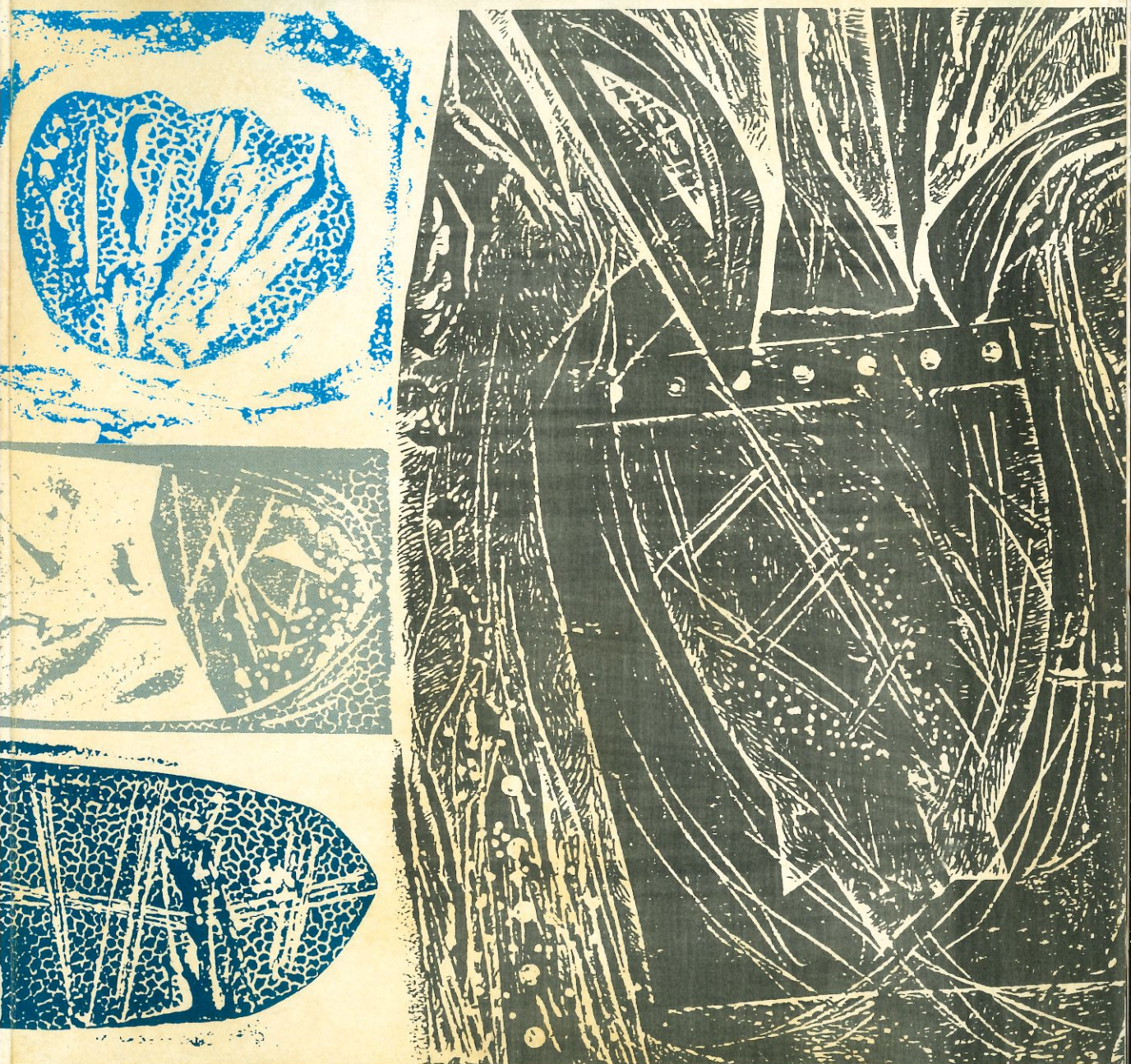
วารสาร
สมาคมครูภาษาฝรั่งเศสแห่งประเทศไทย
ฉบับที่ 50 ปีที่ 13 เล่มที่ 2 เดือนเมษายน–มิถุนายน พ.ศ. 2533
BULLETIN DE L'ASSOCIATION THAÏLANDAISE
DES PROFESSEURS DE FRANÇAIS
Vol. 50 13e ANNÉE No. 2 AVRIL – JUIN 1990 **ISSN 0857 – 0604**



พจนานุกรม
ฉบับเฉลิมพระเกียรติ*
พ.ศ. ๒๕๓๐

- รวบรวมคำที่ใช้ในปัจจุบันไว้ทั้งหมด
- รวมทั้งคำวิชาการ วรรณคดี และคำเคยใช้
- ใช้ระเบียบตัวสะกดตามประกาศสำนักนายกรัฐมนตรี
- ค้นคว้าจากพจนานุกรมดั้งเดิม ร.ศ. ๑๓๐ เรื่อยมา ตั้งแต่สมัย กรมศึกษาธิการ จนเป็นกระทรวงธรรมการ จนถึงสมัยราชบัณฑิตยสถาน

ฉบับใหญ่บรรจุคำมากกว่าพจนานุกรมฉบับใด ๆ ทั้งสิ้น
ราคาเล่มละ ๒๐๐ บาท

ฉบับย่อยเลือกคัดมาเฉพาะคำที่ใช้ในการศึกษาเล่าเรียน

เป็น **พจนานุกรมนักเรียน**
ฉบับเฉลิมพระเกียรติ พ.ศ. ๒๕๓๐
ราคาเล่มละ ๓๕ บาท

พจนานุกรมฉบับเฉลิมพระเกียรติ* • วัฒนาพานิช วพ สำราญราษฎร์

*โดยได้รับพระบรมราชานุญาตฯ

วารสารสมาคมครูฝรั่งเศสแห่งประเทศไทย

BULLETIN DE L'A.T.P.F.

ฉบับที่ 50 ปีที่ 13 เล่มที่ 2 เมษายน-มิถุนายน 2533 ISSN 0857-0604

คณะผู้จัดทำ

ที่ปรึกษา

สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา
นางลัดดา วงศ์สายัณห์
นางธิดา บุญธรรม
นายเดช ตะละภัฏ

กองบรรณาธิการ

นางสิทธา	พินิจภูวดล	บรรณาธิการ
นางสาวอัจฉรา	โชติบุตร	บรรณาธิการผู้ช่วย
นางสาวเดือนใจ	จุลดุลย์	บรรณาธิการผู้ช่วย
นางสาวจิรพรรษ์	บุณยเกียรติ	กรรมการ
นางสาวอุรัจฉทา	เชาวน์ชลากร	กรรมการ
นางสาวสุธาสินี	ผลวัฒนะ	กรรมการ
นางมธุรส	สาชลวิจารณ์	จงชัยกิจ กรรมการ
นางสาวจีรังลักษณ์	ศกุนตะลักษณ์	กรรมการ
นางสาวชวนี	เสนีวงศ์ ณ อยุธยา	กรรมการ
นางสาวมลฤดี	ปาลสุข	กรรมการ
นายปณิธิ	หุ่นแสวง	กรรมการ
นางสาวนุชนาฏ	หาญดำรงกุล	กรรมการ
นางมยุรี	บารมี	เลขานุการ
นางสาวศิริธร	ดุษฎีพรรณ์	เลขานุการผู้ช่วย

วัตถุประสงค์

1. เพื่อเผยแพร่ความรู้เกี่ยวกับการเรียนการสอนภาษาฝรั่งเศสและฝรั่งเศสศึกษา
2. เพื่อสร้างความสัมพันธ์ระหว่างสมาชิก
3. เพื่อส่งเสริมการศึกษาและวิจัยเกี่ยวกับวิชาภาษาฝรั่งเศส วิชาฝรั่งเศสศึกษา และระเบียบวิธีสอน

สำนักงานวารสาร เลขที่ 30/9 พหลโยธิน 2 กรุงเทพฯ 10400 โทร. 2790733 ติดต่อบรรณาธิการโดยตรง คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง โทร. 3180860

กำหนดออกวารสาร ปีละ 4 ฉบับ ราคาฉบับละ 25 บาท ค่าบำรุงสมาชิกวารสารปีละ 100 บาท พร้อมค่าส่ง สนใจบอกรับได้ที่นางสิทธา พินิจภูวดล ณ สำนักงานวารสาร

เจ้าของ : สมาคมครูภาษาฝรั่งเศสแห่งประเทศไทย

ASSOCIATION THAILANDAISE DES PROFESSEURS DE FRANÇAIS

รายนามคณะกรรมการบริหาร ส.ค.ฝ.ท. ชุดที่ 7 ประจำปี 2533-2534

สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา
องค์นายกกิตติมศักดิ์

1.	นางธิดา	บุญธรรม	อุปนายก
2.	นางสาวประมาณ	สี่ศิริเสริญ	เลขานุการ
3.	นางวงจันทร์	พินัยนิติศาสตร์	เหรัญญิก
4.	นางมลฤดี	ปาลสุข	นายทะเบียน
5.	นางอุไร	พลกล้า	สมาชิกสัมพันธ์
6.	นางสิทธา	พินิจภูวดล	สาราณียกร
7.	นางอรวรรณ	รัตนกาศ	ประชาสัมพันธ์
8.	นางพรทิพา	ถาวรบุตร	ปฏิคม
9.	นางสาวชวนี	เสนีวงศ์ ณ อยุธยา	บรรณารักษ์
10.	นางสาวอรวรรณี	ป้านสวาสดิ์	ผู้ช่วยเลขานุการ
11.	นางสาวศิริพร	อินทวดิน	ผู้ช่วยเลขานุการ
12.	นางสาวสุธาสินี	ผลวัฒนะ	ผู้ช่วยเหรัญญิก
13.	นางสาวจีรังลักษณ์	ศกุนตะลักษณ์	ผู้ช่วยนายทะเบียน
14.	นางสาวอุรัจฉทา	เชาวน์ชลากร	ผู้ช่วยสมาชิกสัมพันธ์
15.	นางสาวอัจฉรา	โชติบุตร	ผู้ช่วยสาราณียกร
16.	นางมธุรส	สาชลวิจารณ์ จงชัยกิจ	ผู้ช่วยประชาสัมพันธ์
17.	นางสาวชัชรีวรรณ	ไชยวัฒน์	ผู้ช่วยปฏิคม
18.	นางสาวเดือนใจ	จุลดุลย์	กรรมการ
19.	นางสาวประภา	งานไพโรจน์	กรรมการ
20.	นายกรกช	อุปถัมภ์นรากร	กรรมการ

● ทัศนะใด ๆ ที่แสดงออกในข้อเขียน ในวารสาร ส.ค.ฝ.ท. นี้ เป็นของผู้เขียน มิใช่ของกองบรรณาธิการ หรือของสมาคมครูฝรั่งเศสแห่งประเทศไทย

พิมพ์ที่ บริษัทสำนักพิมพ์ วัฒนาพานิช จำกัด 31/1-32/2 ถนนมหาไชย กรุงเทพ ฯ 10200
นายเชิงชัย จงพิพัฒนสุข ผู้พิมพ์ผู้โฆษณา โทร. 2224722 - 2222788 FAX. 2256556-7

สารบัญ

สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนาในกิจกรรมสมาคม ____ 3

อรรถบทแสดงความจริงในงานของพรูสต์ ____ นพพร ประชากุล ____ 4

แนวเขียนเชิงอัตชีวประวัติในผลงานของกอแลนด์ ____ พวงคราม พันธ์บูรณะ ____ 9

ภาพลึกลวงตากับละครฝรั่งเศสในศตวรรษที่ 17 ____ ปณิธิ หุ่นแสวง ____ 46

การศึกษาวิเคราะห์นิทานพื้นบ้านลาวพวนตามทฤษฎีของ

ทอมป์สัน และพรอพพ์ ____ สุธาวดี หนุนภักดี ____ 77

ความสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมกับสังคมไทยตามทฤษฎีของ

ลูกัส และโกลด์มานน์ ____ กรรณิกา จรรย์แสง ____ 93

คอมพิวเตอร์ช่วยสอน : ปัญหาและแนวทางปัจจุบัน ____ มธุรส สาชลวิจารณ์จงชัยกิจ ____ 110

Que faites-vous en classe ? ____ "ศิริธร" ____ 120

นานาทรรศนะ ____ นุชนาฏ หาญตำรงกุล ____ 123

ข่าวสั้น-สั้น ____ จิรพรรษ์ บุณยะเกียรติ ____ 126

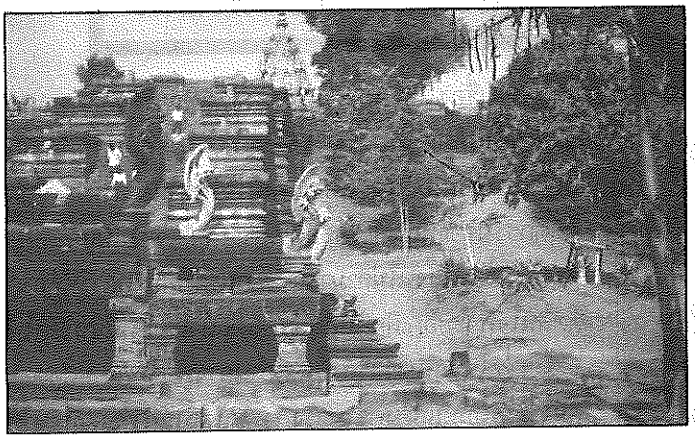
เมื่อโมนาลิซ่าล่องหน ____ ส่งศรี ศรีจันทราพันธุ์ ____ 128

แด่.....ผู้หญิง ____ อมรศิริ สัณห์สุรัติกุล ____ 131

ขนแกะทองคำ ____ อุษา กรทับทิม ____ 134

ในแวดวงของผู้สอนภาษาฝรั่งเศส ____ จีรังลักษณ์ ศกุนตะลักษณ์ ____ 138

จากบรรณาธิการ ____ สิทธา พินิจภูวดล ____ 140



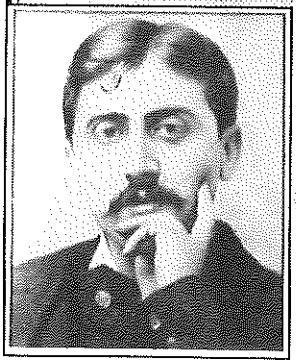
สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนาทรงนำสมาชิกสมาคมครูภาษาฝรั่งเศส
แห่งประเทศในการทัศนศึกษาโบราณสถานภาคตะวันออกเฉียงเหนือ

อรรถบทแสดงความจริงในงานของพรูสต์

นพพร ประชากุล *

นวนิยายที่นับกันว่าเป็นผลงานชิ้นเอกของโลกมีคุณสมบัติเด่นอยู่ประการหนึ่ง คือ นอกจากจะผูกเรื่องราวที่มีฉาก ตัวละคร และเหตุการณ์อันน่าสนใจชวนติดตามแล้ว ยังแสดงให้ผู้อ่านเห็นความจริงของชีวิตและโลกในลักษณะที่เป็นสากลไปพร้อมกันอีกด้วย คุณสมบัติข้อนี้ปรากฏอย่างชัดเจนในนวนิยายขนาดยาวเรื่อง **A La rocherche du temps perdu** ของ **Marcel Proust** ในงานวรรณกรรมเรื่องนี้ ผู้ประพันธ์ได้จัดให้ผู้เล่าเรื่องนำเอาเหตุการณ์ในชีวิตของตนจากวัยเด็กสู่วัยผู้ใหญ่มาเรียบเรียงขึ้นเพื่อแสวงหาความหมายอันแท้จริงของกาลเวลาที่ล่วงลับไปแล้ว ผู้เล่าเรื่องในฐานะผู้มีประสบการณ์และเป็นผู้รู้ต้นสายปลายเหตุของเรื่องต่าง ๆ อย่างดี จึงสามารถสอดแทรกข้อคิดเห็น คำอธิบาย การตีความ คำวิจารณ์ และสัจพจน์อันหลากหลาย เข้าไปในท้องเรื่องได้ตามความเหมาะสมของศิลปะการประพันธ์

ในบรรดาข้อความสอดแทรกเหล่านี้ มีอยู่ประเภทหนึ่งที่อาจเรียกว่า *"อรรถบทแสดงความจริง"* (le discours de vérité) ข้อความประเภทนี้มีลักษณะสำคัญคือ ใช้รูปภาษาอันส่อเป็นนัยว่าเนื้อหาที่นำเสนอในข้อความนั้นเป็นสัจธรรมสากล ซึ่งหลุดพ้นจากกรอบของเวลาและสถานที่ในเนื้อเรื่อง อรรถบทดังกล่าว ปรากฏอยู่ทั่วไปใน A La recherche du temps perdu และเพิ่มปริมาณมากขึ้นอย่างเห็นได้ชัดในสามเล่มสุดท้าย เริ่มจาก La Prisonnière ซึ่งเป็นเล่มที่เราจะกล่าวถึงในที่นี้ โดยจะศึกษารูปแบบ เนื้อหา และหน้าที่ของอรรถบทดังกล่าว



Marcel Proust

รูปแบบของอรรถบทแสดงความจริง

เรื่อง La Prisonnière เป็นตอนที่ตัวละครเอก Marcel (ผู้เล่าเรื่องเมื่อยังเป็นเด็กหนุ่ม) พา Albertine มาอยู่กับเขาที่ปารีส Marcel ลุ่มหลงในตัว Albertine แต่ก็คลางแคลงใจในรสนิยมทางเพศของเธอ จึงเฝ้าควบคุมพฤติกรรมของหญิงสาวตลอดเวลา ประดุจเธอเป็นจำเลย Marcel ตกอยู่ในสภาพรุ่มร้อนใจจนไม่สามารถเริ่มงานประพันธ์อย่างที่ต้องการได้ ในที่สุดจึงตัดสินใจที่จะบอกเลิกกับคนรัก แต่แล้วเธอก็หนีจากเขาไปเสียก่อน

ในนวนิยายเรื่องนี้ ผู้อ่านอาจพบข้อความสอดแทรกเป็นจำนวนมากที่มิใช่อรรถบทแสดงความจริง หากแต่เป็นคำชี้แจงที่จำกัดขอบเขตอยู่กับฉาก ตัวละคร หรือเหตุการณ์ในเรื่อง เช่น ผู้เล่าเรื่องตั้งสมมติฐานว่าการที่หลานสาวของ Jupien ชอบใช้สำนวนภาษาที่ไม่เหมาะกับฐานะของตนนั้นน่าจะเป็นเพราะเธอพูดเลียนแบบ Morel คนรักของเธอโดยไม่รู้ตัว (La Prisonnière, Ed.

* อาจารย์ ดร. คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

Flammarion, p.139) ในแง่ของภาษา คำชี้แจง ทำนองนี้มักจะใช้กาล (temps) และสิ่งที่กล่าวถึง (référent) อย่างเดียวกับที่ใช้ในเนื้อเรื่อง เนื้อหาของ คำชี้แจงมิได้มุ่งที่จะแสดงสัจธรรมใด ๆ ที่เป็นสากล

ในทางตรงกันข้าม อรรถบทแสดงความจริงจะแยกออกจากข้อความในเนื้อเรื่องอย่างชัดเจนด้วยการใช้ภาษาในรูปแบบเฉพาะตัว กล่าวคือจะใช้กาลที่เรียกว่า le présent omnitemporel (รวมทั้งกาลอื่น ๆ ที่ผูกพันอยู่ด้วย) ซึ่งแสดงว่าเนื้อหาของข้อความเป็นความจริงทุกยุคทุกสมัย มิได้จำกัดอยู่กับช่วงเวลาในท้องเรื่อง นอกจากนี้ การใช้คำกำหนดนาม (déterminant) และสรรพนามในข้อความดังกล่าวยังมีผลทำให้สิ่งที่อ้างอิงถึงไม่ว่าจะเป็นคน ความคิด หรือสิ่งของ มีลักษณะเป็นสิ่งทั่วไป คือ มีความหมายกินขอบเขตกว้างกว่าสิ่งที่กล่าวถึงในเนื้อเรื่องนวนิยายนั้น

เราอาจเห็นรูปแบบทางภาษาของอรรถบทแสดงความจริงได้ในตัวอย่างต่อไปนี้อันเป็นตอนที่ la Duchesse de Guermantes ผู้มีฐานะร่ำรวยเดินฝ่าสายฝนโดยไม่ยอมเรียกรถรับจ้าง เธอพูดทีเล่นทีจริงว่ารถรับจ้างราคาแพงเกินไปสำหรับเธอ ผู้เล่าเรื่องให้คำอธิบายดังนี้

"Peut-être était-ce plutôt une habitude contractée d'une époque de sa vie où déjà riche, mais insuffisamment pourtant eu égard à ce que coûtait l'entretien de tant de propriétés, elle éprouvait une certaine gêne d'argent qu'elle ne voulait pas avoir l'air de dissimuler. ***Les choses dont on parle le plus souvent en plaisantant sont généralement au contraire celles qui ennuient,*** *mais dont on ne veut pas avoir l'air d'être ennuyé, (...)."* (p. 122)

ในส่วนที่ขีดเส้นใต้ซึ่งเป็นอรรถบทแสดงความจริง จะเห็นได้ว่ามีการเปลี่ยนแปลงระดับเวลาจากอดีตกาลในท้องเรื่องไปสู่ปัจจุบันกาลที่มีลักษณะสากล บุคคลที่เอ่ยอ้างถึงด้วยสรรพนาม *"on"* ก็หมายถึงคนทั่ว ๆ ไปซึ่งมักพูดถึงความเดือดร้อนของตนเองในเชิงเล่น ทั้งนี้มิใช่มีเจตนาปิดบังแต่เพียงเพื่อกลบเกลื่อนความเดือดร้อนนั้น จากพฤติกรรมของตัวละครซึ่งเป็นเกร็ดย่อย ผู้เล่าเรื่องได้นำเราไปสู่การมองชีวิตมนุษย์ในมุมกว้างโดยอาศัยอรรถบทแสดงความจริง ซึ่งมีลักษณะทางภาษาคล้ายคำพังเพย หรือสุภาษิต แต่ก็กลมกลืนเข้ากับข้อความในเนื้อเรื่องได้เป็นอย่างดี

เนื้อหาของอรรถบทแสดงความจริง

เป็นที่ทราบกันดีว่านวนิยายของพรูสต์บรรจุแนวคิดหลักเกี่ยวกับอิทธิพลของกาลเวลา ที่เปลี่ยนแปลงทุกสิ่งทุกอย่าง ไม่ว่าจะเป็นอินทรีย์สังขาร อุปนิสัยใจคอ หรือฐานะทางสังคมของมนุษย์ ตลอดจนสิ่งแวดล้อม ค่านิยม และขนบธรรมเนียมต่าง ๆ ตัวละคร Marcel ได้ประสบกับเหตุการณ์มากมายซึ่งล้วนชี้ให้เห็นว่าไม่มีสิ่งใดที่จีรังยั่งยืนในตัวของมันเอง อดีตเป็นเวลาที่ผ่านไปอย่างเสียเปล่า (le temps perdu) แต่เมื่อ ผู้เล่าเรื่องย้อนกลับไปประเมินชีวิตของตนเองเสียใหม่ด้วยเกณฑ์ทางสุนทรียศาสตร์ (ตามมาตรฐานที่กำหนดไว้ใน Le temps retrouvé) เขาก็พบว่าชีวิตอาจมีคุณค่าอันถาวรได้ หากจิตสำนึกของมนุษย์สามารถกลั่นกรองเอาสัจธรรมที่แฝงเร้นอยู่ในสิ่งต่าง ๆ ออกมาเปิดเผยในรูปของงานศิลปะ ดังที่พรูสต์กล่าวว่า *" ชีวิตที่แท้จริงก็คือวรรณคดี "*

ดังนั้นอรรถบทแสดงความจริงจึงบรรจุเนื้อหาเกี่ยวกับชีวิตซึ่งผู้เล่าเรื่องได้ค้นพบจากประสบการณ์ว่าเป็นสัจจะที่คงทนถาวร เนื้อหาดังกล่าวครอบคลุมตั้งแต่หลักจิตวิทยาพื้นฐานไปจนถึงคุณค่าของงานศิลปะ

ในด้านจิตวิทยา ผู้เล่าเรื่องมักจะชี้ให้เราเห็นว่าความไม่แน่นอนของจิตใจมนุษย์ (la non-fixité des êtres) คือความจริงที่แน่นอนที่สุด ดังเช่นกรณีของ Norpois นักการทูตซึ่งเคยทำนายไว้ว่าฝรั่งเศสจะกลายเป็นพันธมิตรกับเยอรมนี แต่ก็ยืนยันในภายหลังว่า ตนไม่เคยมีทัศนะเช่นนั้น

*"En disant cela, M. de Norpois ne mentait pas, il avait simplement oublié . **On oublie du reste vite ce qu'on n'a pas pensé avec profondeur, ce qui vous a été dicté par l'imitation, par les passions environnantes. Elles changent et avec elles se modifie** notre souvenir."* (P. 130)

เนื้อหาของสัจธรรมข้อนี้แสดงถึงความคิดทางสังคมวิทยาซึ่งพรูสต์รับมาจาก Tarde อีกต่อหนึ่ง ในเรื่องของ *"การเลียนแบบ"* อันเป็นพฤติกรรมที่ Tarde ถือว่าเป็นตัวสร้างพลวรรตในสังคมมนุษย์ แต่ในที่นี้พรูสต์มุ่งชี้ให้เห็นข้อเสียของพฤติกรรมเช่นนั้นโดยนำไปแย้งกับปรัชญาที่เน้นคุณค่าของความทรงจำ กล่าวคือ ความเชื่อที่มิได้เกิดจากการไตร่ตรองอย่างแท้จริงในส่วนลึกของจิตใจ หากแต่เป็นเพียงอิทธิพลของสังคมที่แวดล้อมเราในชั่วขณะหนึ่งย่อมไม่มีแก่นสารใด ๆ ให้ยึดถือ ถึงขั้นที่เราอาจลืมมันได้โดยง่าย ตรงกันข้ามสิ่งของเล็ก ๆ น้อย ๆ (เช่น ขนมไข่ หรือผ้าเช็ดปากที่แข็งเพราะลงแป้งหนัก) กลับสามารถเตือนให้เรารำลึกถึงอดีตที่ทรงคุณค่าอันไม่อาจลืมเลือนได้เพียงเพราะสิ่งเหล่านั้นได้ประทับรอยแห่งความสุขไว้ในจิตส่วนลึกของเรานั่นเอง

เนื้อหาทางจิตวิทยาอีกประเด็นหนึ่งที่พบบ่อยมากในอรรถบทแสดงความจริงคือความขัดแย้งระหว่างภาพที่ปรากฏภายนอก (apparence) กับความจริงที่ซ่อนเร้นอยู่ภายใน (réalité cachée) ตัวละครจำนวนมากใน A la recherche du temps perdu มักเข้าใจเรื่องบางเรื่องผิดไปเพราะยึดติดกับภาพที่เห็นเพียงผิวเผิน เมื่อใดที่มีการแก้ไขความเข้าใจผิดของตัวละครในท้องเรื่อง ผู้เล่าเรื่องจะถือโอกาสสอดแทรกอรรถบทแสดงความจริงเข้าไปเพื่อตอกย้ำในประเด็นนี้ อาทิเช่น ตอนต้นเรื่อง La Prisonnière กล่าวถึงความเข้าใจผิดของ Bloch ซึ่งทึกทักเอาว่า Marcel ไม่ยอมออกไปไหนเพราะเกรงว่าคนอื่นจะล่วงรู้ถึงการที่เขาพา Albertine มาอยู่ด้วย ผู้เล่าเรื่องเห็นว่าพฤติกรรมเช่นของ Bloch นี้เป็นเรื่องธรรมดา และเสริมว่าคนทั่วไปมักนำเอาข้อเท็จจริงต่าง ๆ ที่ตนทราบเกี่ยวกับผู้อื่นมาเชื่อมโยงกันเอง แล้วสรุปไปต่าง ๆ นานา โดยที่แท้แล้วข้อเท็จจริงเหล่านั้นมิได้เกี่ยวข้องกันเลย (หน้า 99-100)

ในอีกตอนหนึ่งผู้เล่าเรื่องชี้ให้เห็นว่าการตระหนักถึงความจริงอันแตกต่างจากภาพที่เห็นผิวเผินนั้นเป็นบทเรียนที่มีค่ายิ่ง เรื่องเดิมมีอยู่ว่า Cottard ได้เปิดเผยความลับให้ Marcel ทราบว่า นายและนาง Verdurin ซึ่งแสดงอาการเหยียดหยาม Sanicttc ต่อหน้าสาธารณชนอยู่เป็นนิจได้ยื่นมืออุปการะชายผู้นี้ในยามยากจนและเจ็บหนัก ผู้เล่าเรื่องถึงกับใช้อรรถบทแสดงความจริงสั่งสอนผู้อ่านในเรื่องนี้อย่างตรงไปตรงมาว่าการด่วนตัดสินคน เป็นสิ่งที่ไม่พึงกระทำเพราะจิตใจของแต่ละคนอาจมีอีกหลายด้านที่เรายังมองไม่เห็น

"(...) il ne faut jamais en vouloir aux hommes, jamais les juger d'après tel souvenir d'une méchanceté car nous ne savons pas tout ce qu'à d'autres moments leur âme a pu vouloir sincèrement et réaliser de bon. Et ainsi même au simple point de vue de la prévision on se trompe. Car sans doute la forme mauvaise qu'on a constatee une fois pour toutes reviendra. Mais l'âme est plus riche que cela, a bien d'autres formes qui reviendront elles aussi chez cet homme, et dont nous refusons la douceur à cause du mauvais procédé qu'il a eu. " (p. 434)

สัจพจน์เชิงสั่งสอนบทนี้แสดงถึงความจริงใจของพรูสต์ที่จะโน้มน้าวผู้อ่านให้เห็นคล้อยตามความจริงแห่งชีวิตซึ่งตัวละคร Marcel ได้ค้นพบในสถานการณ์ที่พิเศษจริง ๆ ความพยายามของพรูสต์เห็นได้ชัดในการแสดงลำดับเหตุผล (l'argumentation) เริ่มจากการใช้สำนวนเชิงบังคับห้าม (il ne faut pas) ตามด้วยสาเหตุซึ่งก็คือข้อจำกัดทางความรู้ของมนุษย์เรา (nous ne savons pas) พรูสต์ต้องการให้

ผู้อ่านตระหนักถึงโทษของการฝังใจกับพฤติกรรมชั่วร้ายของเพื่อนมนุษย์ ถึงกับเตือนให้เราคำนึงถึงประโยชน์ในเชิงปฏิบัติ (prévision) ว่าความฝังใจนั้นอาจทำให้เราปฏิเสธความดีที่เพื่อนมนุษย์แสดงต่อเราเมื่อต่างกรรมต่างวาระไปเลยทีเดียว

นอกเหนือจากจิตวิทยาพื้นฐานแล้ว ไม่ต้องสงสัยเลยว่าเรื่องความรักแบบหึงหวง (l'amour-jalousie) จะต้องเป็นเนื้อหาที่ปรากฏถี่ที่สุดในอรรถบทแสดงความจริงใน La Prisonnière ทั้งนี้เพราะความรักในลักษณะดังกล่าวเป็นแก่นเรื่องหลักของนวนิยายเล่มนี้นั่นเอง ในทัศนะของพรูสต์ ความรักคือความปรารถนาที่จะได้ครอบครองผู้ที่เรารักอย่างเต็มสมบูรณ์ ซึ่งความปรารถนานี้ไม่มีวันบรรลุเป็นจริงได้ เพราะคนที่เรารักจะไม่ยินยอมหรือไม่ ก็หลอกลวงว่ายินยอมแต่เพียงชั่วคราว ดังนั้นความรักจึงกลายสภาพเป็นความคลางแคลงใจและความหึงหวงอันไม่รู้จักจบสิ้น อรรถบทซึ่งแสดงความจริงในเรื่องนี้จะสอดแทรกอยู่ตลอดเล่ม แต่ละตอนจะมีความยาวเป็นพิเศษ คือตั้งแต่ 30 ถึง 90 บรรทัด และจะปรากฏอย่างหนาแน่น ผิดปกติในช่วงหน้า 180 ถึงหน้า 198 ซึ่งเป็นตอนที่ Marcel เริ่มตระหนักอย่างชัดแจ้งว่าความรักแบบหึงหวง นำเขาไปสู่จุดอับและทำลายพลังที่เขาควรจะใช้ในการสร้างสรรค์งานวรรณกรรม อรรถบทแสดงความจริงมุ่งที่จะวิเคราะห์ความไร้แก่นสารของอารมณ์รักในลักษณะนี้อย่างซ้ำซากและยืดยาว

เนื้อหาที่เป็นประเด็นสำคัญสุดท้ายในอรรถบทแสดงความจริง ก็คือคุณค่าของศิลปะ อรรถบทส่วนนี้จะปรากฏควบคู่ไปกับช่วงแห่งความสุขซึ่ง Marcel มีโอกาสดื่มด่ำกับงานศิลปะ เช่น ภาพเขียน และ ดนตรี และได้สัมผัสกับมิติแห่งจิตวิญญาณ ผู้เล่าเรื่องมักใช้อรรถบทแสดงความจริงในประเด็นนี้ว่า ศิลปะมีอานุภาพสูงส่งกว่าความรัก เพราะการเสพศิลปะนำไปสู่การค้นพบคุณค่าที่แท้จริงของชีวิต การแถลงสัจธรรมเกี่ยวกับศิลปะนี้จะกินความยาวเป็นพิเศษในตอนที่ Marcel ได้รับทราบมรณกรรมของนักประพันธ์ Bergotte ผู้เล่าเรื่องจะสอดแทรกความคิดเกี่ยวกับภารกิจของศิลปินโดยเฉพาะนักเขียน ซึ่งจะต้องยอมสละชีวิตอันแสนสั้น เพื่อค้นหาสัจจะที่เป็นอมตะและนำมาเผยแพร่ต่อเพื่อนมนุษย์อันจะเป็นการยังประโยชน์ในระยะยาว อรรถบทแสดงความจริงในส่วนนี้เป็นเสมือนการแจ้งล่วงหน้า (prolepse) ว่า Marcelจะค้นพบ*"vocation"* สุดยอดแห่งชีวิตใน Le Temps retrouvé ซึ่งก็คือการเป็นนักประพันธ์ผู้มีภารกิจเดียวกับ Bergotte นั่นเอง

หากเราพิจารณาอรรถบทแสดงความจริงเฉพาะในแง่เนื้อหาโดยเทียบกับแนวคิดหลัก (lhèmes) ใน A la recherche du temps perdu ก็จะพบความสอดคล้องของทั้งสองส่วนดังที่ได้แสดงให้เห็นแล้ว ซึ่งอาจชวนให้เราคิดไปว่าอรรถบทดังกล่าวเป็นเพียงการสาธิต*"ปรัชญา"* ที่ผู้แต่งแฝงไว้อยู่แล้วในท้องเรื่อง ยิ่งบางบทมีการวิเคราะห์อย่างยืดยาวจนกลายเป็นการออกนอกเรื่อง (digressions) ก็ยิ่งชวนให้ผู้อ่านลืมไปว่าอรรถบทแสดงความจริงที่แท้แล้วเป็นเทคนิคการประพันธ์ (procédé littéraire) อย่างหนึ่ง ซึ่งร่วมทำหน้าที่ในการเล่าเรื่อง (fonction narrative) พร้อมไปกับการบรรยายฉาก การวาดภาพตัวละคร หรือการกระทำของตัวละคร ดังนั้น ในส่วนต่อไปเราจะขอกล่าวอย่างรวบรัดถึงบทบาทของอรรถบทแสดงความจริงในกระบวนการการเล่าเนื้อเรื่อง (la dynamique du récit) โดยจะเน้นในส่วนที่เกี่ยวกับการสร้างตัวละคร

หน้าที่ของอรรถบทแสดงความจริง

La Prisonnière เป็นนวนิยายเล่มที่พรูสต์มิได้กำหนดไว้แต่เดิมในเค้าโครงของ A la recherche du temps perdu หากแต่ประพันธ์ขึ้นภายหลังการทลบหนีและมรณกรรมของ Agostinelli เลขานุการผู้เป็นที่รักของพรูสต์ การนำเอาความทรงจำสด ๆ ร้อน ๆ จากประสบการณ์ที่เจ็บปวดมาถ่ายทอดอย่างรีบเร่ง

ประกอบกับการที่พรูสต์เสียชีวิตก่อนที่จะได้แก้ไขตรวจทานต้นฉบับนวนิยายเรื่องนี้ ดังที่เคยกระทำกับเล่มอื่น ๆ อย่างอุตสาหะ ทำให้องค์ประกอบหลายส่วนของ La Prisonnière มีความหละหลวมไปบ้างเล็กน้อย โดยเฉพาะพฤติกรรม " *พ่อแง่แม่งอน* " (marivaudages) ของ Marcel และ Albertine ดูจะขาดน้ำหนักไปมากทีเดียว เมื่อเทียบกับความรักแบบหึงหวงทำนองเดียวกันใน Un Amour de Swann ดังนั้น ผู้ประพันธ์จึงต้องพยายามสร้างตัวละครให้มีลักษณะสมจริง (vraisemblable) พอที่ผู้อ่านจะเชื่อว่าบางครั้งอาจแสดงพฤติกรรมที่แลดูชอบกลได้ วิธีการที่ได้ผลวิธีหนึ่ง คือการใช้อรรถบทแสดงความจริง อธิบายพฤติกรรมนั้น ๆ ว่าเกิดจากธรรมชาติทางจิตวิทยาของมนุษย์

เราจะเห็นได้ชัดว่าอรรถบทแสดงความจริงมีหน้าที่สร้างความสมจริงให้กับพฤติกรรมของตัวละครอย่างไรจากตัวอย่างต่อไปนี้ ซึ่งเป็นตอนที่ Albertine แสดงท่าว่าไม่ยี่หระต่อยศฐาบรรดาศักดิ์ของ la Duchesse de Guermantes ทั้ง ๆ ที่ตามฐานะของเธอแล้ว เธอควรจะตื่นเต้นกับโอกาสที่จะได้ฝากเนื้อฝากตัวกับชนชั้นสูง

"Quand j'avais dit à Albertine à notre arrivée de Balbec que la Duchesse de Guermantes habitait en face de nous, dans le même hôtel, elle avait pris,en entendant le grand titre et grand nom, ***cet air plus qu'indifférent , hostile, méprisant , qui est le signe du désir impuissant chez les natures fières et passionnées.*** *Celle d'Albertine avait beau être magnifique, les qualités qu'elle recelait ne pouvaient se développer qu'au milieu de* ***ces entraves que sont nos goûts , ou ce deuil de ceux de nos goûts auxquels nous avons été obligés de renoncer*** *- comme pour Albertine le snobisme : c'est ce qu'on appelle des haines ."* (p. 123-124)

อรรถบทแสดงความจริงซึ่งเสริมเข้าไปในรูปคุณานุประโยคช่วยทำให้เราเข้าใจถึงอุปนิสัยของตัวสะครอย่างลึกซึ้ง และทำให้เรายอมรับพฤติกรรมในทำนอง *"องุ่นเปรี้ยว"* เช่นนี้ว่าเป็นไปได้ ยังมีอีกหลายตอนที่อรรถบทแสดงความจริงในเรื่อง La Prisonnière มีบทบาทสร้างความสมจริงในลักษณะเดียวกันนี้

สรุป

อรรถบทแสดงความจริงเป็นเทคนิคการประพันธ์ที่น่าศึกษาด้วยเหตุผลหลายประการในแง่ปรัชญา อรรถบทประเภทนี้เป็นกระจกสะท้อนมนุษยทัศน์ ชีวทัศน์ และ โลกทัศน์ของนักประพันธ์ ซึ่งสามารถให้ข้อคิดแก่ผู้อ่านต่างยุคสมัยและวัฒนธรรมได้ด้วยอาศัยคุณลักษณะสากลบางอย่างของมนุษย์ ในแง่กลวิธีทางวรรณคดี อรรถบทแสดงความจริงก็มีบทบาทที่สำคัญยิ่งในการสร้างความสมจริงให้กับองค์ประกอบของนวนิยาย และในแง่ภาษาศาสตร์ ก็คงจะน่าสนใจไม่น้อยหากได้ศึกษาถึงวิธีการที่นักประพันธ์ท่านอื่นสร้างอรรถบทประเภทนี้ขึ้นใช้ในผลงานของตน

โดยทั่วไปอรรถบทแสดงความจริงจะมีรูปแบบคล้ายคำพังเพย หรือสุภาษิตซึ่งมีศักยภาพในการโน้มน้าวใจผู้อ่าน ยิ่งเมื่อสัจธรรมนั้น *"แสดง"* โดยผู้เล่าเรื่องซึ่งผู้อ่านไว้เนื้อเชื่อใจตั้งแต่ต้นแล้ว ก็ยิ่งไม่จำเป็นต้องพิสูจน์ถึงสิ่งที่อ้างอิงแต่อย่างใด การยอมรับเงื่อนไขของการอ่านวรรณกรรมชิ้นเอกในลักษณะนี้ช่วยให้ผู้อ่านได้เรียนรู้ความหลากหลายของชีวิตและสร้างวิจารณญาณของตนเองจากประสบการณ์จำลองที่กลั่นกรองมาแล้วจากทุกยุคทุกสมัย

แนวเขียนเชิงอัตชีวประวัติในผลงานของ Colette

พวงคราม พันธ์บูรณะ *

ในช่วงกึ่งแรกของศตวรรษที่ 20 Colette เป็นสตรีผู้เดียวที่ได้รับการสดุดีว่าเป็นนักเขียนยิ่งใหญ่ของประเทศฝรั่งเศส ภายหลังจากที่ George Sand เคยมีชื่อเสียงเลื่องลือเมื่อร้อยปีกว่ามาแล้ว ผู้อ่านส่วนมากมักจะกล่าวถึงผลงานของ Colette ว่าสะท้อนโฉมหน้าใหม่ของสตรีผู้แสวงหาอิสระภาพ เมื่อพิจารณาอย่างลึกซึ้งจะพบว่า บทบาทดังกล่าวเกิดจากความปรารถนาที่จะย้อนกลับไปสู่วิถีชีวิตอันเรียบง่าย บริสุทธิ์ซึ่งถูกกำหนดด้วยกฎแห่งธรรมชาติ ผู้วิจัยเห็นว่าทัศนคติดังกล่าวมีคุณค่าและน่าจะเป็นประโยชน์สำหรับสังคมปัจจุบันซึ่งกำลังตกอยู่ในสภาวะแห่งความขัดแย้ง และสับสนอันเนื่องมาจากความก้าวหน้าอย่างรวดเร็วทางวัตถุ ผู้วิจัยจึงสนใจผลงานของ Colette เป็นพิเศษ

Colette ไม่นิยมโลกแห่งนามธรรม นอกจากนี้เธอหันหลังให้กระแสสังคมภายนอกเพราะใคร่จะสำรวจตนเอง ผลงานจำนวนมหาศาลซึ่ง Colette สร้างสรรค์ขึ้นตลอดระยะเวลา 50 ปีถ่ายทอดประสบการณ์ส่วนตัวของเธอเป็นส่วนใหญ่ ผลงานเหล่านี้ได้รับความเชื่อถือและกลายเป็นแหล่งข้อมูลสำคัญสำหรับการเขียนชีวประวัติของ Colette นักวิจารณ์วรรณคดีบางคนมีความเห็นว่าผลงานของ Colette เป็นอัตชีวประวัติแต่ได้รับการโต้แย้งจากนักวิจารณ์วรรณคดีอื่น ๆ ซึ่งยึดถือทฤษฎีอัตชีวประวัติอย่างเคร่งครัดปัญหาดังกล่าวยังหาข้อยุติไม่ได้ และเป็นแรงบันดาลใจของงานวิจัยชิ้นนี้

จุดหมายของงานวิจัยชิ้นนี้คือการศึกษาเชิงวิเคราะห์ผลงานของ Colette เกี่ยวกับรูปแบบวรรณกรรม วิธีเขียน และเนื้อหาสาระเชิงอัตชีวประวัติ ผู้วิจัยหวังว่าจะสามารถรู้จักบุคลิกภาพของ Colette อย่างลึกซึ้งเพราะภาพลักษณ์ที่เกิดจากการมองตนของนักเขียนนั้นย่อมมีคุณค่ายิ่งกว่าเอกสารอ้างอิงใด ๆ อนึ่งเนื่องจากการศึกษาวรรณกรรมอัตชีวประวัติเพิ่งจะได้รับความสนใจจากวงวรรณคดีในประเทศฝรั่งเศสอย่างจริงจังเพียงชั่วระยะเวลา 20-30 ปีมานี้ และยังไม่เป็นที่รู้จักแพร่หลายในประเทศไทย ผู้วิจัยจึงปรารถนาที่จะรวบรวมข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับวรรณกรรมอัตชีวประวัติงานวิจัยชิ้นนี้ไว้เพื่อเป็นประโยชน์แก่ผู้ที่ใคร่จะศึกษาแขนงนี้โดยเฉพาะต่อไป

งานวิจัยชิ้นนี้แบ่งเป็น 4 ส่วน ในส่วนแรกมุ่งศึกษาแบบแผนของวรรณกรรมอัตชีวประวัติ เนื่องจากนักวิชาการวรรณคดีมีความเห็นแตกแยกกันในเรื่องขอบเขตของวรรณกรรมประเภทนี้ จึงจำเป็นต้องสำรวจข้อมูลอย่างถี่ถ้วนในแง่มุมต่าง ๆ เพื่อเป็นแนวทางวิเคราะห์ผลงานของ Colette

ส่วนที่ 2 วิเคราะห์รูปแบบวรรณกรรมและแก่นเรื่องในผลงานทั้งหมดของ Colette เพื่อค้นหาว่านักเขียนผู้นี้ได้ถ่ายทอดเรื่องราวของเธอลงในผลงานมากน้อยเพียงใด ในรูปแบบใดบ้าง

ส่วนที่ 3 วิเคราะห์ภาพลักษณ์ของ Colette ซึ่งสะท้อนทัศนคติที่เธอแสดงต่ออดีตของตน

---

* ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ส่วนที่ 4 วิเคราะห์ศิลปะการเขียนซึ่งช่วยเชิดชูให้อัตชีวประวัติของ Colette มีลักษณะเฉพาะตน อีกทั้งเป็นร้อยแก้วอันไพเราะเป็นเลิศในวรรณคดีฝรั่งเศส

1 อัตชีวประวัติคืออะไร

ในขั้นต้นนี้ผู้วิจัยใคร่ชี้ให้เห็นลักษณะสำคัญและขอบเขตไม่แน่นอนของวรรณกรรมอัตชีวประวัติ ก่อนที่จะเจาะลึกผลงานของ Colette ต่อไป

1.1 เงื่อนไขทางวัฒนธรรม

นับตั้งแต่ปี 1760 เป็นต้นมาสังคมยุโรปตะวันตกหันมาสนใจวรรณกรรมที่เน้นอารมณ์และความรู้สึก ความเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรมในศตวรรษที่ 18 ได้ทำนุบำรุงลัทธิอัตนิยม (individualisme) ซึ่งเริ่มหยั่งรากในประเทศฝรั่งเศสเมื่อสองศตวรรษก่อนให้ขยายตัวเบิกบานเต็มที่ ความสำคัญของปัจเจกบุคคลได้รับการยกย่องเชิดชู ยิ่งกว่านั้นยังเกิดทัศนคติใหม่ว่าก่อนที่มนุษย์จะมีบุคลิกภาพมั่นคงอย่างที่เป็นอยู่ในปัจจุบันนั้น จักต้องผ่านขั้นตอนต่าง ๆ มาก่อน ด้วยเหตุนี้นักเขียนจึงปรารถนา ที่เขียนถึงชีวิตส่วนตัวเพื่อสนองความเป็นมาแห่งบุคลิกภาพของตน นับว่าการเขียนอัตชีวประวัติเป็นปรากฏการณ์ใหม่ทางวัฒนธรรม แต่เดิมนั้นงานเขียนในลักษณะนี้มีน้อยมากและไม่เป็นที่นิยมของผู้อ่าน อีกทั้งไม่มีการพิมพ์เผยแพร่ ผลงานของ Rousseau ชื่อ **Les Confessions** ซึ่งถูกเขียนขึ้นในปี 1764 และพิมพ์ในปี 1782 ได้รับความสำเร็จอย่างงดงามและเป็นแบบฉบับแก่นักเขียนอื่น ๆ ในยุคเดียวกันทั้งในยุโรปและทวีปอเมริกาซึ่งเกิดแรงบันดาลใจ เขียนอัตชีวประวัติของตนบ้าง ความเคลื่อนไหวดังกล่าวเป็นประดุจละลอกคลื่นที่ทยอยตามกันมาอย่างหนาแน่นและต่อเนื่อง วงวรรณคดีจึงยอมรับว่าอัตชีวประวัติเป็นวรรณกรรมซึ่งมีแบบแผนเป็นเอกเทศ มิได้เป็นเพียงแขนงย่อยของวรรณกรรมอื่น ๆ อีกต่อไป เราจะเห็นได้ว่าศัพท์ *"autobiographie"* (อัตชีวประวัติ) ถูกค้นคิดขึ้น เพื่อใช้เรียกวรรณกรรมประเภทใหม่นี้

1.2 เงื่อนไขบุคคล

เนื่องจากอัตชีวประวัติเน้นความเป็นมาแห่งการสร้างบุคลิกภาพ ผู้ประพันธ์จึงจำเป็นต้องสั่งสมประสบการณ์ไว้มากเพียงพออีกทั้งได้รับความสำเร็จในทางใดทางหนึ่ง อันแสดงออกซึ่งบุคลิกภาพของตน จากการสำรวจผลงานอัตชีวประวัติจำนวนร้อยกว่าชิ้น George May [1] ให้ข้อสังเกตว่าผู้แต่งอัตชีวประวัติมักจะเป็นคนสูงอายุ ส่วนใหญ่อายุราว 50 ปี อายุต่ำกว่านี้มีน้อยมาก นอกจากนี้มักจะเป็นบุคคลที่มีชื่อเสียงโด่งดังซึ่งคาดหวังให้อัตชีวประวัติที่ตนเขียนขึ้นนั้นเป็นผลงานสุดยอดในชีวิตและเป็นโอกาสที่จะยืนยันในคุณค่าและความหมายของผลงานชิ้นก่อน ๆ ทั้งหมด

จุดหมายสำคัญของผู้แต่งอัตชีวประวัติคือการแสวงหาตนเอง ค้นหาหลักการดำเนินชีวิตตั้งแต่ต้นจนปัจจุบัน Julien Green เขียนว่า *"ข้าพเจ้าปรารถนาจะค้นหาสายใยที่บางยิ่งกว่าเส้นผมซึ่งทำหน้าที่นำทาง เชื่อมโยง และอธิบายไขเหตุผลในครรลองชีวิตของข้าพเจ้า ตั้งแต่เกิดจนตาย"* [2] ช่วงวัยเยาว์เป็นส่วนสำคัญของอัตชีวประวัติซึ่งผู้แต่งจะละเว้นข้ามไป หรือกล่าวเพียงย่นย่อมิได้ เพราะถือว่าเป็นระยะแห่ง

---

[1] Georges MAY, L'Autobiographie, Paris, Presses Universitarires de France, 1979.

[2] Julian GREEN, Partir avant le jour, Paris Grasset, 1963 Georges MAY, op. cite.

การปลูกฝังบุคลิกภาพ ผลงานอัตชีวประวัติอาจจำกัดเนื้อหาเพียงวัยเยาว์ของผู้ประพันธ์เท่านั้น แต่จะต้องย้ำถึงอิทธิพลของวัยเด็กซึ่งมีต่อชีวิตปัจจุบันของตน

ผู้แต่งอัตชีวประวัติมักจะกล่าวถึงแรงจูงใจในการสร้างสรรค์ผลงานไว้ในอารัมภบทนอกเหนือจากความปรารถนาที่จะรู้จักตนเองดังกล่าวแล้วยังมีแรงจูงใจอื่น ๆ อีกเช่นผู้แต่งอัตชีวประวัติเห็นความจำเป็นที่จะต้องแก้คำกล่าวหาว่าร้าย หรือป้องกันคุณค่าของผลงานที่ตนเคยสร้างในอดีต ความประสงค์ที่จะลบล้างคำใส่ร้ายป้ายสีมักจะนำไปสู่การสดุดีตนเองและระบายความอาฆาตแค้นด้วยการโจมตีศัตรูอย่างรุนแรง ดังเช่นกรณีของ Rousseau ใน **Les Confessions** และกรณีของ Restif ใน **Monsieur Nicolas** เป็นต้น ผู้แต่งอัตชีวประวัติบางคนเห็นว่าตนเองได้ดำเนินชีวิตที่สมควรเป็นแบบฉบับความประพฤติ หรือมิฉะนั้นก็ได้รู้เห็นในสิ่งที่ทรงคุณค่า จึงถือเป็นหน้าที่ที่จะต้องเขียนอัตชีวประวัติเพื่อสืบทอดเรื่องราวอันเป็นคุณประโยชน์แก่อนุชนรุ่นหลัง เช่น **La jeunesse d'un clerc** ของ Benda พึงสังเกตว่าแรงจูงใจประเภทนี้ซ่อนความปรารถนาที่จะสรรเสริญตนเองเช่นกัน ไม่ว่าผู้ประพันธ์จะรู้ตัวหรือไม่ก็ตาม ส่วนใหญ่แล้วมักจะอ้างเหตุผลว่าต้องการแสดงความเอื้อเฟื้อแก่สังคม แรงจูงใจสุดท้ายคือความผูกพันในอดีต ความอาลัยอาวรณ์วัยเยาว์มีบทบาทสำคัญในอัตชีวประวัติ การรำลึกถึงเหตุการณ์ในอดีต และบุคคลที่รักก่อความปีติโสมนัสดุจการพบกันอีกครั้งหนึ่ง หลังจากเหินห่างกันเป็นเวลานาน ความอภิรมย์ยิ่งเพิ่มมากขึ้นสำหรับผู้แต่งอัตชีวประวัติซึ่งพบความข้องขัดในชีวิตปัจจุบัน Madame Roland ซึ่งถูกคุมขังรอการประหารชีวิตกล่าวว่า *"การย้อนรอยวิถีแห่งการทำงานของข้าพเจ้าทุกย่างก้าวคือการมีความสุขครั้งที่สอง จะทำอะไรในคุกให้ดีไปกว่าการปล่อยใจล่องลอยไปกับเรื่องสนุกสนานที่นึกฝันขึ้น หรือไม่ก็ทวนความทรงจำรำลึกที่น่าสนใจ"* [3] แต่ความสุขจากการย้อนอดีตไม่ยั่งยืนนาน ความเป็นจริงเข้ามาแทนที่ภาพลวงชั่วคราวที่เกิดจากอำนาจจินตนาการ อัตชีวประวัติจึงมักจะถ่ายทอดความอาดูรของผู้ประพันธ์ Pierre Loti เขียนว่า *"ฉันปรารถนาจะยับยั้งกาลเวลา สร้างรูปลักษณ์ที่เสื่อมสูญขึ้นมาใหม่ อนุรักษ์บ้านเก่าแก่ต่อชีวิตต้นไม้ที่ขาดน้ำเสียง บันดาลให้สิ่งเบ็ดเตล็ดเล็กน้อยซึ่งคงอยู่เพียงชั่วยามมีอายุยืนยาวสถาวร แต่ฉันก็ทำได้เพียงยืดอายุหลอก ๆ ให้ทรากมัมมี่ซึ่งก่อความพรั่นพรึงให้ฉันฉะนี้"* [4] แรงจูงใจต่าง ๆ ดังกล่าวมานี้เกี่ยวกันแน่นแฟ้นและอาจเกิดขึ้นพร้อม ๆ กันในจิตสำนึกของผู้แต่งอัตชีวประวัติ แม้ว่าผู้แต่งจะชี้แจงความมุ่งหมายอย่างเปิดเผย แต่ก็อาจมีแรงกระตุ้นอื่น ๆ ที่ตนเองไม่ยอมรับหรือแอบแฝงอยู่โดยไม่รู้ตัว ความซับซ้อนดังกล่าวมีผลกระทบต่อแนวเขียนและปัญหาความจริงใจในวรรณกรรมอัตชีวประวัติ

1.3 เทคนิคการเขียนอัตชีวประวัติ

Phillippe Lejeune ได้เสนอคำจำกัดความของอัตชีวประวัติ ดังนี้
"อัตชีวประวัติคือเรื่องเล่าในทำนองร้อยแก้วของบุคคลหนึ่งซึ่งถ่ายทอดชีวิตของตนเองย้อนหลังและเน้นด้านส่วนตัวโดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่องราวของบุคลิกภาพ" คำจำกัดความนี้ครอบคลุมปัจจัยต่าง ๆ ซึ่งแบ่งแยกเป็น 3 หมวด

- รูปภาษา : ก. เรื่องเล่า
  ข. ร้อยแก้ว
- โครงเรื่อง : ชีวิตปัจเจกบุคคล

---

[3] Mme Roland, Mémoires particuliers, éd.C.A. Dauban, Paris, Plon, 1864, p.2. อ้างตาม George MAY, op.cit.

[4] Pierre Loti, Prime jeunesse, Paris, Calmann-Lévy, 1919, p.I, อ้างตาม Georges MAY, op.cit.

- ภาวะของผู้ประพันธ์ : ก. ผู้ประพันธ์ ผู้เล่า และตัวละคร เป็นบุคคลเดียวกัน
: ข. การเล่าย้อนหลัง" [5]

สืบเนื่องจากคำจำกัดความข้างต้นซึ่งกำหนดแบบฉบับทางทฤษฎีของอัตชีวประวัติผู้วิจัยใคร่เน้นลักษณะสำคัญบางประการดังนี้

1.3.1 เอกภาพระหว่างผู้ประพันธ์ ผู้เล่า และตัวละครเอก ในวรรณกรรมที่มีลักษณะเป็นเรื่องเล่าเช่นนวนิยาย นิทาน และอัตชีวประวัติ จะต้องมีผู้เล่าอยู่ด้วยเสมอ ไม่ว่าผู้เล่าจะแสดงตนหรือไม่ก็ตาม ในอัตชีวประวัติ ผู้เล่าจะต้องมีบทบาทเป็นตัวละครเอก และถ่ายทอดชีวิตในอดีตของตนเอง เรื่องที่นำเสนอจะต้องเป็นเรื่องจริงที่หาหลักฐานพิสูจน์ได้จากตัวตนของผู้ประพันธ์ กล่าวอีกนัยหนึ่งคือผู้ประพันธ์ ผู้เล่า และตัวละครเอกเป็นบุคคลเดียวกัน เงื่อนไขนี้เป็นเงื่อนไขตายตัวไม่มีการผ่อนผันใด ๆ

เราอาจพิจารณาความเป็นหนึ่งเดียวระหว่างผู้ประพันธ์ ผู้เล่า และตัวละครเอกจากปัจจัยซึ่ง Phillippe Lejeune เรียกว่า *"สัญญาอัตชีวประวัติ"* (Pacte autobiographique) เขาอธิบายว่า *"อัตชีวประวัติเป็นวรรณกรรมประเภทที่มีพื้นฐานบนความเชื่อใจ เราอาจเรียกได้ว่าวรรณกรรมแห่งความเชื่อมั่น เพราะฉะนั้นผู้แต่งจึงมักใส่ใจทำสัญญาอัตชีวประวัติไว้ในตอนต้นของผลงานในรูปคำออกตัว คำอธิบาย หรือคำแถลงเจตนาการณ์กระบวนการทั้งหมดนี้มุ่งสื่อสารถึงผู้อ่านโดยตรง"* [6] เมื่อผู้ประพันธ์แถลงแก่ผู้อ่านว่าจะเล่าเรื่องราวของตนอย่างจริงใจ ผู้อ่านก็หมดความแคลงใจและเชื่อว่า "ฉัน" ผู้เล่า คือผู้ประพันธ์นั้นเอง Philippe Lejeune ย้ำว่าผลงานใดที่ปราศจากสัญญาอัตชีวประวัติย่อมไม่ใช่อัตชีวประวัติ เนื่องจากไม่มีข้อยืนยันว่าผู้เล่าเป็นบุคคลเดียวกับผู้ประพันธ์ เราอาจสังเกตได้ว่าการวางหลักเกณฑ์เช่นนี้เป็นวิธีกำหนดขอบเขตของวรรณกรรมอัตชีวประวัติอย่างเข้มงวด Philippe Lejeune ได้แก้ไขแนววิเคราะห์ของเขาให้ยืดหยุ่นมากขึ้นในเวลาต่อมา เขายอมรับว่าการพิจารณาความเป็นหนึ่งเดียวระหว่างผู้ประพันธ์ ผู้เล่า และตัวละครเอกอาจขยายถึงชื่อของผู้ประพันธ์ที่ปรากฏบนปกหนังสือ หากใช้ชื่อตรงกันก็ถือว่าเป็นสัญญาอัตชีวประวัติได้ นอกจากนี้เขายังยอมรับความคลุมเครือระหว่างชื่อผู้ประพันธ์และชื่อตัวละคร ซึ่งอาจจะพ้องกันอย่างไม่สมบูรณ์ได้ เช่น Jules Vallès ตั้งชื่อตัวละครเอกของเขาว่า Jacques Vintras คือใช้อักษรต้นของชื่อและนามสกุลตรงกันเท่านั้น

1.3.2 การใช้บุรุษสรรพนาม โดยทั่วไปอัตชีวประวัติใช้บุรุษสรรพนามที่ 1 "ฉัน" ในการเล่าเรื่อง การใช้บุรุษสรรพนาม "ฉัน" ช่วยยืนยันความเป็นหนึ่งเดียวระหว่างผู้เล่าและตัวละครเอก แต่เมื่อพิจารณาโดยลึกซึ้งเราจะพบว่ามีช่องว่างระหว่างสองฝ่าย ในขณะที่ผู้เล่ามองย้อนหลังและสามารถรู้เหตุการณ์ที่ตนจะเล่าล่วงหน้า ตัวละครไม่รู้ว่าอะไรเกิดขึ้นต่อไปและมีความสำคัญอย่างไร เราเห็นความแตกต่างได้ชัดเจนในเรื่องเล่าวัยเยาว์ ผู้เล่าเป็นผู้ใหญ่แต่ตัวละครเอกเป็นเด็ก การใช้บุรุษสรรพนาม "ฉัน" ช่วยกลบเกลื่อนความแตกต่างนี้

ในนวนิยายเมื่อผู้เล่าและตัวละครเป็นคนเดียวกัน จำเป็นต้องใช้บุรุษสรรพนาม"ฉัน" เสมอแต่ในอัตชีวประวัติไม่จำเป็นต้องอาศัยบุรุษสรรพนามที่ 1 เป็นเครื่องบ่งชี้เพราะมีตัวตนจริง ๆ ของผู้ประพันธ์ เป็นหลักฐานอยู่แล้ว ฉะนั้นจึงอาจใช้บุรุษสรรพนามที่ 3 *"เขา"* ในการเล่าเรื่องได้ การเลือกใช้บุรุษสรรพนาม ที่

---

[5] Philippe LEJEUNE , L'Autobiographie en France, Paris Armand Colin, 1971.

[6] Ibid. p. 24.

3 อาจมีจุดหมายต่าง ๆ เช่นผู้ประพันธ์ต้องการถอยห่างจากตัวละครเพื่อแสดงว่าเล่าเรื่องอย่างปราศจากอคติ ต้องการแสดงความอ่อนน้อมถ่อมตน หรือในทางตรงกันข้ามต้องการแสดงความอหังการ หรือต้องการแสดงทัศนะเสียดสี อัตชีวประวัติที่ใช้บุรุษสรรพนามที่ 3 มีน้อยมาก เช่น **The Education of Henry Adam** ของ Henry Adam เราจะต้องคำนึงด้วยว่า การใช้บุรุษสรรพนามที่ 3 ไม่ใช่การใช้ตามปกติของอัตชีวประวัติ

1.3.3 การลำดับเหตุการณ์ อัตชีวประวัติเป็นเรื่องเล่า โดยทั่วไปจะใช้โครงสร้างซึ่งแสดงความต่อเนื่องของเหตุการณ์ ผู้ประพันธ์เล่าชีวิตย้อนหลังตั้งแต่เยาว์วัยจนปัจจุบันตามลำดับ จุดประสงค์หนึ่งของการใช้โครงสร้างนี้ก็เพื่อให้ความกระจ่างแจ้งแก่ผู้อ่าน แต่นักเขียนไม่ได้ถ่ายทอดสิ่งที่จดจำได้ทั้งหมดเพราะเป็นการสุดวิสัยและจะทำให้เนื้อเรื่องเลอะเลือนจนมองไม่เห็นความหมายแห่งชีวิตชัดเจน จำเป็นต้องเลือกสรรกลั่นกรองเหตุการณ์สำคัญ ตัดทอนรายละเอียดที่ไม่น่าสนใจ และไม่ส่งเสริมจุดเด่นของเรื่อง นักเขียนบางคนคิดว่าวิธีการเช่นนี้ไม่สามารถบันทึกเรื่องราวในอดีตให้ตรงกับความรู้สึกของตนเอง Julien Green กล่าวว่า *"ความทรงจำมากมาย ก่ายกองพรั่งพรูเข้ามาในจิตสำนึกจนเกินกว่าที่ข้าพเจ้าจะจัดให้เป็นระเบียบได้ ข้าพเจ้าหมายความว่าถ้ามุ่งจัดลำดับเหตุการณ์ตามเวลาที่เกิดอย่างเคร่งครัดแล้วจะทำลายลักษณะฉับพลันตามธรรมชาติเสียหมด ข้าพเจ้าอยากจะเล่าเรื่องตามที่นึกได้มากกว่า"* [7] ด้วยเหตุนี้เราจะพบว่าอัตชีวประวัติบางชิ้นไม่ได้ใช้โครงสร้างของเรื่องเล่าอย่างเข้มงวด มีการจัดกลุ่มเหตุการณ์ตามหัวข้อความคิดคำนึงเป็นครั้งคราว

1.4 อัตชีวประวัติกับวรรณกรรมที่มีลักษณะใกล้เคียง

การศึกษาลักษณะของอัตชีวประวัติข้างต้นเป็นเพียงขั้นตอนทางทฤษฎีเท่านั้น แท้จริงแล้วในทางปฏิบัติเราจะพบว่าอัตชีวประวัติมีรูปแบบซับซ้อนและหลากหลายจนยากที่จะกำหนดขอบเขตได้แน่นอน อัตชีวประวัติขอยืมรูปแบบของวรรณกรรมที่แพร่หลายอยู่ก่อนแล้ว เช่นบันทึกความทรงจำ (mémoires) ชีวประวัติและ autoportrait เป็นต้น นักวิจารณ์วรรณคดีมักจะขัดแย้งกันอยู่เสมอ ในการวินิจฉัยว่าผลงานใดเป็นอัตชีวประวัติ ตัวอย่างเช่น อัตชีวประวัติมีความคาบเกี่ยวกับบันทึกความทรงจำอย่างแน่นแฟ้น มีรูปแบบร่วมกันคือใช้บุรุษสรรพนามที่ 1 *"ฉัน"* ในการเล่าเรื่อง โดยทั่วไปเราถือหลักว่าบันทึกความทรงจำเน้นเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ อัตชีวประวัติเน้นชีวิตส่วนตัวของผู้ประพันธ์ แต่เราจะพบว่าผลงานจำนวนมากประสานเนื้อหาทั้งสองอย่างไว้ด้วยกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งนักเขียนในยุคแห่งความผันผวนทางการเมืองและสังคมอดมิได้ที่จะบันทึกเหตุการณ์เหล่านั้นไว้รวมกับประสบการณ์ส่วนตัว เช่นกรณีของ Chateaubriand ใน *"Mémories d'outre-tombe"*

อัตชีวประวัติและ autoportrait มีลักษณะคล้ายคลึงกันมากเนื่องจากต่างก็มุ่งวิเคราะห์บุคลิกภาพของผู้ประพันธ์ อัตชีวประวัติใช้โครงสร้างของเรื่องเล่า (Structure narrative) คือลำดับเหตุการณ์ตามเวลาที่เกิด ส่วน autoportrait เสนอเหตุการณ์ตามลำดับของแก่นเรื่องที่ผู้ประพันธ์เลือก (structure logique) เป็นที่น่าสังเกตว่าอัตชีวประวัติแทบทุกชิ้นจะผสมรูปแบบของ autoportrait ไว้ด้วยเสมอ เพราะปรารถนาจะวิเคราะห์อย่างลุ่มลึกในเรื่องที่ตนจดจ่อ และแทรกความคิดคำนึงปัจจุบันลงไปในผลงานย้อนอดีตด้วย

การแบ่งแยกอัตชีวประวัติและนวนิยายเชิงอัตชีวประวัติ (roman autobiographique) ดูจะเป็นปัญหาซับซ้อนที่สุด เนื่องจากวรรณกรรมทั้งสองประเภทนี้มีรูปแบบ และกลวิธีการเขียนเหมือนกันทุกประการ เช่นใช้บุรุษสรรพนามที่ 1 *"ฉัน"* ในการเล่าเรื่อง เล่าชีวิตปัจเจกบุคคลแบบย้อนหลังเป็นต้น Philippe

---

[7] Julien Green, op.cit. p.22. อ้างตาม George MAY, op.cit.

Lejeune เสนอให้ถือสัญญาอัตชีวประวัติเป็นหลักเกณฑ์ เขาอธิบายว่า *"ถ้านักเขียนไม่ได้แถลงด้วยตนเองว่าผลงานของเขาเป็นอัตชีวประวัติ เราก็ไม่จำเป็นต้องนิยมระบบเจ้ายิ่งกว่าที่พระจ้าแผ่นดินยึดมั่น ไม่มีเหตุผลใดที่จะแปลงตนเป็นสุนัขตำรวจตามแกะรอยชีวิตส่วนตัวในเรื่องนึกฝัน"* [8] นักเขียนจะต้องแถลงเจตนารมณ์ว่าต้องการเล่าเรื่องของตนเอง หรืออย่างน้อยที่สุดชื่อของตัวละครเอกต้องเป็นชื่อเดียวกับผู้ประพันธ์เพื่อยืนยันความเป็นหนึ่งเดียวระหว่างผู้ประพันธ์ ผู้เล่า และตัวละครเอก เขาย้ำว่า ต่อให้ตัวละครเอกมีชีวิตคล้ายคลึงกับผู้ประพันธ์เพียงใดก็ตาม หากชื่อต่างกันแล้วก็ถือว่าไม่ใช่อัตชีวประวัติ ทฤษฎีของ Philppe Lejeune ได้รับการท้วงติงจากนักวิจารณ์อื่น ๆ ว่าแข็งทื่อเกินไป George May [9] มีความเห็นว่ารอยต่อระหว่างนวนิยายและอัตชีวประวัตินั้นมีลักษณะลื่นไหลเข้าหากันทีละน้อยจนยากที่จะขีดเส้นแบ่งเขตที่จุดใดจุดหนึ่งได้อย่างเด็ดขาด จึงควรยอมรับรูปแบบอันคลุมเครือของวรรณกรรมอัตชีวประวัติ เช่นผลงานของ Anatole France จึงตั้งชื่อตัวละครเอกว่า Pierre Nozière แตกต่างจากผู้ประพันธ์

อัตชีวประวัติมักจะแสวงหาทำนองแต่งอันหลากหลายเช่น ขอยืมรูปแบบจากอนุทิน (Journal in time) มีการแทรกข้อความที่บันทึกประจำวันเป็นครั้งคราว นอกจากนี้จะลอกเลียนรูปแบบต่าง ๆ ของบทความเม็ดเตล็ด (chronique) เช่น การลำดับสกุลวงศ์ นิทานพื้นบ้าน รายงานข่าวสังคม และบันทึกการเดินทาง เป็นต้น

เราอาจกล่าวได้ว่าอัตชีวประวัติมีขอบเขตไม่ชัดเจนและไม่คงที่นอกจากจะขอยืมกลวิธีจากวรรณกรรมที่มีอายุเก่าแก่แล้วก็ยังสร้างรูปแบบใหม่อยู่เรื่อย ๆ ปัจจุบันเราอาจพบอัตชีวประวัติในรูปแบบของภาพยนตร์หรือเทปบันทึกเสียง คำจำกัดความของอัตชีวประวัติที่ Philppe Lejeune เสนอไว้นั้นเป็นสมมุติฐานที่มีประโยชน์ต่อการศึกษาแขนงนี้อย่างยิ่ง แต่ก็ไม่ใช่เกณฑ์ตายตัวที่ชี้ขาดว่าผลงานใดเป็นอัตชีวประวัติหรือไม่ เป็นที่ยอมรับว่าการผสมผสานรูปแบบต่าง ๆ ในวรรณกรรมประเภทนี้ไม่มีสูตรแน่นอน อาจจะโน้มเอียงไปทางใดทางหนึ่งได้ ความเข้าใจในลักษณะอันซับซ้อนของอัตชีวประวัติย่อมเป็นพื้นฐานการวิเคราะห์ผลงานของ Colette อย่างกว้างขวางและช่วยให้มองเห็นกลวิธีการเล่าชีวิตส่วนตัวของเธอได้ชัดเจนขึ้น

2. จากชีวิตจริงสู่วรรณกรรม : รูปแบบและแก่นเรื่อง

ผลงานทั้งหมดของ Colette ถูกรวมพิมพ์เป็นครั้งแรกในปี ค.ศ. 1948-1949 โดยสำนักพิมพ์ Flammarion มีจำนวนถึง 15 เล่ม รวมเจ็ดพันกว่าหน้า บรรจุผลงานประมาณ 50 ชิ้น นับว่ามีจำนวนมากจนกระทั่ง Colette ก็ประหลาดใจที่เธอมีความพากเพียรสร้างผลงานไว้มากมายถึงเพียงนี้ในช่วงเวลา 50 ปีบนเส้นทางวรรณกรรม Colette เริ่มต้นการเขียนหนังสือด้วยรูปแบบนวนิยายภายใต้อิทธิพลของ Willy สามีคนแรกซึ่งมุ่งเสนอความบันเทิงแก่ผู้อ่าน แต่เมื่อมีอิสรภาพในการประพันธ์ในเวลาต่อมาเธอพอใจเลือกรูปแบบอื่น ๆ เช่นบทความ หรือเรื่องเล่าถ่ายทอดความทรงจำ เป็นต้น เพื่อเขียนถึงตนเองอย่างเปิดเผย จากนวนิยายเรื่องแรกคือ *"Claudine à l'école"* พิมพ์ปี ค.ศ. 1900 ถึงผลงานชิ้นสุดท้าย *"Le Fanal bleu"* พิมพ์ปี 1948 Colette ไม่เคยว่างเว้นแทรกเรื่องราวของเธอเองลงในวรรณกรรม อนึ่ง Georges

---

[8] Philippe Lejeune, op.cit. p. 125.

[9] Georges MAY, op.cit. p. 188-194

May [10] ได้ชี้ให้เห็นว่าเขาไม่สามารถแบ่งแยกอัตชีวประวัติและนวนิยายได้อย่างเด็ดขาด งานวิจัยนี้คงจะไม่สมบูรณ์หากละเลยผลงานของ Colette ที่ถูกนำเสนอในรูปแบบนวนิยาย

เราอาจแบ่งผลงานทั้งหมดของ Colette อย่างกว้าง ๆ เป็น 2 รูปแบบ คือเรื่องสมมุติ (fiction) ได้แก่นวนิยายและเรื่องสั้น อีกรูปแบบหนึ่งได้แก่ เรื่องไม่สมมุติ (non-fiction) ผลงานประเภทนี้มักไม่มีการระบุประเภทของวรรณกรรมอย่างชัดเจน ผู้ประพันธ์ถ่ายทอดความทรงจำหรือความคิดคำนึงโดยตรงถึงผู้อ่าน เช่น ผลงานชื่อ *"Mes Apprentissages"*

ผู้วิจัยใคร่วิเคราะห์เนื้อหาสาระด้านอัตชีวประวัติของผลงานดังนี้

2.1 เรื่องสมมุติ (fiction)

มีจำนวนประมาณเกือบกึ่งหนึ่งของผลงานทั้งหมด เป็นนวนิยาย 19 เรื่อง และผลงานรวมเรื่องสั้น 4 เล่ม ผลงานแต่ละชิ้นมีความเข้มข้นด้านอัตชีวประวัติไม่เสมอกัน นวนิยายเรื่องแรก ๆ ของ Colette จะใกล้เคียงชีวิตจริงมากกว่าเรื่องอื่น ๆ เราอาจแบ่งนวนิยายและเรื่องสั้นเป็น 3 กลุ่มดังนี้

กลุ่มที่ 1 นวนิยายชุด 'Claudine La Vagabonde,L'Entrave และ La Naissance du jour.

กลุ่มที่ 2 Chéri, La Fin de Chéri, La Seconde, Julie de Carneilhan

กลุ่มที่ 3 L'Ingénue libertine , Mitsou, Le Blé en herbe, La Chatte, Duo, Le Toutounier, Gigi และผลงานรวมเรื่องสั้น

นวนิยายกลุ่มที่ 1

นวนิยายกลุ่มนี้ใช้วัตถุดิบจากประสบการณ์ส่วนตัวของ Colette ทั้งสิ้น เกือบจะไม่มีการแต่งเติมจินตนาการเลย บุคคลและสถานที่มีจริงเพียงแต่แปลงชื่อใหม่เท่านั้น ผลงานแต่ละชิ้นใช้บุรุษสรรพนามที่ 1 "ฉัน" ในการเล่าเรื่อง

นวนิยายชุด Claudine พิมพ์ระหว่างปี ค.ศ. 1900-1907 จัดเป็นนวนิยายรุ่นแรก ประกอบด้วยนวนิยายต่อเนื่องกัน 5 เรื่อง คือ Claudine à l'école, Claudine à Paris, Claudine en ménage, Claudine s'en va, La Retraite sentimentale นักวิจารณ์วรรณคดีจำนวนมากมีความเห็นว่าผลงานชุดนี้เป็นอัตชีวประวัติของ Colette

ตัวละครเอกหญิงของนวนิยายชุดนี้ชื่อ Claudine เธอเล่าเรื่องราวของตนเองตั้งแต่วัยรุ่นเป็นนักเรียนบ้านนอก ต่อมาได้พบความรักและแต่งงานกับนักหนังสือพิมพ์ชาวปารีส สามีล้มป่วยเสียชีวิตและเธอเองกลับมาอยู่ชนบทบ้านเกิดดังเดิม นวนิยายแต่ละเรื่องของชุด Claudine ใช้โครงสร้างเรียบง่าย เดินเรื่องตามลำดับเวลาที่เกิดเหตุการณ์ Claudine เริ่มต้นเล่าแบบอัตชีวประวัติ เธอเขียนว่า *"ฉันชื่อ Claudine ฉันอาศัยอยู่ที่ Montigny ฉันเกิดที่นี่ใน ค.ศ. 1884 บางทีฉันอาจจะไม่ตายที่นี่ก็ได้"* [11] แต่ตอนต่อมาของนวนิยายถูกนำเสนอในรูปแบบอนุทินที่ไม่เคร่งครัดตามแบบแผนนักเนื่องจาก Caudine ไม่ลงวันที่กำกับและไม่ได้บันทึกประสบการณ์อย่างสม่ำเสมอ บางครั้งขาดหายไปนานและหวนมาเขียนอีกเมื่อมีเหตุกระทบใจ

Colette เขียนนวนิยายเรื่องแรกคือ Claudine à l'école ตามคำสั่งของสามีคือ Henry Gauthier-Villars หรือที่รู้จักกันในนาม Willy เขาอายุแก่กว่าเธอ 15 ปี และเป็นนักหนังสือพิมพ์และนักแต่งนวนิยายที่กำลังมีชื่อเสียงโด่งดัง ส่วน Colette เป็นเพียงหญิงสาวชนบทยากจนอายุ 20 ปีเท่านั้น การ

[10] ดูหน้า 7 ข้อ 1.4

[11] Colette, **Claudine** `a l'école, Paris, La Pléaide, tome 1, 1984.

