเป็นงานอันยิ่งใหญ่ ดังนั้น กระบวนการประเมินคุณค่าที่ถือได้ว่าเป็นกิจกรรมร่วมและสามารถอธิบายให้ผู้อื่นเข้าใจได้จึงมีความสำคัญอย่างยิ่งยวด (...)

สิ่งที่ผมปฏิเสธก็คือ มโนทัศน์ที่ว่าด้วยการประเมินคุณค่าซึ่งปราศจากองค์ประกอบใดองค์ประกอบหนึ่งของกระบวนการคู่ขนาน (ที่กล่าวมาแล้วข้างต้น)และซึ่งมีผู้เหมาเอาว่าเป็นแก่นของการวิจารณ์ในปัจจุบันการวิจารณ์ถูกพรากมาจากต้นแบบทางประวัติศาสตร์ซึ่งครั้งหนึ่งเคยยึดถือกัน ยกตัวอย่างเช่น อาศิรวาทบนหลุมฝังศพจากยุคฟื้นฟูศิลปวิทยา (Renaissance) มักจะถูกประณามโดยนักศึกษาด้วยเหตุเพียงว่าภาษาที่ใช้ไม่คุ้นหู เลยกลายเป็นงานที่ "ไม่เป็นธรรมชาติ" การวิจารณ์ในรูปแบบดังกล่าวเท่ากับเป็นการให้เสรีภาพอันเลยเถิดกับความไม่รู้และความเกียจคร้าน เราอาจจะต้องให้ความยุติธรรมกับกระแสการวิจารณ์เชิงปฏิบัติ (practical criticism)[2] ว่า การวินิจฉัยในทำนองนี้ น่าจะถือได้ว่าเป็นการแสดงทัศนะต่อวรรณกรรมที่นักวิจารณ์กลุ่มนี้เองซึ่งยังยืนอยู่ในยุคที่กระแสดังกล่าวยังเปี่ยมด้วยพละกำลัง แต่ถ้าใครสักคนที่อยู่ดีๆ ก็จะยก "ปฏิกิริยาปฐมภูมิ" ของตนขึ้นมาเป็นเกณฑ์การประเมินคุณค่าแล้วละก็ มันก็เป็นการยากที่จะปฏิเสธปฏิกิริยาดังกล่าวได้ในแง่ของหลักการจะกล่าวได้ก็แต่เพียงว่าประสบการณ์ขั้นปฐมภูมิที่ว่านั้น ช่างเป็นปฐมภูมิที่เทอะทะเสียนี่กระไร... นี่คือจุดเน้นของสังคมบริโภค ซึ่ง

---

[2] กระแสการวิจารณ์ที่เรียกว่า practical criticism เริ่มต้นที่มหาวิทยาลัยเคมบริดจ์ในช่วงระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 1 และครั้งที่ 2 โดยมี I. A. Richards เป็นผู้บุกเบิก วิธีการดังกล่าวเน้นการศึกษาตัวบทโดยไม่พะวงกับเงื่อนไขทางประวัติศาสตร์ ต่อมาวิธีการที่ว่านี้ได้แผ่ขยายไปยังอเมริกาเหนือ กลายเป็นวิธีการเรียนการสอนที่ยอมรับกันในวงกว้าง ปัจจุบันได้เสื่อมความนิยมไปมากแล้ว

อยู่ด้วยความคิดที่ว่า จุดมุ่งหมายของการผลิตในสังคมมนุษย์นับตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบันนั้น เป็นไปเพื่อที่จะได้เสนอสนองสินค้าที่ผลิตกันมาอย่างต่อเนื่องกับใครสักคนหนึ่งซึ่งมีอภิสิทธิ์ในฐานะผู้บริโภคที่จะหยิบมันขึ้นมาชมแล้วบอกว่าชอบหรือไม่ชอบ กระบวนการที่ว่านี้ได้ถูกแต่งแต้มให้เราเข้าใจว่าเป็นกิจกรรมทางปัญญา แน่ละ ที่ผมกล่าวมานี้ไม่ใช่ประวัติของการวิจารณ์ทั้งหมด แต่ในโลกของชนชาติที่พูดภาษาอังกฤษซึ่งผมได้แจกแจงมาให้เห็นข้างต้นแล้วนั้น แนวโน้มที่ว่านี้กำลังจะทำให้เกิดวิธีการอันไร้สาระของการแสดงออกในเรื่องของความชอบหรือไม่ชอบ หรือไม่ก็ทำให้เกิดการวิเคราะห์เชิงเทคนิคที่ไม่เอื้อต่อการให้ข้อวินิจฉัยใด ๆ เพราะเป็นเพียงแค่นำตัวบทมาเขียนใหม่โดยเน้นลักษณะทางเทคนิค[3]