แต่งงานได้เปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตของเธอโดยสิ้นเชิง Colette ผิดหวังในชีวิตใหม่ที่ปารีสอย่างรุนแรงเพราะ Willy เป็นคนเจ้าชู้อย่างฉกาจฉกรรจ์ ในชั่วระยะเวลา 1 ปี เธอถึงกับล้มป่วยเพราะตรอมใจอย่างสาหัส อย่างไรก็ตามเธอพยายามประคับประคองชีวิตคู่อย่างอดทน Willy เป็นนักแต่งนวนิยายแต่ในนามเท่านั้น แท้จริงแล้วผลงานทุกชิ้นของเขาถูกเขียนโดยผู้ช่วยจำนวนมาก เขาเป็นเพียงผู้จ่ายงานและลงชื่อในขั้นสุดท้าย ในฐานะเจ้าของนามปากกา Willy คงจะมองเห็นแววนักเขียนของภรรยา จึงสั่งให้เขียนนวนิยายเกี่ยวกับประสบการณ์ในโรงเรียนเก่าของเธอ นวนิยายเรื่องนี้ได้รับความสำเร็จอย่างสูง เป็นเหตุให้นวนิยายเรื่องอื่น ๆ ในชุด Claudine ต้องติดตามมาอีกถึง 4 เรื่อง

การแฝงตนในนามปากกาของ Willy ทำให้ Colette ไม่ต้องรับผิดชอบในสิ่งที่เธอเขียน เธอจึงกล้าเปิดเผยชีวิตส่วนตัวอย่างสะดวกใจ ผู้อ่านที่รู้จัก Colette ย่อมมองเห็นความคล้ายคลึงระหว่างผู้ประพันธ์และตัวละครเอกได้ในทันทีทั้งในด้านรูปร่างหน้าตา อุปนิสัยใจคอและพฤติกรรม Claudine อายุ 16-17 ปี ส่วนผู้แต่งเรื่อง Claudine à l'école อายุ 22 ปี เธอถ่ายทอดความทรงจำในอดีตที่เพิ่งจะผ่านไปเพียง 6 ปี อย่างละเอียด Montigny ของ Claudine ก็คือ หมู่บ้าน Saint Sauveur en Puisaye บ้านเกิดของ Colette ตัวละครทุกคนมีแบบในชีวิตจริงทั้งสิ้น Claudine เล่าเรื่องความรักร่วมเพศระหว่างครูใหญ่ชื่อ Mlle Sergent อายุ 35 ปี กับครูสาวสวยอายุ 24 ปี นอกจากนี้ยังบันทึกเหตุการณ์น่าขบขันที่เกิดขึ้นในวันทำพิธีเปิดตึกใหม่ของโรงเรียน คือเรื่องที่มารดาของ Mlle Sergent เอะอะโวยวายเพราะจับได้ว่านายแพทย์ Dutertre สมาชิกสภาจังหวัดผู้มีเกียรติลักลอบเล่นชู้กับบุตรสาวของนางระหว่างที่แขกเหรื่อชุมนุมกันในห้องโถง การที่ Colette รื้อฟื้นเรื่องอื้อฉาวในอดีตดังกล่าวสร้างความเคืองแค้นให้ Mlle Terrain ครูใหญ่ตัวจริงมากถึงกับตัดความสัมพันธ์กับศิษย์เก่า

นับแต่ Claudine à Paris เป็นต้นไป ฉากเปลี่ยนจากชนบทเป็นสังคมกรุงอันรุ่นวายและฉาบฉวย เนื่องจาก Claudine ติดตามบิดาไปอยู่ปารีส เราจะสังเกตว่ามีการเปลี่ยนข้อมูลเล็กน้อย ในความเป็นจริง Colette ย้ายไปอยู่ปารีสกับสามี Claudine อึดอัดขัดข้องในชีวิตปารีสและล้มป่วยเป็นเวลาสองเดือนเช่นเดียวกับที่ Colette เคยมีประสบการณ์ Claudine แต่งงานกับ Renaud ตัวละครชายผู้นี้มีความคล้ายคลึงกับ Willy ในแง่ที่มีอาชีพเหมือนกันและอายุแก่กว่าภรรยา แต่ Renaud เป็นชายรูปงามสูงโปร่งผมดก ตรงกันข้ามกับ Willy ซึ่งขี้ริ้วขี้เหร่ อ้วนลงพุง หัวล้าน ไว้เคราแหลม ในตอนต้น Colette วาดภาพของ Renaud ให้มีเสน่ห์ อ่อนโยน เอาอกเอาใจภรรยา ทั้งนี้เพราะเธอปรารถนาจะวาดภาพสามีในอุดมคติ แต่ในเวลาต่อมาผู้อ่านจะพบว่าชายผู้นี้มีข้อบกพร่องเหมือน Willy ทุกอย่างเช่น เจ้าชู้ เห็นแก่ตัว ฉวยโอกาส ปลิ้นปล้อน

Colette ถ่ายทอดความล้มเหลวในชีวิตสมรสของเธอให้แก่ตัวละครเอก Claudine ยอมรับว่าไม่สามารถเข้ากับสามีได้อย่างแท้จริง นอกจากนี้เธอยังปล่อยใจให้ลุ่มหลงในความสำราญอันเฟะฟอนซึ่ง Renaud เป็นผู้ชักนำ Claudine คลั่งไคล้เพื่อนหญิงชื่อ Rézi Renaud รู้เห็นเรื่องความรักร่วมเพศของภรรยาและยังเป็นใจให้หญิงทั้งสองมีโอกาสหาความสุขร่วมกัน ความเอื้อเฟื้อของ Renaud ซ่อนเล่ห์กลไว้ Claudine ค้นพบในที่สุดว่าทั้งสามีและเพื่อนหญิงที่รักร่วมกันคบชู้ทรยศต่อเธอ เรื่องราวของ Rézi มีมูลความจริงต้นแบบของตัวละครหญิงคนนี้ชื่อ Georgie Raoul-Duval เป็นชู้รักชาวอเมริกันของ Willy Colette คงจะได้รับความเจ็บช้ำมาก เพราะเธอได้กล่าวถึงสตรีผู้นี้อีกเป็นครั้งที่ 2 ในนวนิยายเรื่องสุดท้ายของชุด Claudine โดยเปลี่ยนชื่อเป็น Suzi และเย้ยหยันข้อเสียหายของหล่อนอย่างรุนแรง

บทพรรณาธรรมชาติในนวนิยายชุด Claudine สะท้อนความผูกพันในบ้านเกิดของ Colette ป่าไม้อันงดงามที่ Claudine หวงแหนก็คือป่า Puisaye ซึ่ง Colette เคยท่องเที่ยวอย่างมีความสุขตั้งแต่

เด็ก ความผิดหวังในชีวิตสมรสทำให้เธอคิดถึงบ้านเกิดด้วยความอาลัยและพยายามจะสร้างขึ้นมาใหม่ด้วยจินตนาการ แต่เนื่องจากการเขียนหนังสือของ Colette อยู่ใต้การควบคุมของ Willy อย่างเข้มงวด ไม่เพียงแต่บทพรรณาธรรมชาติในชนบทจะถูกเขาตัดทอนออกเป็นอันมาก แต่เขายังได้เติมฉากที่ชุมนุมบุคคลในวงสังคมปารีสหลายฉาก Willy สร้างตัวละครชื่อ Maugis ซึ่งมีบุคลิกลักษณะเหมือนผู้สร้างราวกับพิมพ์เดียวกัน Maugis ไม่มีบทบาทสำคัญแต่ปรากฏตัวบ่อยกว่าตัวละครอื่น ๆ มาก นวนิยายเรื่อง La Retraite sentimentale ถูกเขียนขึ้นหลังจากที่สามีภรรยาแยกทางกัน เราจึงพบว่าบทพรรณนาธรรมชาติมีความสำคัญขึ้นในนวนิยายเรื่องนี้ Renaud กลายเป็นคนป่วยพักในโรงพยาบาล Claudine รอคอยสามีอยู่ในชนบทในบ้านพักชื่อ Casamène บ้านหลังนี้ชื่อจริงว่า Mons-Boucons อยู่ในแคว้น Franche-Comté เป็นสถานที่ที่ Colette มีความผูกพันมากเพราะเคยพำนักอยู่เป็นเวลานาน เธอพรรณนาธรรมชาติอันรื่นรมย์ในบริเวณบ้านหลังนี้อย่างละเอียด นวนิยายชุด Claudine ปิดฉากด้วยความตายของ Renaud Cluadine ตัดสินใจกลับไปใช้ชีวิตสันโดษที่บ้านเกิดของเธอแต่ในความเป็นจริงชีวิตสมมรสของ Colette จบลงเพราะ Willy เป็นผู้หย่าร้าง และ Colette ยังคงดิ้นรนต่อสู้ต่อไปในสังคมปารีส

La Vagabonde (1910)

นวนิยายเรื่องนี้เล่าประสบการณ์ของ Colette หลังจากที่หย่าร้างกับสามีในปี ค.ศ. 1906 ตัวละครเอกหญิงชื่อ Renée รูปลักษณ์และอุปนิสัยใจคอเหมือน Colette อายุไล่เรี่ยกันคือ ประมาณ 30 ปี อีกทั้งอยู่ในสถานการณ์เดียวกัน เพียงแต่เราจะเปลี่ยนชื่อ Renée เป็น Colette เท่านั้น นวนิยายเรื่องนี้ก็จะกลายเป็นอัตชีวประวัติตอนหนึ่งของ Colette อย่างแท้จริง Renée เป็นผู้เล่าชีวิตของตนเอง เธอถูกสามีทอดทิ้งหลังจากที่รับใช้ปรนนิบัติเขาเยี่ยงภรรยาผู้จงรักภักดีตลอดเวลา 8 ปี Renée ถ่ายทอดความรู้สึกของผู้ประพันธ์ซึ่งหวาดหวั่นเคว้งคว้างเบื้องหน้าอิสรภาพที่ได้มาอย่างไม่คาดคิด เธอหันมายึดอาชีพละครแม้จะได้รับการดูแคลนจากสังคมว่าเป็นอาชีพต้อยต่ำ เธออธิบายว่า *"การละครเป็นอาชีพของคนที่ไม่รู้จะทำอะไร"* เราคงจะไม่ลืมว่า Colette เคยเขียนหนังสือก็จริง แต่ผลงานของเธอใช้นามปากกาของ Willy Colette ไม่มีความรู้พอที่จะประกอบอาชีพอื่นใดนอกจากเล่นละครใบ้ (pantomime) เนื่องจากสามีเคยพาไปฝึกหัดและแนะนำให้รู้จักบุคคลในวงการนี้บ้างแล้ว จุดเด่นของนวนิยายเรื่องนี้คือการตีแผ่ชีวิตลำเค็ญหลังเวทีละครซึ่ง Colette ได้สัมผัสมาด้วยตนเองเพราะในยุคนั้นน้อยคนนักที่จะล่วงรู้ความเป็นอยู่แท้จริงของโลกการแสดงทั้งสถานที่และบุคคลในนวนิยายล้วนแต่มีต้นแบบทั้งสิ้น ผู้อ่านได้เห็นเพื่อนร่วมอาชีพละครของ Colette แต่ละคนไม่เฉพาะแต่ดาราชื่อดังหรือผู้กำกับการแสดงเท่านั้น แต่รวมถึงนางระบำที่ไม่มีชื่อเสียง คนเก็บตั๋วหน้าโรงละครและช่างเสื้อ

Renée รำลึกถึงอดีตอันขมขื่น อดีตสามีของเธอชื่อ Adolphe Taillandy เป็นจิตรกร มีนิสัยเจ้าชู้เห็นแก่เงิน ต้นแบบของตัวละครชายคนนี้คือ Willy นั่นเอง ผู้อ่านนวนิยายเรื่อง La Vagabonde มองเห็นชัดเจนว่า Colette กำลังเล่าเรื่องของเธอเองและต้นแบบของ Adolphe Taillandy คือใคร มารดาของ Colette เขียนจดหมายถึงบุตรสาวว่า *"นี่มันอัตชีวประวัตินี่ ลูกปฏิเสธไม่ได้หรอก Willy คงจะอ่านนวนิยายเรื่องนี้แน่ ๆ แล้วคงจะโกรธเป็นฟืนเป็นไฟอย่างแน่นอน"*

Renée เข็ดขยาดพิษสงของความรักและพันธะอันหนักหน่วงของชีวิตคู่ แต่เมื่อผู้ชายคนใหม่ชื่อ Max เสนอตัวเข้ามาในวิถีชีวิตของเธอก็อดที่จะปล่อยอารมณ์เคลิบเคลิ้มไม่ได้ Max ต้องการให้ Renée เลิกอาชีพละครเพื่อทำหน้าที่ภรรยาของเขา Renée ลังเลระหว่างการเลือกความรักและอิสรภาพ ในที่สุดเธอก็ตัดสินใจก้าวต่อไปบนเส้นทางเสรีที่ปราศจากความรัก ต้นแบบของ Max มีตัวตนจริง เขาเป็นเศรษฐีหนุ่ม

รูปงามชื่อ Auguste Hétriot ได้เข้ามาสนิทสนมกับ Colette อยู่ระยะหนึ่ง เธอเรียกเขาว่า Grand Serin คล้ายกับที่ Renée เรียก Max ว่า Petit Serin Colette ไม่ได้รักใคร่ชายผู้นี้อย่างจริงจัง ในนวนิยายเราจึงพบว่า Renée สามารถตัดใจจาก Max ได้อย่างเด็ดขาด

L'Entrave (1913)

นวนิยายเรื่องนี้มีตัวละครเอกหญิงคนเดียวกับเรื่อง La Vagabonde แต่ Renée เปลี่ยนสถานภาพจากเดิม เธอเลิกอาชีพละครเพราะมีรายได้ประจำจากกองมรดกที่ญาติคนหนึ่งทิ้งไว้ให้ ตัวละครอื่น ๆ ในชุดก่อนก็ลดบทบาทหรือหายหน้าไปหมด เธอพบกับชายหนุ่มคนใหม่ชื่อ Jean ความรักของคนทั้งสองพบอุปสรรคที่ที่มาจากความขัดแย้งในจิตใจ Renée ลังเลที่จะรักษาความสัมพันธ์ให้มั่นคง เธอหวาดเกรงที่จะตกอยู่ในอำนาจของ *"นายผู้ชาย"* คนใหม่และไม่ต้องการรับภาระของแม่ผู้ให้กำเนิดบุตร ส่วน Jean ก็โกรธขึ้งเพราะคิดว่า Renée มองเห็นเขาเป็นเพียงวัตถุแห่งความใคร่เท่านั้น ทั้งสองจึงแยกจากกันด้วยความระแวงแคลงใจ แต่อำนาจความรักทำให้ Renée กลับไปหาชายหนุ่ม เธอพร้อมที่จะเผชิญความยุ่งยากต่าง ๆ ที่อาจเกิดขึ้นในชีวิตคู่ของเขาทั้งสอง

Colette เขียนนวนิยายเรื่องนี้ในต้นปี ค.ศ. 1913 ในเวลานั้นเธอสมรสกับ Henry de Jouvenal และกำลังตั้งครรภ์ เพราะฉะนั้นสถานการณ์ของเธอจึงแตกต่างจากตัวละครเอก ชีวิตคู่ของ Colette มีเรื่องบาดหมางจนแทบจะแยกทางกันครั้งหนึ่ง แต่เธอผูกพันในสามีคนที่สองมากจึงไม่อาจตัดขาดได้ ในแง่จิตใจเราจะพบว่า ตัวละครเอกของเธอตกอยู่ในสภาวะเดียวกัน Colette ถ่ายทอดความรู้สึกขมขื่นที่ต้องเสียความรู้สึกเชื่อมั่นและภาคภูมิใจในตนเอง ปัญหาความขัดแย้งในจิตใจของ Renée ก็คือปัญหาของ Colette ก่อนที่จะคืนดีกับ Henry de Jouvenal และทำพิธีสมรสกันในปี ค.ศ. 1912 Colette หยุดชะงักการเขียนนวนิยายเรื่องนี้เนื่องจากคลอดลูกในเดือนกรกฎาคม ค.ศ. 1913 สองบทสุดท้ายซึ่งถูกเขียนขึ้นภายหลังกล่าวถึงความปรองดองเข้าใจกันระหว่าง Renée และ Jean การคลายปมเรื่องเช่นนี้สอดคล้องกับจิตใจของผู้ประพันธ์ซึ่งพบความปลาบปลื้มยินดีจากการคลอดบุตร ทั้ง Colette และตัวแทนของเธอในนวนิยายพยายามประนีประนอมกันภาระซึ่งธรรมชาติกำหนดให้เพศสตรี

La Naissance du Jour (1927)

นวนิยายเรื่องนี้มีลักษณะคลุมเครือในแง่อัตชีวประวัติ เนื่องจากตัวละครเอกหญิงซึ่งทำหน้าที่ผู้เล่านั้นชื่อ Colette เหมือนผู้ประพันธ์ แต่โครงเรื่องของนวนิยายมาจากความนึกฝัน Colette ละทิ้งสังคมกรุงอันฉาบฉวยมาแสวงหาความสงบสุขในชนบท เธอคิดว่าวัยห้าสิบกว่าปีของเธอควรจะปลอดภัยจากเรื่องรักใคร่ แต่ไมตรีจิตจาก Vial หนุ่มวัย 30 กว่าปี ทำให้ Colette ก็เกิดความหวั่นไหว แต่ในที่สุดเธอก็ตัดสินใจปล่อยวางความรักตลอดไป

ในขณะที่เขียนนวนิยายเรื่องนี้ Colette กำลังใช้ชีวิตร่วมกับ Maurice Goudeket สามีคนที่สามและคนสุดท้ายอย่างผาสุกตรงข้ามกับทางเลือกของตัวละครเอก เธอกล่าวกับผู้อ่านในตอนต้นของนวนิยายว่า *"คุณคิดว่ากำลังอ่านเรื่องราวของฉัน คิดว่าฉันกำลังวาดตัวเองใช่ไหม ช้าก่อน นั่นเป็นเพียงแม่แบบเท่านั้น"* [12] Colette จำใจต้องเสนอผลงานของเธอในรูปแบบนวนิยายเพื่อรักษาคำมั่นที่ให้ไว้แก่สำนักพิมพ์ เธอผูกโครงเรื่องความรักต่างวัยเพื่อเป็นข้ออ้างในการถ่ายทอดความทรงจำในอดีตและไตร่ตรองเรื่องการ

---

[12] .Colette, La Naissance du jour,

ละวางความรัก ตัวละครเอกที่แท้จริงคือ Sido มารดาของ Colette ซึ่งปรากฏตัวในห้วงความคิดคำนึงของเธอ สำหรับ Colette มารดาของเธอเป็นบุคคลในอุดมคติซึ่งละทิ้งมลทินแห่งความรักและแสวงหาความงามของชีวิต ในความงามบริสุทธิ์ของธรรมชาติ

นวนิยายกลุ่มที่ 2

ในนวนิยายกลุ่มนี้ความนึกฝันมีบทบาทมากขึ้นในการผูกเรื่องและสร้างตัวละครอย่างไรก็ตาม Colette ยังคงแทรกประสบการณ์ส่วนตัวลงในวรรณกรรม อีกทั้งถ่ายทอดบุคลิกภาพบางประการของเธอแก่ตัวละคร ในด้านกลวิธีเล่าเรื่อง Colette เปลี่ยนจากบุรุษสรรพนามที่ 1 *"ฉัน"* เป็นบุรุษสรรพนามที่ 3 *"เขา"* นับว่าแสดงถึงความพยายามที่จะถอยห่างจากตัวละครมากขึ้น

Chéri (1920) และ La Fin de Chéri (1925)

นวนิยายเรื่อง Chéri ถูกสร้างเป็นบทละครก่อนที่จะได้รับการสร้างสรรค์เป็นนวนิยายซึ่งประสบความสำเร็จอย่างสูงในปี ค.ศ. 1920 ตัวละครของนวนิยายเรื่องนี้อยู่ในแวดวงนางบำเรอชั้นสูงซึ่ง Léa ตัวละครเอกหญิงเป็นอดีตนางบำเรอวัย 49 แต่ยังเปล่งปลั่งงดงาม Léa มีส่วนคล้ายคลึง Colette เช่นอยู่ในวัยใกล้เคียงกัน มีรสนิยมอันประณีตและฝักใฝ่ในรูปรสกลิ่นเสียงอันรื่นรมย์ Léa มีความสัมพันธ์กับชายหนุ่มวัย 25 ปีชื่อ Chéri Léa เลี้ยงดูเอาใจใส่ Chéri ตั้งแต่เด็กเพราะเวทนาที่เขาถูกมารดาปล่อยปละละเลยความผูกพันที่เธอมีต่อเขาจึงมีรากฐานบนความเมตตาอาทร อย่างไรก็ตาม Léa ไม่สามารถยึดเหนี่ยวชู้รักไว้ได้ตลอดไป เขาผละจากเธอไปแต่งงานกับหญิงสาวในวัยเดียวกันซึ่งมีฐานะร่ำรวย Léa เผชิญความผิดหวังอย่างสงบและยอมรับ ความแก่เป็นอุปสรรคแห่งความรักของเธอ

ในขณะที่พิมพ์นวนิยายเรื่องนี้ Colette กำลังเล่นละครเวทีเรื่อง Chéri ในบทบาทของ Léa อีกทั้งมีความสนิทสนมกับลูกเลี้ยงหนุ่มชื่อ Bertran de Jouvenal ซึ่งเป็นบุตรชายคนโตของสามีคนที่สองของเธอ ผู้อ่านส่วนมากจึงเชื่อว่าความรักต่างวัยของ Léa คือประสบการณ์ของ Colette แต่ Bertrand ยืนยัน ว่าเขาพบ Colette เป็นครั้งแรกในปี ค.ศ. 1920 คือภายหลังกำเนิดของนวนิยายเรื่องนี้ซึ่งมีต้นเค้าตั้งแต่ปี ค.ศ. 1912 Bertrand กล่าวว่าอาจเป็นไปได้ที่ Colette อยากมีชีวิตอย่างที่เธอนึกฝัน [13] ความสัมพันธ์ระหว่างแม่เลี้ยงและลูกเลี้ยงหนุ่มเป็นเรื่องอื้อฉาวในสังคมปารีส ทั้งสองแยกทางกันในปี ค.ศ. 1925

นวนิยายเรื่อง **La Fin de Chéri** พิมพ์ในปี ค.ศ. 1925 ช่วงเวลาอันยาวนานของสงครามโลกครั้งที่ 1 ทำให้สถานการณ์ของตัวละครเปลี่ยนไป Chéri ถูกเกณฑ์ไปรบ เมื่อกลับจากสมรภูมิ เขาพบว่าทั้งภรรยาและมารดาของเขาวุ่นกับเรื่องธุรกิจโดยไม่จำเป็นต้องพึ่งพาเขาอีกต่อไป Chéri กลายเป็นส่วนเกินและรู้สึกโดดเดี่ยว เขาหวนกลับไปหา Léa ซึ่งเคยให้ความอบอุ่นใจ แต่ก็พบว่าสตรีที่เขาชื่นชมในอดีต กลายเป็นหญิงแก่ธรรมดา ไม่เหลือร่องรอยของ Léa ผู้ละเมียดละไม เมื่อพลาดจากที่พึ่งสุดท้าย Chéri จึง ฆ่าตัวตาย ในนวนิยายเรื่องนี้ เราอาจกล่าวได้ว่า Chéri เป็นตัวแทนของ Bertrand อย่างแท้จริง Colette จงใจกำจัดตัวละครเอกชายคนนี้ เมื่อ Bertrand ก้าวออกจากชีวิตของ Colette เขาก็พ้นจากโลกจินตนาการของเธอด้วย

La Seconde (1929)

นวนิยายเรื่องนี้ได้รับแรงบันดาลใจจากความทรงจำอันขมขื่นเกี่ยวกับชีวิตสมรสครั้งที่ 2 ของ Colette เธอถ่ายทอดความเจ็บปวดอันเนื่องมาจากแรงริษยาแก่ตัวละครหญิง Fanny สมรสกับ Farou

---

[13] Bertrand de Jouvenal, La vérité sur Chéri ใน Oeuvres complètes La plédiade, tome 2, 1986.

นักแต่งบทละครชื่อดัง เธอค้นพบว่าสามีของเธอได้เลขานุการของเขาชื่อ Jane เป็นภรรยาลับ แต่แรก Fanny เคียดแค้นชิงชัง Jane อย่างรุนแรง แต่เมื่อไตร่ตรองดูเธอก็ยอมรับว่าแม้จะขับไล่ Jane ไปได้ สามีของเธอก็ย่อมแสวงหาหญิงอื่นอยู่ดีตามวิสัยผู้ชายเห็นแก่ตัว สตรีทั้งสองซึ่งเป็นคู่แข่งขันจึงกลับใจร่วมกันต่อสู้กับศัตรูที่แท้จริงคือสามีของเธอเอง

Henry de Jouvenal เป็นคนเจ้าชู้ ในช่วงปี ค.ศ. 1920 เขามีความสัมพันธ์กับหญิงฐานะดีคนหนึ่งชื่อ Germaine Patat ขณะนั้น Colette อายุ 40 กว่าปีแล้ว เธอได้รับบทเรียนชีวิตคู่เพียงพอที่จะข่มใจเพื่อวางตนเป็นมิตรกับชู้รักของสามี เชื่อกันว่า Germaine Patat เป็นต้นแบบของ Jane ในนวนิยายเรื่องนี้ Colette มิได้มุ่งสนับสนุนการมากชู้มากเมีย แต่ต้องการเน้นความพยายามของผู้หญิงที่จะประคองชีวิตสมรสให้ยืดยาว Fanny เป็นตัวแทนของผู้ประพันธ์ซึ่งมีใจกว้างพอที่จะเข้าใจในความทุกข์ของผู้หญิงอีกคนหนึ่งที่ตกอยู่ในสภาพเดียวกับเธอ ผู้ที่ Colette โจมตีอย่างรุนแรงก็คือสามีของเธอซึ่งแสดงความปวกเปียกและเห็นแก่ตัว

Julie de Carneilhan (1941)

Colette เขียนนวนิยายเรื่องนี้เมื่ออายุใกล้ 70 ปี แต่เห็นได้ชัดว่าเธอไม่ลืมความเจ็บปวดในชีวิตสมรสครั้งที่ 2 โดยเฉพาะประสบการณ์ในช่วงปี ค.ศ. 1920 เมื่อสามีของเธอมีความสัมพันธ์กับ Germaine Patat โจมตีสามีคนที่สองของเธออย่างรุนแรง ด้วยการสร้างตัวแทนของเขา ในนวนิยายเรื่องนี้คือHerbert d'Espivant ชายผู้นี้มีเชื้อเจ้าและเป็นนักการเมืองซึ่งมีอนาคตรุ่งโรจน์เช่นเดียวกับ Henry de Jouvenal อีกทั้งมีข้อบกพร่องมากมายดุจต้นแบบเช่น เห็นแก่เงิน เอาเปรียบ เจ้าเล่ห์ เขาเคยมีภรรยาชื่อ Julie de Carneilhan แต่ทอดทิ้งเธอไปแต่งงานใหม่กับหญิงที่ร่ำรวยกว่า Julie ยังมีเยื่อใยต่อ Herbert แต่เมื่อรู้ข่าวว่าเขาล้มป่วย เธอก็หวนกลับไปเยี่ยมเยียนใกล้ชิดอีก Herbert ฉวยโอกาสหลอกใช้ Julie เป็น เครื่องมือคดโกง Marianne ภรรยาคนปัจจุบันของเขา Julie ค้นพบความจริงและพยายามปกป้อง Marianne ซึ่งเกือบถูกสามีฉ้อฉลอย่างเลวทราม ผู้อ่านจะพบความสามัคคีของผู้หญิงสองคนที่ร่วมกันต่อต้านบุรุษอีกครั้งหนึ่งดังเช่นในเรื่อง La Seconde ในตอนจบ Julie กลับไปรักษาบาดแผลหัวใจที่บ้านเกิด พึงสังเกตว่าทางออกของตัวละครแสดงถึงความผูกพันในบ้านเกิดของ Colette

นวนิยายและเรื่องสั้นกลุ่มที่ 3

ผลงานในกลุ่มนี้แตกต่างจากสองกลุ่มแรก เนื่องจาก Colette ไม่ได้สร้างตัวละครเอกให้เป็นตัวแทนของเธออีกต่อไป ความนึกฝันมีบทบาทมากกว่าความทรงจำอย่างเห็นได้ชัด ในด้านกลวิธีเล่าเรื่อง Colette ใช้บุรุษสรรพนามที่ 3 ซึ่งแสดงถึงความพยายามที่จะนำเสนอเรื่องอย่างปราศจากอคติ ผลงานแต่ละชิ้นสะท้อนทัศนคติของเธอเกี่ยวกับความรักในแง่มุมต่าง ๆ

l'Ingénue libertine (1909) เล่าประสบการณ์ของตัวละครเอกหญิงชื่อ Minne ซึ่งไม่สมใจในความรักของสามี เธอจึงทดลองเสน่ห์กับชู้รักคนแล้วคนเล่า แต่ก็ผิดหวังเพราะได้พบแต่บุรุษที่มักได้เห็นแก่ตัว ในที่สุดเธอย้อนกลับไปหาสามีผู้รักและเทิดทูนเธออย่างมั่นคง ความซาบซึ้งในน้ำใจเอื้ออาทรของสามีทำให้ Minne ได้พบความสุขที่ใฝ่ฝันถึงจากสามีของเธอหลังจากหลงทางเป็นเวลานานเราจะเห็นได้ว่า Minne เป็นตัวละครหญิงคนเดียวของ Colette ที่มองเห็นความรักในแง่ดี

นวนิยายเรื่อง **Mitsou** (1919) เสนอแก่นเรื่องความรักต่างชนชั้น Mitsou เป็นนางละครซึ่งมาจากครอบครัวกรรมกร เธอได้รู้จักนายร้อยโทหนุ่มโดยบังเอิญ และติดต่อกันทางจดหมายจนกระทั่งนัดพบกัน ความรักของ Mitsou ต้องล้มเหลวเพราะนายร้อยโทหนุ่มรังเกียจรสนิยมและความเป็นอยู่ของหญิงสาวซึ่ง

แตกต่างจากแวดวงชนชั้นกลางของเขามาก Mitsou รู้เท่าทันความคิดของคนรักแต่เธอก็ไม่ท้อถอยแม้จะมีการศึกษาน้อย แต่ความรักได้เปลี่ยนจิตใจของเธอให้ละเอียดอ่อน เธอสร้างความหวังว่าจะสามารถปรับปรุงตนเองได้เพื่อให้คู่ควรกับชายที่เธอรัก

นวนิยายเรื่อง **La Blé en herbe** (1923) เล่าเรื่องความรักของเด็กวัยรุ่นอายุ 15-16 ปี คู่หนึ่ง Colette ไม่ได้มุ่งสนับสนุนการชิงสุกก่อนห่าม หากแต่ต้องการชี้ให้เห็นว่าความรักไม่จำกัดอายุ ทั้งคนแก่และเด็กก็อาจมีประสบการณ์อย่างเดียวกัน Vinca สาวน้อยวัย 15 ปีจึงรู้รสเจ็บปวดของความริษยาหึงหวงเมื่อ Phil เพื่อนชายของเธอชื่นชมเสน่ห์สาวใหญ่ที่ให้บทเรียนความรักแก่เขา เพื่อเหนี่ยวรั้ง Phil ไว้ Vinca จึงทอดกายให้เขาเป็นครั้งแรก เราจะเห็นได้ว่าเด็กสาวผู้นี้เพยายามต่อสู้ป้องกันความรักของเธอเช่นเดียวกับผู้หญิงคนอื่น

นวนิยายเรื่อง **La Chatte** (1933) วิเคราะห์ความริษยาหึงหวงอีกครั้งหนึ่ง Colette บรรยายความรู้สึกเร่าร้อนทรมานในหัวใจของหญิงสาวชื่อ Camille ซึ่งประจักษ์ว่าไม่อาจแย่งชิงความรักและเอาใจใส่ที่ Alian สามีของเธอแสดงต่อแมวคู่ใจชื่อ Saha เธอหาทางกำจัดคู่แข่งด้วยการผลักมันตกจากระเบียงตึกสูงลิ่ว แต่Saha รอดชีวิตได้ Alian ไม่ยอมอภัยให้แก่ความอำมหิตของภรรยา เขาแยกทางกับ Camille และพาแมวของเขากลับมาอยู่บ้านเกิดเช่นเดิม ในนวนิยายเรื่องนี้ Colette ถ่ายทอดความรักสัตว์ของเธอแก่ตัวละคร ชาย Alain ยกย่องน้ำใจของแมวเหนือกว่าภรรยาของเขา เพราะมันมีแต่ความจงรักภักดีอันบริสุทธิ์ไม่หวังผลตอบแทนใด ๆ

นวนิยายเรื่อง **Duo** (1934) วิเคราะห์ความริษยาของบุรุษ Michel ค้นพบว่า Alice ภรรยาที่เขาเทิดทูนบูชาเคยนอกใจเขาในอดีต ทั้งที่เหตุการณ์จบสิ้นไปนานแล้วแต่ Michel ก็ไม่สามารถหักห้ามความหึงหวงหวาดระแวง Alice พยายามกอบกู้ชีวิตสมรสที่แตกร้าวอย่างสุดความสามารถแต่ไร้ผล หัวใจของ Michel เปราะบางเกินกว่าที่จะเผชิญความอัปยศและผิดหวัง เขาจึงฆ่าตัวตาย วิธีเลี่ยงปัญหาของMichel แสดงถึงความอ่อนแอของผู้ชายเบื้องหน้าปัญหายุ่งยาก ในทางตรงกันข้ามผู้หญิงเป็นฝ่ายพยายามหาทางแก้ไขอย่างอดทนและมีสติทุกครั้งไป

นวนิยายเรื่อง **Le Toutounier** (1939) เล่าชีวิตของตัวละครเอกหญิง Alice ต่อจากเรื่อง Duo และเน้นแก่นเรื่องบ้านเกิด แม้จะสูญเสียสามีที่รักอีกทั้งต้องแบกภาระหนี้สินที่เขาทิ้งไว้ให้ Alice ยังคงต่อสู้ชีวิตต่อไปอย่างกล้าหาญ ความทุกข์มิได้ทำให้เธอเลิกชื่นชมการมีชีวิตอยู่ เธอกลับไปพักพิงใจในความอบอุ่นของบ้านเกิด ในขณะที่น้องสาวสามคนของ Alice ทิ้งบ้านไปเผชิญโชคชะตาร่วมกับคนรัก Alice เลือกการดำรงชีวิตอย่างสันโดษเพื่ออยู่กับความทรงจำในอดีต

Gigi (1943) เป็นนวนิยายเรื่องสุดท้ายของ Colette ซึ่งเขียนขึ้นเมื่อเธอมีอายุ 70 ปี ในระหว่างนั้นยุโรปกำลังถูกคุกคามด้วยสงครามโลกครั้งที่ 2 ส่วนตัวเธอเองก็มีอาการเจ็บป่วยอย่างรุนแรง แต่ Colette เขียนเรื่องอ่อนหวานตรงข้ามบรรยากาศที่แวดล้อมเธออยู่ นวนิวยายเรื่องนี้ใช้แก่นเรื่องเดียวกับ **Claudine à Paris** ทั้งที่พิมพ์ห่างกันถึง 40 ปี คือเล่าเรื่องความรักของสาววัยรุ่นไร้เดียงสากับหนุ่มสังคมซึ่งอายุคราวพ่อของเธอ เราอาจกล่าวได้ว่า Colette หลบหนีจากความจริงอันโหดร้ายเข้าไปอยู่ในโลกแห่งความฝันอันสดชื่นวัยสาวอีกครั้งหนึ่ง

ผลงานรวมเรื่องสั้น

Colette เขียนเรื่องสั้นไว้เป็นจำนวนมากโดยใช้โครงเรื่องความนึกฝันส่วนใหญ่ใช้กับบุรุษสรรพนามที่ 3 ในการเล่าเรื่อง Colette ตีแผ่ปัญหาชีวิตคู่อย่างเป็นรูปธรรม ด้วยการเจาะลึกรายละเอียดที่น่าชิงชังใน

ชีวิตประจำวันของสามีภรรยา เช่นเล่าเรื่องของผู้หญิงคนหนึ่งซึ่งต้องอดทนอยู่กับสามีซึ่งมีอาการกระตุกโดยไม่รู้ตัว หรือบรรยายความรู้สึกของเจ้าสาวเพ่งมองริ้วรอยอันน่ารังเกียจในฝ่ามือของชายที่จะเป็นสามีของเธอ โดยทั่วไป Colette ใช้สถานที่ซึ่งมีจริงเป็นฉากของเรื่องสั้น นอกจากนี้ตัวละครประกอบก็มีต้นแบบในความเป็นจริงด้วย เรื่องสั้นบางเรื่องใช้บุรุษสรรพนามที่ 1 "ฉัน" ในการเล่าเรื่อง ผู้เล่าชื่อ Colette มีบทบาทเป็นพยานรู้เห็นเรื่องราวของตัวละครเอก ในเรื่องสั้นชื่อ La Cire Verte และ Sieur Bernard เราจะเห็นบิดามารดาของ Colette ปรากฏตัวในท้องเรื่อง Colette ไม่เคยยืนยันว่าเรื่องที่เธอนำมาเล่ามีมูลความจริงหรือไม่ แต่สิ่งที่น่าสนใจสำหรับกลวิธีดังกล่าวคือการผสมผสานความนึกฝันและความทรงจำในวรรณกรรมอย่างแนบเนียน

2.2 เรื่องไม่สมมุติ (non-fiction)

ผลงานประเภทนี้มีจำนวนเกินกึ่งหนึ่งของผลงานทั้งหมด ลักษณะสำคัญที่แตกต่างกับผลงานประเภทเรื่องสมมุติคือมีหลักฐานนอกวรรณกรรมยืนยันว่าผู้ประพันธ์เป็นบุคคลเดียวกับผู้เล่า ตัวอย่างบนปกในของเรื่อง **L'Etoile Vesper** สำนักพิมพ์เขียนอธิบายว่า *"Colette ที่เราพบอีกครั้งหนึ่งใน L'Etoile Vesper พิมพ์ปี ค.ศ. 1946 เป็น Colette ที่เศร้าสร้อย ผู้ประพันธ์ซึ่งพำนักอย่างถาวรในอพาร์ทเมนต์ที่ย่าน Palais-Royal ทบทวนความทรงจำ เกี่ยวกับสงคราม ใคร่ครวญถึงความทุพลภาพของเธอและความสัมพันธ์ในรูปแบบใหม่กับสังคม"* [14] นอกจากนี้บนปกหลังสำนักพิมพ์ระบุประเภทวรรณกรรมเฉพาะผลงานนวนิยายและเรื่องสั้นเท่านั้น เช่น

ผลงานของ Colette จัดพิมพ์โดยสำนักพิมพ์ Fayard

Chéri	นวนิยาย	La paix chez les bêtes
Julie de Carneilhan	นวนิยาย	les heures longues
Mitsou	นวนิยาย	Journal à rebours
Bella-Vista	เรื่องสั้น	Prison et Paradis
Chambre d' hôtel	เรื่องสั้น	En pays connu
Le képi	เรื่องสั้น	Le voyage égoiste
		L'Etoile Vesper

ข้อมูลดังกล่าวย่อมแสดงโดยนัยว่าผลงานที่ไม่มีการระบุประเภทวรรณกรรม นวนิยายหรือเรื่องสั้นอยู่ในลักษณะตรงกันข้ามคือ เป็นเรื่องไม่สมมุติ (non-fiction) ซึ่งเราอาจถือได้ว่าเป็นข้อเขียนที่มีหลักฐานอ้างอิงในความเป็นจริง (texte référentiel) เช่นเดียวกับงานเขียนทางประวัติศาสตร์ ภูมิศาสตร์ เป็นต้น

ในผลงานกลุ่มนี้ ผู้เล่ากล่าวถึงตนเองและใช้บุรุษสรรพนามที่ 1 "ฉัน" แต่จุดเด่นไม่ใช่การเล่าวิถีชีวิตตัวละครอย่างต่อเนื่อง เช่น นวนิยาย หากแต่เสนอภาพประทับใจในอดีตหรือความคำนึง เราอาจแบ่งผลงานเหล่านี้ออกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มแรกเล่าชีวิตส่วนตัวของผู้ประพันธ์ในช่วงวัยต่าง ๆ กลุ่มที่ 2 เน้นประสบการณ์ที่ผู้ประพันธ์ได้พบเห็นในฐานะพยาน

2.2.1 ผลงานกลุ่มที่ 1 ได้แก่ **Les Vrilles de la vigne, La Maison de Claudine Sido, Noces, Mes Adpprentissages, Trois-six-neuf, L'Etoile Vesper, Le Fanal bleu**

[14] L'Etoile Vesper, Paris, Fayard, 1986.

Les Vrilles de la vigne (1908)

ผลงานชิ้นนี้ประกอบด้วยเรื่องเล่าสั้น ๆ จำนวน 19 เรื่องซึ่งถูกเขียนขึ้นระหว่างปี ค.ศ.1906-1908 เป็นผลงานชิ้นแรกที่ Colette สร้างขึ้นหลังจากแยกทางกับสามีคนแรก Colette เลือกรูปแบบที่เธอถนัดคือเป็นบทร้อยแก้วอันไพเราะซึ่งผสมผสานความทรงจำวัยเยาว์กับประสบการณ์ปัจจุบัน ผลงานชิ้นนี้ขึ้นต้นด้วยตำนานของนกไนติงเกล คืนหนึ่ง นกไนติงเกลต้องผวาตื่นกลางดึกเพราะเถาองุ่นยื่นมามีบรัดตัวมันแน่นเหนียว กว่าจะดิ้นหลุดได้ก็แทบเอาชีวิตไม่รอด ตั้งแต่นั้นมานกไนติงเกลก็ไม่ยอมหลับใหลอีกเลยในยามราตรี มันส่งเสียงขับขานเจื้อยแจ้วเพื่อปลุกตนเองไม่ให้พลั้งเผลอตกเป็นเชลยของเถาองุ่นอีก ผู้เล่าซึ่งหมายถึง Colette นั่นเองเปรียบเทียบตนเองกับนกไนติงเกล เนื่องจากมัวลุ่มหลงในความรักจนสูญเสียอิสรภาพกว่าจะหลุดจากบ่วงได้ก็บอบช้ำสาหัส ผู้เล่าไม่ได้ขับขานบทเพลงอย่างนกน้อยแต่เขียนหนังสือถ่ายทอดความอาดูรเพื่อเตือนตนเองไม่ให้ผิดพลาดซ้ำอีก Colette ใช้ตำนานของนกไนติงเกลเป็นสื่อบอกเล่าความวิปโยคที่ถูกทอดทิ้งความหวาดหวั่นที่ต้องเผชิญชีวิตอย่างโดดเดี่ยว เธอกล่าวถึงเพื่อนหญิงที่ให้ความปกป้องเธอ แม้จะไม่เอ่ยชื่อสตรีผู้นี้แต่ผู้อ่านในยุคต้นศตวรรษที่ 20 ย่อมรู้ดีว่าหมายถึง Marquise de Morny หรือเรียกสั้น ๆ ว่า Missy **Les Vrilles de la vigne** ไม่เพียงแต่จะถ่ายทอดความอาลัยในชีวิตวัยเยาว์ของ Colette เท่านั้น แต่ยังแสดงความเปลี่ยนแปลงหลังการหย่าร้าง เธอเรียกร้องสิทธิในการแสดงละครอย่างอิสระและการรักเพศเดียวกัน เราอาจกล่าวได้ว่าผลงานชิ้นนี้สะท้อนภาพของ Colette ในช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อแห่งชีวิต

La maison de Claudine (1922)

ผลงานชิ้นนี้น่าจะชื่อ **La Maison de Colette** (บ้านของ Colette) มากกว่า แต่สำนักพิมพ์ต้องการใช้ชื่อของ Claudine เพื่อโฆษณาหนังสือ นับว่าเป็นผลงานชิ้นแรกที่เสนอภาพครอบครัวของ Colette อย่างสมบูรณ์ จริงอยู่ Colette เคยเขียนถึงวัยเยาว์ใน Claudine à l'école และในบทความอื่น ๆ แต่เธอบรรยายเฉพาะภูมิประเทศอันงดงามของบ้านเกิดเท่านั้น เราจะสังเกตได้ว่า Claudine กำพร้ามารดา ไม่มีพี่น้อง และบิดาของเธอก็มัวหมกมุ่นในงานวิจัยไม่มีเวลาสนใจบุตรสาว

La maison de Claudine ประกอบด้วยเรื่องสั้น ๆ 35 เรื่องซึ่งเขียนขึ้นระหว่างปี ค.ศ.1921-1922 Colette ถ่ายทอดความทรงจำวัยเยาว์อย่างประณีตบรรจง นับเป็นครั้งแรกที่เธอวาดภาพมารดาที่รักซึ่งเป็นที่รู้จักกันในนาม Sido เนื่องจากสตรีผู้นี้เป็นศูนย์กลางแห่งโลกวัยเยาว์ของ Sido จึงเป็นศูนย์กลางของวรรณกรรมชิ้นนี้ด้วย ผู้อ่านจะเห็น Sido ในทุกฉาก นอกจากนี้ Colette วาดภาพบิดา พี่ชายและพี่สาวของเธอ อีกทั้งรวมถึงเพื่อนนักเรียนบางคน และคนในหมู่บ้านด้วย ผลงานชิ้นนี้ได้รับความชื่นชมอย่างท่วมท้นจากผู้อ่านในปี ค.ศ. 1922 ซึ่งไม่มีผู้ใดเคลือบแคลงสงสัยในความเที่ยงตรงด้านอัตชีวประวัติ นักวิจารณ์ผู้หนึ่งกล่าวว่า *"Claudine ที่ไม่มีมลทินคนนี้แหละคือ Colette ตัวจริงที่เราคาดคิดและรอคอยมานานแล้ว "* [15]

Sido (1930)

ผลงานชิ้นนี้ใช้แก่นเรื่องและตัวละครซ้ำกับ **La Maison de Claudine** แต่วิธีนำเสนอต่างกัน เนื่องจากแบ่งเป็น 3 บท กล่าวถึง มารดา บิดา และพี่ ๆ ของ Colette ตามลำดับ Sido ยังคงมีบทบาทสำคัญอยู่ในทุกบท Colette ตัดตัวละครอื่น ๆ ออกไปหมดเหลือแต่ครอบครัวของเธออย่างแท้จริง ความกระชับรัดกุมของโครงสร้างช่วยให้ภาพของ Sido และความหมายแห่งวัยเยาว์ของ Colette เด่นชัดงดงาม

---

15 Paul Rival, บทความพิมพ์ในวารสาร Oeuvres complètes La Pléaide, tome 2, 1936.

Noces (1944)

ผลงานชิ้นนี้มีความยาวเพียง 2-3 หน้ากระดาษ แต่เป็นผลงานชิ้นเดียวที่เล่าเหตุการณ์วันที่ Colette เข้าสู่พิธีสมรสกับ Willy ที่หมู่บ้าน Saint-Sauveur ในปี ค.ศ. 1893 อีกทั้งกล่าวถึงความสัมพันธ์ระหว่าง Colette และ Willy ในช่วงที่หมั้นกันเป็นเวลาสองปี

Mes Apprentissages (1936)

ผลงานชิ้นนี้เล่าถึงชีวิตสมรสครั้งแรกของเธอซึ่งมีระยะเวลา 13 ปีตั้งแต่ปี ค.ศ. 1893-1906 วิธีดำเนินเรื่องค่อนข้างต่อเนื่องตามลำดับเวลาที่เกิดเหตุการณ์ Colette วิเคราะห์บทเรียนอันขื่นขมที่เธอได้รับจากการใช้ชีวิตร่วมกับ Willy อีกทั้งวาดภาพของชายผู้นี้อย่างละเอียดลึกซึ้งเนื่องจากมีบทบาทสำคัญทั้งในชีวิตส่วนตัวของเธอและชีวิตนักเขียน

Trois-six-neuf (1944)

ผลงานชิ้นนี้ย้อนอดีตอย่างต่อเนื่องตามลำดับเวลาที่เกิด Colette เล่าถึงการย้ายบ้านแต่ละครั้ง รวมทั้งหมด 14 ครั้งตั้งแต่เข้ามาอยู่ปารีส เธอทบทวนเส้นทางแห่งการโยกย้ายที่อยู่ควบคู่ไปกับความผันแปรในชีวิตของเธอ เนื่องจากทั้งสองสิ่งนี้มักจะเกี่ยวเนื่องกัน บ้านหลังสุดท้ายของ Colette อยู่ที่ถนน Beaujolais หน้าต่างห้องนอนของเธอเปิดสู่สวนสาธารณะ Palais-Royal อันมีชื่อเสียง Colette ถึงแก่กรรมในบ้านหลังนี้

L'Etoile vesper (1946)

ขณะที่เขียนผลงานชิ้นนี้ Colette อายุ 73 ปีแล้ว เธอคิดว่าผลงานชิ้นนี้จะเป็นผลงานชิ้นสุดท้ายในชีวิต ฉะนั้นเราจะพบว่าเธอมองย้อนอดีตในช่วงวัยต่าง ๆ นอกเหนือจากวัยเยาว์เช่น วันที่เธอทำพิธีสมรสกับ Maurice Goudeket ประสบการณ์ระหว่างที่ประเทศฝรั่งเศสอยู่ใต้การยึดครองของพวกนาซี ความขมขื่นในช่วงที่ทำงานที่สำนักพิมพ์ Le Matin ในช่วงที่ใช้ชีวิตร่วมกับ Henry de Jouvenal ภาพของ Colette ที่ปรากฏในผลงานชิ้นนี้คือหญิงชราพิการที่เดินไม่ได้ แต่เธอไม่ได้ตัดขาดจากโลกภายนอกและยังคงสนใจสิ่งรอบตัวอย่างกระตือรือร้น ความคิดคำนึงปัจจุบันจึงเข้ามาสลับกับความทรงจำในอดีตเป็นระยะ ๆ

Le fanal bleu (1949)

เป็นผลงานชิ้นสุดท้ายอย่างแท้จริงของ Colette ใช้รูปแบบเดียวกับ L'Etoile Vesper คือผสมผสานความทรงจำกับความคิดคำนึงปัจจุบัน Colette เขียนผลงานชิ้นนี้ก่อนถึงแก่กรรม 6 ปี ในระหว่างนั้นเธอได้รับความเจ็บปวดจากโรคกระดูกเสื่อม ซึ่งทำเริบ Colette พินิจพิเคราะห์สังขารอันเสื่อมโทรมของเธอในผลงานชิ้นนี้ไม่เพียงแต่จะท่องเที่ยวไปในโลกวัยเยาว์กับ Colette แต่ยังได้เห็นภาพอันน่าประทับใจของนักเขียนผู้นี้ในช่วงสุดท้ายแห่งชีวิต

2.2.2 เรื่องไม่สมมุติ-กลุ่มที่ 2

ในผลงานกลุ่มนี้ Colette เสนอประสบการณ์ต่าง ๆ ในฐานะผู้สังเกตการณ์ แต่เมื่อพิจารณาโดยละเอียดเราจะเห็นว่าแท้จริงแล้วเป็นเรื่องราวของเธอเอง หรืออย่างน้อยก็มีส่วนร่วมในเหตุการณ์ อย่างไรก็ตามสิ่งที่ Colette กล่าวถึงนี้มักอยู่นอกขอบเขตเรื่องส่วนตัว เช่นใน **L'Envers du Music-hall** (1913) ตีแผ่ความลำเค็ญของศิลปินนักแสดงหลังเวทีละคร เราคงจะจำได้ว่าเธอเคยกล่าวถึงครั้งหนึ่งแล้วในนวนิยายเรื่อง **La Vagabonde** โดยเน้นที่ความเหนื่อยยากของ Renée ซึ่งเป็นตัวแทนของเธอ ในผลงานชื่อ **Les Heures longues** (1918) Colette เขียนถึงความโหดร้ายของสงครามโลกครั้งที่ 1 เธอไม่เพียงแต่จะ

บรรยายภาพทหารชั้นผู้น้อยซึ่งได้รับบาดเจ็บหรือกลายเป็นคนพิการเท่านั้น แต่ยังกล่าวถึงความทุกข์ยากของสตรีและเด็กที่ต้องเผชิญกับสภาวะอัตคัดขัดสนว้าเหว่ระหว่างที่หัวหน้าครอบครัวถูกส่งไปรบ Colette ได้พบสงครามโลกเป็นครั้งที่ 2 ในปี ค.ศ. 1941 เธอแสดงความห่วงใยเพื่อนร่วมชาติที่เผชิญสภาวะขาดแคลนใน **De ma fenêtre** (1942) เธอเสนอคำแนะนำที่เป็นประโยชน์ซึ่งมาจากประสบการณ์ในวัยเยาว์ของเธอในผลงานชื่อ **Le Pur et l'Inpur** (1932) Colette เสนอทัศนคติอันเสรีเกี่ยวกับความรักที่ออกนอกกฎเกณฑ์ของสังคม ได้แก่ความรักร่วมเพศทั้งของหญิงและชาย เธอวาดภาพเลสเบียนผู้หนึ่งซึ่งมีสมญานามว่า La Cavallière สตรีผู้นี้คือ Missy เพื่อนหญิงของ Colette นั่นเอง ผลงานหลายชิ้นของ Colette ใช้รูปแบบบันทึกการเดินทาง เช่น **Note de Voyages** กล่าวถึงการไปเยือนเมืองนิวยอร์ค โคเปนเฮเกน เซวิล และแอลจีเรีย **Notes marocaines** บันทึกการท่องเที่ยวแอฟริกาเหนือ Colette ได้ถ่ายทอดความประทับใจเกี่ยวกับวัฒนธรรมและภูมิประเทศของชนบทที่เธอได้มีโอกาสรู้จักในผลงานจำนวนมาก เช่น **Paysages et Portraits, En Pays Connu** Colette บันทึกภาพของคนที่เธอสนใจในผลงานหลายชิ้น เช่น **Belles Saisons, Prison et paradis** ความรักและชื่นชมสัตว์ของนักเขียนผู้นี้ถูกถ่ายทอดในผลงานสองชิ้นซึ่งเป็นภาพวาดของสัตว์โดยเฉพาะคือ **Dialogues des bêtes** (1904) และ **La Paix chez les bêtes** (1916)

2.3 ผลงานของ Colette กับวรรณกรรมอัตชีวประวัติ

ผลงานของ Colette มีเนื้อหาหลากหลายและมีรูปแบบต่าง ๆ แต่มีแก่นเรื่องสำคัญร่วมกันคือชีวิตส่วนตัวของเธอเอง นักวิจารณ์วรรณคดีทุกคนยอมรับว่านวนิยายชุด **Claudine** บันทึกวัยเยาว์และชีวิตสมรสครั้งแรกของ Colette ความนึกฝันมีบทบาทมากขึ้นในนวนิยายเรื่องต่อ ๆ มาของเธอ แต่ตัวละครเอกยังคงมีบุคลิกภาพคล้ายคลึงกับ Colette หรืออย่างน้อยที่สุดก็ถ่ายทอดโลกทัศน์ของเธอ

Colette เล่าวัยเยาว์ของเธอเป็นครั้งที่ 2 ใน La Maison de Claudine ผลงานชิ้นนี้เบิกทิศทางใหม่ในการเล่าชีวิตของ Colette เนื่องจากเป็นการนำเสนอในฐานะเรื่องจริง น่าสังเกตว่าเธอเขียน La Maison de Claudine ในวัย 50 ปี ซึ่งเป็นสถิติอายุของผู้แต่งชีวประวัติ อนึ่ง Colette ให้ความสำคัญแก่แก่นเรื่องวัยเยาว์มาก จริงอยู่นวนิยายของเธอเน้นปัญหาความรักแต่ Colette สร้างให้ตัวละครเอกหลายคนผูกพันในวัยเยาว์และบ้านเกิดเช่นเดียวกับเธอ ส่วนในผลงานประเภทเรื่องไม่สมมุตินั้นเราอาจกล่าวได้ว่าแก่นเรื่องวัยเยาว์เป็นหัวใจของวรรณกรรมเหล่านี้ทีเดียว Colette ศึกษาต้นกำเนิดแห่งบุคลิกภาพของเธอเมื่อทบทวนความทรงจำเกี่ยวกับครอบครัวของเธอโดยเฉพาะอย่างยิ่งมารดาที่เธอรักและเทิดทูน เธอวิเคราะห์ตนเองในช่วงวัยต่าง ๆ เช่นชีวิตสมรสและวัยชรา เป็นต้น นอกจากนี้ยังเล่าประสบการณ์เบ็ดเตล็ดเช่นการท่องเที่ยว รายงานข่าวสงคราม การพบเห็นบุคคลสำคัญที่น่าสนใจ เป็นต้น หัวข้อเหล่านี้จัดอยู่ในวรรณกรรมประเภท Chronique ซึ่งมักจะแทรกอยู่เสมอในอัตชีวประวัติทั่วไปเพื่อขยายขอบเขตการเล่าชีวิตบุคคลให้กว้างขวางขึ้น เมื่อเราประมวลผลงานแต่ละชิ้นเข้าด้วยกันก็จะมองเห็นภาพลักษณ์ของ Colette อย่างแจ่มชัดสมบูรณ์ในแง่มุมต่าง ๆ

Philippe Lejeune แสดงความเห็นว่าผลงานของ Colette ไม่ใช่อัตชีวประวัติ เนื่องจากเธอไม่ได้แถลงเจตนารมณ์ที่จะเขียนอัตชีวประวัติ หรืออีกนัยหนึ่งไม่ได้ทำ *"สัญญาอัตชีวประวัติ"* อีกประการหนึ่งผลงานของ Colette ขาดโครงสร้างของเรื่องเล่า (structure narrative) แต่เราต้องไม่ลืมว่านักทฤษฎีผู้นี้ยอมรับว่าอัตชีวประวัติไม่จำเป็นต้องมีคำแถลงของผู้แต่งเสมอไป เนื่องจากความเป็นหนึ่งเดียวระหว่างผู้แต่ง ผู้เล่า และตัวละคร อาจหาข้อพิสูจน์ได้จากชื่อของผู้แต่งบนปกหนังสือ ผู้วิจัยเห็นว่าผลงานของ Colette อยู่ในกรณีนี้ อย่างไรก็ตามผลงานแต่ละชิ้นของเธอขาดความต่อเนื่องเกี่ยวโยงกัน แต่ละชิ้นจบสมบูรณ์ใน

ตนเอง ในแง่นี้ผลงานของ Colette มีโครงสร้างรวมคล้ายวรรณกรรม autoportait ซึ่งเสนอเหตุการณ์ตามลำดับของแก่นเรื่อง ผลงานของ Colette แตกต่างจากต้นแบบของอัตชีวประวัติคือ **Les Confessions** ของ **Rousseau** อย่างเห็นได้ชัด แต่จากเหตุผลต่าง ๆ ที่ได้กล่าวข้างต้น ผู้วิจัยเห็นว่าความคลุมเครือในรูปแบบการเล่าชีวิตตนเองที่ Colette เลือกนั้นไม่ควรจะถูกละเลยโดยสิ้นเชิงเพราะเป็นการยึดถือทฤษฎีอย่างแข็งที่อเกินไป วรรณกรรมอัตชีวประวัติมีขอบเขตอันซับซ้อนและไม่แน่นอนดังได้เห็นข้างต้น เพราะฉะนั้นเราน่าจะจัดผลงานของ Colette ไว้ในแขนงนี้ได้เป็นกรณีพิเศษ

3. การแสวงหาตนเอง

อัตชีวประวัติบันทึกเหตุการณ์ที่จบสิ้นลงไปแล้ว ความทรงจำมากมายพรั่งพรูเข้าสู่จิตสำนึกของผู้ประพันธ์พร้อม ๆ กันอย่างสับสนมิได้เรียงแถวเป็นเส้นตรง ผู้ประพันธ์ย่อมต้องเลือกเฟ้นและเรียบเรียงเนื้อหาให้สอดคล้องมองเห็นความหมายชัดเจนตามทัศนะของตน การเขียนอัตชีวประวัติจึงไม่ใช่การสะท้อนภาพในอดีตดุจเดียวกับการสะท้อนภาพของกระจกเงา หากแต่ขึ้นกับทัศนะของประพันธ์ ถ้าผู้แต่งชีวประวัติมองตนเองว่าเป็นแช่นไร ก็จะเสนอภาพลักษณ์ของตนแช่นนั้น ผู้วิจัยใครวิเคราะห์ภาพลักษณ์ของ Colette ในวรรณกรรมการประมวลเรื่องราวของเธอซึ่งกระจัดกระจายในผลงานชิ้นต่าง ๆ และนำมาจัดลำดับใหม่ตามลำดับเวลาที่เกิดเหตุการณ์ตั้งแต่วัยเยาว์จนถึงวัยชราจะช่วยให้เข้าใจทัศนคติที่เธอมีต่อความทรงจำในอดีต และมองเห็นบุคลิกภาพและโลกทัศน์ของนักเขียนผู้นี้ได้ชัดเจนขึ้น

3.1 วัยเยาว์

ผลงานของ Colette ไม่ใช่การถ่ายทอดความทรงจำเกี่ยวกับชีวิตส่วนตัว เพื่อความบันเทิงของผู้ประพันธ์หรือผู้อ่านเท่านั้น Colette ปรารถนาจะรู้จักตนเองอย่างลึกซึ้งสมบูรณ์ทุกด้าน ด้วยเหตุนี้เธอจึงย้อนอดีตวัยเยาว์อย่างละเอียดถี่ถ้วน เพื่อพินิจพิเคราะห์รากฐานแห่งบุคลิกภาพของตน จริงอยู่ความผูกพันในอดีตเป็นแรงจูงใจเบื้องต้นให้ Colette เขียนถึงบ้านเกิด แต่เธอมิได้พอใจเพียงการพรรณนาความสุขเกษมเมื่อครั้งเป็นเด็กน้อยหากแต่ค้นหาอิทธิพลของครอบครัวที่มีต่อชีวิตในเวลาต่อมา Colette เขียนว่า *"ฉันพินิจพิจารณาสิ่งซึ่งมาจากพ่อและส่วนที่เป็นของแม่ซึ่งอยู่ในตัวฉัน"*

Colette มองชีวิตของเธอย้อนหลังตั้งแต่แรกเกิด วิธีเล่าเรื่องการถือกำเนิดเองนักเขียนผู้นี้ สะท้อนทัศนคติ 2 ประการของเธอ ใน **Le Fanal bleu** Colette ชี้ให้เห็นว่าวิถีแห่งการต่อสู้ของเธอเริ่มต้นตั้งแต่ตอนเกิดเนื่องจากคลอดออกมาอย่างยากเย็น *"แม่ทั้งกรีดร้องทั้งปวดร้าวระบมอยู่เป็นเวลานาน ในที่สุดก็แบ่งฉันออกมาจากท้องได้ ฉันโผล่ออกมาเนื้อตัวเขียว ไม่มีเสียงร้อง ทุกคนจึงคิดว่าปวยการที่จะดูแลฉัน (...) วันที่ 28 มกราคม ผ่านไป 15 รอบ โดยไม่มีอะไรเปลี่ยนแปลงในห้องที่ฉันเกิดมาในลักษณะที่ฉันหายใจไม่ออก แม้กระนั้นฉันก็สำแดงความมุ่งมั่นที่จะมีชีวิตยั่งยืนนาน"* [16] Colette ตระหนักในคุณค่าของชีวิต แม้ในขณะที่เขียนเธอกำลังได้รับความทรมานจากโรคประจำตัวเธอก็ไม่เคยท้อแท้สิ้นหวัง Colette เล่าเรื่องการเกิดของเธออีกครั้งหนึ่งใน **La Maison de Claudine** ในครั้งนี้เธอย้ำถึงความผูกพันต่อมารดา Sido บอกบุตรสาวว่า *"แต่แม่ไม่ได้เสียใจที่เจ็บปวดนะลูก เขาว่ากันว่าทารกที่แขวนตัวสูงในท้องมารดาอย่างหนูแล้ว*

---

[16] Colette, Le Fanal bleu, Paris, Le livre poche.

ค่อย ๆ ขยับตัวลงมาหาแสดงว่างอย่างช้า ๆ น่ะ เป็นเด็กน่ารักมาก พวกเขาอยากอยู่ใกล้ ๆ หัวใจของมารดา แต่ต้องจำใจจากไป" [17]

Colette ไม่ได้สืบสาวประวัติจนถึงบรรพบุรุษอย่างละเอียดลออเช่นนักเขียนบางคนซึ่งมีความภาคภูมิใจในชาติกำเนิดของตน Colette กล่าวถึงตาและยายของเธอเท่านั้น เพราะสนใจต้นกำเนิดของมารดาของเธออย่างไรก็ตามเธอให้ข้อมูลอย่างย่นย่อ ตาของ Colette เป็นคนมีเลือดแอฟริกันผสม เขาเป็นคนเจ้าชู้ ยายของ Colette เป็นคนปารีส ชอกช้ำใจเพราะการนอกใจของสามีมากมายหลายครั้ง เธอเสียชีวิตตั้งแต่คลอด Sido มารดาของ Colette ได้เพียง 6 สัปดาห์

การพรรณนาถิ่นกำเนิดมีบทบาทสำคัญเพราะแสดงถึงสภาพแวดล้อมในวัยเยาว์ Colette เน้นความงดงามของภูมิประเทศของหมู่บ้าน Saint-Sauveur en Puisaye ซึ่งอุดมด้วยป่าไม้เขียวชอุ่มและบึงใหญ่กลางดง เธอวาดภาพโลกวัยเยาว์ให้เป็นดินแดนปิด หมู่บ้านแห่งนี้อยู่โดดเดี่ยวห่างไกลความเจริญ ไม่มีรถไฟผ่าน ไม่มีไฟฟ้า บ้านที่เธออาศัยก็ปิดกั้นจากสายตาคนภายนอกเช่นกันเพราะมีกำแพงสูงล้อมไว้ บ้านหลังนี้เป็นสถานที่ที่ให้ความสุขสำราญกิจสวรรค์บนแผ่นดิน Colette เขียนด้วยความอาลัยว่า *"ฉันรู้ดีว่าบ้านและสวนยังมีชีวิตอยู่จะเป็นไรเล่าถึงหากจะสูญเสียความลี้ลับที่เบิกบานไปสู่อาณาจักรซึ่งฉันไม่ควรคู่อีกต่อไป"* [17]

บุคคลสำคัญที่สุดในบ้านและในชีวิตของ Colette คือมารดาของเธอ ซึ่งมีชื่อเต็มว่า Sidonie-Gabrielle Colette หรือที่รู้จักแพร่หลายในชื่อสั้น ๆ ว่า Sido Sido เป็นศูนย์รวมใจของครอบครัว เธออยู่ที่ไหนทั้งคนและสัตว์ก็ห้อมล้อมเธออย่างร่าเริง เมื่อ Sido ออกพ้นประตูบ้าน บรรยากาศก็พลันเงียบเหงา Colette วาดภาพมารดาของเธออย่างละเอียดลออ ผู้อ่านรู้จักอุปนิสัยใจคอของ Sido ทุกแง่ทุกมุม จดจำได้กระทั่งเสื้อผ้าที่เธอสวมใส่ประจำ คือ ชุดผ้าซาตินสีฟ้า มีผ้ากันเปื้อนผูกทับอยู่ เมื่อ Sido ปรากฏตัวครั้งแรกในผลงานของ Colette นั้น เธออยู่ในวัย 50 ปี ร่างเล็ก ท้วม ท่าทางกระฉับเฉงกระเฉงว่องไว Sido ทำหน้าที่แม่บ้านที่ดี แต่ความเบิกบานที่แท้จริงของเธอคือการทำสวนพรวนดินดูแลต้นไม้ ในความทรงจำของ Colette แม่และสวนอยู่คู่กันเสมอ สวนของ Sido เขียวชอุ่มด้วยพรรณไม้ใหญ่ซึ่งแผ่ร่มเงา มีแปลงดอกไม้หลากสีและผักสวนครัว ในฤดูร้อนสีแดงเข้มของดอกไม้สะท้อนแดดลอบแก้มใสของเด็กหญิง Mint-Chéri (ชื่อเล่นของ Colette) Sido เป็นคนช่างสังเกตและมีประสาทความรู้สึกอันละเอียดและฉับไว เธอจึงสามารถรู้ความเปลี่ยนแปลงของดินฟ้าอากาศได้ล่วงหน้าโดยไม่จำเป็นต้องพึ่งข่าวอุตุนิยมวิทยา ปีใดมีหัวหอมมีเปลือกห่อหุ้มสามชั้นและเต่าฝังตัวในดิน เธอก็คาดได้ว่าอากาศปีนั้นจะหนาวจัด เพราะสัตว์และพืชรู้จักปรับตัวตามสภาพอากาศ ในทำนองเดียวกัน Sido ก็ดำเนินชีวิตสอดคล้องกับวัฏจักรของฤดูกาล ชีวิตประจำวันของ Sido มีสิ่งแปลกใหม่น่าพิศวงอยู่เสมอ ความรู้สึกนี้ไม่ได้เกิดจากการเสแสร้ง หากแต่เธอประจักษ์ในคุณค่าที่ซ่อนเร้นของสิ่งสามัญน้อยนิดในสายตาคนทั่วไป เธอพิศวงในความงามอ่อนช้อยของต้นไม้อ่อนที่เพิ่งจะแทงยอดพ้นดิน ชื่นชมหนอนต้นไม้สีสวย Sido ผูกพันในสรรพสิ่งของจักรวาล กระตือรือร้นใคร่รู้ใคร่เห็น เธอสำนึกในคุณค่าของทุกอนุชีวิตที่ก่อเกิดไม่ว่าจะเป็นพืชหรือสัตว์กระจ้อยร่อย เช่น แมลง เธอเชื่อในความสัมพันธ์กลมเกลียวระหว่างมนุษย์ สัตว์และพืช ซึ่งเคยมีอยู่ในกาลก่อนตั้งเดิม และพยายามดำเนินชีวิตสอดคล้องกับวิถีของธรรมชาติอันบริสุทธิ์

Sido มีบุคลิกลักษณะแตกต่างจากคนในหมู่บ้าน Colette อธิบายภูมิหลังของสตรีผู้นี้อย่างรวบรัด Sido เคยถูกนำมาฝากเลี้ยงในครอบครัวชาวนาที่จังหวัด Yvonne จนอายุ 15 ปี เมื่อบิดาของเธอ

---

[17] .Colette, La Maison de Claudine, Paris, Le livre de poche, 1960

ถึงแก่กรรม เด็กสาวจึงถูกจับตัวไปอยู่ในอุปการะของพี่ชายสองคนซึ่งตั้งถิ่นฐานในประเทศเบลเยียมและมีอาชีพเป็นนักหนังสือพิมพ์ Sido ใช้ชีวิตอย่างอิสระในแวดวงของปัญญาชน ได้แก่ นักหนังสือพิมพ์ นักดนตรี และจิตรกร จึงไม่น่าประหลาดใจมีความรอบรู้และมีสติปัญญาหลักแหลมแตกต่างจากหญิงชาวนาทั่วไป

ก่อนที่ Sido พบกับบิดาของ Colette เธอผ่านการสมรสมาครั้งหนึ่งแล้ว และมีบุตรสองคน คือ Juliette และ Achille ความล้มเหลวในชีวิตสมรสครั้งแรกเป็นแผลลึกที่ทำให้ Sido เกิดทุคติเกี่ยวกับความรักและการแต่งงานและส่งผลต่อมาถึงการอบรมบุตรสาวของเธอด้วย Colette จึงจำเป็นต้องเล่าอดีตของ Sido แต่ระมัดระวังที่จะปิดบังรายละเอียดอันน่าชิงชังและเป็นมลทินของมารดาที่เธอรักและเทิดทูน เรื่องราวของ Sido และสามีคนแรกถูกนำเสนอในลีลาของนิยายรักซึ่งแพร่หลายศตวรรษที่ 19 สาวน้อยยากไร้แต่มีเสน่ห์ได้พบกับหนุ่มเชื้อสายขุนนางชนบทซึ่งควบม้าสีแดงผ่านมาโดยบังเอิญ ชื่อของชายผู้นี้คือ Jules-Robin-cau Duclos เขามีฐานะมั่งคั่ง เป็นเจ้าของบ้านหลังใหญ่ เก่าแก่และที่ดินมากมายหลายแห่ง เขาติดใจ *"สาวน้อยใจกล้าที่จ้องมองเขาโดยไม่หลบตา และส่งคนไปสู่ขอเธอกับพี่ชายในประเทศเบลเยียม Colette ย้ำว่า Sido ไม่มีทางเลือก สาวน้อยไร้สินสอด ไร้อาชีพ อยู่ในความอุปถัมภ์ของพี่ชาย หล่อนได้แต่นิ่งเงียบ น้อมรับโชคชะตา และสำนึกคุณของพระผู้เป็นเจ้า"* [18] Sido เปลี่ยนฐานะเป็นนายหญิงในบ้านหลังใหญ่ แต่ขาดความสุขและความอบอุ่นใจเพราะสามีเอาแต่เข้าป่าล่าสัตว์และดื่มเหล้า ปล่อยเธอให้อยู่เดียวดายท่ามกลางบริวารที่อิจฉาริษยาและมุ่งร้าย จนกระทั่งสามีถึงแก่กรรมจึงแต่งงานใหม่อีกครั้งหนึ่ง

Colette วาดภาพบิดาและพี่ ๆ ของเธอเพื่อค้นหาลักษณะที่เธอได้รับสืบทอดมา บิดาของเธอชื่อนายร้อยเอก Jules-Joseph Colette เป็นนายทหารนอกราชการ เนื่องจากได้รับบาดเจ็บจากการสู้รบจนต้องตัดขาซ้ายทิ้ง เขาถูกส่งมาทำหน้าที่คนเก็บภาษีในหมู่บ้าน Saint-Sauveur จึงได้พบกับ Sido Colette ยอมรับว่าในวัยเด็กเธอไม่เข้าใจพ่อดีนัก เพราะทั้งเธอและพ่อต่างคนก็ทุ่มเทความรักให้แม่เพียงคนเดียว สิ่งที่เธอจดจำฝังใจเกี่ยวกับพ่อคือความรักดูดดื่มที่แสดงต่อแม่อย่างจวบจนวัยชรา Colette ย้ำถึงอุปนิสัยของพ่อที่มีอยู่ในตัวเธอ ได้แก่ความเย่อหยิ่งไม่ยอมรับความสงสารจากใคร เธอเขียนว่า *"การดูแคลนที่ร้ายแรงที่สุดคือความเวทนา"* [19] นายร้อยเอก Jules Joseph ซ่อนความเศร้าและผิดหวังของนายทหารพิการไว้อย่างมิดชิด เขาใช้เสียงเพลงอันร่าเริงของเขากลบเกลื่อนความล้มเหลวในชีวิตที่เกิดขึ้นครั้งแล้วครั้งเล่า นายร้อยเอก Jules-Joseph Colette เป็นชายที่อ่อนแอขาดความสามารถในสายตาของ Colette เขาอิงตนเองไว้กับความรักภรรยาเช่นเดียวกับที่แขวนตนบนไม้พยุงร่าง ผู้นำครอบครัวที่แท้จริงคือ Sido เธอปกปักษ์สามีและลูกให้ได้รับความสุขดุจเทพธิดาประจำบ้าน บิดาของ Colette ไม่เคยประสบความสำเร็จแม้แต่อย่างเดียว เขาสมัครรับเลือกตั้งเป็นผู้แทนสภาจังหวัดก็ได้รับความปราชัยอย่างย่อยยับ ใฝ่ฝันจะเป็นนักเขียนถึงกับเย็บสมุดปกแข็งสวยงามหนาเตอะวางเรียงกัน 12 เล่มในห้องสมุดที่เขาขังตัวเองอยู่ทั้งวัน แต่ไม่เคยเขียนข้อความแม้แต่บรรทัดเดียว เขาได้รับมอบหมายจากภรรยาให้ดูแลทรัพย์สินอันประกอบด้วยบ้านหลังใหญ่ เงินสดจำนวนมาก และที่ดินหลายผืน ซึ่งเป็นมรดกที่ Sido ได้รับจากสามีคนแรก แต่เขาก็ทำงานผิดพลาดอีก Colette เขียนว่า *"พ่อทำให้แม่ล่มจมด้วยแผนการที่จะสร้างความร่ำรวยให้แม่"* [20] นายร้อยเอก Jules-Joseph Colette ถึงแก่กรรมเมื่ออายุ 74 ปี ก่อนที่ Sido จะเสียชีวิต 7 ปี Colette ให้ความเห็นว่าพ่อของเธอคงทนไม่ได้ที่จะอยู่โดยปราศจากแม่ จึงชิงจากไปก่อน

---

[18] bid

[19] Colette, Sido, Paris, Le Livre de poche, 1961.

[20] Ibid.

Colette กล่าวว่าบรรยากาศในบ้านของเธอต่างจากบ้านอื่น ๆ ที่มีเด็ก เพราะเงียบเชียบปราศจากเสียงหัวเราะของเธอและพี่ ๆ ต่างคนหลบซ่อนอยู่ในมุมของตน หรือมิฉะนั้นก็ออกไปโลดเล่นในป่าใหญ่กว่าจะกลับบ้านก็มืดค่ำ ปล่อยให้มารดาชะเง้อคอยเรียกหาอยู่ในสวน Colette มีพี่ชาย 2 คน คนแรกเป็นพี่ต่างบิดา ชื่อ Achille อายุมากกว่าเธอ 8 ปี คนที่สองชื่อ Léo อายุแก่กว่าเธอ 6 ปี แม้วัยจะต่างกัน เด็กหญิง Gabrielle หรือที่รู้จักในนามปากกา Colette) ก็ไม่ย่อท้อติดสอยห้อยตามพี่ชายทั้งสองเข้าป่าอยู่เนือง ๆ ด้วยเหตุนี้เธอจึงซุกซนแก่นแก้วเหมือนเด็กผู้ชายและเป็นนิสัยติดตัวไปกระทั่งโตเป็นสาว Sido ปล่อยให้ลูก ๆ ใช้ชีวิตอย่างอิสระตามใจชอบ Colette และพี่ชายทั้งสองไม่ยอมต้อนรับแขกที่มาเยือนบ้าน พอได้ยินเสียงกระดิ่งต่างคนก็หลบหนีไป บ้านของพวกเขาจึงเป็นประดุจอาณาจักรลี้ลับ ซึ่งไม่มีคนแปลกปลอมสามารถย่างเท้าเข้ามาได้ Achille เกลียดชังเพื่อนมนุษย์ด้วยกัน แม้กระทั่งเติบโตเป็นผู้ใหญ่มีครอบครัวแล้วก็ยังไม่เปลี่ยนนิสัยนี้ Colette ยอมรับว่าเธอเองก็มีลักษณะนี้ร่วมกับพี่ชาย Léo พี่ชายคนเล็กของ Colette มีหูไวเยี่ยมสำหรับเสียงและจังหวะดนตรี เมื่ออายุ 6 ขวบ เขาเคยเดินตามคนเป่าแตรตาบอดออกนอกหมู่บ้านไกลถึงสี่กิโลเมตรเพื่อติดตามฟังเสียงดนตรี พอกลับถึงบ้าน เด็กชาย Léo ก็เล่นตามที่ได้ยินมาอย่างแม่นยำ Colette ก็มีคุณสมบัติด้านนี้คล้ายพี่ชายเช่นกัน เธอถนัดดนตรีเช่นเดียวกับพี่ชายและบิดาซึ่งร้องเพลงไพเราะมาก ในวัยเด็ก Léo เป็นเด็กชายตัวน้อยช่างคิดฝันและซุกซนเสียจนมารดาตามไม่ทัน ป่าใหญ่ที่ Colette สดุดีความงามนั้น Léo รู้จักซ่ำซองทุกหย่อมหญ้า เขามีความผูกพันในบ้านเกิดอย่างลึกซึ้งด้วยเหตุนี้เอง Colette จึงกล่าวถึงเขาบ่อยกว่าคนอื่นเพราะมีภาพแห่งความหลังร่วมกัน แต่ Léo ไม่สามารถปรับตัวให้เข้ากับความจริงได้สำหรับเขา อดีตเพิ่งจะผ่านไปไม่นานนัก เขาไม่รู้สึกถึงความเนิ่นนานของกระแสเวลาที่เปลี่ยนเด็กชายตัวเล็กอายุ 6 ขวบ ผู้แสนสุขในโลกแห่งวัยเยาว์ให้กลายเป็นชายแก่วัย 60 ผมสีดอกเลา Léo เจ็บปวดมากเมื่อค้นพบความเปลี่ยนแปลงแม้แต่น้อยในบ้านเกิด เขาผูกพันกระทั่งกับเสียงออดแอดของกลอนประตูที่ปราสาทเก่าแก่ในหมู่บ้าน Saint Souveur เขากลับมาเล่าให้น้องสาวฟังด้วยความช้ำใจว่าเสียงนั้นหายไปแล้วเพราะมีคนไปชะโลมน้ำมันให้กลอนประตูตัวนั้น สำหรับ Colette พี่ชายของเธอคงจะเป็นอีกตัวอย่างหนึ่งของบุรุษผู้พบความล้มเหลวในชีวิตเช่นเดียวกับบิดาของเธอ

Colette ทบทวนเรื่องราวของพี่สาวต่างบิดาชื่อ Juliette ซึ่งมีอายุแก่กว่าเธอ 13 ปี เนื่องจากพี่สาวคนนี้เป็นต้นเหตุแห่งความทุกข์ของมารดาบ่อยครั้ง Juliette ชอบเก็บตัวอยู่ในห้องไม่พูดจากับใคร หมกมุ่นแต่การอ่านนวนิยายเพ้อฝันไม่เป็นอันกินอันนอน Sido ถึงกับส่ายหัวยอมรับว่าไม่เข้าใจลูกคนนี้ Juliette แต่งงานกับนายแพทย์คนหนึ่งในหมู่บ้าน สามีและญาติพี่น้องข้างสามียุยง Juliette ให้ฟ้องร้องศาลทวงมรดกส่วนที่เป็นของเธอ เกิดเป็นข่าวอื้อฉาวในหมู่บ้าน บิดาของ Colette ถูกกล่าวโทษเรื่องจัดการมรดกอย่างไม่รอบคอบและสุรุ่ยสุร่าย Colette กล่าวถึงเรื่องนี้อย่างสั้น ๆ เธอเน้นแต่ความช้ำใจของมารดาที่เกิดจากลูกสาวคนโตซึ่งตัดความสัมพันธ์กับครอบครัวของเธออย่างเด็ดขาดแม้จะอาศัยบ้านติดกัน Sido ได้แต่แอบมองลูกสาวด้วยความคิดถึงทางหน้าต่าง และทุกข์ร้อนเป็นนักหนาเมื่อรู้ Juliette ตั้งครรภ์ Colette จดจำภาพมารดาของเธอยืนกลางสวนในยามค่ำคืนเงี่ยหูฟังเสียงร้องโหยหวนของ Juliette ข้ามรั้วมา Sido เอามือสองข้างบีบสีข้างบิดตัวโยกเขย่ากระทืบเร่า ๆ เบ่งลมสุดกำลังเพื่อส่งแรงไปช่วยลูกสาวเนรคุณที่กำลังคลอดลูกโดยที่เธอไม่มีสิทธิ์เข้าใกล้ได้

การอบรมเลี้ยงดูในวัยเยาว์ที่ Colette ได้รับจากมารดาบังเกิดผลมหาศาลแก่บุคลิกภาพของเธอ Sido เป็นคนรักธรรมชาติ จึงสอนให้ลูกสาวคนเล็กซาบซึ้งในความงามและคุณค่าของธรรมชาติตั้งแต่เยาว์วัย เธอฝึกฝนให้ลูกหมั่นสังเกตสิ่งรอบตัวอย่างละเอียดละออและฉับไว *"ดูปุ้งขนฟูแน่ะ เหมือนหมีกระจ้อยร่อย*

สีทอง ดูต้นถั่วต้นแรกที่งอกสิ ใบอ่อนชูเข้าหากันเป็นกระเปาะยังคลุ่มฝุ่นดิน ดูตัวแตนสิ (...) ดูสิท้องฟ้าเวลาพลบ (...) ดูสิเร็วเข้า ดอก Iris ตูมกำลังจะแย้มกลีบ ถ้าลูกไม่รีบดูมันจะไปไวกว่าลูก" [21] Sido ชี้ให้ลูกสาวดูความงามน่าพิศวงของสรรพสิ่ง คำว่า *"ดู"* เป็นประดุจกุญแจไขความลี้ลับของจักรวาลซึ่ง Colette ไม่เคยลืมและยึดถือเป็นเครื่องนำทางชีวิต เธอไม่ได้ *"ดู"* ด้วยตาเท่านั้น แต่ใช้ประสาททั้งห้าอันละเอียดอ่อนเช่นเดียวกับมารดาของเธอ เพียงอายุ 8 ขวบ Colette ก็ได้รับอนุญาตจากมารดาให้ไปท่องเที่ยวเก็บผลไม้ป่าในเวลาตี 3 ครึ่งก่อนฟ้าสาง เด็กหญิง Gabrielle ภูมิใจยิ่งนักในอภิสิทธิ์ที่เธอมีเหนือกว่าเด็กอื่น ๆ ซึ่งยังหลับไหล เธอไม่เคยกลัวความมืด ไม่คิดระแวงภัยใด ๆ เธอวางใจในอาณาจักรแห่งวัยเยาว์อันบริสุทธิ์ผุดผ่องในป่าแห่งนี้ เธอมีสิทธิและเสรีภาพเต็มที่แม้แต่อำนาจของมารดาก็เอื้อมมาไม่ถึง เด็กหญิงตั้งสมญาให้ตนเองอย่างทรนงว่า *"reine de terre"* (ราชินีแห่งแดนดิน)

Colette เรียนหนังสือที่โรงเรียนในหมู่บ้าน เธอได้ถ่ายทอดประสบการณ์ช่วงนี้ไว้อย่างละเอียดใน **Claudine à l'école** ตัวละคร Claudine สรุปว่าเธอไม่ได้เรียนรู้อะไรมากนักจากโรงเรียน Colette จบการศึกษาในโรงเรียนเพียงชั้นมัธยมต้น ความรอบรู้ทางวรรณคดีของเธอมาจากห้องสมุดในบ้านเพราะทั้ง บิดาและมารดาของเธอเป็นนักอ่านและสะสมหนังสือที่มีคุณค่าไว้เป็นจำนวนมาก Sido เป็นครูนอกโรงเรียนสำหรับลูกสาว ช่วยแนะนำให้อ่านหนังสือที่น่าสนใจ เด็กหญิง Gabrielle เริ่มอ่านหนังสือนวนิยายขนาดยาวตั้งแต่ 6 ขวบ เช่นผลงานของ Hugo, Dumas, Balzac อย่างไรก็ตาม Colette ยืนยันว่าแม้จะรักการอ่านหนังสือตั้งแต่เด็ก แต่เธอไม่เคยนึกอยากสร้างสรรค์วรรณกรรมดังเช่นกรณีของนักเขียนอื่น ๆ สิ่งที่เธอจดจ่ออยู่อย่างเดียวก็คือ *"การใช้ประสาทความรู้อันละเอียดอ่อนเพื่อเพ่งดู ฟัง แตะต้อง และสูดกลิ่น"* [22]

Sido มีความคิดอ่านที่แหวกจารีตสังคมและศีลธรรมจรรยา แต่พันธะหน้าที่ในครอบครัวบังคับให้ Sido ดำเนินชีวิตเยี่ยงแม่บ้านธรรมดาคนหนึ่ง เมื่อมองย้อนอดีต Colette จึงเข้าใจความใฝ่ฝันของมารดา *"ฉันจึงสามารถตีความหมายของแสงเจิดจรัสที่วาบขึ้นในสีหน้าของแม่ ดูเหมือนว่าสิ่งที่จุดประกายนี้คือความปรารถนาลึกซึ้งที่จะหนีทุกสิ่ง และทุกคนโผขึ้นไปสู่เบื้องบนไปสู่กฎเกณฑ์ที่แม่เขียนขึ้นเพื่อแม่เพียงคนเดียว"* [23] พฤติกรรมของ Sido มักจะได้รับการวิพากษ์วิจารณ์จากคนในหมู่บ้าน เช่นรับหญิงซึ่งตั้งครรภ์นอกสมรสเป็นสาวใช้ในบ้าน ในด้านศาสนา Sido ปฏิเสธพระเจ้าและความลี้ลับศักดิ์สิทธิ์ทั้งปวง อีกทั้งคอยระวังระไวไม่ให้บุตรสาวของเธอเคลิบเคลิ้มในบรรยากาศขลังของพิธีกรรมต่าง ๆ เธอไม่ยอมพา Minet Chéri ไปสวดมนต์เที่ยงคืนที่โบสถ์ในคืนวันคริสมาสต์ ให้ของขวัญลูก ๆ ในวันที่ 1 มกราคมด้วยมือตนเองแทนที่จะวางไว้ในเกือกไม้ในคืนวันที่ 24 ธันวาคม อย่างไรก็ตามใช่ว่า Minet Chéri จะขาดประสบการณ์ทางศาสนา ถึงแม้ Sido จะไม่มีศรัทธาปสาธะแต่เธอไม่ได้ต่อต้านผู้ที่เชื่อในพระเจ้า เธอเป็นมิตรที่ดีกับเจ้าอาวาสและยอมให้บุตรสาวเข้าเรียนหลักสูตรทางศาสนา Minet Chéri ได้รับอนุญาตให้ไปร่วมพิธีประจำปีทางศาสนาต่าง ๆ เมื่ออย่างวัยรุ่น Minet Chéri เข้ารับพิธีรับศีลมหาสนิทเช่นเดียวกับเพื่อนในชั้นเรียนคนอื่น ๆ แต่เนื่องจากอิทธิพลทางครอบครัว เด็กหญิงจึงไม่สนใจในความหมายทางศาสนา สิ่งที่ตราตรึงใจเธอคือกลิ่นอายและบรรยากาศที่กระตุ้นจินตนาการให้ฟุ้งเฟื่อง Colette เขียนว่า *"เครื่องหอมปรุงจากดอกไม้ กลิ่นฉุนทำให้ดิฉันมึนงง (...) หลวงพ่อเจ้าคะ ดิฉันรู้สึกตนเองสถิตในวิมานที่ท่านนึกไม่ถึงเทียวค่ะ วิมานนี้เป็นที่ชุมนุมของทวยเทพเจ้า สัตว์พูดได้ นางไม้ และมนุษย์กึ่งแพะ ขณะที่ดิฉันฟังท่านพูดถึงนรก ดิฉันก็นึกฝันถึงความอหังการของมนุษย์ที่ก่อประทุษกรรมไว้ชั่วขณะเดียว ก็สามารถสร้างนรกที่ยั่งยืนชั่วกับชั่วกัลป์"* [24]

---

[21] Colette, Journal de rebours, Paris, Le livre de poche, 1974.

[22] Ibid.

[23] Colette, Sido op. cit.

[24] Colette, Journal à rebours, op. cit.

วัยเยาว์ของ Colette จบลงอย่างโศกสลด เธอกล่าวถึงเหตุการณ์สำคัญนี้อย่างลางเลือนราวกับจะไม่อยากจดจำ *"วัย 12 ปีของฉันได้เห็นความล่มจม การออกเดินทาง และการพลัดพราก..."* [25] สิ่งที่ Colette ปรารถนาจะฝากไว้ในวรรณกรรมคือภาพอมตะของ Sido ซึ่งอยู่ที่กลางสวน ห้อมล้อมด้วยปวงสัตว์เลี้ยง

3.2 ชีวิตสมรสครั้งแรก

ความทรงจำเกี่ยวกับชีวิตสมรสของ Colette มีแต่ความขมขื่นและเจ็บช้ำ Colette ระลึกถึงแต่ข้อบกพร่องของสามีคนแรกคือ Henry Gauthiers Villars หรือ Willy เธอให้ข้อมูลเกี่ยวกับสถานภาพของชายผู้นี้สั้น ๆ ว่า *"ฉันนิยมชมชื่นนักหนังสือพิมพ์ชื่อดัง ซึ่งเป็นบุตรชายของสหายร่วมชั้นเรียนของพ่อของฉัน เขาอายุแก่กว่าฉัน 15 ปี มิตรที่ฉันชื่นชอบกลายเป็นคู่หมั้น และกลายเป็นสามีของฉันเมื่อ 1 ชั่วโมง 30 นาทีที่ผ่านมานี้เอง"* [26] การแต่งงานครั้งแรกระหว่าง Colette และ Willy ถูกจัดขึ้นอย่างรวบรัดและเงียบเชียบที่หมู่บ้าน Saint Sauveur ครอบครัวของเธอไม่ยินดีในการแต่งงานครั้งนี้ Sido วิตกกังวลมาก เพราะไม่ไว้วางใจผู้ชายที่จะพรากบุตรสาวสุดที่รักของเธอไปจากอก Colette เล่าถึงการจากบ้านเกิดไปปารีสกับสามีเป็นครั้งแรก *"ฉันออกเดินทางไปสู่ปารีสพร้อมกับผู้ชาย 3 คน ซึ่งฉันแทบไม่รู้จัก คนหนึ่งนั้นเพิ่งจะแต่งงานกับฉัน"* เธอไม่ได้พรรณนารายละเอียดของการเดินทาง เพราะสิ่งที่ฝังใจ Colette คือความทุกข์ของมารดาซึ่งอยู่เบื้องหลัง *"ภาพหนึ่งที่ติดตาและสร้างความอาดูรแก่ฉัน... ทั้งคืน แม่ไม่ได้หลับนอน เมื่อถึงเข้าตรู่ก็ยังคงสวมชุดผ้าไหมสีดำปักเลื่อมดำ ในครัวแคบ ๆ แม่ยืนหน้าเตากระเบื้องเคลือบสีฟ้า สีหน้าเศร้าโศกและครุ่นคิดขณะคนหม้อต้มชอกโกแล็ต"*

เป็นที่น่าสังเกตว่า Colette ไม่สนใจประวัติส่วนตัวของ Willy และครอบครัวของเขาเลย เธอย้ำแต่การเผชิญหน้าระหว่างเธอกับเขาเท่านั้น เธอเขียนว่า *"ชีวิตผู้หญิงของฉันเริ่มต้นกับคู่ต่อสู้คนนี้ เป็นการพบที่หนักหนาสาหัสสำหรับเด็กชนบท..."* [27] *"คู่ต่อสู้คนนี้"* มีข้อได้เปรียบเหนือเธอมากมายทั้งวัยและประสบการณ์ และไม่ละเว้นโอกาสที่จะฉกฉวยผลประโยชน์ Colette ประณาม Willy อย่างรุนแรง เธอดูแคลนความตระหนี่ถี่เหนียวของเขา ซึ่งทำให้เธอต้องมีความเป็นอยู่ที่ปารีสอย่างแร้นแค้น Willy พาเธอไปเช่าห้องแคบ ๆ อุดอู้และมืดทึบที่ฝั่งซ้ายของแม่น้ำ Seine เขาให้ค่าใช้จ่ายในบ้านแก่เธออย่างกระเบียดกระเสียน Colette ไม่มีเงินแม้แต่จะซื้อเสื้อคลุมกันหนาว เธอยอมรับว่าเกรงกลัวสามีมากเพราะขณะนั้นยังอ่อนต่อโลก ไม่ประสีประสา ทุกอย่างขึ้นอยู่กับคำบัญชาของเขา เธอใช้ชีวิตอย่างโดดเดี่ยวไร้ญาติขาดมิตร ถูกสามีทอดทิ้งให้อยู่บ้านตามลำพังเสมอ ๆ หรือมิฉะนั้นก็ต้องเตร็ดเตร่ตามเขาไปในงานสังคมต่าง ๆ อย่างน่าเบื่อหน่าย Colette จับได้ว่า Willy มีชู้รักชื่อ Charlotte Kincler เธอตกใจและงงงันในครั้งแรก ต่อมาก็ชาชินกับการทรยศนับครั้งไม่ถ้วนของสามี Colette ซ่อนความผิดหวังไว้อย่างมิดชิด ไม่ยอมปิดปากบอกมารดา แต่ความทุกข์ที่เก็บกดไว้คนเดียวทำให้เธอล้มป่วย มีอาการหนักจนหมอลงความเห็นว่าเธอคงจะไม่รอด หากยังรู้สึกอาลัยตายอยากอยู่เช่นนี้ Sido ทิ้งบ้านที่ชนบทขึ้นมาพยาบาลบุตรสาวอย่างไม่รู้เหน็ดเหนื่อย หลังจากที่ได้รับการประคบประหงมอยู่สองเดือน Colette ก็หายป่วย Sido กลับชนบท ทิ้งให้บุตรสาวต่อสู้ ชีวิตต่อไปตามลำพัง Colette วิเคราะห์ความเปลี่ยนในบุคลิกภาพของเธอหลังจากที่ได้รับบทเรียนครั้งแรกจาก

---

[25] Colette, **Sido**, op. cit.

[26] Colette, Noces, Paris, Flammarrion, 1948.

[27] Ibid.

การนอกใจของสามี *"คุณ Chalotte Kincler ทำให้ฉันเกิดความคลางแคลงในผู้ชายที่ฉันไว้เนื้อเชื่อใจ หล่อหลอมให้ฉันเลิกนิสัยเฉียบขาดวู่วามของสาวรุ่น และเกิดความคิดใหม่ที่จะอดกลั้นและซ่อนเร้นความรู้สึก และยินยอมทำข้อตกลงกับศัตรู"* [28]

Willy ได้รับยกย่องว่าเป็นนักแต่งนวนิยายชื่อดังแห่งยุค Colette ตีแผ่ความจริงอย่างเย้ยหยันว่าสามีของเธอไม่เคยเขียนหนังสือต่อเนื่องกันเกินสิบบรรทัด ผลงานที่ใช้นามปากกาของเขา มีผู้ช่วยเขียนซึ่งเป็นนักประพันธ์ไร้ชื่อซึ่งไม่มีโอกาสจะเข้าสู่โลกวรรณกรรมได้นอกจากแอบแฝงในชื่อ Willy Colette เริ่มต้นชีวิตนักเขียนของเธอในเงื่อนไขเดียวกับผู้ช่วยคนอื่นๆ ของเขา เธอสร้างผลงานชิ้นแรกชื่อ **Claudine à l' école** ตามคำสั่งของ Willy หลังจากหายป่วยไม่นานนัก แต่แรก Willy ไม่สนใจผลงานชิ้นนี้ เขาเก็บซุกไว้ในลิ้นชัก สองสามปีต่อมาพบอีกโดยบังเอิญลองอ่านซ้ำและเกิดความพอใจ จึงสั่งให้ Colette ขยายเนื้อเรื่องให้ยาวขึ้นจาก 50 เป็น 150 หน้า และเติมฉากเผ็ดร้อนลงไปมาก ๆ ความสำเร็จอย่างคาดไม่ถึงของผลงานชิ้นนี้ผลักดันให้ Colette ก้าวเข้าสู่เส้นทางวรรณกรรมอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ผลงานชิ้นอื่น ๆ จึงต้องเกิดขึ้นตามหลัง Colette กลายเป็นเครื่องมือหารายได้สำคัญของสามี Willy บังคับให้เธอเขียนหนังสืออย่างเข้มงวด เขาถึงกับปิดกุญแจขังเธอไว้ในห้องวันละ 4 ชั่วโมง Colette ยอมรับว่าไม่เคยคิดจะหนีจากสภาวะนักโทษนี้ เธอย้ำถึงบทเรียนที่ได้รับนอกเหนือจากการเขียนหนังสือ *"ศิลปะการรอคอย อำพรางความรู้สึก กอบโกยชิ้นเล็กชิ้นน้อยเพื่อนำมาก่อรูปขึ้นใหม่โดยปะติดปะต่อกัน แล้วฉาบสีทอง เปลี่ยนที่เลวร้ายที่สุดให้ดีขึ้น"* [29] บทเรียนที่สำคัญที่สุดคือวิธีหลบหนีความจริงเข้าไปอยู่ในโลกแห่งจินตนาการ เธอสามารถซุบชีวิตวัยเยาว์ขึ้นมาใหม่ภายในห้องแคบ ๆ ที่กักขังเธอไว้

Colette ตำหนินวนิยายชุด Claudine อย่างรุนแรง เธอเห็นว่า Claudine เป็นแบบอย่างความประพฤติที่ไม่เหมาะไม่ควร แต่ Claudine ก็เป็นตัวละครที่ดึงดูดใจผู้อ่านในต้นศตวรรษที่ 20 ให้คลั่งไคล้ไหลหลง เด็กสาว ๆ แต่งตัวเลียนแบบ Claudine และตามขอลายเซ็นจาก Willy ซึ่งวางตนเป็นบิดาของ Claudine อย่างปลาบปลื้ม Willy ควบคุมการเขียนนวนิยายชุดนี้อย่างละเอียดละออ เขาแทรกซ้อนคำสำนวนสวิงสวาย เล่นโวหาร เพิ่มเติมฉากซุบซิบนินทาบุคคลในวงสังคมปารีส ยิ่งกว่านั้นยังสร้างตัวละครชื่อ Maugis เพื่อเป็นตัวแทนของเขาเพราะ Willy ชอบโฆษณาตนเอง Colette กล่าวโทษ Willy มีส่วนรับผิดชอบที่ทำให้ลดคุณค่าการศิลปะอย่างแก้ไขไม่ได้ จุดหมายของนวนิยายต้องเลือนลางลง เพราะเขาตัดทอนบทพรรณนาธรรมชาติออกเป็นอันมากและเพิ่มเติมฉากที่ไม่จำเป็นที่น่าชังที่สุดก็คือบทบาทอันรุ่มร่ามของ Maugis

แม้จะผิดหวังในชีวิตสมรสเพียงใดก็ตาม Colette ก็ไม่เคยคิดแยกทางจาก Willy เธอสารภาพว่าไม่กล้าเปลี่ยนแปลงชีวิต ในยุคต้นศตวรรษที่ 19 การหย่าร้างเป็นเรื่องยากลำบากมากโดยเฉพาะสำหรับผู้หญิงที่มาจากชนบทเช่น Colette นอกจากนี้เธอยอมรับว่าสืบทอดอุปนิสัยของบิดามารดาซึ่งไม่สามารถวางแผนสำหรับอนาคต ในที่สุด Willy ก็เป็นฝ่ายทอดทิ้งเธอไปก่อน เขาฉวยโอกาสครั้งสุดท้ายด้วยการขายลิขสิทธิ์นวนิยายชุด Claudine โดยไม่ให้ Colette มีส่วนรับรู้ สายสัมพันธ์ที่ยังค้างคาอยู่บ้างจึงขาดลงอย่างเด็ดขาด เหลือไว้แต่ความชิงชังและเคียดแค้นของ Colette เธอเรียกร้องสิทธิในวรรณกรรมที่เกิดจากปลายปากกาของเธอในการพิมพ์ผลงานชุด **Claudine** ครั้งต่อไปในปี 1911 ชื่อของ Colette จึงปรากฏ คู่กับชื่อของ Willy อาจกล่าวได้ว่าประสบการณ์อันขื่นขมตลอดเวลา 13 ปี ได้หล่อหลอมเด็กสาวบ้านนอกผู้ขลาดเขลาให้กลายเป็นหญิงสาวผู้แข็งแกร่ง เชื่อมั่นในตนเองและสามารถต่อสู้ป้องกันสิทธิของตนอย่างมีประสิทธิภาพ

---

[28] Ibid.

[29] Colette, Mes Apprentissages, Paris, Flammarion, 1948.

3.3 ชีวิตอิสระ

หลังจากการหย่าร้างกับ Willy ในปี 1906 เรื่องราวของ Colette ไม่ได้ถูกเล่าอย่างเปิดเผยดังเช่นวิธีเขียนของ **La maison de Claudine** หรือ Mes Apprentissages หากแต่ถูกนำเสนออย่างลางเลือนเช่นใน **Les Vrilles de la vigne** หรือถูกอำพรางในรูปแบบนวนิยายเช่น La Vagabonde

การหย่าร้างของ Colette ได้รับคำครหาไม่น้อยอยู่แล้วจากสังคมยุคต้นศตวรรษที่ 20 แต่ Colette ยังเลือกวิถีชีวิตใหม่ที่ท้าทายขนบประเพณี เธอตกเป็นเป้าของการวิพากษ์วิจารณ์อย่างครึกโครม Colette ถ่ายทอดความคับแค้นใจ *"ฉันอยากทำสิ่งที่ปรารถนา ฉันอยากเล่นละครใบ้หรือแม้แต่ละครขบขัน ฉันอยากเปลือยร่างร่ายรำถ้าหากอาภรณ์ที่สวมใส่ทำให้ฉันอึดอัดและเคลื่อนไหวไม่ถนัด ฉันอยากหนีไปอยู่เกาะหรือสมาคมกับผู้หญิงที่ดำรงชีวิตด้วยเสน่ห์ของตนเอง (...) ฉันอยากเขียนหนังสือเศร้าบริสุทธิ์ถ่ายทอดแต่ทิวทัศน์ ดอกไม้ ความอาดูร ความอหังการ ความไร้เดียงสาของสัตว์ซึ่งหวาดหวั่นปวงมนุษย์ ฉันอยากแย้มยิ้มให้ทุกดวงหน้าที่งดงาม และหลีกหนีคนขี้เหร่โสโครกเหม็นหึ่ง"* [32] การเล่นละครใบ้ของ Colette เป็นข่าวโจษจันเพราะเธอไม่หวั่นที่จะสวมชุดแนบเนื้อหรือเปิดร่างจนดูล่อแหลมต่อจริยธรรม เรื่องอื้อฉาวที่สุดคือการเล่นละครคู่กับ Missy เพื่อนหญิงของเธอ Colette ยืนยันในสิทธิที่จะรักใคร่เพศเดียว ในทัศนะของเธอความรักของเลสเบียนเป็นความผูกพันเอื้ออาทรของผู้หญิงสองคนซึ่งต่างก็เจ็บช้ำเพราะบุรุษ และต่างก็แสวงหาที่พักพิงในความเข้าใจอย่างลึกซึ้งของคนเพศเดียวกัน ในช่วงปี ค.ศ. 1906-1912 Colette ทุ่มเทเวลาให้แก่อาชีพนักแสดงและวาดภาพตัวแทนเธอในวรรณกรรมให้เป็นผู้หญิงอิสระอยู่นอกกฎเกณฑ์สังคม ไม่ว่าจะเป็น Renée ใน *"La Vagabonde"* หรือผู้เล่าในเรื่องสั้นชุด **Valentine** ใน **Les Vrilles de la vigne**

3.4 พันธะแห่งความรัก

Colette ใช้ชีวิตร่วมกับ Henry de Jouvenal ตั้งแต่ปี 1911 ขณะนั้นเขาเป็นบรรณาธิการของหนังสือพิมพ์ Le Matin ความผูกพันลึกซึ้งที่เธอมีต่อชายผู้นี้ไม่อาจขจัดความขัดแย้งระหว่างคนทั้งสอง Renée ในนวนิยาย La Vagabonde พูดแทน Colette ว่า *"ฉันรู้ดีเขามีข้อบกพร่อง ถ้าโชคชะตาคืนเขาให้ฉัน ฉันก็จะได้รอยยิ้มอย่างสัตว์ขี้ขโมย เห็นการถอยหลังตรงหน้าความจริงที่ยากเข็ญและการใช้ความพยายาม ฉันรู้ดีว่าก่อนที่เขาจะให้อะไรฉันนิดหน่อย เขาสามารถจะขอสิ่งที่ฉันมีทั้งหมด แล้วก็ขอโทษขอโพยว่าไม่สามารถให้อะไรได้มากกว่านี้แล้ว"* [33] ความตายของ Sido และการเกิดของ Bel Gazou ธิดาคนเดียวของ Colette ช่วยกระชับความสัมพันธ์ของสามีภรรยาที่ปีนเกลียว Colette บรรยายความสุขสมบูรณ์ของชีวิตในครอบครัวใน Trois six neuf เธอทำหน้าที่ภรรยาและแม่ที่ดี แต่ Colette มีความเป็นอยู่หรูหรากว่ามารดาของเธอมาก เพราะมีทั้งคนใช้และนางพยาบาลเป็นพี่เลี้ยงของบุตรสาว น่าสังเกตว่า Colette พยายามสร้างบรรยากาศในบ้านให้คล้ายบ้านของเธอที่ Saint Sauveur คือมีต้นไม้แผ่เงาร่มรื่น มีสัตว์เลี้ยงหลายชนิด เช่น นกฮูก งู กระรอก ออกลูกออกหลานเพิ่มจำนวนขึ้นเรื่อย สงครามโลกครั้งที่ 1 ซึ่งมีเวลายาวนาน 4 ปี เป็นมูลเหตุแห่งการพลัดพราก Henry de Jouvenal ถูกเกณฑ์ไปสมรภูมิ Bel Gazou ถูกส่งไปอยู่กับย่าที่ต่างจังหวัด สงครามสงบลงในปี ค.ศ. 1918 แต่ชีวิตครอบครัวของ Colette กลับระส่ำระสายยิ่งขึ้น ความก้าวหน้าในตำแหน่งหน้าที่ของ Henry de Jouvenal บวกกับความเจ้าชู้ของเขา ทำให้สองสามีภรรยาแยกห่างกันทุกที เราจะสังเกตได้ว่า Colette หลีกเลี่ยงที่จะกล่าวถึงชีวิตสมรสครั้งที่ 2 อย่างเปิดเผย เธอถ่ายทอดเจ็บปวย

---

32 Colette, Les Vrilles de la vigne, op. cit.

33 Colette, L'Entrave, Paris, La pléaide, tome I, 1984.

ซึ่งเกิดจากพิษหึงหวงในนวนิยาย 2 เรื่อง คือ La Seconde และ Julie de Carneilhan และประณามสามีคนที่สองอย่างรุนแรง Colette หย่าร้างกับ Henry de Jouvenal ในปี ค.ศ. 1923ในขณะนั้นเธออายุ 50 ปี เธอไม่ได้หวาดหวั่นเสียขวัญอย่างครั้งแรก Colette เขียนว่า *"สิ่งที่ร้ายแรงที่สุดในชีวิตผู้หญิงที่แม่หมายถึงนั้นคือฉันได้ผ่านพ้นสิ่งที่แม่ขนานนามว่า "ผู้ชายคนแรก เราตายเพราะคนนั้นแหละ หลังจากนั้นแล้วชีวิตสมรสกลายเป็นอาชีพ หรือยิ่งกว่านั้นคือระบบงานจำเจ"* (34)

3.5 วัยชรา

Colette แทบจะไม่ได้เปิดเผยชีวิตของเธอหลังจากการหย่าร้างครั้งที่ 2 **L'Etoile Vesper** Colette ให้ข้อมูลบางประการ เช่นกล่าวถึงวันที่เธอทำพิธีสมรสกับ Maurice Goudeket ถูกพวกนาซีจับไปขังค่ายกักกันใน **Les Belles Saisons** Colette เล่าถึงการหกล้มที่เป็นจุดเริ่มต้นของความเจ็บป่วยที่เพิ่มความรุนแรงขึ้นเรื่อย ๆ จนกระทั่งเธอเดินไม่ได้ เมื่ออายุย่าง 50 ปี Colette เคยใฝ่ฝันที่จะปล่อยตนเองจากพันธะแห่งความรักดังที่เธอวาดภาพตนเองไว้ใน **La Naissance du jour** ความปรารถนาของเธอได้บรรลุผลอย่างจริงจังในบั้นปลายชีวิต Maurice Goudeket กลายเป็นบุคคลที่เธอเรียกว่า *"มิตรที่ดีที่สุดของฉัน"* อนึ่งภาพของ Colette ที่ปรากฏในผลงานชิ้นสุดท้ายคือ **L'Etoile Vesper** และ **Le Fanal bleu** แสดงให้ประจักษ์ว่านอกเหนือจากการเอาชนะความรักแล้ว Colette สามารถเอาชนะความป่วยไข้อย่างเข้มแข็ง เธอเรียกวิธีปรับตนให้เข้ากับสภาวะอันจำกัดว่า *"เสรีภาพของคนที่ถูกล่ามโซ่"* Colette สามารถท่องเที่ยวไปในโลกแห่งวัยเยาว์ซึ่งเธอสร้างขึ้นมาใหม่ในมโนภาพ

3.6 ปัญหาความจริงใจของ Colette

นักวิจารณ์วรรณคดีบางคนตั้งข้อสังเกตว่า Colette ไม่ใส่ใจในข้อมูลเกี่ยวกับกาลเวลา เพราะฉะนั้นผลงานของเธอจึงมักไม่บอกวัน เวลา ที่เกิดเหตุการณ์ หรือมิฉะนั้นก็ให้ข้อมูลคลาดเคลื่อน เช่น Colette เล่าว่ามารดาของเธอสมรสครั้งแรกเมื่อ อายุ 18 ปี ความจริงคืออายุ 20 ปี ยิ่งกว่านั้นเธอเล่าว่าชีวิตวัยเยาว์ของเธอปิดฉากลง เมื่อเธอมีอายุ 12 ปี เนื่องจากครอบครัวประสบความหายนะต้องย้ายออกจากบ้านเกิดที่ Saint Sauveur ไปอาศัยพี่ชายคนโตที่ Châtillon Coligny ในความเป็นจริงนั้นครอบครัวของ Colette ย้ายไปที่ Châtillon Coligny เมื่อเธออายุ 16 ปี

อนึ่งเราจะสังเกตได้ว่า Colette ละเว้นที่จะกล่าวถึงเหตุการณ์และรายละเอียดหลายเรื่อง ข้อมูลที่ Colette ไม่ต้องการเปิดเผยมีความสำคัญไม่น้อยกว่าข้อมูลที่เธอคัดเลือกไว้นำเสนอในวรรณกรรม เพราะย่อมสะท้อนถึงทัศนคติของเธอที่มีต่ออดีต ผู้วิจัยขอหยิบยกประเด็นสำคัญ ๆ ดังนี้

เมื่อเล่าอดีตของ Sido Colette จงใจกล่าวรวบรัดโดยใช้ลีลาของนิยายรักในศตวรรษที่ 19 เพื่อกลบเกลื่อนความจริงอันโหดร้าย รายงานการสืบสวนคดีบันทึกโดยพนักงานปกครองชื่อ cronfiçon (35) ในปี 1865 ช่วยให้เรามองเห็นว่า Jules Robineau Duclos สามีคนแรกของ Sido ความน่าชังยิ่งกว่าที่Colette กล่าวไว้หลายเท่า เขาเป็นโรคพิษสุราเรื้อรังอย่างรุนแรงถึงขนาดเซื่องซึม เวลาคลุ้มคลั่งจะมีอาการดุร้าย อาละวาดทุบตีคน ข้างเคียง ญาติพี่น้องของ Jules Robineau Duclos ต้องการกีดกันไม่ให้น้องเขยของเขาได้มีสิทธิครอบครองมรดกของชายขี้เมาใกล้ตายผู้นี้ จึงจับแต่งงานกับ Sido ด้วยเหตุนี้ชีวิตสมรสของเธอย่อมปราศจากสุข Sido ถูกกล่าวหาว่าคบชู้กับนายร้อยเอก Jules Joseph Colette และทอดทิ้งสามีให้

---

[34] .Colette, La Naissance du jour, op. cit.

[35] Raymond Echoler, Le drama secret de Sido, ใน Le Figaro littéraire. le 17 novembre 1957.

นอนตายตามลำพัง เรื่องราวของ Sido เป็นข่าวอื้อฉาวในหมู่บ้าน Saint Sauveur ครอบครัวของเธอตกเป็นอาหารปากของชาวบ้านอีกครั้งหนึ่งเมื่อ Juliette บุตรสาวคนโตที่เกิดจาก Jules Robineau Duclos ฟ้องร้องทวงมรดกส่วนของเธอ ความผิดพลาดของนายร้อยเอก Jules Joseph Colette ถูกประจานแก่สาธารณชน นอกจากนี้ Colette หลีกเลี่ยงที่จะกล่าวถึงจุดจบอันน่าเศร้าสลดของ Juliette ซึ่งฆ่าตัวตายในเวลาหลายปีต่อมา

เมื่อกล่าวถึงสามีคนแรก Colette แทบจะไม่ได้กล่าวถึงความแตกต่างระหว่างฐานะทางสังคมระหว่างเธอและเขาเลย Willy มาจากครอบครัวฐานะมั่งคั่ง ซึ่งเป็นเจ้าของสำนักพิมพ์แห่งหนึ่งในปารีส ชื่อเสียงของ Willy เป็นที่รู้จักในส่วน Colette เป็นเพียงเด็กสาวบ้านนอกยากจน การหมั้นหมายของคนทั้งสองซึ่งต่างกันมากได้รับการวิพากษ์วิจารณ์ทั้งในสังคมปารีสและคนในหมู่บ้าน Saint Sauveur ซึ่งยังไม่ลืมคดีอื้อฉาวของ Sido ส่งบัตรสนเท่ห์มาโจมตีครอบครัวของ Colette ไม่ขาดสาย อนึ่ง Colette มองชีวิตสมรสของเธอในแง่ลบด้านเดียว แต่เราจะต้องไม่ลืมว่าเธอได้รับการยกย่องจากครอบครัวของสามี การที่เธอออกงานสังคมร่วมกับ Willy อยู่เนือง ๆ เป็นโอกาสสำคัญที่ทำให้ Colette ดันความเป็นอยู่ของสังคมผู้ดีชั้นสูงซึ่งจะเป็นประโยชน์มหาศาลแก่งานวรรณกรรมของเธอในเวลาต่อมา แม้ว่า Willy จะเป็นคนเจ้าชู้ แต่เขาก็เอาใจใส่พาภรรยาไปเที่ยวเตร่อยู่เสมอ เขาพา Colette ไปพักผ่อนชายทะเลและเยือนเยอรมันหลายครั้ง นอกจากนี้ยังซื้อบ้านพักชื่อ Monts Boucons ให้แม้จะตายไปภายหลังก็ตาม ในสายตาของคนภายนอก เช่นนักเขียนชื่อ Jean de Tinon willy และ Colette เป็นแบบฉบับของสามีภรรยาสมัยใหม่ซึ่งวางตนเป็นเพื่อนกันและใช้ชีวิตอย่างเสรี ในด้านวรรณกรรมนั้น ไม่ว่า Willy จะมีจุดหมายใดก็ตามเราจะต้องยอมรับว่าเขาเป็นผู้ผลักดัน Colette เข้าสู่วิถีการประพันธ์และทำให้ Colette สามารถค้นพบพรสวรรค์ในตัวเธอ ประการสำคัญที่สุดเขาช่วยเบิกทางให้ Colette สามารถเข้าสู่วงการสำนักพิมพ์ซึ่งมักจะปฏิเสธนักเขียนมือใหม่ เพราะฉะนั้นจึงนับว่าสามีคนแรกของ Colette ได้สร้างนักเขียนผู้ยิ่งใหญ่แก่วงวรรณคดีฝรั่งเศส

ผู้อ่านผลงานของ Colette รู้จักแต่ข้อบกพร่องของ Henry de Jouvenal สามีคนที่สองของ Colette บันทึกของ Renaud de Jouvenal ลูกเลี้ยงคนที่สองของ Colette แสดงทัศนะคติที่แตกต่างจาก Colette *"คุณพ่อมีจิตสำนึกสูงส่งในภารกิจของผู้ปกครองบ้านเมือง ทูตของประเทศทั้งในชีวิตส่วนตัวและในตำแหน่งหน้าที่ ในรัฐสภา หรือในสถานที่อื่น ๆ (....) คุณพ่อเหยียดหยาม กลอุบาย ความฉ้อฉล การกอบโกยผลประโยชน์"* [35] Renaud de Jouvenal ยกย่องบิดาของเขาอย่างสูงส่ง แต่กล่าวถึงมารดาเลี้ยงด้วยน้ำเสียงดูแคลน *"คุณพ่อมีลักษณะแตกต่างกับเธอมากจนผมไม่เข้าใจว่าท่านพอใจอะไรในนักเขียนที่เพิ่งเข้าสู่วงวรรณคดีคนนี้ ทั้ง ๆ ที่ ใคร ๆ ก็รู้ว่าเธอเป็นอดีตนางระบำกึ่งเปลือย"*

Colette อาจเสนอข้อมูลอย่างคลาดเคลื่อนหรือแฝงอคติ แต่เราต้องไม่ลืมว่าอัตชีวประวัติไม่ใช่หนังสือประวัติศาสตร์ ความจริงในงานเขียนทั้งสองประเภทนี้มีลักษณะห่างไกลกัน เนื่องจากเรื่องราวที่เขาต้องการเล่าเป็นเหตุการณ์ที่จบลงไปแล้ว ผู้ประพันธ์จึงสามารถกำหนดความหมายและเลือกรายละเอียดที่แสดงต้นสายปลายเหตุสอดคล้องกัน แต่ขณะอยู่ในเหตุการณ์นั้นเรามักไม่รู้ความหมาย อาจมีความหมายหลายประการหรืออาจไม่มีเลยก็ได้ ความหมายที่กำหนดขึ้นจึงเป็นอัตวิสัย Sido เป็นสัญลักษณ์ของวัยเยาว์อันบริสุทธิ์ สำหรับ Colette เธอจึงปรารถนาจะวาดภาพอันงดงามของ Sido ดุจบุคคลในอุดมคติ เพราะฉะนั้น Colette จึงระมัดระวังมิให้เรื่องหมองมัวใด ๆ ในอดีตทำให้ความหมายแห่งวัยเยาว์ของเธอผิดเพี้ยนไป เธอจงใจให้วัยเยาว์ปิดฉากเมื่อเธออายุ 12 ปี อาจเป็นเพราะ Colette มีความประทับใจที่สุดในวัยนี้ อนึ่ง Colette มีความทรงจำอันขมขื่นเกี่ยวกับอดีตสามีของเธอทั้งสองคน จึงเป็นธรรมดาอยู่เองที่เธอจะมองเห็น

แต่ความเลวร้ายของเขา Jean Starobinski ที่กล่าวว่า *"สิ่งสำคัญเหนืออื่นใดไม่ใช่ความจริงทางประวัติศาสตร์ หากคืออารมณ์ความรู้สึกที่ถูกกระตุ้นขณะอดีตผุดโผล่ขึ้นมา หากภาพอดีตบิดเบี้ยว อย่างน้อยที่สุด อารมณ์ความรู้สึกที่เกิดขึ้นขณะที่เขียนถึงอดีตถูกถ่ายทอดอย่างจริงใจ"* [37] ด้วยเหตุนี้ความผิดพลาดคลาดเคลื่อนในผลงานของ Colette จึงมิอาจทำให้คุณค่าเชิงอ้างอิงลดน้อยลงไปเพราะอัตชีวประวัติมิได้จำกัดเฉพาะอดีตเท่านั้น แต่รวมถึงเวลาปัจจุบันของผู้แต่งด้วย ไม่ว่าผู้แต่งจะเสนอความทรงจำอย่างบิดเบี้ยวหรือไม่ก็ตาม ภาพที่เขาสร้างขึ้นก็ย่อมสะท้อนทัศนคติของเขาที่มีต่อชีวิตที่ผ่านมา ความจริงที่ Colette นำเสนอมิใช่ข้อมูลทางประวัติศาสตร์ แต่เป็นสิ่งซึ่งแฝงฝังลึกซึ้งอยู่ในใจของเธอเอง

3.7 โลกทัศน์ของ Colette

จากการวิเคราะห์เรื่องราวในอดีตของ Colette เราสามารถมองเห็นแนวทางการดำเนินชีวิตของเธอได้ชัดเจน พฤติกรรมของ Colette ที่ถูกนำเสนอสอดคล้องอยู่ในทิศทางเดียวกัน Colette ไม่ได้แสดงทฤษฎีใด ๆ เยี่ยงนักปราชญ์ผู้คงแก่เรียน โลกทัศน์ของ Colette จากประสบการณ์อันหลากหลายยาวนานของเธอเอง

ความรักมีบทบาทสำคัญครอบงำชีวิตของ Colette เกือบค่อนชีวิต ด้วยเหตุนี้จึงเป็นแก่นเรื่องหลักในนวนิยายทุกเรื่องของเธอ ความล้มเหลวในชีวิตสมรสทำให้ Colette ขาดศรัทธาในความรัก เธอเห็นว่าความรักฉุดให้จิตใจต่ำลง เปลี่ยนนิสัยที่อ่อนโยนให้กระด้างดุร้าย คนโอบอ้อมอารีกลายเป็นคนเห็นแก่ตัว เนื่องจากปรารถนาจะครอบครองคนรักของตนอย่างมีสิทธิ์ขาด ต้องการเป็นเจ้าของอดีตจิตใจของอีกฝ่ายหนึ่งโดยสิ้นเชิง คนที่รักกันจึงกลายเป็นศัตรูกัน ในทัศนะของ Colette ความรักคือการต่อสู้ระหว่างชายและหญิงที่ผูกพันหวังจะเป็นเจ้าของซึ่งกันและกันอย่างสมบูรณ์ ด้วยเหตุนี้จึงบังเกิดความทึงทวงและนำมาซึ่งความเจ็บปวดทรมานดุจโรคร้าย Colette ย้ำถึงความเห็นแก่ตัวของเพศบุรุษ ผู้หญิงพยายามผ่อนผันด้วยการยอมรับสิทธิเท่าที่ผู้ชายจะมอบให้ แต่ก็ไม่สามารถโน้มน้าวใจของผู้ชายให้เป็นมิตรเล็ก จ้องโอกาสที่จะทำร้ายความรักจึงไม่สามารถบำบัดความเหงา ผู้หญิงจำนวนมากกลับโดดเดี่ยวยิ่งขึ้นเบื้องหน้าคนรักหรือสามี ความรักริดรอนความเชื่อมั่นและภาคภูมิใจในตนเอง ผู้หญิงต้องยอมจำนนต่อคนที่เธอรัก Colette เสนอให้มนุษย์ปลดปล่อยตนเองเป็นอิสระจากความรัก แต่เธอรู้ดีว่าเป็นสิ่งยากยิ่งสำหรับสตรี เพราะธรรมชาติสร้างความสุขสมบูรณ์ของผู้หญิง อาศัยความรักของผู้ชายเป็นส่วนประกอบ เพราะฉะนั้นเราจะพบว่าตัวละครเอกหญิงของ Colette ดิ้นรนแสวงหาอิสรภาพอย่างยากลำบากและไม่ประสบความสำเร็จสมัยใหม่ Colette ไม่ได้เรียกร้องความเสมอภาคระหว่างชายและหญิง แต่สนใจไตร่ตรองปัญหาชีวิตคู่และทางออกของผู้หญิง

ในทัศนะของ Colette ธรรมชาติเป็นโอสถขนานเอกซึ่งอาจแทนที่ความรักที่ขาดหายจากชีวิตมนุษย์ วิถีชีวิตอันบริสุทธิ์ชุ่มชื่นบันดาลความสงบแก่จิตใจที่เร่าร้อนทุรนทุรายธรรมชาติมิใช่เพียงฉากภายนอกหากแต่กลมกลืนเป็นหนึ่งเดียวกับชีวิต ธรรมชาติด้วยวิธีต่างจากนักเขียนโรแมนติกซึ่งใช้อารมณ์ดื่มด่ำในความงามของภูมิประเทศ แต่ Colette สัมผัสด้วยอินทรีย์ การมอง ได้ยิน สูดกลิ่น รู้รสและสัมผัสเป็นหนทางประสานกลมกลืนกับธรรมชาติรอบตัว ในธรรมชาตินั้นมีการเกิดและเจริญเติบโตอย่างไม่หยุดหย่อนอันก่อให้เกิดความหวังในหัวใจของผู้ประจักษ์ความจริงนี้

---

[37] Jean Starobinsky, Jean-Jacques Rousseau : la transparance et obstacle, Paris, Plon, 1957, p.149 อ้างตาม George MAY, op.cit. p. 91.

เช่นเดียวกับมารดาของเธอ Colette เชื่อในความกลมเกลียวระหว่างพืช สัตว์ และมนุษย์ซึ่งเคยมีอยู่ในกาลก่อน แต่มนุษย์ได้ทำลายระบบนี้ลง แยกตนเองมานอกวิถีธรรมชาติ Colette รักและชื่นชมในคุณลักษณะของสัตว์เนื่องจากมันดำรงชีวิตตามสัญชาติ เช่นเมื่อหิวก็กิน เมื่ออิ่มก็หยุด สัตว์มีความรู้สึกรัก โกรธ เกลียด เช่นเดียวกับมนุษย์ และแสดงออกเมื่อเกิดแรงกระตุ้นตามธรรมชาติ มันไม่รู้จักเล็งผลมุ่งเอาเปรียบ จิตใจของสัตว์บริสุทธิ์ผุดผ่อง Colette ยกย่องแมวเป็นพิเศษเนื่องจากเป็นสัตว์เลี้ยงที่เธอโปรดปรานมาก ผลงานของเธอหลายชิ้นประณามการข่มเหงรังแกสัตว์ในทุกรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นการกักขัง ใช้งาน หรือจับมาแสดงละคร เธอคัดค้านการจับสัตว์ป่ามาเลี้ยงในกรงขัง แม้ว่าจะทำนุบำรุงอย่างดีเพียงใดก็ไม่อาจทดแทนอิสรภาพที่มันสูญเสียไป

Colette ยอมรับสัญชาติญาณของสัตว์ ในทำนองเดียวกันเธอก็เรียกร้องให้มนุษย์มีสิทธิดำเนินชีวิตอย่างมีเสรีภาพสอดคล้องกับความต้องการทางธรรมชาติ เธอเชื่อว่าเมื่อมนุษย์สามารถสนองตอบแรงกระตุ้นเตือนของประสาททั้งห้าซึ่งปรารถนารูปรสกลิ่นเสียงอันรื่นรมย์ จิตใจย่อมเกิดความอิ่มเอิบสงบสุข ด้วยเหตุนี้ Colette จึงไม่ติเตียนผู้หญิงที่คบชู้ หรือตั้งครรภ์นอกสมรสหากว่าพฤติกรรมนั้นเกิดจากแรงกระตุ้นของความรัก ความรักในทัศนคติของ Colette ไม่ได้จำกัดอยู่ในขอบเขตของจิตใจเท่านั้น การแสวงหาความสุขทางเพศก็เป็นวิธีแสดงออกตามธรรมชาติของความรัก เราจะเห็นได้ว่าทัศนคติของ Colette สวนทางกับศาสนาและศีลธรรมจรรยา แต่ทั้งนี้มิได้หมายความว่า Colette สนับสนุนการแสวงหาความอภิรมย์อย่างไร้ขอบเขต เธอติเตียนผู้ที่มักมากในความรักและเห็นแก่ตนแต่ถ่ายเดียว จุดหมายของเธอคือการเรียกร้องให้มนุษย์ยึดถือกฎเกณฑ์ธรรมชาติเพื่อสร้างดุลยภาพแก่ชีวิต

Colette ไม่สนใจความตาย เธอเห็นว่าเมื่อมนุษย์หลีกเลี่ยงความตายไม่พ้นจึงป่วยการที่จะครุ่นคิดถึงสภาวะหลังความตาย หากแต่ควรจะใช้ชีวิตที่อยู่อย่างคุ้มค่า เราจะสังเกตได้ว่าทั้ง Colette และมารดาปฏิเสธที่จะให้ความสำคัญแก่ Sido ไม่ต้องการแต่งชุดทุกข์เมื่อสูญเสียสามีสุดที่รัก อีกทั้งไม่ต้องการดอกไม้บนหลุมฝังศพของเธอ ในทำนองเดียวกัน Colette ไม่ปรารถนาจะเห็นร่างของ Sido ซึ่งปราศจากลมหายใจและไม่ได้ไว้ทุกข์ตามประเพณี เธอเขียนว่า *"หลุมศพไม่ใช่อะไรเลยนอกจากหีบศพที่ว่างเปล่า คนที่ฉันรักดำรงอยู่อย่างบริบูรณ์ในความทรงจำของฉัน"* (38)

Colette ไม่หวาดหวั่นการตาย แต่ก่อนจะถึงเวลานั้นมนุษย์จะต้องผ่านความชราอันเป็นสภาวะที่น่าชิงชัง เธอเสนอแบบอย่างการใช้ชีวิตอย่างสงบสุขในวัยที่ต้องเผชิญกับความเสื่อมโทรมของสังขาร ความแก่เป็นปัจจัยสำคัญที่ช่วยทำให้ผู้หญิงสามารถปล่อยวางความรักอย่างเด็ดขาด ประสาททั้งห้าซึ่งเคยเสพย์โลกีย์รสเปลี่ยนมาตักตวงความบริสุทธิ์แช่มชื่นในวัฏจักรของธรรมชาติ ในบั้นปลายชีวิต Colette ต้องเผชิญทั้งโรคภัยไข้เจ็บและความชราภาพ แต่เธอไม่ได้ท้อแท้สิ้นหวัง หากแต่ยอมรับสภาพของตนอย่างอดทน เธอพิสูจน์ให้เห็นว่าโรคาพยาธิไม่อาจบั่นทอนคุณธรรมและความรักชีวิตของเธอได้ ผู้อ่านจึงได้เห็นภาพของหญิงชราผู้แจ่มใสร่าเริงมีน้ำใจโอบอ้อมอารี Colette เดินทางไปสู่จุดจบพร้อมด้วยความหวังที่ไม่เคยมอดลง สำหรับเธอแล้ว แต่ในแต่ละขณะของชีวิตมีความงามมหัศจรรย์ที่หล่อเลี้ยงหัวใจของมนุษย์ให้เบิกบานอยู่เสมอ

---

38 .Colette, La Retraite sentimentale, Paris, La pléaide, tome, I.

4. ศิลปะการเขียนของ Colette

Colette กล่าวว่า *"นักเขียนคนใดเลิกสงสัยตนเอง นักเขียนคนใดที่บังเกิดความพอใจล้นเหลือในความดีพร้อมของตนเองเมื่ออายุสูงขึ้น ขอให้นักเขียนคนนั้นจงหยุดความเขียนเถิด ถึงเวลาแล้วที่เขาจะวางปากกาลง"* [39] หลักการของนักเขียนผู้นี้คือความเข้มงวดพิถีพิถัน สำหรับ Colette การเขียนหนังสือเป็นงานยากลำบาก ต้องใช้ความพากเพียรอย่างสูง เธอเล่าให้มิตรสนิทผู้หนึ่งฟังว่า กว่าจะได้ผลงานซึ่งมีความยาว 250 หน้า เธอต้องแก้ไขครั้งแล้วครั้งเล่ารวมจำนวนหน้ากระดาษที่ฉีกทิ้งถึง 300 หน้า Colette มีชีวิตอยู่ในยุคที่โลกวรรณกรรมฝรั่งเศสกำลังแสวงหาทิศทางใหม่หลังจากที่วรรณคดีธรรมชาตินิยมเสื่อมลงตั้งแต่ปี 1885 เป็นต้นมา แต่ผลงานของเธอปราศจากร่องรอยอิทธิพลของทฤษฎีวรรณศิลป์ใด ๆ ทั้งสิ้น Colette มีแนวเขียนเฉพาะตนซึ่งสะท้อนบุคลิกภาพของเธอเอง อาจกล่าวได้ว่าการเล่าเรื่องของตนเองในผลงานของ Colette นั้นเป็นไปตามธรรมชาติเนื่องจากสิ่งเดียวที่เธอสนใจใคร่รู้จักอย่างลุ่มลึกคือภาพลักษณ์ของเธอเอง Colette ใช้กลวิธีการเขียนตามขนบของวรรณกรรมอัตชีวประวัติ แต่ในขณะเดียวกันก็มีเอกลักษณ์ของตนเอง ผู้วิจัยใคร่ศึกษาประเด็นสำคัญ ๆ ดังนี้

4.1 การใช้บุรุษสรรพนามที่ 1 "ฉัน"

การใช้บุรุษสรรพนามที่ 1 "ฉัน" ปรากฏในวรรณกรรมส่วนมากของ Colette ในผลงานประเภทนวนิยายกลุ่มที่ 1 ตัวละครเอกเป็นผู้เล่าเรื่องของตนเอง ส่วนในผลงานประเภทเรื่องไม่สมมุติ (non-fiction) "ฉัน" ผู้เล่าปรากฏอย่างสม่ำเสมอ

การใช้บุรุษสรรรพนามที่ 1 "ฉัน" ย่อมยืนยันความเป็นหนึ่งเดียวระหว่างผู้เล่าและตัวละครเอกก็จริง แต่เราจะต้องไม่ลืมว่าบุคลิกภาพของผู้เล่าในปัจจุบันและตัวละครซึ่งอยู่ในอดีตย่อมแตกต่างกัน เช่น ในขณะที่ Colette เล่าเรื่องวัยเยาว์ของเธอ ใน La Maison de Claudine เธอมีอายุ 50 ปีแล้ว แต่ภาพของเธอในผลงานชิ้นนี้เป็นเด็กน้อยมีอายุระหว่าง 8-15 ปีเท่านั้น นอกจากนี้ยังใช้ชื่อ Minet-chéri ช่องว่างระหว่างผู้เล่าและตัวละครเด็กก็มีผลต่อการเสนอภาพ ซึ่งอาจจำแนกเป็น 2 วิธี

4.1.1 *"ฉัน" "ผู้เล่า"* มองอดีตจากจุดยืนในปัจจุบัน

ในกรณีผู้เล่าแยกตนเองจากตัวละครดุจเป็นคนละคน Minet-Chéri ไม่เข้าใจพฤติกรรมของตนในขณะนั้นเพราะยังเยาว์วัย แต่ผู้เล่าได้ผ่านโลกมาถึง 50 ปีจึงสามารถเข้าใจอดีตย้อนหลัง เช่น Minet-Chéri ไม่เข้าใจบิดาของเธอ ผู้เล่า (Colette วัยผู้ใหญ่) รำลึกเหตุการณ์ในอดีตและอธิบายว่า *"เดี๋ยวนี้ ฉันประจักษ์แจ้งว่าพ่อพยายามจะเอาใจเรา"* [40] *"เดี๋ยวนี้ฉันแน่ใจว่าจะต้องใช้ระยะเวลาหนึ่งปีเพื่อให้มองเห็นรูปลักษณ์อันแท้จริงของคนที่จากไปซึ่งก่อตัวขึ้นในหัวใจของเรา"* ผู้เล่าเปลี่ยนจากระดับเวลาในอดีตเป็นระดับเวลาปัจจุบัน เราจะสังเกตได้ว่า กาลอดีต Passé Simple ซึ่งใช้กับเรื่องเล่าโดยปกติถูกเปลี่ยนเป็นกาลปัจจุบัน présent และมีคำขยายกริยา maintenant (เดี๋ยวนี้) เข้ามาเสริม

ท่าทีของผู้เล่าที่แสดงต่ออดีตมี 2 แบบ สลับกันดังนี้

---

[39] Colette, Discours de réception à l'Académie royale belge de langue et de littérature française, paris, Grasset, 1936.
[40] Colette, Sido, op. cit.

ความพยายามที่จะประสานกลมกลืนกับอดีต ผู้เล่าค้นหาความต่อเนื่องจากอดีต เช่น อิทธิพลของการอบรมเลี้ยงดูในครอบครัวซึ่งมีผลต่อบุคลิกภาพปัจจุบัน หรือย้ำถึงพลังของความทรงจำซึ่งยึดเหตุการณ์ในอดีตให้ต่อเนื่องถึงมิติปัจจุบัน Colette เขียนว่า *"ทุกสิ่งยังปรากฏแก่สายตาของฉันอีก สวนล้อมด้วยกำแพงร้อนผ่าว ลูกเชอรี่ช่อสุดท้ายห้อยย้อยจากกิ่ง ท้องฟ้าแต้มริ้วชมพู ทุกสิ่งยังคงอยู่ใต้นิ้วมือของฉัน หนอนดิ้นขยุกขยิก ใบ Hortensia อวบหนาและฉ่ำมือกร้านกระด้างของแม่"* [41] ในแง่ภาษาเราจะสังเกตว่าคำ *"encore"* (อีก) มักถูกนำมาใช้คู่กับกริยาที่เป็นกาลปัจจุบัน (le présent)

การแตกแยกกับอดีต ผู้เล่าตระหนักว่า การสัมผัสกับอดีตเป็นเพียงภาพลวงใจ Colette ยอมรับอย่างเศร้าสลดว่าวัยเยาว์ของเธอผ่านไปแล้ว เราจะสังเกตการใช้สำนวน *"ne...plus"* (ไม่...อีกต่อไป) เช่น *"โลกที่ฉันไม่ควรคู่อีกต่อไป"* หรือถ้อยคำที่แสดงการพลัดพราก เช่น *"ฉันเป็นของถิ่นที่ฉันทิ้งมา"*

4.1.2 ฉันผู้เล่าถ่ายทอดเหตุการณ์ในอดีตจากทัศนะของตัวละคร

เนื่องจากผู้เล่าปรารถนาจะชุบชีวิตโลกวัยเยาว์ขึ้นมาใหม่ จึงสลัดกระแสสำนึกปัจจุบันเพื่อรื้อฟื้นความประทับใจในวัยเด็ก ฉะนั้นการบรรยายภาพจึงมาจากมุมมองของ Minet-Chéri ตัวอย่างเช่น ใน Sido ในสายตาของ Minet-Chéri มารดาของเธอมีอำนาจวิเศษทำให้สวนธรรมดากลายเป็นอาณาจักรลี้ลับ เสียงของเพื่อนบ้านที่โต้ตอบกับ Sido ข้ามรั้วบ้านกลายเป็นเสียงของนางฟ้า เหตุการณ์ธรรมดาที่เกิดขึ้นเป็นปกติทุกวันเป็นปรากฏการณ์มหัศจรรย์สำหรับเด็กน้อย

4.2 บทสนทนา

Colette ขอยืมเทคนิคการเขียนนวนิยายมาใช้ในเรื่องเล่าวัยเยาว์แทนที่จะเล่าแบบเรียงความ เธอพยายามสร้างมโนภาพด้วยการนำเสนอเหตุการณ์เป็นฉาก (scène) ให้ผู้อ่านได้เห็นพฤติกรรมของตัวละครอย่างชัดเจนราวกับอยู่เบื้องหน้า เธอให้รายละเอียดเกี่ยวกับสถานที่บรรยากาศ พรรณนารูปลักษณ์กริยาท่าทางและน้ำเสียงของตัวละคร ด้วยเหตุนี้เราจะพบว่าบทสนทนาครอบคลุมเนื้อที่ส่วนใหญ่ของวรรณกรรมในผลงานบางชิ้น เช่น **La Maison de Claudine** หรือ **Journal à rebours** เราจะพบบทโต้ตอบของตัวละครอยู่แทบทุกหน้า ผู้อ่านมีความรู้สึกว่าเห็นเหตุการณ์ด้วยตนเองโดยไม่มีผู้เล่าเป็นสื่อกลาง Colette ให้คำพูดของตัวละครแสดงอุปนิสัยใจคอของผู้พูดหรือให้ข้อมูลอื่น ๆ บ่อยครั้งที่เธอขึ้นต้นเรื่องด้วยคำพูดของตัวละคร ตัวอย่างเช่น ใน **Sido** คำพูดของ Sido ในหน้าแรกไม่เพียงแต่จะเป็นการเปิดฉากอย่างมีชีวิตชีวา แต่เกริ่นให้รู้แก่นเรื่องสำคัญและบุคลิกภาพของตัวละคร

นอกจากบทสนทนาจะให้ข้อมูลเกี่ยวกับตัวละครแล้ว ยังทำหน้าที่เล่าเรื่องเราจะสังเกตได้ว่า ในส่วนของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นก่อนการเกิดของ Colette เธอเปลี่ยนบทบาทเป็นเฟิง Sido เป็นผู้เล่าเรื่องเหล่านี้ให้บุตรสาวฟัง เช่นเรื่องสุนัขป่าหิวโหยเดินตามรถม้าของ Sido เรื่องพายุหิมะกลางฤดูร้อน Sido รับหน้าที่ผู้เล่าคนที่ 2 อย่างเหมาะเจาะเพราะมีนิสัยเป็นคนช่างสังเกตช่างจำและช้ายังช่างเล่าอีกด้วย

4.3 การถ่ายทอดความรู้สึกของประสาททั้งห้า

Colette มีคุณสมบัติพิเศษมาแต่กำเนิดคือ ความละเอียดอ่อนของประสาททั้งห้า โดยเฉพาะอย่างยิ่งนาสิก เธอเขียนว่า *"จมูกของฉันมีความรู้สึกไวกว่าส่วนอื่น ๆ ของร่างกาย"* [42] คุณสมบัติดังกล่าว

---

41 Colette, **La Maison de Claudine**, op. cit.

42 Colette, s**Sido**, op. cit.

ช่วยให้เธอเข้าถึงความลี้ลับมหัศจรรย์ของธรรมชาติตั้งแต่เยาว์วัย ประสาททั้งห้ามีบทบาทสำคัญในการดำเนินชีวิตของนักเขียนผู้นี้ เธอไม่สนใจนามธรรม ไม่สนใจอนาคตหากแต่แสวงหาความปีติจากรูปรส กลิ่น เสียง อันเป็นสภาวะปัจจุบัน เพราะฉะนั้นประสาทความรู้สึกมีอิทธิพลในวรรณกรรมของ Colette นักเขียนหลายคนเช่น Flaubert และ Zola ค้นคว้าศึกษาข้อมูลอย่างเป็นระบบก่อนจะสร้างผลงาน แต่ Colette ไม่เคยมีขั้นตอนดังกล่าว เธออธิบายว่า *"แต่ละวัน นักเขียนอาศัยความจำจากสมองและความทรงจำจากประสาทอันละเอียดอ่อน"* [43] Colette ค้นพบความงามของสิ่งที่คงอยู่ชั่วแล่น เช่นแสงตะวันที่จับขอบฟ้าเวลาอรุณรุ่ง เป็นต้น และปรารถนาจะบันทึกภาพที่เห็นอย่างสมบูรณ์แบบ เธอถ่ายทอดความรู้สึกที่กระทบประสาท โดยตรงปราศจากการตีความหมายใด ๆ Colette ได้รับยกย่องว่าเป็นกวีแห่งสัญชาติญาณ Jean Larnac เขียนว่า *"เราเห็นสิ่งที่เธอเห็น เราสูดกลิ่นสิ่งที่เธอสูดกลิ่น เราแตะต้องสิ่งที่เธอแตะต้อง"* [44] Colette ไม่ได้ลอกเลียนความเป็นจริงดังเช่นวิธีถ่ายรูปอย่างทั่ว ๆไป หากแต่ชี้ให้เห็นแง่มุมน่าพิศวงที่ซ่อนเร้นอยู่ ของธรรมดาจึงกลายเป็นสิ่งที่แปลกใหม่ที่ดึงดูดความสนใจของผู้อ่านราวกับไม่เคยเห็นมาก่อน

ผู้วิจัยใคร่ยกตัวอย่างการถ่ายทอดความรู้สึกของประสาททั้งห้า คือ จักษุ โสต นาสิก สัมผัส รส อนึ่งเพื่อให้ผู้อ่านได้ดื่มด่ำในสุนทรียรสแห่งภาษาของ Colette อย่างสมบูรณ์ ผู้วิจัยของดเว้นที่จะแปลเป็นภาษาไทย

นักวิจารณ์ส่วนมากมักเปรียบเทียบ Colette กับจิตรกร เธอไม่เพียงแต่ต้องการให้ผู้อ่านมองเห็นภาพเท่านั้น แต่แสวงหาความกลมกลืนแห่งองค์ประกอบศิลป์ ได้แก่ เส้น สี แสง และเงา เพื่อให้ได้ภาพอันงดงาม ผลงานของ Colette รุ่มรวยสีสันหลากหลาย ตั้งแต่สีเย็นตาจนถึงสีร้อนแรง มีทั้งการใช้สีกลมกลืนกันและสีที่ตัดกันอย่างเฉียบขาดตัวอย่าง เช่น สวนของ Sido ในฤดูร้อนอาบแสงสีเหลืองแซมประกายแดงและม่วง สีเหลืองสะท้อนจากกรวดโรยถนนซึ่งต้องแดด สีแดงและม่วงเป็นแสงสะท้อนของดอกไม้ *"Tout de chaud jardin se nourissait d'une lumière jaune, à tremblements rouges et violets, mais je ne pourrais dire si ce rouge et violet dépendaient, dépendent encore d'un sentimental bonheur ou d'un éblouissemnt optique."* [45]

Colette ปรารถนาจะถ่ายทอดสีให้ตรงตามที่เห็น เธอเลือกศัพท์อย่างพิถีพิถัน เมื่อไม่สมใจก็ผสมคำดุจจิตรกรผสมสีก่อนระบายบนผืนผ้า ตัวอย่างเช่นสีดอกไวโอเล็ต : mauve azuré, blanc bleu veinedengeremauve สีของปีกผีเสื้อ : feu violet นอกจากนี้ยังขอยืมสีของวัตถุโดยใช้คำ *"couleur"* (สิ่งนำหน้า) เช่น ses yeux couleur d'eau savonneuse (นัยน์ตาสีน้ำสบู่) des murs couleur de fumée (กำแพงสีควัน) เมื่อ Colette ต้องการพรรณนาสีอย่างละเอียดละออ เธอจะใช้อุปมาอุปไมยเข้าช่วยเสริม เช่น พรรณนาสีของผม dorée comme la chataigne mi-mure (สีทองดังผลเกาลัดใกล้สุก)

Colette มีโสตประสาทไวต่อลีลาและจังหวะดนตรี เธอสามารถวิเคราะห์เพลงได้อย่างแม่นยำและละเอียดละออ นอกจากนี้ยังเล่นเปียโนได้ดีเยี่ยม งานเขียนของเธอจึงมีแนวโน้มที่จะถ่ายทอดเสียงและจังหวะอันเสนาะโสต Colette พรรณนาเสียงสูงต่ำ พลิ้วพรายดุจลีลาเพลงของนกไนติงเกล โสตอันฉับไวของ Colette สามารถได้ยินกระทั่งเสียงแผ่วเบาที่สุด เธอพรรณนาเสียงหิมะตกบนใบไม้แห้ง : *"Je priai mon*

---

[43] Colette, **Le Fanal bleu**, op. cit.

[44] Jean Larnac, **Colette**, sa vie et son oeuvre, Paris, Krâ, 1927.

[45] Colette, **Sido**, op. cit.

vieil ami le nouveau marié d'arrêter la voiture pour queje puisse écouter le chuchotment de la neige sur lelit des feuilles mortes. C'est un murmure très doux, et comme syllabé" (46)

กลิ่นมีบทบาทสำคัญในความทรงจำวัยเยาว์ของ Colette เนื่องจากเธอมีจมูกไวมาก เธอพรรณากลิ่นอายของป่า Puisage ในแต่ละฤดูกาล Colette จดจำกลิ่นอายอันหอมชื่นของ Sido ได้แม่นยำ ใน **La Maison de Claudine** กลิ่นผลไม้สุกในสวน อบอวลตั้งแต่หน้าแรก : "Le Jardin-du Haut commandait un Jardin-du-bas, potager resserré et chaud, consacré à l'aubergine et au piment, où l'odeur du feuillage de la tomate se mêlait , en juillet, au parfum de l'abricot mûri sur espaliers." (47)

โดยทั่วไป Colette จะพรรณนาความรู้สึกของประสาทต่าง ๆ ผสมกัน เช่น เสียง สัมผัส และรส เธอพรรณนาการเดินบนหิมะ : *"Nous avons gratté de nos dix pattes une neige intact, friable, qui, fuyait sous notre poids avec un crissament caressant de taffetas. Loin de tous les yeux, nous avons galopé, aboyé, happé la neige au vol, goûté sa suavité de sorbé vanillé et poussiéreux.."* (48)

4.4 ภาษาของ Colette

Colette พิถีพิถันในการเขียนมากเพราะเธอปรารถนาจะถ่ายทอดความรู้สึกอันละเอียดอ่อนและซับซ้อนของประสาททั้งห้าอย่างสมบูรณ์ที่สุด Colette เลือกเฟ้นคำอย่างเข้มงวด เธอไม่ได้สนใจเฉพาะความหมายเท่านั้น แต่พิจารณาตัวสะกดและเสียงของคำ Colette มองตัวอักษรเหมือนมองภาพวาด เธอคัดค้านอย่างแข็งขันเมื่อมีข่าวว่าจะปฏิรูปตัวสะกดในภาษาฝรั่งเศส เธอเขียนว่า *"ไม่...ไม่...ไม่... ฉันต้องการตัวสะกดที่สะสวยมีหนามหิ่มเพราะเป็นหิวทัศน์สำหรับฉัน ไม่ใช่แต่จะไม่ตัดอะไรออกไปนะ แต่ต้องนำตัวอักษรที่หายไปกลับคืนมาด้วย ตัว y ตัว h และอื่น ๆ ที่เน้นสายดูสวยกว่ามากมายนัก"* (49) ในทัศนะของ Colette คำแต่ละคำมีลีลาดนตรีอยู่ในตัวโสตอันละเอียดอ่อนของ Colette สามารถจับเสียงสูงต่ำของแต่ละพยางค์ที่ถูกออกเสียง Colette สนใจวิธีออกเสียงของแต่ละบุคคล ผลงานของเธอใช้คำเลียนเสียงบ่อย ๆ เช่น Léo พี่ชายของ Colette เปล่งเสียงเลียนเสียงเสียดสีของกลอนประตู *"I-î-î an"* Cloette บันทึกสำเนียงท้องถิ่นที่เธอได้ยิน เช่น สำเนียงภาคกลางของ *"Bel-Gaxou" "-Meee voui ! il vient par le trrou du parquet. Là, il monte sur le lit. Il a une couronne sur la tête, avé des perles. Et il cose."* (50)

Colette เป็นคนรักภาษาอย่างยิ่ง ผลงานของเธอรุ่มรวยศัพท์ฝรั่งเศสอย่างจะหาผู้ใดเปรียบได้ยาก เพื่อให้ได้คำที่สื่อความหมายตรงที่สุด Colette ยืมศัพท์วิชาการจากสาขาต่าง ๆ เช่น แพทยศาสตร์ ภูมิศาสตร์ ธรณีวิทยา นอกจากนี้ Colette ยังใช้คำโบราณ คำท้องถิ่น และคำต่าง ๆ ที่มาจากภาษาต่างประเทศ เนื่องจากสนใจในตัวสะกดและเสียงที่แปลกหู ในบางครั้ง Colette สร้างคำใหม่ขึ้น โดยเปลี่ยนหน้าที่ของคำ เช่น แผลงคำนามเป็นคำคุณศัพท์ : les sorbiers, **grappés** de fruits verts (มาจาก groppe)

---

[46] Colette, L'Etoile Vesper, op.cit.

[47] Colette, La Maison de Claudine, op. cit.

[48] Colette, Les Vrilles de la vigne, op. cit.

[49] Colette, จดหมายถึง Le Figaro littéraire, le 12 août, 1951.

[50] Colette, Journal à rebours, op. cit.

แต่การเลือกเฟ้นคำเพียงประการเดียวย่อมไม่สามารถทำให้ผลงานของ Colette ติดตรึงใจผู้อ่านได้ Colette เรียงร้อยประโยคเป็นเสียงและจังหวะอันไพเราะราบรื่นดุจเสียงดนตรี เธอให้ความสำคัญกับจังหวะและลีลาของประโยค นักวิจารณ์หลายคนมีความเห็นว่าผลงานของ Colette สามชิ้นคือ **Les Vrilles de la vigne, La Maison de Claudine** และ **Sido** เป็นกวีนิพนธ์ในภาษาร้อยแก้วเช่นเดียวกับที่Boudelaire เคยริเริ่มไว้แล้ว

ลักษณะเด่นอีกประการหนึ่งในภาษาของ Colette คือการใช้อุปมาอุปมัย ซึ่งเป็นที่สะดุดสายตาผู้อ่านทั้งในแง่คุณค่าและปริมาณอันมหาศาล Colette ใช้กลวิธีนี้เพื่อสื่อความรู้สึกของประสาททั้งห้าให้ชัดเจนที่สุด อีกทั้งยังเพิ่มรสภาษา สิ่งที่ Colette นำมาเปรียบนั้นไม่ใช่ของประหลาดหายาก หากแต่เป็นสิ่งที่อยู่รอบตัวเธอในชีวิตประจำวัน เช่น ต้นไม้ ทิวทัศน์ สัตว์ แต่ Colette สามารถมองทะลุเห็น ความคล้ายคลึงระหว่างสิ่งที่เธอพรรณนาและสิ่งที่เธอนำมาเปรียบเทียบอย่างที่คนทั่วไปคาดคิดไม่ถึง ภาพเปรียบเทียบจึงเกิดความแปลกใหม่น่าพิศวง เช่น เปรียบนายร้อยเอก Jules-Joseph Colette ซึ่งมีขาเดียวเหมือนกระสาขายาวเก้งก้างที่ทรงตัวอยู่บนขาเดียว *"Mon père se repose comme un héron sur sa jambe unique."* [51]

อุปมาอุปมัยอาจเป็นความเปรียบเทียบโดยนัย (métaphore คือไม่มีคำเชื่อม ประเภท *"comme"* ระหว่างสิ่งที่พรรณนาและสิ่งที่นำมาเปรียบเทียบ เช่น Des bigonniers pourpres, victorieux ennemies des clématites épuisées [52] Colette ใช้อุปมาอุปมัยประเภทนี้บ่อยมาก เพราะสามารถแทรกเข้าไปในประโยคอย่างคล่องตัว และสร้างบรรยากาศ เช่นในตัวอย่างข้างต้น ต้นไม้กลายเป็นสิ่งมีชีวิตซึ่งต่อสู้ชิงชัยกัน

สรุป

ผลงานของ Colette แสดงความขัดแย้งกันในตัว Colette ปฏิเสธที่จะเขียนอัตชีวประวัติอย่างเป็นทางการตามคำขอร้องของสำนักพิมพ์ แต่สิ่งที่เธอสนใจยิ่งกว่าสิ่งใดก็คือตัวละครของเธอเอง ผลงานทุกชิ้นจึงแสดงภาพลักษณ์ของเธอ อย่างไรก็ตาม Colette หลีกเลี่ยงที่จะเปิดเผยเรื่องราวของตนอย่างโจ่งแจ้ง ข้อมูลจากความทรงจำของเธอจึงถูกกลั่นกรองอย่างระมัดระวัง

อะไรคือแรงจูงใจให้ Colette ย้อนรอยอดีตจนถึงวัยเยาว์ คำตอบเบื้องต้นที่เห็นชัดที่สุดก็คือความอาลัยในบ้านเกิด ความผิดหวังในชีวิตสมรสครั้งแรกทำให้เธอปรารถนาจะกลับสู่วัยเยาว์ การย้อนอดีตของ Colette คงจะขาดความหมายลึกซึ้งหากเธอมุ่งแต่จะรื้อฟื้นความอภิรมย์ในถิ่นกำเนิด หรือแสดงความผูกพันต่อมารดาเท่านั้น เราจะพบว่าเมื่อ Colette เขียนถึงวัยเยาว์เธอพยายามที่จะวิเคราะห์ต้นกำเนิดแห่งบุคลิกภาพของเธอเอง ภาพของ Sido โดดเด่นงดงามในผลงานของ Colette เพราะเธอตระหนักถึงบทบาทของสตรีผู้นี้ในการปลูกฝังทัศนคติต่าง ๆ แก่เธอ ภาพของ Sido ไม่ได้ปรากฏอย่างโดดเดี่ยว หากแต่ห้อมล้อมด้วยสามีและลูก ๆ ทั้งสี่คน แต่บุคคลเหล่านี้มีความสำคัญต่อ Colette น้อยมากเมื่อเทียบกับ Sido

ความบริสุทธิ์แห่งวัยเยาว์ถูกแทนที่ด้วยบุรุษและความรักซึ่งเข้ามาครอบครองชีวิตของ Colette เป็นเวลานาน Colette วาดภาพสามีทั้งสองคนของเธอ ดูเหมือนว่าในทัศนะของเธอนั้นสาเหตุที่ทำให้ชีวิตสมรส

---

[51] Colette, **Sido**, op. cit.

[52] Ibid.

ของเธอล้มเหลวทั้งสองครั้งมาจากบุรุษทั้งสิ้น เราจะสังเกตได้ว่าในการเล่าชีวิตแต่งงานของเธอนั้นมีแรงจูงใจอื่นแอบแฝงอยู่ไม่ว่า Colette จะรู้สึกตัวหรือไม่ก็ตาม ความเจ็บช้ำน้ำใจทั้งหมดของเธอถูกระบายลงไปในวรรณกรรม จะเห็นได้ว่า Colette ประณามทั้ง Willy และ Henry de Jouvenal อย่างรุนแรง

นักวิจารณ์วรรณคดีที่ศึกษาประวัติของ Colette จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์พยายามพิสูจน์ว่าอดีตสามีของ Colette ไม่ได้เลวร้ายเท่าที่ Colette ประณามไว้ นอกจากนี้ยังเปิดเผยอดีตของ Sido ซึ่งเคยเป็นข่าวอื้อฉาว เราไม่อาจปฏิเสธได้ว่า Colette เปลี่ยนแปลงแต่งเติมจินตนาการลงในความทรงจำของเธอ แต่อัตชีวประวัติที่มีชื่อเป็นจำนวนมากก็ผ่านกระบวนการทำนองนี้ เช่น Histoire de ma vie ของGeorge Sand เป็นต้น แก่นสำคัญอยู่ที่ทัศนคติที่ผู้แต่งอัตชีวประวัติแสดงต่ออดีตของตนไม่ว่าจะในทางชื่นชม หรือในทางลบ เพราะย่อมแสดงถึงความพยายามที่จะสร้างภาพลักษณ์ของตนเองจากการย้อนอดีต สิ่งที่เสนอคือความจริงที่อยู่ในก้นบึ้งของจิตใจซึ่งอาจต่างจากข้อมูลทางประวัติศาสตร์ Colette มิได้มีจุดมุ่งหมาย ที่จะตีแผ่ชีวิตส่วนตัวของมารดาของเธอหากแต่ต้องการแสวงหาแบบอย่างการดำเนินชีวิตในภาพของ Sido ซึ่งเธอบรรจงสร้างขึ้นมาอย่างงดงาม Sido คือสัญลักษณ์ของโลกวัยเยาว์อันบริสุทธิ์ผุดผ่อง เป็นผู้ที่พบสันติสุขในชีวิตที่กลมกลืนกับวิถีของธรรมชาติ เราจะพบว่าโลกทัศน์ของ Sido ก็คือโลกทัศน์ของ Colette นั่นเอง เพราะภาพของ Sido ไม่ได้มาจากความทรงจำในอดีต แต่อย่างเดียวแต่ผสมผสานกับอุดมคติของ Colette ด้วย

อนึ่ง Colette มีศิลปะการเขียนเฉพาะตน เนื่องจากเธอปรารถนาที่จะชุบชีวิตโลกวัยเยาว์ด้วยการปลุกความรู้สึกในอดีตของประสาททั้งห้าอีกครั้งหนึ่งด้วยพลังแห่งคำที่เธอเลือกสรรอย่างพิถีพิถัน ภาษาของ Colette ที่ถ่ายทอดความทรงจำวัยเยาว์มีจังหวะลีลาดุจดนตรีและเต็มไปด้วยด้วยภาพพจน์อันน่าพิศวง เมื่อคุณค่าเชิงอ้างอิงประสานกับคุณค่าทางศิลปะ อัตชีวประวัติของ Colette จึงกลายเป็นผลงานชิ้นเอกประดับโลกวรรณกรรมฝรั่งเศส

• •

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

เปิดขายใบสมัคร และ รับสมัคร

เข้าศึกษาต่อในระดับปริญญาโท

จำหน่ายใบสมัคร 8 ตุลาคม– 16 พฤศจิกายน พ.ศ. 2533

และ รับสมัคร 12–23 พฤศจิกายน พ.ศ. 2533

ครูภาษาฝรั่งเศสที่สนใจศึกษาต่อไม่ควรพลาด

รายละเอียดติดต่อได้ที่บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ วิทยาเขตบางเขน

บรรณานุกรม

1. งานวิชาการเกี่ยวกับทฤษฎีอัตชีวประวัติและวรรณคดีวิจารณ์

GENETTE (Gérard) **Figure III**, Seuil, Paris, 1972.
Le Seuil, Seuil, Paris, 1987.

LEJEUNE (Phillpe), **L'Autobiographie en France**, Paris, Armand Colin, 1971.
- **Le Pacte autobiographique**, Paris, Seuil, 1975.
- **Je est un autre**, Paris, Seuil, 1976.
- Moi, **aussi**, Paris, 1986.

MAUROIS (André), **Aspects de la biographie**, Paris, Grasset, 1930.

MAY (Georges), **l'Autobiographie**, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.

ROUSSEE (Jean), **Narcisse romancier, Essai sur la première personne dans le roman**, Paris, Corti, 1973.

2. ผลงานของ Colette

2.1 **Oeuvres complètes**, Le Fleuron, Flammarion, Paris, 1948-1950.
จำนวน 15 เล่ม

I **Claudine à l'école**, Claudine à Paris.
II Claudine en ménage, Claudine s'en va, la Retraite sentimentale.
III L'Ingénue libertine, Les Vrilles de la vigne, Douze dialogues de bêtes, Autres bêtes.
IV La Vagabonde, L'Entrave, Dans la foule.
V L"Envers du music-hall, Mitsou, La Paix chez les bêtes, Les Heures longues, La Chambre éclairée.
VI Chéri, La Fin de Chéri, Le Viyage égoïste, Aventures Quotidiennes.
VII La Maison de Claudine, Sido, Noces, Le Blé en herbe, La Femme cache.
VIII La Naissance du jour, La Seconde, Prisons et Paradis, Nudité.
IX Le pur et l'Impur, la Chatte, Duo, Le Toutounier, Belles saisons.
X La Jumelle noire.
XI Mes apprentissages, Bella-Vista, Chambre d'hôtel, Julie de Carneilhan.
XII Journal à rebours, Le Képi, De ma fenêtre, Trois... Six... Neuf...
XIII Gigi, L'Etoile Vesper, Mes cahiers, Discour de réception.
XIV Le Fanal bleu, Pour un herbier, Trait pour trait, Journal intermittent, La Fleur de l'âge, En pays connu, A portée de la main.
XV Théâtre : Chéri, La Vagabonde, En camarades, La Décapitée, L'Enfant et les Sortilèges, Mélanges, Bibliographie.

2.2 **Oeuvres complètes**, Editions de la pléaide, 2 tomes, 1984-1986.