ถาม : *วรรณคดีศึกษาที่ก่อตัวขึ้นมาอย่างเข้มแข็งในศตวรรษที่ 20 ได้ทำให้ปัญหายุ่งยากขึ้น โดยที่ (...) ได้เพิ่มปริมาณของวรรณคดียุคโบราณขึ้นมาเคียงข้างกับงานจากอดีตที่ยังดำรงอยู่ได้ในสังคมร่วมสมัยของเรา และในขณะเดียวกันก็ช่วยให้งานประเภทหลังนี้ รวมทั้งงานในรูปแบบอื่น ๆ ด้วย ให้มีชีวิตอยู่ได้ด้วยวิธีการที่ค่อนข้างจะซับซ้อน อาจารย์จะอธิบายปรากฏการณ์นี้อย่างไรในกรอบของทฤษฎีของอาจารย์เองที่ว่าด้วยการผลิตงานเขียน*

ตอบ : จริงอยู่กระบวนการที่จะนำงานวรรณกรรมสักชิ้นหนึ่งไปพิจารณาในกรอบของเงื่อนไขของการผลิตนั้นอาจจะกระทำกันมาด้วยความคับแคบ ผมจำเป็นต้องทำปัญหานี้ให้กระจ่างขึ้น สิ่งที่เราอ่านอยู่ในขณะนี้ไม่ใช่งานต้นแบบของเซกสเปียร์โดยตรง แต่เราอ่านงานของเซกสเปียร์ที่มีผู้ชำระแล้ว และผมไม่ได้หมายถึงกระบวนการทางเทคนิคในการจัดพิมพ์งาน แต่ผมมุ่งมองไปถึงสาระของการนำ

---

[3] ต้นฉบับใช้คำว่า technicism ซึ่งผู้ให้สัมภาษณ์หมายถึงกระบวนการแยกแยะตัวบทออกมาโดยเน้นโครงสร้างและเทคนิคการเขียน ดังเช่นที่นักภาษาศาสตร์และนักวรรณคดีศึกษากลุ่มโครงสร้างนิยมได้ทดลองทำ เช่น ในกรณีของ Roman Jakobson ดู : เจตนา นาควัชระ. **แนวทางการประเมินคุณค่าวรรณคดีในวรรณคดีวิจารณ์ เยอรมัน ฝรั่งเศส และอังกฤษ-อเมริกัน ในศตวรรษที่ 20.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, 2539. หน้า 152 - 153.

ตัวบทขึ้นมาผลิตใหม่ในสภาพทางวัฒนธรรมที่แตกต่างออกไป แน่ละ ผมมองเงื่อนไขของการผลิตงานของนักประพันธ์คลาสสิกซึ่งมีผู้นำมาเสนอใหม่และยังเป็นที่นิยมอ่านกันในทุกยุคทุกสมัยว่าเงื่อนไขดังกล่าวครอบคลุมถึงกระบวนการนำมาเสนอใหม่ด้วย กรณีของเชกสเปียร์จัดได้ว่าเป็นตัวอย่างที่น่าทึ่ง เพราะเราอ่านงานของท่านได้หลายทางมาก เช่นเดียวกับการที่ละครของท่านก็มีผู้นำออกแสดงด้วยวิธีการที่ต่างๆ กัน ประวัติของการแสดงละครเชกสเปียร์ย่อมจะชี้ให้เห็นสิ่งที่แตกต่างออกไปจากการแสดงงานของนักเขียนบุกเบิกผู้นี้ ณ จุดเริ่มต้น (...) ในแง่นี้ เงื่อนไขของการผลิตย่อมรวมถึงเงื่อนไขที่จะทำให้ตัวบทนั้นมีลักษณะร่วมสมัยกับยุคอื่นได้ ถ้าลืมปัจจัยที่ว่านี้ ก็เท่ากับเป็นการตกหลุมพรางของสังคมวิทยาแบบแคบๆ ที่ผูกอยู่กับเงื่อนไขของจุดกำเนิด พลังทุกรูปแบบที่ช่วยให้ตัวบทดำรงอยู่ได้ในยุคต่อมาถือได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งของเงื่อนไขการผลิต

เจตนา นาควัชระ : ผู้แปล

ที่มา: Raymond Williams. "Interviews with 'New Left Review' from Politics and Letters. © Verso Editions, 1981 pp. 341-345

บทวิเคราะห์

เรย์มอนด์ วิลเลียมส์ (1921 - 1988) เป็นนักวิชาการชาวเวลช์ ผู้มีความสามารถหลายด้าน งานเขียนของเขามีทั้งที่เป็นวรรณกรรมวิจารณ์ การวิจารณ์ละคร บทวิทยุและโทรทัศน์ วรรณคดีศึกษา ทฤษฎีวรรณคดี นิเทศศาสตร์ รวมไปถึงงานเขียนนวนิยาย เขามาจากแคว้นเวลส์ในสหราชอาณาจักร ครอบครัวมีพื้นฐานชนชั้นกรรมาชีพ เขาไม่เคยลืมถิ่น อีกทั้งยังมุ่งที่จะวิเคราะห์ทิศทางอันพึงประสงค์ที่จะปรับสังคมให้มีความยุติธรรมต่อชนทุกสถานะ ในกรอบของวัฒนธรรมอังกฤษ ไม่เป็นที่น่าประหลาดใจว่า เขาจะต้องอยู่ในกระแสการเมืองฝ่ายสังคมนิยม อันเป็นสังคมนิยมที่เรียกได้ว่ามีลักษณะที่เป็นมนุษยธรรมนิยมสูง เช่นเดียวกับนักวิชาการร่วมสมัยของเขาอีกท่านหนึ่ง คือ ริชาร์ด ฮอกการ์ด (Richard Hoggart) ที่มาจากภาคเหนือของอังกฤษ ทั้งสองเป็นผู้บุกเบิกวิทยาการสาขาใหม่ที่รู้จักกันภายหลังในนามของ**วัฒนธรรมศึกษา** (Cultural Studies) งานที่คัดมาข้างต้นนี้ มาจากบทสัมภาษณ์ซึ่งนิตยสาร *New Left Review* ได้สัมภาษณ์วิลเลียมส์เอาไว้ในหลายหัวข้อ จนรวมเป็นหนังสือได้ขนาดเล่มเขื่อง ในบทสัมภาษณ์ดังกล่าว วิลเลียมส์ให้ความคิดเชิงทฤษฎีวรรณกรรมเอาไว้ ที่เรียกได้ว่าทรงคุณค่ายิ่ง แม้

จะอิงแนวคิดสังคมนิยมอยู่บ้าง แต่ก็เป็นกระบวนความคิดเชิงทฤษฎีที่สามารถครอบคลุมประสบการณ์ทางวรรณศิลป์ได้อย่างกว้างขวางมาก

ในยุคที่นักวรรณคดีจำนวนไม่น้อยพยายามที่จะเลี่ยงการอภิปรายในเรื่องของคุณค่าของวรรณศิลป์และการประเมินคุณค่าวรรณศิลป์ วิลเลียมส์กลับไม่ลังเลที่จะตีแผ่ประเด็นนี้ออกมาอย่างชัดเจน เขามิได้มองวรรณศิลป์เพียงแต่ในแง่ของคุณค่าทางสุนทรียะ แต่เขาตั้งประเด็นที่หนักแน่นว่า งานศิลปะที่ดีย่อมมีอิทธิพลต่อชีวิตและสังคม การประเมินคุณค่าของวรรณศิลป์จึงขึ้นอยู่กับข้อพิจารณาที่ว่า วรรณศิลป์มีอิทธิพลต่อการดำรงชีวิตได้หรือไม่เพียงใด จริงอยู่ เช่นเดียวกับนักวิจารณ์ส่วนใหญ่ในช่วงปลายศตวรรษที่ 20 วิลเลียมส์เลี่ยงมโนทัศน์โรแมนติกที่ว่าด้วยอัจฉริยภาพของศิลปิน แต่ในขณะเดียวกัน เขาก็มิได้ปฏิเสธความสามารถของนักเขียน นักประพันธ์และกวี ในการสร้างงานที่มีลักษณะเป็นสากล และสามารถอยู่ยงคงกระพัน ข้ามยุคข้ามสมัย ข้ามถิ่นที่ได้ ประเด็นนี้ถ้าพิจารณาอย่างผิวเผินก็อาจจะมิได้มีความแปลกใหม่แต่ประการใด เพราะไม่ว่านักวิจารณ์ที่ไหนก็ยอมรับในเรื่องความเป็นสากลของวรรณกรรมเอก หรือในเรื่องของภาวะที่พ้นจากข้อผูกพันเรื่องกาลเวลา ซึ่งเรียกเป็นภาษาอังกฤษว่า timeless สำหรับวิธีการประเมินคุณค่านั้น เราก็มักพูดกันอยู่เป็นประจำว่า "เวลาเป็นเครื่องตัดสิน" แต่วิลเลียมส์สามารถอธิบายคุณค่าอันคงทนถาวรนั้นด้วยวิธีการที่ไม่ซ้ำแบบใคร นั่นคือ กลับไปอิงมโนทัศน์ที่ว่าด้วย "การผลิต" และเงื่อนไขของการผลิต อันเป็นแนวคิดที่นักวิจารณ์กลุ่มมาร์กซิสต์ใช้กันอยู่เป็นประจำ เขานำมโนทัศน์ดังกล่าวมาพิจารณาใหม่ โดยมองลึกลงไปถึงคุณลักษณะบางประการในตัวงานที่ทำให้งานแต่ละชิ้นมีความคงทนถาวรได้ เขาอิงมโนทัศน์ "ร่วมสมัย" โดยตีความว่า กระบวนการผลิตงาน ณ จุดเริ่มต้น ย่อมจะต้องผูกอยู่กับความคิดเรื่องผู้รับร่วมสมัยกับตัวผู้ผลิต แต่ในขณะเดียวกัน เงื่อนไขของการผลิตนั้นก็ครอบคลุมไปถึงคุณลักษณะบางประการที่ทำให้ผลงานดังกล่าว "ร่วมสมัย" กับคนต่างยุคต่างสมัยก็ได้เช่นกัน นั่นคือแนวคิดเชิงทฤษฎีที่ว่าด้วยสองนัยแห่งสภาวะร่วมสมัย คือ ร่วมสมัยกับผู้ร่วมสมัย และร่วมสมัยกับผู้ที่มิได้ร่วมสมัย ไปพร้อมๆ กัน ตัวอย่างของงานเชกสเปียร์ที่วิลเลียมส์อ้างมาย่อมจะทำให้เราเข้าใจได้ว่า ไม่ว่าการแสดงจะเปลี่ยนรูปไปจากจุดเริ่มต้นอย่างไรก็ตาม เชกสเปียร์ ก็ยัง