2.3 ผลงานที่พิมพ์ภายหลังที่ Colletteถึงแก่กรรม
- **Paysages et Portrait**, Paris : Flammarion, 1958.
Contes des milles et un Matin, Paris, Flammarion, 1970

2.4 จดหมายของ Colette;
Lettres à Hélème Picard, Paris : Flammarion, 1958.
Lettres à Marguerite Moreno, Paris: Flammarion, 1959

Lettres de la vagabonde, Paris, Flammarion, 1961.
Lettres au Petit Corsaire, Paris : Flammarion, 1963.
Lettres à ses pairs, Paris : Flammarion, 1972.

2.5 จดหมายของ Sido

Sido, Lettres à sa fille, Paris, Des femmes, 1984.

3. งานวิจารณ์เกี่ยวกับชีวิตและผลงานของ Colette

BEAUMONT (Germaine) et André PARINUD, Colette par elle-même, Paris, Seuil, 1951, " Ecrivains de toujours"

COCTEAU (Jean), Colette, Discours de réception à l'Académie royale de alngue et de littérature françaises de Belgigue, Paris Grasset, 1955,

D'HOLLANDER (Paul), Colette, ses apprentissages, Les presses de l'Université de Montréal. Paris, Klincksiieck, 1978.

FORESTIER Louis,, Chemin vers "la Maison de Claudine" et "Sido" Paris, Société d'édition d' enseignement supérieur, 1968.

GOUDEKET (Maurice) Près de Colette , Paris, Flammarion, 1956.

HARRIS, Elaine, l'Approfondissement de la sensualité dans l'oeuvre romanesque de Colette, Paris, Nizet, 1973.

HOUSSA, Nicole, le Souci de l'expression chez Colette, Bruxelles, Palais des académies, 1958.

KETCHUM (Anne) **Colette ou la Naissance du jour**. Etude d'un malentendu, Paris, Minard, 1968. "Bibliothèque des lettres modernes",

LARNAC (Jean) **Colette, sa vie, son oeuvre**, Paris, Krâ, 1927.

LE HARDOUIN (Maria) **Colette**, Paris, éd. universitaires, "Classiques du xx^e siècle"

PHELPS (Robert) **Colette, Autobiographie tirée des oeuvres de Colette**, Paris, Fayard, 1966,

RAAPHORST-ROUSSEAU (Madeleine) **Colette, sa vie et son art**, Paris, Nizet, 1964.

RESCH (Yannick) **Corps féminin, corps textuel**, Paris Klincksieck, 1973.

SARDE (Michèle) **Colette libre et entravée**, Paris Stock, 1978.

TRAHARD (Pierre) l'Art de Colette, Paris, J.Renard, "Sainte-Beuve", coll. dirigée par P. Trahard, 1941, in-16, 239 p.

บทความเกี่ยวกับ Colette

ESCHOLIER (Raymond) "**Le drame secret de Sido**. le Figaro littéraire, 17 novembre 1956.

ESCHOLIER (Raymond) "**Ce que Colette n'a pas dit : la véritable histoire de Sido et du Capitaine**", le Figaro littéraire, 24 novembre 1956.

JOUVENEL (Bertrand) **La Vérité sur Chéri, oeuvres complètes**,La pleiade, tome ∏ 1986.

JOUVENEL (Renard de) "**Lettres de Colette**", La Revue de Paris, décembre 1966.

WILLY, **Indiscrétions et Commentaires sur les "Claudine"**, Paris, Blaisot, "Pro Amicis", 1962.

ภาพลึกลวงตากับการละครฝรั่งเศสในศตวรรษที่ 17

ปณิธิ หุ่นแสวง *

1. บทนำ

ค.ศ. 1548 นับได้ว่าเป็นปีที่กำหนดขั้นสำคัญอีกขั้นหนึ่งในประวัติการละครของฝรั่งเศส สภาปารีส (Parlement de Paris) เห็นว่าการแสดงละครศาสนาประเภทที่เรียกว่า mystère มีวิวัฒนาการไปในทางเสื่อม เน้นเรื่องทางโลกและเรียกเสียงหัวเราะ ยิ่งกว่าจะปลูกศรัทธาและอบรมศีลธรรมจรรยาให้แก่ผู้ชม คณะผู้จัดการแสดงก็เป็นกลุ่มชนที่ไร้การศึกษามีสถานะต่ำต้อย ใช้เรื่องราวทางศาสนาบังหน้าการแสดงฉากตลกต่ำช้า จึงได้ออกประกาศห้ามการแสดงละครที่เคยสำคัญและยิ่งใหญ่ที่สุดของยุคกลางเสียในปี 1548 นี้ [1]

และในปี 1548 นี้เองมีการสร้างโรงละครขึ้นใหม่เพื่อใช้เป็นสถานที่แสดงละครอย่างถาวรโรงเดียวของฝรั่งเศสในขณะนั้นโดยใช้ชื่อสถานที่ตั้งคือ l' Hôtel de Bourgogne เป็นชื่อโรงละคร โรงละครแห่งนี้เป็นกรรมสิทธิ์ของสมาชิกสมาคมศาสนาที่เรียกตัวเองว่า les Confrères de la Passion ซึ่งได้รับเอกสิทธิ์ให้ผูกขาดการแสดงชนิดสำคัญ ๆ (le théâtre sérieux) แต่เพียงผู้เดียว แต่สมาชิกสมาคมดังกล่าวมิใช่เป็นนักการละครอาชีพ สิ่งที่บุคคลคณะนี้ปฏิบัติ คือให้เช่าโรงละครแก่คณะละครที่ต้องการจัดแสดงต่อสาธารณชน มีคณะละครหลายคณะผลัดเปลี่ยนกันเช่าโรงละครแห่งนี้ จนกระทั่งในปี ค.ศ. 1629 ทางการบังคับให้โรงละครสาธารณะโรงนี้ทำสัญญาเช่ากับคณะละครหลวง (les Comédiens du Roi) และได้มีการต่อสัญญาเรื่อยมาจนกระทั่งปี 1680 [2] เมื่อพระเจ้าหลุยส์ที่14 ทรงรวมคณะละครของ Molière กับคณะละครหลวงเข้าด้วยกัน เป็น La Comédie-Française มีชีวิตอันยืนยาวตลอดศตวรรษที่ 17 ของโรงละคร l' Hôtel de Bourgogne จึงเป็นอันสิ้นสุด

การแสดงละครที่ยิ่งใหญ่ที่สุดเช่นการแสดง mystère ในยุคกลางกันนั้น ไม่มีข้อจำกัดในเรื่องการใช้สถานที่สำหรับการแสดง สถานที่แสดงเป็นลานกว้าง อาจจะเป็นบริเวณตลาดหรือเป็นลานหน้าโบสถ์ ณ สถานที่ดังกล่าวจะมีการสร้างเวทียกพื้น เรียกว่า hourd เวทีนี้ยาวประมาณ 30 เมตร ถึง 60 เมตร ลึกประมาณ 6 เมตร ถึง 8 เมตร สุดปลายของเวทีด้านซ้ายของผู้ชมสร้างเป็นฉากสวรรค์หันหน้าประจันกับฉากนรกซึ่งอยู่สุดปลายเวทีด้านขวาของผู้ชม ตลอดความยาวของเวทีจากสวรรค์ถึงนรก มีฉากที่สร้างขึ้นตามแบบที่เรียกว่า *"décor simultané"* ซึ่งจะขอเรียกในที่นี้ว่า*"ฉากรวม"* กล่าวคือแบ่งเวทีออกเป็นส่วน ๆ แต่ละส่วนสมมติเป็นสถานที่แห่งหนึ่งติดต่อกันไปตามยาวหรือเป็นรูปโค้ง มีการสร้างฉากด้วยหรือมิฉะนั้นก็อาศัยเครื่องประกอบฉากเป็นสัญลักษณ์ บางครั้งก็อาศัยเพียงป้ายเขียนบอกว่าส่วนนั้นคือสถานที่อะไร [3]

---

* ดร.ปณิธิ หุ่นแสวง อ.บ.เกียรตินิยมอันดับหนึ่ง, อม. (จุฬา) Diplôme d'Etudes approfondies , Doctorat de 3e cycle (ParisIII) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำภาควิชาภาษาตะวันตก คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[1] ดู Jacques Scherer, " Le Théâtre Phénix " in **Le Théâtre en France**, sous la direction de Jacqueline de Jomeron, Tome I (Paris : Annand Colin, 1988) p. 90.

[2] Ibid., pp. 90-91.

[3] Madeleine Lazard, **Le Théâtre en France au XVIe siècle** (Paris : Presses Universitaires de France, 1980) pp. 21-22.

เช่นอาจเป็นสวน ภูเขา หลุมศพพระเยซู ฯลฯ แต่ละส่วนนี้เรียกว่า *"mansion"* (รูปที่ 1 ภาพประกอบทั้งหมดอยู่ท้ายบทความ)มีจำนวนไม่แน่นอน ในปี 1474 มีการแสดง **Mystère de Nativité** ที่เมือง Rouen มีการจัดฉากที่ต้องใช้ถึง 22 mansions[4]

เมื่อการแสดง mystère ถูกห้าม การใช้พื้นที่แสดงละครอย่างกว้างขวางใหญ่โตเช่นนี้ก็เป็นอันต้องยุติไปด้วย นักแสดงอาชีพในกรุงปารีสต้องอาศัยพื้นที่เล็ก ๆ แคบ ๆ ของโรงละคร l' Hôtel de Bourgogne ซึ่งสันนิษฐานกันว่ากว้างเพียง 5-8 เมตร และลึกเพียง 6-7 เมตร[5] การที่จะแสดงละครอย่างที่เคยแสดงในพื้นที่ซึ่งจำกัดกว่าอย่างมากเช่นนี้ มีทางออกอยู่ 2 วิธี วิธีหนึ่งเป็นการใช้กลวิธีที่ทำให้รวบเอาสถานที่หลายแห่งมาจัดรวมเข้าไว้ในที่เดียวกัน ได้แก่การสร้าง *"ภาพลึกลวงตา"* (perspective) วิธีนี้จะสนองรสนิยมแบบบารอก (baroque) ส่วนอีกวิธีหนึ่งเป็นการกำหนดให้เรื่องราวเกิดขึ้นในสถานที่แห่งเดียว ที่เรียกว่า*"เอกภาพของสถานที่"* (unité de lieu) ซึ่งเป็นวิธีที่กำหนดขึ้นตามแนวสุนทรียภาพแบบคลาสสิก

2. หลักพื้นฐานของการสร้างภาพลึกลวงตา

"ภาพลึกลวงตา" ในบทความนี้เป็นคำที่ใช้แทนศัพท์ perspective ซึ่งหมายถึง*" วิชาหรือศิลปะที่ว่าด้วยการเขียนภาพบนพื้นระนาบ (สองมิติ) ให้ดูเป็นภาพสามมิติ ดังที่เห็นจากสิ่งที่ปรากฏจริงตามธรรมชาติ"* [6] ผู้ที่ค้นพบหลักการสร้างภาพลึกลวงตาคือฟิลิปโป บรูเนเลสคิ (Filippo Brunelleschi, ค.ศ. 1377-1446) สถาปนิกและประติมากรชาวอิตาเลียน และ เลอง บัตติสตา อัลแบร์ติ (Leon Battista Alberti, 1404-1472) นักมานุษยธรรมนิยมและสถาปนิกชาวอิตาเลียนในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาเช่นเดียวกัน เป็นผู้วางทฤษฎีในหนังสือ **Trattato della pittura (ตำราว่าด้วยภาพวาด, ค.ศ. 1436)**[7]

หลักการพื้นฐานของศิลปะการสร้างภาพลึกลวงตาก็คือเส้นขนานตั้งแต่สองเส้นขึ้นไป ซึ่งตามความเป็นจริงจะไม่มีโอกาสพบกันนั้น ให้ความรู้สึกว่าไปบรรจบกัน ณ จุดจุดหนึ่ง การสร้างความลึกในการเขียนภาพก็อาศัยความรู้สึกดังกล่าว ภาพลึกในกระดาษแผ่นแบน ๆ นั้น ขึ้นอยู่กับเงื่อนไขสองประการ ประการแรกคือระดับตาเมื่อเรามองภูมิประเทศ หรือวัตถุสิ่งหนึ่ง ระดับตานี้จะเป็นตัวกำหนด *"เส้นขอบฟ้า"* ประการที่ 2 ก็คือระยะห่างจากตัวเราเองและวัตถุนั้น รูปที่ 2 จะแสดงให้เห็นว่าระดับตาที่แตกต่างกันจะมีผลต่อการจัดภาพอย่างไร

ในรูปที่ 3 แสดงให้เห็นว่าความลึกของภาพเกิดจากการที่เส้นขนานทุกเส้น ซึ่งอยู่ในพื้นผิวเดียวกันจะบรรจบกัน ณ จุดจุดหนึ่งบนเส้นระดับตา จุดนี้เรียกว่า จุดสายตา (point de fuite)

รูปที่ 4 แสดงให้เห็นว่าระยะห่างระหว่างวัตถุและมุมมองเป็นตัวกำหนดจุดสายตาบนเส้นระดับตา[8]

---

[4] E. Ábry, C. Audic et P. Crouzet, **Histoire illustrée de la littérature frangaise** (Paris : Henri Didier, 1935) p. 39.

[5] Jacques Scherer, *"L'Epoque de la miniaturisation"* in **Le Théâtre en France**, sous la direction de Jacqueline de Jomeron, Tome I (Paris : Armand Colin, 1988) p. 134.

[6] **ราชบัณฑิตยสถาน . พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ อังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน** (กรุงเทพมหานคร : บริษัทเพื่อนพิมพ์ จำกัด, 2530) หน้า 138. (พจนานุกรมฉบับนี้ บัญญัติศัพท์ภาษาไทยสำหรับคำว่า perspective ตามความหมายที่อ้างว่า *" ทัศนียภาพวิทยา "*)

[7] Giulio Carlo Argan, **Storia dell'arte italiana** Volume II (Firenze : Sansoni,1982) p. 79.

[8] คำอธิบายและภาพประกอบจาก Joshua C. Taylor, **Learning to Look** (Chicago : The University of Chicago Press, 1957) pp. 66-67.

การสร้างความลึกของภาพด้วยวิธีดังกล่าวนี้บางครั้งก็เรียกโดยเฉพาะว่า perspective linéaire หมายถึงการสร้างความลึกด้วยเส้นเพื่อให้แตกต่างจากวิธีเสนอพื้นที่อย่างอื่น ๆ ซึ่งมีวิวัฒนาการมาก่อนสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยา[9] เป็นวิธีที่ศิลปินอิตาเลียนในศตวรรษ 15 ใช้กันอย่างกว้างขวาง ไม่แต่เฉพาะในงานจิตรกรรม (รูปที่ 5) เท่านั้น ในงานประติมากรรม และสถาปัตยกรรมก็มีการใช้เทคนิคการใช้เส้นสร้างให้พื้นผิวดูลึกกว่า ที่เป็นจริงด้วยเช่นกัน (รูปที่ 6,7)

3. ภาพลึกลวงตาบนเวทีละครอิตาเลียน

หลักการสร้างภาพลึกลวงตาที่แพร่หลายออกไปอย่างรวดเร็วในวงการทัศนศิลป์ ในสมัยต้นศตวรรษที่ 15 นั้น มีผลก่อให้เกิดวิวัฒนาการอย่างใหญ่หลวงในการออกแบบ และการสร้างฉากรวมไปถึงตัวละครในประเทศอิตาลีสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยา

ใน ค.ศ. 1508 แปลเลกริโน ดะ ซาน ดานิเอเล (Pellegrino da San Daniele) ได้ออกแบบฉากละครสำหรับการแสดงละครเรื่อง **ลา คาสซาริอา (La Cassaria)** ของ อาริออสโต (Ariosto) นับเป็นหลักฐานชิ้นแรกที่แสดงให้เห็นถึงการใช้หลักการสร้างภาพลึกลวงตาในการสร้างฉากละคร อย่างไรก็ตามกลวิธีของแปลเลกริโนยังไม่ประสบผลสำเร็จ เพราะนักออกแบบฉากผู้นี้ได้นำบ้านจริง ๆ มาตั้งอยู่หน้าฉากพื้นหลังซึ่งวาดโดยอาศัยหลักภาพลึกลวงตา จึงทำให้ฉากละครเรื่องนี้ดูเทอะทะไม่แนบเนียน ถึงกระนั้นกลวิธีของแปลเลกริโนก็ยังชี้ให้เห็นว่าละครในสมัยนั้นมุ่งสร้างความเหมือนจริงให้ปรากฏบนเวทีมากยิ่งขึ้น[10]

ในปี ค.ศ. 1514 บาลดาสซาเร เปรูสซี (Baldassare Peruzzi, 1481-1536) สร้างฉากละครโดยใช้หลักการสร้างภาพลึกลวงตาสำหรับการแสดงละครเรื่อง **ลา คาลานดริอา (La Calandria)** ของ บิบิเอนา (Bibiena, 1470-1520) ที่เมืองอูร์บิโน (Urbino) นับเป็นฉากที่ก่อให้เกิดความพิศวงแก่ผู้ชมที่ได้เห็นว่า *"บนพื้นที่เล็ก ๆ นั้น"* สามารถบรรจุถนน วัง วัด เฉลียง ซุ้มประตูหน้าต่าง จำนวนมาก ซึ่ง *"ทำได้ดีถึงขนาดที่ดูไม่เป็นรูปวาดแต่เป็นของจริงทีเดียว"* [11]

บุคคลสำคัญที่มีอิทธิพลกว้างขวางยิ่งในการใช้หลักการสร้างภาพลึกลวงตาบนเวทีละครคือ เซบาสติอาโน แซร์ลิโอ (Sebastiano Serlio, 1475-1554) ซึ่งเคยเป็นศิษย์ของเปรูสซี ในปี 1545 แซร์ลิโอได้ตีพิมพ์หนังสือ **สถาปัตยกรรม (L'Architettura)** เล่มที่ 2 ในหนังสือดังกล่าว สถาปนิกชาวอิตาเลียนผู้นี้ได้อธิบายกฎเกณฑ์ของเขาในการออกแบบฉากสำหรับโรงละครในพระราชวังที่เมืองวิเซนซา (Vicenza) พื้นเวทีละครตามแบบของแซร์ลิโอนั้นแบ่งได้เป็นสองส่วน ส่วนหน้าซึ่งเป็นบริเวณที่นักแสดงใช้บทเป็นพื้นเรียบ แต่พื้นส่วนหลังของเวทีซึ่งเป็นที่ตั้งของฉากต่าง ๆ จะลาดเอียงขึ้นเพื่อลวงให้รู้สึกว่าเวทีมีความลึกกว่าที่เป็นจริง [12]

นอกจากนี้ในหนังสือเล่มที่อ้าง แซร์ลิโอยังได้ผนวกรูปเขียนแสดงฉากสำหรับละครสามประเภท คือ โศกนาฏกรรม สุขนาฏกรรม และปาสโตราล (pastorale) ตามแนวที่ วิทรูเวียส (Vitruvius) วางไว้สำหรับโรงละครในสมัยโรมันโบราณ [13] รูปเขียนของแซร์ลิโอแสดงให้เห็นถึงการนำเอาหลักการสร้างภาพลึกลวงตามาใช้ในการสร้างฉากละคร [14] (รูปที่ 8)

---

[9] James Smith Pierce. **From Abacus to Zeus** (New Jersey : Prentice Hall, Inc., 1968) p. 39.

[10] Jerry V. Pickering, **Theatre, a History of Arts** (St. Paul, Minnesota, West Publishing,1978) p. 162.

[11] อ้างตาม Daneil Couty et Alain Rey (sous la direction de), **Le Théatre** (Paris : Bordas, 1986) p. 196.

[12] Jerry V. Pickering, Theatre, a History of Arts, p.162.

[13] Vitruvius (หรือ Vitruve ตามสำเนียงฝรั่งเศส) เป็นสถาปนิกชาวโรมันมีชีวิตอยู่ในศตวรรษที่หนึ่งก่อนคริสตกาล และได้เขียนหนังสือว่าด้วยสถาปัตยกรรม (De Architecture) ซึ่งตีพิมพ์เผยแพร่ในประเทศอิตาลีสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาเมื่อปี ค.ศ. 1486 โดยซุลปิโซ ดะ เวโรลิ (Sulpicio da Veroli)

[14] Oscar G. Brockett, **The Essentiel Theatre**, 4th ed., (New York : Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1988) p. 138.

แซร์ลิโอแยกโรงละครออกเป็นสองส่วน ส่วนหนึ่งคือส่วนเวทีที่เป็นบริเวณของการแสดง อีกส่วนหนึ่งคือส่วนของผู้ชมซึ่งแยกออกจากส่วนแรกอย่างเด็ดขาดเป็นการแบ่งโลกของละครและโลกของความจริงให้ตัดขาดออกจากกันอย่างสิ้นเชิง [15]

โรงละครถาวรเก่าแก่ที่สุดของอิตาลีซึ่งยังคงอยู่จนถึงปัจจุบัน ได้แก่ โรงละครโอลิมปิก (Il Teatro Olimpico) ที่เมืองวิเซนซา (Vicenza) เริ่มสร้างโดย อันเดรอา ปาลลาดิโอ (Andrea Palladio, 1518-1580) ระหว่างปี 1579-1580 และสำเร็จในปี 1584 โดยฝีมือของซคามอสซิ (Scamozzi, 1552-1616) โรงละครแห่งนี้ได้รับอิทธิพลอย่างมากจากความคิดของแซร์ลิโอ รูปทรงของโรงละครเป็นการผสมผสานกันระหว่างที่นั่งเป็นรูปอัฒจันทร์ตามแบบโรมันกับเวทีและฉากซึ่งสร้างขึ้นตามหลักวิชาภาพลึกลวงตา เวทีแบ่งออกเป็นสองส่วนคือ ส่วนหน้าเป็นพื้นเรียบและส่วนในซึ่งเป็นที่ตั้งฉากค่อย ๆ ลาดขึ้นจนถึงผนังลึกสุดของเวที ในบริเวณส่วนหน้าของเวทีทำเป็นรูปอาคารด้านหน้า (façade) มีช่องเปิดเข้าเวทีส่วนในสามทางคือตรงกลางเป็นประตูใหญ่รูปประตูชัยหนึ่งประตู และประตูด้านข้างประตูชัยนี้อีกข้างละหนึ่งประตู ผนังด้านข้างเวทีส่วนนอกทำเป็นรูปอาคารภายนอกเชื่อมติดรูปอาคารด้านหน้า มีช่องทางออกด้านละหนึ่งช่องทาง ฉากด้านในเป็นถนน 7 สาย กล่าวคือ ด้านหลังประตูชัยเป็นถนนสามสายแยกออกจากกัน และช่องทางอื่น ๆ ก็เปิดไปสู่ถนนช่องทางละหนึ่งสาย ถนนทั้ง 7 สายนี้ดูทอดยาวลึกเข้าไปไกลเพราะสร้างด้วยหลักภาพลึกลวงตา [15] (รูปที่ 9)

รูปเขียนที่สร้างภาพลึกลวงตาจำเป็นต้องมีกรอบ มิฉะนั้นผู้ชมจะมองเห็นสิ่งที่อยู่โดยรอบพ้นขอบเขตของรูปนั้น ทำให้สัดส่วนต่าง ๆ ในรูปผิดไปจากที่คำนวณไว้ เวทีละครที่ใช้หลักการสร้างภาพลึกลวงตาก็จำต้องมีกรอบเช่นเดียวกัน โรงละครเก่าแก่ที่สุดซึ่งยังคงอยู่ในประเทศอิตาลีและสร้างกรอบหน้าเวที (proscenium) เป็นการถาวรคือ โรงละครฟาร์เนเซ (Il Teatro Farnese) ซึ่งสร้างขึ้นในปี 1618 ที่เมืองปาร์มา (Parma) (รูปที่10) จากนั้นกรอบหน้าเวทีก็กลายเป็นส่วนสำคัญที่ขาดไม่ได้ของเวทีอีกหลายศตวรรษ แม้จนปัจจุบันโรงละครที่มีกรอบหน้าเวทีก็ยังเป็นที่นิยมสร้างกันอยู่ [17] กรอบหน้าเวทีนี้ทำหน้าที่เหมือนกรอบรูป คือกำหนดขอบเขต การแลเห็นของผู้ชม และยังเน้นความรู้สึกแบ่งแยกการแสดงออกจากส่วนของผู้ดูโดยสิ้นเชิง

ที่กล่าวถึงนี้เป็นเพียงวิวัฒนาการขั้นสำคัญ ๆ ของการใช้ภาพลึกลวงตาซึ่งเจริญควบคู่ไปกับวิวัฒนาการของโรงละครและเวทีละครในประเทศอิตาลี ตลอดศตวรรษที่ 16 เทคนิคเกี่ยวกับโรงละครและงานฉากละครในอิตาลีก้าวรุดหน้าไปอีกอย่างไม่หยุดยั้ง มีสถาปนิกจำนวนมากค้นพบวิธีต่าง ๆ เพื่อให้ละครที่แสดงบนเวทีปรากฏสมจริงอย่างสมบูรณ์ที่สุดต่อหน้าผู้ชม เป็นต้นว่า นิโคลา ซับบัตตินิ (Nicola Sabbattini, 1574-1654) เขียนหนังสือ **คู่มือการสร้างฉากละครและเครื่องกลไกในโรงละคร (Practica di fabricar scene e macchine ne'teatri)** ในปี 1638 อธิบายวิธีเปลี่ยนฉากละคร วิธีทำให้สัตว์ประหลาดปรากฏตัวขึ้นบนเวที การใช้เมฆปกคลุมท้องฟ้า ฯลฯ ในปี 1606 โจวานนิ อาเลออตติ (Giovanni Alcotti) อธิบายการวาดภาพลึกลวงตาบนหลืบข้างเวที จาโคโม ตอแรลลิ (Giaccomo Torelli) เสนอวิธีการใช้หลืบให้เหมาะสม เข้ากับวิธีสร้างภาพลึกลวงตาที่ค้นพบใหม่ เป็นต้น [18]

---

[15] Daniel Couty et Jean-Pierre Ryngaert, " *Représentation théâtrale et espace social* ", in Le Théâtre, sous la direction de Daniel Couty et Alain Rey, (Paris : Bordas, 1986) p. 51.

[16] Daniel Couty et Alain Rey (sous la direction de), Le Théâtre, p. 197.

[17] Oscar G. Brockett, The Essential Theatre, p. 140.

[18] ดู Jerry V. Pickering, Theatre a History of Arts, pp. 162-173.

แบบแผนของโรงละครที่สถาปนิกและศิลปินชาวอิตาเลียนเป็นผู้วางไว้และมีวิวัฒนาการก้าวหน้ามาตั้งแต่คริสตวรรษที่ 15 นั้น ได้กลายเป็นมาตรฐานของการสร้างโรงละครและเวทีละครที่เรียกกันว่าโรงละครแบบอิตาเลียน (théâtre à l'italienne) หรือ (scène à l'italienne) ไม่ว่าโรงละครแบบนี้จะมีเทคนิคกลไกซับซ้อนก้าวหน้าไปตามยุคสมัยของวิทยาการอย่างไร เราก็อาจชี้ให้เห็นลักษณะร่วมซึ่งมีมาตั้งแต่ดั้งเดิมได้ กล่าวคือตัวโรงละครจะมีรูปลักษณ์เป็นสี่เหลี่ยมแบ่งออกเป็นสองส่วน คือส่วนเวที (la scène) และส่วนผู้ชม (la salle) แยกออกจากกันโดยกรอบหน้าเวที (proscenuim) และม่านในสมัยหลัง ตัวเวทีมีลักษณะเป็นกล่องลูกบาศก์ (cube) เปิดฝาด้านหนึ่งให้ผู้ชมดูภายใน มีฉากพื้นขนาดใหญ่วาดเป็นภาพแขวนอยู่บนผนังเวที หรือฉากตั้งอยู่บนพื้นเวทีแสดงสถานที่หรืออุปกรณ์ประกอบฉากตามท้องเรื่อง รูปที่เป็นฉากนี้วาดและจัดวางเพื่อก่อให้เกิดความลึก ส่วนที่เป็นส่วนผู้ชมอยู่หน้าเวทีแบ่งออกเป็นชั้นเป็นระดับสูงต่ำ สะท้อนสถานะความแตกต่างสังคมของผู้ชม[19] (รูปที่11) โรงละครแบบอิตาเลียนนี้มิได้เป็นที่นิยมแต่เฉพาะในอิตาลีสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาเรื่อยมาจนศตวรรษที่ 17 เท่านั้น แต่ยังเป็นแม่แบบการสร้างโรงละครในประเทศต่าง ๆ ทั่วโลกจนกระทั่งถึงในปัจจุบัน ในประเทศฝรั่งเศสก็เช่นกัน อิทธิพลของโรงละครแบบอิตาเลียนนี้ปรากฏเด่นชัดในคริสต์ศตวรรษที่ 17

4. ภาพลึกลวงตาบนเวทีละครฝรั่งเศสในสมัยศตวรรษที่ 17

ภาพลึกลวงตาซึ่งมีต้นกำเนิดในอิตาลีได้เข้ามามีบทบาทบนเวทีมหรสพของฝรั่งเศสตั้งแต่สมัยศตวรรษที่ 16 ในการแสดงบัลเลต์[20] และนับแต่ต้นสมัยศตวรรษที่ 17 เป็นต้นมา บนเวทีละครก็ได้มีการใช้วิทยาการเข้าจัดระบบพื้นที่ พร้อม ๆ กับกลวิธีอื่น ๆ ที่คิดขึ้นได้ในสมัยนั้น ไม่ว่าจะเป็นสถาปัตยกรรม การประดิษฐ์น้ำพุด้วยเครื่องกล การเปลี่ยนแปลงทิวทัศน์ ดูประหนึ่งว่ามนุษย์ซึ่งถือว่าตนเป็นตัวแทนแห่งพระเจ้าในโลกตามคติมานุษยธรรมนิยมนั้น ประสงค์จะใช้อำนาจเข้าควบคุมสภาวะที่แวดล้อมตนอยู่ฉะนั้น[21]

เมื่อพิจารณาจากผลงานทางทฤษฎี เราจะเห็นว่าในศตวรรษที่ 17 ปัญหาเรื่องภาพลึกลวงตาเป็นหัวข้อที่ผู้ที่ค้นคว้าในเรื่องฉากละครใส่ใจศึกษาอย่างมาก หลักฐานชิ้นหนึ่งได้แก่ ตำราของบาทหลวง Dubreuil ในปี 1642 ซึ่งแสดงความเห็นว่าการนำเอาทฤษฎีภาพลึกลวงตาของจิตรกรรมมาใช้กับเวทีละครนั้นน่าจะกระทำได้และเป็นเรื่องควรกระทำ ต่อมาในงานเล่มที่ 3 ซึ่งปรากฏในปี 1649 บาทหลวงรูปนี้ได้เสนอกลวิธีที่จะทำให้ฉากท้องทุ่งดูลึกยิ่งขึ้น นี้เป็นหลักฐานยืนยันในเรื่องทฤษฎี แต่ถ้าพิจารณาหลักฐานที่แสดงถึงสิ่งที่ทำกันจริง ๆ บนเวทีเท่าที่ปรากฏแล้ว ดูเหมือนว่าการปฏิบัติจะไม่รุดหน้าไปไกลอย่างรวดเร็วเท่ากับความก้าวหน้าในเรื่องความคิดเชิงทฤษฎี[22]

อย่างไรก็ตาม ที่โรงละคร L'Hôtel de Bourgogne ซึ่งแม้จะคับแคบและเจ้าของผู้ให้เช่าก็ไม่พยายามจะปรับปรุงให้เวทีเอื้อต่อการแสดงนัก ก็ได้มีการใช้ *"ฉาก"* มาตั้งแต่เริ่มย่างเข้าศตวรรษที่ 17 แล้ว มีหลักฐานปรากฏว่าในเดือนตุลาคม ค.ศ. 1599 ได้มีการสั่งให้ช่างเขียนซึ่งเรียกว่า *"feinteur"* ส่งฉากภาพวาดเป็นเมือง ปราสาท โขดหิน ป่า ภาพหลอก และอุปกรณ์อื่น ๆ ที่จำเป็นให้แก่โรงละคร[23] ข้อนี้

---

[19] André Veinstein, *" Lieu et espace théâtral "*, in Jean Duvingnaud et André Veinstein, **Le Théâtre** Coll. Encyclopoche Larousse (Paris : Librairie Larousse, 1976) p. 81.

[20] Jacques Scherer, *" Métamorphoses de l' espace scénique "* in **Le Théâtre**, sous la direction de Jacqueline de Jomeron, Tome I, p. 134.

[21] Jean-Jacques Roubine, *" L'Illusion et l'éblouissement "*, in **Le Théâtre en France**, sous la direction de Jaqueline de jomeron, Tome I, p. 367.

[22] Jean-Jaques Roubine, *" L'Illusion et l'éblouissement "*, p. 374.

[23] **Ibid.** p. 367.

แสดงว่าภาพเขียนเป็นส่วนหนึ่งของอุปกรณ์สร้างฉาก นั่นก็คือวิวัฒนาการของศิลปะในการจัดฉากละครในสมัยนั้นมีความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกับวิวัฒนาการของศิลปะการเขียนภาพ จึงไม่น่าประหลาดใจว่า กลวิธีสร้างภาพลึกลวงตาซึ่งเป็นกลวิธีของภาพเขียนจะเข้าไปมีบทบาทที่สำคัญมากขึ้นทุกที่บนเวทีละครของฝรั่งเศสตั้งแต่ศตวรรษที่ 17

หลักฐานที่สำคัญและทรงคุณค่ายิ่งเกี่ยวกับจัดฉากที่โรงละคร L'Hôtel de Bourgogne ก็คือ **บันทึก (Mémoire)** ของนักออกแบบฉากซึ่งเรารู้จักแต่เพียงว่าชื่อ Laurent Mahelot บันทึกดังกล่าวมีคำอธิบายเกี่ยวกับฉากละครอยู่ 71 เรื่องในจำนวนนี้ 47 เรื่องมีภาพร่างประกอบ สันนิษฐานว่า Mahelot คงเขียนบันทึกของเขาถึงปี 1634 เพราะไม่ปรากฏว่ามีการอ้างอิงถึงละครเรื่องที่แสดงหลังจากปีนั้น แต่ Mahelot ได้รวบรวมฉากละครเรื่องที่แสดงก่อนระยะเวลาดังกล่าวขึ้นไปมาก อย่างน้อยมีละครหนึ่งเรื่องที่สืบสาวขึ้นไปได้ถึงปี 1623 โดยเฉพาะเรื่องที่เป็นบทละครของ Hardy [24] อาจจะมีอายุเก่ากว่านั้นอีก [25]

วิธีจัดฉากของ Mehelot นั้นเป็นการผสมผสานกันระหว่างการจัดฉากที่แสดงสถานที่ต่าง ๆ หลายที่ติดต่อกันตามแบบการจัด *"ฉากรวม"* (décor simultané) ในการแสดง mystère ของยุคกลาง และการใช้หลักการสร้างภาพลึกลวงตาในขั้นต้น

เมื่อพิจารณาจากภาพประกอบของ Mahelot จะเห็นว่าบนพื้นที่สี่เหลี่ยมของเวทีนั้น mahelot เว้นที่ว่างหน้าเวทีตรงกลางไว้สำหรับให้นักแสดงใช้บท ฉากที่กำหนดให้เป็นสถานที่แต่ละแห่ง (compartiments) ตามท้องเรื่อง จะถูกจัดวางรอบบริเวณที่ว่างโดยเปิดส่วนหน้าเวทีไว้ ผนังลึกสุดของเวทีเป็นฉากหลังวาดเป็นรูปซึ่งถือเป็นองค์ประกอบหนึ่งของฉากด้วย [26] ฉากที่วาดขึ้นเป็นภาพหลอก (trompe-l'oeil) จะวางเรียงกันตามแนวเส้นสายตา (ligne de fuite) [27] มีตับลูกกรง (balustrade) แยกออกจากกันเป็นสัดส่วน ฉากที่วางอยู่ด้วยกันนั้นอาจแสดงสถานที่ซึ่งตามความจริงแล้ว ต้องอยู่ห่างไกลจากกันมากก็ได้ [28]

ฉากต่าง ๆ แต่ละส่วนนี้อาจนำกลับเอามาใช้ได้สำหรับละครเรื่องอื่น ๆ แต่องค์ประกอบฉาก บางส่วนก็ทำขึ้นใหม่ สำหรับการแสดงเฉพาะเรื่อง ในกรณีเช่นนี้ ฉากนี้จะเป็นจุดเด่นจุดหนึ่งของการแสดง [29] ในกรณีที่สถานที่ตามท้องเรื่องมีจำนวนมากเกินกว่าที่จะบรรจุลงในเวทีได้หมด Mahelot ก็จะใช้ม่านวาดเป็นรูปสถานที่เพิ่มเติมแล้วขึงบังฉากส่วนอื่นไว้ เป็นต้นว่าวาดฉากเป็นรูปภายนอกอาคารขึงบังฉากภายในอาคารไว้ เมื่อตัวละครเล่นบทที่เกิดขึ้นภายนอกอาคารเสร็จ ม่านนั้นก็จะถูกเปิดเผยให้ผู้ชมเห็นฉากภายในอาคาร เช่นนี้นอกจากผู้ชมจะทราบได้ว่าตัวละครได้ย้ายที่จากที่หนึ่งไปยังอีกที่หนึ่งแล้ว [30] ยังจะเกิดความรู้สึกตื่นเต้น ความพิศวงที่ได้เห็นฉากซึ่งถูกปิดซ่อนอยู่ปรากฏขึ้นโดยทันทีทันควันอีกด้วย

รูปที่ 12 แสดงภาพร่างของ Mahelot สำหรับฉากละครเรื่อง **Lisandre et Caliste** บทประพันธ์ของ P. du Ryer (tragi-comédie, แสดงประมาณปี 1630 ตีพิมพ์ปี 1532) เป็นตัวอย่างของการสร้าง

---

[24] Alexandre Hardy เขียนบทละครเป็นประจำตั้งแต่ปี 1620 ถึง 1627 ให้แก่คณะละครหลวงซึ่งแสดงอยู่ที่ L'Hôtel de Bourgogne.

[25] Jacques Scherer, " *Métamorphoses de l'espace scénique* " p. 135.

[26] **Ibid.**

[27] Robert Pignarre, **Histoire de la mise an scène,** Coll. Que, sais--je? (Paris : Presses Universitaires de France, 1975) pp. 61-62

[28] Daniel Couty et Alain Rey, " *Représentation théâtrale et espace social* ", p. 42.

[29] **Ibid.**

[30] Jacques Scherer, " Métamorphoses de l'espace scénique ", p. 135 (การใช้ฉากรวมและการเปลี่ยนฉากต่อสายตาผู้ชมเช่นนี้ Corneille ใช้บ่อยสำหรับบทละครของเขาก่อนปี ค.ศ. 1650-ดู **Robert Pignarre, Histoire de la mise en scène,** p.62 (note 1)

ฉากละครในราวปี 1630 ที่โรงละคร L'Hôtel de Bourgogne ซึ่งแบ่งเวทีออกเป็นส่วน ๆ สำหรับกำหนดเป็นสถานที่ต่าง ๆ กัน ลึกสุดของเวทีเป็นป้อมปราการ ด้านซ้ายของผู้ชม (côté jardin) เป็นหน้าต่างคุก ด้านขวา (côté cour) เป็นร้านขายเนื้อ ส่วนหน้าของเวทีด้านซ้ายเป็นกุฏิตั้งอยู่เหนือถ้ำ บริเวณนี้สมมุติเป็นสถานที่อันห่างไกลจากสังคมผู้คน ด้านขวาเป็นทางเข้าสู่ห้อง จะสังเกตได้ว่า แต่ละบริเวณเฉียงกันลึกเข้าสู่ส่วนในของเวที มีการสร้างฉากแต่ละส่วนแบบสมจริง แต่ในความจริงแล้ว สถานที่แต่ละแห่งตามที่กำหนดนั้นจะไม่อยู่ในบริเวณเดียวกันอย่างที่เห็นบนเวที

การที่ Mahelot ยังคงใช้วิธีการจัดฉากแบบ *"ฉากรวม"* เช่นเดียวกับในสมัยกลางนั้น อาจอธิบายได้ด้วยเหตุผลหลายประการ ประการแรก ฉากละครที่ l'Hôtel de Bourgogne ยังคงเป็นการสืบต่อขนบนิยมในการจัดฉากแบบยุคกลาง แตกต่างกันที่ต้องย้ายจากเวทีขนาดใหญ่กลางแจ้งมาใช้เวทีปิดซึ่งมีขนาดเล็กกว่ามาก เหตุผลประการต่อไปก็คือ ข้อสันนิษฐานว่า Mahelot จำเป็นต้องใช้ ฉากต่าง ๆ ที่ Confrères de la Passion เจ้าของโรงละครทิ้งไว้ เป็นการประหยัดรายจ่าย แต่เหตุผลเหล่านี้ก็ยังไม่สามารถอธิบายได้ว่าเพราะเหตุใดการจัดฉากแบบนี้จึงประสบผลสำเร็จ ดังนั้นน่าจะกล่าวว่า ที่จำต้องจัดฉากแบบ *"ฉากรวม"* นี้ก็เพื่อสนองรสนิยมของคนดูซึ่งชอบมหรสพอันชวนให้เกิดความตระการตา ประกอบด้วยฉากที่หลากหลายกันออกไป การจัดฉากแบบนี้เข้ารอยกันได้อย่างดีกับละครประเภท Tragi-comédie ซึ่งกำลังเป็นที่นิยมสูงสุดอยู่ในตอนต้นของศตวรรษที่ 17 ละครประเภทนี้มีโครงเรื่องซับซ้อน เร้าอารมณ์ไม่เคารพกฎเกณฑ์ต่าง ๆ เรื่องเกิด ในสถานที่หลายแห่ง เวลาตามท้องเรื่องอาจขยายกินเวลาได้เป็นหลายวันหรือหลายปี [31] เสน่ห์ของละครประเภท นี้อยู่ที่ความหลากหลาย การกระตุ้นความสนใจ การจัดฉากแบบรวมเช่นนี้จึงเหมาะกับแนวทางของละคร Tragi-Comédie ที่สุด Gustave Lanson แสดงความเห็นไว้ว่า เมื่อกฎระเบียบคลาสสิกเริ่มเข้ามามีอิทธิพลใน วงการละครฝรั่งเศสในประมาณปี 1630 นั้น คณะละครหลวงที่แสดงอยู่ที่ L'Hôtel de Bourgogneแสดงทีท่าเป็นศัตรูกับกฎแห่งเอกภาพต่าง ๆ เหตุผลข้อหนึ่งเป็นเพราะชาวคณะยังติดมั่นอยู่ในจารีตประเพณีดั้งเดิม ส่วนเหตุผลอีกข้อเป็นเรื่องของผลประโยชน์ เพราะละครคณะนี้ไม่ประสงค์จะทิ้งบรรดาอุปกรณ์ ประกอบฉากต่าง ๆ ที่มีอยู่ในคลังฉากของตน [32]

ถ้าพิจารณาเฉพาะในเรื่องของภาพลึกลวงตา จะเห็นว่าเทคนิคของ Mahelot เป็นอย่างพื้นฐานง่าย ๆ เท่าที่ปรากฏในภาพร่างของเขา จุดสายตามักจะอยู่ตรงกลางไม่ไกลจากส่วนหน้าเวทีทำให้ไม่สร้างความลึกได้มากนัก องค์ประกอบต่าง ๆ ของฉากบนเวทีมิได้ประสานสัมพันธ์กันจนสามารถลวงให้ดูลึกหรือเด่นขึ้นมาก ยิ่งกว่านั้นองค์ประกอบมีลักษณะแตกต่างกันออกไปในขณะที่หลักวิชาการสร้างภาพลึกลวงตาต้องอาศัยความสมมาตร (symétric) และองค์ประกอบที่ซ้ำ ๆ กันเป็นระยะ ภาพร่างในระยะหลังของ Mahelot แสดงให้เห็นความพยายามในการใช้หลักวิชามากขึ้น แต่ความยุ่งยากซับซ้อนของบรรดาฉากต่าง ๆ นานาที่มารวมกันอยู่ในที่เดียวกันก็ไม่เอื้อให้สร้างความลึกบนเวทีนั้น เส้นที่ลากเข้าบรรจบที่จุดสายตาหลังเวทีไม่มีความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกันและมาจากบริเวณที่อยู่ห่างไกลจากกันมาก หรือมิฉะนั้นก็ถูกตัดขาดโดยองค์ประกอบอื่น ๆ ของฉาก

บันทึก ของ Mahelot แสดงให้เห็นถึงความลังเลไม่แน่ใจของนักออกแบบฉากผู้นี้เมื่อต้องเลือกเอาระหว่างการใช้ *"ฉากรวม"* กับกลวิธีออกแบบฉากตามแบบของอิตาลี ความลังเลดังกล่าวเป็นเรื่องปกติเมื่อ

---

[31] ดู Antoine Adam, **Le Théâtre Classique**, 2e ed. Coll. Que sais-je? (Paris : Presses Universitaires de France, 1977) PP. 34-39.

[32] Gustave Lanson, **Histoire de la littérature française** (Paris : Librairie Hachette, 1970) p. 420.

Mahelot ต้องทำงานอยู่ในระยะปี ค.ศ. 1630 ซึ่งเป็นช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อ เมื่อกลวิธีภาพลึกลวงตากำลังเป็นที่รู้จักในวงการทัศนศิลป์ ฝ่ายนักทฤษฎีก็กำลังอภิปรายถกเถียงกันเรื่องกฎเกณฑ์แห่งเอกภาพของละครคลาสสิก แต่ในขณะเดียวกันละครกลับยังนิยมแสดงเรื่องที่มีโครงเรื่องซับซ้อนเกิดขึ้นในสถานที่หลายแห่ง ผู้ชมก็ยังมีรสนิยมที่พึงใจกับความหลากหลาย พอใจที่จะเห็นทุกสิ่งทุกอย่างปรากฏพร้อม ๆ กันบนรูปภาพรูปเดียว ความซับซ้อนของเรื่องละครก็ดี ฉากต่าง ๆ ที่วางต่อเรียงกันไปก็ดี ล้วนแสดงให้เห็นถึงความปรารถนาของคนในยุคหัวเลี้ยวนั้นว่า ยังต้องการมองโลกโดยกว้างขวางหลายแง่หลากมุมเพื่อจะได้เข้าถึงปริศนาต่าง ๆ ของโลกได้ดียิ่งขึ้น

โรงละครแบบอิตาเลียนได้เข้ามาก่อสร้างเป็นรูปเป็นร่างอย่างเต็มที่ในฝรั่งเศส โดยความต้องการของ Richelieu อัครมหาเสนาบดีผู้นี้สนใจในศิลปการละครเป็นอย่างยิ่ง และมีบทบาทสูงในการปฏิรูปการละครฝรั่งเศสสมัยศตวรรษที่ 17 ละครแบบคลาสสิกของฝรั่งเศสซึ่งกลายเป็นต้นแบบของละครยุโรปในสมัยหลังนั้นลงหลักปักฐานมั่นคงได้ก็ด้วยอาศัยความอุปถัมภ์ และอำนาจของ Richelieu นี้เอง ในปี ค.ศ. 1637 Richelieu ได้มอบให้สถาปนิกชื่อ Mercier สร้างโรงละครในทำเนียบอันสง่างามของตน โรงละครแห่งนี้ได้ชื่อว่า Le Théâtre du Palais-Cardinal (ต่อมาเปลี่ยนชื่อเป็น Le Théâre du Palais-Royal เมื่อ Richelieu ยกทำเนียบนี้ถวายแด่พระเจ้าหลุยส์ที่ 13) โรงละครแห่งนี้สร้างเป็นแบบอิตาเลียนแท้ มีการประดับประดาตกแต่งอย่างวิจิตรตระการตา เพดานเป็นภาพวาดฝีมือ Le maire บนเวทีเตรียมไว้สำหรับการใช้เครื่องกลไกต่าง ๆ ประกอบการแสดงได้ โรงละคร Palais-Royal (ซึ่งต่อมาในปี 1660 พระเจ้าหลุยส์ที่ 14 พระราชทานพระราชานุญาตให้ Molière ใช้เป็นสถานที่เล่นละคร) นี้ถือเป็นโรงละครสาธารณะที่สวยงามที่สุดของกรุงปารีสตลอดศตวรรษที่ 17 Richelieu เปิดโรงละครนี้ในเดือนมกราคม 1641 ด้วยการแสดงละครเรื่อง **Mirame** ซึ่งเป็นโศกนาฏกรรม มีการใช้เครื่องกลไกประกอบการแสดง บทประพันธ์เป็นของ Desmarets de Saint-Sorlin และออกแบบฉากโดย Georges Buffequin [33] (ดูรูปที่ 13)

หลังจากการแสดงละครรอบปฐมทัศน์ไม่นาน Richelieu ก็ถึงแก่อสัญกรรม ผู้ที่สืบอำนาจต่อก็คือ Mazarin ผู้มีเชื้อสายอิตาเลียนซึ่งนิยมในมหรสพและหลงใหลโอเปราและหวังจะให้การแสดงโอเปรานี้แพร่หลายในประเทศฝรั่งเศส จึงสนับสนุนคณะผู้แสดงโอเปราสั่งให้ติดตั้งเครื่องจักรกลสำหรับการแสดงบนเวทีให้ด้วย สมเด็จพระราชินี Catherine de Medici ซึ่งทรงเชิญคณะนักแสดงชาวอิตาเลียนมาแสดงในฝรั่งเศสทรงเกรงว่าละครคณะนี้จะน้อยหน้า จึงทรงขอให้ดุ๊กแห่งเมืองปาร์มา ประเทศอิตาลีส่งนักออกแบบฉากมาช่วยเหลือคณะนักแสดงอิตาเลียน ดุ๊กแห่งปาร์มาก็สนองพระราชประสงค์โดยการส่งนักออกแบบที่มีชื่อเสียงที่สุดในอิตาลีมาถวาย เขาผู้นั้นคือ จาโคโม ตอแรลลิ (Giacomo Torelli) [34]

ตอแรลลิไม่ทำงานให้แก่คณะละครชาวอิตาเลียนเท่านั้น งานชิ้นแต่น ๆ ของเขากลับเป็นการออกแบบฉากให้กับการแสดงโอเปรา ในปี 1645 เขาได้ปรับปรุง โรงละคร Petit-Bourbon ให้เป็นแบบอิตาเลียน และยังปรับปรุงและติดตั้งอุปกรณ์ช่วยในการเปลี่ยนฉากให้แก่โรงละคร Palais-Royal ด้วย [35]

ในปี 1645 ตอแรลลิ ได้ออกแบบฉากละครเรื่อง **ลา ฟินตา ป่าสซา (La Finta pazza)** โดยใช้ระบบการจัด *"ฉากรวม"* ตามแบบดั้งเดิม ยิ่งกว่านั้นตอแรลลิยังนำเอาเกาะ Scyros ของกรีกมาตั้งไว้ด้วยกันกับฉากทัศนียภาพกรุงปารีสที่ผู้ชมชื่นชอบ มีทั้ง la Cité , le Louvre, le Pont-Neuf ทั้งนี้

---

[33] Jerry V. Pickering, Theatre, a History of Arts, p.292.

[34] Ibid., p. 293.

[35] Ibid,

Torelli ให้เหตุผลง่าย ๆ ว่า" *Singulier anachronisme dont on pourra me blâmer, mais le désir de plaire à ceux qui m'ont si bien accueilli me porte à commettre*" [36] (รูปที่ 14) ถึงเดือนมกราคม ค.ศ. 1650 โรงละคร Le Petit bourbon เปิดสู่สาธารณชนเป็นครั้งแรกด้วยละครของ Corneille เรื่อง**Andromède** ซึ่งได้รับความสำเร็จอย่างยิ่งใหญ่ ฉากและเครื่องกลไกต่าง ๆ ที่ใช้ในการแสดงละครเรื่องนี้ ได้จากการแสดงโอเปราเรื่อง **Orfeo** ซึ่งตอแรลลิออกแบบประดิษฐ์ไว้ในปี 1647 ณ โรงละคร Le Palais-Royal การแสดงทั้งสองรายการนี้ชี้ให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงอย่างขนานใหญ่ในเรื่องการใช้เทคนิคบนเวทีละคร ในขณะที่โรงละคร l'Hôtel de Bourgogne ยังคงใช้ฉากรวม **Andromède** ทำให้ผู้ชมตื่นตาด้วยการเปลี่ยนฉากซึ่งวาดโดยเทคนิคภาพลึกลวงตาเป็นลำดับไปตามท้องเรื่อง รวมทั้งยังใช้เครื่องกลไกอันซับซ้อนและใช้ทุ่นมหาศาล (รูปที่ 15,16) รสนิยมในความโอฬาริกของมหรสพและการจัดเวทีจะค่อย ๆ แพร่หลายชัดขึ้นเรื่อย ๆ ดังจะเห็นได้จากงานมหรสพสมโภชน์ครั้งใหญ่ซึ่งพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ทรงโปรดให้จัดขึ้นหลายครั้งที่พระราชวังแวร์ซายส์ [37]

เทคนิคการสร้างภาพลึกลวงตานั้น นิยมใช้กับการแสดงไม่เฉพาะเพียงในโรงละครเท่านั้น แม้แต่การแสดงนอกโรงละครก็มีการใช้หลักวิชานี้ควบคุมพื้นที่ที่ใช้แสดงให้ดูลึกยาวกว่าที่เป็นจริง ดังที่ปรากฏหลักฐานพรรณนามหรสพในงานฉลองต่าง ๆ ของพระราชวังแวรซายส์ จะเห็นได้ว่านักออกแบบฉากจัดสถานที่การแสดงเพื่อให้สถานที่นั้นดูเหมือนมีมิติที่ลึกยาวออกไปสุดสายตา โดยใช้วัสดุและความหลากหลายที่มีอยู่ ณ สถานที่นั้นตามธรรมชาติ เช่น ทางเดิน อุทยาน สวนส้ม ฯลฯ [38] (รูปที่ 17)

ในภาพวาด กลวิธีที่ใช้เพื่อสร้างภาพลึกลวงตานั้นมีจุดประสงค์หลักก็คือ การสร้างความลวง หรือมายาทำให้ผู้ที่ได้เห็นลืมไปว่าสิ่งที่ปรากฏอยู่ต่อสายตานั้นเป็นเพียงแผ่นกระดาษหรือผืนผ้าใบแบน ๆ เป็นวิธีที่ทำให้ผู้ดูรู้สึกว่าเหมือนเห็นความจริงอยู่ตรงหน้า มิใช่สิ่งที่ประดิษฐ์ขึ้นโดยน้ำมือของศิลปิน ศาสตร์แห่งภาพลึกลวงตาสามารถสร้าง*"มายาอันสมบูรณ์"* [39] ได้ดีจนกระทั่งดูเหมือนว่าผู้คนในศตวรรษที่ 17 จะเห็นว่าศาสตร์แขนงนี้เป็นเรื่องใกล้กับเวทย์มนตร์คาถา หนังสือเล่มหนึ่งซึ่งเขียนเมื่อปี 1638 ชื่อ **La Perspective curieuse ou Magie artificielle des effets merveilleux** [40] แสดงว่าคนในสมัยนั้นยังแยกไม่ใคร่ได้ระหว่างศิลปะแบบใหม่กับเรื่องของปาฏิหาริย์

การนำเอาหลักการภาพลึกลวงตาไปใช้บนเวทีก็เพื่อให้เกิดผลอย่างเดียวกัน การที่ตอแรลลินักออกแบบฉากชาวอิตาเลียนถูกขนานนามว่าเป็น *"พ่อมด"* [41] นั่นก็เพราะ ตอแรลลิ ใช้อำนาจเนรมิตโลกที่ดูเหมือนจริงได้อีกโลกหนึ่งบนเวทีละคร อำนาจที่สำคัญอย่างหนึ่งของ ตอแรลลิ เช่นเดียวกับของนักออกแบบฉากคนอื่น ๆ ก็คือ ภาพลึกลวงตา อันช่วยให้เกิดความสมจริง เกิด *"มายาอันสมบูรณ์"* บนเวที สะกดให้ผู้ดูเคลิ้มไปได้ว่าเรื่องราวที่เขาเห็นไม่แตกต่างจากสิ่งที่เกิดขึ้นจริง ๆ ในโลก

---

[36] อ้างตาม Jacques Scherer, **La Dramaturgie classique en France** (Paris : A.G. Nizet, 1977) p. 151.

[37] Colette et Jacque Scherer, **Le Théâtre classique** Coll, Que sais-je? (Paris : Presses Universitaires de France, 1987) pp. 10-11.

[38] Jean-Jacques Roubine, *"L'Illusion et l'éblouissement"*, p. 375.

[39] คำของ เจตนา นาควัชระ ใน **ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี** (กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์ดวงกมล, 2521) หน้า 49.

[40] Jacques scherer, *"Métamorphoses de l'espace"* p. 134.

[41] **Ibid.**

๔. ภาพลึกลวงตากับมายาบนเวทีในศตวรรษที่ 17

"มายา" ในละครมิได้หมายถึงการที่ผู้ชมถือเอาสิ่งที่เห็นว่าเป็นความจริง เพราะไม่ว่าผู้ชมจะเคลิ้มไปกับการแสดงบนเวทีสักเท่าใด ผู้ชมจะสำนึกรู้อยู่เสมอว่าตนอยู่ในโรงละครและมีความรู้สึกตลอดเวลาว่าสิ่งที่ตนรับรู้นั้นไม่ได้มีไม่ได้เกิดขึ้นจริง เป็นเสมือนความฝันเท่านั้น [42]

"มายา" บนเวทีจึงหมายเพียงความรู้สึกที่เกิดขึ้นเมื่อผู้ชมมองเห็นโลกบนเวทีเหมือนโลกของความเป็นจริง ไม่ตั้งข้อสงสัย ไม่แยกแยะหาความจริงจากสิ่งเลียนแบบที่ละครเสนออยู่ตรงหน้า

ละครยุคกลางไม่มุ่งสร้างความลวงบนเวที การจัดฉากเรียงรายกันไปบนเวที หรือบางทีก็มีเพียงป้ายหรืออุปกรณ์ประกอบเป็นเครื่องหมายบอกตำแหน่งของสถานที่ รวมทั้งเวทีที่ปราศจากหลืบเปิดให้เห็นนักแสดงในขณะไม่ได้สวมบทบาท เหล่านี้ย่อมไม่อาจทำให้ผู้ชมหลงคล้อยไปว่าโลกของละครเป็นเสมือนโลกแห่งความจริงไปได้ แม้ในสมัยกรีกโบราณ ละครก็คือละคร มิได้มุ่งสร้างให้เหมือนชีวิตจริง บริเวณเวทีแสดงที่เปิดกว้างเป็นส่วนหนึ่งของโลกของผู้ชม มิได้แยกออกจากกันต่างหาก มิหนำซ้ำนักแสดงที่กล่าวปฐมบท (prologue) ยังพูดกับผู้ชมโดยตรง ฝ่ายคณะคอรัส (le Choeur) ก็มีบทเจรจาทั้งกับตัวละครและกับผู้ชม เป็นตัวสร้างความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลทั้งสองกลุ่ม

ละครฝรั่งเศสเริ่มคิดถึงมายาบนเวทีละครเมื่อมีความจำเป็นต้องแก้ไขปัญหาที่ต้องย้ายฉากหลาย ๆ ฉากจากสถานที่อันกว้างใหญ่โต มาบรรจุลงไว้ในเวทีซึ่งมีพื้นที่เพียงไม่กี่ตารางเมตร ศิลปะภาพลึกลวงตาซึ่งลวงให้ดูพื้นที่ดูลึกจึงถูกนำมาใช้

> L'art de la perspective consiste à représenter
> sur quelques pieds de profondeur plusieurs
> centaines de mètres de monuments. [43]

ด้วยวิธีนี้ นักออกแบบฉากจึงสามารถนำเอาพื้นที่ที่ขยายออกตามยาวของเวทีในยุคกลางมาบรรจุไว้ในความลึกที่สร้างลวงขึ้นได้

> Ainsi, sans investissement de l'espace réel, il y a
> conquête imaginaire de la profondeur. L'horizontalité
> médiévale est remplacée par la fabrication d'un tableau
> à la fois un et plusieurs, en trois dimensions. [44]

ดังได้กล่าวแล้วว่า ในรูปวาด หากใช้ศิลปะการวาดภาพลึกลวงตา จำเป็นต้องมีกรอบเพื่อการคำนวณและเพื่อกำหนดการมองเห็นของผู้ดูรูปนั้น ฉะนั้น เมื่อนำเอาศิลปะชนิดเดียวกันนี้ไปใช้กับเวทีละครจึงทำให้เวทีเป็นเสมือนภาพวาดขนาดใหญ่ และเมื่อต้องการให้ภาพวาดนี้มีความลึกมากที่สุดในสายตาของผู้ชมละคร เวทีละครก็ต้องมีกรอบหน้าเวที (proscenium) เช่นกัน โรงละครในฝรั่งเศสโรงแรกที่มีกรอบหน้าเวทีตามแบบอย่างโรงละครอิตาเลียน คือโรงละครที่ Richelieu ให้สร้างขึ้นในทำเนียบของตนใน ค.ศ. 1641

---

[42] ดูเรื่อง *"ลักษณะนิเสธของบทละคร"* ใน ปณิธิ หุ่นแสวง *"ลักษณะเฉพาะบางประการของบทละครและปัญหาในการศึกษา"*, **ตะวันตกนิพนธ์** จัดพิมพ์เนื่องในโอกาสเกษียณอายุราชการ ศาสตราจารย์ คุณหญิงเกื้อกูล เสถียรไทย (กรุงเทพมหานคร : อักษรเจริญทัศน์, 2532) หน้า 77

[43] Pierre Sonrel, **Traité de scénographie** อ้างตาม Danial Couty et Jean-Pierre Ryngaert, "Représentation théâtrale espace social", p. 41.

[44] Jacques Scherer, *"L'Epoque de Miniaturisation"*, p. 134.

จากนั้นถึงประมาณปี ค.ศ. 1650 เวทีละครในปารีสทุกโรงทั้งที่เปิดให้สาธารณชนเข้าชมได้และทั้งที่เป็นของราชสำนักต่างก็ได้รับการปรับปรุงให้มีกรอบหน้าเวที จนเป็นประหนึ่งภาพวาดขนาดใหญ่ทั้งสิ้น [45] กรอบหน้าเวทีนี้มีผลในการช่วยเสริมมายาบนเวทีและเปลี่ยนแปลงจารีตของนักแสดงและผู้ชมในโรงละครเป็นอย่างมาก

เวทีละครที่ไม่มีกรอบหน้าสำหรับกำหนดขอบเขตพื้นที่การแสดงให้เด่นชัด (เช่น เวทีละครในยุคกลาง) นั้นธำรงความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมและนักแสดงไว้ ผู้ชมอาจเห็นนักแสดงเปลี่ยนเครื่องแต่งกาย หรือนั่งพักคอยเวลาขึ้นเวที เวทีละครแบบนี้ไม่อาจจะเลียนแบบโลกของความจริงได้แนบเนียน เป็นแต่เพียงสถานที่สำหรับ*"เล่น"* ละครเท่านั้น เวทีเป็นส่วนหนึ่งของโลกของผู้ชม ผู้ชมจะสามารถเห็นสถานที่ ทิวทัศน์ที่ล้อมรอบ แต่การที่สายตามิได้ถูกปิดกั้นเช่นนี้กลับเป็นการปิดกั้นจินตนาการของผู้ชมมิให้วาดภาพสถานที่แสดงไกลกว้างเกินกว่าที่เห็นการกระทำต่าง ๆ ของนักแสดงจึงมิได้เป็นการเลียนแบบการกระทำในโลกของความจริง และถึงแม้นักแสดงจะเลียนแบบให้สมจริงเพียงใด พื้นที่แวดล้อมก็จะทำให้การกระทำเหล่านั้นยังคงเป็น *ละคร* อยู่นั่นเอง มายาบนเวทีเกิดไม่ได้บนเวทีที่มีลักษณะเช่นนี้ [46]

กรอบหน้าเวทีทำหน้าที่แยก *ส่วนแสดง* และ *ส่วนผู้ชม* ออกจากกันอย่างเด็ดขาด โรงละครเป็นเหมือนกล่องสี่เหลี่ยมที่เปิดด้านหน้าให้ผู้ชมเห็น โลกในกล่องใบนี้เป็นอีกโลกหนึ่งต่างหาก มีเหตุผล มีความเป็นมา ดำเนินไปโดยตัวของตัวเองอย่างเต็มที่ เวทีแสดงจะเลียนแบบสถานที่ใดที่หนึ่ง เวทีก็เหมือนชีวิตและกิจกรรมบนเวทีก็คือกิจกรรมในชีวิตจริงมิใช่ละคร นักแสดงจะถูกปิดบังซ่อนเร้นจากสายตาของผู้ชมจนกว่าจะถึงบทเข้าฉาก และจะปรากฏตัวบนโลกที่สร้างขึ้นนี้ก็เฉพาะตามหน้าที่ตามความจำเป็นของเรื่องที่แสดงเท่านั้น ต่างคนต่างสวมบทบาท ทำกิจกรรมของตัวไปในโลกสมมติของตนโดยเลียนธรรมชาติให้มากที่สุด และโดยทำประหนึ่งไม่รู้ว่ามีคนเป็นจำนวนมากกำลังแอบมองตนอยู่ มายาบนเวทีละครก็เกิดขึ้นได้ด้วยประการฉะนี้ (รูปที่ 18)

ที่จริงแล้ว ลำพังกรอบหน้าเวทียังไม่สามารถแยก *ส่วนแสดง* กับส่วนผู้ชมได้สนิท เพราะกรอบหน้าเวทีมีรูปทรงเหมือนประตู สิ่งที่ปิดกั้นระหว่าง *ส่วนแสดง* กับ *ส่วนผู้ดู* อย่างสมบูรณ์ก็คือแผงไฟที่ทอดยาวไปตามพื้นหน้าเวที ซึ่งภาษาฝรั่งเศส เรียกว่า rampe กรอบหน้าเวทีเสริมด้วยแผงไฟนี้จะทำให้หน้าเวทีเป็นเสมือนหน้าต่างซึ่งผู้ชมมองผ่านไปยังอีกโลกหนึ่ง

> Une scène sans rampe, ce serait un portail. Il est évident que c'est là précisément ce qu'elle ne veut pas être. Elle ne nous laisse pas entrer. C'est une fenêtre qui nous permet seulement de jeter un regard.[47]

กรอบหน้าเวทีผนวกกับแผงไฟ พื้นด้านหน้า จึงรวมกันกั้นเวทีละครให้เป็นเขตหวงห้าม นักแสดงจะออกพ้นมาจากเขตนี้ไม่ได้ และผู้ชมก็ไม่มีสิทธิก้าวล่วงล้ำเข้าไป เป็นแต่เพียงผู้ที่มาแอบดูอยู่เฉย ๆ โดยดุษณีไม่มีสิทธิ์มีส่วนกับสิ่งที่เกิดขึ้นบนเวที ทุกคนยอมรับขนบนิยม เพื่อจะลืมตัวเองลืมโลกของตน ใช้ประสาทเพ่งไปที่กลุ่มคนที่โลดเล่นในโลกที่แยกต่างหากออกไปตรงหน้านั้น

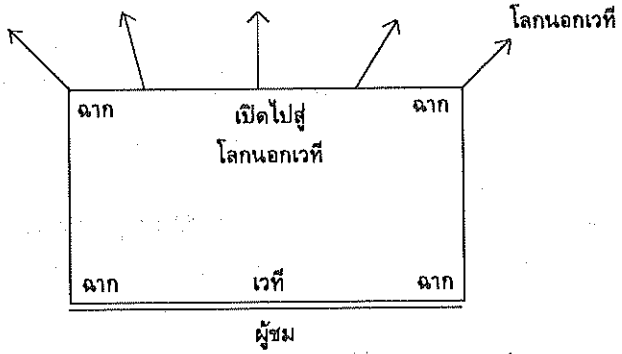
---

[45] Oscar Brockett, **The Essential Theatre**,p. 145.

[46] ดู Anne Ubersfeld, **L'Ecole du spectateur, lire le théâtre 2** (Paris : Editions socials , 1981)p. 60

[47] Agnès pierron, *"La Scénographie : décor,masques,lumières... "*, in **Le Théâtre**, sous la direction de Daniel Couty et Alain Rey (paris : Bordas, 1986) p. 123.

การแสดงละครในโรงละครที่มีรูปลักษณ์เช่นนี้ดูเหมือนกับเราเอาความจริงใส่ในตู้กระจก (mise en vitrine) ให้ผู้ชมดู แต่บนเวทีละครฝรั่งเศสศตวรรษที่ 17 ซึ่งใช้หลักการภาพลึกลวงตาสร้างฉากขึ้น ขอบเขตของโลกมายามิได้จำกัดอยู่เพียงพื้นที่ของเวทีเท่านั้น แต่ภาพลึกลวงตาเปิดให้ผู้ชมจินตนาการโลกแบบเดียวกับที่เห็นบนเวทีทอดยาวกว้างไกลไร้ขอบเขตออกไป ฉากหลังของละครเปิดไปสู่ท้องทะเลอันไร้ขอบเขต อุทยานอันกว้างขวาง ถนนที่นำไปสู่ส่วนอื่น ๆ ต่อจากโลกที่ปรากฏบนเวที ดังที่ Anne Ubersfeld แสดงแผนภูมิไว้ดังนี้ [48]



ลองพิจารณาการจัดฉากสำหรับการแสดงบทละครบางเรื่องของ Racine เป็นครั้งแรก เช่น ในบทละครเรื่อง **Andromaque** Racine กำหนดสถานที่ไว้ว่า *"La scène est à Buthrot,Ville d'Epire, dans une salle du Palais de Pyrrhus."* แต่ในบันทึกของนักออกแบบฉากเราจะพบว่า *"Théâtre est un palais à colonnes, et,dans le fonds une mer avec des Vaisseaux."* ในเรื่อง **Iphigénie** Racine เขียนว่า *"La Scène est en Aulide, dans la Tente d'Agamemnon."* แต่บนเวทีนั้น *"Théâtre est des tentes et dans le fonds, une mer et des vaisseaux."* [49] จะเห็นได้ว่าฉากในศตวรรษที่ 17 ของบทละครสองเรื่องนี้ไม่เข้ากันนักกับความคิดเรื่อง *"huis-clos"* ของ Bernard Dort [50] ซึ่งปัจจุบันยอมรับกันแพร่หลายว่าเป็นโลกทัศน์ของ Racine

แม้รูปแบบของโรงละครในศตวรรษที่ 17 จะมีพัฒนาการเอื้อต่อการสร้างมายาบนเวทีเพียงไรก็ตาม แต่ก็ยังมีอุปสรรคหลายประการกีดขวางมิให้มายานั้นถึงขั้นสมบูรณ์ได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในครึ่งแรกของศตวรรษ เมื่อเวทีละครยังคงใช้ *"ฉากรวม"* อยู่

ดังที่ได้อธิบายแล้วว่า การจัดฉากรวมนั้นอาจนำเอาฉากที่ในชีวิตจริงอยู่ห่างไกลกันมากมาตั้งเรียงชิดติดกัน ข้อนี้เห็นชัดว่าเป็นการขัดกับความสมจริง เพราะโลกบนเวทีไม่สามารถเลียนแบบโลกแห่งความจริงได้สนิท

แต่ปัญหาที่แก้ได้ลำบากสำหรับโรงละครอย่าง l'Hôtel de Bourgogne ซึ่งเป็นโรงละครสาธารณะที่ต้องจัดการแสดงอยู่ประจำแต่มีพื้นที่คับแคบก็คือ การที่ต้องบรรจุฉากหลายฉากบนพื้นที่จำกัดนั้น ทำให้ฉากแต่ละฉากมีขนาดเล็กมาก ส่วนใหญ่มีเนื้อที่ไม่พอที่จะให้นักแสดงเล่นบทในบริเวณนั้นได้ [51] ในกรณีเช่นนี้สิ่งที่นักแสดงกระทำก็คือ ปรากฏตัวในขั้นแรกหน้าฉากส่วนที่เป็นสถานที่ของเรื่องราว เพื่อบอกแก่ผู้ชมให้เข้าใจว่าเรื่องที่กำลังจะเล่นนั้นเกิดขึ้นที่ใด จากนั้นนักแสดงก็จะออกมาเล่นที่หน้าเวที ในขณะนั้นก็เป็นที่

---

[48] Anne Ubersfeld, L'Ecole du spectateur, Lire le théâtre 2, p. 59

[49] ดู Racine, **Théâtre de Racine**, Coll. nationale des classiques français, Tome V (Paris : Imprimerie Nationale de France, 1952) pp. 186,280.

[50] ดู Bernard Dort, *" Huis clos Racinien "*, in **Théâtre public** (Paris : Seuil, 1967) pp. 34-40.

[51] Jacques Scherer, *" Métamorphoses de l'espace social "*, p. 135.

เข้าใจว่า เวทีทั้งเวทีนั้นกลายเป็นสถานที่ที่กำหนดโดยฉากส่วนที่นักแสดงปรากฏตัวในครั้งแรก [52] จารีตการแสดงเช่นนี้แม้จะเป็นที่ยอมรับโดยทั่วไปแต่ก็เป็นปัญหาไม่น้อย ในชั้นแรกถ้าผู้ชมไม่ให้ความสนใจดีพอก็จะสับสนไม่เข้าใจว่าตอนที่กำลังชมอยู่นั้นเกิดขึ้น ณ สถานที่แห่งใด ที่ร้ายยิ่งไปกว่านั้นก็คือวิธีการแสดงเช่นนี้ย่อมไม่อาจทำให้ผู้ชมคล้อยเชื่อในความจริงของเหตุบนเวทีไปได้ มีหลักฐานว่าการแสดงที่ต้องใช้ฉากเป็นคุกหากคุกนั้นเล็กเกินไป นักแสดงที่เล่นบทเป็นนักโทษต้องออกมานอกที่จำขัง เพื่อพรรณนาความทุกข์ยากของนักโทษในเรือนจำให้ผู้ชมฟัง [53]

เงื่อนไขอีกข้อหนึ่งที่บังคับให้ตัวละครต้องเล่นอยู่ส่วนหน้าเวทีเกือบตลอดเวลา ก็คือการสร้างภาพลึกลวงตานั่นเอง ตามกฎของภาพลึกลวงตา ฉากบริเวณหน้าเวทีไปส่วนลึกของเวทีจะต้องเล็กลงตามลำดับ ยิ่งเวทีมีขนาดเล็กเท่าใด ฉากที่อยู่หลัง ๆ ก็จะยิ่งเล็กลงมาก ปัญหาที่เกิดขึ้นก็คือ ขนาดของนักแสดงไม่ได้สัดส่วนกับขนาดของฉาก ถ้านักแสดงเข้าไปใกล้ฉากโดยเฉพาะอย่างยิ่งฉากที่อยู่ด้านหลัง นักแสดงจะทำลาย *"ความสมจริง"* ของฉากนั้นเสีย จะเห็นได้ว่ายิ่งพื้นที่คับแคบมากเท่าใด ภาพลึกลวงตาบนเวทีละครก็จะเป็นปฏิปักษ์ต่อการใช้ร่างกาย การเคลื่อนไหว การออกท่าทางที่เป็นธรรมชาติของนักแสดงมากขึ้นเท่านั้น

เมื่อนักแสดงละครในศตวรรษที่17 ไม่สามารถใช้ร่างกายได้อย่างเป็นอิสระ จึงมุ่งแสดงความสามารถของตนในด้านการใช้เสียง ศิลปะในการกล่าวบทเจรจา โดย รู้จักใช้เสียง ลงจังหวะ น้ำหนักให้ถูกต้อง ไพเราะตามความหมาย ไวยากรณ์และฉันทลักษณ์ของบทประพันธ์ (l'art de déclamation) ซึ่งกลายเป็นคุณสมบัติที่สำคัญที่สุดของนักแสดงโดยเฉพาะนักแสดงละครโศกนาฏกรรมซึ่งต้องใช้ภาษาสง่างามและ สะเทือนอารมณ์ นักแสดงที่ถือกันว่าเป็นดารามีความสามารถสูง อย่าง Floridor,Montlleury หรือ la Champmeslé เป็นผู้ที่มีความสามารถในด้านการกล่าวบทเจรจานี้สูงสุด และการที่ Molière ประสบความล้มเหลวเมื่อขึ้นเวทีแสดงละครโศกนาฏกรรมเมื่อเขาเริ่มอาชีพนักแสดงนั้นก็เพราะ เขาขาดความสามารถในการท่องบทประพันธ์ให้ไพเราะถูกต้องตามแบบแผนที่นิยมกันนั่นเอง

6. จากภาพลึกลวงตาถึงกฎเกณฑ์ละครคลาสสิก

ข้อจำกัดในการใช้ภาพลึกลวงตาซึ่งบังคับให้ตัวละครต้องออกมาใช้ศิลปะการท่องบทอยู่หน้าเวทีเป็นส่วนใหญ่นั้นทำให้การแสดงละครกลายเป็นการเล่าเรื่องยิ่งกว่าที่จะเป็นการ *เล่น* ละครจริง ๆ การที่จะทำให้ละครไม่กลายเป็นเรื่องเล่าไม่ใช่เรื่องที่แสดงให้ดู และในขณะเดียวกันฉากที่ใช้เป็นสถานที่ก็ต้องรักษามายาของละครไว้ได้ด้วยนั้นอาจทำได้โดยสองวิธี วิธีแรกคือเปลี่ยนฉากไปทีละฉากตามสถานที่ในท้องเรื่อง และวิธีที่สองก็คือกำหนดให้เรื่องในละครนั้นเกิดในสถานที่แห่งเดียว

Abbé d'Aubignac กล่าวไว้ในหนังสือ **La Pratique du théâtre** ว่า

.. Il n'est pas moins contraire à la vray-semblance,
qu'un méme espace et un méme sol, qui ne reçoivent aucun
changement représentent en méme temps deux lieux différens
par exemple la France et Dannemarc, la Gallerie du
Palais et les Thuilleries. [54]

---

[52] Jean-Jacques Roubine, *"L'Illusion et l'éblouissement"*, p. 368.

[53] **Ibid.**

[54] Hédelin d'Aubignac, **La Pratique du théâtre** รวบรวมใน Monique Borie, Martine de Rougemont et Jacques Scherer, **Esthétique Théâtrale**, (Paris : Société d'éditions d'enseignement supérieur, 1986) p. 58.

การเปลี่ยนฉากไปทีละฉากตามท้องเรื่องนั้นจะทำให้ดูสมจริงแนบเนียนได้ก็ต้องมีม่านหน้าเวทีซึ่งสามารถเปิดปิดได้สะดวกทุกครั้งที่จะเปลี่ยนฉาก นั่นคือ ต้องอาศัยเครื่องมือที่ใช้ได้อย่างรวดเร็วและไม่ควรจะมีเสียงดัง แต่เทคนิคดังกล่าวนี้ยังไม่แพร่หลายในประเทศฝรั่งเศสสมัยศตวรรษที่ 17 [55] และถึงแม้จะมีการเปิด-ปิดม่านได้รวดเร็ว การเปลี่ยนฉากบนเวทีละครก็ดูจะไม่เอื้อต่อการสร้างมายาอันสมบูรณ์นักในสายตาของนักวิจารณ์นักทฤษฎีอย่าง Abbé d'Aubignac เชื่อว่า พื้นเวทีละครเป็นหนึ่งเดียวไม่ควรจะแสดงสถานที่ได้มากกว่าหนึ่งแห่ง กล่าวอีกนัยหนึ่ง กรอบเวทีคือหน้าต่าง จากหน้าต่างบานเดียวกันนี้เราไม่ควรจะมองสถานที่ได้มากมายหลายแห่ง เว้นแต่ว่าพื้นดินเป็นที่ตั้งของสถานที่ คือพื้นเวทีนั้นหมุนได้

> .. il faudroit au moins avoir de ces théâtres qui
> tourment tous entiers vu que par ce moyen le lieu
> changeroit entierement... [56]

ในเมื่อการเปลี่ยนฉากเป็นเรื่องกระทำได้ยาก ทั้งยังไม่สนองความเห็นของนักวิจารณ์ ก็เหลือเพียงอีกวิธีเดียวที่จะให้ *"เล่น"* ละครได้ และเล่นได้อย่างสมจริงได้แก่ เขียนบทละครให้เรื่องเกิดขึ้นในสถานที่แห่งเดียวเพื่อให้ได้ฉากเดียวบนเวที นั่นก็คือ กฎที่เราเรียกว่า เอกภาพของสถานที่ (unité de lieu) นั่นเอง

วงการละครฝรั่งเศสใช้เวลาไม่น้อยกว่าจะแก้ไขปัญหาเรื่องเอกภาพของสถานที่ให้เข้ารูปเข้ารอย โดยเริ่มด้วยการตัดฉากที่ไม่จำเป็นออกจากท้องเรื่อง ในละครประเภทสุขนาฏกรรม จะใช้ฉากแสดงเป็นถนนสายยาวสองข้างเป็นที่ตั้งบ้านเรือนของตัวละครสำคัญ ๆ เช่นในเรื่อง **Mélite** ของ Corneille (1630) **Le Dépit amoureux** ของ Molière (1656) หรือ **Les Plaideurs** ของ Racine (1668) ส่วนละครโศกนาฏกรรมจะใช้จตุรัสที่เป็นที่สาธารณะ (place publique) ล้อมรอบด้วยวังหรือโบสถ์เช่น เรื่อง **Médée** (1634) ในทางปฏิบัติ การลดสถานที่ลงเหลือเพียงแห่งเดียวนั้นยังก่อให้เกิดปัญหาในแง่มุมอื่นอีก เพราะการที่ตัวละครหลาย ๆ ตัวโคจรมาพบกันในสถานที่แห่งเดียว และมักกำหนดไม่ได้แน่นอนว่าเป็นที่ใดนั้นเป็นเรื่องไม่สมจริง สถานที่ของเรื่องนั้นนอกจากจะมีแห่งเดียวแล้ว ควรกำหนดให้เป็นสถานที่จริงมิใช่สถานที่ตามขนบนิยมหรือเป็นเพียงสัญลักษณ์ ซึ่งเป็นเรื่องที่ทำไม่ได้ง่ายนัก Corneille ตระหนักถึงปัญหาดังกล่าวนี้ดี เขาเป็นผู้คิดใช้สถานที่ซึ่งเรียกกันว่า *สถานที่ร่วม lieu composite* เช่นในเรื่อง **Rodogune** ฉากจะเป็น *ห้องหนึ่งในพระราชวัง* แต่ Corneille ก็ยอมรับว่าตัวละครของเขามีปัญหาแตกต่างกัน เกินกว่าที่จะมาขยายความคิดก้นบึ้งของตนในสถานที่แห่งเดียวกัน [57] สถานที่แห่งเดียวในละครคลาสสิกซึ่งมักจะเรียกกันโดยทั่วไปว่า *palais à volonté* หรือ *วังเอนกประสงค์* ที่จริงแล้วเป็นเพียงการแก้ปัญหาในเชิงอะลุ่มอล่วยระหว่างเรื่องของเอกภาพของสถานที่อันแท้จริงกับความสมจริงบนเวทีละคร ละครเกิดขึ้นในสถานที่แห่งเดียวก็จริง แต่สถานที่นั้นมิได้มีลักษณะเฉพาะเป็นรูปธรรม แต่ละครส่วนมากก็ใช้สถานที่ในทำนองนี้ ดูเหมือนจะมีแต่บทละครของ Racine เท่านั้นที่ปรากฏเอกภาพของสถานที่อย่างสมบูรณ์และชัดเจน เช่นในเรื่อง **Iphigénie, Phèdre, Bérénice** Corneille นั้นปฏิบัติได้เพียงในเรื่อง **La Suivante** และ **Horace** นับว่าเป็นจำนวนน้อยมากเมื่อเทียบกับจำนวนบทละครในศตวรรษที่ 17 [58]

---

[55] ดูปัญหาเรื่องม่านหน้าเวทีละครใน Jacques Scherer, **La Dramaturgie classique en France**, pp. 171-175.

[56] Hédelin d'Aubignac, **La Pratique du théâtre** รวบรวมใน Monique Borie, Martine de Rougemont และ Jacques Scherer, **Esthétique théâtrale**, p. 58.

[57] Corneille, *"Discours des trois Unité"* , in corneille,Oeuvres Complètes (Paris : Seuil, 1970) p. 845.

[58] Colette et Jacques Scherer, Le Métier d'auteur dramatique, in **Le Théâtre en France**, sous la direction de Jacqueline de Jomeron,pp. 207-208.

กฎเรื่องเอกภาพของสถานที่เป็นกฎที่เกิดมีขึ้นในศตวรรษที่ 17 นี้เอง มิได้มีกล่าวถึงในทฤษฎีของกรีกหรือละตินโบราณ ไม่ว่าจะเป็นทฤษฎีของ Aristote หรือของ Horace เป็นความพยายามของทั้งนักเขียนบทละครและนักทฤษฎีที่จะแก้ปัญหาข้อจำกัดทางวัตถุในการแสดง อันเป็นอุปสรรคต่อการสร้างมายาบนเวที เมื่อหันไปหาเอกภาพของสถานที่ แม้เวทีละครจะมีเนื้อที่น้อยก็สามารถสร้างฉากให้สมจริงได้ยิ่งขึ้น โลกบนเวทีก็เป็นโลกของมายามากยิ่งขึ้น

ความรู้เรื่องการใช้ภาพลึกลวงตา นอกจากจะทำให้เราสันนิษฐานความจำเป็นของการใช้กฎเรื่องเอกภาพของสถานที่ในศิลปะการเขียนบทละครคลาสสิกแล้ว อาจทำให้เราเข้าใจเรื่องกฎเอกภาพของการกระทำ (unité d'action) กระจ่างขึ้นด้วย

เมื่อกล่าวถึงกฎเรื่องเอกภาพสามประการในการเขียนบทละคร สมัยครึ่งหลังของศตวรรษที่ 17 ที่เรียกกันว่าบทละครคลาสสิกนั้นมักจะอ้างถึงข้อความที่ปรากฏในหนังสือ **L'Art poétique** ของ Boileau ที่ว่า

> Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
> Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli [59]

ในคำกลอนสั้น ๆ สองบาทซึ่งอาจใช้สรุปกฎเกณฑ์ของละครคลาสสิกได้อย่างกระทัดรัดได้ใจความนี้ มีข้อความที่ต้องพิจารณาอย่างรอบคอบคือ *un seul fait* ซึ่งชวนให้เข้าใจว่า *การกระทำ (action)* หรือเหตุการณ์ในเรื่องนั้นต้องมีหนึ่งเดียว ในเรื่อง *เอกภาพ* ของการกระทำ นี้ Jacques Scherer ได้อธิบายไว้ว่าผู้ศึกษาทฤษฎีมักจะเข้าใจว่า *เอกภาพ* หมายถึง *ความเรียบง่าย (simplicité)* แต่ที่จริงแล้ว *เอกภาพ* และ *ความเรียบง่าย* ไม่จำเป็นต้องเป็นสิ่งเดียวกันเสมอไป

> On dit qu'il ya de l'unité dans un ensemble quand les différentes parties qui le composent forment un tout.[60]

การกระทำหรือเหตุการณ์ในบทละครอาจจะมีความซับซ้อน มีหลายเหตุการณ์ได้ มีข้อแม้แต่เพียงว่าเหตุการณ์ต่าง ๆ เหล่านั้น ต้องไม่แยกเป็นอิสระออกจากกัน เหมือนอะตอมที่อยู่ลำพังได้ แต่ต้องรวมกันเป็นเอกรูป เป็นส่วนสำคัญของกันและกัน นักทฤษฎีละครคลาสสิกคนสำคัญอย่าง Abbé d' Aubignac นั้นถึงกับแถลงว่าไม่มีการกระทำของมนุษย์อันใดที่จะเป็นหนึ่งเดียวเรียบง่ายโดยไม่มีการกระทำอื่นมาสนับสนุน

> Il n'y a point d'action humaine toute simple et qui ne soit soutenue de plusieurs autres qui la précèdent, qui l'accompagnent, qui la suivent, et qui toutes ensemble la composent et lui donnent l'être; de sorte que le peintre qui ne veut représenter qu'une action dans un tableau ne laisse pas d'y en mêler beaucoup d'autres qui en dépendent, ou, pour mieux dire, qui toutes ensemble forment son accomplissement et sa totalié. [61]

---

[59] Boileau, **L'Art poétique**, chant III, vers 45-46.

[60] Jacques Scherer, **La Dramaturgie classique en France**, p. 92.

[61] Hédelin d'Aubignac, **La Pratique du théâtre**, อ้างตาม Jacques Scherer, **La Dramaturgie classique en France**, p. 94.

ในคำนำบทละครเรื่อง **Bérénice** Racine กล่าวนิยามบทละครที่เคารพกฎเรื่อง *เอกภาพของการกระทำ* ว่าต้องเป็นบทละครที่เรียบง่ายมีลักษณะตรงกันข้ามกับบทละครที่บรรจุเหตุการณ์ต่าง ๆ ไว้มาก **Bérénice** เป็นตัวอย่างของบทละครที่เรียบง่ายดังกล่าว คำอธิบายของ Racine นั้นจัดว่าเป็น *อุดมคติ* แบบคลาสสิก แต่มิได้สอดคล้องกับความเห็นของคนร่วมสมัยของเขาซึ่งมิได้ถือเอา *ความเรียบง่าย* เป็นเกณฑ์สำคัญ ไม่ว่าจะเป็นในทางทฤษฎีหรือในทางปฏิบัติ [62]

กฎเกณฑ์คลาสสิกมิได้ห้ามมิให้นักเขียนบทละครเสนอ*"การกระทำ"* ที่มีเหตุการณ์ต่าง ๆ มากกว่าหนึ่ง แต่กำหนดให้นักเขียนบทละครจัดระเบียบและควบคุมเหตุการณ์เหล่านั้นให้รวมกันเป็นเอกภาพ วิธีที่จะบรรลุหลักการดังกล่าวก็คือ บทละครต้องมี *เหตุการณ์หลัก* (action principale) ที่เห็นได้ชัดและแยกเด่นออกจากเหตุการณ์ย่อยต่าง ๆ (actions secondaires) การกระทำที่รวมกันเป็นเอกภาพนั้นมิได้ขึ้นอยู่กับการที่แนวเรื่องหลักเป็นเหตุต่อแนวเรื่องย่อย ๆ แต่ในทางตรงกันข้าม การกระทำหลักจะขึ้นอยู่กับเหตุการณ์ย่อยอื่น ๆ ที่เรื่องเสนอด้วยวิธีใดวิธีหนึ่ง สิ่งใดที่ไม่มีผลต่อเหตุการณ์หลักโดยแท้จริง ถือว่าไร้ประโยชน์และจำต้องตัดทิ้งเสีย [63]

พิจารณาในแง่นี้ หลักการเรื่องการกระทำในสุนทรียะแห่งละครคลาสสิกก็คือ หลักการเดียวกันกับหลักการสร้างภาพลึกลวงตานั่นเอง เอกภาพของการกระทำก็คือ *เอกภาพ* ในการสร้างภาพลึกลวงตา กล่าวคือมีจุดหนึ่งจุดเป็นหลัก เส้นทุกเส้นในภาพและการกระทำทุกการกระทำในเรื่องจะต้องเบี่ยงเบนเข้าหาจุดจุดนั้น เอกภาพของการกระทำมิได้หมายถึงความเรียบง่ายแห้งแล้งของภาพวาดแบน ๆ เพียงแต่ว่าศิลปินต้อง ทำให้ผู้ชมตระหนักได้ว่า รายละเอียดก็คือรายละเอียดและต่างก็เป็นส่วนหนึ่งขององค์รวม ประกอบคุมกันอยู่เพื่อเสนอองค์รวมของภาพอันลึกซึ้งนั้น

ถ้าภาพลึกลวงตาต้องมีกรอบ เอกภาพของเวลา (unité de temps) ก็เป็นกรอบของการกระทำที่สร้างขึ้นตามหลักภาพลึกลวงตาเช่นเดียวกัน เอกภาพของเวลาช่วยคุมมิให้บทละครเสนอเรื่องราวมากมายกว้างไกลเกินกว่าที่ผู้ชมจะสนใจได้ทั่วถึง เป็นกรอบที่ตรึงให้ผู้ชมเพ่งความคิดและความสนใจไปที่เหตุการณ์หลักอันเป็นจุดศูนย์กลางของเรื่องได้ง่ายขึ้น น่าสังเกตด้วยว่า ในทางทัศนศิลป์ ศิลปินก็อาศัยกฎเกณฑ์เรื่องเอกภาพของเวลาโดยยึดหลักการพื้นฐานของภาพลึกลวงตาเพื่อวัตถุประสงค์อย่างเดียวกัน ดังข้อความที่ปรากฏใน **Conférence sur l'expression générale et particulière** ของ Testelin ว่า

> Un peintre se doit restreindre à (...)
> ce qui arrive en un seul temps, ce que la vue peut
> découvir d'une seule oeillade et ce qui peut se
> représenter dans l'espace d'un tableau où l'idée de
> l' exposition se doit rassembler à l'endroit du sujet,
> comme la perspective assujettit tout à un seul point. [64]

---

[62]Jacques Scherer, **La Dramaturgie en France**, pp. 92-93.

[63]Colette et Jacques Scherer, **Le Théâtre classique**, pp. 22-23.

[64]อ้างตาม Colette et Jacques Scherer *" Le Métier d'auteur dramatique "*, in **Le Théâtre en France**, sous la direction de Jaqueline de Jomeron,Tome I, (Paris : Armand Colin, 1988) p. 206.

๗. ภาพลึกลวงตาในละคร : ภาพสะท้อนสังคมฝรั่งเศส

เมื่อภาพลึกลวงตาเข้ามามีบทบาทในโรงละคร ก็หมายความว่า เมื่อนั้นได้มีการแบ่งลำดับขั้นของการมองเห็น ในโรงละครตามแบบอิตาเลียนซึ่งมีกรอบหน้าเวที เพื่อใช้ภาพลึกลวงตานั้น ผู้ชมซึ่งจะได้รับทัศนวิสัยที่ดีที่สุด ได้เห็นภาพบนเวทีสมบูรณ์คือ ผู้ชมที่อยู่ในตำแหน่งตรงกับจุดสายตาที่นักออกแบบฉากกำหนดไว้บนเวที โรงละครเช่นนี้ ในศตวรรษที่ 17 ภาพบนเวทีจะคำนวณจุดสายตา โดยอาศัยที่ประทับของพระมหากษัตริย์ หรือเจ้านายที่เป็นองค์อุปถัมภ์หรือเป็นเจ้าของโรงละครนั้น ผู้ที่อยู่ในมุมมองอื่นจะมองเห็นเวทีไม่ชัดเจน ไม่สมบูรณ์เท่ากับในแบบของนักออกแบบฉาก (รูปที่ 19) ในหนังสือ **วิธีการสร้างฉากและเครื่องกลไกในโรงละคร (Practica di fabricar scene e macchine ne' teatri)** ซาบัตตินิ (Sabattini) ได้แสดงไว้ว่าที่ประทับของเจ้านายนั้นควรจะอยู่ตรงที่ใดตามความสัมพันธ์กับจุดสายตา [65]

เมื่อ Richelieu สั่งให้สร้างโรงละครขึ้นในทำเนียบ ก็เลือกเอาโรงละครแบบอิตาเลียนซึ่งเป็นรูปแบบอันเสริมบุญญาบารมีของกษัตริย์ตามนโยบายการเมืองของตนได้ดีที่สุด ในรูปที่ 20 จะเห็นว่าที่ประทับของพระเจ้าหลุยส์ที่ 13 อยู่ในตำแหน่งที่เหมาะสมที่สุดสำหรับการทอดพระเนตรละคร การจะชื่นชมกับภาพลึกลวงตาและความลวงที่ปรากฏบนเวทีต้องมองจากจุดนี้ นอกจากนี้ตำแหน่งที่ประทับยังเป็นตำแหน่งที่อยู่ตรงจุดกึ่งกลางของความสมมาตร (symétric) อันจะทำให้มองโลกได้อย่างชัดเจนทั่วถึง นั่นคือตำแหน่งของพระเจ้าในระบบของคริสต์ศาสนานั่นเอง [66]

ในโรงละครรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าของฝรั่งเศสนั้น บริเวณส่วนผู้ชมจะแบ่งออกเป็นส่วน ๆประกอบด้วยที่ยืนดูหน้าเวที ด้านข้างเป็นระเบียงสองสามชั้นแบ่งเป็นห้องเล็ก ๆ ส่วนลึกสุดตรงข้ามกับเวทีจัดที่นั่งเป็นขั้น ๆ [67] (รูปที่ 21 และ 22) ผู้ชมจะซื้อบัตรเข้าชมในที่ชมเหล่านี้ตามฐานะทางสังคม โครงสร้างทางสถาปัตยกรรมของโรงละครแบบนี้ยิ่งเน้นสภาพของสังคมที่ประกอบด้วยชนชั้นต่าง ๆ ที่แบ่งออกจากกันอย่างชัดเจนและมีพระมหากษัตริย์เป็นศูนย์กลาง

ยิ่งกว่านั้น ที่นั่งในลักษณะเช่นนี้ย่อมจำกัดทัศนวิสัยของผู้ชม เพราะมีผู้ชมแต่เพียงครึ่งโรงเท่านั้นที่สามารถชมละครได้อย่างดี มองเห็นสิ่งที่เกิดขึ้นบนโรงละครได้ครบถ้วน [68] ผู้ชมอีกครึ่งหนึ่งโดยเฉพาะที่อยู่บริเวณข้างโรงนั้นจำต้องจินตนาการว่าภาพที่เกิดขึ้นบนเวทีอันสมบูรณ์ อันได้แก่ภาพที่กษัตริย์ทรงทอดพระเนตรเห็นนั้นเป็นอย่างไร เป็นลักษณะของการดูโลก การพิจารณาโลก โดย *ผ่านสายตาของกษัตริย์* ในการชมละครของยุคกลางไม่มีที่ชมสำหรับผู้มีเอกสิทธิ์ การใช้ภาพลึกลวงตาบนเวทีละคร และการจัดโรงละครให้เอื้อต่อการชมภาพลึกลวงตานี้ เป็นการบังคับให้คนดูได้รับภาพตามมุมมองที่กฎของการสร้างภาพ ชนิดนี้กำหนด เป็นการตีกรอบโลกทัศน์ของผู้ชมวิธีหนึ่ง และโลกทัศน์ในกรอบนั้นก็เป็นโลกทัศน์ที่สร้างขึ้นเพื่อความพอพระทัยของกษัตริย์ ภาพลึกลวงตาจึงมีผลทำให้สถานที่แสดงละครเปลี่ยนแปลงจากสถานที่ซึ่งมีลักษณะประชาธิปไตย ทุกคนมีสิทธิ์จะชมละครได้เท่าเทียมกันตามมุมมองของตนกลายเป็นสถานที่ซึ่งแสดงอำนาจบารมี มีการแบ่งชนชั้น เป็นสถานที่บังคับให้ทุกคนมีทัศนะเช่นเดียวกับประมุข เป็นการจำลองเอาอุดมคติทางสังคมการเมืองแบบราชาธิปไตยเข้ามาไว้ในโรงละครนั่นเอง

---

[65] Jerry V. Pickering, Theatre, a Histry of Arts, p. 170

[66] Jacques Scherer, " *Métamorphoses de l'espace scénique* " p. 133.

[67] Jacqueline de Jomeron, " *La Raison d'Etat* " in Le Théâtre en France, Tome I (Paris : Armand Colin, 1988) p. 170.

[68] Daniel Couty et Alain Rey (Sous la direction de), Le Théâtre, p. 197.

8. บทส่งท้าย

ภาพลึกลวงตา ซึ่งเลโอนาร์โด ดะวินชิ (Leonardo da Vinci) ถือว่าเป็น *ลูกสาวของจิตรกรรม* เกิดในประเทศอิตาลี และเข้ามาในประวัติละครฝรั่งเศส เพื่อแก้ไขปัญหาการใช้พื้นที่บนเวที ในขั้นแรก การใช้ภาพลึกลวงตาจึงเป็นการใช้เพราะความจำเป็นบังคับ มิใช่ด้วยเหตุผลในเชิงความงาม แต่ภาพลึกลวงตาก็ได้เป็นเหตุให้กฎเกณฑ์และสุนทรียภาพของละครคลาสสิกเกิดเป็นรูปเป็นร่างจนวิวัฒนาการเติบใหญ่กลายเป็นแบบแผนของละครที่ถือกันว่าถึงความสมบูรณ์ดังที่รู้จักกันดีทั่วไป ภาพลึกลวงตาทำให้เวทีละครซึ่งมีพื้นที่ลาดเอียง มีกรอบ มีความลึกราวกับภาพเขียนขนาดใหญ่ เสมือนมีมนต์มายาสะกดให้ผู้ชมเคลิ้มไปว่าเป็นโลกของความจริง

ชีวิตที่โลดแล่นบนเวทีละครแบบที่กล่าวถึงเช่นนี้ มิได้มีขอบเขตจำกัดอยู่เพียงแค่หลืบหรือฉากหลังเท่านั้น แต่อ้างอิงพาดพิงถึงดินแดนเดียวกันอันสืบต่อไกลออกไปจากสถานที่ที่แสดงบนเวที เวทีละครแบบอิตาเลียนซึ่งจัดฉากโดยใช้ภาพลึกลวงตาชี้แนะความสืบต่อของโลกละคร บ่งว่า โลกที่กำลังแสดงอยู่ตรงหน้าผู้ชมนี้ยังมีอีก แม้ว่าสถานที่ที่ผู้ชมเห็นบนเวทีจะเป็นสถานที่อันกำหนดไม่ได้แน่นอนว่าเป็นที่ใดก็ตาม การใช้ภาพลึกลวงตาซึ่งเน้นโดยรูปลักษณ์ของโรงละครเป็นเครื่องประกัน *ความลึก* แก่ผู้ชมที่เต็มไปด้วยจินตนาการการแสดงที่จัดขึ้นบนเวทีเช่นนี้ทำให้เชื่อว่าละครกับความจริงเป็นสิ่งที่ใกล้เคียงกัน พยายามทำให้ผู้ชมลืมว่ากรอบหน้าเวทีเป็นพรมแดนของ*"เวทีละคร"* แต่ชี้ให้ผู้ชมตระหนักว่า จากสิ่งที่เห็นนี้ยังมีสิ่งที่มองไม่เห็นในรูปแบบเดียวกันอีก

ในบทละครเรื่อง **L'Echange** ของ Paul Claudel ตัวละครชื่อ Lechy Elberon ซึ่งเป็นนักแสดงได้อธิบายว่าละครคืออะไร ดังนี้

Il y a la scène et la salle.
Tout étant clos, les gens viennent là le soir,
Et ils sont assis par rangées, les uns
derrière les autres regardant.
(...)
Ils regardent le rideau de scène.
Et ce qu'il y a derrière quand il est levé
Et il arrive quelgue chose sur la scène
comme si c' était vrai. [69]

ละครตามนิยามของ Lechy Elberon ก็คือละครตามแบบที่แสดงบนเวทีละครแบบอิตาเลียนมาตั้งแต่เกือบสามศตวรรษที่แล้วมานั่นเอง

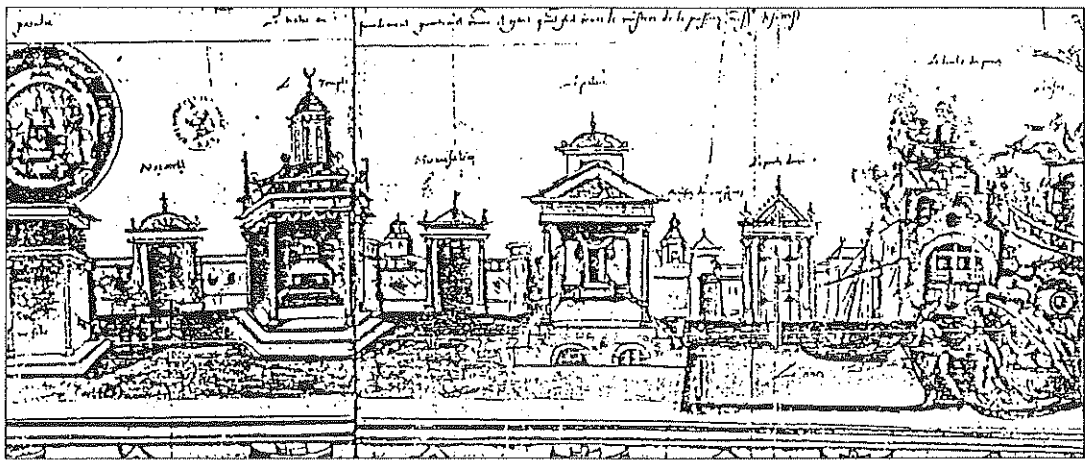
จารีตการแสดงแบบนี้เพิ่งมาเปลี่ยนในศตวรรษที่ 20 โดยเฉพาะเมื่อทฤษฎีเกี่ยวกับละครของ แบร์ทอลท์ เบรคชท์ (Bertolt Brecht, 1889-1956) นักการละครชาวเยอรมันผู้มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับอย่างกว้างขวางรวมถึงในประเทศฝรั่งเศสเอง ผู้กำกับการแสดงสมัยใหม่จะเสนอว่าละครก็คือละคร ไม่จงใจให้ผู้ชมเผลอตัวนึกไปว่ามาดูชีวิตจริงในโลกของความจริง เลิกใช้การจัดเวทีแบบภาพลึกลวงตา ไม่มีตัวชี้บอกให้ผู้ชมจินตนาการว่ายังมีโลกเช่นนี้ต่อไปอีกนอกเวที เมื่อการแสดงสิ้นสุด ผู้ชมก็จะรู้สึกเพียงว่าละครเลิกและเขากำลังก้าวออกจาก*โรงละคร* เท่านั้น ไม่มีผู้ใดจะรู้สึกวาเขาถูกปลุกให้ตื่นจากภวังค์ หรือจากความฝัน

---

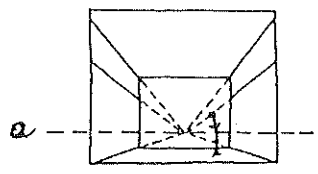
[69] Paul Claudel, L'Echange Première version,acte I, in **Théâtre**, Tome I (paris : Pléiade, 1956) p. 676.

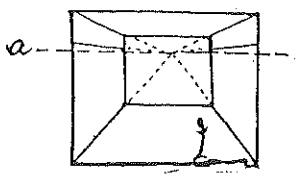
แต่อย่างใด การแสดงละครแนวนี้นับเป็นการปฏิรูปแบบแผนการแสดงที่ถือกำเนิดจากเวทีภาพลึกลวงตาในสมัยศตวรรษที่ 17

อย่างไรก็ตาม ในท่ามกลางละครสมัยใหม่แนวต่าง ๆ ซึ่งมีลักษณะการแสดงที่แปลกประหลาดเสนอโลกซึ่งผิดเพี้ยนไปจากความจริงนี้ ใครเลยจะกล่าวได้ว่า ความพอใจที่จะถูกโน้มน้าวจินตนาการ ที่จะได้เห็นภาพวาดอันดูลึกกว้างไกลบนเวที ที่จะเคลิบเคลิ้มไปกับโลกแห่งมายาในโรงละครนั้นได้หมดสิ้นสูญสลายไปเสียแล้วในหมู่ผู้ชมละครในปัจจุบัน



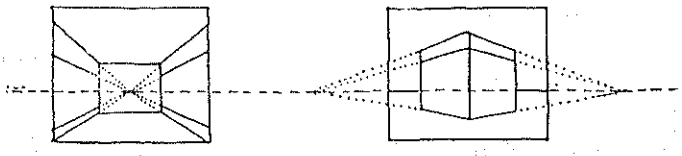
รูปที่ 1 : ฉากสำหรับการแสดง mystère เรื่อง **La Passion et la Résurrection de Notre-Seigneur jésus-Christ** ที่ Valenciennes ปี ค.ศ. 1547
การจัดฉากบนเวทีเป็นแบบ décor simultané ในภาพจะเห็นการแบ่งพื้นที่สำหรับแสดงออกเป็นส่วน ๆ (mansions) ติดต่อกัน แต่ละส่วนหมายถึงสถานที่แห่งหนึ่ง มีการใช้เครื่องประกอบฉากตามสมควร (ที่มา : 1 หน้า 196)

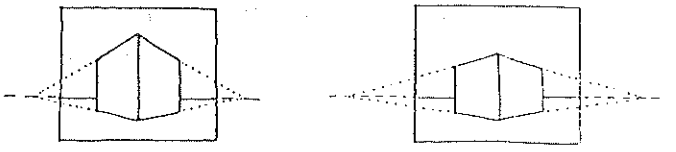




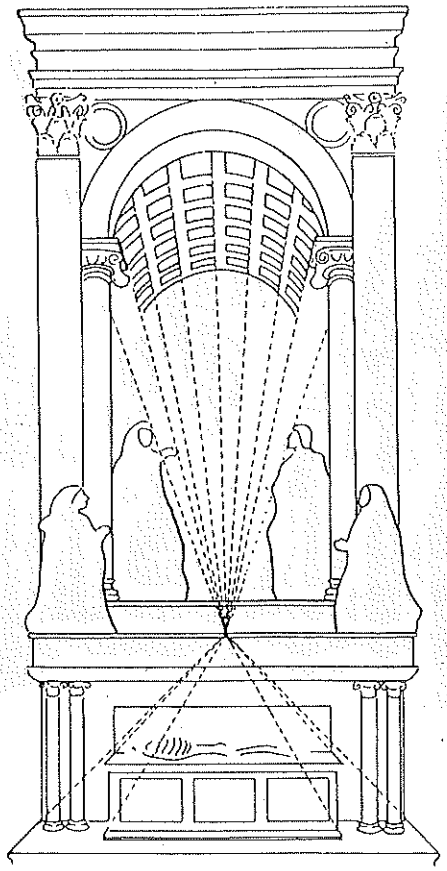
รูปที่ 2 : เส้นประ a แสดงระดับตา

รูปที่ 3

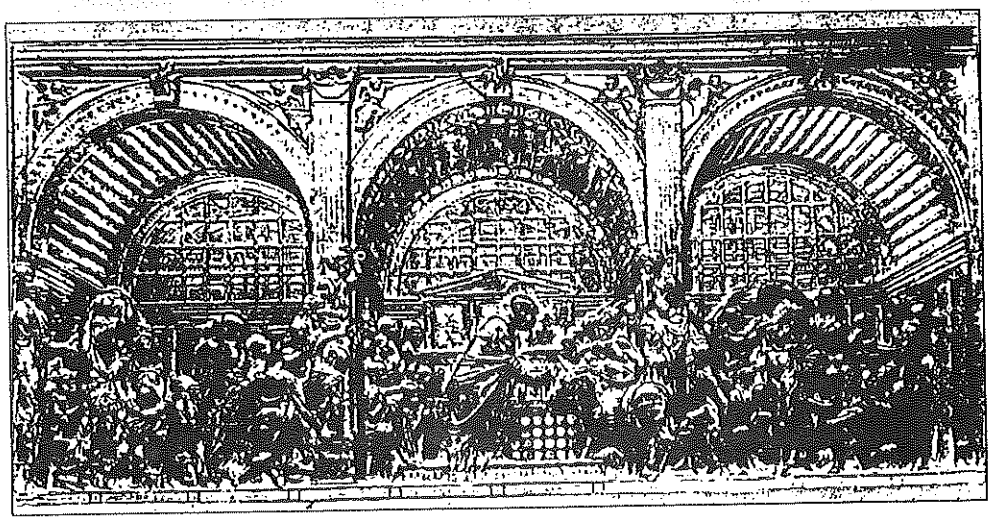




รูปที่ 4

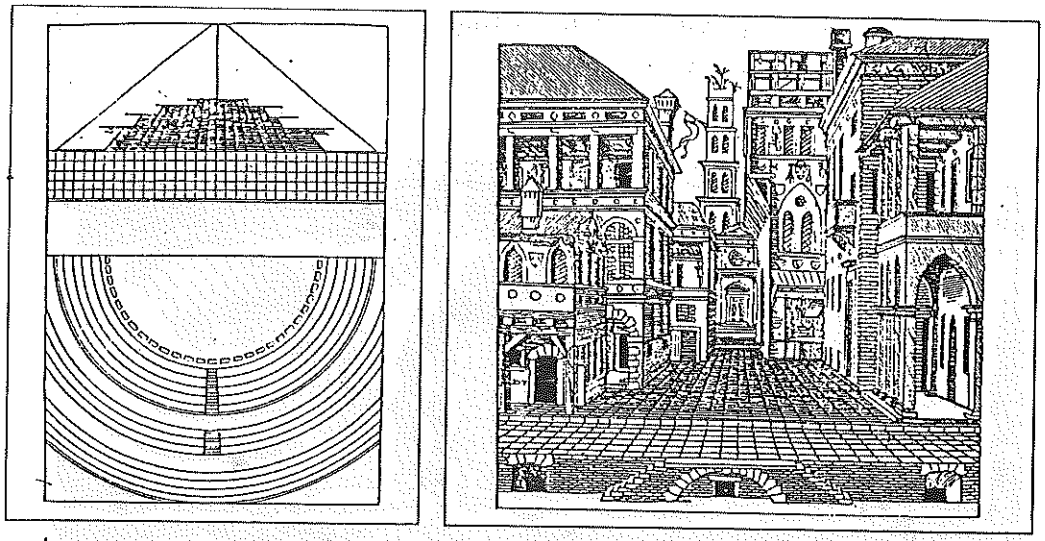


รูปที่ 5 : แผนภูมิแสดงการสร้างความลึกด้วยเส้นในภาพเขียนชื่อ La Trinità งานของ Masaccioในโบสถ์ Santa Maria Novella เมืองฟลอเรนซ์ (ที่มา : 2 หน้า 40)

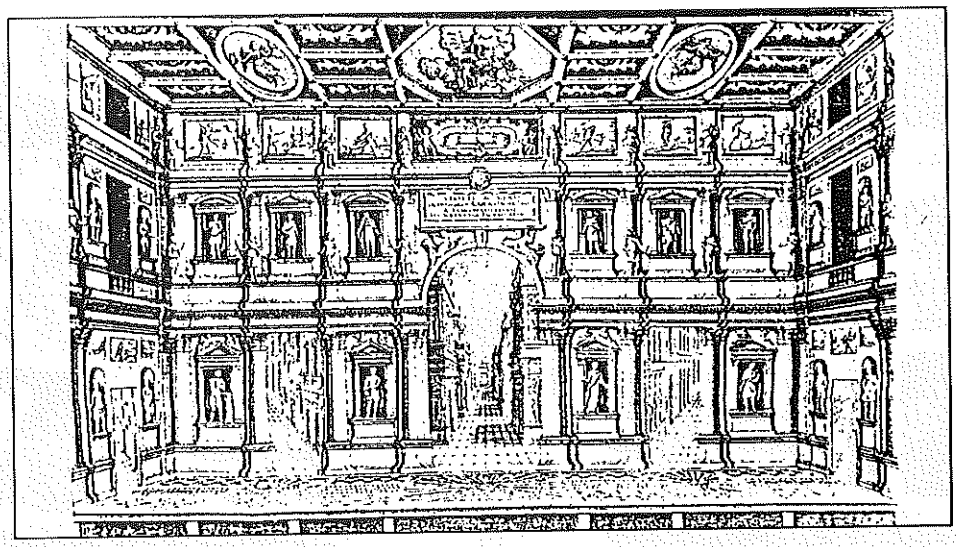


รูปที่ 6 : ประติมากรรมนูนต่ำ ชื่อ Il miracolo dell'asino ที่แท่นบูชาในโบสถ์ Sant' Antonio เมืองปาโดวา ฝีมือ Donatello (1447) สังเกตเส้นบนเพดานเน้นความลึกของภาพ (ที่มา : 3 หน้า 131)

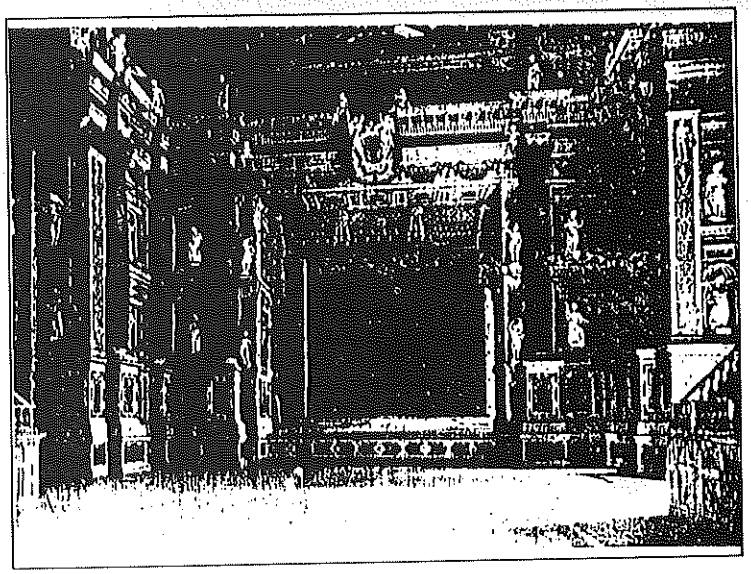
รูปที่ 7 : ภาพในวิหาร San Lorenzo ที่เมืองฟลอเรนซ์ Brunelleschi ใช้เส้นโครงสร้างเน้นความลึกภายในอาคาร (ที่มา : 4 หน้า 178)



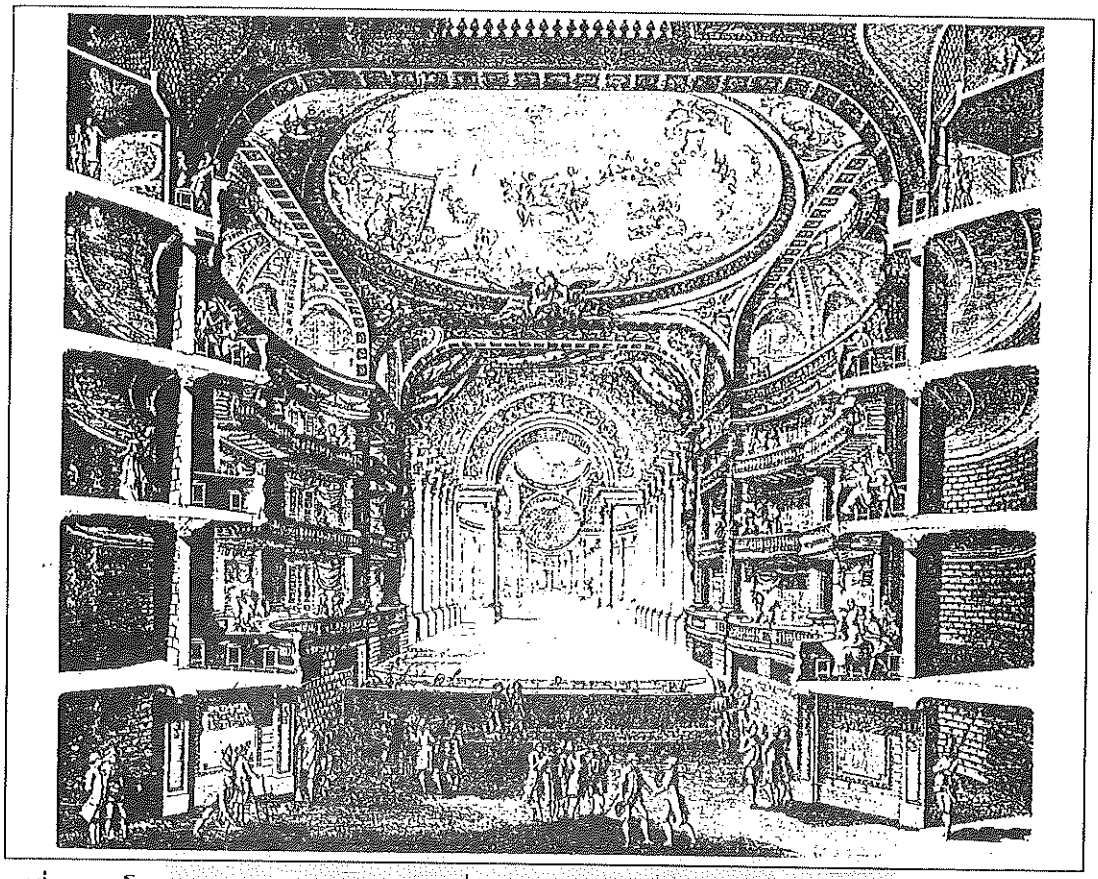
รูปที่ 8 : แผนผังโรงละครตามแบบของแซร์ลิโอ รูปด้านซ้ายบนเป็นผังเวที สังเกตแนวกำหนดที่ตั้งของฉาก ซึ่งใช้หลักของภาพลึกลวงตา รูปด้านซ้ายล่างแสดงผังที่นั่งผู้ชม รูปใหญ่ด้านขวาเป็นฉากสำหรับละครสุขนาฏกรรม พื้นสี่เหลี่ยมจตุรัสที่ค่อนเล็กลงบนเวทีลาดเอียงขึ้นจากด้านหน้าไปด้านหลังของเวที ช่วยลวงให้เกิดความลึก เช่นเดียวกับสัดส่วนด้านบนของอาคารที่มีเส้นบรรจบเข้าสู่จุดสายตาเดียวกัน (ที่มา : 5 หน้า 139)



รูปที่ 9 : โรงละครโอลิมปิกที่เมืองวิเซนซา (Il teatro olimpico di Vicenza) (ที่มา : 6 หน้า 83)

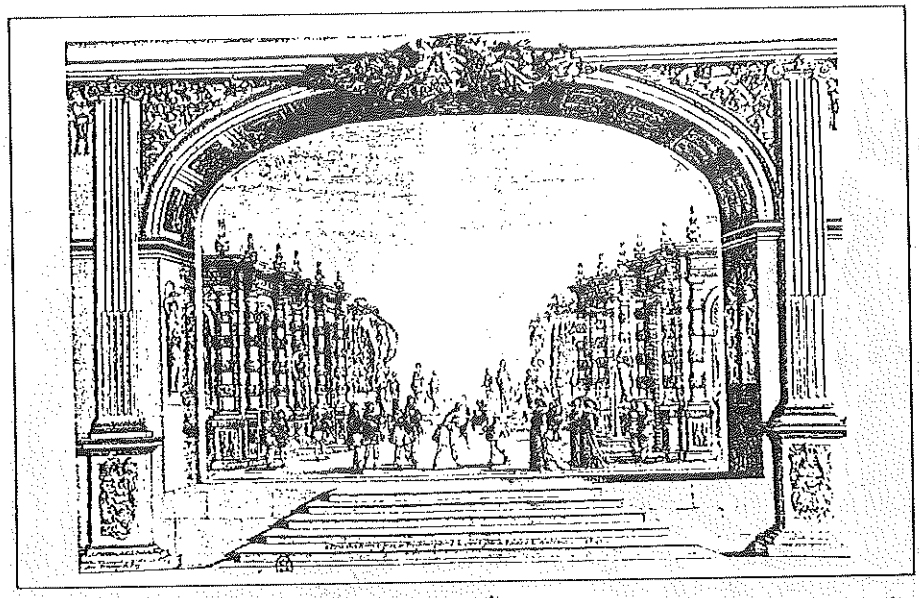


รูปที่ 10 : โรงละครฟาร์เนเซ (IlTeatro Farnese) (ที่มา : 6 หน้า 88)

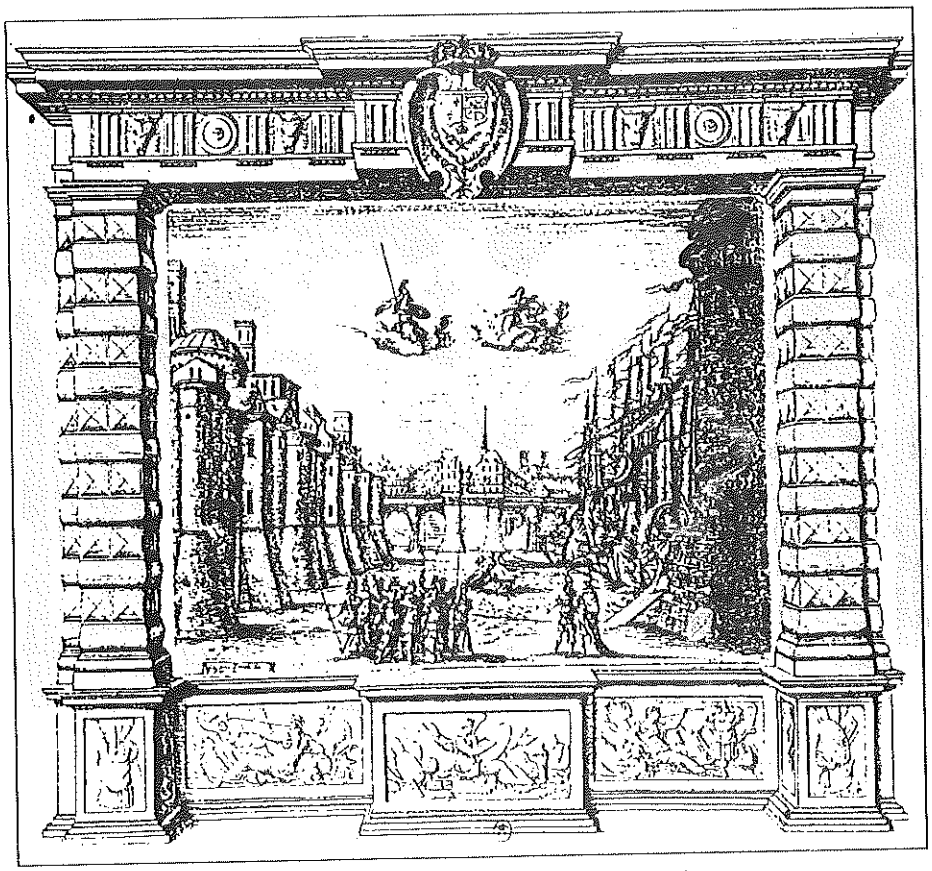


รูปที่ 11 : โรงละคร Le Grand-Théâtre ที่ Bordeaux สร้างระหว่าง ค.ศ. 1773-1780 (ที่มา : 7 หน้า 266)

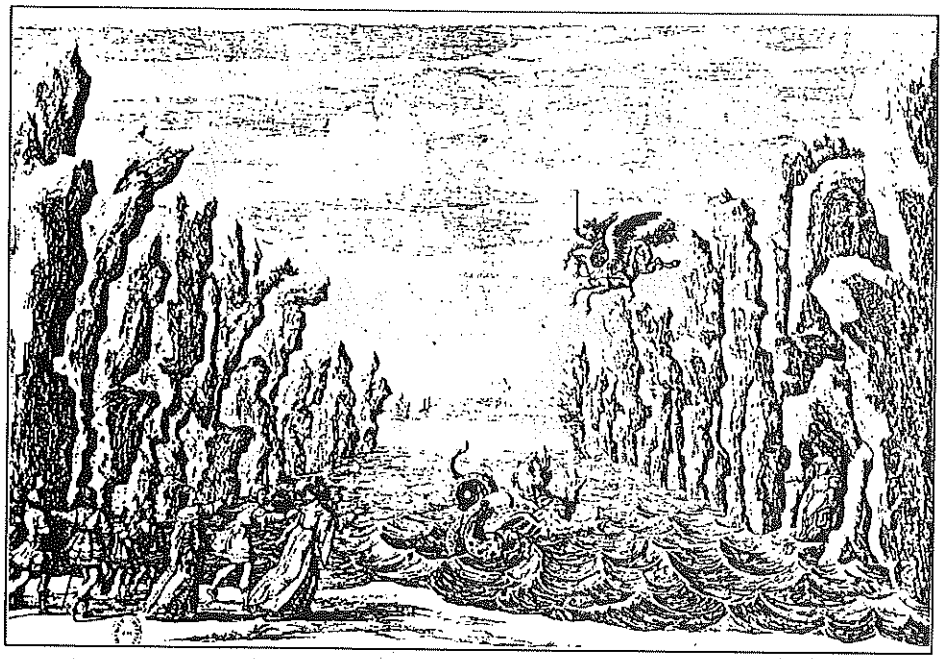
รูปที่ 12 : ภาพร่างของ Mahelot สำหรับฉากละครเรื่อง Lisandre et Caliste (ที่มา : 1 หน้า 44)



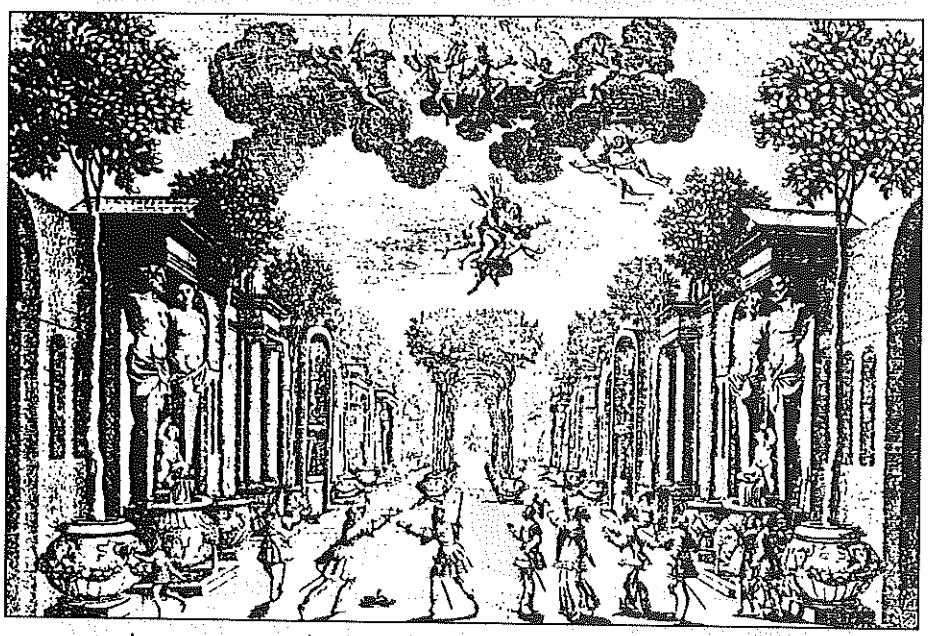
รูปที่ 13 : ภาพการแสดงละครเรื่อง Mirame ภาพนี้แสดงให้เห็นชัดเจนว่ากรอบหน้าเวทีมีหน้าที่กำหนดสายตาของผู้ชมและเน้นความลึกของฉากที่สร้างตามแนวภาพลึกลวงตา (ที่มา : 7 หน้า 362)



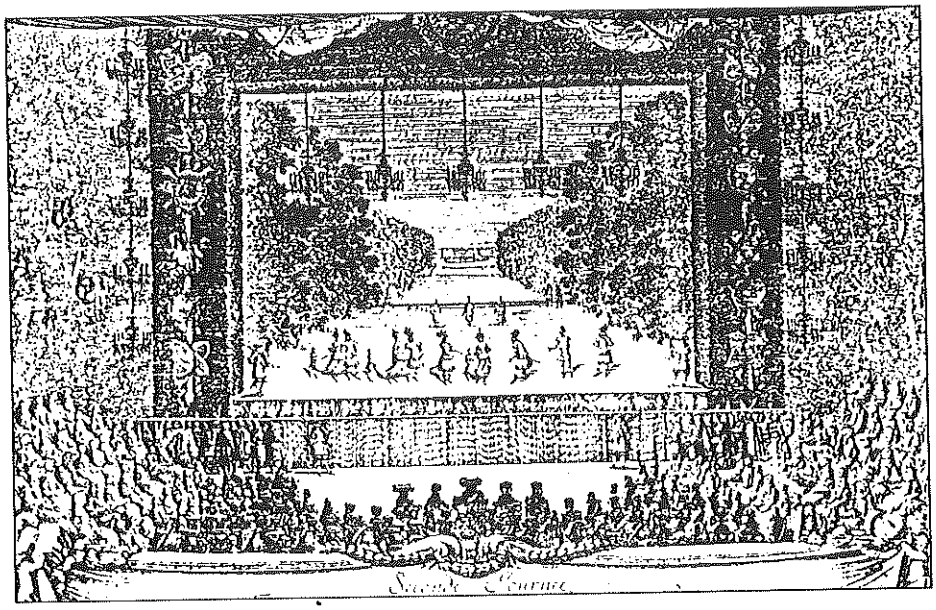
รูปที่ 14 : ฉากละครเรื่อง la finta pazza ผีมือ Torelli (ที่มา : 7 หน้า 216)



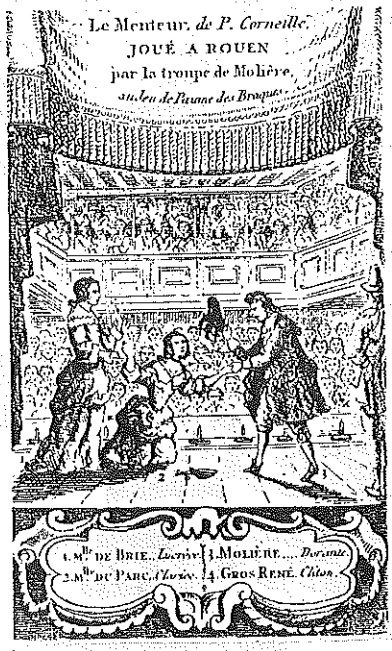
รูปที่ 15 : การแสดงละครเรื่อง **Andromède** ของ Corneille ที่มา : 7 หน้า 216)



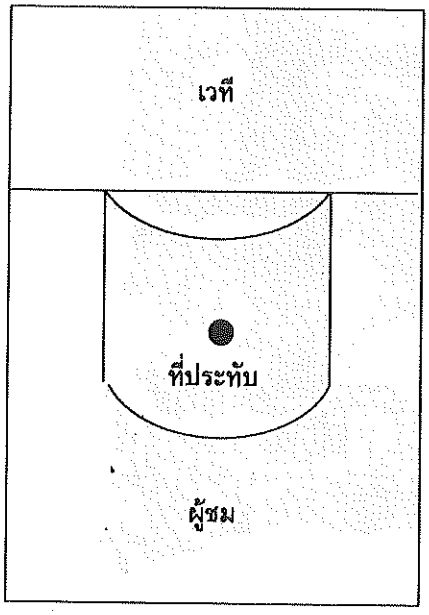
รูปที่ 16 : ฉากองก์ที่ 2 ของเรื่อง **Andromède** (ที่มา : 7 หน้า 377)



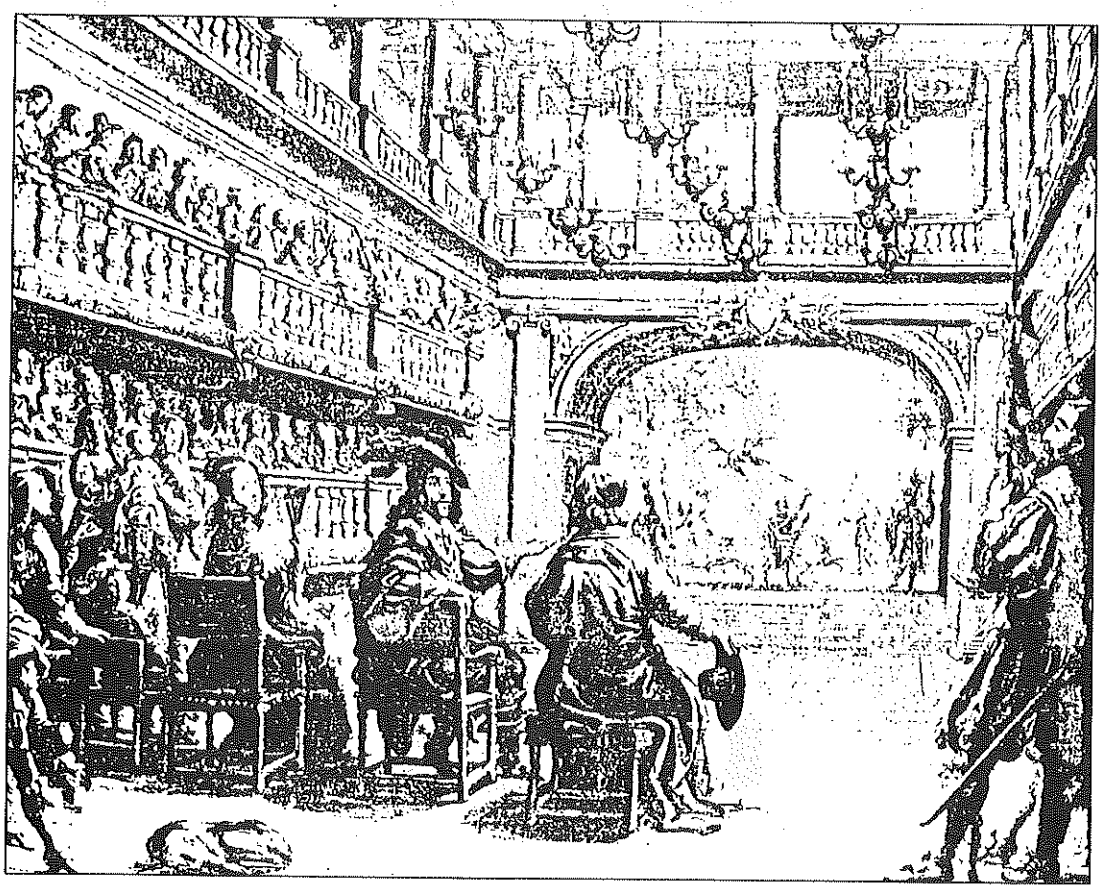
รูปที่ 17 : การแสดงละครเรื่อง **La Princesse d'Elide** ของ Molière ในวันที่ 2 ของงาน Plaisirs de l'Isle enchantée ที่ Versailles เมื่อปี 1664 ฉากละครก็คือธรรมชาติซึ่งในที่นี้กล่าวได้ว่าเป็นภาพลึกลวงตาของพระราชอุทยานนั่นเอง ต้นไม้ถูกตกแต่งเป็นกรอบเวที ที่ประทับของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 อยู่ในตำแหน่งที่คำนวณแล้วว่าเหมาะที่สุดที่จะชมภาพลึกลวงตานี้ (ที่มา : 7 หน้า 376)



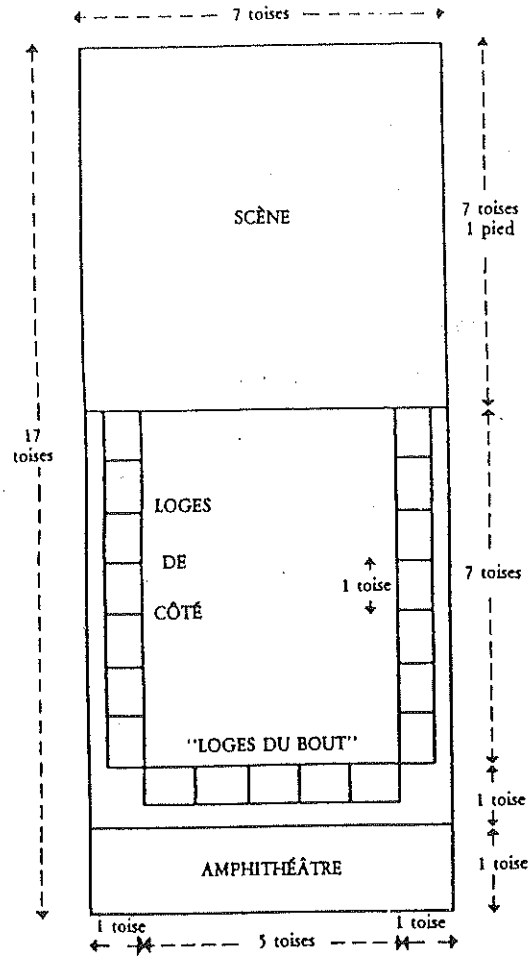
รูปที่ 18 : ภาพการแสดงละครเรื่อง **Le Menteur** ของ Corneille โดยคณะละครของ Molière ภาพน่าสนใจตรงที่ผู้วาดแสดงภาพจากหลังเวที น่าสังเกตว่านักแสดงต่างคนต่างก็ตั้งใจจะสวมบทบาทในสถานการณ์ของเรื่องอย่างเต็มที่ โดยไม่สนใจผู้ชมเลย ราวกับว่า ส่วนของเวทีที่เปิดสู่ผู้ชมนั้นมี *"กำแพงด้านที่ 4"* ปิดกั้นอยู่ (ที่มา : 7 หน้า 433)



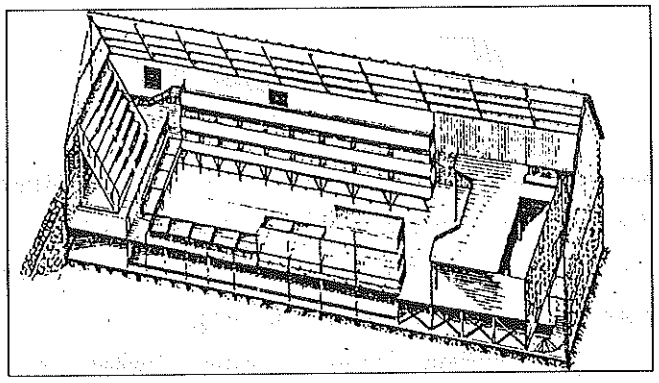
รูปที่ 19 : ตำหน่ง ที่ประทับ ในโรงละครแบบอิตาเลียน



รูปที่ 20 : พระเจ้าหลุยส์ที่ 13 ประทับทอดพระเนตรละครร่วมกับ Richelieu ที่โรงละคร Palais- Cardinal (ที่มา : 7 หน้า 203)



รูปที่ 21 : แผนผังสันนิษฐานโรงละคร Le Téâtre de Bourgogne (ที่มา : 7 หน้า 152)



รูปที่ 22 : ภาพตัดแสดงภายในของโรงละคร Le Théâtre du Marais

ที่มาของภาพประกอบ

1. Daniel Couty et Alain Rey (sous la direction de) . **Le Théâtre.** Paris : Bordas, 1986
2. James Smith Pierce. **From Abacus to Zeus.** New Jersey : Prentice Hall, Inc., 1968
3. G.C. Argan. **Storia dell' arte italiana.** Volume II. Firenze : Sansoni, 1982
4. Enzo Carli e Gian Alberto dell' Acqua. **Storia dell' arte.** Volume II. Bergamo : Istituto italiano d'Arti graffiche, 1982.
5. Oscar G. Brockett. **The Essential Theatre**. New York : Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1988
6. Antonio Pinelli. **I Teatri.** Firenze : Sansoni, 1973.
7. Jacqueline de Jomeron (sous la direction de). **Le Théâtre en France.** Tome I. (Paris : Aramand Colin, 1988)

• •

บรรณานุกรม

เจตนา นาควัชระ. **ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี.** กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์ดวงกมล, 2521.

ปณิธิ หุ่นแสวง. "ลักษณะเฉพาะบางประการของบทละครและปัญหาในการศึกษา", **ตะวันตกนิพนธ์.** หน้า 65-81. พิมพ์เนื่องในโอกาสเกษียณอายุราชการ ศาสตราจารย์คุณหญิงเกื้อกูล เสถียรไทย. กรุงเทพมหานคร : อักษรเจริญทัศน์, 2532.

ราชบัณฑิตยสถาน. **พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ อังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน.** กรุงเทพมหานคร : บริษัทเพื่อนพิมพ์ จำกัด, 2530.

Abry (A) , Audic (C) et Crouzet (P) . **Histoire illustrée de la littérature française.** Paris : Henri Didier, 1935.

Adam (Antoine). **Le Théâtre classique.** 2c éd. Coll. Que sais-je? Paris : Presses Universitaires de France, 1977.

Argan (Giulio Carlo). **Storia dell'arte italiana.** Vol. II. ed. seconda. Firenze : Sansoni, 1982.

Borie (Monique), De Rougemont (Martine) et Scherer (Jacques). **Esthétique théâtrale.** Paris : Société d'Editions d'Enseignement Supérieur, 1986.

Bray (René). **Formation de la doctrine classique.** Paris : A.-G. Nizet, 1983.

Brockett (Oscar G.) **The Essential Theatre.** New York : Holt, Reinehart and Winston, Inc., 1988.

Carli (Enzo) e Dell'Acqua (G. Alberto). **Storia dell'arte.** Bergamo : Istituto italiano d'arti grafiche, 1982.

Carlson (Marvin). *"Histoire des codes"*, in **Théâtre,modes d'approche.** pp. 65-75. Paris : Editions Labor, 1987.

Charvet (P). et. al. **Pour pratiquer les textes de théâtre.** 3e éd. Paris : De Boeck-Duculot, 1986.

Couty (Daniel) et Ryngaert (Jean-Pierre). *"Représentation théâtrale et espace social"*, in **Le Théâtre.** pp. 9-84. Sous la direction de Daniel Couty et Alain Rey. Paris : Bordas, 1986.

Dort (Bernard). *"Huis clos racinien"*, in **Théâtre public.** pp. 34-40. Paris : Seuil, 1967.

Duvignaud (Jean) *"Le Théâtre"*, in Jean Duvignaud et André Veinstein. **Le Théâtre.** pp. 5-33. Coll. Encyclopoche. Paris : Librairie Larousse, 1976.

Girard (Gilles), Ouellet (Réal) et Rigault (Claude). **L'Univers du théâtre.** 2e éd Paris : Presses Universitaires de France, 1986.

De Jomeron (Jacqueline). *"La Raison d'Etat"*, in **Le Théâtre en France.** Tome I. pp. 143-184. Sous la direction de Jaqueline de Jameron. Paris : Armand Colin, 1988

Lanson (Gustave). **Histoire de la littérature française.** Paris : Librairie Hachette, 1970.

Lazard (Madeleine). **Le Theâtre en France au XVIe siècle.** Paris : Presses Universitaires de France, 1980.

Murray (Peter and Linda). **Dictionary of Arts and Artists.** 4th ed. Middlesex : Penguin Book Ltd., 1976.

Pavis (Patrice). **Dictionnaire du théâtre.** Paris : Editions Sociales, 1987.

Pickering (Jerry V). **Theatre, a History of Arts.** St. Paul, Minnesota : West Publishing, 1978.

Pierce (Jame Smith). **From Abacus to Zeus.** New Jersey : Prentice Hall Inc., 1968.

Pierron (Agnès). *"La Scénographie : décor,masques,lumières"*, in **Le Théâtre** pp. 119-138. Sous la direction de Daniel Couty et Alain Rey. Paris : Bordas, 1986.

Pignarre (Robert). **Histoire de la mise en scène.** Coll. Que sais-je? Paris : Presses Univeristaires de France, 1975. **Histoire du théâtrre.** 10e éd. Coll. Que sais-je? Paris : Presses Universitaires de France, 1974.

Pinelli (Antonio). **I teatri.** Firenze : Sansoni, 1973.

Racine. **Teéâtre.** Tome V. Coll. nationale des classiques Français. Paris : Imprimerie nationle de France, 1952.

Roubine (Jean-Jacques). *"L'Illusion et l'éblouissement"*, in **Le Théiatre en france.** Tome I. pp. 357-406. Sous la direction de Jacqueline de Jomeron. Paris : Armand Colin, 1988.

Scherer (Colette et Jacques). *"Le Métier d'auteur dramatique"*, in **Le Théâtre en France.** Tome I. pp. 185-233. Sous la direction de Jacqueline de Jomeron. Paris : Armand Colin, 1988.

Le Théâtre classique. Coll. Que sais-je? Paris : Presses Universitaires de France, 1987.

Scherer (Jacques). **La Dramaturgie classique en France.** Paris : A-G. Nizet, 1977.

"L'Epoque de la miniaturisation" , in **Le Théâtre en France.** Tome I. pp. 134-139. sous la direction de Jacqueline de Jomeron. Paris : Armand Colin, 1988.

"Métamorphoses de l'espace scénique" , in **Le Théâtre en France.** Tome I. pp. 129-139. Sous la direction de Jacqueline de Jomeron. Paris : Armand Colin, 1988.

"Le Théâtre Phénix", in **Le Théâtre en France** Tame I. pp. 89-110. Sous la direction de Jacqueline de Jameron. Paris : Armand Colin, 1998.

Taylor (Joshua C.). **Learning to Look,** Chicaco : The University of Chicaco press, 1957.

Ubersfeld (Anne). **L'Ecole du spectateur,lire le théâtre 2.** Paris : Editions Sociales, 1981

"Le texte dramatique" , in **Le Théâtre.** pp. 91-106. Sous la direction de Daniel Couty et Alain Rey. Paris ; Bordas, 1986.

Vienstein (André). *"Lieu et espace théâtral"*, in Jean Duvignau et André Veinstein.**Le Théâtre.** pp. 79-103. Coll. Encyclopoche. Paris : Librairie Larousse, 1976.

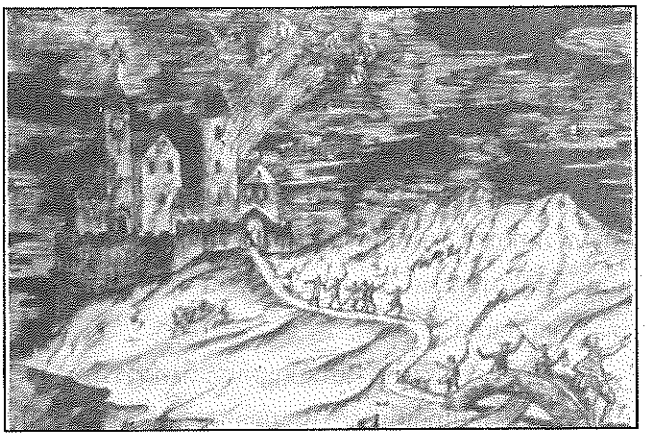
Vienstein (André) et Coucosh(Victor). *"Le Lieu théâtral"*, in **Le Théâtre.** pp. 194-207. Sous la direction de Daniel Couty et Alain Rey. Paris : Bordas, 1986.

การศึกษาวิเคราะห์นิทานพื้นบ้านลาวพวน จากจังหวัดสุพรรณบุรี ตามทฤษฎีของทอมป์สันและพรอพพ์

*สุธาวดี หนุนภักดี**

ในภาคกลางของประเทศไทยประชากรส่วนใหญ่เป็นคนไทยที่ใช้ภาษาไทยอันเป็นภาษาราชการ แต่ก็ยังมีชนกลุ่มหนึ่งซึ่งตั้งถิ่นฐานอยู่ที่ราบลุ่มภาคกลางในจังหวัดสุพรรณบุรีมาเป็นเวลาเกือบสองศตวรรษแล้วคือ กลุ่ม "ลาวพวน" หรือปัจจุบันพวกเขาเรียกตนเองว่า "ไทยพวน" คนเหล่านี้มีขนบธรรมเนียมประเพณีคล้ายคนไทย พูดภาษาไทยได้คล่อง แต่ชาวลาวพวนยังพูดภาษาพวนของตนอยู่ นอกจากนี้เขายังเก็บรักษาประเพณีบางอย่างไว้เป็นต้นว่า ประเพณีบุญกำฟ้า (บุญ : งานฉลอง กำ : ห้าม ฟ้า : ท้องฟ้า) ซึ่งเป็นประเพณีเฉพาะของชาวลาวพวน ซึ่งชาวลาวกลุ่มอื่นหรือชาวไทยไม่มีทั้ง ๆ ที่พวกเขามีงานฉลองอย่างอื่น หรือจารีตประเพณีอื่น ๆ ที่คล้ายคลึงกัน เช่น บุญสงกรานต์ บุญพระเวส แต่อย่างไรก็ตาม ถ้าเราสังเกตให้ดีจะเห็นว่าในงานประเพณีที่เหมือนกันนี้ จะมีสิ่งแสดงเอกลักษณ์ของชาวลาวพวนแทรกอยู่ และในนิทานก็มีเอกลักษณ์นี้ปรากฏอยู่เช่นเดียวกันเพราะนิทานเป็นการแสดงออกทางวัฒนธรรมประเพณีของสังคมอีกรูปแบบหนึ่ง ข้าพเจ้าจึงเลือกศึกษาชาวลาวพวน วิถีชีวิตและความคิดของเขาจากนิทานของเขานั่นเอง

วิธีการศึกษาวิเคราะห์นิทาน



ในขั้นตอนแรก ข้าพเจ้าได้ศึกษาโครงสร้าง (structures) ของนิทาน ซึ่งทำให้สามารถแยกแยะอนุภาค (motifs) ที่มีความหมายและองค์ประกอบของเรื่อง ช่วยให้จัดรวบรวมแบบ (types) ต่าง ๆ ของเรื่องได้ และเข้าใจกลไกการนำตอน (séquences) ต่าง ๆ หรือแม้โครงสร้าง (structures) มาเชื่อมต่อกันในการศึกษา ขั้นนี้ข้าพเจ้าอาศัยวิธีการของนักวิชาการที่เชี่ยวชาญ ด้านการศึกษาวิเคราะห์นิทาน อาทิเช่น วลาดิมีร์ พรอพพ์ (Vladimir PROPP) อานติ อาร์น (Antti AARNE) และสติธ ธอมป์สัน (Stith THOMPSON) และโคลด เลวี สทรอสส์ (Claude LEVI-STRAUSS) โดยเฉพาะอย่างยิ่งสองท่านแรก เมื่อเราเห็นโครงสร้างและความหมายของเรื่องได้ชัดเจนแล้ว สิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งคือ การศึกษาเปรียบเทียบนิทานพวนกับนิทานสำนวนต่าง ๆ ที่มีผู้รวบรวมไว้จากประเทศ เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ที่มีขนบธรรมเนียมและวัฒนธรรมที่ไม่แตกต่างกันนัก การวิเคราะห์เชิงเปรียบเทียบ ทำให้มองเห็นอนุภาคที่เหมือนและต่างกันได้ชัดเจน เพื่อช่วยในการค้นหาแก่นเรื่อง (Thème) ต่าง ๆ ที่มักปรากฏอยู่ในนิทานเรื่องนี้

*ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง

แม้ว่าโครงสร้างของนิทานทั่วโลกจะเป็นสากลหรือซ้ำ ๆ กันได้ก็ตาม แต่นิทานแต่ละสำนวนจะแสดงถึงเอกลักษณ์เฉพาะตัวโดยอาศัย ภาษา สัญญะ และสัญลักษณ์ต่าง ๆ ตลอดจนองค์ประกอบอื่น ๆ ที่เป็นเครื่องชี้ให้เห็นความแตกต่าง ในแต่ละสังคมที่มีการเล่านิทานเรื่องนั้น

ในการศึกษานิทานในขั้นสุดท้าย ข้าพเจ้าได้นำเอาทฤษฎีวิเคราะห์เชิงชาติพันธุ์วิทยา (analyse ethnologique) เข้ามาประยุกต์ใช้กับเนื้อหาของนิทานเพื่อที่จะได้เข้าใจถึงสาระต่าง ๆ ที่นิทานเรื่องนี้ต้องการสื่อให้ผู้ฟัง ตลอดจนสภาพสังคมและขนบธรรมเนียมประเพณีที่สะท้อนให้เห็นในนิทาน

ภูมิหลังของชาวลาวพวนโดยสังเขป

ลาวพวน[1] หรือ พู-เอิน (Phou-eur) เป็นชาวไต (Tai) กลุ่มหนึ่งที่มีถิ่นฐานดั้งเดิมอยู่ในแถบที่ราบสูงเชียงขวาง หรือมีอีกชื่อหนึ่งว่า ตรัน-นินห์ (Tran-ninh) ในประเทศสาธารณรัฐสังคมนิยม ประชาชนลาว สถานที่อยู่ของพวกเขาล้อมรอบไปด้วยภูเขาทิศตะวันออกจรดเทือกเขาอันนัม ทิศเหนือจรดแม่น้ำคัน ด้านทิศตะวันตกจรดแขวงหลวงพระบาง และทิศใต้จรดแขวงเวียงจันทน์ นอกจากนั้นบริเวณนี้ยังเป็นต้นน้ำของแม่น้ำหลายสาย เช่น เงี๋ยบ น้ำงึม น้ำมัด ที่ราบเชียงขวางมีพื้นที่อุดมสมบูรณ์ ผู้คนมีอาชีพหลักคือเกษตรกรรมและการเก็บของป่า นอกจากชาวลาวพวนแล้วยังมีชนชาติ ขมุ (Khamou) ซึ่งจัดอยู่ในกลุ่มชาติพันธุ์สายออสโตรเอเชียน (Austro-Asiatique) และใช้ภาษากลุ่มมอญ-เขมร (Môn-Khmer) อาศัยอยู่เป็นจำนวนมาก

ตำนานอาณาจักรเชียงขวาง

ในนิทานขุนบรม[2] บรรยายไว้ว่าเจ้าเจ็ดจวงซึ่งเป็นโอรสองค์หนึ่งของขุนบรมผู้สืบสันติวงศ์จากพญาแถน ทรงสร้างอาณาจักรพวนหรือเชียงขวางขึ้น และสถาปนาตนเองเป็นกษัตริย์องค์แรก

อาณาจักรเชียงขวางเคยมีความเจริญรุ่งเรืองสูงสุดทางด้านศิลปวัฒนธรรมโดยเฉพาะอย่างยิ่งทางพุทธศาสนานิกายเถรวาท มีการสร้างวัด เจดีย์ และพระพุทธรูปมากมาย แต่อย่างไรก็ตามสัญลักษณ์ที่สะท้อนความเชื่อโบราณเกี่ยวกับผีและวิญญาณยังคงมีอยู่ ณ กลางเมืองเชียงขวาง กล่าวคือมีหออยู่ 12 หลัง ซึ่ง 11 หลังเป็นที่ประทับของผีบ้านผู้คุ้มครองปกป้องรักษาบ้านเมือง และหอที่ 12 เป็นที่ประทับของดวงวิญญาณกษัตริย์พวนทุกพระองค์ที่สืบเชื้อสายโดยตรงจากพญาแถน มีชื่อรวมว่าพญาโลคำ (les seigneurs Lo Kam) ซึ่งเป็นผู้คุ้มครองราชวงศ์ และอาณาจักรพวน ทุกปีจะมีพิธีสังเวยกระบือ (le sacrifice du buffle) อุทิศให้แก่ดวงวิญญาณเหล่านี้

อาณาจักรเชียงขวางเป็นปึกแผ่นจนถึงศตวรรษที่ 13 ก็เริ่มถูกอาณาจักรเวียดนาม และอาณาจักรเวียงจันทร์ ซึ่งอยู่ใกล้เคียงรุกรานอยู่ตลอดเวลา ชาวพวนมิใช่นักรบจึงพ่ายแพ้ต่อสงคราม และยอมส่งเครื่องราชบรรณาการไปให้ทั้งสองอาณาจักรอยู่เสมอมา ต่อมาเมื่ออาณาจักรไทยแผ่ขยายอาณาเขตขึ้นไปถึง

---

[1]- Charles ARCHAIMBAULT, "Les Annales de l'Ancien Royaume de S'ieng Khouang", BEFEO, LIII. fasc. Paris 1967 หน้า 557-673.

- Philippe DEVILLERS, Laos, l'histoir du XIX^e siècle de l'Asie du Sud-Est T.2. Serey, Paris.1971.

- Paul LEBOULANGER, Histoire du Laos français, éd: Plon, Paris 1931.

- Charles LEMIRE, Affaires franco-siamoises, Le Laos annamite. Région des Tien (Ailao) des Mois et des Phou-Euns (Cam.Môn et Tran-Ninh) restitué en 1893, A. Challamel, Paris. 1894.

[2] CH. ARCHAIMBAULT "La Naissance du Monde selon Les traditions lao, Le Mythe dukkhum Bulom". structures religieuses Lao (Rites et Mythes), Vithagna, Vientiane, 1973, หน้า 97-130

อาณาจักรเวียงจันทน์และเลยไปถึงอาณาจักรเชียงขวางด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่งใน ค.ศ.1834 คือตรงกับสมัยรัชกาลที่ 3 เจ้าสานกษัตริย์พวนส่งสาสน์มาขอให้ไทยส่งกองทัพขึ้นไปช่วยขับไล่ทหารเวียดนามที่เข้ามาครอบครองเชียงขวาง เมื่อกองทัพไทยไปถึงปรากฏว่าทหารเวียดนามถูกขับไล่ไปแล้ว เนื่องจากอาณาจักรเชียงขวางตั้งอยู่ไกล แม่ทัพไทยเกรงว่าจะดูแลให้ความคุ้มครองลำบาก จึงได้กวาดต้อนครอบครัวลาวพวนประมาณ 6,000 ครอบครัวเข้ามาอยู่ในเขตชายแดนไทย แต่กองทัพมิได้หยุดที่เขตแดน กลับนำครอบครัวเหล่านั้นมุ่งหน้าลงมากรุงเทพฯ ชาวลาวพวนเห็นดังนั้นจึงพยายามหนีกลับ แต่หนีไปได้เพียงครึ่งหนึ่ง ที่เหลือถูกควบคุมพร้อมกับขบวนของกษัตริย์พวนมาถึงกรุงเทพฯ

เมื่อกองทัพไทยออกจากเชียงขวางแล้ว เวียดนามก็ส่งทหารมาครอบครองเชียงขวางอีก จวบจนกระทั่ง ค.ศ. 1873 อาณาจักรเชียงขวางถึงจุดเสื่อมสลายอันเนื่องมาจากการรุกรานของกลุ่มชาวจีนฮ่อ บ้านเมืองถูกเผาทำลายสูญสิ้น ผู้คนอพยพหนีเข้าไปอยู่ในป่า ที่เหลือในเมืองต้องยอมเสียภาษีอย่างหนักให้พวกจีนฮ่อ ประมาณ ค.ศ. 1886 กองทัพไทยขึ้นไปปราบจีนฮ่อได้สำเร็จ และกวาดต้อนผู้คนลงมาอีกมาก และเข้าครอบครองอาณาจักรเชียงขวางจนถึง ค.ศ. 1893 อาณาจักรเชียงขวางจึงตกเป็นอาณานิคมของประเทศฝรั่งเศส

อนึ่งการอพยพย้ายถิ่นฐานของชาวลาวพวนเข้ามาอยู่ในประเทศไทย ตามบันทึกทางประวัติศาสตร์มักจะเป็นการถูกกวาดต้อนเข้ามาเพื่อใช้เป็นแรงงานสำคัญในการสร้างผลิตผลทางเกษตรกรรม ชาวลาวพวนที่อพยพเข้ามาถึงกรุงเทพฯ ก็จะได้รับการโปรดเกล้าฯให้ไปตั้งบ้านเรือนอยู่ตามที่ต่าง ๆ กันเช่น จังหวัดสระบุรี สุพรรณบุรี ลพบุรี นครนายก สิงห์บุรี สุโขทัย เป็นต้น[3]

การศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงเปรียบเทียบ

นิทานเรื่องท้าวตำพ้า (หรือกำพร้า) นี้ ข้าพเจ้าได้บันทึกจากการเล่าของนายสัน ศรีบัวบาน อายุ 54 ปี (ใน พ.ศ. 2522) อาชีพทำนาและเป็นหมอพร ที่มีชื่อเสียงคนหนึ่งของหมู่บ้านท่าตลาด ตำบลวัดโบสถ์ อำเภอบางปลาม้า จังหวัดสุพรรณบุรี บรรพบุรุษของวิทยากรผู้นี้เป็นลาวพวนที่อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานบ้านเรือนที่นี่ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3

ข้าพเจ้าพบนิทานเรื่องเดียวกันนี้อีก 4 สำนวน ซึ่งมีผู้เก็บรวบรวมในประเทศต่าง ๆ แถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ดังต่อไปนี้

1. สำนวนเขมร ไม่มีชื่อเรื่อง รวบรวมโดย Madame Eveline Porée-Maspéro, ตีพิมพ์ใน Etude sur les rites agraires des Cambodgiens (Tome 1, 1962 หน้า 104-105)[4]

2. สำนวนเขมร-ไทย เรื่องปลาหลดทอง เป็นนิทานเขมรที่เก็บรวบรวมในประเทศไทยโดย ศาสตราจารย์ ดร.วิภา กงกะนันทน์ ตีพิมพ์ในนิทานพื้นบ้านของกระเหรี่ยงจอมบึงกับเขมร ราชบุรี (2527 หน้า 142-144)[5]

3. สำนวนสเหร่ (sré) เรื่อง Me Bo Me Bla เก็บรวบรวมโดย Jacques Dournes ตีพิมพ์ใน Cahiers de litterature Orale 1977, หน้า114-115[6]

---

[3]-ดู **พงศาวดารเมืองหลวงพระบาง** คุรุสภา กรุงเทพฯ 2507 หน้า 343-344
-พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่สาม คุรุสภา กรุงเทพ 2504 หน้า 93-100
-พ.อ.วิเชียร วงศ์วิเศษ, **ไทยพวน.** ไทยวัฒนาพานิช กรุงเทพฯ, 2525 หน้า 9-22.