เป็นนักประพันธ์ร่วมสมัยกับคนในศตวรรษที่ 20 ได้[1]

เป็นที่น่าสังเกตว่า วิลเลียมส์ ไม่ใช้คำว่า สร้างสรรค์ (create) หรือการสร้างสรรค์ (creativity) หรือลักษณะสร้างสรรค์ (creative) ทั้งนี้ เพราะเขาไม่ต้องการจะยกสถานะของศิลปินไปจนถึงระดับของเทพ (อันเป็นวิธีการที่รู้จักกันในนามของ apotheosis) ทั้งๆ ที่เขาก็ยังให้ความสำคัญต่อตัวผู้ผลิตงานและต่อจุดกำเนิดอันรวมถึงวัฒนธรรมต้นกำเนิด เขาเน้นไว้อย่างหนักแน่นว่า วรรณคดีศึกษาจำเป็นต้องเรียนรู้บริบททางประวัติศาสตร์ วัฒนธรรมและสังคม เพราะหาไม่แล้ว ผู้ที่สัมผัสกับงาน โดยเฉพาะอย่างยิ่งงานในอดีต ก็จะให้ข้อวินิจฉัยที่ไร้สาระ เช่นในกรณีของนักเรียนที่ประณามกวีนิพนธ์ยุคฟื้นฟูศิลปะวิทยาที่เขาอ้างมา แต่วรรณคดีศึกษาจะสะดุดหยุดอยู่กับการพินิจจุดกำเนิดของงานเท่านั้นมิได้ โดยต้องทำหน้าที่ที่สองไปพร้อมกัน นั่นก็คือจะต้องพิจารณาว่า งานจากอดีตยังสื่อความกับเรา ณ จุดปลายทางนี้ได้อย่างไร นัยของแนวคิดที่ว่านี้ดูจะพ้องกับกระแสของวรรณคดีศึกษายุคใหม่ที่เน้นผู้รับและการรับงาน อันทำให้เกิดสุนทรียศาสตร์ของผู้รับ (aesthetics of reception) และประวัติของการรับงาน (reception history) กรณีหลังนี้วิลเลียมส์เน้นไว้เช่นกันว่า เป็นหน้าที่ของวรรณคดีศึกษาที่จะต้องใส่ใจว่างานที่สำคัญๆมีประวัติของการรับอย่างไร (แม้ว่าเขาจะมิได้ใช้คำว่า reception ก็ตาม) ซึ่งก็จำเป็นจะต้องอธิบายไปพร้อมกับบริบททางประวัติศาสตร์และสังคมเช่นกัน ในส่วนที่เกี่ยวกับตัวผู้รับนั้น แนวคิดเชิงสังคมนิยมของวิลเลียมส์ย่อมจะปฏิเสธความสำคัญของข้อวินิจฉัยของคนๆ เดียว ไม่ว่าบุคคลนั้นจะมีความเก่งกาจเฉพาะตัวมากเพียงใดก็ตาม เขาจึงพูดกึ่งเย้ยหยันถึงบทบาทของ "ผู้อ่านที่จัดเจน...นักวิจารณ์ที่รอบรู้และ...สุภาพบุรุษที่เปี่ยมด้วยวัฒนธรรม" นั่นคือ การปฏิเสธแนวคิดที่ว่าด้วยผู้นำทางปัญญา (élite) ซึ่งในสังคมของเขามักจะผูกอยู่กับเงื่อนไขของชนชั้น (เขาเองนั้นก็พิสูจน์ให้โลกเห็นแล้วว่า ชนชั้นกรรมาชีพก็เพาะตัวขึ้นเป็นปัญญาชนแนวหน้าของโลกตะวันตกได้เช่นกัน !)

---

[1] เป็นไปได้ว่า วิลเลียมส์ คงจะคิดถึงงานวิจารณ์ของนักวิจารณ์ชาวโปแลนด์ Jan Kott เรื่อง Shakespeare our Contemporary (1961) .ดู :เจตนา นาควัชระ ."จาก King Lear ผ่าน Woyzeck ไปสู่ Fin de partie : หรือวิวัฒนาการของ "ความโหดเหี้ยมทางปรัชญา" ในละครตะวันตก" **ทางไปสู่วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์** (พิมพ์ครั้งที่ 2) กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ผู้จัดการ. 2538. หน้า 137-154.