[4]-Eveline PORÉE-MASPERO, **Etude sur les rites agraires.**Tame 1 Mouton La Haye, Paris 1962 หน้า104-105

[5]-วิภา กงกะนันทน์ **นิทานพื้นบ้านของกระเหรี่ยงจอมบึงกับเขมร ราชบุรี,** มหาวิทยาลัยศิลปากร นครปฐม 2527 หน้า 142-144

[6]-Jacques DOURNES." Un amour de serpent." **Cahiers de Litterature orale,** 1971, หน้า 114-115.
-สเหร่ เป็นชนกลุ่มน้อยในเวียดนาม

4. สำนวนจอราย (Jörai)[7] เรื่องปลาไหล (Conte d'Anguille) เก็บรวบรวมโดย Jacques Dournes พิมพ์ใน Cahiers de litterature Orale 1977 N2 หน้า 114

นิทานเรื่องท้าวตำพ้า หรือกำพร้า

ในกาละครั้งหนึ่ง หยังมีหมู่บ้านอยู่หมู่หนึ่ง หมู่บ้านนั้นเขาเป็นคนทำมาหากินอยู่ เป็นคนทำมาหากินอยู่เป็นประจำ บังเอิญท้าวตำพ้าคนนั้นแหละแกขี้ค้าน นาแกก็บ่ไปข่าวแกก็บ่เกี่ยว ปาแกก็บ่หาแม้แกจิกินเค้าแกก็บ่กินขี้ค้าน เอามือจับใส่ปากความขี้ค้านของแกเพิ่นอยากกินหมากทัน[8] ก็ไปแหงนคออยู่พื้นต้น ลอให้หมากทันตกลงมาสื่อปากถึงจิกินเพาะขี้ค้านลุกไปเก็บ

อยู่มามื้อหนึ่งชาวบ้านเขาไปลงหนอง แม่ด่าบอกว่า

" ท้าวเอ๊ย มึงหยังบ่ไปหาปูหาปากับเขาแด้ มึงนี่ตั้งแต่น้อยจนเย่อมึงบ่เคยเอ้ออิหยังเลย"

ทีนี้ ท้าวก็อยู่ได้มื้อหนึ่งคิดได้คิดดีก็ไปตัดไม้มาล่าสานสุ่ม สุ่มแกนั้นใหญ่ หนองนี้ถ้าสุ่มทีเดียวเต็มหนองหมิดเลย ถ้าแกสุ่มไปแล้วคนอื่นลงบ่ได้ บังเอิญเขาก็ไปลงหนอง หนองนั้นปาชุม แกก็ไปถึงไปกับชาวบ้าน เขาเอาสุ่มปา หนอง สุ่มปาในหนอง สุ่มชาวบ้าน เขาว่าอย่างนั้น ทีนี้ก็เปิดสุ่ม พอชาวบ้านเขาสุ่มเขาได้ปาเต็มข้อง เขาก็กับบ้าน เมอบานเมิดเลย ท้าวเขาก็บ่แบ่งให้มันโกงมัน เห็นว่ามันขี้ค้าน ทีนี้มันก็บ่สู้จักเกเลย เอาสุ่มออกหนองแล้วก็ไปนั่งฮ้องไห้อยู่ริมหนอง กะเอาเมื่อไปคุ้ยดินนั่งฮ้องไห้อยู่นั่นแล้ว ชาวบ้านเขาโกงปาหมด คุ้ยไปคุ้ยมาบังเอิญได้ปาหลดมาโตหนึ่งพอแกได้มาปาหลดมาโต แกก็เอามาบานจะเอามาแกงปากแกก็จ่มกับปาหลดว่า

"ปาหลดมื้อนี่แล้วมึงอิ่มกูแหละ ก็จิแกงมึงล่ะ"

บังเอิญ ปาหลดนั้นมันเป็นโพธิสัตว์ ปาหลดนั้นมันน่ะ เว้าได้ปากได้ ปาหลดบอกว่า

"ท้าวอย่าไปฆ่าข้อย เถอะนึกว่าเลี้ยงข้อยไว้ต่อไป ข้อยสิสมนาบุญคุณเจ้า"

ทีนี้ ท้าวขี้ค้านเพิ่นก็ว่า

"โอ๊ย มึงเป็นปามึงจิมาตอบแทนบุญคุณก็ได้เลอ กูต้องแกงมึงแหละ"

ทีนี้ ปาก็อ้อนวอนบอกว่า

"วันหน้าค่อยแกงก็แล้วกัน มื้อนี้อย่าฝ่าวแกง เฮ้อข้อยอยู่อ่างนี้จักคืนหนึ่ง"

พอตื่นเช้าปาหลดก็เต็มอ่างอีกแล้วใหญ่ขึ้นมาเต็มอ่าง ท้าวไปเห็นปาหลดก็บอกว่า

"เฮ้ ปาหลดนี่ใหญ่ขึ้นกว่าเก่าเยอะนี่หว่า มื้อนี่กินบ่หมิดล่ะ ตั้งอิ่มสองคนแม่ลูก"

จะว่าปาหลดให้ได้

ทีนี้ ปาหลดก็อ้อนวอนบอกว่า

"ท้าวอยากลวย เม่อะ"

ปาหลดถามว่า อยากลวยเม่อะ ท้าวก็บอกว่า

"อยากลวย เกิดมาเป็นคนแล้วอยากลวย"

"ถ้าอยากลวย เจ้าต้องขุดบ่อให้ใหญ่ใหญ่เอาข้อยไปป่อยบ่อ แล้วข้อยจิพาไปหาเงินหาทอง"

---

[7]--Jacques DOURNES อ้างแล้ว หน้า 114

(jorai) ชนกลุ่มน้อยอาศัยอยู่ในประเทศเวียดนาม

[8]-หมากทัน : พุทรา le jujube (Zisyphus jujuba (Rhamnaceae)

ทีนี้ท้าวขี้ค้านขุดบ่อแล้วเอาปาหลดไปปอย ปาหลดโตนั้น ใหญ่ญาวตั้ง 4-5 วา ใหญ่ญาวหยั่งงั้นแน่ะ

ทีนี้ ปาหลดก็มาอ้อนวอนท้าวว่า

"ท้าวเจ้าขุดบ่อเหอะตะลุกะแม่น้ำ แล้วข้าจะพาไปหาเงินหาทอง"

ทีนี้ ท้าวก็ขุดที่ท้องล่องออกจากบ่อไปสู่แม่น้ำ พอสู่แม่น้ำได้แล้วก็ทีนี้ปาหลดก็มา ปึกษาท้าวว่า

"จะพาไปเอาเงินเอาทอง" บอก "เฮ้อ ท้าวนั่งหลังไป ปาหลดนี้จะพาไปเอาเงิน" แล้วก็สั่งท้าวบอกว่า

"ถ้าไปถ้ามี้เหตุหยังเกิดขึ้นต้องพยายามอดทนบ่เฮ้อฮ้อง เฮ้อโวย เฮ้อมีขันติ ความขันตินี้จะได้ลาภได้ลวยภายในหน้า"

ท้าวกำพ้าแกก็เอาลับปาก แล้วก็ไปกับปาหลดนั่งเทิ้งหลังปาหลดไปพอไปฮอดกางทะเลบังเอิญมีต้นไทร อยู่ต้นหนึ่ง ปาหลดก็ส่งท้าวขึ้นอยู่ที่ต้นไทร ต้นไทรนั้นก็แสนมีทุกอย่างเลย มีทั้งมดตะหล่อย มีทั้งงูเห่า สาละพัดพิษที่อยู่ในฮั่น กัดท้าว ก็อดสำท์ บ่ฮ้อง

ถ้าฮ้องบ่ได้ ปาหลดไปลบกับพะยานาคจะแพ้พะยานาคมา เพาะปาหลดจะดำลงไปพื้นมหาสมุทร จะไปเอาทรัพย์สินพะยานาคมา เฮ้อท้าว ทีนี้มดตะหล่อยจะกัด งูเห่าจะกัด แกก็บอกเฮ้อบ่เจ็บทนเอาเถอะ อยู่ได้ลาวปะมาณชั่วโมงปาหลดก็ขึ้นมา ทีนี้ ปาหลดขึ้นมาก็เอาท้าวขี่หลังก็กับมาบ้าน กับมาบ้านก็อ่อนเพีย ปาหลดก็เข้าในบ่อ ท้าวก็ขึ้นเฮือนนอน ตื่นเช้ามาปาหลดนี้ไปฮากออกมาเป็นเงิน เป็นทอง บ่จั๊กกี่ล้อยเล่มเกวียน เลยที่ปาหลดกินเงินกินทองมาเฮ้อท้าวน่ะ

ตื่นมาเมื่อเช้าชาวบ้านเขาเลื่อมใสมาถาม

"เฮ้ ท้าวขี้ค้าน เอาเงินทองมากองไว้พะเลอตั้งเยอะแยะมันไปเอามาได้อย่างเลอ"

ทีนี้ ท้าวขี้ค้านแกถือซื่อแกก็เว้าไปตามความจริง บอก

"ดีเพาะปาหลดกู ปาหลดกู พาไปลบกับพะยานาค ไปเอาเงินเอากับพะยานาคมา"

ทีนี้มันเงินที่ได้มา ก็แบ่งปันชาวบ้านไป ทีนี้ชาวบ้านเพื่อนมันนั้นมีโลภอยู่คนหนึ่งบอก

"เพื่อน กูยืมปาหลดสักพัก เฮอะน่า" มันว่างั้นมันก็เฮ้ออยากลวย เอออยากลวย มันก็เฮ้อปาหลดไป ทีนี้ปาหลดก็ว่า

"ถ้าไปถึงต้นไม้ต้นนั้นน่ะ ถ้าข้าดำน้ำลงไปแล้ว แกอยู่เทิง ต้นไม้น่ะถ้ามี้หยังมากัด มี้หยังมาลบกวนก็ต้อง อดทน เอาอย่าไปฮ้อง"

ท้าวนั้นก็ลับปาก ลับปากพอปาหลดดำลงก้นมหาสมุทร ทีนี้ก็ทนมดตะหรอย ทนงูเห่าปไหว ไอ้นี่มันย่านตาย ฮ้อง

"โหวย โหวย โหวย"ขึ้นมาเลย โหวยขึ้นมาปาหลดก็แพ้พะยานาค ถูกพะยานาคแทงเอาไส้ไหล ปาหลดขึ้นมาก็พาท้าวเพื่อนนี้ส่งบ้าน

พอต่อมื้อเช้าปาหลดก็ตาย ตาย ท้าวนั้นก็ปได้หังเลย ปาหลดไอ้เพื่อนก็ตาย ไอ้เพื่อน นี่เห็นว่าปาหลดนี้มีบุญคุณก็เลยน่าปาหลดนี้ไปเผา

1. สำนวนเขมร (สรุป)

1. สองตายาย ยากจนมาก และไม่มีลูก เก็บไข่ใบใหญ่ใบหนึ่งได้จากริมทะเล มีลูกจระเข้ออกมาจากไข่ ใบนั้น ทั้งสองจึงเลี้ยงไว้เป็นลูก

ลูกจระเข้พูดได้ และโตเร็วมากจนกระทั่งตายายต้องเปลี่ยนภาชนะที่เลี้ยงไว้ ในที่สุดจำต้องเอาไปปล่อยไว้ในทะเล

2. จระเข้ต้องการไปต่อสู้กับราชาจระเข้ดำเพื่อชิงทรัพย์สมบัติ ก่อนออกเดินทางจึงกำชับกับสองตายายว่า ถ้ามีเหตุการณ์ใด ๆ เกิดขึ้น ให้นิ่งเฉย และบอกคาถาบทหนึ่งให้ท่องไว้ด้วย

เหตุการณ์ประหลาดเกิดขึ้น สองตายายทำตามคำสั่งของจระเข้อย่างเคร่งครัด

จระเข้ได้ชัยชนะกลับมา และคายทรัพย์สินที่ได้มามากมาย สองตายายมีเงินทองมากมายอยู่อย่างผาสุก

3. จระเข้ออกไปอีก เพื่อต่อสู้กับราชาจระเข้ขาวทุกอย่างดำเนินไปเช่นเดิม แต่คราวนี้สองตายายแสดง ความอ่อนแอจนลืมคำสั่งของจระเข้ที่ให้ไว้ ทำให้จระเข้แพ้ ถูกทำร้ายจนบาดเจ็บ

จระเข้กลับมาโดยไม่ได้อะไรมาเลย และตายลง หลังจากนั้นไปเกิดเป็นดาวหมีใหญ่ (la grande ourse)

สองตายายจัดพิธีศาสนาพุทธ และทำธงยาว (la banière) ให้

2. สำนวนเขมรที่เก็บรวบรวมในประเทศไทย (โดยสรุป)

เรื่องปลาหลดทอง

1. สองตายาย ยากจนมากไม่มีบุตร จับปลาหลดตัวเล็ก ๆ ได้ตัวหนึ่งจึงเลี้ยงไว้เป็นลูก

ปลาหลดพูดได้ และโตเร็วจนตายายต้องเปลี่ยนภาชนะที่เลี้ยงไว้บ่อย ๆ ในที่สุดต้องนำไปปล่อยลงทะเล ปลาแปลงร่างเป็นคนได้

2. ปลาเดินทางไปต่อสู้กับปลาวาฬ เพื่อชิงทรัพย์สมบัติ ก่อนออกเดินทางปลากำชับสองตายายให้อยู่อย่างสงบ อดทนไม่ว่าจะมีเหตุการณ์ใด ๆ เกิดขึ้น

เกิดเหตุการณ์ประหลาดขึ้น สองตายายแสดงความอ่อนแอ ปลากลับมาโดยไม่ได้ทรัพย์สมบัติเลย

3. ปลาเดินทางไปอีก คราวนี้สองตายายทำตามคำสั่งของปลาอย่างเคร่งครัด ปลากลับมาพร้อมกับทรัพย์สินมหาศาล ปลากลายร่างเป็นคนตลอดไป

นิทานดำเนินต่อไปด้วยเรื่องเล่าอื่น

3. สำนวนสเหร่ (สรุป)

เรื่อง Mc Bo Mc Bla

1. ชายผู้หนึ่งจับปลาไหลได้ ปลาร้องขอชีวิตไว้ ชายผู้นั้นจึงเลี้ยงปลาไว้

ปลาไหล พูดได้ และโตเร็วมากจนผู้เลี้ยงต้องเปลี่ยนภาชนะที่ใช้เลี้ยงบ่อย ๆ ในที่สุดจึงต้องปล่อยในหนองน้ำ

2. ปลาไหลออกเดินทางไปต่อสู้กับงูทะเล

ก่อนออกเดินทาง ปลาไหลกำชับชายผู้นั้นมิให้หวั่นกลัวอะไรทั้งสิ้น

ปลาไหลก็ได้ชัยชนะ กลับมาพร้อมทรัพย์สมบัติ

3. พี่ชายของชายผู้นั้นอิจฉา

ปลาไหลกำชับสั่งความกับพี่ชายก่อนที่จะเดินทางไปเช่นเดิม แต่พี่ชายเกิดความกลัว

ปลาไหลกลับมาไม่ได้ทรัพย์สินเลย

พี่ชายจึงฆ่าปลาไหลทิ้ง

สำนวนนี้ดำเนินต่อด้วยอนุภาคซึ่งมี

ต้นไม้อัศจรรย์ งอกออกมาจากหลุมที่ฝังซากสัตว์ พบในแบบเรื่อง 511

4. สำนวน จอราย (สรุป)

1. แม่เฒ่าบรูสส์ (Brousse) อาศัยอยู่กับหลานชายชื่อคริต (Drit) แม่เฒ่าจับปลาไหลตัวหนึ่งได้จึงเลี้ยงไว้

ปลาไหล พูดได้และโตเร็วมากจนผู้เลี้ยงต้องเปลี่ยนภาชนะที่ใช้เลี้ยงหลายครั้ง ในที่สุดต้องนำไปปล่อย ในหนองน้ำ ปลาไหลตัวโตเท่าช้าง

2. ปลาไหลออกสู้รบกับมังกร ก่อนออกเดินทางสั่งกำชับคริต ผู้ติดตามไปด้วยว่ามิให้กลับ ปลาไหลได้ชัยชนะกลับมาพร้อมกับทรัพย์สมบัติ
3. เจ้าเมืองเป็นคนโลภ
ปลาไหลออกเดินทางไปรบอีกครั้ง กำชับเหมือนเดิม แต่เจ้าเมืองกลับ
ปลาไหลแพ้ถูกมังกรฆ่าตาย
นิทานดำเนินต่อไปเช่นเดียวกับสำนวนสเหร่

การวิเคราะห์ข้อมูลเชิงเปรียบเทียบ

1. ตอนที่หนึ่ง (Première séquence) : สถานการณ์เริ่มต้น (la situation initiale) การแนะนำตัวละคร (la présentation des personnages) และการค้นพบสัตว์วิเศษผู้ช่วยเหลือ (la découverte de l'animal magique secourable)

ในสำนวน พวน, จอราย ตัวเอกถูกเสนอให้เป็นเด็กกำพร้า ตัวเอกประเภทนี้พบเสมอในนิทานชาวบ้านของประเทศแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้[9] เช่นเดียวกับสำนวนเขมร และสำนวนเขมร-ไทย ที่เสนอให้ตัวเอกเป็นสองตายายไม่มีบุตร ซึ่งเป็นตัวละครที่ผู้ฟังในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้คุ้นเคยกันดี ส่วนสำนวนสเหร่เสนอตัวเอกเป็นชายหาปลา

ในทุก, สำนวน ตัวละครอยู่ในภาวะสังคมด้วยทางด้อยเศรษฐกิจ ความขาด (le manque) ตามทฤษฎีของพรอพพ์ (Propp)[10] อยู่ในรูปลักษณ์ของความยากจน แร้นแค้น สำนวนพวน เขมร และเขมร-ไทย แสดงให้เห็นถึงความด้อยทางสังคมและค่านิยม เนื่องด้วยตัวเอกนิทานพวนมีลักษณะนิสัยขัดแย้งกับกฎเกณฑ์ค่านิยมของสังคมพวนคือ เกียจคร้านมาก เช่นเดียวกับนิทานเขมรทั้งสองสำนวนที่เสนอให้ตัวเอกเป็นสองตายายไม่มีบุตร เราสังเกตเห็นว่าในประเทศแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ การเป็นหมันหรือไม่มีบุตรสืบสกุลเปรียบเสมือนความพิการอย่างหนึ่งทางสังคมและวัฒนธรรม ชาวบ้านต้องทำสัญญากับท้าวตำพ้าว่าจะแบ่ง ปลาที่จับได้ให้ เพื่อให้เขายกสุ่มออก เพื่อที่การจับปลาจะได้ดำเนินต่อไปโดยปกติ motif ที่แสดงความไม่รู้จักกาละเทศะของท้าวตำพ้า อันยังผลให้เกิดความไม่พอใจในหมู่ชาวบ้าน ไม่ปรากฏในสำนวนอื่น ๆ เลย

เวลาที่ค้นพบสัตว์วิเศษ มักจะเกิดในขณะที่ตัวเอกออกไปหาปลาหรืออาหาร ในทุกสำนวนระบุว่าตัวเอกจับปลาไม่ได้เลย หรือจับได้เพียงตัวเดียว

สถานที่ที่ตัวเอกพบสัตว์วิเศษนั้นคล้ายคลึงกันในทุกสำนวน คือ ถ้าตัวเอกออกไปหาปลาก็จะพบสัตว์วิเศษที่แม่น้ำ ทะเล หรือมักเป็นเป็นสถานที่กึ่งน้ำกึ่งบกได้แก่ริมทะเลหรือริมหนองน้ำ สถานที่ดังกล่าวเป็น

---

[9] Jacques Dournes,"Orphelin transformé." Jalons mythologiques", **Archipel** 2, 1971. หน้า 168-191.

[10] Vladimir Propp. **Morphology du conte**, Paris, Seuil, 1970. หน้า 46-47

อาณาจักรของธรรมชาติซึ่งเป็นลักษณะที่ป่าเถื่อนเป็นพรมแดนของโลกลี้ลับและโลกมนุษย์ เป็นสถานที่ที่มนุษย์จะไปก็เพื่อวัตถุประสงค์บางอย่าง เช่น ทางด้านเศรษฐกิจหรือในการยังชีพ เช่น ไปจับปลาเพื่อตักน้ำเท่านั้น

ในสถานที่ดังกล่าว สัตว์ที่อาศัยอยู่ส่วนใหญ่เป็นสัตว์น้ำ ดังที่พบในนิทานทุกสำนวน เช่น ปลาหลดน้อยในนิทานพวน และในนิทานเขมร-ไทย ลูกจระเข้ในนิทานเขมร ปลาไหลในนิทานสเหร่และจอราย

สัตว์ที่พบในนิทานมีคุณสมบัติพิเศษสองประการ คือ ประการแรกสัตว์นี้ไม่ว่าจะเป็นปลาหลด จระเข้ หรือปลาไหลก็ตาม สามารถพูดภาษาคนได้ ประการที่สอง สัตว์นี้จะเจริญเติบโตอย่างรวดเร็วอย่างน่าอัศจรรย์ ในนิทานสองสำนวนที่ผู้เล่ากล่าวถึงขนาดของสัตว์ในนิทานพวน ปรากฏว่าปลาหลดโตเต็มที่ถึง 4-5 ศอก ส่วนผู้เล่านิทานจอรายเปรียบขนาดของปลาไหลว่าเท่ากับช้าง มีนิทานเพียงสองสำนวนที่ให้รายละเอียดปลีกย่อยเพิ่มขึ้น คือ นิทานพวนซึ่งกล่าวว่าปลาหลดเป็นพระโพธิสัตว์มาเกิด ส่วนนิทานเขมร-ไทย พูดถึงผิวของปลาหลดว่าเป็นสีทอง และสามารถกลายร่างเป็นมนุษย์ได้ แต่ดูเหมือนว่าตัวเอกของเรื่องจะไม่ประหลาดใจในความมหัศจรรย์ของสัตว์เลย

เราแยกเหตุการณ์เกี่ยวกับการที่ตัวเอกรับสัตว์ไว้เลี้ยงเป็นสองแบบคือ ในนิทานพวนและสเหร่นั้น ตัวเอกไว้ชีวิตสัตว์โดยมีสัญญาแลกเปลี่ยน ในสำนวนเขมรทั้งสองสำนวน สองตายายไม่มีบุตรจึงเลี้ยงสัตว์เป็นบุตรบุญธรรมซึ่งในสถานการณ์เช่นนี้ทำให้มองเห็นตามหลักการวิเคราะห์นิทานว่า ความขาดเบื้องต้น (le manque initial) ซึ่งอยู่ในรูปของการไม่มีบุตรถูกแก้ไขทดแทนโดยการนำสัตว์มาเลี้ยง

ทุกสำนวนจบลงด้วย thème ของการเปลี่ยนภาชนะที่ใช้เลี้ยงสัตว์ให้ใหญ่ขึ้นทั้งปลาหลด ปลาไหล หรือจระเข้ ก็ถูกปล่อยให้เป็นอิสระ คือ ถูกปล่อยลงในแหล่งน้ำ (ในสำนวนพวนและเขมร) หรือน้ำในหนอง (สำนวนสเหร่และจอราย)

2. ตอนที่สอง : การออกเดินทางแสวงหาทรัพย์สมบัติ (la quête de richesses) การทดสอบของตัวเอก (les épreuves subies par le héros) ความสำเร็จของการผจญภัย (le succès de son aventure) และรางวัลที่เขาได้รับ (les dons)

สัตว์วิเศษได้ให้สัญญากับตัวเอกว่า : ถ้าเขาปล่อยหรือเขาไว้ชีวิตมัน เขาจะได้เดินทางไปหาทรัพย์สมบัติอื่นมีค่า

ในนิทานทุกสำนวนที่มีเหตุการณ์ตอนที่สองจะเริ่มต้นด้วยข้อเสนอของสัตว์ที่ให้กับตัวเอกว่าจะพาไปแสวงหาทรัพย์สมบัติ และจะมีข้อแนะนำกับการกำชับหลายประการที่สัตว์ให้ไว้แก่ตัวเอก ซึ่งใจความสำคัญเป็นคำแนะนำให้มีความอดทน กล้าหาญ บางครั้งจะมีการให้คาถาไว้ท่องจำ เช่น ในนิทานเขมร หรือข้อห้ามในนิทานสเหร่ เช่น ห้ามจับปลาที่ตายลอยน้ำมาเป็นอาหาร เป็นต้น

ส่วนการบรรยายถึงการเดินทางไปแสวงหาทรัพย์สมบัติของตัวเอกนั้น ในนิทานทั้งสามสำนวนคือ นิทานเขมรทั้งสองสำนวนและนิทานสเหร่จะกล่าวว่าตัวเอกอยู่บนพื้นแผ่นดิน ในขณะที่สำนวนพวนและจอรายระบุว่าตัวเอกเดินทางออกไปพร้อมกับสัตว์ ดูเหมือนว่านิทานพวนจะเป็นเรื่องเดียวเท่านั้นที่ตัวเอกร่วมเดินทางไปด้วยอย่างแท้จริงคือ : การเดินทางไปบนหลังปลาข้ามมหาสมุทร และการขึ้นไปอยู่บนต้นไม้ ซึ่งผุดขึ้นอยู่กลางทะเล ซึ่งเป็น motif ที่ไม่ปรากฏในสำนวนอื่นเลย เรื่องเล่าที่บรรยายถึงการเดินทางข้ามมหาสมุทร มักจะพ้องกับ นิทานที่สะท้อนถึงพิธีแรกรับของการเรียนรู้ศาสตร์อย่างหนึ่ง โดยใช้สัญลักษณ์ของการเดินทางไปยังโลกอื่นซึ่งการศึกษารายละเอียดเกี่ยวกับเรื่องนี้จะทำให้หัวข้อต่อไปคือ การศึกษาตีความนิทานลาวพวน นอกจาก นิทานพวนแล้ว นิทานจอรายยังกล่าวอย่างย่อถึงการเดินทางของสัตว์ที่มีตัวเอกไปเป็นเพื่อน แต่มิได้กล่าวถึงเหตุการณ์และรายละเอียดในการเดินทาง

ในนิทานทุกสำนวนเราจะได้พบการทดสอบของตัวเอก โดยให้ตัวเอกต้องเผชิญกับเหตุการณ์ที่ประหลาด และน่าสะพรึงกลัว โดยที่ตัวเอกจะต้องประพฤติปฏิบัติตนตามคำแนะนำและข้อกำกับของสัตว์วิเศษอย่างเคร่งครัด นิทานสี่สำนวนแสดงเหตุการณ์ที่มหัศจรรย์เหล่านี้คือ ลมพัดโหมไม่ขาดระยะ พายุและฟ้าผ่า ความเป็นปฏิปักษ์ของธรรมชาติและอากาศ แต่สำนวนพวนต่างไปจากสำนวนอื่นคือ ตัวเอกทนต่อความทุกข์ทรมาน ทางด้านร่างกายและจิตใจ โดยธรรมชาติที่แสดงให้เป็นศัตรูซึ่งต้องทำลายเขานี้อยู่ในรูปของสัตว์ร้าย เช่น งู มด และสัตว์เลื้อยคลานอื่นๆ แมลงที่มีพิษ แต่ตัวเอกสามารถประสบความสำเร็จในการทดสอบ เพราะความกล้าหาญอดทน ซึ่งเป็นคุณสมบัติอันดีเลิศของเขา ส่วนสำนวนเขมร-ไทย เป็นสำนวนเดียวที่แตกต่างจากสำนวนอื่นคือตัวเอกเกิดความกลัว แสดงความอ่อนแอ และไม่สามารถทนทานต่อการทดสอบได้ ซึ่งผู้เล่าคงจะลืมหรือสับสนในการเรียงลำดับเหตุการณ์ในการดำเนินเรื่อง เพราะนำเอาตอนที่สามขึ้นมาก่อนตอนที่สอง และเอาตอน ที่สองไปไว้ท้ายเรื่อง

ตัวละครตัวใหม่ถูกเสนอเข้ามาในตอนที่สองมีบทบาทเป็น "ผู้ให้" (le donateur) เจ้าของทรัพย์สมบัติ ผู้ใดต้องการทรัพย์สมบัติจะต้องไปต่อสู้แย่งชิงเอามาจากเขา นั่นหมายความว่า "สัตว์" จะต้องไปเผชิญกับตัวละคร ที่น่ากลัวตัวนี้ ในขณะที่ตัวเอกของเราผ่านการทดสอบซึ่งก็ไม่แน่ใจว่าจะประสบความสำเร็จหรือไม่

ผู้รับบทบาทของ "ผู้ให้" ในแต่ละสำนวนแตกต่างกันออกไป ในนิทานพวน คือ พญานาค, ในนิทานเขมรคือราชาของฝูงจระเข้ ในนิทานเขมร-ไทย คือ ปลาวาฬ ในนิทานสเหร่คืองูทะเล ในนิทานจอรายคือมังกร แม้ว่าตัวละครเหล่านี้ จะมีรูปลักษณ์ที่แตกต่างกันบ้าง แต่พวกเขามีลักษณะร่วมอยู่ประการหนึ่งที่สำคัญ ก็คือทั้งหมด เป็นสัตว์ที่มีพละกำลังมหาศาลของอาณาจักรน้ำ (le domaine aquatique) ส่วนใหญ่อยู่ในประเภทสัตว์เลื้อยคลานและครึ่งบกครึ่งน้ำ สิ่งสำคัญที่ควรจะกล่าวย้ำในที่นี้คือในความเชื่อโบราณของประชากรในทวีปเอเชียจะมีเทพเจ้าหลายองค์ที่มีรูปลักษณ์เหมือนสัตว์เลื้อยคลาน เช่น เทพเจ้าของดิน และเทพเจ้าของน้ำเป็นต้น

3. ตอนที่สาม (Troisième séquence) : การออกเดินทางเพื่อแสวงหาทรัพย์สมบัติครั้งใหม่ของสัตว์วิเศษ การทดสอบของตัวเอกฝ่ายร้ายที่ไม่ประสบผลสำเร็จ

ตอนที่สามเป็นการดำเนินเรื่องแนวเดียวกับตอนที่สอง แต่ผลลัพธ์ตรงข้ามกัน สำนวนพวน สเหร่ และจอราย แนะนำตัวเอกที่สองที่มีบทบาทเป็นตัวร้าย ในนิทานสเหร่และนิทานจอรายนั้นตัวเอกฝ่ายร้ายมีฐานะทางสังคมสูงกว่าตัวเอกฝ่ายดี (คนแรก) เช่นในสำนวนสเหร่ ตัวเอกฝ่ายร้ายเป็นพี่ชายคนโต หรือในสำนวนจอราย ตัวเอกฝ่ายร้ายเป็นถึงเจ้าเมือง สำนวนเขมรทั้งสองสำนวนเสนอตัวละครตัวเดิมคือสองตายายที่มีบทบาททั้งบทดี และบทร้าย

ตอนที่สาม เริ่มด้วยการออกเดินทางไปหาทรัพย์สมบัติอีกครั้ง ในนิทานพวน, สเหร่และจอราย การเดินทางครั้งที่สองนี้เป็นความต้องการของตัวเอกร้ายที่บังคับให้สัตว์พาไป ส่วนสำนวนเขมรทั้งสองสำนวนนั้นสัตว์เป็นผู้เสนอต่อตัวเอกว่าจะออกเดินทางไปหาทรัพย์สมบัติมาให้

ก่อนการเดินทางสัตว์จะสั่ง, กำชับ หรือให้คำแนะนำแก่ตัวเอก เช่นเดียวกับครั้งแรกและตัวเองต้องผ่านการทดสอบในรูปแบบเดียวกันกับครั้งแรกด้วย สัตว์ก็จะต้องไปทำการต่อสู้เพื่อแย่งชิงทรัพย์สมบัติจากเจ้าของซึ่งเป็นตัวละครเดิม ยกเว้นในนิทานเขมร เจ้าของสมบัติเปลี่ยนจากราชาจระเข้ดำเป็นราชาจระเข้ขาว

ต่อไปก็คือ สภาวะที่เหมือนเดิม แต่คราวนี้ ตัวเอกฝ่ายร้ายประสบความล้มเหลวในการทดสอบ เนื่อง จากความอ่อนแอและความกลัว ความล้มเหลวของตัวเอกยังผลให้สัตว์วิเศษที่กำลังต่อสู้กับเจ้าของสมบัติต้องพ่ายแพ้ต่อคู่ต่อสู้ ยกเว้นนิทานเขมร-ไทยดังที่เคยกล่าวมาแล้วว่า ผู้เล่าคงจะลืมหรือสับสนในการเรียง ลำดับเหตุการณ์ในเรื่อง ดังนั้นในสำนวนนี้ตอนที่สามจึงจบด้วยชัยชนะของตัวเอกและของสัตว์สามารถ

ขนทรัพย์สมบัติกลับบ้านได้ ส่วนในสำนวนอื่น เช่น สำนวนพวนและสำนวนเขมร สัตว์วิเศษถูกคู่ต่อสู้ทำร้ายบาดเจ็บสาหัส สำนวนสเหร่และจอราย จบตอนที่สามลงด้วย motif ของการเดินทางกลับของสัตว์หรือของสัตว์พร้อมด้วยตัวเอกโดยไม่ได้ทรัพย์สมบัติเลย

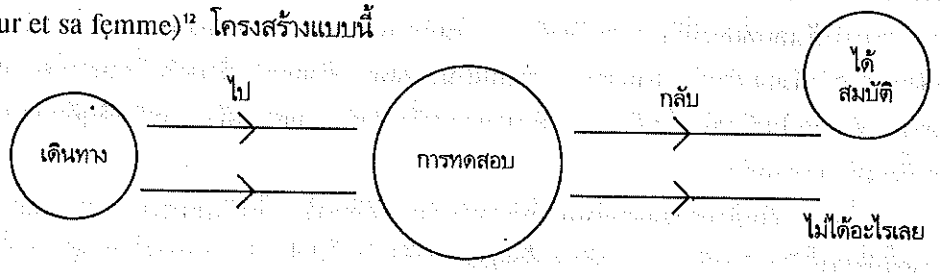
4. ตอนที่สี่ (quatrième séquence) : การลงโทษ (le châtiment) และการเปลี่ยนรูป (la métamorphose)

ในทุกสำนวนแสดงการสูญเสียของสัตว์ สำนวนจอราย ให้สัตว์ถูกคู่ต่อสู้ฆ่าตายในสนามต่อสู้ ในนิทานพวนและเขมร สัตว์ถูกทำร้ายบาดเจ็บสาหัสแต่กลับมาตายที่บ้านหรือต่อหน้าตัวเอกดี สำนวนสเหร่จากออกไป คือ ตัวเอกร้ายเป็นผู้ฆ่าสัตว์ตายเสียเอง

การจบลงของนิทาน แต่ละสำนวนมีรูปแบบแตกต่างกันออกไปไม่มากก็น้อย นิทานพวนจบลงด้วยการแสดงความกตัญญูของตัวเอกดี หรือท้าวตำพ้า จัดพิธีเผาศพให้ปลาหลดผู้มีบุญคุณ นิทานเขมรจบลงแบบนิทานปรัมปราอธิบายกำเนิดของฆงจระเข้ (la bannière du crocodile) และของดาวหมีใหญ่ (la constellation de la grande Ourse) สำนวนสเหร่และจอรายจบลงคล้าย ๆ กันคือ นิทานยังดำเนินเรื่องต่อไปด้วยนิทานที่มีแบบเรื่อง 511A วัวน้อยสีแดง (Le Petit Boeuf Rouge หรือ The Little Red Ox)[11] คือ ตรงที่ซาก สัตว์ถูกฝังมีต้นไม้มหัศจรรย์งอกขึ้นมา นิทานแบบนี้จัดเข้าในแนวเรื่องของนิทานเรื่องซินเดอเรลล่า (Cen drillon) ที่เรารู้จักกันดี แต่ต่างกันที่ตัวเอกของเรื่องวัวน้อยสีแดงนี้เป็นผู้ชาย

การศึกษาเปรียบเทียบสำนวนต่างๆ ของเรื่องท้าวตำพ้าที่แพร่หลายในประเทศแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ซึ่งเพิ่งสิ้นสุดลง แสดงให้เห็นสำนวนเหล่านี้มีโครงสร้างเหมือนกัน กล่าวคือ เรื่องเล่าถูกสร้างขึ้นมาแบบเดียวกัน และประกอบด้วยอนุภาคสำคัญ ๆ ที่ซ้ำกัน

เราอาจสรุปได้ว่าในโครงสร้างอันเดียวกันนี้มีวิธีดำเนินเรื่องดังต่อไปนี้คือ การจัดลำดับให้ตอนสองตอน (หมายถึงตอนที่ 2 และตอนที่ 3) เป็นไปในทำนองเดียวกันแต่ขัดแย้งกันไปตลอด การขัดแย้งหรือตรงกันข้ามของตอนทั้งสองนี้มีความหมาย หากพิจารณาตามแนวทางการศึกษานิทานแล้วโครงสร้างชนิดนี้พ้องกับโครงสร้างของนิทานแบบ 480 เรื่องสองสาว (Les Deux Filles) หรือแบบ 555 เรื่องคนหาปลาและภรรยา(Le Pêcheur et sa femme)[12] โครงสร้างแบบนี้



เป็นโครงสร้างของนิทานที่สะท้อนถึงพิธีแรกรับ (le conte initiatique) ดังผลการศึกษาค้นคว้าของ D. Paulme[13] แสดงไว้อย่างเด่นชัด เช่นเดียวกับผลงานวิจัยของ G. Calame-Griaule และ V. Görög-Karady[14] ในนิทานแอฟริกัน

---

[11] A AARNE, **The Types of the Folktale; A Classification and Bibliography**, trauslated and enlarged by S. THOMSON, Helsinki, 1981

[12] A AARNE หน้า164-

[13] Denise PAULME, **La mere dévorante**, Essai sur Morphologie des contes africain, Paris, Gallimard, 1976 หน้า38-41

[14] G. CALAME-GRIAULE V-GÖRÖ-KARADY la calebasse et le fouet : Le thème des objets magiques en Afrique occidentale", **Cahiers d'Etudes Africaines**, Paris, Moton, 1972. Vol.XII, N45

โครงสร้างของนิทานเรื่องท้าวตำพ้า โดยย่อมีดังนี้

- ความยากจนร่องเบื้องต้นอยู่ในลักษณะของความยากจน
- การพบกับสัตว์มีอำนาจวิเศษจะเป็นผู้ช่วยเหลือ
- การออกเดินทางเพื่อแสวงหาทรัพย์สมบัติเสนอโดยสัตว์วิเศษ
- การทดสอบสำหรับตัวเอกทั้งสองที่มีคุณสมบัติต่างกัน ตัวเอกดี ประสบผลสำเร็จ เพราะมีความประพฤติดีได้รับสิ่งที่แสวงหาทำให้เขากลายเป็นคนร่ำรวย ส่วนตัวเอกร้ายประสบความล้มเหลวในการทดสอบเพราะ เขาเข้าใจจุดมุ่งหมายในการออกเดินทางผิด และไม่มีความสามารถที่ผ่านการทดสอบได้ จึงไม่ได้รับอะไรเลย
- การเดินทางกลับพร้อมกับความล้มเหลว สัตว์วิเศษตาย

นิทานหลายสำนวนที่เราได้ศึกษาแสดงให้เห็น motif เกี่ยวกับพิธีแรกรับ (le motif initatique) ของการเดินทางไปในโลกอันลี้ลับ ซึ่งถูกเสนอมาสองรูปแบบคือ การเดินทางที่ประสบผลสำเร็จ และการเดินทางที่ล้มเหลว

นิทานเริ่มต้นด้วยความยากจนร่อง ซึ่งอยู่ในลักษณะของความยากจน อันเป็นตัวผลักดันให้ตัวเอกของเรื่องออกเดินทางกับแสวงหาทรัพย์สิน

นิทานมักจะเสนอตัวเอกสองตัวที่มีอุปนิสัยตรงข้ามกัน สิ่งที่น่าสังเกตก็คือตัวเอกฝ่ายดี มักจะมีสถานภาพทางสังคมด้อยกว่าตัวเอกฝ่ายร้ายซึ่งมักจะเป็นผู้ที่มีนิสัยโลภ อิจฉาที่พระเอกดีมีทรัพย์สมบัติ หรือมีอำนาจ เราพอจะแยกลักษณะนิสัยของตัวเอกในสำนวนต่าง ๆ ที่ศึกษาได้ดังนี้

ตัวเอกฝ่ายดี	**ตัวเอกฝ่ายร้าย**
สำนวนพวน เด็กกำพร้า	ชายที่มีนิสัยโลภ
สำนวนสเหร่ ชายหาปลา	พี่ชายคนโตที่อิจฉาน้องชาย
สำนวนจอราย เด็กกำพร้า	เจ้าเมืองที่กระหายอำนาจ

อย่างไรก็ตามสำนวนเขมรทั้งสองสำนวนมีลักษณะต่างไปจากสำนวนอื่น ๆ คือไม่มีการแยกตัวละครเป็นสองตัว แต่ตัวละครเดิมเปลี่ยนพฤติกรรม จึงนับว่าเป็นตัวละครเดียวที่มีบทบาทเป็นทั้งตัวเอกฝ่ายดีและตัวเอกฝ่ายร้าย รูปแบบนี้น่าสนใจ ในแง่ที่ต้องการแสดงให้เห็นว่าธรรมชาติของมนุษย์นั้นสามารถเป็นคนดีและคนเลวได้ ในเวลาเดียวกัน

สัตว์ที่คอยให้ความช่วยเหลือตัวเอก เป็นสัตว์ที่มีอำนาจวิเศษ ทำหน้าที่เสมือนเป็นสื่อกลางเชื่อมระหว่างโลกมนุษย์ (le monde humain) และโลกอมนุษย์ (le monde non humain) ซึ่งในที่นี้หมายถึง พลังธรรมชาติ หรือพลังเหนือธรรมชาติ

นิทานที่ศึกษาอยู่ส่วนใหญ่ไม่ได้บรรยายรายละเอียดของการเดินทางไปสู่โลกอื่นของตัวเอก นอกจากสำนวนพวนเพียงสำนวนเดียวเท่านั้น motif การเดินทางนี้เราทราบดีแล้วว่าสะท้อนพิธีแรกรับ แต่แม้ว่าในนิทานสำนวนอื่นจะไม่มี motif การเดินทาง เราแน่ใจว่าการที่ตัวเอกต้องเผชิญกับวิกฤตการณ์อันลึกลับ และน่าสะพรึงกลัว เปรียบเสมือนการที่เราถูกนำไปยังโลกอื่นเช่นเดียวกัน

โลกมหัศจรรย์ดังกล่าวเป็นโลกของน้ำ (le monde aquatique) หรือใต้ท้องทะเล มหาสมุทร อาณาจักรประหลาดนี้วกเวียนปรากฏอยู่เสมอในนิทานชาวบ้านของประเทศในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้เป็นที่ชื่นชอบของผู้ฟัง และมักจะเป็นฉากที่การผจญภัยเหนือธรรมชาติเกิดขึ้น ในที่นี้เองที่เราพบตัวละครที่มีบทบาท เป็นหัวหน้าหรือประธานของพิธีกรรม (le maître d'initiation) ซึ่งมักอยู่ในร่างของสัตว์ใหญ่ที่นับถือ

ว่าเป็นเทพของดินและน้ำ เช่น พญานาค งูใหญ่หรือมังกร บ้างก็เป็นสัตว์ที่มีพละกำลังมหาศาล เช่น ปลาวาฬในนิทาน เขมร-ไทย

ตัวเอกต้องผ่านการทดสอบบางประการก่อนที่จะบรรลุถึงจุดหมายปลายทาง motif ของการทดสอบก็แสดงเอกลักษณ์ของนิทานสะท้อนพิธีแรกรับเช่นกัน กล่าวคือ การประสบความสำเร็จในการทดสอบขึ้นกับการประพฤติและคุณสมบัติของตัวเอก ซึ่งผู้ฟังย่อมทราบดีว่าคุณสมบัติดังกล่าวต้องสอดคล้องกับข้อกำหนดกฎเกณฑ์ของสังคมในบริบท (contexte) ที่เกี่ยวกับพิธีแรกรับ ทรัพย์สมบัติเป็นสัญลักษณ์ของภูมิความรู้และความมีปัญญาซึ่งจะได้รับจากพิธีกรรมนี้ ถ้าเราแปลความหมายของช่วงเวลาที่ตัวเอกถูกนำไปยังโลกอื่นเป็นการตายโดยสัญลักษณ์ (le mort symbolique) และภูมิปัญญาที่เขาได้รับจะทำให้เขาขึ้นไปสู่สภาวะที่สูงขึ้นอีกบริบูรณ์กว่าแต่ก่อน ดังนั้นจึงเปรียบเสมือนการเกิดใหม่อีกครั้งดังภาพที่แสดงว่าจากทรัพย์สินที่เขาได้มาทำให้เขามีชีวิตที่อุดมสมบูรณ์ แต่ในทางกลับกันตัวเอกฝ่ายร้าย ซึ่งผ่านการทดสอบอย่างเดียวกับตัวเอกดี ประสบความล้มเหลว เพราะเขามีคุณสมบัติในทางตรงกันข้ามกับตัวเอกฝ่ายดี ขาดความอดทน เขาจึงเป็นตัวเอกปลอมเป็นผู้ที่ไม่เหมาะสม เราเข้าใจได้ง่ายว่าหมายถึงพิธีกรรมล้มเหลว หรือเขาจะไม่ได้รับอะไรเลย

ข้อสังเกตสุดท้ายของเราอยู่ที่ตอนจบของนิทาน นิทานส่วนใหญ่จบลงด้วยการตายของสัตว์ตามด้วยการเกิดใหม่ (une renaissance) ยกเว้นนิทานพวนซึ่งตอนจบของนิทานแสดงให้เห็นภาพที่น่าเศร้าสลดของการตายของปลาหลดในสำนวนเขมร การตายของสัตว์เชื่อมโยงกับการเกิดดาวหมีใหญ่ ส่วนนิทานเขมร-ไทย นิทานดำเนินเรื่องต่อไปด้วยนิทานเรื่องอื่น ซึ่งปลาหลดกลายเป็นมนุษย์ นิทานสเหร่และจอรายต่อด้วยนิทานแบบ 511A เรื่องลูกวัวแดง (Le petit Boeuf Rouge) ประกอบด้วย motif ของสัตว์รู้คุณและ motif ของต้นไม้มหัศจรรย์ขึ้นจากหลุมฝังซากสัตว์ เราพอสรุปได้ว่า thème ที่พบมากในตอนจบของนิทานคือการเกิดใหม่

การศึกษาตีความนิทานพวนเรื่องท้าวตำพ้า

นิทานเรื่องท้าวตำพ้าสะท้อนให้เห็นร่องรอยที่มาจากแหล่งต่าง ๆ กัน ที่สำคัญคือ ความเชื่อทางศาสนา เอกลักษณ์ของชาวลาวพวน ตำนานเทวปกรณ์ ความเชื่อเกี่ยวกับภูมิจักรวาล และอิทธิพลที่ได้รับจากประเทศอินเดีย

ตอนที่หนึ่ง (la première séquence) ของนิทานได้รับอิทธิพลจากตำนานเกี่ยวกับกำเนิดของภูมิจักรวาล ตามความเชื่อแบบลัทธิฮินดูโดยเฉพาะอย่างยิ่งตอนน้ำท่วมจักรวาล (le dfluge universel) พระมนูตัวละครในเทพปกรณัมถูกแทนด้วย ท้าวตำพ้า และปลาซึ่งเป็นอวตารภาคหนึ่งของพระวิษณุกลายมาเป็นปลาหลด ซึ่งเป็น พระโพธิสัตว์ลงมาเกิด

ตอนเปิดเรื่องในการแนะนำตัวเอก ผู้เล่าเน้นเป็นพิเศษในความขี้เกียจเกินกว่าเหตุของเขา ซึ่งอาจตีความได้ว่าเป็นการขาดความรับผิดชอบ และบ่งถึงบุคลิกลักษณะของความเป็นเด็ก อนึ่งลักษณะเช่นนี้พ้องกับ ตัวเอกตัวหนึ่งของนิทานแบบเรื่อง 1950 ชายเกียจคร้านสามคน (Les Trois Paresseux)(The three Lazy ones)[16] ครั้นเมื่อท้าวตำพ้าตัดสินใจไปร่วมกับชาวบ้านเพื่อไปลงหนองจับปลา ซึ่งเป็นกิจกรรมเกี่ยวกับการ ยังชีพซึ่งทำเป็นหมู่คณะ เป็นกิจกรรมที่ทำเสมอในประเทศแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ท้าวตำพ้าสานสุ่ม แต่สุ่มของเขามีขนาดมหึมา ลักษณะทรงกลมของสุ่มทำให้คิดถึงภาพของผู้หญิง อันเป็นสัญลักษณ์ของครรภ์มารดา ในบริบท (contexte) นี้ อาจหมายถึงความผูกพันกับแม่หรือกับโลกของเด็ก ซึ่งลักษณะเกียจคร้านช่วย

---

[15] Jean VARENNE, Nythes et Legendes, extraits du Brâhamana, traduits du Sanskrit et annotés., Connaissance de l'Orient collection Unesco représentative, Paris. Gallimard 1967. หน้า 37-38

[16] Aarne และ Thompson. The types of the Folktale, Helsinki 1981 หน้า 518

เสริมความคิดนี้ด้วย นอกจากนั้นยังอาจจะแปลความหมายไปได้ว่าคือความเห็นแก่ตัว คิดถึงแต่ตนเองหรือคิดถึงแต่ผลประโยชน์ส่วนตน

การที่ชาวบ้านห้ามท้าวตำพ้าลงสุ่มในหนองน้ำ อันมีสาเหตุมาจากขนาดของเครื่องมือจับปลาของเขา และ การปฏิเสธที่จะแบ่งปลาที่จะจับได้ให้เขาตามสัญญาที่ให้ไว้นั้น หมายถึงการถูกตัดขาดจากสังคม Thème นี้พบอยู่เสมอในนิทานของพิธีแรกรับ (le conte initiatique) ความรู้สึกทุกข์ทรมานที่ตัวเอกหรือในที่นี้คือท้าวตำพ้าเป็นเช่นเดียวกับความรู้สึกของผู้เข้าพิธี (le néophyte) มีเมื่อถูกตัดขาดจากโลกของเด็ก หรือจากสังคมเพื่อเข้าไปอยู่ในขอบเขตของพิธีกรรมที่เขาจะต้องไปพบกับความตาย[17]

การพบกับสัตว์ที่มีอำนาจเหนือมนุษย์เป็นเครื่องชี้ให้เห็นถึงการติดต่อครั้งแรกระหว่างท้าวตำพ้าและโลกอื่น ซึ่งมีตัวแทนคือปลาหลด เราได้เห็นแล้วว่าการพบปะกันนั้นเกิดขึ้นที่ริมหนองน้ำ สถานที่ซึ่งมีลักษณะเด่นอยู่สองลักษณะ คือ ลักษณะแรกเป็นที่สาธารณะซึ่งชาวบ้านมาใช้ประโยชน์ทางด้านเศรษฐกิจ ลักษณะที่สอง คือ บริเวณนี้เป็นอาณาเขตธรรมชาติป่าเถื่อนภูติผีวิญญาณไปมาหาสู่กัน

ความหมายทางสัญลักษณ์ของปลานั้น ปลาเป็นสัญลักษณ์ของพลังชีวิต ความอุดมสมบูรณ์มั่งคั่งและเจริญรุ่งเรือง นอกจากนั้นปลายังเข้ามาเกี่ยวข้องกับพิธีกรรมที่เกี่ยวกับชีวิตของชาวลาวพวนคือ พิธีอยู่กำ[18] ในพิธีนี้ปลามีความจำเป็นที่เข้ามาเกี่ยวข้องในพิธี คือ "ปลาคู่" (ปลาสองตัว) ที่ชาวลาวพวนแขวนไว้เหนือกองไฟจะได้รับความร้อนจากไฟกองเดียวกับมารดา(แม่) หรือถูกย่างไปพร้อม ๆ กับผู้อยู่กำนั่นเอง สิ่งที่น่าสนใจก็คือ ทั้งปลาและผู้หญิงต้องผ่านขบวนการเปลี่ยนแปลงโดยทำให้บริสุทธิ์ด้วยไฟ "ไฟ" จะเป็นตัวการสำคัญและจำเป็นอย่างยิ่งในพิธีผ่านภาวะ (le rite de passage) คือจากสภาวะดิบ (l'état cru) ไปสู่สภาวะสุก (l' état cuit)[19] ปลาน่าจะมีบทบาทเป็นเพื่อนเดินทางคอยช่วยเหลือในระหว่างผ่านพิธีกรรม ในนิทานเรื่องท้าวตำพ้า ปลาหลดพาท้าวตำพ้าไปทดสอบ และในขณะเดียวกันปลาก็ไปต่อสู้กับพญานาคเป็นการทดสอบด้วยเช่นเดียวกันเพื่อนำทรัพย์สมบัติมาให้เจ้านาย

ในตอนที่สอง การเดินทางไปแสวงหาทรัพย์สมบัติ ท้าวตำพ้าขี่หลังปลาหลดข้ามมหาสมุทร การเดินทาง ไกลข้ามทะเลหรือมหาสมุทร หมายถึงการเดินทางไปยังโลกอื่น ยิ่งไปกว่านั้น ผู้เล่านิทานบรรยายไว้อย่างน่า สนใจว่า เมื่อไปถึงกลางมหาสมุทรมีต้นไทรใหญ่ต้นหนึ่งผุดขึ้นมา ปลาส่งท้าวตำพ้าให้ปีนขึ้นต้นไทรเพื่อทดสอบ ความมีขันติ ภูมิประเทศอันน่าอัศจรรย์นี้ แฝงด้วยสัญลักษณ์อยู่มากมาย

---

[17] C.H. BRETEAU, G.CALANE-GRIAULE และ N.LEGUERINEL "Pour une lecture initiatique des contes populaires"; **Bulletin du Centre Thomas More**, Paris. N21, 1978. หน้า 11-29

[18] กำ หมายถึง ยกเว้น ห้าม พิธีอยู่กำเป็นพิธีเดียวกับพิธีอยู่ไฟหลังคลอดบุตรของชาวไทย ชาวลาวพวนจะจัดห้องหนึ่งบนบ้านให้เป็นที่อยู่กำ บนเพดานของห้องจะตรึงแหไว้เหนือกองฟืนที่เตรียมไว้แล้ว แหนี้เชื่อว่าจะป้องกันแม่และเด็กตลอดจนกองฟืนไฟจากภูติผีวิญญาณร้าย ตรงกลางแหจะผูกปลาไว้สองตัวห้อยลงมาจากเพดาน ปลาทั้งสองถูกตรึงด้วยตอกให้ติดกันแล้วมัดตรงหางด้วยเชือกโดยให้หัวห้อยลงมา "ปลาคู่" จะถูกแขวนไว้ตลอดเวลาประมาณ 1เดือนของระยะการอยู่ที่ของมารดาในระยะอยู่กำของมารดาจะต้องงดเว้นจากการทำงานบ้านและอาหารบางประเภทเช่นอาหารรสจัด หรือเนื้อสัตว์บางประเภทเช่น เต่า กบ โดยมากจะรับประทานข้าวและเกลือ เมื่อออกกำจะมีพิธีออกกำ ซึ่งปลาทั้ง 2 ตัว จะถูกปลดลงมาปรุงเป็นอาหารของมารดา

[19] ดู Georges CONDOMINAS," Notes sur le bouddhisme populaire en milieu rural lao", **Archives de sociologie des religions**, N26 (juillet-decembue) 1968 หน้า 111-150

ANG CHOULEAN,"Grossesse et Accouchement au Cambodge Aspects rituels", **ASEM I**, vol.1-4 Paris 1982, หน้า 106.

ต้นไทรเป็นต้นไม้ใหญ่ ซึ่งตามความเชื่อโบราณของชาวลาวพวน เป็นที่สิงสถิตของเทพหรือเทพารักษ์[20] ดังนั้นจำเป็นที่สักการะ บูชาของชาวบ้าน นอกจากนั้นเอกลักษณ์ เฉพาะของต้นไทรคือมีรากลอยอยู่ใน อากาศ ซึ่งทำให้หวนคิดถึงต้นไม้ของโลก (l'arbre du monde) หรือแกนเชื่อมโลก (l'axis mundi) เชื่อมโยงภูมิทั้ง 3 เข้าด้วยกันคือสวรรค์ โลก และบาดาล[21] ตามความเชื่อเรื่องภูมิจักรวาลของลาวซึ่งมีเถาไม้เลื้อยชื่อ เขากาด[22] เชื่อมระหว่างโลกและสวรรค์ เราสามารถตีความได้ว่าลักษณะของรากไทรที่ระโยงระยางในอากาศ นั้นเหมือนกับเส้นต่อเชื่อมระหว่างสวรรค์กับโลกมนุษย์

การปีนขึ้นไปบนต้นไม้เป็นสัญลักษณ์ของการตัดขาดชั่วขณะจากโลกมนุษย์[23] และหมายถึงขั้นตอนหนึ่งที่สำคัญมากของพิธีแรกรับทางศาสนา (un rite d'initiation religieuse) ขั้นตอนนี้เป็นตอนที่ทำให้ผู้เข้าพิธีเลื่อนสภาวะจากมนุษย์เข้าไปสู่สภาวะอวกาศชั้นสูง (niveaux cosmiques supérieurs) คำบรรยายทั้งหมดในนิทานทำให้คิดไปถึงพิธีแรกรับของหมอมนต์ กล่าวคือ การที่ปลาหลดนำท้าวตำพ้าเดินทางข้ามมหาสมุทรไปยังโลกอื่นเปรียบเสมือนปลาหลดเป็นผีหรือวิญญาณเทพ ที่ทำหน้าที่คอยช่วยเหลือนำทางให้แก่ผู้เข้าพิธี (le postulant) ในพิธีแรกรับ และต่อไปผีหรือเทพองค์นี้ก็จะทำหน้าที่คอยช่วยเหลือหมอ"หมอมนต์"[24] ต่อไป[25] ทำงานของเขาในอนาคต

สัตว์ทั้งหลายที่เกาะอยู่บนต้นไทร เป็นสัตว์ที่อาศัยอยู่ใต้พื้นดิน (les animaux chthoniens) หรือโลกบาดาลทั้งสิ้น ซึ่งโลกบาดาลมักจะถูกเปรียบให้เป็นอาณาจักรของคนตายและอาณาเขตของพิธีกรรมแรกรับ นอกจากนั้น การที่ท้าวตำพ้าต้องทนทุกข์ทรมานต่อการกัด ต่อยและการทำร้ายของสัตว์เหล่านี้ ทำให้คิดถึงขั้นตอนหนึ่งที่สำคัญในพิธีกรรมแรกรับของหมอมนต์คือในขั้นนี้ ร่างกายของผู้เข้าพิธีเพื่อจะเป็นหมอมนต์จะต้องถูกตัดให้เป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อยเพื่อเป็นเครื่องสังเวยดวงวิญญาณของผีหรือเทพต่าง ๆ การกระทำเช่นนี้ทำให้ผู้เข้าพิธีได้รับถ่ายทอดพลังอำนาจในการรักษาโรคภัยไข้เจ็บ ขั้นตอนนี้มีความหมายอีกประการหนึ่งคือการตายโดยสัญลักษณ์ (la mort initiatique) หลังจากนั้นเขาจะเกิดใหม่ ชีวิตใหม่นี้คือการเป็นหมอมนต์อย่างเต็มตัว

นิทานกล่าวถึงการทดสอบของท้าวตำพ้า ได้แก่ การทดสอบการมีขันติซึ่งขันติ หมายถึง ความอดทนต่ออารมณ์อันเป็นเหตุให้เสียประโยชน์ คือ การอดทนต่อความเย็นหรือความร้อน อดทนต่อการด่าว่า อดทนต่อทุกขเวทนา คำว่า "ขันติ" พบมากในนิทานพุทธศาสนาโดยเฉพาะอย่างยิ่งในนิทานชาดก แต่คำว่า "ขันติ" ในพิธีกรรมนี้หมายถึง ความอดกลั้น ในที่นี้หมายถึง ความอดกลั้นวางเฉย ระงับความเจ็บปวดความโกรธ

---

[20] ก่อนที่ชาวลาวพวนจะตัดต้นไม้ใหญ่ ตามประเพณีความเชื่อโบราณมักจะทำพิธีสังเวยเทพารักษ์โดยจัดเครื่องสังเวยซึ่งประกอบด้วย หมากพลูบุหรี่ เพื่อขออนุญาตตัดต้นไม้และอัญเชิญเทพเทพารักษ์ที่สิงสถิตย์อยู่ให้ไปยังต้นไม้อื่น, ดู พ.อ.วิเชียร วงศ์วิเศษ, อ้างแล้ว หน้า 43-44

[21] Mircea ELIADE, **Traité d'histoire des religions** Paris, Payot, 1975

[22] Ch. ARCHAIMBAULT, **Structure religieuses Lao**, (Rites et Mythes, Vientiane, Vithagna, 1973

[23] G. CALAME-GRIAULE และ V. GÖRÖG-KARADY,"Le Calebasse et le fouet : le théme des objets magiques en afrique occidentals", "**Cahiers d'Etudes Africaines**, Paris, Mauton, Vol.XII N45 หน้า 65

[24] หมอมนต์ (หมอ : ผู้มีความชำนาญ ผู้รักษาคนป่วย มนต์ : คาถาศักดิ์สิทธิ์) สำหรับลาวพวน หมอมนต์หมายถึงผู้ที่รักษาคนป่วยโดยใช้เวทมนต์ติดต่อกับเทวดา วิธีการรักษาเช่นนี้สันนิษฐานว่ามาจากแถบเอเชียกลางพบมากในทิเบต เรียกผู้รักษาแบบนี้ว่า "Le Chamane"

[25] Mircea ELIADE, **Le Chamanisme et les techniques Archaiques de l'extase**, Paris Payot, 1968 หน้า 85-91

หรือความร้อนที่ถูกกระตุ้นจากพลังอำนาจของผีร้าย[26] การที่มีความสามารถในการทนทานต่อความร้อนได้ถือว่าเป็นการควบคุมไฟได้ ขบวนการนี้เองเปรียบได้เช่นกันกับการตายเชิงพิธีกรรม (la mort initiatigue) เห็นได้จากการล้มเลิกสภาวะของมนุษย์ตามด้วยการเกิดใหม่อีกครั้งในสภาวะที่สูงกว่าเดิม[27]

พญานาคถูกเสนอให้มีบทบาทเป็นผู้ให้ (le donateur) ผู้ครอบครองทรัพย์สมบัติ พญานาคเป็นตัวละครในเทพนิยายที่มีลักษณะเป็นกึ่งเทพกึ่งงู อาศัยอยู่ตามที่ต่าง ๆ กันคือ ในน้ำ บาดาลหรือบนฟ้า ความเชื่อ เกี่ยวกับพญานาคมีรากฐานมาจากอินเดีย และแพร่หลายในประเทศแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ในประเทศ สาธารณรัฐประชาธิปไตย ประชาชนลาวมีการเคารพสักการะพญานาคให้เป็นเทพผู้คุ้มครองน้ำและดินซึ่ง เกี่ยวพันกับความอุดมสมบูรณ์ ดังจะได้เห็นจากบทสวด หรือขับเกี่ยวกับพิธีขอฝน หรือความอุดมสมบูรณ์ มักจะมีการเอ่ยนามของพญานาคอยู่เสมอ ในนิทานเรื่องนี้ ปลาหลดไปต่อสู้กับพญานาคเพื่อแย่งชิงทรัพย์สมบัติ การต่อสู้เกิดขึ้นใต้ท้องทะเล ซึ่งหมายถึงใต้พื้นพิภพ มักจะถือว่าเป็นอาณาจักรของคนตาย หรือโลกนิทาน แสดงเส้นทางการเดินทางไปยังโลกอื่นอย่างชัดเจนและสมบูรณ์

การเดินทางของตัวละครในครั้งแรกเดินทางในแนวนอนโดยการเดินทางข้ามมหาสมุทรและต่อไปคือการเดินทางในแนวดิ่ง ได้แก่การขึ้นไปบนต้นไม้ (ต้นไม้ของโลก) ของท้าวตำพ้า และจากนั้นคือการจมดิ่งของปลาลงไปใต้มหาสมุทร น่าสังเกตว่าการต่อสู้ระหว่างปลากับพญานาคเกี่ยวโยงอย่างใกล้ชิดกับตัวท้าวตำพ้า เนื่องจากผลลัพธ์ขึ้นต่อความสามารถในการอดทนของท้าวตำพ้า ในบริบทนี้ปลาน่าจะเป็นสื่อกลางระหว่างท้าวตำพ้าผู้เป็นผู้เข้าพิธีกรรม และเทพผู้ทำพิธีกรรมซึ่งในที่นี้ก็คือพญานาค สมมติฐานน่าจะแน่นอนเพราะต้นไม้ของโลกเชื่อมโยงทั้งสามภูมิของจักรวาลเข้าด้วยกัน ด้วยเหตุนี้เองทุกสิ่งทุกอย่างสามารถสื่อกันได้ เนื่องจากต้นไม้นี้เป็นทางผ่านจากโลกหนึ่งไปยังโลกหนึ่ง[28]

ส่วนการต่อสู้ หมายถึงรูปแบบการได้รับภูมิความรู้ โดยมากมักถูกเสนอในลักษณะของการขโมยหรือการทุราจารของศักดิ์สิทธิ์จากผู้เป็นเจ้าของ[29]

ปลาหลดได้ชัยชนะแล้วจะกลืนทรัพย์สมบัติทั้งหลายเข้าไปเพื่อนำมาให้กับท้าวตำพ้าโดยวิธีสำรอกออกมา ลักษณะดังกล่าวเป็นรูปแบบของการถ่ายทอดศาสตร์ที่เกี่ยวกับจิตวิญญาณ[30] ดังนั้นทรัพย์สมบัติจึงเป็นสัญลักษณ์ของความรู้อันลี้ลับ พิธีกรรมจะมอบให้แก่ท้าวตำพ้า หลังจากที่ได้รับทรัพย์สมบัติแล้ว เขาก็จะกลายเป็นผู้ให้ทรัพย์สมบัตินี้ต่อไป นิทานตอนนี้ย้ำให้เห็นว่ามันหมายถึงการกลายเป็นหมอมนต์นั่นเอง ศาสตร์หรือความรู้ที่เขาได้มาก็จะทำให้เขารักษาคนป่วยและโดยเฉพาะอย่างยิ่ง นำเอาความสัมพันธ์ติดต่อกันใกล้ชิดกับโลกธรรมชาติและวิญญาณมาใช้ในการรักษา

การเดินทางครั้งที่สองถูกกระตุ้นจากเพื่อนของท้าวตำพ้า ซึ่งเป็นตัวเอกฝ่ายร้าย เพราะความอ่อนแอหวาดกลัว ทำให้เขาล้มเหลวในการทดสอบดูเหมือนว่านิทานจะไม่จูงใจเลือกเขาเป็นพระเอก ยิ่งไปกว่านั้นการเดินทางก็ถูกบังคับให้มีขึ้นเช่นกัน

---

[26] Mircea ELIADE, อ้างแล้ว 1968 หน้า 369-371.

[27] Mircea ELIADE, อ้างแล้ว 1968 หน้า 37

[28] Mircea ELIADE, Images et Symboles, essai sur le symbólisme magico-religieux, Paris, Galliamard, 1952. หน้า 151

[29] C.H. BRETEAU, G. CALAME-GRIAULE, N. LEGUERINEL, Pour une lecture initiatique des contes populaires. อ้างแล้ว, หน้า 17

[30] Claude LEVI-STRAUSS, le Cru et Cuit, Mythologique I, Paris, Plon, 1964 หน้า 144.

ผู้แสวงหาทรัพย์สมบัติที่ไม่ผ่านการทดสอบไม่ได้รับอะไรเลยคือ ผลพวงของการกระทำไม่ดีนั้นก็คือการทำให้สูญเสียปลา ดังนั้นการสั่งสอนศีลธรรมในนิทานเรื่องนี้สามารถวิเคราะห์ออกมาได้สองประการคือ ประการที่หนึ่ง ผู้ที่ทำความดีจะได้รับความสมนาคุณในขณะที่ผู้ที่ทำชั่วจะไม่ได้อะไรเลย อีกประการหนึ่งก็คือการแสดงความกตัญญูของท้าวตำพ้าต่อปลานั่นก็คือ เขาจัดพิธีเผาศพปลา ซึ่งโดยปกติเป็นพิธีที่ทำให้แก่มนุษย์เท่านั้น

นิทานเรื่องท้าวตำพ้า พัฒนาสารัตถะของพิธีกรรมการแรกรับหมอมนต์ การเดินทางอันมหัศจรรย์ที่ตัวเอกทั้งสองทำให้นึกถึงการเดินทางในพิธีกรรมของผู้สมัครเป็นหมอมนต์โดยมีผี หรือวิญญาณผู้ช่วยนำไปยังโลกอื่น การทดสอบตลอดจนฉากของสถานที่ทำการทดสอบที่บรรยายในนิทานสอดคล้องกับทุกขั้นตอนที่ผู้สมัครต้องผ่าน อาทิเช่น การขึ้นไปบนต้นไม้ การทดสอบความอดทน ความสามารถควบคุมไฟ การสับเป็นชิ้นส่วน และในที่สุดคือการตายเพื่อไปเกิดอีก ซึ่งตรงกับการผ่านจากความไม่รู้ไปสู่ความรู้ นั่นก็คือการเป็นผู้ถืออำนาจของการรักษาซึ่งเขาจะได้รับจากเทพผู้ทำพิธีกรรม

ในหมู่ชาวพวน หมอมนต์ เป็นผู้ที่มีความสัมพันธ์ ติดต่อกับอมนุษย์ เทพ เนื่องจากอำนาจของมนต์ที่เขามี ผู้ที่จะเป็นหมอมนต์ต้องสมัครเข้าเรียนกับครูหมอมนต์ และจะต้องผ่านพิธีไหว้ครูก่อนที่เป็นหมอมนต์ได้[31]

จากการวิเคราะห์นี้จะเห็นว่า นิทานพื้นบ้านของไทย เขมร จอราย และสเหร่นี้มีเนื้อเรื่องและรายละเอียดของเหตุการณ์คล้ายคลึงกัน ถึงแม้ว่ารายละเอียดบางอย่างจะแตกต่างกันบ้างก็ตาม ซึ่งเราสามารถนำมาศึกษาเปรียบเทียบได้โดยใช้วิธีการทางด้านคติชนวิทยา ซึ่งเป็นสิ่งที่น่าสนใจและไม่ล้าสมัย และไม่ใช่เรื่องของเด็ก ๆ ที่จะชอบฟังนิทานที่เฟ้อฝันไร้สาระ ตรงกันข้ามการศึกษานิทานพื้นบ้านจะทำให้เราได้รับความรู้ในด้านวัฒนธรรม ประเพณี วิถีชีวิตพื้นบ้าน และเป็นการอนุรักษ์ไว้ซึ่งมรดกทางวัฒนธรรมที่เก่าแก่และมีคุณค่ามิให้เสื่อมทรามไป

อภินันทนาการ

IATA COFFEESHOP & RESTAURANT

PATA COFFEESHOP & RESTAURANT

อาหารจีนระดับคลาสสิก
รสชาติที่ชวนลิ้มลอง

สยามสแควร์ ซอย 4 และซอย 3 โทร. 252—6514, 252—8800, 252—0236

[31] Richard POTTIER. " Introduction à l'étude des pratiques thérapeutiques lao", ASEMI, 1973, vol. 3 N2 หน้า 185

ความสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมกับสังคมไทย พ.ศ. 2470-2480 ศึกษาโดยใช้ทฤษฎีของ Lukàcs และ Goldmann

*กรรณิกา จรรย์แสง**

บทกล่าวนำ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัย ในหัวข้อเรื่อง "นวนิยายกับชนชั้นกลาง : ศึกษากำเนิดและพัฒนาการนวนิยายไทยสมัยใหม่ในช่วงปี พ.ศ. 2473-2493" [1]

ผู้วิจัยอ่านวรรณกรรมไทย โดยเฉพาะนวนิยายของนักเขียนยุคบุกเบิกอย่างหม่อมเจ้าอากาศดำเกิง ดอกไม้สด ศรีบูรพา และมาลัย ชูพินิจ ด้วยความเพลิดเพลินในเบื้องแรก ก่อนจะค้นพบในเวลาต่อมาว่างานนวนิยายของนักเขียนเหล่านี้ให้ภาพชีวิตคนไทย ตลอดจนการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมในยุคก่อนและหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 ได้ชัดเจนมีชีวิตชีวา ยิ่งกว่าตำราหรือเอกสารทางประวัติศาสตร์ใด ๆ ทั้ง ๆ ที่เรามักมองกันแต่เพียงว่านวนิยายนั้นเป็นเพียงเรื่องแต่งเพื่อความบันเทิงเริงรมย์ นี่เป็นที่มาของความตั้งใจที่จะค้นคว้าวิจัยถึงความสัมพันธ์ระหว่างนวนิยายกับสังคมไทยในยุคนั้น

ในวงวรรณคดีวิจารณ์ไทย การศึกษาวรรณกรรมในมิติทางสังคมและประวัติศาสตร์นับว่ายังไม่แพร่หลายนัก ทั้งนี้คงจะเนื่องจากการวิจัยข้ามสาขา โดยเฉพาะระหว่างด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ยังอยู่ใน ขั้นเริ่มต้น งานวิจัยชิ้นนี้จึงเป็นความพยายามที่จะ "เหยียบเรือสองแคม" เพื่อสร้างความเชื่อมโยงระหว่างวรรณกรรมกับสังคม เหตุที่เลือกศึกษายุคเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นหลักเพราะผู้วิจัยเกิดไม่ทันการเปลี่ยนแปลงการปกครองที่นับว่าได้เปลี่ยนโฉมหน้าสังคมไทยเข้าสู่ยุคใหม่ จึงยังขาดความรู้ ความเข้าใจต่อวิถีการใช้ชีวิตของคนไทยในยุคนั้นอยู่มาก

ส่วนทฤษฎีที่นำมาใช้ในการวิเคราะห์ อาศัยพื้นฐานจากการอ่านหนังสือว่าด้วยวรรณกรรมวิจารณ์ของนักทฤษฎีมากหน้าหลายตา ก่อนที่จะเลือกใช้ทฤษฎีบางส่วนของ Lukàcs และ Goldmann ซึ่งดูจะไม่ซับซ้อนมากนัก และน่าจะปรับใช้ได้ดีในบริบทสังคมไทย สำหรับเหตุผลในการเลือกศึกษาเฉพาะนักเขียนนวนิยายรุ่นบุกเบิกที่ได้กล่าวนามมาแล้ว เพราะพิจารณาเห็นว่าเป็นนักเขียนที่เสนองานริเริ่มแท้จริงในวงการนวนิยายไทย อีกทั้งยังมีความสามารถทางวรรณศิลป์ในการนำเสนองาน

---

*ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

[1] Roman et "bourgeoisie": l' eclosion du roman thai "moderne" dans les années 1930-1950, Thèse, Paris, 1987.

ปัญหาที่ปรากฏขณะทำงานวิจัยมีพอสรุปได้เป็นประเด็นสำคัญ กล่าวคือ การขาดข้อมูลค้นคว้าทางด้านสถิติ เป็นต้นว่าจำนวนหนังสือ วารสาร ตลอดจนถึงปีที่ตีพิมพ์ ตัวนวนิยายที่ตีพิมพ์ครั้งแรกในยุคนั้นก็ได้กลายเป็นหนังสือที่มีค่า หายาก หรือหายสาบสูญไปแล้ว ส่วนปัญหาในขณะลงมือทำการวิจัยโดยตรงอยู่ตรง ความยากลำบากในการประยุกต์ทฤษฎีตะวันตกในบริบทสังคมไทย กับข้อมูลอย่างไทย ๆ และผลงานทางวรรณศิลป์ของนักเขียนไทยที่เพิ่งเริ่มประเพณีในการเขียนนวนิยายเมื่อไม่กี่สิบปี ในขณะที่ประเพณีการเขียนนวนิยายตะวันตกที่นักวิจารณ์ตะวันตกอาศัยใช้เป็นข้อมูลของตนนั้นมีมานานนับ 2-3 ศตวรรษ อีกทั้งสังคมไทย ยังมีลักษณะเฉพาะตัวอยู่มาก แม้โดยการเปลี่ยนแปลงทางโครงสร้างจะใกล้เคียงกับสังคมตะวันตก ด้วยปัญหาทั้งหมดดังที่ได้กล่าวมาแล้วนี้ ผู้วิจัยจึงเรียกงานค้นคว้าชิ้นนี้ว่า "งานทดลอง" โดยแท้จริง

– 1 –

ในวรรณคดีวิจารณ์ตะวันตก ประวัติการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมกับสังคมมีมาช้านานนับแต่ยุคอริสโตเติล ผู้ให้กำเนิดทฤษฎีการถ่ายแบบ (Mimesis) การศึกษาวรรณคดีในแขนงนี้พอสรุปกว้างๆ ได้เป็น 2 แนวทางคือ แนวแรกเป็นการศึกษาอย่างนักประวัติศาสตร์ คือนำเนื้อหาวรรณกรรมไปใช้เป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์เพื่ออธิบายความเป็นไปได้ของสังคม แนวที่ 2 คือศึกษาอย่างนักประวัติ-ศาสตร์ ด้วยการนำเอาความรู้ประวัติศาสตร์ในมิติทางสังคมและการเมืองมาอธิบายวรรณกรรม เพื่อให้เข้าใจงานของนักเขียนตามยุคตามสมัย

ในประวัติวรรณคดีวิจารณ์ฝรั่งเศส การให้ความสนใจกับการศึกษาวรรณกรรมในมิติทางสังคมนี้เริ่มมาจากSaint Beuve และ Mme de Staël ผู้พัฒนาทฤษฎีการวิจารณ์วรรณกรรมในแนวนี้มาอย่างต่อเนื่องคือ นักทฤษฎีสุนทรียศาสตร์แนวมาร์กซิสต์ ทั้งนี้โดยมาจากความคิดพื้นฐานที่ว่าด้วยความสัมพันธ์ระหว่างโครงสร้างส่วนบน (การเมืองวัฒนธรรม) และโครงสร้างส่วนล่าง (วิถีชีวิตทางเศรษฐกิจ) วรรณกรรมเป็นตัวสะท้อนถ่าย แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ของชีวิตมนุษย์กับวิถีการผลิตและวิวัฒนาการของสังคมในแต่ละช่วงตอนของประวัติศาสตร์

ประเพณีศึกษาทฤษฎีว่าด้วยการสะท้อนถ่าย (reflection) ในวงการวรรณกรรมศึกษาของยุโรปเริ่มจะพัฒนาเป็นจริงเป็นจัง ในต้นทศวรรษที่ 30 คือประมาณปีพ.ศ. 2470 นักทฤษฎีสุนทรียศาสตร์คนสำคัญที่เขียนผลงานแม่บทไว้ มีอาทิ George Lukàcs (ผู้บุกเบิกชาวฮังกาเรียน) ส่วนนักทฤษฎีร่วมสมัยมี Lucien Goldmann, Pierre Macherey จากฝรั่งเศส E. Auerbach จากเยอรมัน

ในที่นี้จะนำเอาทฤษฎีวรรณกรรมของ Lukàcs มาปรับใช้กับการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างการวิวัฒนาการของนวนิยายไทยกับพัฒนาการในสังคม ทฤษฎีของ Goldmann จะเป็นประโยชน์ต่อการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างผลงาน นักเขียนและสังคมไทยในยุคพ.ศ. 2475 อันเป็นตอนที่ 2 ของ บทความส่วนตอนสุดท้ายเป็นการศึกษาตัวผลงานทางด้านกระบวนการวรรณศิลป์ เพื่อจะมองภาพรวมของ สังคมไทยในยุคนั้น โดยอาศัยพื้นฐานทางความคิดจากทฤษฎีของ Macherey และงานวิเคราะห์ของ Auerbach ว่าด้วยวรรณกรรมกับสังคมตะวันตก

Lukàcs นักทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ชาวฮังกาเรียน ซึ่งนับเป็นผู้ศึกษาวรรณคดีแนวมาร์กซิสต์ที่เริ่มตั้งประเด็นต่อปัญหาความสัมพันธ์ระหว่างพัฒนาการของรูปแบบวรรณศิลป์ในงานนิยายและพัฒนาการของสังคม ให้ข้อสรุปต่อประเด็นนี้ว่า พัฒนาการของนวนิยายเกี่ยวข้องกับวิวัฒนาการคนชั้นกลางในสังคมที่ชนชั้นกลางเริ่มมีบทบาท ทั้งนี้ไม่ได้หมายความว่ารูปแบบนวนิยายเกิดขึ้นในยุคนี้ แต่หมายความว่านวนิยาย

พัฒนามีลักษณะเฉพาะตัวแตกต่างจากบันเทิงคดีรูปอื่น ๆ ในยุคนี้ [1] ซึ่งเป็นยุคที่เอื้ออำนวยให้มีการเคลื่อนไหวคิดค้นรูปแบบการนำเสนอ ทั้งในส่วนที่เป็นเนื้อหาเรื่องราวในนวนิยายที่เปลี่ยนแปลงไปจากเรื่องเล่าในยุคเก่า อันสอดคล้องกับแนวโน้มความต้องการของผู้อ่านในยุคสมัยนั้น

ลองนำสมมติฐานของ Lukàcs มาพิจารณาในบริบทสังคมไทย เราทราบกันดีอยู่ว่า นวนิยายในบ้านเรามีที่มาจากจารีตวรรณกรรมตะวันตก[2] สอดคล้องกับพัฒนาการของสังคมยุคเปิดประเทศรับการขยายตัวในระบบทุนนิยมของโลกตะวันตก การเปลี่ยนแปลงทางด้านวัฒนธรรมที่สอดคล้องกับการเคลื่อนไหวทางสังคมนี้ นิธิ เอียวศรีวงศ์ ให้ภาพไว้ในงานค้นคว้าเรื่อง "วัฒนธรรมต้นรัตนโกสินทร์และวัฒนธรรมกุฎุมพี"[3] ชนชั้นกลางซึ่งนิธิเรียกว่ากุฎุมพีในสังคมไทยมีมาแต่ยุคต้นรัตนโกสินทร์ เพียงแต่ยังไม่มีบทบาทอำนาจในสังคม วัฒนธรรมคนชั้นกลางในยุคนั้นมีปรากฏให้เห็นในงานร้อยกรองของสุนทรภู่กวีเอกในสมัยรัชกาลที่ 2 และรัชกาลที่ 3 แต่ในช่วงปีพ.ศ. 2400-2450 ขณะที่ประเทศเปิดรับโลกตะวันตก วัฒนธรรมของคนชั้นสูงหันไปยึดเอาจารีตประเพณีทางวรรณกรรมของตะวันตกเป็นครู ซึ่งในที่นี้หมายถึงความเฟื่องฟูของวรรณคดีในรูปเรื่องสั้นและนวนิยายนั่นเอง พร้อม ๆ กันนี้ชนชั้นกลางในเมืองก็เติบโตแยกตัวเป็นอีกชนชั้นหนึ่งจากการเปลี่ยนแปลงลักษณะวัฒนธรรมความสัมพันธ์ทางการผลิตอย่างค่อยเป็นค่อยไปในสังคม คนกลุ่มนี้ได้รับโอกาสทางการศึกษาอาศัยความก้าวหน้าทางวิทยาการในด้านการพิมพ์เผยแพร่ความคิดและการแสดงออกทางวัฒนธรรม

ขณะที่เกิดการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงทางสังคมนี้ ในโลกวรรณกรรมก็ปรากฏภาพดังที่สุพรรณี วราทร กล่าวไว้ใน "ประวัติการประพันธ์นวนิยายไทย" ว่า "ตอนปลายรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้า คือประมาณช่วงปี 2450 วรรณกรรมไทยเริ่มเปลี่ยนแนวจากร้อยกรองเป็นร้อยแก้ว และจากความนิยมเรื่องอิงพงศาวดารจีนและเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ เป็นเรื่องแปลบันเทิงคดีภาษาตะวันตก และเรื่องอ่านเล่นที่แต่งใหม่ในลักษณะของเรื่องสั้นและนวนิยาย"[4]

การเปลี่ยนแนวรูปแบบวรรณกรรมในสังคมไทยนี้ ตัวกระทำคือผู้เขียนและผู้อ่าน ซึ่งคือผู้ที่อยู่ในแวดวงคนชั้นสูงและคนชั้นกลางที่มีการศึกษา นักประพันธ์ในยุคนั้นมีบรรดาศักดิ์เป็น "เจ้า" หรือไม่ก็เป็น "คุณพระ" "คุณหลวง" มโนทัศน์ที่มีต่องานประพันธ์มองว่าเป็นเรื่องเริงรมย์ แต่งเล่นเพื่อความบันเทิง ลักษณะแนวเรื่องและเนื้อหาของงานในยุคแรก ๆ ยังคงเค้าโครงเดิมของต่างประเทศ หรือถ้าแต่งเสียใหม่ก็เป็นเรื่องทำนองชวนฝัน ไม่มีเนื้อหาที่ใกล้เคียงกับชีวิตจริง นวนิยายในยุคปี 2450 ใช้ศัพท์สูงและคำจากภาษาต่างประเทศบางคำก็ใช้ทับศัพท์ กล่าวได้ว่านวนิยายยุคแรกยังเป็นการแสดงออกทางวัฒนธรรมของคนชั้นสูงอันประกอบด้วยพวก "เจ้า" และกลุ่มขุนนางเข้ารับราชการที่มีบรรดาศักดิ์เป็นเจ้าพระยา พระยา พระ เป็นต้น

จวบจนปลายสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่หก (ช่วงปี 2460 เป็นต้นมา) นวนิยายจึงเริ่มพัฒนามาเป็นงานแบบ "ไทยแท้" มีลักษณะ "ประชาชาติ" คือเนื้อเรื่องไทย ตัวละครไทย ภาษาอย่างไทย เนื้อหาเรื่องราวที่นำมาเขียนเป็นแนวคิด ทัศนะของผู้เขียนในการมองชีวิต ชื่อผู้เขียนโดย

---

[1] George Lukàcs, Ecrits de Moscou, Editions Sociales, Paris, 1974 หน้า75-80

[2] นวนิยายในรูปแบบ "สมัยใหม่" อย่างตะวันตกฉบับแปลเล่มแรกปรากฏสู่วรรณกรรมไทยในปี พ.ศ. 2443 คือเรื่อง "ความพยาบาท" เขียนโดย แมรี่ คอเรลลี่ แปลโดย แม่วัน (พระยาสุรินทราชา)

[3] นิธิ เอียวศรีวงศ์, **วัฒนธรรมกุฎุมพีกับวรรณกรรมต้นรัตนโกสินทร์,** เอกสารไทยคดีศึกษา, 2525, หน้า 204 (ปัจจุบันตีพิมพ์เป็นรูปเล่มแล้ว)

[4] สุพรรณี วราทร, **ประวัติการประพันธ์นวนิยายไทย,** มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, กรุงเทพ, 2529, หน้า 38.

ส่วนใหญ่ในระยะนี้เหลือแต่เพียง นามสั้น ๆ อย่างคนสามัญแทนที่เจ้าหรือขุนนางอย่างแต่ก่อน กล่าวได้ว่ากลุ่มชนชั้นกลางระดับ "กลาง" และระดับ "ล่าง" เริ่มเข้ามามีบทบาทในการแสดงออกทางวัฒนธรรมของตนในนวนิยาย ทั้งนี้เห็นได้จากทัศนะของผู้เขียนที่นำเอางานศิลปะเข้าผูกพันกับชีวิตคนจริงมากขึ้น และเพื่อให้ตอบรับกับเนื้อหาที่เปลี่ยนแปลงนี้ จึงมีการพัฒนาคิดค้นกลวิธีในการเขียนอย่างใหม่

ทฤษฎีของ Lukàcs ทำให้เรามองเห็นภาพความสัมพันธ์ระหว่างรูปแบบนวนิยาย (forme romanesque) กับโลกสังคม (l'univers social) ได้ชัดเจน นอกจาก Lukàcs แล้วยังมีนักวิจารณ์วรรณกรรมชาติอื่น ๆ ในยุโรปที่นำเอาทฤษฎีดังกล่าวไปค้นคว้าอธิบายปรากฏการณ์ในโลกวรรณกรรมและความเคลื่อนไหวในสังคมไทยในบริบทของชาติตน งานค้นคว้าในแนวนี้ที่น่าสนใจคือ The Rise of the Novel ของ Ian WATT ว่าด้วยกำเนิดและพัฒนาการนวนิยายในประเทศอังกฤษ[5] ทั้งนี้ด้วยเงื่อนไขทางสังคมที่คล้ายคลึงเพียงแต่ต่างยุคกัน เราอาจนำแนวเคราะห์นี้มาเทียบเคียงกับการพัฒนาการนวนิยายไทยในยุค พ.ศ. 2475 ได้

Ian WATT เสนอภาพการเจริญเติบโตของวรรณกรรมในรูปของนวนิยายในประเทศอังกฤษช่วงคริสต์ศวรรษที่ 17 ไว้ว่า มาจากปัจจัยการขยายตัวของสื่อมวลชนโดยเฉพาะหนังสือพิมพ์ ทั้งนี้การหนังสือพิมพ์จะพัฒนาได้ก็ต่อเมื่อสังคมมีระบบการซื้อขายในตลาด พลเมืองอ่านออกเขียนได้ และมีการศึกษาระดับหนึ่ง จำนวนสิ่งพิมพ์ที่เพิ่มมากขึ้นเป็นการเปิดโอกาสให้กับนักเขียนที่จะตีพิมพ์ผลงานของตนลงเป็นตอน ๆ ลดค่าใช้จ่ายในการพิมพ์ออกมาเป็นรูปเล่มและทำให้ชื่อนักเขียนเป็นที่รู้จักกันติดตลาด การขยายตัวของ หนังสือพิมพ์สอดคล้องและสนองตอบความต้องการของชนชั้นกลาง ที่เริ่มก่อร่างสร้างตัวทางเศรษฐกิจขยายกิจการทำการค้าของตนเอง และได้ร่วมมีสิทธิมีเสียงแสดงความคิดเห็นต่อความเป็นไปได้ในสังคมของตน ยุคสมัยที่นักเขียนจะต้องพึ่งพาราชสำนัก หรือแวดวงเจ้าขุนมูลนายจะหมดไป นักเขียนเปลี่ยนสถานะมาเป็นผู้ผลิตเพื่อสนองตอบความต้องการของผู้บริโภคคือ ตลาดคนอ่าน

ความสัมพันธ์ระหว่างโลกวรรณกรรมกับโลกหนังสือพิมพ์ที่พัฒนาสอดคล้องกับการขยายตัวทางสังคมของชนชั้นใหม่ในอังกฤษนี้ เทียบเคียงกันได้กับการขยายตัวของสื่อมวลชนในยุคปลายรัชกาลที่ 6 เมื่อความ คิดเรื่องสิทธิเสรีภาพในการแสดงออกเริ่มเปิดกว้างมีหนังสือพิมพ์วารสารออกสู่ท้องตลาดกันมากมาย จากสถิติปรากฏว่าก่อนปี 2475 จำนวนวารสารที่ออกสู่ท้องตลาดมีประมาณ 160 ชื่อ เป็นรายเดือน 20% รายปักษ์ 40%[6] กล่าวได้ว่าหนังสือพิมพ์มีบทบาทในการส่งเสริมและเปลี่ยนแปลงสถานภาพทั้งทางเศรษฐกิจและสังคมของนักประพันธ์ จากเดิมซึ่งเขียนงานเป็นงานอดิเรก[7] หรือเพื่อให้ปรากฏชื่อและผลงานโดยไม่ได้รับค่าตอบแทน[8] กลายเป็นนักเขียนอาชีพเต็มตัว นวนิยายไทยในยุคบุกเบิกพัฒนาตัวมาจากรูปแบบนิยายประเภทหลายตอนจบ (roman-feuilleton) ลงตีพิมพ์ในวารสาร เสนาศึกษา, ไทยเขษม, สุภาพบุรุษ เป็นต้น[9]

พอเริ่มรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ในปีพ.ศ. 2468 คนชั้นกลางเริ่มเคลื่อนไหวแสดงออกเห็นได้ชัดเจนโดยเฉพาะทางการเมืองและสังคม นวนิยายไทยก็เริ่มมีประวัติศาสตร์หน้าใหม่ของ

---

[5]Ian WATT, The rise of the novel, London, Pelican, 1977.

[6]ดูรายละเอียดว่าด้วยหนังสือพิมพ์และการพิมพ์ในประเทศไทยจาก กรรณิกา จรรย์แสง, " Roman et Bourgeoisie; L' eclosion du roman thai "moderne" dans les années 1930-1950, Paris , 1987, หน้า 28-33

[7]ดังกรณีของพระ พระยา ที่เขียนบทความลงในวารสารยุคสมัยรัชการที่ห้าและหก

[8]ดังกรณีของกุหลาบ สายประดิษฐ์ ในยุคต้น ๆ ก่อนที่จะได้รับการยอมรับในวงการวรรณกรรม

[9]อ่านรายละเอียดเพิ่มเติมว่าด้วยการกำเนิดนวนิยายไทย จากงานวิทยานิพนธ์ปริญญาเอกของ ดร.ศิริพร ลีนุตพงศ์ ชื่อ La Création romanesque en Thaïlande, Paris, 1982

ตนเอง ลักษณะการประพันธ์ที่ให้ความสำคัญต่อประสบการณ์ที่เป็นจริงในชีวิตของปัจเจก บ่งแนวโน้มของกระแสอัตถนิยม (realism) ในวงการนวนิยาย หม่อมเจ้าอากาศดำเกิง ทรงได้ชื่อว่าเป็นนักประพันธ์คนแรกของเมืองไทยที่นำนวนิยายเข้าสู่ยุคใหม่ และทรงเสนอทัศนะว่าด้วยการเขียนนวนิยาย ในปี พ.ศ. 2473 ไว้ว่า

"นวนิยายนั้นเป็นเรื่องเริงรมย์ที่แต่งขึ้นด้วยความคิดฝันเท่านั้น หากแต่ข้าพเจ้าได้ทำให้ใกล้เคียงความจริงมากที่สุด อันเป็นสิ่งที่นักอ่านเมืองไทยโดยมากไม่เคยพบเห็น"[10]

-2-

หม่อมเจ้าอากาศดำเกิง รพีพัฒน์ ทรงเป็นหนึ่งในบรรดากลุ่มนักประพันธ์ผู้บุกเบิกวงการนวนิยายไทยในช่วง พ.ศ. 2470 นักประพันธ์กลุ่มนี้มีอาทิ ดอกไม้สด ศรีบูรพา มาลัย ชูพินิจ ยาขอบ ยศ วัชรเสถียร นักเขียนนวนิยายรุ่นแรกของไทยชุดนี้ถือกำเนิดในปลายสมัยรัชกาลที่ห้า ช่วงปี พ.ศ. 2440 นับเป็นต้นศตวรรษที่ยี่สิบ ขณะที่สังคมไทยกำลังเผชิญกับการเปลี่ยนแปลงเข้าสู่ความทันสมัยในทุก ๆ ด้าน เป็นคนรุ่นที่ได้รับการศึกษาถึงระดับมัธยมและเรียนรู้วัฒนธรรมตะวันตกทั้งจากสถาบันโรงเรียนและจากแวดวงสังคมที่ตนใช้ชีวิตอยู่ นับเป็นคนหนุ่มสาวที่เติบโตเป็น "คนรุ่นใหม่" ภายใต้รัชสมัยของรัชกาลที่ 7 ทั้งด้านพื้นฐานทางการศึกษาและพัฒนาการทางความคิดอันเนื่องมาจากภาวะแวดล้อมของยุคสมัย หม่อมเจ้าอากาศดำเกิง ดอกไม้สด ศรีบูรพา และมาลัย ชูพินิจ เริ่มอาชีพนักเขียน ผลิตผลงานออกสู่ตลาด ในช่วงเวลาใกล้เคียงกันคือประมาณปี พ.ศ. 2470 เป็นคนหนุ่มสาวที่ได้ใช้ชีวิตอยู่ในช่วงเหตุการณ์เปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 จนถึงยุคของจอมพล ป. พิบูลสงครามในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 มีก็แต่หม่อมเจ้าอากาศฯ ที่ทรงสิ้นชีพตักษัยเพียงหนึ่งเดือนก่อนเหตุการณ์มิถุนายน 2475

Ian Watt ผู้วิเคราะห์กำเนิดและพัฒนาการนวนิยายในอังกฤษตั้งข้อสังเกตไว้น่าสนใจว่า การที่นักเขียนนวนิยายรุ่นบุกเบิกของอังกฤษอย่าง Daniel Defoe, Samuel Richardson และ Richard Fielding ถือกำเนิดอยู่ในยุคสมัยเดียวกันนั้น ไม่ใช่เรื่องของความบังเอิญ แต่เป็นเพราะเงื่อนไขสภาวะแวดล้อมทางสังคม เศรษฐกิจและวัฒนธรรมเอื้ออำนวยให้นักเขียนที่กล่าวนามมานี้บุกเบิกตลาดนวนิยายในประเทศอังกฤษได้สำเร็จ เราอาจตั้งข้อสังเกตในทำนองเดียวกันนี้กับปรากฏการณ์ทางวรรณกรรมในสังคมไทย ทั้งนี้เพื่อพิจารณาถึงเงื่อนไขนานัปการในสังคมที่เอื้อให้นักเขียน ซึ่งถือกำเนิดจากชนชั้นที่แตกต่างกันกลายเป็นนักเขียนร่วมสมัย ผู้เสนอนวนิยายแนวอัตถนิยมเข้าสู่วงการวรรณกรรมไทย

Goldmann เสนอทฤษฎีในการมองความสัมพันธ์ระหว่างนักเขียน ผลงานและสังคมว่า นักเขียนเป็นทั้งปัจเจกและสมาชิกของหน่วยสังคมและสังกัดชนชั้น ถ้าจะทำความเข้าใจศึกษาผลงานของนักเขียนคนใดคนหนึ่งต้องถือว่างานนั้นเป็นการแสดงออกทางทัศนคติ วิธีการมองโลกมองชีวิตของนักเขียนในฐานะปัจเจกชนผู้สร้างงาน (individu-créateur) และในฐานะเป็นผู้แทนของกลุ่มสังคม (groupe social) ที่ตนสังกัดอยู่ ดังนั้นนักศึกษาวรรณกรรมจึงไม่อาจค้นคว้าหาข้อมูลจากประวัติชีวิตเฉพาะตัวของนักเขียนแต่เพียงอย่างเดียว แต่ต้องให้ความสำคัญกับแวดวงสังคมที่เขาใช้ชีวิตอยู่ รวมทั้งภาวะความเป็นไปของสังคมนั้น ๆ Goldmann เสนอข้อสังเกตของเขาว่า นักเขียนคนใดสังกัดหน่วยสังคมชนชั้นใด มักมีแนวโน้มที่จะจำลองแบบโครงสร้างของหน่วยสังคมนั้น มาเป็นแบบโครงสร้างในงานวรรณศิลป์ของตน ความสอดคล้องต้องกันทางโครงสร้างในโลก

---

[10]หม่อมเจ้าอากาศดำเกิง รพีพัฒน์, **ผิวเหลืองหรือผิวขาว**. แพร่พิทยา 2518. หน้าคำนำ.

แห่งความเป็นจริง(le monde social) และโลกแห่งจินตนาการ (le monde imaginaire) นี้คือทางออกของนักเขียนที่จะประสานโลกทั้งสองเข้าด้วยกัน ทฤษฎีนี้ Goldmann ให้ชื่อว่า "structuralisme genetique"

อันที่จริงความเป็นมาของทฤษฎีนี้มาจากการสืบทอดและขยายความทฤษฎีพื้นฐานของ Lukàcs Lukàcs กล่าวย้ำอยู่เสมอว่า นักเขียนที่แม้จะใช้ชีวิตอยู่ร่วมสมัยเดียวกัน และเผชิญกับปัญหาความเปลี่ยนแปลงทางสังคมในช่วงเวลาเดียวกันนั้นอาจมองเห็นปรากฏการณ์ทางสังคมที่เกิดขึ้น และมองโลกมองชีวิตด้วยทัศนคติที่แตกต่างกันได้ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ทางสังคม (expérience sociale) ของนักเขียนแต่ละคน

ข้อเสนอของ Lukàcs และ Golamann นี้เมื่อนำมาประยุกต์ใช้ในบริบทสังคมไทยในยุค พ.ศ. 2475 จะช่วยทำให้เราเข้าใจท่าทีทัศนคติและพัฒนาการทางความคิดของนักเขียนไทย ที่ปรากฏแสดงออกตามกระบวนการทางวรรณศิลป์ ในมิติที่ซับซ้อนหลากหลายมากยิ่งขึ้น

หม่อมเจ้าอากาศดำเกิง[12] แม้จะทรงถือกำเนิดในแวดวงของโลกเก่าคือสังคมเจ้าและขุนนาง แต่ศักราชที่ทรงถือกำเนิดและภาวะแวดล้อมในขณะที่ทรงเจริญวัยได้เปิดทางไปสู่โลกใหม่ คือโลกที่มีชีวิตเคลื่อนไหวของสามัญชนคนชั้นกลาง เช่นเดียวกับวิสูตร[13] ตัวละครของพระองค์ หม่อมเจ้าอากาศฯทรงเป็นคนจากสองโลก โลกหนึ่งได้มาจากชาติกำเนิด ส่วนอีกโลกหนึ่งได้จากประสบการณ์ชีวิตจริง วิสูตรตัวละครของหม่อมเจ้าอากาศฯ เป็นตัวละครในอุดมคติของผู้ประพันธ์ ชีวิตส่วนหนึ่งของวิสูตรแม้มีริ้วรอยของโลกเก่า แต่แบบแผนการใช้ชีวิตเป็นอย่างคนในโลกใหม่ วิสูตรเลือกอาชีพนักประพันธ์ซึ่งเป็นอาชีพอิสระ โดยอาศัยภูมิหลังประสบการณ์ชีวิตนักหนังสือพิมพ์จากต่างแดน (ประเทศอังกฤษ) เป็นการเลือกที่แสดงถึงอุดมการณ์ของคน "รุ่นใหม่" ที่ปฏิเสธกรอบของสังคมเก่าที่นิยมให้บุตรหลานเข้ารับราชการ อย่างไรก็ดี การเลือกนี้มีลักษณะพิเศษเฉพาะตัวในสังคมที่เงินตราเริ่มมีบทบาท วิสูตรไม่ได้เลือกอาชีพเป็นนายทุนขุนนางค้าข้าวอย่างท่านบิดา ซึ่งเป็นอาชีพที่มีอนาคต สร้างฐานะความเป็นปึกแผ่นให้กับตนเองได้ และวิสูตรก็ไม่ได้เลือกอาชีพทำการค้าตามความนิยมของคนรุ่นใหม่หัวก้าวหน้าในปี 2470 เขากลับเลือกอาชีพนักประพันธ์ที่มองเห็นล่วงหน้าแล้วว่าเป็นอาชีพที่ยากจน

วิสูตรตัวละครของหม่อมเจ้าอากาศฯ เลือกอาชีพนักประพันธ์โดยทั้งรับกระแสอุดมการณ์ของยุคสมัยที่คนรุ่นใหม่ให้ความสำคัญกับประสบการณ์ที่เป็นจริง และทั้งต้องการถ่ายทอดประสบการณ์ชีวิตลงในงานประพันธ์ของตนเพื่อให้เป็นประโยชน์ต่อสังคม ในขณะเดียวกันดูเหมือนว่าวิสูตรจะมีเหตุผลสำคัญอีกประการหนึ่ง คือทางเลือกนี้จะช่วยขจัดภาวะความขัดแย้งในจิตใจ เมื่อต้องเผชิญกับโลกความเป็นจริงและโลกในความใฝ่ฝัน ม.จ.อากาศฯ องค์ผู้ประพันธ์ทรงเริ่มงานนิพนธ์ขณะเข้ารับราชการเป็นขุนนางตามค่านิยมของสังคมเก่า ในปีพ.ศ. 2471 เรื่อง"ละครแห่งชีวิต" ปรากฏสู่วงวรรณกรรมในปีรุ่งขึ้น การเป็นนักประพันธ์

---

[11] Goldmann, "La sociologie de littérature: statut et problèmes deméthode, "in **Marxisme et sciences humaines** , Paris, Gallimard, 1970, pp.54-93

[12]หม่อมเจ้าอากาศดำเกิง รพีพัฒน์ (พ.ศ. 2488-2475) ทรงถือกำเนิดในราชตระกูลเป็นโอรสองค์ที่ 6 ในพระเจ้าบรมวงศ์เธอชั้นที่ 5 พระองค์เจ้ารพีพัฒนศักดิ์ กรมหลวงราชบุรีดิเรกฤทธิ์ ผู้มีคุณูปการต่อวงการกฎหมายไทย ทรงศึกษาชั้นมัธยมศึกษาที่ ร.ร.เทพศิรินทร์ และในปีพ.ศ. 2466 ทรงศึกษาต่อวิชากฎหมายที่ประเทศอังกฤษเจริญรอยตามพระราชบิดาและทรงย้ายไปศึกษาต่อ ณ ประเทศสหรัฐอเมริกาก่อนที่กลับมารับราชการในกระทรวงมหาดไทยและกระทรวงสาธารณสุขในปี 2471

[13]วิสูตรเป็นตัวละครเอกในนวนิยาย 2 เรื่องของผู้ประพันธ์คือ **ละครแห่งชีวิต** (2472) และ**ผิวเหลืองหรือผิวขาว** (2473) วิสูตรเกิดในตระกูลขุนนาง บิดาคือพระยาวิเศษศุภลักษณ์ ผู้มีคุณูปการต่อวงการกฎหมายไทยเช่นเดียวกับพระบิดาของผู้ประพันธ์และเป็นเจ้าของโรงสีข้าว

จึงเป็นทางออกที่จะลบรอยความเป็นคนในจารีตของสังคมเก่า และเป็นการเลือกของคนรุ่นใหม่ที่จะเข้าไปมีส่วนร่วมกับ ความเป็นไปในยุคสมัยของตน

เช่นเดียวกับตัวละครของหม่อมเจ้าอากาศฯ ทางเลือกในชีวิตของศรีบูรพาและมาลัย ชูพินิจ ก็เป็นไปในทำนองเดียวกัน ประสบการณ์จากชีวิตหนังสือพิมพ์ที่เข้าไปสัมผัสเกี่ยวข้องกับความเป็นไปได้ของสังคม ทำให้งานนวนิยายของนักเขียนทั้งสองพัฒนาเปลี่ยนแปรมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งงานเขียนของศรีบูรพา

ศรีบูรพา[14] เคยเสนอภาพมาโนช ลูกช่างไม้ผู้ได้ดิบได้ดีกลายเป็นคุณพระในปีพ.ศ. 2471 อีก 4 ปีต่อมา ทัศนะผู้เขียนเปลี่ยนแปลงไป ในเรื่อง "สงครามชีวิต" ตีพิมพ์เมื่อปี พ.ศ. 2475 และในนวนิยายเรื่องอื่น ๆ หลังจากนั้นเป็นต้นว่า "ข้างหลังภาพ" (2480) ตัวละครของศรีบูรพาต้องเผชิญกับอุปสรรคในสังคมยุคใหม่ที่มีเงินตราเป็นพระเจ้า กลายเป็นความขัดแย้งทางอารมณ์ที่แก้ไม่ตก ทัศนะมองโลกในแง่ดีแบบมาโนช แปรเปลี่ยนไปเป็นการตระหนักรู้แจ้งถึงความยากลำบากขรุขระของชีวิตคนชั้นกลางระดับล่าง ศรีบูรพาอาศัยประสบการณ์จากชีวิตนักหนังสือพิมพ์และความรู้ที่ได้จากการศึกษาต่อขั้นปริญญาตรีช่วงหลังปี 2485 ที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์และการเมืองหล่อหลอมแนวการมองโลก มองสังคมด้วยสายตาของนักมนุษยนิยมที่ต่อสู้เพื่อความเป็นธรรมในสังคม ตัวนักเขียนหันเหมาสนใจทำกิจกรรมการเมือง ก่อนที่จะหวนกลับไปเขียนนวนิยายเรื่อง "จนกว่าเราจะพบกันอีก" ในปี 2492 และ "แลไปข้างหน้า" ในปี 2498

เช่นเดียวกับตัวละครในนวนิยายของเขา ในชีวิตจริงศรีบูรพาต้องเผชิญหน้ากับมรสุมทางการเมืองหลายต่อหลายครั้ง และปฏิกิริยาตอบโต้คือการไม่ยอมแพ้ จากระพินทร์ถึงนพพร ตัวละครในนวนิยายเรื่อง "สงครามชีวิต" และ "ข้างหลังภาพ" นักเขียนแสดงทัศนะคัดค้านความก้าวหน้าทันสมัยของสังคมที่เห็นเงินตราว่าเป็นพระเจ้าจนละเลยความเป็นมนุษย์ โกเมศใน "จนกว่าเราจะพบกันอีก" เป็นตัวแทนของผู้เขียน (เช่นเดียวกับวิสูตรในละครแห่งชีวิต) บอกกล่าวถึงสังคมในอุดมคติ และความใฝ่ฝันของคนหนุ่มสาวที่จะทำตัวให้เป็นประโยชน์ต่อสังคม อย่างไรก็ดี ทัศนะที่นับได้ว่าก้าวหน้าสำหรับสังคมในยุค 2475 นี้ก้าวไปในระดับที่แสดงความเป็นนักมนุษยธรรมของผู้เขียนที่ปรารถนาต้องการเห็นการปฏิรูปสังคมมากกว่าที่จะทำการปฏิวัติสังคมอย่างในยุคหลัง ๆ

สำหรับมาลัย ชูพินิจ[15] นักเขียนคนชั้นกลางที่เป็นที่รู้จักกันในนามปากกาว่า เรียมเอง และน้อย อินทนนท์ ทำงานเคียงบ่าเคียงไหล่กับศรีบูรพามาโดยตลอดในแวดวงหนังสือพิมพ์ ทัศนะในการเขียนหนังสือของมาลัยแตกต่างไปจากศรีบูรพาและสะท้อนความเป็นปัจเจกของผู้เขียนไว้ค่อนข้างมาก ตัวละครของมาลัยในยุคต้นมักลุกขึ้นเรียกร้องเสรีภาพทางอารมณ์โดยเฉพาะเรื่องความรัก ไม่ว่าจะเป็นตัวละครจากสังคมเจ้าหรือตัวละครคนชั้นกลางในสังคมใหม่ ความรักเป็นแก่นเรื่องสำคัญอันดับแรกในงานนิพนธ์ของมาลัย ในช่วงทศวรรษปี 2470 ตัวละครเอกของมาลัยถือเอาความรักอย่างคนหนุ่มสาวเป็นเครื่องจรรโลงใจ และปฏิเสธกฎเกณฑ์ จารีต ค่านิยม ประเภททำอะไรก็ว่าตามกันของสังคม และเช่นเดียวกับศรีบูรพา มาลัยได้รับผลกระทบ

---

[14]กุหลาบ สายประดิษฐ์ (2488-2517) เกิดเมื่อปี พ.ศ. 2448 (ค.ศ. 1905) ในครอบครัวสามัญ ฐานะค่อนข้างยากจน กุหลาบเข้าเรียนชั้นมัธยมที่โรงเรียนเทพศิรินทร์ และเมื่อเรียนจบก็ออกมาหางานทำเช่นเดียวกับคนหนุ่มจากครอบครัวชนชั้นกลางในยุคนั้น เมื่ออายุ 22 ปีได้เป็นบรรณาธิการ "เสนาศึกษา" และในปี 2472 ก่อตั้งหนังสือพิมพ์ "สุภาพบุรุษ" ซึ่งนับเป็นสิ่งตีพิมพ์ที่เป็นที่ยอมรับว่าเป็นตัวแทนความคิดและทัศนคติของคนหนุ่มสาวในยุคนั้น

[15]มาลัย ชูพินิจ เกิดเมื่อปี พ.ศ. 2449 (2449-2506) ที่กำแพงเพชร เรียนชั้นมัธยมที่ร.ร.เทพศิรินทร์ เดิมมาลัยใฝ่ฝันจะทำงานเป็นเจ้าพนักงานป่าไม้ตามรอยบรรพบุรุษ แต่ด้วยความจำเป็นทางเศรษฐกิจ จึงหันมาเรียนต่อวิชาครู และในที่สุดก็เข้าสู่วงการหนังสือพิมพ์

จากการเปลี่ยนแปลงการปกครองในทศวรรษปี 2480 ด้วยการหยุดเขียนหนังสือชั่วคราว[16] หลังจากนั้นเราจะได้อ่านนวนิยายที่แสดงพัฒนาการของตัวละครที่บรรลุวุฒิภาวะ ที่ยังให้ความสำคัญกับความรัก แต่มีสำนึกความรับผิดชอบ มีความรักธรรมชาติ ความรักในการทำงาน และความรักในเพื่อนมนุษย์เข้ามา ผสานกลมกลืนกัน เช่นในเรื่อง "แผ่นดินของเรา" (2486-2493) และ "ทุ่งมหาราช" (2494)

ดอกไม้สด นักเขียนผู้หญิงแต่เพียงคนเดียวของเรานี้ ค่อนข้างจะมีวิถีชีวิตและทัศนคติเฉพาะตัว แตกต่างจากนักเขียนร่วมสมัย อย่างศรีบูรพาหรือมาลัย ชูพินิจ ที่เข้าไปมีส่วนร่วมอย่างแข็งขันในวงการหนังสือพิมพ์และวรรณกรรม ภาพสังคมในนวนิยายของดอกไม้สด กล่าวจำเพาะแต่แวดวงสังคมขุนนางอยู่แทบจะทุกเรื่อง เหตุการณ์ 24 มิถุนายน 2475 กระทบกระเทือนใจดอกไม้สดอยู่พอสมควร แต่ไม่เคยปรากฏริ้วรอยความสะเทือนอารมณ์นี้ในนวนิยาย[18] และดูเหมือนว่าดอกไม้สดเลือกที่จะอยู่นอกวงความเป็นไปในสังคมยุค 2475 ตัวละครที่มีบรรดาศักดิ์เป็นพระยา คุณพระ คุณหลวง ขุน ฯลฯ ของดอกไม้สดให้ภาพชีวิตสังคมขุนนางที่รับวัฒนธรรมตะวันตกในด้านวิถีชีวิตความเป็นอยู่ แต่ยังคงทัศนคติถือจารีตประเพณีอย่างสังคมเก่า เมื่อศึกษางานเขียนของดอกไม้สดจะได้ภาพความเสื่อม (ทางเศรษฐกิจ) ของ "ผู้ดี" ในแวดวงนี้ ผสานกับการเติบโตของคนชั้นกลางที่เข้ามาเป็นตัวละครรอง

เมื่อพิจารณาปูมหลังชีวิตของดอกไม้สด จะทำให้เข้าใจได้ว่าดอกไม้สดเป็นตัวแทนของกลุ่มคนที่ได้รับผลกระทบจากอิทธิพลวัฒนธรรมตะวันตกทางด้านศาสนาและวรรณกรรมจากพื้นฐานการศึกษาในโรงเรียนเซนต์โยเซฟคอนแวนต์[17] ในขณะที่ใช้ชีวิตอยู่ในสังคมขุนนาง ได้รับการศึกษาทางพุทธ บวกวัฒนธรรมทางการละครที่วังบ้านหม้อ การเปลี่ยนแปลงการปกครองยุค 2475 มีผลกระทบต่อวิถีชีวิตของกลุ่มชนนี้มาก งานเขียนของดอกไม้สดระยะหลังตั้งแต่ปี 2480 มักสะท้อนให้เห็นทัศนะที่มองโลกในแง่ลบ แต่ผู้เขียนได้พยายามขจัดความขัดแย้งนี้ด้วยธรรมะ ซึ่งผู้เขียนยึดถือเป็นคติสอนใจ

-3-

จากประวัติชีวิตนักเขียน ในส่วนที่สัมพันธ์กับงานและสังคม จะเห็นได้ว่า ทัศนคติและการมองโลกมองชีวิตของนักเขียนซึ่งเป็นคนร่วมสมัยใช้ชีวิตผ่านเหตุการณ์การเปลี่ยนแปลงทางการเมืองและสังคมมาด้วยกันนั้นผันแปรไปตามสถานะของนักเขียนอยู่สองประการ ประการแรกคือในฐานะสมาชิกของสังคมถือเป็นตัวแทนของกลุ่มชนชั้น และประการหลังในฐานะปัจเจก ที่อาศัยประสบการณ์จำเพาะตัว สร้างสรรค์งานวรรณศิลป์

---

[16]ในปี 2485 ขณะที่จอมพล ป.พิบูลสงคราม ประกาศนโยบายชาตินิยม และให้มีการบังคับใช้อักขรวิธีแบบใหม่ ไม่ต้องมีตัวสะกดการันต์ในการเขียนหนังสือ ไม่ว่าจะเป็นหนังสือพิมพ์หรือนวนิยาย มาลัยหยุดเขียนเรื่อง "แผ่นดินของเรา" ไป 7 ปี จนเมื่อเปลี่ยนแปลงตัวผู้นำแล้วจึงกลับมาเขียนนวนิยายเรื่องนี้ต่อ

[17]ม.ล.บุปผา กุญชร (2448-2506) นักเขียนนวนิยายสตรีคนแรกของไทยเป็นธิดาของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ ประธานองคมนตรีในสมัยรัชกาลที่ห้า จบการศึกษาชั้นมัธยมที่โรงเรียนเซนต์โยเซฟคอนแวนต์ เริ่มเขียนผลงานลงตีพิมพ์ครั้งแรกใน "ไทยเขษม" ปี 2471 และเป็นที่รู้จักกว้างขวางจากเรื่อง "คัตรูของเจ้าหล่อน" ในปีรุ่งขึ้น

มีเอกสารข้อมูลอยู่น้อยชิ้นที่บ่งบอกถึงทัศนคติการมองโลกมองชีวิตของดอกไม้สด หนึ่งในจำนวนนี้คือจดหมายแลกเปลี่ยนระหว่างดอกไม้สดกับสมภพ จันทรประภา ซึ่งเขียนถึงดอกไม้สดไว้ใน "ชีวิตดุจเทพนิยายของดอกไม้สด" ในปี 2509

[18]ดอกไม้สดเลือกเรียนภาษาฝรั่งเศสในชั้นมัธยมและได้รับอิทธิพลแรงจูงใจในการเขียนนวนิยายจากผลงานของเดลลี่ (Delly) นามปากการ่วมของ Fréderic และ Jeanne Petit Jean de la Rosiems (ค.ศ. 1876-1949) Delly เป็นนักเขียนยุคต้นศตวรรษที่ 20 ที่วงการวิจารณ์ฝรั่งเศสจัดงานเขียนของเขาไว้ในจำพวก roman sentimental ซึ่งมักมีเหตุการณ์บังเอิญเล็ก ๆ น้อย ๆ เกิดขึ้นและจบลงด้วยความสมหวัง เนื้อหามักพูดถึงคนในแวดวงผู้ดีเคร่งศาสนาในยุคปลายศตรรษที่ 19 ของฝรั่งเศส

สำหรับประการแรกนั้นผู้ศึกษาวิจารณ์วรรณกรรมไม่อาจใช้อคติใด ๆ แสดงความเห็นเกี่ยวกับฐานะทางชนชั้นและทัศนคติผู้เขียนที่ปรากฏอยู่โดด ๆ ไม่ส่งอิทธิพลต่อภาวะการสร้างสรรค์ ส่วนประการหลังคือการศึกษากระบวนการทางวรรณศิลป์ที่ปรากฏในผลงานของนักเขียนนั่นเอง

ในงานนวนิยาย ทัศนคติการมองโลกมองชีวิตของนักเขียนก่อร่างเป็นตัวเป็นตนขึ้นมาในขณะที่นักเขียนกำลังสร้างสรรค์งาน โดยลงมือทำงานกับ "วัตถุดิบ" การค้นหาคำตอบจากความซับซ้อนในกระบวนการสร้างสรรค์จึงจะเป็นหนทางที่จะนำเราไปสู่ทัศนคติของนักเขียนได้ นั่นหมายความว่า ผู้ศึกษาจะต้องวิเคราะห์รูปแบบวิธีการนำเสนอ การวางโครงเรื่อง การวาดภาพตัวละคร การใช้ภาษาเป็นอาทิ ให้รู้ว่างานเขียนนั้น ๆ ประกอบขึ้นด้วยอะไร งานเขียนของผู้ประพันธ์ทั้ง 4 เมื่อนำมาปะติดปะต่อกันจะช่วยให้มองเห็นภาพรวมของสังคมไทยยุค 2475 ที่จะต้องผ่านทัศนคติเฉพาะตัวของนักเขียนได้ชัดเจน ทั้งนี้ความรู้ทางสังคมและทางวรรณศิลป์ของผู้ศึกษาก็จะช่วยอธิบายพัฒนาการของกระบวนการสร้างสรรค์ของนักเขียนเฉพาะคนได้

ในบทนี้ ผู้ศึกษาอาศัยพื้นฐานทางทฤษฎีจากงานวิจัยของ Auerbach นักวิจารณ์วรรณกรรมชาวเยอรมันผู้เสนอทฤษฎีวรรณกรรมในแง่ "สะท้อนถ่าย" โดยนำมาวิเคราะห์กับผลงานวรรณกรรมเอกของยุโรป[20] ผสานกับทฤษฎีของ P. Macherey นักสุนทรียศาสตร์ชาวฝรั่งเศส ที่เสนอให้ศึกษาให้ความสำคัญเป็นอันดับแรก กับกระบวนการทางวรรณศิลป์ของงาน ทั้งนี้เพราะโลกวรรณกรรมมีโครงสร้างและระบบของตัวเอง[21]

1. สังคมเก่า–สังคมเจ้าและขุนนาง

เรื่องราวความเป็นไปส่วนใหญ่ในนวนิยายของหม่อมเจ้าอากาศฯ และดอกไม้สดมักอยู่ในแวดวงสังคมเจ้าและขุนนางหรือที่เรียกกันว่า "สมาคมชั้นสูง" ซึ่งมีลักษณะเป็นสังคมปิด หม่อมเจ้าอากาศฯดำเนินเรื่องใน นวนิยายโดยใช้บรรยากาศของแวดวงเจ้าในช่วงปี 2470 เป็นพื้น ส่วนดอกไม้สด มักกล่าวถึงสังคมของพวกขุนนางข้าราชการ ทั้งหม่อมเจ้าอากาศฯและดอกไม้สดต่างใช้ชีวิตในแวดวงนี้จนเติบใหญ่ ดอกไม้สดก่อนสมรสในปี พ.ศ. 2497 ใช้ชีวิตอยู่ในวังบ้านหม้อกับพระยาเทเวศร์ผู้เป็นพี่ชาย ในสมัยรัชกาลที่หก วังบ้านหม้อถือว่าเป็นแหล่งพบปะสังสรรค์ของ "สมาคมชั้นสูง" ที่สำคัญเลยทีเดียว

จารีตประเพณีที่สอดคล้องกันของคนในแวดวงนี้ คือหัวหน้าครอบครัวมักมีภรรยาน้อยหรือเมียเก็บในบ้าน ท่านพ่อของหม่อมเจ้าอากาศฯ มีหม่อมหลายคน หม่อมเจ้าอากาศฯ ทรงเป็นบุตรของหม่อมอ่อน ซึ่งเป็นหม่อมปลายแถว ส่วนดอกไม้สดก็เช่นกัน "หม่อม" มารดาออกจากวังไปตั้งแต่เธออายุเพียง 3 ขวบ ในงานประพันธ์ของนักเขียนทั้งสองจึงมีภาพตัวละครฝ่ายชายหลายตัวที่มีพฤติกรรมในทำนองนี้ หม่อมเจ้าอากาศฯ ทรงให้ทัศนะวิจารณ์ไว้หลายต่อหลายครั้งว่าด้วยประเพณีการมีภรรยาหลายคนของพวกผู้ดีชั้นสูง ในทำนองว่า "เมืองเรามีความนิยมที่แปลกอยู่อย่างหนึ่ง...ถ้าชายใดแต่งงานมีครอบครัวเป็นหลักเป็นฐานแล้วจะไปเฟะกับผู้หญิงรักกี่คนก็ไม่มีใครว่า...ไม่มีใครเหลียวแล ตามความเป็นอยู่ของคนไทยข้าพเจ้ารู้สึกว่าเมื่อผู้หญิงคนใดแต่งงานมีสามีไปแล้ว สมาคมชั้นสูงปล่อยให้หล่อนเป็นผู้รับผิดชอบ ในการที่จะรักษาหรือเก็บเอาสามีของหล่อนไว้.....แต่ผู้ชายคนไทยเมียเอาไว้ให้อยู่ได้ยากที่สุด....."[22] ส่วนดอกไม้สด ให้หลวงปราโมทย์แก้ต่างกับวไลว่า "ความผิดชนิดนี้ ผู้ชายแทบทุกคนเคยผิด กฎหมายบ้านเมืองเรา ไม่ห้ามการมีภรรยาหลายคน แต่ข้อ

---

[20]E. Auerbach, Minésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale, Paris, Gallimard, 1968.

[21]Macherey กล่าวไว้ว่า "รู้ว่าในงานของตอลสตอยมีอะไร ไม่เหมือนกับที่รู้ว่างานนั้นประกอบขึ้นด้วยอะไร" ในงานทฤษฎีเล่มสำคัญของเขาชื่อ "Pourune théorie de la production littéraire, "Maspéro, Paris, 1957

[22]หม่อมเจ้าอากาศดำเกิง, "สมาคมชั้นสูง" ใน "**วิมานหลาย**" แพร่พิทยา, หน้า 171-172

สำคัญอยู่ที่ตัวผู้ชาย ย่อมยกย่องภรรยาแต่งเป็นเอกภรรยา ผู้ชายทุกคนในสมัยก่อนก็ดี ในสมัยนี้ก็ดี ที่เป็นโสดอยู่ จนแต่งงานเห็นน้อยนัก ทุกคนเขามีภรรยาเก็บไว้กับบ้าน ครั้นถึงคราวแต่งงานก็ทำได้สะดวก"[23]

"แม้จะมีฐานะเป็นเจ้า ข้าพเจ้ายังได้ชื่อว่าเป็นคนจน ใคร ๆ ก็รู้ โชค...และไม่ใช่ทรัพย์...ได้อำนวยให้ข้าพเจ้าไปเที่ยวเห็นในประเทศที่เจริญต่าง ๆ มาแล้วมากหลาย เมื่อกลับมานั้นก็อยากจะได้เห็นประเทศไทยเป็นอย่างเขาบ้าง อยากเป็นผู้มีส่วนได้เสียในความดีงามและความเจริญของประเทศไทย..."[24]

หม่อมเจ้าอากาศฯ ทรงกล่าวเป็นเชิงปรารภไว้เช่นนี้ ในคำนำงานนิพนธ์ของพระองค์ชี้แจงมูลเหตุที่เป็นแรงจูงใจให้เป็นนักประพันธ์ เพื่อถ่ายทอดประสบการณ์จากชีวิตจริงที่ได้พบเห็นภาพชีวิตของวิสูตร ศุภลักษณ์ ณ อยุธยา "คนอาภัพ" ของม.จ.อากาศฯ สะท้อนโลกเก่าในแวดวงสังคมเจ้าและขุนนาง แม้ขณะไปศึกษาต่อที่ประเทศอังกฤษ และได้พบกับเจ้าหญิงอรุยา เจ้าหญิงฮินดู วิสูตรให้ทัศนะเชิงเห็นอกเห็นใจเมื่อหวนย้อนถึงชีวิตของหม่อมเจ้าในเมืองไทยหลายองค์ว่า

"ผู้ใดที่เกิดมาเป็นเจ้า แต่ต้องแบกเกียรติยศ ซึ่งเป็นภาระอันหนักยิ่งเนื่องด้วยความไม่มีทรัพย์นั้น เป็นผู้ที่มีบุพกรรมที่ร้ายกาจที่สุด....ข้าพเจ้ารู้สึก "สังเวช" เจ้า "พวกนี้มากและรู้สึกแค้นแทนในความทารุณและอยุติธรรมของธรรมชาติ"

ธรรมชาติโหดร้ายในทัศนะของวิสูตรเพราะในขณะที่ให้ความเป็นเจ้าโดยชาติกำเนิดแต่ก็ไม่ได้ให้ปัจจัยทางเศรษฐกิจพอเพียงในการดำรงชีวิตอย่างมีฐานะและศักดิ์ศรี โลกเก่าในทัศนะของวิสูตร จึงเป็นโลกของคนที่ "เกิดเป็นเจ้า" ไม่ใช่กลายเป็นคุณพระ คุณหลวง เหมือนดังพวกขุนนางข้าราชการจากบรรดาศักดิ์ที่ได้รับ

เจ้ายากจนอย่างพระองค์เจ้าประพันธ์ศิริ ใน "สมาคมชั้นสูง" ในรวมเรื่องสั้นชุด "วิมานทลาย" ไม่ได้รับการยกย่องในสังคมชั้นสูง เพราะฐานะยากจนและยังยึดอาชีพศิลปินจนแม้ผูกสมัครรักใคร่กับเพลินพิศ ลูกสาวพระยา ก็ต้องยอมพ่ายแพ้ให้คุณหญิงมารดาของเพลินพิศบังคับบุตรสาวไปแต่งงานกับคนอื่นที่ร่ำรวยกว่าดูเหมือนว่าฐานันดรศักดิ์ในยุค พ.ศ. 2470 ไม่ใช่เครื่องบ่งบอกสถานะทางสังคมที่สำคัญอันดับแรกอีกต่อไป

ภาพสังคมเจ้าและขุนนางนี้จะไม่สมบูรณ์ถ้าไม่มีงานเขียนของดอกไม้สด ในโลกนวนิยายของดอกไม้สด ตัวละครเอกฝ่ายชายมักมีบรรดาศักดิ์ ซ้ำเป็นตำแหน่งที่ได้รับพระราชทานในระบอบสมบูรณาญาสิทธิราช ดังเช่นพระยาวิชัย ใน "หนึ่งในร้อย" (2477) พระยาพลวัต ในเรื่อง "ผู้ดี" (2480) เหล่าบรรดาขุนนางข้าราชการนี้ยังใช้ชีวิตอย่างสุขสำราญในช่วงก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 ต่างจากสถานะที่เริ่มตกต่ำแล้วของพวกเจ้า ตัวละครใช้ชีวิตอยู่ในสนามเทนนิส โต๊ะน้ำชา งานเต้นรำ หรือไม่ก็ภัตตาคารที่ราชวงศ์

ตั้งแต่ปี 2480 ดอกไม้สดเสนอภาพตัวละครแตกต่างออกไป ตัวละครเอกจะไม่มียศฐาบรรดาศักดิ์อย่างรุ่นก่อน เช่น ทวิช จาก "นี่แหละโลก" ดูเหมือนว่าผู้เขียนเองจะตระหนักถึงความผันแปรทางสังคม โดยที่ในปี 2485 จอมพล ป.พิบูลสงครามได้ประกาศยกเลิกบรรดาศักดิ์ทั้งหมด ตัวละครเหล่านี้ต่างหมดโอกาสที่จะใช้ชีวิตอย่างหรูหราสะดวกสบายดังเดิมเขา เราเห็นภาพของพระยาอมรรัตน์ ขุนนางข้าราชการล้มละลายเพราะทำการค้าแข่งกับพวกขุนนางใหม่เชื้อสายจีนไม่ได้ ทิ้งให้วิมล บุตรสาวตกอยู่ในฐานะลำบาก และยังต้องอุปการะดูแลน้องต่างมารดาอีกหลายคนผู้ดีในเรื่อง"ผู้ดี" (2480) ของดอกไม้สด จึงหมดโอกาสที่จะมีอภิสิทธิ์ทางสังคมเพื่อใช้ชีวิตอย่างหรูหราดังเช่นแต่ก่อน

พวกเจ้าและขุนนางเผชิญหน้ากับการเปลี่ยนแปลง ด้วยท่าทีทัศนคติที่แตกต่างกัน การเลือกวิถีชีวิต

---

[23]ดอกไม้สด, **ความผิดครั้งแรก**, คลังวิทยา, 2516, หน้า 117.

[24]ผิวเหลืองหรือผิวขาว แพร่พิทยา, 2518, หน้า 49

ในสังคมแบบใหม่สะท้อนให้เห็นความเสื่อมของแวดวงสังคมเก่าเราจะเห็นภาพชีวิตของตัวละครเจ้าและขุนนางจากงานของนักเขียน ในแง่มุมหลากหลายโดยพิจารณาจากแก่นเรื่องเป็นสำคัญ กล่าวคือ

1.1 การเนรเทศตัวเองออกจากสังคม ดังชีวิตของหม่อมเจ้าพยุงศักดิ์ ในเรื่องสั้น "เจ้าไม่มีศาล"[25] ที่เนรเทศตัวเองไปใช้ชีวิตกุลีตกยากอยู่ในสหรัฐอเมริกา แม้ในตอนจบเรื่องกลายเป็นว่าเรื่องเล่าทั้งหมดคือความฝัน แต่ใน "ผิวเหลืองหรือผิวขาว" หม่อมเจ้าอากาศฯ ก็ได้เสนอภาพชีวิตเจ้ารัสเซียและอินเดียที่ต้องเนรเทศ ตัวเองออกจากบ้านเมืองเพราะการเปลี่ยนแปลงการปกครองไว้ก่อนแล้ว ทั้งหมดนี้หม่อมเจ้าอากาศฯ ทรงเขียนขึ้นก่อนเหตุการณ์มิถุนายน 2475 องค์ผู้ประพันธ์ทรงสิ้นชีพตักษัยในเดือนพฤษภาคม ปีเดียวกัน

1.2 ความรักที่ล้มเหลว ในปี พ.ศ. 2472 หม่อมเจ้าหญิงจากเรื่องสั้นของแม่อนงค์ชื่อ "เกิดเป็นหญิง" บรรยายความรู้สึกตัดพ้อประภาสคนรัก เรื่องสถานะความเป็นเจ้าของตนไว้ว่า

"คุณนี้ในที่สุดก็เห็นอย่างที่คนทั้งหลายได้เห็นนั่นเองว่า เป็นอติเรกลาภของมนุษย์เราอย่างใหญ่ยิ่งในการที่ได้เกิดมาเป็นเจ้า...คนธรรมดาสามัญอย่างเรายอมมีอิสระทุกอย่างต่างกว่าเจ้า โลกนี้ทั้งโลกเป็นของเราเมื่อเวลาต้องการ แต่สำหรับเจ้า ไม่เป็นไทยแก่ตัวพอที่จะเลือกเช่นนั้น ทุกสิ่งทุกอย่างในโลกล้วนแต่เป็นความฝัน แม้หัวใจจะเรียกร้องถึงความสดชื่นแห่งบทเพลงอันไพเราะถึงความผาสุก ความสวยงามและความปรารถนาอันคนเราพึงจะได้รับเพียงใด สิ่งเหล่านั้นก็ไม่เกิดขึ้น..."[26]

ชีวิตรันทดของหม่อมเจ้าหญิง ตัวละครเอก เริ่มต้นจากการหนีการแต่งงานแบบคลุมถุงชนไปพบรักกับประภาสสามัญชน และจบลงด้วยความตายของฝ่ายแรก เมื่อรักไม่สมหวัง ในปี พ.ศ. 2480 ศรีบูรพาก็เขียนบรรยายชีวิตรักที่ล้มเหลวของ ม.ล.กีรติ กับนพพรสามัญชนคนรุ่นใหม่ไว้ในเรื่อง "ข้างหลังภาพ" เช่นเดียวกัน

ดูจากแก่นเรื่องโดยผิวเผิน ผลงานของนักประพันธ์ชนชั้นกลางทั้งสองเรื่อง ไม่ได้ผิดเพี้ยนไปจากนิยายน้ำเน่าที่ไม่ได้จบลงอย่างมีความสุข และการตายของตัวละครเอกฝ่ายหญิงในตอนจบ ก็เป็นเรื่องโศกเศร้าเรียกน้ำตาจากคนอ่านอย่างธรรมดา แต่วิธีการคลี่คลายเรื่องในตอนจบนั้นมีประเด็นที่น่าสนใจ คือ จำเพาะว่าเรื่องเศร้าเกิดกับตัวละครฝ่ายหญิงที่เป็นเจ้าและจะต้องเป็นชีวิตรักรันทดไม่สมหวังกับหนุ่มสามัญชน การจบลงด้วยความ ตายของตัวละครเหล่านี้เป็นสัญญลักษณ์บอกกล่าวกับเราถึงชีวิตผู้หญิงในแวดวงสังคมเจ้าในยุค 2470 ที่ถูกครอบด้วยจารีตประเพณี และกฎหมาย[27]และเป็นการชี้ให้เห็นแนวโน้มของความเสื่อมถอยของชนชั้นนี้

1.3 การประนีประนอมกับสังคมใหม่ ในขณะที่ศรีบูรพาและมาลัย ชูพินิจ นักเขียนชนชั้นกลางเสนอภาพความล้มเหลวในชีวิตให้กับตัวละครเจ้าของตน ดูเหมือนว่าทั้งหม่อมเจ้าอากาศฯ และดอกไม้สด ผู้ใกล้ชิดกับแวดวงนี้มากกว่า จะให้ภาพทางเลือกตัวละครของตนด้วยการประนีประนอมกับสังคมใหม่ พระองค์เจ้าประพันธ์ศิริ ผู้สูญเสียเพลินพิศดูจะยอมรับความเป็นจริงได้อย่างหน้าชื่นตาบานกว่าระพินทร์ผู้สูญเสียเพลินใน "สงครามชีวิต" ของศรีบูรพา

ความรักแก่นเรื่องสำคัญ เป็นวิญญาณของตัวละครเอกในงานของนักเขียนอย่างมาลัย ชูพินิจและศรีบูรพา (ในงานช่วงแรกของชีวิต) สำหรับตัวละครเจ้าของหม่อมเจ้าอากาศฯ หรือแม้แต่ดอกไม้สด ความรักเป็นเรื่องที่ต้องคิดคำนวณใช้เหตุใช้ผล หาความเหมาะสม และความอ่อนไหวทางอารมณ์มาเป็นรองความสำคัญของเงินตราซึ่งเป็นที่มาของความสุขในชีวิต

---

[25]จากรวมเรื่องสั้นของ ม.จ.อากาศดำเกิง เรื่อง "วิมานหลาย" กรุงเทพฯ, แพร่พิทยา, 2514.

[26]แม่อนงค์, เกิดเป็นหญิง, สุภาพบุรุษ (มีนาคม 2472), หน้า3027.

[27]แม้หลังปี 2475 ผู้หญิงที่มีบรรดาศักดิ์เป็นเจ้า ถ้าปรารถนาจะแต่งงานกับสามัญชน ต้องคืนฐานันดรศักดิ์ตัวเอง

วิสูตรใน "ละครแห่งชีวิต" (2472) ต้องแยกทางกับมาเรีย เกรย์สาวนักหนังสือพิมพ์ เพราะวิสูตรตัดสินใจกลับเมืองไทย และมองไม่เห็นอนาคตของการใช้ชีวิตคู่ร่วมกันในประเทศไทย เพราะ "ข้าพเจ้าต้องการให้ผู้ที่ข้าพเจ้ารักเป็นสุข และเมื่อข้าพเจ้าไม่มีเงิน ไม่มีความหวังที่จะมองไปยังชีวิตอันราบรื่นในอนาคตได้"[28]

พระองค์เจ้าประพันธ์ศิริ ใน "สมาคมชั้นสูง" (2474) กล่าวเน้นอีกว่า "...ฉันเชื่ออย่างคุณแม่เธอเหมือนกันว่า เงินคือแก้วสารพัดนึก เงินให้ความสบายได้มากกว่าความรักหลายเท่านัก"[29]

การประนีประนอมกับสังคมใหม่ หมายความถึงการยอมรับสถานะของพวกเศรษฐีใหม่ที่ได้รับบรรดาศักดิ์เป็นขุนนางจากการทำการค้า ในทัศนะของดอกไม้สด การผสานกลมกลืนกันของคนต่างกลุ่มสังคมต่างวัฒนธรรมนั้นเป็นเรื่องยาก อย่างไรก็ตามไม่ว่าทัศนคติของดอกไม้สดจะเป็นเช่นไร นักเขียนก็ยังซื่อสัตย์พอที่จะยอมให้มีตัวละครรองประเภทลูกสาวพระวิเศษพานิช[30] ผู้ได้ดิบได้ดีจากการค้าแทรกอยู่เสมอ แม้จะด้วยน้ำเสียงอยู่ข้างจะขบขันของประพันธ์ก็ตาม ภาพดังกล่าวมักปรากฏในงานเขียนแต่ช่วงปี 2475 เป็นต้นไป

ในแวดวงเจ้าและขุนนาง การเปลี่ยนแปลงทางการเมืองและเศรษฐกิจได้เปลี่ยนสถานะของสมาชิกในขณะเดียวกันจารีตประเพณี วัฒนธรรมแบบสังคมเก่าก็เริ่มเสื่อมคลายความขลังลงไปเป็นอันมาก ทำให้ต้องผ่อนปรนเปิดโอกาสให้กับความรุ่งเรืองของคนกลุ่มใหม่ในสังคมใหม่ คนชั้นกลางเหล่านี้เริ่มแสวงหาวิถีชีวิตของตัวเองและสร้างค่านิยมใหม่ที่สอดคล้องกับโครงสร้างการดำเนินชีวิตที่เปลี่ยนแปรไป

2. การขยายตัวของคนชั้นกลาง และค่านิยมใหม่

คนชั้นกลางในงานนวนิยายของศรีบูรพา และมาลัย ชูพินิจ นับแต่ปี พ.ศ. 2470 แตกต่างไปจากภาพคนชั้นกลาง-เศรษฐีใหม่ของดอกไม้สด และของหม่อมเจ้าอากาศฯ ในโลกแห่งจินตนาการของนักเขียนทั้งสองชนชั้นนี้กำลังอยู่ในช่วงพัฒนาตัวเอง เราจะเห็นภาพตัวละครของศรีบูรพา อย่างเช่น มาโนช และทำนอง("ลูกชาย") ทำงานในศาล ระพินทร์ ("สงครามชีวิต") ขณะทำงานเป็นเสมียนอยู่ในกระทรวง โกเมศ ("จนกว่าเราจะพบกันอีก") ว่าที่นักเศรษฐศาสตร์ขณะเป็นนักศึกษาอยู่ที่ออสเตรเลียได้ทดลองใช้ทฤษฎีเศรษฐศาสตร์ที่ร่ำเรียนมาทำการวิเคราะห์สังคมไทย จันทา ("แลไปข้างหน้า") ลูกชาวนา ขณะออกหาอาหารในท้องทุ่ง ในทำนองเดียวกันมาลัย ชูพินิจ ก็ให้ภาพชำรง ("แผ่นดินของเรา") ทำงานในสวนมะพร้าวที่หาดวัวแล่น ชุมพร และรื่น ("ทุ่งมหาราช") ผู้นำชาวคลองสวนหมาก ขณะทำธุรกิจค้าไม้ เป็นต้น

ภาพคนชั้นกลางในโลกแห่งจินตนาการของนักเขียนทั้งสองจึงแตกต่างอย่างเป็นขาวกับดำกับภาพผู้ดีของดอกไม้สดขณะดื่มน้ำชา เล่นเทนนิส หรือจัดงานเลี้ยงเต้นรำ ในประเพณีเขียนนวนิยายไทย ซึ่งกินช่วงเวลาไม่ยาวนานนักนี้ ผู้อ่านมักคุ้นกับตัวละครโดยผ่านฉากชีวิตครอบครัวขณะพักผ่อนหย่อนใจ หรือขณะมีความรัก เนื้อหานวนิยายก่อนปี พ.ศ. 2470 ก็จะหมุนเวียนอยู่กับการดำเนินเรื่องในทำนองนี้ การเปลี่ยนแปลงทางกระบวนการวรรณศิลป์นี้ ไม่อาจอธิบายด้วยเหตุผลเพียงว่าเพื่อเสนอความแปลกใหม่ให้กับผู้อ่าน แท้จริงแล้วน่าจะนับเนื่องมาจากทัศนคติของนักเขียนที่เปลี่ยนแปรไปในการมองภาพความเป็นจริงตามวิถีชีวิตของสังคมแบบใหม่

สำหรับศรีบูรพาและมาลัย ชูพินิจ งานนวนิยายในช่วงปี 2470-2475 แสดงออกซึ่งทัศนะของคนรุ่นใหม่ ที่มีความคิดเสรีนิยม แสวงหาเสรีภาพในการแสดงออก วิถีชีวิตในรูปแบบต่าง ๆ สำหรับชนชั้น

---

[28]หม่อมเจ้าอากาศดำเกิง ระพีพัฒน์, **ละครแห่งชีวิต**, แพร่พิทยา, หน้า 75.

[29]หม่อมเจ้าอากาศดำเกิง ระพีพัฒน์, "สมาคมชั้นสูง" ใน **"วิมานทลาย"**, อ้างแล้ว, หน้า 222.

[30]จากเรื่อง **สามชาย**

ใหม่ซึ่งเริ่มมีบทบาทในสังคม คุณสมบัติที่พึงมีคือความมุ่งมั่นในการทำงาน มีวิริยะอุตสาหะ เชื่อมั่นในความเจริญก้าวหน้า ความใฝ่ฝันของคนรุ่นนี้ก็คือความมุ่งมั่นที่จะทำตัวให้เป็นประโยชน์โดยขอมีสิทธิมีเสียงในการพัฒนาสังคม ซึ่งเป็นวิธีหนึ่งในการทำอุดมคติให้เป็นจริง ตัวละครเอกในยุค พ.ศ. 2470 ทั้งของหม่อมเจ้าอากาศฯ ศรีบูรพา ดอกไม้สด และมาลัย ชูพินิจ บ้างแสดงความจำนงที่จะทันเหอาชีพมาทำการค้า ดังเช่นกรณีของรัตน์ ใน "สามชาย"[31] ศึกษาการธนาคารอย่างนพพร ใน "ข้างหลังภาพ" บ้างวิพากษ์วิจารณ์ความเป็นไปของชาติบ้านเมืองด้วยทัศนะของ "คนรุ่นใหม่" ที่มีต่อการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจสังคมว่า "...เราปล่อยให้ชาวต่างประเทศมาขุดแร่ของเราเล่นที่ภูเก็ต ทำสวนยางสวนมะพร้าวของเราทั่วไปทุกหนทุกแห่ง เราคนไทย...ปล่อยให้ชาวต่างประเทศมาสูบเลือดในอก ให้คนอื่นมาเผยแพร่พานิชโยบายและเก็บผลของการหว่านพืชนั้นตามสบายใจชอบ...."[32] บ้างตั้งปณิธานที่จะเป็นนักเขียน นักหนังสือพิมพ์ เช่น วิสูตร ใน "ละครแห่งชีวิต" ระพินทร์ใน "สงครามชีวิต" และโกเมศใน "จนกว่าเราจะพบกันอีก" ที่มุ่งมั่นจะเป็นนักเศรษฐศาสตร์ เพื่อกลับมาวิเคราะห์สังคมไทย

ปี พ.ศ. 2471 "ลูกผู้ชาย" นวนิยายของศรีบูรพาเรื่องแรกที่ประสบผลสำเร็จ เสนอภาพตัวละครเอกลูกชายช่างไม้ซึ่งมีฐานะยากจน มาโนชได้ไปเรียนต่อต่างประเทศและเข้ารับราชการจนได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็นพระ ดูเหมือนว่าการศึกษาจะเป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลให้มาโนชได้เลื่อนฐานะทางสังคม เช่นเดียวกับศรีบูรพาผู้ประพันธ์เอง

ทัศนะมองโลกในแง่ดี เชื่อในความก้าวหน้าของชีวิตที่ปรากฏในตัวมาโนช ตัวแทนคนชั้นล่างจากสังคมนี้ ไม่อาจคงอยู่ได้นาน ในปี พ.ศ. 2475 เมื่อศรีบูรพาเขียนเรื่อง "สงครามชีวิต" เงินได้เข้ามามีบทบาทเป็นตัวชักนำความบาดหมางแตกแยกระหว่างระพินทร์กับเพลิน และเป็นตัวเดินเรื่องที่สำคัญตั้งแต่ต้นจนจบ อุปสรรคขวางกั้นที่ตัวละครต้องเผชิญคราวนี้แตกต่างจากอุปสรรคทางจารีตสังคมในงานนวนิยายยุคก่อน ๆ ความต้องการของพ่อแม่วัฒนธรรมประเพณี ฯลฯ กลายเป็นอุปสรรครองไปเสียแล้ว ในสังคมที่เงินตรากลายเป็นพระเจ้า ดุสิตนักเขียนเพื่อนบ้านของระพินทร์เล่าให้ฝ่ายหลังฟังว่า ทำอย่างไรเขาจึงกลายเป็นนักเขียนมีชื่อได้ ด้วยการเชิญพวกผู้ดีและนักหนังสือพิมพ์มางานเลี้ยงที่บ้าน เพื่อในวันรุ่งขึ้น ชื่อดุสิตจะได้ไปปรากฏอยู่ตามหน้าหนังสือพิมพ์เป็นที่กล่าวขานของผู้คน "สงครามชีวิต" จบลงโดยที่ระพินทร์พ่ายแพ้ต่อสงครามที่เขายังไม่ได้ประกาศ เขาสูญเสียเพลิน ไปให้กับผู้อำนวยการหนุ่มที่มีฐานะร่ำรวย เพราะสำหรับเพลินแล้ว "ดิฉันอาจแต่งงานกับใคร ๆ ได้ทุกคนที่ดิฉันได้คำนวณทุกสิ่งทุกอย่างในตัวเขา และที่เป็นสมบัติของเขาอย่างเป็นที่พอใจ"[33]

เมื่อเปรียบเทียบเรื่อง "สงครามชีวิต" ของศรีบูรพา ตีพิมพ์เมื่อปี พ.ศ. 2475 กล่าวถึงเหตุการณ์ในสมัยนั้น และ "ทุ่งมหาราช" ของมาลัย ชูพินิจ เขียนเมื่อปี พ.ศ. 2494 เพื่อเล่าเหตุการณ์ในสังคมไทยย้อนหลังไปถึงปีที่ผู้ประพันธ์ถือกำเนิด คือ พ.ศ. 2449 ยุคปลายสมัยรัชกาลที่ห้า งานนิพนธ์ทั้งสองเล่มนี้มีข้อเหมือนกันและข้อแตกต่างที่ช่วยนำผู้อ่านไปสู่การมองเห็นภาพของสังคมไทยที่กำลังเคลื่อนไปสู่ระบบ"ธนานุภาพ" ในต่างยุคต่างสมัยได้ชัดเจน ยิ่งกว่าหลักฐานทางประวัติศาสตร์ใด ๆ "ทุ่งมหาราช" จบลงอย่างมีความหวังสำหรับรื่นตัวละครเอก ที่ต้องต่อสู้กับการครอบงำของนายทุนจากในเมืองที่มีต่อพ่อค้าไม้เล็ก ๆ ระดับตำบลและระดับจังหวัด ในขณะที่ "สงครามชีวิต" จบลงด้วยความผิดหวังของระพินทร์ตัวละครเอก ในสงครามที่ยังไม่ทันได้ประกาศ

---

[31]ดอกไม้สด, **สามชาย**, หน้า85.

[32]หม่อมเจ้าอากาศดำเกิง, **ผิวเหลืองหรือผิวขาว**, หน้า12-13.

[33]ศรีบูรพา, **สงครามชีวิต**, หน้า199.

ใน "ทุ่งมหาราช" สังคมไทยยุคปลายสมัยรัชกาลที่ห้า กำลังเริ่มเปลี่ยนแปลงรื่น กุฎมพีน้อย[34] จากชนบทยังคงมีความหวังและมองเห็นอนาคตของตัวเอง แม้ระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยมหรือแบบธนานุภาพจะเริ่มคุกคามหมู่บ้านเล็ก ๆ ของเขาแล้วก็ตามในขณะที่ระพินทร์ กุฎมพีน้อยในเมืองใหญ่ ยุค พ.ศ. 2475 ได้กลับกลายเป็นคนเล็ก ๆ ในสังคมที่มีข้อแตกต่างชัดเจนระหว่างคนมีคนจน โศกนาฏกรรมในชีวิตของระพินทร์ กุฎมพีน้อยไม่แตกต่างไปจากโศกนาฏกรรมในชีวิตของ ม.ล.กีรติใน "ข้างหลังภาพ" หรือของหม่อมเจ้าหญิงในเรื่อง "เกิดเป็นหญิง" ตัวละครหญิงจากสังคมขุนนาง พ่ายแพ้ต่อประเพณี ระพินทร์ พ่ายแพ้ต่อเงินตรา ทั้งประเพณีและเงินตราถือเป็นอุปสรรคต่อความรัก เพียงแต่อย่างแรกเป็นอุปสรรคในสังคมเก่า ส่วนเงินตราเป็นอุปสรรคในสังคมใหม่นี้เอง

ในขณะที่รื่นผู้ใช้ชีวิตอยู่ในสังคมไทย ปี 2450 แสดงท่าทีต่อต้านไม่ปล่อยให้เงินตราเข้ามาทำลายมิตรภาพระหว่างเพื่อน และยังคงรักษาอุดมคตินี้ไว้ได้ ระพินทร์ตัวละครเอกของศรีบูรพาในยุค พ.ศ. 2475 ไม่อาจต่อสู้กับการรุกคืบคลานของระบบเงินตรา แต่ต้องเผชิญกับผลจากการแปรเปลี่ยนของสังคมเข้าสู่ยุคธนานุภาพ ในขณะที่ดุสิตนักเขียนหนุ่มนักสังเกตการณ์ ได้มองเห็นและตระหนักถึงการเปลี่ยนแปร และเลือกที่จะทำตัวให้สอดคล้องกับค่านิยมหลักของสังคม ระพินทร์ คนตัวเล็ก ๆ ตัวละครเอกของเรานี้ ได้แต่ก้มหน้ายอมรับโชคชะตา

ทั้งศรีบูรพาและมาลัย ชูพินิจ แม้จะเสนอภาพการเปลี่ยนแปลงของสังคมไทยไปสู่ยุคนิยมเงินตราด้วยมิติที่แตกต่างกันเช่นนี้ สิ่งที่สอดคล้องต้องกันคือ งานนวนิยายทั้งสองเล่มได้สะท้อนทัศนคติที่ลึกซึ้งของผู้ประพันธ์ในการมองปัญหาของยุคสมัยตนอย่างถ่องแท้

เมื่อพิจารณาภาพรวมของนวนิยายในยุคต้น ๆ ของนักเขียนร่วมสมัยทั้งสี่ที่มีพื้นเพมาจากกลุ่มสังคมที่แตกต่างเป็นตรงกันข้ามนี้ เรากลับค้นพบความเหมือนหรืออีกนัยหนึ่งคือความสอดคล้องต้องกันในกระบวนการแสดงออกทางวรรณศิลป์ ถ้านำทฤษฎีวรรณกรรมตะวันตกเข้ามาแยกแยะงานเขียนของศรีบูรพา ดอกไม้สดและมาลัย ชูพินิจ ในช่วงปี พ.ศ. 2470 เราอาจจัดผลงานนี้ไว้ในแนว realisme sentimental[35]ในประเพณีการเขียนนวนิยายของตะวันตกซึ่งมีมาช้านานกว่าสามศตวรรษ นวนิยายแนว realisme sentimental มีเนื้อหาที่ไม่ข้องเกี่ยวกับการเมืองและมักเล่าหรือบรรยายชีวิตทางอารมณ์ของตัวละคร โดยแยกห่างออกจากภาวะความเป็นจริง บทสรุปของนวนิยายเหล่านี้มักออกมาในทำนองมองโลกในแง่ดี ตัวละครหนุ่มสาวมีความตั้งใจสูง มีวิริยะอุตสาหะ และมักประสบความสำเร็จในชีวิต โดยมักมีโชคช่วยในลักษณะ "เทตุบังเอิญ" ปรากฏ อยู่บ่อยครั้งตลอดเรื่องซึ่งเป็นการสะท้อนทัศนคติมองโลกในแง่ดีของนักเขียนหนุ่มสาวในยุคนั้น

นักวิจารณ์วรรณกรรมไทยที่มองความสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมกับสังคมมักเสนอภาพรวมนวนิยายไทยยุค พ.ศ. 2475 ไว้ว่าเป็น "นวนิยายน้ำเน่า" ทั้งนี้เพราะลักษณะแก่นเรื่องที่มักให้ความสำคัญกับความรักระหว่างหนุ่มสาว ภาพความขัดแย้งที่ปรากฏก็มักจะเป็นปัญหาในครอบครัวหรือความขัดแย้งทางอารมณ์ แท้จริงแล้วเมื่อจัดวางผลงานเหล่านี้ในบริบทของสังคมไทยยุคนั้น ยังจัดได้ว่า นักเขียนรุ่นปี 2470 มีทัศนะที่วิพากษ์วิจารณ์ต่อจารีต ประเพณี ทางสังคมยุคนั้น ไม่ว่าจะเป็นการเสนอภาพความขัดแย้งกับคนรุ่นเก่า หรือการเรียกร้องสิทธิเสรีภาพในเรื่องความรักของตัวละคร อย่างไรก็ดี เราจัดงานเขียนในลักษณะนี้อยู่ในระดับ roman dc mocurs ที่สะท้อนปัญหาจากภาวะอารมณ์และศีลธรรมของตัวละครแต่เพียงเท่านั้น

---

[34]สำนวนของนิธิ เอียวศรีวงศ์ ใน "มาลัย ชูพินิจ เหตุผลของความรักกับนวนิยายไทย" ใน **โลกหนังสือ** ปีที่ 6 ฉบับที่ 12 กันยายน 2526, สำนักพิมพ์ดวงกมล, หน้า 18-23

[35]Auerbach, **Mimesis**, อ้างแล้ว, หน้า434-435.

การเปลี่ยนแปลงทางสังคมจะมีผลกระทบต่อพัฒนาการทางความคิดของนักเขียนและการแสดงออกทางวรรณศิลป์ หลังเหตุการณ์เดือนมิถุนายน พ.ศ. 2475 บรรยากาศในแวดวง "สมาคมชั้นสูง" ในผลงานของดอกไม้สดจะเปลี่ยนแปรไป ขณะงานนิพนธ์ของหม่อมเจ้าอากาศฯ ก่อนหน้านั้นได้สะท้อนแนวโน้มความตกต่ำของแวดวงผู้ดีไว้ก่อนแล้ว สำหรับศรีบูรพาและมาลัย ชูพินิจ จะยังคงทัศนคติมองโลกในแง่ดีอย่างคนรุ่นใหม่ไว้ช่วงขณะหนึ่งแล้วจึงเริ่มตระหนักถึงอิทธิพลของระบบ "ธนานุภาพ" อย่างจริงจัง นับแต่ช่วงปี พ.ศ. 2480 เมื่อจอมพล ป.พิบูลสงครามทำรัฐประหาร และขึ้นเป็นนายกรัฐมนตรี นวนิยายที่แสดงประสบการณ์และวุฒิภาวะของนักเขียนอย่างศรีบูรพา มาลัย ชูพินิจ และดอกไม้สดจึงปรากฏสู่วงการวรรณกรรม อาทิเรื่อง "นี่แหละโลก" ของดอกไม้สด "แผ่นดินของเรา" ของมาลัย ชูพินิจและ "จนกว่าเราจะพบกันอีก" ของศรีบูรพา

จากนวนิยายในแนว realisme sentimental ที่กล่าวถึงอารมณ์ ชีวิตส่วนตัวของตัวละครที่เป็นปัจเจก เนื้อหาของนวนิยายไทยได้พัฒนาสะท้อนทัศนะวิพากษ์วิจารณ์ ตั้งคำถามกับสังคม และสัมพันธ์สัมผัสกับความเป็นจริงของชีวิตมากขึ้น งานเขียนในยุคหลังของศรีบูรพาและมาลัย ชูพินิจ เริ่มแสดงภาพความขัดแย้งในจิตใจของตัวละครที่มีต่อการเปลี่ยนแปร ขยายตัวทางเศรษฐกิจของสังคมไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งตัวละครของศรีบูรพา ที่ได้สะท้อนความอึดอัดคับข้องของปัจเจกที่มีต่อชีวิตสมัยใหม่ งานเขียนศรีบูรพา ในยุคหลังดูจะก้าวไปไกลในแง่สำนึกทางสังคมของผู้เขียน นวนิยายไทยได้ก้าวพัฒนาขึ้นอีกขั้นหนึ่งจากการ "ลอยล่องอย่างฉาบฉวยไปบนผิวหน้าของชีวิต (สังคม) เพียงเพื่อจะสะท้อนชะตาชีวิตเศร้าเคล้าน้ำตาของปัจเจกไปสู่ความเป็น จริงทางประวัติศาสตร์"[36]

เพื่ออำนวยความสะดวกและรวดเร็ว ในการติดต่อกับ ฝ่ายจำหน่าย ของ

วัฒนาพานิช สำราญราษฎร์

โปรดติดต่อ ฝ่ายจำหน่าย **แห่งใหม่** เท่านั้น

เลขที่ 31/1–2 ซอยศิริพัฒน์ (ข้างเรือนจำคลองเปรม–ร้านนายเหมือน)

ถนนมหาไชย (ระหว่างศาลาเฉลิมไทย–วังบูรพา)

[36] "à écumer la surface de la vie sociale pous représenter un destin privé dans des termes sentimentalement tragiques, mais à pénétrer jusqu'au sein de la réalité socio-politique." Auerbach, **Mimesis**, p.435

หมายเหตุ บทความนี้จำกัดช่วงศึกษาไว้เพียงช่วงปี พ.ศ. 2480 โดยประมาณ อันที่จริงแล้วงานเขียนที่แสดงวุฒิภาวะของนักเขียนมักปรากฏในช่วงหลังจากนั้น จึงเป็นประเด็นที่น่าสนใจในการค้นคว้าต่อไป

บรรณานุกรม

นวนิยายที่ใช้ศึกษา

ดอกไม้สด

นิจ (2472). กรุงเทพฯ, ไทยเขษม, 2480.

ศัตรูของเจ้าหล่อน (2472). กรุงเทพฯ, แพร่พิทยา, 2514.

ความผิดครั้งแรก (2473). กรุงเทพฯ, คลังวิทยา, 2516.

สามชาย (2476). กรุงเทพฯ, ไทยเขษม, 2476.

หนึ่งในร้อย (2477). กรุงเทพฯ, คลังวิทยา, 2516.

ชัยชนะของหลวงนฤบาล (2478). กรุงเทพฯ, คลังวิทยา, 2516.

ผู้ดี (2480). กรุงเทพฯ, ไทยเขษม, 2480.

นี่แหละโลก (2483). กรุงเทพฯ, บรรณาคาร, 2516.

มาลัย ชูพินิจ

เกิดเป็นหญิง (2472). กรุงเทพฯ, คุรุสภา, 2504.

ธาตุรัก (2472). กรุงเทพฯ, สุภาพบุรุษ, 2472.

แผ่นดินของเรา (2486-2493). กรุงเทพฯ, ข้าวนา, 2517.

ทุ่งมหาราช (2494). กรุงเทพฯ, บรรณกิจ, 2520.

ศรีบูรพา

ลูกผู้ชาย (2471). กรุงเทพฯ, ผดุงศึกษา, 2520.

สงครามชีวิต (2475). กรุงเทพฯ, กอไผ่, 2522.

ข้างหลังภาพ (2480). กรุงเทพฯ, ผดุงศึกษา, 2510.

แลไปข้างหน้า (2498). กรุงเทพฯ, นกน้อย, 2523.

อากาศดำเกิง รพีพัฒน์, ม.จ.