มโนทัศน์ที่วิลเลียมส์ให้การสนับสนุน คือ การทำกิจร่วมกันในลักษณะที่เรียกว่า collective (แม้ว่าเขาจะไม่ใช้คำนี้ก็ตาม) เขาคิดถึงประชาคมของผู้อ่าน (อันรวมไปถึงผู้วิจารณ์) แล้วขยายวงไปสู่ประชาคมวรรณศิลป์ และโดยนัยก็ย่อมจะต้องครอบคลุมไปถึงสังคมโดยรวมด้วย การวิจารณ์ที่ยึดความชอบ - ไม่ชอบ (เขามักใช้คำว่า preference) ส่วนบุคคลนั้น ไม่เพียงพอที่จะสร้างวัฒนธรรมการวิจารณ์ที่เข้มแข็งขึ้นมาได้ เขามองการวิจารณ์ว่าเป็นผลมาจากการที่บุคคลเลือกเฟ้นปฏิกิริยาส่วนตนที่มีต่องานวรรณกรรมเฉพาะส่วนที่มีความสลักสำคัญพอที่จะแบ่งปันหรือสื่อความไปยังผู้อื่นได้ด้วย ผู้อ่านในระดับปัจเจกบุคคลจึงจำต้องรวมตัว (หรือรวมหัว) กับผู้อ่านผู้อื่น ในเมื่อศิลปะมีความสำคัญยิ่งต่อสังคม การวิจารณ์ในลักษณะที่เป็นผลงานร่วม หรือเป็นทวิวัจน์ ("dialogue" [แม้ว่าจะมิได้ใช้คำนี้]) หรือวิวาทะที่มีต่อกันในประชาคม ย่อมจะมีผลต่อกระบวนการหล่อหลอมทางสังคม ด้วยเหตุนี้ เขาจึงต่อต้านปัจเจกนิยมและการเน้นอัตวิสัยของวรรณกรรมวิจารณ์สำนัก เอฟ. อาร์. ลีวิส (F.R. Leavis) (ซึ่งก็เป็นรุ่นครูของเขาเองในมหาวิทยาลัยเคมบริดจ์ และเขามิได้เอ่ยชื่อในที่นี้) และในขณะเดียวกันก็ไม่ยอมรับการเน้นการวิเคราะห์โครงสร้างหรือลักษณะเชิงเทคนิคของกลุ่มนักภาษาศาสตร์ และนักคิดแนวโครงสร้างนิยม เช่น โรมัน ยาขอบสัน (Roman Jakobson) แม้ว่าจะไม่ได้เอ่ยชื่อใครในบทสัมภาษณ์นี้ก็ตาม ถ้านั่นคือแนวคิดมาร์กซิสต์ เราก็คงจะต้องยอมรับว่า แม้สังคมนิยมในยุโรปจะจ่อมจมไปแล้วก็ตาม แต่แนวคิดเรื่องการสร้างประชาคมวรรณศิลป์ที่จะจรรโลงสังคมโดยองค์รวมไว้ได้ ก็ยังเป็นความคิดที่ไม่ตกยุค ในท้ายที่สุด คุณค่าของตัวงานจึงมิใช่ภาวะอิสระที่อยู่ในเนื้องาน แต่เป็นคุณค่าที่ส่งผลกระทบต่อสังคมได้ การวิจารณ์ที่เพียงแต่ชี้ให้เห็นคุณค่าเหล่านั้นเป็นเพียงกิจกรรมขั้นต้น การวิจารณ์ในขั้นที่สูงขึ้นก็คือ การสื่อความอันเปี่ยมด้วยสาระ (ที่มาจากการ "คลุ่นคิดพินิจนึก") ในเรื่องวรรณกรรมไปสู่สังคม เป็นการสื่อความต่อกัน เป็นการสร้างความมั่งคั่งทางปัญญาให้แก่สมาชิกของสังคม การวิจารณ์จึงมิใช่เป็นเพียงผลงานที่รวมไว้เป็นลายลักษณ์อักษร แต่เป็นกระบวนการอันต่อเนื่องซึ่งมีพลวัตพอที่จะเป็นพลังทางปัญญาให้แก่สังคมได้

เจตนา นาควัชระ: ผู้วิเคราะห์

ขอขอบคุณ
เจ้าของลิขสิทธิ์บทวิจารณ์ที่อนุญาตให้ตีพิมพ์ซ้ำ

กอบกุล อิงคุทานนท์ "ความคิดว่าด้วย "ทิศทางของวรรณกรรม" และ "ทิศทางของการวิจารณ์" " **โลกหนังสือ.** ปีที่ 5 ฉบับที่ 3 (ธันวาคม 2524).

กอบกุล อิงคุทานนท์ "ความเหมือนในความต่างของทางเสือ". **จากใบไม้ที่หายไปถึงโรแมนติคของเวิร์ดสเวิร์ธ.** กรุงเทพฯ : แสวงหา, 2533.

กุสุมา รักษมณี. "เล่ห์แห่งเวลา" ในกวีนิพนธ์ซีไรต์ '41". **ขวัญเรือน.** เล่มที่ 645 ปักษ์แรก เดือนตุลาคม, 2541.

จรูญพร ปรปักษ์ประลัย. "ลอยเรือวรรณกรรมในทะเลประวัติศาสตร์". **สีสัน.** ปีที่ 10 ฉบับที่ 109 (มกราคม 2541).

จิตร ภูมิศักดิ์. "ขุมทรัพย์แห่งวรรณคดีชนชาติส่วนน้อยและวรรณคดีท้องถิ่น" ***วรรณคดีวิเคราะห์โองการแช่งน้ำและข้อคิดใหม่ในประวัติศาสตร์ไทย ลุ่มน้ำเจ้าพระยา.*** กรุงเทพฯ : ดวงกมล, 2524. (ได้รับอนุญาตจากคุณภิรมย์ ภูมิศักดิ์ เจ้าของลิขสิทธิ์)

จิตร ภูมิศักดิ์. "โคลงห้า...มรดกทางวรรณคดีไทย" **บทวิเคราะห์มรดกวรรณคดีไทย.** กรุงเทพฯ : ศตวรรษ, 2523. (ได้รับอนุญาตจากคุณภิรมย์ ภูมิศักดิ์ เจ้าของลิขสิทธิ์)

จิตร ภูมิศักดิ์. "บทบาททางวรรณคดีของพระมหามนตรี "**บทวิเคราะห์มรดกวรรณคดีไทย.** กรุงเทพฯ : ศตวรรษ, 2523. (ได้รับอนุญาตจากคุณภิรมย์ ภูมิศักดิ์ เจ้าของลิขสิทธิ์)

เจตนา นาควัชระ "ศัตรูที่ลื่นไหล : แง่มุมหนึ่งของวรรณกรรมไทยร่วมสมัย "**ถนนหนังสือ.** ปีที่ 4 ฉบับที่ 2 (สิงหาคม 2529).

เจตนา นาควัชระ "วิจารณ์รวมเรื่องสั้น ชุด "ขุนทอง...เจ้าจะกลับเมื่อฟ้าสาง" ของอัศศิริ ธรรมโชติ" **ทางอันไม่รู้จบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์.** กรุงเทพฯ : เทียนวรรณ, 2530.

แจ่มใจ จิรจันทร "อะไรคือการวิจารณ์เชิงสุนทรียศาสตร์" **ถนนหนังสือ** (พฤศจิกายน 2530).

เจือ สตะเวทิน "พัทยา นวนิยายการเมืองเรื่องแรกของไทย" **โลกหนังสือ.** ปีที่ 6 ฉบับที่ 3 (ธันวาคม 2525). (ได้รับอนุญาตจากคุณธนาสฤษฎิ์ สตะเวทิน เจ้าของลิขสิทธิ์)

ชลธิรา สัตยาวัฒนา. "วิจารณ์ 'สวรรยา' จากหนังสือรวมเรื่องสั้น ฟ้าบ่กั้น ของ 'ลาว คำหอม' " **เบิกฟ้าวรรณกรรม.** กรุงเทพฯ : นวลจันทร์, 2522.

ชลธิรา สัตยาวัฒนา. " 'ปณิธานกวี' ความเคลื่อนไหวในความหยุดนิ่ง" **ผจงถ้อยร้อยเรียง.** กรุงเทพฯ : กรุงเทพฯ, 2530.

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

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

ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์. "ตุลาคม ทศวรรษใหม่ของไพฑูรย์ ธัญญา". **สารคดี.** ปีที่ 10 ฉบับที่ 117 (พฤศจิกายน 2537).

ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์. "ผู้หญิงของเฮมิงเวย์ ใน 'แมวกลางฝน' ". **สารคดี.** ปีที่ 14. ฉบับที่ 168 (กุมภาพันธ์ 2542).

ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์. "ปริศนา ข้างหลังภาพ ของศรีบูรพา". **เนชั่นสุดสัปดาห์.** (23-29 เมษายน 2544). (ปรับปรุงจาก "ปริศนาความรักของกีรติใน *ข้างหลังภาพ*" ตีพิมพ์ครั้งแรกในนิตยสาร **สารคดี** ปีที่ 13 ฉบับที่ 151 เดือนกันยายน พ.ศ. 2540).

ดวงมน จิตร์จำนงค์ "ดั่งผีเสื้อเถื่อน: การวนเวียนจรมิรู้จบของชายคนหนึ่ง" **ปาจารยสาร.** ปีที่ 19 ฉบับที่ 2 (มีนาคม - เมษายน 2531).

ดวงมน จิตร์จำนงค์ "เสียงเต้นของหัวใจ สำนึกแห่งความเป็นมนุษย์และความแข็งแกร่งทางวัฒนธรรม" **ไรเตอร์ แมกกาซีน.** ปีที่ 6 ฉบับที่ 6 (มิถุนายน 2540).

ดวงมน จิตร์จำนงค์. "สืบเนื่องจากคำถาม "ทำไมวรรณกรรมสะท้อนสังคม จึงแก้ปัญหาสังคมไม่ได้" **เนชั่นสุดสัปดาห์.** ปีที่ 8 ฉบับที่ 366 (10-16 มิถุนายน 2542).

ดอกไม้ดำ. "ชาติ กอบจิตติ : นักทดลองทางรูปแบบที่ไม่เคยหยุดนิ่ง". **สยามรัฐสัปดาหวิจารณ์.** ปีที่ 42 ฉบับที่ 4 (25 มิถุนายน-1 กรกฎาคม 2538).

ธเนศ เวศร์ภาดา "ญ่า นิทานร้อยแก้วแห่งพุทธศตวรรษที่ 25" **ดินสอขอเขียน.** กรุงเทพฯ : ปาปิรัส, มปป.

ธเนศ เวศร์ภาดา "ภาษากวีในนวนิยาย" **ดินสอขอเขียน.** กรุงเทพฯ : ปาปิรัส, มปป.

นงนภัส ตาปสนันทน์. " 'ระหว่างรอยมีด' เรื่องสั้นคลาสสิคของมาโนช พรหมสิงห์". **กรุงเทพธุรกิจ (จุดประกายวรรณกรรม).** ปีที่ 10 ฉบับที่ 3029-3010 (5 และ 12 มกราคม 2540).

นพพร ประชากุล. " 'สินในน้ำฝน' กับการเล่าเรื่องเรื่องเล่า". **สารคดี.** ปีที่ 12 ฉบับที่ 139 (กันยายน 2539).

นพพร ประชากุล. "มีอะไรในลูกอีสาน". **ภาษาและหนังสือ: 15 ปีซีไรต์.** ปีที่ 25 ฉบับที่ 1-2 (เมษายน 2535-มีนาคม 2536).

นพพร ประชากุล. "ทำไมวรรณกรรมสะท้อนสังคม จึงแก้ปัญหาสังคมไม่ได้". **สารคดี** ฉบับที่ 162 (สิงหาคม 2541).

นฤมิตร สอดศุข. "บริโภคนิยม ความตายและอัตตา". **ช่อการะเกด.** ฉบับที่ 26 (มีนาคม-เมษายน 2539), หน้า 187-197.

นิธิ เอียวศรีวงศ์ "มาลัย ชูพินิจ เหตุผลของความรักในนวนิยายไทย" **โลกหนังสือ.** ปีที่ 6 ฉบับที่ 12 (กันยายน 2526).

นิลวรรณ ปิ่นทอง. "ผู้ดี" **มหาวิทยาลัย.** เล่มที่ 16 ฉบับที่ 1 (กันยายน 2481).

บรรจง บรรเจิดศิลป์. "บทวิจารณ์ ข้างหลังภาพ ของ ศรีบูรพา" **ศิลปวรรณคดีกับชีวิต.** พระนคร : สำนักพิมพ์สายทิพย์, 2524. (ประกาศทางสื่อสิ่งพิมพ์)

บุญเหลือ เทพยสุวรรณ. "วรรณกรรมปัจจุบัน" **แว่นวรรณกรรม.** กรุงเทพฯ : อ่านไทย, 2529. (ได้รับอนุญาตจากกองทุนหม่อมหลวงบุญเหลือเทพยสุวรรณ เจ้าของลิขสิทธิ์)

บุญเหลือ เทพยสุวรรณ. "พระพุทธเลิศหล้าฯ ไม่เห็นได้ทำอะไร" **แว่นวรรณกรรม.** กรุงเทพฯ : อ่านไทย, 2529. (ได้รับอนุญาตจากกองทุนหม่อมหลวงบุญเหลือเทพยสุวรรณ เจ้าของลิขสิทธิ์)

บุญเหลือ เทพยสุวรรณ. "วิจารณ์ 'จดหมายจากเมืองไทย' ของโบตั๋น" **แว่นวรรณกรรม.** กรุงเทพฯ : อ่านไทย, 2529. (ได้รับอนุญาตจากกองทุนหม่อมหลวงบุญเหลือเทพยสุวรรณ เจ้าของลิขสิทธิ์)

พิเชฐ แสงทอง. " 'ความน่าจะเป็น' เรื่องเล่า เรื่องเล่น เรื่องไม่เป็นเรื่อง". **เนชั่นสุดสัปดาห์.** ปีที่ 12 ฉบับที่ 437 (16-22 ตุลาคม 2543).

พิทยา ว่องกุล. "จุดอ่อนการคัดสรรวรรณคดีไทย".**พลานุภาพแห่งวรรณกรรม.** กรุงเทพฯ : ดอกหญ้า, 2540.

รัญจวน อินทรกำแหง. "จดหมายถึงหลาน" **ภาพชีวิตจากนวนิยาย.** พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : ต้นอ้อ-แกรมมี่ จำกัด, 2539.

รัญจวน อินทรกำแหง. "พลอย ผู้มีความเป็นไท - อย่างไทย" **ภาพชีวิตจากนวนิยาย.** พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : ต้นอ้อ-แกรมมี่ จำกัด, 2539.

ลำเพา เพ่งวรรณ "เงินและผู้ยากไร้กับภาพลักษณ์ด้านร้ายของจำลอง" **ถนนหนังสือ.** ปีที่ 4 ฉบับที่ 5 (พฤศจิกายน 2529).

สกุล บุณยทัต. "เพราะ 'เธอเกิดเป็นมนุษย์...เธอจึงพบสิ่งนี้' ". **การล่มสลายของสถาบันครอบครัวที่ความรักไม่อาจเยียวยา.** พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ดอกหญ้า, 2540.

สุชาติ สวัสดิ์ศรี "ศัตรูแท้จริงของนักเขียน" **โลกหนังสือ.** ปีที่ 3 ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม 2522).

สุชาติ สวัสดิ์ศรี "จาก Gothic Fiction ถึง "เงาอุบาทว์" " **ช่อการะเกด.** (มกราคม-กุมภาพันธ์ 2539).

สุพรรณ ทองคล้อย "การบูรณาการรูปแบบนวนิยายเชิงกวีนิพนธ์ เรื่องเจ้าจันท์ผมหอม" **ประชุมความคิดเจ้าจันท์ผมหอม นิราศพระธาตุอินทร์**

แขวน. กรุงเทพฯ : ธรรมสาร จำกัด, 2535.

สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร์ "นิยายวิทยาศาสตร์ : จินตนาการเสรีที่ไร้จุดหมาย" **อักษรศาสตร์พิจารณ์.** ปีที่ 3 ฉบับที่ 9-10 (กุมภาพันธ์-มีนาคม 2519)

เสกสรรค์ ประเสริฐกุล. "นักเขียนไทยในศตวรรษที่ 21". **ก่อนสิ้นศตวรรษ.** กรุงเทพฯ : สามัญชน, 2544.

ศรีอินทรายุธ "กวีจะเขียนกาพย์กลอนอย่างไหน" **รวมบทความ "นายผี" : อัศนี พลจันทร.** กรุงเทพฯ : สามัญชน, 2541. (ประกาศลงสื่อสิ่งพิมพ์)

อัญชลี วิวัธนชัย. "อันเป็นเรื่องสั้น" **ช่อการะเกด.** (กรกฎาคม-สิงหาคม 2540).

Gap. "Wounds that will never be healed" from **Bangkok Post.** (Sunday June 12, 1988.) Translated with the permission of the author.

โครงการฯใคร่ขอแจ้งไว้เป็นหลักฐาน ณ ที่นี้ว่า ได้พยายามอย่างสุดความสามารถแล้วที่จะติดต่อขอลิขสิทธิ์ในการตีพิมพ์ซ้ำจากเจ้าของลิขสิทธิ์ทุกราย รวมทั้งได้ประกาศผ่านสื่อสิ่งพิมพ์ไปแล้วรวม ๖ ฉบับ มีอยู่เพียง ๒ รายเท่านั้นที่ไม่สามารถติดต่อได้ จึงใคร่ขอยืนยันไว้ ณ ที่นี้ว่า การตีพิมพ์ครั้งนี้เป็นไปเพื่อประโยชน์ทางการศึกษา และใคร่ขอลิขสิทธิ์ดังกล่าวเพื่อเป็นวิทยาทาน

Grateful acknowledgement is made herewith for permission to reprint in Thai translation previously published materials:

Raymond Williams. "Interviews with "New Left Review" " from **Politics and Letters.** © Verso Editions, 1981. pp. 341-345.

Ronald Peacock. "Ideas, Beliefs, and Philosophical Awareness" © Oxford University Press, 1972. Reprinted from **Criticism and Personal Taste** (pp.98-101) by R. Peacock (1972) by permission of Oxford University Press.

Roland Barthes. "La Mort de l'auteur" from **Mantéia** © Éditions du Seuil, 1968.

นักวิจารณ์

กอบกุล อิงคุทานนท์ กุสุมา รักษมณี จรูญพร ปรปักษ์ประลัย จิตร ภูมิศักดิ์ เจตนา นาควัชระ "เจ้มใจ จิรจันทร" เจือ สตะเวทิน ชลธิรา สัตยาวัฒนา ชัยสิริ สมุทวณิช ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์ ถวมน จิตร์จำนงค์ "ดอกไม้ดำ" "ทีปกร" ธเนศ เวศร์ภาดา นงนภัส ถาปสนิมานน์ นพพร ประชากุล นฤมิตร สอดศุข นิธิ เอียวศรีวงศ์ คุณนิลวรรณ ปิ่นทอง "บรรจง บรรเจิดศิลป์" ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ พิทยา ว่องกุล พิเชฐ แสงทอง คุณริญจวน อินทรกำแหง "ลำเพา เพ่งวรรณ" "ศรีอินทรายุทธ" สกุล บุณยทัต สุชาติ สวัสดิ์ศรี สุพรรณ ทองคล้อย สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร์ เสกสรรค์ ประเสริฐกุล อัญชลี วิวัธนชัย "Gap" Raymond Williams Roland Barthes Ronald Peacock

9 789749 743799