ละครแห่งชีวิต (2472). กรุงเทพฯ, แพร่พิทยา, 2520.

ผิวเหลืองหรือผิวขาว (2473). กรุงเทพฯ, แพร่พิทยา, 2518.

วิมานทลาย (2474). กรุงเทพฯ, แพร่พิทยา, 2514.

หนังสืออ้างอิงภาษาไทย

ชาลี เอี่ยมกระสินธ์, *ชีวิตและงานของหม่อมเจ้าอากาศดำเกิง,* กรุงเทพฯ, ประมวลสาส์น, 2515.

ชีวิตการต่อสู้ของกุหลาบ สายประดิษฐ์, กรุงเทพฯ, กลุ่มเผยแพร่สัจธรรม, 2517.

ตรีศิลป์ บุญขจร, *นวนิยายกับสังคมไทย* **(พ.ศ. 2475-2500),** กรุงเทพฯ, สร้างสรรค์, 2523.

นิธิ เอียวศรีวงศ์, *วัฒนธรรมกฎุมพีกับวรรณกรรมต้นรัตนโกสินทร์,* เอกสารไทยคดีศึกษา, 2525.

สมภพ จันทรประภา, *เรื่องราวในชีวิตดุจเทพนิยายของดอกไม้สด,* กรุงเทพฯ, แพร่พิทยา, 2516.

สุธีรา สุขนิยม, *มาลัย ชูพินิจและผลงานเชิงสร้างสรรค์,* กรุงเทพฯ, การเวก, 2522.

สุพรรณี วราทร, *ประวัติศาสตร์นวนิยายไทยตั้งแต่สมัยแรกเริ่มจนถึง* **พ.ศ. 2475,** กรุงเทพฯ, สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย, 2527.

บทความ

นิธิ เอียวศรีวงศ์, *"มาลัย ชูพินิจ เหตุผลของความรักกับนวนิยายไทย"*, ใน **โลกหนังสือ**, ปีที่ 6 ฉ. 12 กันยายน 2526.

หนังสืออ้างอิงภาษาต่างประเทศ

AUERBACH, E., **Mimésis, le repré sentation de la réalité dans la littérature: occidentale**, Paris, Gallimard, 1968.

DELLY, **le secret de la Luzette**, Paris, Gautier-Languereau, 1948.

GOLDMANN, L., **Le Dieu caché**, Paris, Gallimard, 1959.

, **Essais sur les formes et leurs significations**, Paris, Gonthier Gonthier, 1981.

, **Pour une sociologie du roman**, Paris, Gallimard, 1964.

LEENUTAPONG, Siriporn, **La création romanesque en Thaïlande**, Thèse, Paris, 1982.

LUKACS, G., **Balzac et le réalisme français**, Paris, maspéro, 1973.

, **Ecrits de Moscou**, Paris,Edition Sociales, 1974.

, **La théorie du roman**, Paris, Gonthier, 1963.

, **Le roman historique**, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1965.

, **La signification présente du réalisme critique**, Paris, Gallimard, 1960.

, **Problèmes du réalisme**, Paris, l'Arche Editeur, 1975.

Macherey, P., **Pour une théorie de la production littéraire**, Paris, Maspéro, 1980.

WATT, I., **The Rise of the novel**, London, Pelican, 1975.

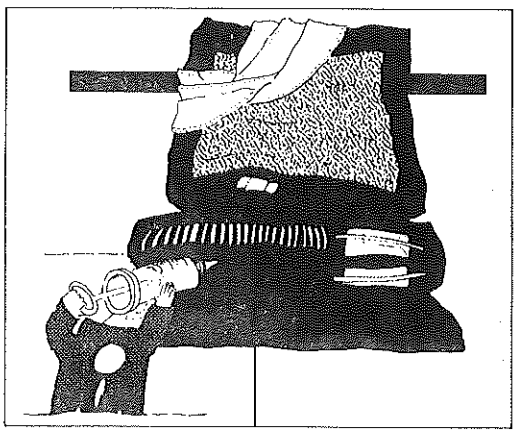
คอมพิวเตอร์ช่วยสอน : ปัญหาและแนวทางปัจจุบัน

มธุรส สาชลวิจารณ์ จงชัยกิจ*

1. ปัญหา

1.1 ครูกับคอมพิวเตอร์ : การนำเทคนิคใหม่เข้าสู่ห้องเรียน

นับตั้งแต่เราได้มีภาพยนตร์ โทรทัศน์ โฆษณา หนังสือพิมพ์ จนกระทั่งถึงคอมพิวเตอร์ ปัญหาได้เกิดขึ้นต่อทั้งสังคมและผู้เรียนมาโดยตลอด จากความจำเป็นของโรงเรียนที่จะต้องเปิดตัวเองออกสู่โลกภายนอก สู่ความเป็นจริงในสังคมที่คนรุ่นเยาว์ของเราจะต้องออกไปเผชิญในวันข้างหน้า ทำให้การนำเอาเทคโนโลยีใหม่ ๆ และโสตทัศนูปกรณ์อย่างคอมพิวเตอร์เข้ามาสู่โรงเรียนกลายเป็นสิ่งที่ยอมรับหรือสิ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ไปในที่สุด และเมื่อนั้น สาเหตุสำคัญของปัญหาที่เราควรคำนึงถึงย่อมได้แก่



1. ภาษาและวิธีการย่อยประมวลข้อมูล ความรู้ที่แตกต่างไปจากเดิม ซึ่งแม้จะชวนให้สนใจติดตามแต่ก็อาจเป็นตัวการทำให้ความคิดความอ่านของผู้เรียนชะงักงัน จำกัดอยู่ในเรื่อง ๆ เดียว และไม่อาจพัฒนาให้หลากหลายได้ สิ่งที่เราต้องให้ความสนใจเป็นพิเศษจึงได้แก่ความคิดสร้างสรรค์ของผู้เรียน

2. การเปลี่ยนแปลงวิธีถ่ายทอดและกระจายข้อมูลความรู้ ซึ่งหันมาเน้นที่การเรียนรู้โครงสร้างและแนวความคิดรวบยอดเป็นสำคัญ

3. กระบวนการเรียนรู้ของผู้เรียนที่เปลี่ยนไป ทำให้ผู้เรียนอาจสูญเสียโอกาสที่จะปะทะความคิดและประสบการณ์การเรียนรู้กับความเป็นจริงในชีวิตได้

4. ขบวนการทางคอมพิวเตอร์ศาสตร์ ซึ่งอาจทำให้เนื้อหาวิชาความรู้บางอย่างต้องขาดหายไป

นอกจากนี้ยังมีสาเหตุบางประการของการต่อต้านการนำเอาคอมพิวเตอร์เข้าสู่โรงเรียนในปัจจุบัน คือ

1. การเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยีใหม่ ๆ ในโรงเรียน เป็นเรื่องที่ต้องใช้เวลามาก (l' innovation technologique à l' école demande du temps)

2. การหมุนเวียนระหว่างการเกิดและการสูญสลายทางเทคโนโลยีที่ถือได้ว่าเป็นปกติวิสัย (Oubli et mémoire sociale : l' utilisation d'une technologie sans cesse renaissante) คือบางครั้งยังไม่ทันเข้าที่ดี ก็หมดความนิยมไปแล้ว

3. ความไม่สอดคล้องต้องกันระหว่างสิ่งที่สังคมเรียกร้องต้องการกับโครงการทางการศึกษา(Caution sociale et projet pédagogique : l' offre technologique se trouve en décalage avec la demande pédagogique : manque de projet pédagogique)

---

*อาจารย์ ดร.ประจำภาควิชาการศึกษา (ฝ่ายวิจัย CAI ภาษาฝรั่งเศส) คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ดังนั้น จึงควรที่โรงเรียนจะได้จัดเตรียมการเพื่อรับเป้าหมายใหม่ทางการศึกษา ที่ได้แก่ เทคนิค วิธีการใช้คอมพิวเตอร์ช่วยสอน ฯลฯ ไว้ในแผนการทำงานของตน เพื่อเป็นการเปิดโอกาสและช่องทางให้แก่ครูผู้สอนที่ประสงค์จะได้ใช้เทคโนโลยีเหล่านี้ โดยพึงระลึกเสมอด้วยว่า

... Le monde est composé de bien des choses et aucun
cadre de référence ne peut à lui seul les contenir
toutes (...) Le professeur doit enseigner les limites
de ses outils autant que leur puissance ...

1.2 คอมพิวเตอร์ช่วยสอนคืออะไร

คำตอบที่แน่นอนอันหนึ่งคือ E.A.O.หรือ CAI ไม่ได้หมายถึงแต่เฉพาะการมีเครื่องคอมพิวเตอร์ไว้ในห้องเรียนเท่านั้น แต่รวมไปถึง

1. การที่คอมพิวเตอร์นั้นช่วยพัฒนาหรือทำให้เกิดสถานการณ์ทางการเรียนการสอนขึ้นได้ในห้องเรียน
2. การไม่เรียกร้องให้ครูต้องมีพื้นความรู้ทางคอมพิวเตอร์ก่อนการใช้ซอฟต์แวร์ทางการศึกษาเกินไปกว่าความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับวิธีใช้ที่กำหนดมาสำหรับซอฟต์แวร์หนึ่ง ๆ เท่านั้น (mode d'emploi) ซึ่งรวมไปถึงในเรื่องของการใช้อุปกรณ์คอมพิวเตอร์ด้วยเช่นกัน
3. การมีซอฟต์แวร์ทางการศึกษา (logiciel pédagogique) ซึ่งมุ่งเป้าหมายไปที่การเรียนการสอนเป็นสำคัญ คือ เรียกได้ว่าเป็นซอฟต์แวร์ที่ดี มีประโยชน์ตามความหมายของนักการศึกษา ไม่ใช่ของนักโปรแกรม และสิ่งสำคัญที่สุดก็คือ สถานการณ์การเรียนรู้ที่ซอฟต์แวร์นั้น ๆ สามารถเสนอให้แก่ผู้เรียนได้ (les situations cognitives offertes par les logiciels)

คอมพิวเตอร์ช่วยสอนในความหมายนี้ จึงเกี่ยวข้องได้กับบรรดาสถานการณ์ทางการเรียนการสอนที่ได้แก่

- แบบฝึกต่าง ๆ (drill/practice)
- สถานการณ์จำลอง (simulation)
- ประสบการณ์ตรง (expériences physiques)
- การฝึกเฉพาะด้าน เช่น ฝึกอ่านเร็ว อ่านเพื่อความเข้าใจ
- และการประเมินผล เป็นต้น

การเลือกใช้ซอฟต์แวร์ทางการศึกษาให้ใช้งานได้อย่างมีประสิทธิภาพตรงตามความต้องการจึงต้องประกอบด้วย

1. การทำการทดสอบก่อนและหลังเรียน (Prétest-Posttest)
2. การทำตารางวิเคราะห์ผล (Grilles d'évaluation) ซึ่งมักทำควบคู่ไปกับคู่มือการใช้ซอฟต์แวร์
3. การคำนึงถึงจุดอ่อนของการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนด้วยคอมพิวเตอร์ และพยายามเน้นให้เกิดกิจกรรมสัมพันธ์สม่ำเสมอ (Activité interactive)

1.3 สภาพปัจจุบันและแนวทางในอนาคตของ E.A.O/CAI

การตัดสินประโยชน์และประสิทธิภาพของซอฟต์แวร์ทางการศึกษาได้ดีจึงอยู่ที่การรู้จักเปรียบเทียบสภาพการเรียนรู้ด้วยซอฟต์แวร์นั้น ๆ ว่าตรงกันกับสภาพการเรียนรู้ที่ได้วางเป้าหมายไว้หรือไม่เพียงใดเป็นสำคัญ

...C'est de reconnaître si la situation présentée par le logiciel a les caractéristiques, sur le plan cognitif, de la situation d'apprentissage désirée ...

และหลักการทั่วไปที่เป็นส่วนประกอบของการตัดสินคุณภาพของซอฟต์แวร์ทางการศึกษายังได้แก่การที่

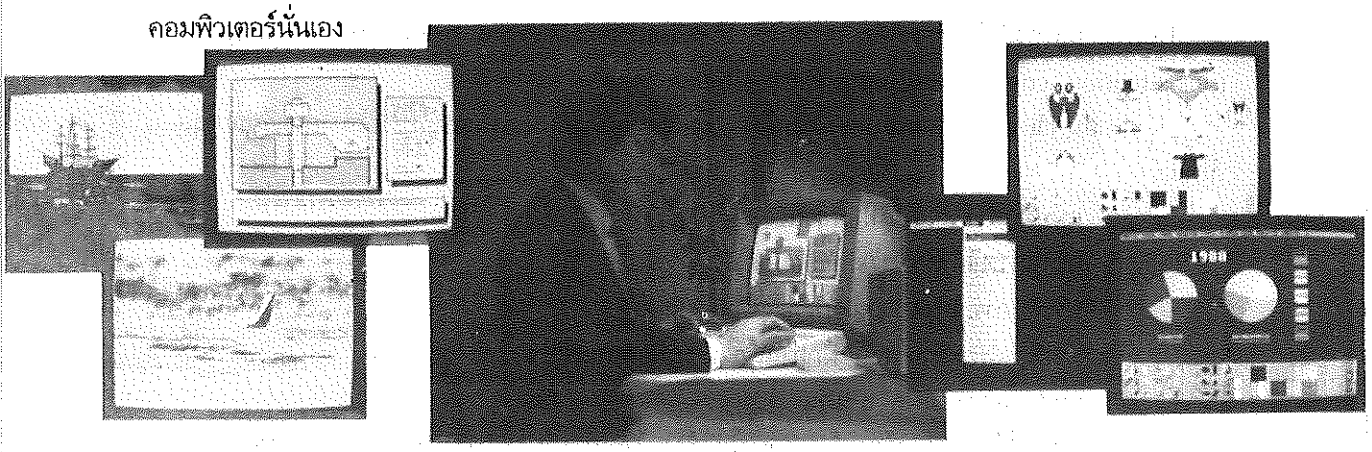
1. ครูเป็นผู้ที่จะตัดสินประโยชน์และประสิทธิภาพของซอฟต์แวร์ได้ด้วยความรู้และประสบการณ์ของตน
2. สภาพการเรียนรู้ด้วยคอมพิวเตอร์ ไม่แตกต่างจากสภาพการเรียนตามปกติธรรมดาโดยทั่วไป
3. ขั้นตอนการดำเนินการสอนโดยคอมพิวเตอร์จะยึดหลักของ

- การเข้าสู่สถานการณ์ทางการเรียนการสอนได้อย่างสมบูรณ์ (Concevoir complètement la situation d'apprentissage)

- การมีบทบาทอยู่ที่การช่วยสอนเท่านั้น คือช่วยให้เกิดสถานการณ์การเรียนการสอน (l'ordinateur interviendra seulement dans la mise en oeuvre de cette situation)

ในปัจจุบัน ซอฟต์แวร์ทางการศึกษาส่วนใหญ่ ยังไม่ตอบสนองข้อจำกัดความข้างต้นแต่มีแนวโน้มที่จะพัฒนาไปได้ในด้านนี้ทันทีที่บรรยากาศสับสนทางเทคโนโลยีใหม่ ๆ และความนิยมเกินขอบเขตสิ้นสุดลง ซอฟต์แวร์ทางการศึกษาที่ถูกผลิตขึ้นในช่วงก่อน ๆ จึงไม่เป็นที่นิยมใช้หรือใช้ได้เพียงไม่นานเป็นส่วนใหญ่

โดยตัวของมันเองนั้น คอมพิวเตอร์มีความสามารถพิเศษเฉพาะตัวที่ทำให้ประยุกต์ใช้ได้ดีมากในบางเรื่องจนเป็นที่ยอมรับทั่วกัน อย่างเช่น ในเรื่องของการคิดคำนวณ การฝึกด้วยสถานการณ์จำลอง การฝึกอ่านเร็ว การฝึกทำซ้ำ ๆ และการฝึกทางไวยากรณ์ เป็นต้น ซึ่งล้วนเป็นผลมาจากความสามารถในการทำงานแบบคิดคำนวณได้อย่างรวดเร็ว และความสามารถในการแสดงผลหน้าจอเป็นภาพ และการเคลื่อนไหวของคอมพิวเตอร์นั่นเอง



ในทางตรงกันข้าม การนำเอาคอมพิวเตอร์ไปใช้โดยตรงในการเรียนการสอนแบบนำทิศทาง (tutoriel ou enseignement programmé) หรือในสถานการณ์จำลองที่เป็นการทดลองค้นคว้าและเกมต่าง ๆ กลับไม่ส่งผลดีจนทำให้เกิดความสนใจเท่าที่ควรอยู่ในปัจจุบัน แต่หลายคนเชื่อว่าความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีคอมพิวเตอร์อย่างปัญญาประดิษฐ์หรือสมองกล* (IA : Intelligence Artificielle / AI : Artificial Intelligence) จะสามารถส่งเสริมและแก้ปัญหาคอมพิวเตอร์ช่วยสอนได้ในที่สุด

เมื่อพิจารณาดูตามความเป็นจริง จะเห็นได้ว่าสิ่งเหล่านี้ไม่น่าจะส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงใด ๆ ได้มากต่อคอมพิวเตอร์ช่วยสอน เพราะเป้าหมายที่ครูและนักการศึกษามุ่งหวังก็ยังคงได้แก่ สถานการณ์การเรียน

*เพื่อช่วยให้คอมพิวเตอร์มีความสามารถในการทำงานสูงขึ้น ฉลาดขึ้นจนสามารถวิเคราะห์และแก้ไขปัญหาได้ด้วยตนเองมากขึ้นกว่าเดิม

การสอนที่ให้ผลคุ้มค่าตามความต้องการอยู่นั่นเอง หัวใจของปัญหาจึงอยู่ที่ กิจกรรมทางสติปัญญา (activité intellectuelle) ที่ต้องมุ่งพัฒนาให้แก่ผู้เรียนสิ่งหนึ่งที่คาดหวังได้ว่าจะเปลี่ยนไปตามความเคลื่อนไหวรุดหน้าทางเทคโนโลยีก็คือ การขยายขอบเขตของคอมพิวเตอร์ช่วยสอนออกไปอีกนั่นเอง

การกำหนดความหมายของคอมพิวเตอร์ในลักษณะดังกล่าวเพื่อไม่ให้คอมพิวเตอร์เป็นเป้าหมายโดยตรงของการเรียนการสอน ไม่ขัดขวางการที่จะประยุกต์ใช้คอมพิวเตอร์ในลักษณะอื่น ๆ ดังต่อไปนี้คือ

- การใช้เพื่อช่วยสอนวิชาในสาขาใดสาขาหนึ่ง
- การใช้ช่วยสอนร่วมสาขาวิชา (interdisciplinaire) รวมทั้งวิธีสอน
- การใช้ช่วยในการกำหนดเป้าหมายเริ่มแรกทางการเรียนการสอน (finalités premières de l'enseignement) เช่น การกำหนดโครงสร้างทางความคิด กำหนดสถานะทางสังคมแก่ตนเอง เป็นต้น

1.4 สรุปปัญหา

จากข้อคิดของ C. de Margerie และ A Pelfrène (1985 : 37-47) เกี่ยวกับสิ่งควรคำนึงในการใช้คอมพิวเตอร์ทางการศึกษา สรุปได้เป็น 2 ประเด็น คือ ปัญหาและหน้าที่ของคอมพิวเตอร์ทางการศึกษา ดังนี้

1. E.A.O. : problèmes :

1. L' incompétence du pédagogue, auteur solitaire en mal de frissons technologiques : นักการศึกษาหรือครูไม่อาจทำงานได้ดีแต่เพียงลำพัง การจัดตั้งกลุ่มทำงานที่มีลักษณะเป็นสหวิทยาการ (équipes de production pluridisciplinaires) จึงเป็นสิ่งจำเป็น เพราะการสร้างบทเรียนคอมพิวเตอร์นั้น ต้องใช้ทักษะถึง 3 ทางด้วยกันอันได้แก่

1. การเข้าถึงเนื้อหาในสาขาวิชาหนึ่ง ๆ
2. การเข้าถึงวิธีใช้อุปกรณ์อันเป็นทั้งสื่อและเทคโนโลยีในขณะเดียวกัน
3. การเข้าถึงขบวนการถ่ายทอดความรู้ที่ได้แก่การเรียนการสอน

2. Le retour en force d'un certain courant pédagogique dangereusement rétrograde et de l'assujettissement du computophile à des programmes carcaniques : การกลับมาของแนวคิดทางการเรียนการสอนที่อยู่คนละยุคสมัยอย่างการสอนแบบโปรแกรม ซึ่งเป็นผลให้เกิดความคิดที่จะช่วยแบ่งเบาทักษะที่ 2 ที่กล่าวมาข้างต้นแก่ครูผู้สร้างบทเรียนโดยการคิดภาษาช่วยสอน (langages-auteurs) หรือระบบช่วยสร้าง (systèmes-auteurs) ขึ้นมา เป็นผลให้เกิดข้อจำกัดทางการเรียนการสอนและเกิดโปรแกรมที่มีข้อจำกัดจนไม่อาจสนองความสนใจของผู้เรียนด้วยคอมพิวเตอร์ได้

3. L'incompétence notoire et l'inadéquation totale du système de formation : แนวคิดและระบบการอบรมครูที่ไร้ประสิทธิภาพ เริ่มด้วยการวางแนวคิดการอบรมที่เน้นหนักไปในเรื่องของการเขียนโปรแกรมโครงสร้างของเครื่อง ภาษาโปรแกรมต่าง ๆ ซึ่งเป็นเรื่องที่ต้องใช้เวลาอย่างมากและขัดต่อการใช้ความรู้ความสามารถเฉพาะตัวของครูเป็นอย่างยิ่ง ซึ่งจะนำไปสู่ความไม่เสมอภาคในที่สุดเหมือนเช่นที่เคยเกิดขึ้นในสมัยโสตทัศนูปกรณ์มาแล้วคือ การขจัดครูที่ไม่รู้คอมพิวเตอร์ออกไปนอกทาง ทั้ง ๆ ที่ความรู้และประสบการณ์ทางการเรียนการสอนของครูเหล่านั้น อาจจะเป็นประโยชน์ได้เป็นอย่างมากต่อการใช้คอมพิวเตอร์ช่วยสอน

2. L'ordinateur : machine-aide pédagogique / machine pur outil

จากการที่ซอฟต์แวร์ต่างมีแนวโน้มการใช้สอยที่ง่ายและแทบจะเป็นธรรมชาติมากขึ้นทุกทีโดยเฉพาะในแง่ของการพิมพ์และแสดงผลข้อมูลออกมา การใช้คอมพิวเตอร์ทางการศึกษาจึงอาจแบ่งออกได้เป็นสองลักษณะใหญ่ ๆ คือ

1. การใช้ในลักษณะของเครื่องมือสื่อช่วยทางการศึกษา (Machine-aide pédagogique)
2. การใช้ในลักษณะของอุปกรณ์ เครื่องมือทางการศึกษา (Machine-pur outil)

แผนผังต่อไปนี้จะแสดงให้เห็นรายละเอียดของการใช้งานคอมพิวเตอร์ในสองลักษณะดังกล่าว ตลอดจนกิจกรรมการเรียนการสอนที่สัมพันธ์กันอยู่

L'ORDINATEUR EST LÀ POUR

1. AIDER L'ELEVE A REVISER	entraînement	EXERCICE PROGRAMME
	préceptorat	ENSEIGNEMENT PROGRAMME
	experimentation	SIMULATION PEDAGOGIQUE
2. AIDER LES ELEVES A ACQUERIR ET COMPRENDRE CE QU'ILS DOIVENT APPRENDRE	conceptualisation	PROGRAMMATION PEDAGOGIQUE
	jeu/enquête	JEU DE STRATEQIE
	Information	INTERROGATION DE BASE DE DONNEES
3. AIDER LES ELEVES ET LES PROFESSEURS A REALISER ET MENER A BIEN LEURS DIVERS TRAVAUX	production	AIDE A L'EXPRESSION
	organisation	AIDE A LA GESTION
	analyse	AIDE A LA METHODE
		AIDE AU CALCUL

และข้อสรุปสุดท้ายที่เราต้องนำไปใคร่ครวญก็คือ การที่เรารับเอาคอมพิวเตอร์มาสู่วงการศึกษานั้นเป็นการรับเอามาทั้งเครื่องมือและแนวคิดทางการศึกษาที่เน้นการฝึกทำ (le Faire) มากกว่าความรู้ (le Savoir)

...C'est qu'à l'emprunter, on ne choisit pas seulement des outils fonctionnels, on opte pour un certain type de pédagogie : celle du FAIRE. Les notions de projet, de réalisation, de communication sont alors constitutives de l'enseignement...

II. แนวทางปัจจุบัน

ก่อนที่คอมพิวเตอร์จะกลายเป็นเครื่องมือหรืออุปกรณ์การเรียนการสอนอีกชนิดหนึ่งได้อย่างแท้จริง ไม่ว่าจะเป็นลักษณะการใช้รายบุคคล หรือใช้เป็นกลุ่มในชั้นเรียนก็ตาม **เวลา** เป็นปัจจัยสำคัญสุดที่จะช่วยให้เกิดสภาพการซึ่งส่งผลดีโดยตรงต่อประสิทธิภาพของคอมพิวเตอร์ช่วยสอนและสภาพการดังกล่าวก็คือ

1. **ความคุ้นเคยกับอุปกรณ์คอมพิวเตอร์** ซึ่งจะทำให้เกิดแนวความคิดเกี่ยวกับการประยุกต์ใช้คอมพิวเตอร์ทางการเรียนการสอนได้ดียิ่งขึ้นจากราคาที่ลดลง และการใช้งานที่สะดวกสบายขึ้น ทำให้การใช้คอมพิวเตอร์แพร่ขยายออกไปในวงกว้างมากขึ้น (โดยเฉพาะไมโครคอมพิวเตอร์) ซึ่งย่อมจะช่วยให้สังคมบรรลุถึงสภาพการใช้คอมพิวเตอร์ที่เป็นปกติธรรมดาได้ในที่สุด (La banalisation culturelle de l'ordinateur)

2. **การหมดข้อจำกัดทางการใช้งานคอมพิวเตอร์** อันเนื่องมาจากความหลากหลายของอุปกรณ์และระบบการทำงานที่จะหมดไปกับวิวัฒนาการรุดหน้าทางเทคโนโลยี โดยเฉพาะในเรื่องของกำลังความสามารถในการทำงาน และความยากง่ายในการใช้ที่ยังคงมีความแตกต่างกันจนทำให้คอมพิวเตอร์ต่างชนิดทำงานร่วมกันไม่ได้หรือได้น้อยมากอยู่ในปัจจุบัน (l'homogénéisation des matériaux, des systèmes d'exploitation, et des langages) เป็นที่เห็นพ้องต้องกันในที่สุดว่าสิ่งเหล่านี้ขัดขวางการพัฒนาขีดความสามารถของคอมพิวเตอร์เป็นอย่างยิ่งในปัจจุบัน เทคโนโลยีที่เกี่ยวข้องกับคอมพิวเตอร์ต่างมีแนวโน้มที่จะพัฒนาไปในทางเดียวกันคือ ทางการศึกษา ดังโครงการของสามประเทศในยุโรป คือ ฝรั่งเศส อิตาลี และอังกฤษที่เรียกว่า Le projet d'un ordinateur personnel à vocation éducative และโครงการขององค์การตลาดร่วมยุโรปที่มีชื่อว่า "Le projet DELTA : Development of European Learning by Technological Advance"

3. **วิวัฒนาการทางซอฟต์แวร์ทั่วไปและซอฟต์แวร์ทางการศึกษา** (logiciels/didacticiels) จนมีประสิทธิภาพเป็นที่ยอมรับได้ทั่วไป

4. **การแพร่ขยายความรู้ทางการประยุกต์ใช้คอมพิวเตอร์ในการเรียนการสอน** ที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานทฤษฎีและหลักการต่าง ๆ ตลอดจนข้อมูลที่สรุปมาจากงานวิจัยทดลองใช้บทเรียนคอมพิวเตอร์ในโรงเรียนหลาย ๆ ครั้งด้วยกัน

การพิจารณาหาแนวทางทางการศึกษา (Réflexion pédagogique) ซึ่งต้องมาจาก ครู ผู้สอนและนักการศึกษานั้น ควรเริ่มจากการคิดทบทวนถึงสถานการณ์ปัจจุบันอันมีข้อเตือนใจอยู่ว่า

"... Le risque est très grand que ce soient les techniciens qui mènent la danse et que les pédagogues suivent avec peine les progrès avant d'être entièrement dépossédés de leur domaine par des cogniticiens ou autre race d'informaticiens conquérants..."

เพื่อความอยู่รอดในขอบเขตสาขาวิชาที่เป็นของตนโดยชอบธรรม ครูและนักการศึกษาจึงควรเริ่มการพิจารณาหาแนวทางจากหลักใหญ่ 2 ประการที่ได้แก่

1. สภาพการใช้คอมพิวเตอร์ในโรงเรียน (l'usage à l'école) และ

2. สภาพการใช้คอมพิวเตอร์เฉพาะบุคคลนอกโรงเรียน (l'usage individuel hors milieu) โดยคำนึงถึงต่อไปด้วยว่าการพิจารณาในแนวทางเหล่านี้ จะนำไปสู่การกำหนดตำแหน่งและบทบาทขององค์ประกอบการเรียนการสอนโดยใช้คอมพิวเตอร์ได้อย่างชัดเจนหรือไม่ในส่วนที่เกี่ยวกับ

- นักการศึกษา ครู คอมพิวเตอร์ และระบบการทำงานของคอมพิวเตอร์
- ความสัมพันธ์ระหว่าง เครื่อง/ระบบ/นักการศึกษา และครู/ผู้เรียน/การเรียนการสอน
- โปรแกรมคอมพิวเตอร์ที่ใช้กับเครื่อง รวมทั้งโครงสร้างของโปรแกรมและการประยุกต์ใช้ในการเรียนการสอน
- การจัดตาราง สถานที่ และเวลาในการใช้งาน

ผลจากการทดลองใช้จริงทางการเรียนการสอนควรจะเข้ามามีบทบาทร่วมในการกำหนดสิ่งเหล่านี้มากที่สุด โดยไม่ลืมว่านี่คืองานโดยตรงของครูและนักการศึกษา

นอกจากนี้ยังมีการตั้งคำถามเป็นแนวทางใหญ่ ๆ ได้ 2 คำถามและแบ่งแยกออกเป็นคำถามย่อย ๆ ได้อีกเป็นจำนวนมาก ดังต่อไปนี้

1. คอมพิวเตอร์จะเข้ามามีฐานะใด ท่ามกลางอุปกรณ์การเรียนการสอนที่มีอยู่เดิมเป็นจำนวนไม่น้อยแล้ว นั่นคือ

- ในฐานะของอุปกรณ์ใหม่ที่เข้ามาแทนที่อุปกรณ์อื่นใดหรือไม่
- ถ้าแทนที่อุปกรณ์หนึ่งอุปกรณ์ใด จะแน่ใจได้หรือไม่ว่าคอมพิวเตอร์จะมีขีดความสามารถทางการเรียนการสอนในขอบเขตที่กว้างกว่าอุปกรณ์เดิมนั้น
- จะสามารถแจกแจงรูปแบบของการนำไปใช้ออกมาได้หรือไม่และได้ในรูปแบบใดบ้าง
- จะสามารถวางเงื่อนไขขั้นต่ำสุดอันจะช่วยให้ใช้คอมพิวเตอร์ได้อย่างมีประสิทธิภาพได้หรือไม่อย่างไร

2. บทบาทใหม่อะไรบ้างที่ครูผู้สอนจะต้องยอมรับสภาพการเปลี่ยนแปลง โดยเฉพาะเมื่อเปรียบเทียบกับการเรียนการสอนแบบเดิมแล้ว นั่นคือ

- การจัดสภาพห้องเรียนที่มีคอมพิวเตอร์อยู่ด้วยนั้น ควรจะจัดอย่างไรจึงจะทำให้เกิดผลที่แตกต่างจากการจัดแบบเดิมซึ่งเน้นที่ครูผู้สอน และจะแตกต่างหรือไม่
- การแบ่งกลุ่มผู้เรียนเพื่อการใช้คอมพิวเตอร์ จะจัดอย่างไรให้สอดคล้องกับรูปแบบแต่ละอย่างของการใช้งาน
- การทำงานเป็นกลุ่มจะมีได้ในแบบใดบ้างหรือไม่ อย่างไร
- กิจกรรมของครูผู้สอนที่เกี่ยวกับคอมพิวเตอร์ทั้งก่อนหน้า ระหว่างเวลา และหลังการเรียนการสอน ซึ่งมักจะขึ้นอยู่กับประเภทของการใช้งานคอมพิวเตอร์ของผู้เรียนเป็นสำคัญ

กล่าวโดยสรุป คือไม่ว่าจะใช้วิธีการใดก็ตาม เราควรจะพยายามนำเอาคอมพิวเตอร์เข้าไปในห้องเรียนให้ได้ในลักษณะที่มีความผสมผสานกลมกลืน เหมือนหนึ่งเป็นบุคคลกลางที่สามที่ทั้งครูและผู้เรียนสามารถติดต่อประสานงานด้วยได้อย่างสะดวก คือหมดทั้งความกังวลและความตื่นกลัวเทคโนโลยีใหม่นี้

สำหรับประเทศไทย ซึ่งสภาพเศรษฐกิจตลอดจนราคาของคอมพิวเตอร์ในท้องตลาดปัจจุบัน ซึ่งแม้จะถูกลงมากแล้วแต่ก็ยังไม่เอื้ออำนวยต่อการจัดห้องเรียนให้มีคอมพิวเตอร์ประจำตัวผู้เรียนแต่ละคนได้นั้นพอจะมีทางออกที่ดีอันหนึ่งซึ่งได้แก่ การใช้คอมพิวเตอร์เพียงหนึ่งเครื่องต่อห้องเรียน โดยโยงต่อเข้ากับ

เครื่องรับโทรทัศน์ที่มีจอภาพขนาดใหญ่พิเศษอีกหนึ่งหรือสองเครื่อง และครูผู้สอนเป็นผู้ควบคุมการทำงานของเครื่องเพียงลำพังเพื่อส่งผลข้อมูลออกมาทางจอภาพ สำหรับผู้เรียนทั้งกลุ่ม ในลักษณะนี้อุปกรณ์สื่อการสอนชนิดอื่น ๆ ที่ใช้กันอยู่แต่เดิมก็จะสามารถเข้ามามีบทบาทร่วมกับสื่อการสอนใหม่ที่ได้แก่ คอมพิวเตอร์นี้ได้เป็นอย่างดี ข้อดีอื่น ๆ ของการจัดห้องเรียนในลักษณะนี้ได้แก่

1. การเกิดความคุ้นเคยกับอุปกรณ์ ซึ่งผู้เรียนได้พบเห็นอยู่เป็นประจำ ย่อมก่อให้เกิดสภาพการที่ส่งผลดีต่อการเรียนการสอน จนสามารถดำเนินต่อไปได้ตามปกติธรรมดา (คือผู้เรียนไม่คอยพะวงและตื่นเต้นกับการทำงานของอุปกรณ์เมื่อมีอุปกรณ์อยู่ตรงหน้าแต่ละคน)

2. บทบาทของครูซึ่งกลายเป็นบุคคลกลางที่คอยเชื่อมโยงผู้เรียนเข้ากับบทเรียนหรือแบบฝึกหัดในเครื่องย่อมทำให้เกิดผลดีในแง่ของจิตวิทยาการเรียนการสอน เพราะครูจะไม่ถูกมองในแง่ของผู้มีสิทธิ์ชี้ขาดผลการเรียนอีกต่อไปแต่จะเป็นเพียงผู้ถ่ายทอดผลหรือข้อมูลจากเครื่องสู่ผู้เรียนเท่านั้น บทบาทใหม่ของครูจึงได้แก่ ผู้ที่คอยกระตุ้นเร้าผู้เรียนให้แลกเปลี่ยนความคิดเห็นซึ่งกันและกัน เพื่อหาข้อสรุปอย่างมีเหตุผลให้แก่คอมพิวเตอร์ จุดสำคัญที่อาจเป็นปัญหาจึงได้แก่ การยอมรับบทบาทใหม่อันนี้ โดยที่ครูผู้สอนต้องยอมลดบทบาทของตนในแง่ของการควบคุมผู้เรียนลงเป็นอย่างมากนั่นเอง

3. ความประหยัดทางด้านซอฟต์แวร์ทางการศึกษา เพราะการเรียนการสอนในลักษณะนี้ต้องการใช้ซอฟต์แวร์ชุดเดียวในแต่ละครั้งเท่านั้น จึงอาจแก้ปัญหาการจัดซื้อซอฟต์แวร์ในท้องตลาดที่มีการสงวนลิขสิทธิ์การลอกเลียน (copie) ลงได้บ้าง อนึ่งในสภาพการปัจจุบันประเทศเรายังขาดแคลนบทเรียนคอมพิวเตอร์ในสาขาวิชาต่าง ๆ อยู่เป็นอันมาก โดยยังไม่พูดถึงบทเรียนที่มีคุณภาพดีเป็นที่ยอมรับเลยด้วยซ้ำ ทั้ง ๆ ที่โรงเรียนจำนวนไม่น้อยทั้งในเขตกรุงเทพ ฯ และต่างจังหวัดได้มีการซื้อจัดหาอุปกรณ์คอมพิวเตอร์ไว้ในโรงเรียนกันแล้ว

4. การใช้คอมพิวเตอร์เพื่อการเรียนการสอนในลักษณะนี้นั้นไม่ต้องการเครื่องที่มีประสิทธิภาพการทำงานสูงมากไปกว่าการเป็นผู้อ่านข้อมูลในบทเรียนเพื่อถ่ายทอดสู่ผู้เรียนเท่านั้น (lecteur d'un didacticiel) จึงสอดคล้องกับสภาวะทางเศรษฐกิจที่ไม่อาจเอื้ออำนวยให้สถาบันการศึกษาอย่างโรงเรียนจัดซื้อเครื่องที่มีประสิทธิภาพการทำงานสูงแต่ราคาแพงจำนวนมากได้ เครื่องเหล่านั้นควรเก็บไว้ใช้ในงานวิจัยค้นคว้าเพื่อสร้างบทเรียนที่ดีมีประสิทธิภาพต่อไป ซึ่งถ้าจะกล่าวไปแล้วก็ต้องนับว่าเป็นบทบาทใหม่อีกอันหนึ่งของครูและนักการศึกษาทุกคนในอนาคต

หลังจากที่ได้มีการคิดพิจารณาทบทวนในสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้แล้ว สิ่งสุดท้ายที่ต้องเร่งกระทำเพื่อให้เกิดประโยชน์อย่างยิ่งก็คือ การถ่ายทอดความรู้ไปสู่ครูแต่ละคน ด้วยการจัดอบรมครู (la formation pédagogique des enseignants) ซึ่งต้องมุ่งเน้นที่การใช้งานคอมพิวเตอร์ทางการศึกษาในฐานะของสื่อ หรือเครื่องมือช่วยสอนอันหนึ่งเป็นสำคัญ (l'utilisation de l'ordinateur comme outil pédagogique) โดยอาจจะพัฒนาขยายขอบเขตไปสู่วิชาที่ว่าด้วยการสร้างบทเรียนคอมพิวเตอร์ต่อไป (l'élaboration de didacticiels) ข้อควรระวังในการจัดการเรียนการสอนเหล่านี้ คือ การไม่มุ่งเน้นหรือเกี่ยวข้องกับความรู้ในส่วนที่เป็นเทคนิค หรือเทคโนโลยีคอมพิวเตอร์ แต่มุ่งเน้นให้ครูเกิดภาพพจน์ของคอมพิวเตอร์ในลักษณะของเครื่องมือช่วยสอนธรรมดา ๆ อันหนึ่งซึ่งเราทุกคนสามารถฝึกใช้ให้เป็นประโยชน์ต่อการทำงานของเราได้โดยไม่ต้องรู้จักระบบภายในของการทำงานของมันอย่างมากมายแต่อย่างใดเลย

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วว่า บทเรียนคอมพิวเตอร์ หรือซอฟต์แวร์ทางการศึกษา เป็นสิ่งที่ประเทศเราและในอีกหลาย ๆ ประเทศยังขาดแคลนและมีความต้องการเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะเมื่อเน้นว่าต้องเป็น

บทเรียนที่มีคุณภาพและประสิทธิภาพสูงทางการเรียนการสอน ซอฟต์แวร์เหล่านี้ยังเป็นปัจจัยสำคัญของการฝึกอบรมครูให้มองเห็นประโยชน์และเกิดแนวคิดทางการประยุกต์ใช้คอมพิวเตอร์ในการเรียนการสอน จุดเริ่มที่น่าจะจัดได้ว่า เป็นการเริ่มต้นที่ดีอันหนึ่งของการนำเอาคอมพิวเตอร์ช่วยสอนมาสู่วงการศึกษาของประเทศก็น่าจะได้แก่ การสนับสนุนเร่งรัดให้ครูและนักการศึกษาหันมาร่วมมือกับผู้ชำนาญทางเทคโนโลยีคอมพิวเตอร์เพื่อผลิตบทเรียนซอฟต์แวร์ทางการศึกษาที่มีคุณภาพออกมาสู่วงการ แม้จะยังมีข้อจำกัดที่ต้องรอให้เวลาเป็นผู้จัดการดังกล่าวมาข้างต้นอยู่ก็ตาม

อย่างไรก็ดี ขั้นตอนและขบวนการในอันที่จะให้ได้มาซึ่งบทเรียนคอมพิวเตอร์ที่ดีนั้นเป็นสิ่งที่ต้องใช้เวลามาก และไม่ได้ขึ้นอยู่กับความพร้อมทางระบบการทำงานของเครื่องของการโปรแกรมแต่เพียงอย่างเดียว บรรดาประเทศต่าง ๆ ทางยุโรปเองก็กำลังตระหนักถึงความจริงเหล่านี้โดยเฉพาะประเทศฝรั่งเศสเองนั้น ได้มีการทันมาผลิตซอฟต์แวร์ทางการศึกษาเพื่อป้อนให้แก่โรงเรียน และสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ตามความต้องการของผู้สอน จนเป็นผลให้ต้นทุนการผลิตลดลงจนราคาบทเรียนคอมพิวเตอร์เหล่านั้นมีราคาถูกลงมาก การหามาใช้ก็ง่ายขึ้น ลักษณะของบทเรียนล้วนพยายามสนองต่อความต้องการของครูคือ มีลักษณะเป็นบทเรียนคอมพิวเตอร์แบบเปิด* ซึ่งครูสามารถบรรจุเนื้อหาที่ตนต้องการสอนลงไป เพิ่มเติมจากเนื้อหาส่วนที่ จัดมาไว้แล้วในซอฟต์แวร์ได้ โดยที่ครูไม่ต้องใช้ความรู้ใด ๆ ทางการโปรแกรมเลย

สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้นับได้ว่าเป็นนิมิตหมายอันดีของการใช้คอมพิวเตอร์ช่วยสอนเพราะเป็นการเปิดโอกาสให้ครูหันมาพัฒนาความสามารถตามแนววิชาชีพของตนได้ดียิ่งขึ้น

ไม่ต้องเสียเวลามากมายไปในการศึกษาเทคนิคเฉพาะทางการโปรแกรมหรือภาษาโปรแกรมต่าง ๆ อีกต่อไป ครูจะมุ่งพัฒนาความคิดสร้างสรรค์เพื่อการประยุกต์ใช้บทเรียนคอมพิวเตอร์และซอฟต์แวร์ทางการศึกษาโดยใช้พื้นฐานความรู้ทางเนื้อหาวิชาเทคนิคและวิธีสอนตลอดจนประสบการณ์ทางการสอนของตนให้เป็นประโยชน์ต่อไป

เอกสารอ้างอิง

Mucchielli, Alex, L'enseignement par ordinateur, collection Que sais-je?, Paris : Press Universitaire de France 1987.

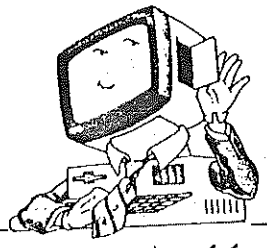
Hufschmitt, Benoît, **Choix pédagogique en usage en EAO**", EPI No. 53, mars 1989. p. 209-229, Paris :

De Margerie, C and A. Pelfrène, **Informatique, Pèdagogie : Prudence,** Etudes de Linguistique Appliquée, No. 60 Nouvelle Série, octobre-décembre 1985 p.37-48, Paris : Didier érudition.

---

*ouvert/sémi-ouvert/moule (และ shell ในภาษาอังกฤษ) : Logiciel ouvert สำหรับบางคนหมายถึงการใส่เนื้อหาใหม่ลงไปได้ ในขณะที่บางคนจะหมายถึง โปรแกรมที่จะถูกดัดแปลงใหม่ได้

ILS ONT DIT



« Quand on parle de l'intelligence artificielle ou des réseaux locaux dans les journaux, c'est qu'il ne se passe pas grand-chose. Quand on en parle moins, c'est que la technologie commence à s'implanter dans les entreprises. »

A. Pouyat

directeur informatique de Bouygues, qui possède un très grand réseau local Tokenring d'IBM

« La micro-informatique est une maladie qui connaît toujours des complications. »

J.-F. Hallouët

directeur du marketing du distributeur de logiciels Corporate Software, expliquant pourquoi l'assistance technique est vitale

« Avant, il nous fallait six mois à un an pour forcer la porte des grandes entreprises; depuis que nous avons un logiciel sous Windows à notre catalogue, nous obtenons un rendez-vous sur le champ. »

J.-C. Maurice

directeur des logiciels professionnels chez Micro-Application, qui édite notamment la base de données Superbase 2 dotée de l'interface graphique Windows

« Hypercard relève d'un très bon concept. Mais Hypercard n'est pas Quatrième Dimension »

G.-C. Zanni

p.-d.-g. d'Apple France, remettant les pendules à l'heure sur un logiciel promu avec un peu trop d'enthousiasme par Apple à l'époque de sa sortie

« Le débat entre les bus MCA et Eisa est beaucoup moins important que ne le croient les groupes en présence. Cela n'affecte pas la compatiblité des logiciels. »

B. Gates

président de Microsoft, qui vend des systèmes d'exploitation à la fois aux tenants d'Eisa et à IBM, propriétaire de MCA

« L'unité de productivité de demain dans l'entreprise, c'est l'individu. Le défi le plus difficile qu'elle aura à affronter, c'est sa capacité à communiquer avec chacun de ses membres. »

P.-A. Strassmann

ancien de Rank Xerox, consultant américain en organisation, expliquant le rôle futur de la micro-informatique professionnelle

Que faites-vous en classe?

มาคลายเครียดกันเถอะ !

ศิริธร

อาจารย์หลาย ๆ ท่านมักบ่นกันเสมอว่า เด็กในชั้นเรียนไม่ค่อยยอมพูด (ภาษาฝรั่งเศสนะ) แต่เอาแต่พูด (ภาษาไทย) กันมากกว่า และนี่แหละคือปัญหาสำคัญ

- ทำอย่างไรล่ะ?

- ถ้าเด็กไม่ยอมพูดในชั้นเรียน ก็ลองเปลี่ยนบรรยากาศอย่างเช่น หาเกม ..... มาให้เด็กเล่น เพื่อให้เด็กได้แสดงออกและแสดงความคิดเห็นไปด้วย เช่น เกมต่อไปนี้

Le crocodile et le moulin à vent

Qu'est ce qu'un/ e	0. cheval 1. professeur 2. enfant 3. crocodile 4. aveugle 5. medecin 6. curé 7. danseuse de l'opéra 8. touriste 9. président de la Républigue	peut faire d' un / e	0. parachute? 1. paire de bottes? 2. locomotive? 3. boîte de cirage? 4. ordinateur? 5. million de dollars? 6. moulin à vent? 7. balle de ping-pong 8. casier à bouteilles? 9. brouette?

จากตารางคำถามที่ให้นี้

- ให้นักเรียนสร้างคำตอบที่เป็นไปได้

ยกตัวอย่างเช่น "Qui,est-ce qu'un cheval peut faire avec un parachate?"

นักเรียนสามารถตอบคำถามนี้ได้มากมาย

:- C'est un cheval américain, il vaut une fortune, on le transporte en avion à Paris pour le Prix du président de la République : on lui met un parachute pour le cas où il ypaurait un accident d'avion

- C'est le cheval le plus rapide du monde, il a besoin d'un parachute pour s'arrêter tellement il va vite.

- C'est un cheval qui fait des courses d'obstacles; avec son parachute, il ne tombe jamais.

จะเห็นได้ว่า จากคำถามเดียวนั้น นักเรียนสามารถใช้จินตนาการของเขา สร้างคำตอบได้อย่างเสรี

ครูสามารถเลือกคำถามจากตารางโดยจับสลากเลข ตั้งแต่ 0 ถึง 99 เช่น ถ้าจับสลากได้เลข 31 คำถามที่ได้รับก็คือ

"Qu'est-ce qu'un crocodile peut faire avec une paire de bottes?"

สุดท้ายนี้ขอฝาก สิ่งละอันพันละน้อย เพื่อว่าอาจจะเป็นประโยชน์ในชั้นเรียนของท่านบ้าง

A CHACUN SA SIGNIFICATION

Pour chaque expression de la colonne I trouve la signification exacte dans la colonne II

I	II
1. Casser les pieds	A. Employer tous les moyens pour obtenir quelque chose
2. Faire quelque chose comme un pied.	B. Ne pas bouger
3. Ne remuer ni pied ni patte.	C. Ennuyer
4. Mettre sur pied quelque chose.	D. Etre de mauvaise humeur.
5. Faire du pied à quelqu'un	E. Le faire très mal
6. Faire des pieds et des mains	F. Le faire sans préparation
7. Ne pas savoir sur quel pied danser	G. Etre guéri
8. Se lever du pied gauche	H. Organiser
9. Etre sur pied	I. Etre indécis
10. Remplacer quelqu'un au pied levé	J. Lui faire comprendre son désir amoureux

Réponse : 1: C 2: E 3: B 4: H 5: J 6: A 7: I 8: D 9: G 10: F

D.S. CAFÉ

ปากซอยสุขุมวิท ซอย 5 โทร. 251-3333

เชิญชิมอาหารฝรั่งเศสขนานแท้

เช่น เป็ดอบส้ม Canard à l'orange

เนื้อแกะอบ Gigot d'Agneau

หอยแมลงภู่อบ Moules farcies

ซาวเวอเคราต์ หรือ ชูครุท Choucroûte Garnie

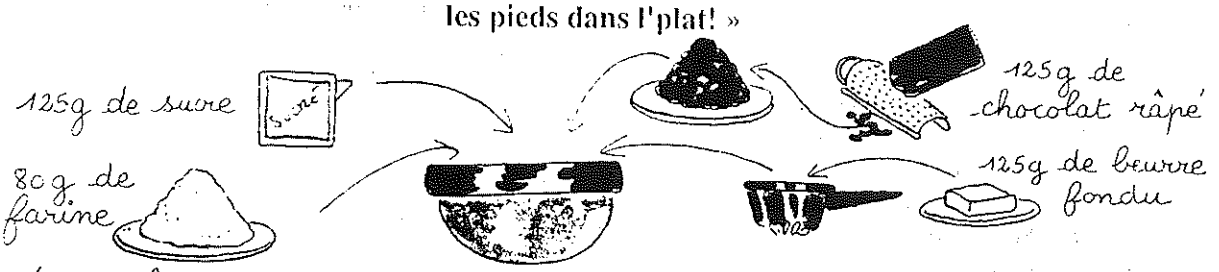
ขนมเค้กรสยุโรปหลายชนิด

ฝีมือเจ้าของร้าน บรรยากาศกันเอง

ราคาย่อมเยา

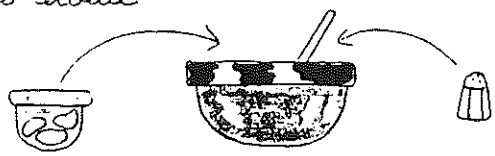
REINE DE SABA

« C'est la reine de Saba qui a mis oh! là, là !
les pieds dans l'plat! »

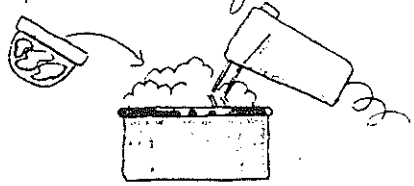


tu mélanges 125g de sucre, 80g de farine, 125g de chocolat râpé et 125g de beurre fondu à feu très doux

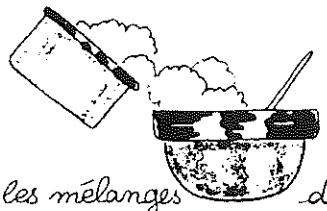
tu prépares 3 jaunes et 3 blancs d'œufs



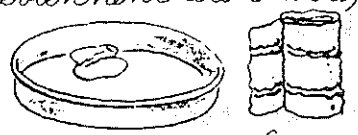
tu verses les 3 jaunes dans ton mélange, avec un peu de sel



tu bats les 3 blancs en neige (qu'ils deviennent bien durs)

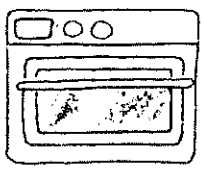


tu les mélanges doucement à la pâte

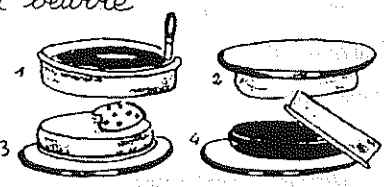


tu beurres un moule avec un morceau de papier essuie-tout trempé dans du beurre

tu verses le mélange dans le moule



cuisson 25 minutes à four moyen (th.7)



tu démoules le gâteau tiède

quand il est refroidi, tu le décores avec des fruits confits et des bonbons et tu piques les bougies

นานาทรรศนะ

รวบรวมโดย นุชนาฏ หาญตำรงกุล*

คอลัมน์เปิดรายการครั้งแรกของ "นานาทรรศนะ" จะนำผู้อ่านให้ทราบความเคลื่อนไหวด้านการเรียนการสอนระดับมัธยมศึกษาที่ทดลองสอนวิชาภาษาฝรั่งเศสท่องเที่ยว ซึ่งได้มีการอบรมครูผู้สอนจากจังหวัดท่องเที่ยวจำนวน 67 คน เมื่อตอนปลายเดือนเมษายน 2532 ณ สหวิทยาลัยล้านนาเชียงใหม่ การอบรมครั้งแรกนี้มุ่งเฉพาะการใช้สื่อการสอนแบบเรียนเล่ม 1 ชื่อ Bienvenue en Thaïlande สิ่งที่แปลกใหม่ในความรู้สึกของผู้เข้ารับการอบรม คือ การฝึกงานในสถานประกอบการ (อาชีพ) ซึ่งได้รับการขอร้องจากผู้รับผิดชอบว่าขอให้นักเรียนได้ฝึกงานเพื่อบรรลุเป้าหมายการเรียนการสอน

การสอนภาษาฝรั่งเศสท่องเที่ยวประสบความสำเร็จหรือไม่สำหรับมัธยมศึกษา คิดว่าใคร ๆ ก็อยากทราบ คำสัมภาษณ์ของผู้ปฏิบัติคือ ครูผู้สอนจะเป็นคำตอบที่เฉลยข้อข้องใจนี้

อ. นิธิพันธ์ ยากี
ร.ร. สันกำแพง จ.เชียงใหม่

"ได้สอนภาษาฝรั่งเศสแก่นักเรียนชั้น ม.5 เพื่อจะเป็นพนักงานขายตามสภาพแวดล้อม คือ อ.สันกำแพง จ.เชียงใหม่ ค่ะ ช่วงเวลาที่สอนก็ให้เด็กเข้าชุมนุมภาษาฝรั่งเศส พอปีนี้ขยายผลโดยสำรวจความต้องการของชุมชน เลยเพิ่มการสอนเพื่อให้นักเรียนเป็นพนักงานเสิร์ฟตามภัตตาคาร ...จำนวนนักเรียนที่เรียนภาษาฝรั่งเศสมีมากขึ้นค่ะ เกิดปัญหาที่ต้องหาสถานประกอบการให้เพียงพอ ความไม่รับผิดชอบของนักเรียนก็เป็นอุปสรรคในการทำงานด้วยค่ะ"

อ. บงกช อนันตะ
ร.ร. ลำปางกัลยาณี

"ความที่ดิฉันเป็นสมาชิกของ Amitié Sans Frontières (ASF) ที่มีหน้าที่ให้ข้อมูลของจังหวัดแก่นักท่องเที่ยวชาวฝรั่งเศสและจัดให้เข้าพักกับครอบครัวคนไทยซึ่งส่วนใหญ่ก็เป็นครอบครัวของนักเรียนที่เรียนภาษาฝรั่งเศส ทางโรงเรียนได้ตั้ง centre d'accueil ความจริงตั้งมานานแล้ว ศูนย์นี้มีประโยชน์ต่อการเรียนการสอนวิชานี้มาก เพราะทำให้นักเรียนคุ้นเคย accents หลายแบบ ...พานักเรียนไปฝึกงานที่โรงแรมทิพย์ช้าง และภัตตาคารที่กรุ๊ปทัวร์ฝรั่งเศสลง ดิฉันโทรไปเช็คทั้ง 2 แห่งก่อนพานักเรียนไป ได้ขออนุญาตโรงแรมตั้งมุมขายของที่ระลึกเพื่อนำผลผลิตของนักเรียนมาขาย กำไรดีค่ะ เป็นการตอบแทนความมีน้ำใจของโรงแรมและภัตตาคาร ดิฉันได้ช่วยแปลเอกสารบ้าง หาเทปที่เขาต้องการบ้าง และพยายามไม่ทำอะไรที่จะให้เขาเดือดร้อน

*อาจารย์โรงเรียนวัดราชาธิวาส

...ปัญหาก็มีบ้าง คือการตั้งมุมขายของแก่นักท่องเที่ยวทำให้ไกด์บางคนไม่พอใจเพราะไปขัดผลประโยชน์ของเขา ต้องอธิบายทำความเข้าใจกันและฝากตัวเด็กนักเรียนทุกครั้งกับไกด์ จากนั้นจึงเรียบร้อยดีค่ะ"

อ. จันทร์พิณาวรรณ ภัทรมูล
ร.ร. บุรีรัมย์พิทยาคูล

"ที่จังหวัดบุรีรัมย์มีสถานที่ท่องเที่ยว 2 แห่ง คือปราสาทหินพนมรุ้ง และปราสาทเมืองต่ำ ดิฉันเป็นเจ้าหน้าที่จังหวัดคนหนึ่งในการจัดอบรมยุวมัคคุเทศก์ ดิฉันให้นักเรียนที่เรียนวิชาภาษาฝรั่งเศสเข้าอบรมหลักสูตรนี้ด้วยค่ะ เด็กนักเรียนบางคนสามารถหาเงินได้เป็นหลายพันเลยค่ะ อีกหลายคนมีทัศนคติที่ดีต่ออาชีพนี้ เพราะเรียนต่อและประกอบอาชีพด้านนี้ค่ะ ข้อสังเกตประการหนึ่งที่ได้จากประสบการณ์การสอนวิชานี้ คือ เด็กที่เรียนอยู่ในห้องเรียนที่ครูคิดว่าเรียนอ่อนกลายเป็นว่าประสบความสำเร็จในการฝึกงานสามารถแม้กระทั่งเขียนจดหมาย โต้ตอบกับคนฝรั่งเศสได้ เขียนอาจจะผิด ๆ ไปบ้างแต่ก็เข้าใจกันดี สรุปว่าดีสำหรับนักเรียนเพราะเป็นการเสนอทางออกอีกทางหนึ่งให้แก่พวกเขา แต่ครูเหนื่อยค่ะ..."

อ. เย็นตา นำก้อม
ร.ร.อุดมดรุณี จ.สุโขทัย

"เวลาสอนในชั้นเรียนก็สอนไปตามปกติที่ได้รับการอบรมมา แต่จัดกิจกรรมเสริมมากเลยค่ะ สั่งให้นักเรียนไปพูดคุยกับชาวฝรั่งเศสที่ตลาดโต้รุ่ง ให้ทำรายงานเป็นหลักฐาน จัดกิจกรรมอื่นอีกมากเลยจนผู้ปกครองของนักเรียนไม่ค่อยชอบใจ ชอบสอนวิชานี้ค่ะ มันมากค่ะ..."

ดร.จงกล สุภาเวชย์
ศึกษานิเทศก์ผู้รับผิดชอบ

"ดีใจมากที่ได้ทำสื่อการเรียนฉบับนี้ซึ่งถือว่าเป็นวิชาแรกในวิชาสามัญที่ปูพื้นฐานของผู้เรียน ปีที่แล้ว (2532) นักเรียนมัธยมปลายสามารถเข้าเรียนมหาวิทยาลัยประมาณ 30 % ฉะนั้นที่เหลือหายไปไหน ดิฉันภูมิใจที่สามารถสร้างประโยชน์ให้ผู้เรียนมีอาชีพได้

...หนังสือเล่มนี้นับเป็นประสบการณ์ครั้งแรกของคณะศึกษานิเทศก์ที่ร่วมกันเขียนสื่อการเรียนภาษาต่างประเทศ ดังนั้นการทำงานนี้จึงเปิดโอกาสให้ศึกษานิเทศก์มีการพัฒนาความรู้ของตนเองสูงขึ้น

...ในระยะแรกที่ทำงาน สถานทูตฝรั่งเศสสนับสนุนเฉพาะด้านการเงิน ไม่ช่วยเหลือด้านวิชาการเลย มีแต่ รศ.ดร.ธิดา บุญธรรมเท่านั้นที่ให้กำลังใจอย่างสม่ำเสมอเอื้อเฟื้อวัสดุทุกอย่าง ทำให้งานลุล่วงไปด้วยดี

...ตอนที่ทำสื่อฉบับนี้ มีการสัมมนา ทำแผนและโครงร่างอย่างคร่าว ๆ แล้วแบ่งกันไปเขียนเป็นการบ้าน ตัวดิฉันเองทำหน้าที่เป็นเลขาฯของโครงการรับประสานงานตรวจงานทั้งหมด มีหลายจุดที่ยังบกพร่องอยู่ ฉะนั้นยังถือว่างานนี้ยังไม่สมบูรณ์ที่สุด

...การอบรมครูที่จะใช้สื่อชิ้นนี้ใช้เวลาเพียง 5 วันเท่านั้น คิดว่าน้อยมาก ยังถ่ายทอดไม่ได้ทุกจุด แต่การที่ครูใกล้ชิดกับศึกษานิเทศก์ทำให้ปัญหาต่าง ๆ คลี่คลายไปได้ ครูบางท่านโทรฯทางไกลมาหาที่บ้านด้วยซ้ำไปค่ะ

เมื่อทดลองใช้สื่อเล่ม 1 แล้วก็จัดให้มีการประเมินผล ซึ่งพอใจมากที่วิชานี้สามารถเปลี่ยนทัศนคติของครูผู้สอนนักเรียนมีปฏิกิริยาดีขึ้น ที่เคยพูดเป็นนกแก้วนกขุนทอง กลายเป็นว่ามีความคิดเป็นตัวของตัวเอง มีส่วนร่วมในการเรียนการสอน รู้จักวิธีการแก้ไขปัญหาในชีวิตจริงได้ ซึ่งถือว่าบรรลุหลักสูตร ที่สำคัญที่สุดคือประกอบอาชีพได้

...สิ่งที่น่าเป็นห่วง คือ การฝึกงานของนักเรียนในสถานประกอบการ ตอนแรกคิดว่าควรจะใช้เวลาประมาณ 5 วัน ซึ่งทางโรงแรมปฏิเสธเพราะเวลาน้อยไป เขาต้องการเป็นเดือน ส่วน guest-house เจ้าของยินดีให้ฝึก แต่พ่อแม่ของนักเรียนก็ไม่ยินยอม เพราะยังเปลี่ยนทัศนคติไม่ได้

...จะเป็นได้หรือไม่ที่ปีการศึกษา 2533 ครูผู้สอนวิชานี้จะกำหนดลักษณะกิจกรรมการเรียนการสอน ให้ actes de parole ที่สอดคล้องกับสภาพท้องถิ่นที่โรงเรียนตั้งอยู่ เช่น ถ้าเป็นเมืองค้าขาย ก็สอนการซื้อขายให้มาก รวมทั้งอยากให้นักเรียนชั้น ม.5 ที่จะเลื่อนได้ไปต่อชั้น ม.6 เข้าฝึกงานในระหว่างช่วงปิดเทอมใหญ่เพื่อให้มีทัศนคติที่ดีต่อวิชาภาษาฝรั่งเศสท่องเที่ยว ตัวแทนของกรมวิชาการเองก็อยากให้ปรับโครงสร้างหลักสูตรของวิชาภาษาฝรั่งเศสใหม่เพื่อจะเอื้อต่อวิชาภาษาฝรั่งเศสท่องเที่ยว

...เหนือสิ่งอื่นใด ข้อดีที่ดิฉันอยากจะกล่าวมากที่สุดคือ วิชานี้จะทำให้ผู้เรียนรู้จักภูมิใจในความเป็นคนไทย

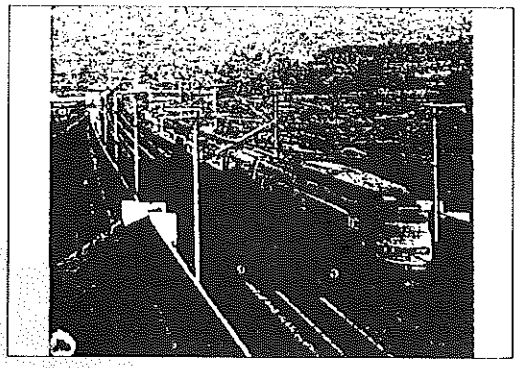
บริษัท รอแยลอินเวสท์เตอร์ คอร์เปอเรชั่น จำกัด
ROYAL INVESTOR CORPORATION LIMITED.

Sinthorn Bldg. 4th Flr. 132 Wireless Rd. Bangkok 10500
Tel. 2500210-3, 2520215 ext, 400-404
Tly. 84055 ROYAL TH

สั้น ข่าว สั้น

รวบรวมโดย จิรพรรษ์ บุณยะเกียรติ์*

TGV: le record
Et quel record: 482 kilomètres/heure!



SYGMA

Depuis longtemps déjà, la SNCF préparait systématiquement, avec Alsthom, son record de vitesse. Et, contrairement à ce que beaucoup affirmaient mercredi dernier, l'ancien record de l'ICE allemand (406 km/h) a été égalé, discrètement, depuis de longs mois. Seulement, la SNCF n'avait pas voulu tranformer son essai en tonitruant cocorico: pas question alors de se «battre» avec les Chemins de fer allemands. La vitesse atteinte mardi près de Vendôme par une rame TGV-A (482 kilomètres/heure) est cependant si extraordinaire qu'elle relève avec emphase le double défi et du concurrent allemand sur rail et, surtout, des prototypes à sustentation magnétique allemand et japonais. A la clé: la consécration mondiale de la grande vitesse «sur terre». Pour la petite histoir, Polygram va fabriquer pour le compte de la SNCF un vidéodisque sur ce record. Il sera vendu au public-une première-le mois prochain. J.-P.A.

จาก LE POINT NUMÉRO 899

La feuille d'identité
Elle peut se loger dans une dent de cheval

Le glas a sonné pour les receleurs et les contrefacteurs: une plaque d'identité miniature permet désormais d'identifier sans erreur possible tout objet et de le relier à son propriétaire. Epaisse comme une feuille à cigarette, elle peut être introduite dans la toile d'un tableau de maître, dans le bois d'un meuble ancien, dans l'étiquette d'un grand cru ou d'un flacon de parfum, dans le châssis d'une voiture, et même dans les dents d'un cheval de course. Bien entendu, cette plaque d'identité est à la fois invisible, indélébile et indestructible. Seule une lecture aux rayons X

* รองศาสตราจารย์ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

permet de l'identifier. La société Ociom, installée sur les Champs-elysées, qui exploite ce procédé, a déjà plus de trois cents clients, dont de nombreux musées et parfumeurs. Les assureurs se frottent les mains.

C.C.

จาก LE POINT NUMÉRO 890

confidentiel
Les ferrailleurs

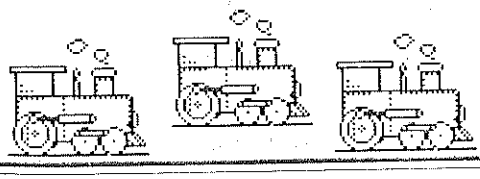
«Les Russes ont trois choses à exporter: le pétrole, le gaz et le plus fabuleux gisement au monde de ferrailles», explique Jacques Tapiau, le numéro un européen du recyclage. La Compagnie française des ferrailles (3,6 milliards de francs de chiffre d'affaires) est actuellement en discussion avec les Soviétiques pour importer en France cette «matière première» qu'on laisse rouiller en URSS.

จาก LE POINT NUMÉRO 890

Roumanie: le sida des enfants
Une épidémie dans les orphelinats et les hôpitaux.

Alerte au sida en Roumanie. De retour d'une mission à Bucarest, Médecins du monde lance un cri d'alarme: c'est une véritable épidémie de sida qui sévit dans les orphelinats et hôpitaux pour enfants. Selon le docteur Jacques Lebas, président de l'organisation, près de 40% des enfants examinés sont contaminés. «C'est la première fois dans le monde que nous sommes confronté à une épidémie pédiatrique de cette ampleur», a-t-il déclaré de retour à Paris. Une épidémie passée sous silence pendant la dictature Ceausescu, et due à l'utilisation de seringues usagées, car la Roumanie n'a jamais mis en place de dépistage systématique du sida pour le sang transfusé. Ainsi, sur 2184 enfants testés, 706 sont contaminés. Afin de contrer l'épidémie dans les meilleurs délais, MDM lance une campagne pour envoyer un million de seringues en Roumanie. Les hôpitaux manquent de tout pour traiter les enfants malades du sida. Même de gants stériles ou d'eau de Javel...

จาก LE POINT NUMÉRO 908



เมื่อโมนาลิซ่าล่องหน

*ส่งศรี ศรีจันทราพันธุ์**

ทุกคนที่เคยเดินทางไปประเทศฝรั่งเศส คงเคยเข้าไปชมภาพเขียนโมนาลิซ่า อันเลื่องลือกระฉ่อนโลก ชื่นชมกับรอยยิ้มประหลาดของเธอ ที่ตั้งแสดงให้คนเข้าชมที่พิพิธภัณฑ์ลูฟว์ หลายคนอาจสงสัยว่าทำไมภาพเขียนโมนาลิซ่า จึงได้รับการดูแลรักษาความปลอดภัยอย่างแข็งขันเช่นนั้น ผู้เข้าชมจะต้องเข้าไปยืนในบริเวณที่กำหนดไว้ บริเวณนั้นควบคุมด้วยระบบคอมพิวเตอร์ มียามของพิพิธภัณฑ์ลูฟว์ ยืนสอดส่องรักษาความปลอดภัยเธออย่างใกล้ชิด

สาเหตุที่รัฐบาลฝรั่งเศสต้องดูแลรักษาความปลอดภัยแข็งขันเช่นนี้ เพราะไม่ต้องการให้เกิดเหตุการณ์โจรกรรมซ้ำรอย เหมือนเมื่อเกิดโจรกรรมภาพโมนาลิซ่าขึ้นในปี ค.ศ. 1911 การล่องหนของโมนาลิซ่าครั้งนั้น เป็นการหายตัวไปอย่างไม่น่าเชื่อเลย

ย้อนอดีตไป 79 ปี เมื่อวันอังคารที่ 22 สิงหาคม ค.ศ. 1911 หนังสือพิมพ์รายวันภาคบ่ายทุกฉบับของฝรั่งเศส ต่างลงข่าวพาดหัวหน้า 1 พร้อมรายละเอียดการโจรกรรมภาพเขียนโมนาลิซ่า ผลงานชิ้นเอกของจิตรกรชาวอิตาลี เลโอนาร์โด เดอ วินซี ซึ่งบรรจงวาดไว้ เมื่อ ค.ศ. 1504 ที่ฟลอเรนซ์ และพระเจ้าฟรองซัวส์ที่ 1 (François I^er^) ได้ขอซื้อมาเป็นสมบัติของประเทศฝรั่งเศส เมื่อ ค.ศ. 1518

เรื่องราวการโจรกรรมภาพเขียนที่มีชื่อก้องโลกนี้เกิดขึ้นก่อนหน้าหนังสือพิมพ์ลงข่าว 1 วัน คือในวันจันทร์ที่ 21 สิงหาคม ค.ศ. 1911 เช้าวันนั้น เวลา 7.20 น. แม้จะเป็นวันปิดพิพิธภัณฑ์ประจำสัปดาห์ก็ตาม คนงานของพิพิธภัณฑ์ลูฟว์ 3 คน ก็ยังมาปฏิบัติงานเหมือนเคย ทั้งสามคนยังเห็นภาพโมนาลิซ่า ตั้งเด่นเป็นสง่าอยู่ในห้องแสดงห้องเดิม คนงานคนหนึ่งยังมายืนอยู่หน้าภาพเธอ พร้อมกับเอ่ยชมเธอกับเพื่อนอีก 2 คนว่า *ช่างเป็นภาพเขียนที่งามสมกับที่มีค่ามากที่สุดในโลก* รอยยิ้มอย่างมีเลศนัยของโมนาลิซ่ายังยิ้มตอบเขาเหมือนทุกครั้งที่เขาจ้องมองเธอ หลังจากนั้นคนงานทั้ง 3 ก็เที่ยวเดินสำรวจภาพเขียนในห้องอื่นต่อไป

อีกหนึ่งชั่วโมงต่อมา คนงาน 3 คนเดิมก็เดินเข้ามาสำรวจในห้องที่โมนาลิซ่าตั้งแสดงอยู่อีกครั้งหนึ่ง อดเหลียวไปยิ้มกับเธอก็ไม่ได้ แต่คราวนี้ทั้ง 3 คนตกใจแทบสิ้นสติ เมื่อพบแต่ความว่างเปล่า สาวน้อยโมนาลิซ่าล่องหนไปเสียแล้ว แต่คนงานคนหนึ่งใน 3 ยังอารมณ์ดี พูดปลอบเพื่อนอีก 2 คนว่า *นายเราคงเอาเธอไปซ่อน เขากลัวเราจะขโมยเธอไป* วันจันทร์นั้นผ่านไปโดยทั้งสามมิได้ปริปากบอกกับใคร จนเช้าวันรุ่งขึ้น นายหลุยส์ เบรูด์ นักวาดภาพมาขอวาดภาพโมนาลิซ่า แต่ไม่พบภาพเธอตั้งอยู่ที่เดิม จึงมาสอบถามนายปูปาร์แด็ง ผู้ดูแลพิพิธภัณฑ์ลูฟว์ นายปูปาร์แด็งก็ตอบอย่างรำคาญว่าอยู่ที่ร้านถ่ายรูป โดยคิดว่าถ้าโมนาลิซ่าไม่ตั้งแสดงในห้องก็คงอยู่ที่ร้านถ่ายรูป ความจริงเมื่อตอบไปดังนั้นแล้วก็อดใจคอไม่ดีไม่ได้ว่าถ้าโมนาลิซ่าหายไปตามที่นายหลุยส์ เบรูด์บอกจะทำอย่างไร ใจหนึ่งก็ปลอบใจตัวเองว่า ไม่น่า คงอยู่ที่เดิม

---

* รองศาสตราจารย์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง

หรือถ้าไม่อยู่ก็คงอยู่ที่ร้านถ่ายรูปเหมือนเคย ช่วงเช้านั้นก็ผ่านไปอีกจนเวลา 13.30 น. นายหลุยส์ เบรูต์ ผู้ต้องการมาวาดภาพของโมนาลิซ่า เริ่มกระสับกระส่าย ยังไม่มีทีท่าว่าจะมีใครนำเอาภาพโมนาลิซ่ามาคืนสักที ตัดสินใจสอบถามนายปูปาร์แด็งอีกครั้ง คราวนี้นายปูปาร์แด็งนั่งไม่ติดที่แล้ว สอบถามไปยังร้านถ่ายรูป พอได้คำตอบว่าทางร้านมิได้เอาไปก็ตกใจรู้แน่ว่าบัดนี้โมนาลิซ่าถูกโจรกรรมไปแล้ว กลับมาที่พิพิธภัณฑ์ หน้าตาซีดเซียว ระล่ำระลักบอกนายหลุยส์ เบรูต์ แล้วก็รีบไปแจ้งความที่สถานีตำรวจ ซึ่งกระจายข่าวไปอย่างรวดเร็วว่าภาพเขียนโมนาลิซ่าล่องหนไปเสียแล้ว อีกไม่นานนักเจ้าหน้าที่ตำรวจนับร้อยก็มาที่พิพิธภัณฑ์ ผู้เข้าชมพิพิธภัณฑ์ลูฟว์วันนั้นถูกเชิญให้ออกไปนอกพิพิธภัณฑ์ เพื่อความสะดวกในการปิดประตูค้นหาโมนาลิซ่า แล้วก็เริ่มค้นหาอย่างละเอียดทุกซอกทุกมุม ไม่ช้าก็มีคนพบกรอบรูปของโมนาลิซ่าตกอยู่ในห้องหนึ่ง แต่ตัวภาพเขียนค้นเท่าไรก็ไม่ได้ร่องรอย ตำรวจสอบปากคำผู้ดูแล และคนงาน ยามเฝ้าพิพิธภัณฑ์ลูฟว์ทุกจุดทุกคนต่างให้การตรงกันว่า การโจรกรรมภาพเขียนโมนาลิซ่าออกไปนอกพิพิธภัณฑ์นั้นไม่น่าเป็นไปได้ เข้าใจว่าภาพโมนาลิซ่าคงถูกซุกซ่อนอยู่ที่หนึ่งที่ใดในพิพิธภัณฑ์นี้ ตำรวจจึงเริ่มค้นอย่างละเอียดอีกครั้งและก็คว้าน้ำเหลว

วันเวลาผ่านไป ตำรวจทั่วฝรั่งเศสและทั่วยุโรปต่างช่วยกันค้นหาจุดต่าง ๆ ที่น่าสงสัย เช่น รถไฟทุกขบวน ผู้ต้องสงสัยนับร้อยถูกสอบปากคำครั้งแล้วครั้งเล่า แต่ก็ไม่ได้วี่แววหรือลู่ทางที่จะค้นพบได้เลย

จนกระทั่งเดือนธันวาคม ค.ศ. 1913 2 ปีหลังการสาบสูญของภาพเขียนโมนาลิซ่า พ่อค้าศิลปะและวัตถุโบราณเมืองฟลอเรนซ์ชื่อ เกรี ก็ได้รับจดหมายประหลาดฉบับหนึ่ง เขียนถึงเขาว่า

คุณเกรีที่รัก

ผมเป็นชาวอิตาเลียน เป็นคนลักขโมยภาพโมนาลิซ่า ไปจากพิพิธภัณฑ์ลูฟว์ เมื่อปี ค.ศ. 1911 ที่ผมทำเช่นนั้นก็เพื่อนำผลงานชิ้นเอกชิ้นหนึ่งของอิตาลีที่ถูกชาวฝรั่งเศสขโมยไปคืนกลับมาให้เพื่อนร่วมชาติของเรา

แว็งซ็องโซ เลโอนาร์โด

นายเกรี อ่านจดหมายจบก็คิดว่า คงเป็นคนบ้าศิลปะที่เขียนมาถึงเขา แต่เขาก็ลองตอบจดหมายฉบับนั้นไป และนัดหมายว่าจะเดินทางไปดูว่าเป็นจริงหรือไม่ ในวันที่ 11 ธันวาคม ค.ศ. 1913 นายเกรีจึงเดินทางไปเยี่ยมนายแว็งซ็องโซ เลโอนาร์โด ที่โรงแรมทริโปลี-อิตาเลีย ทันทีที่เข้าไปในห้อง เขาตรงเข้าไปค้นใต้เตียง ดึงกระเป๋าเดินทางใบใหม่ออกมาเปิดดู และดึงกล่องแบน ๆ ใหญ่ ๆ ออกมาจากกระเป๋า แล้วเขาก็ตะลึงพรึงเพริด เมื่อเห็นภาพโมนาลิซ่าประจักษ์ต่อสายตา ด้วยสายตาของผู้ที่คลุกคลีกับงานศิลปะเก่า ๆ เขารู้ทันทีว่านี่คือ ภาพเขียนโมนาลิซ่าของจริงฝีมือ เลโอนาร์โด เดอ วินซี พร้อมด้วยรอยยิ้มที่ประทับใจคน ที่ถูกลักขโมยไปจากพิพิธภัณฑ์ลูฟว์ เมื่อ 2 ปีก่อน

เขาแจ้งข่าวนี้ต่อตำรวจอิตาลี และผู้ใหญ่ก็ราบบังคมทูลกษัตริย์อิตาลี และองค์สันตะปาปาให้ทรงทราบ แล้วรีบแจ้งข่าวมายังเอกอัครราชทูตฝรั่งเศสประจำอิตาลี ตลอดถึงรัฐสภาแห่งชาติด้วย

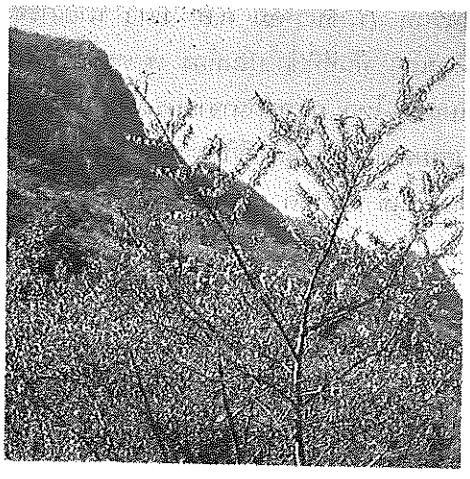
และแล้วในวันที่ 31 ธันวาคม ค.ศ. 1913 โมนาลิซ่าก็เดินทางมาถึงปารีสพร้อมด้วยตำรวจคุ้มกัน 20 นาย ทางราชการนำภาพโมนาลิซ่าไปตั้งแสดงไว้ที่เดิมที่เธอเคยส่งยิ้มให้ผู้เข้าชมนับหมื่นนับแสนคนในพิพิธภัณฑ์ลูฟว์ วันที่เธอเดินทางมาถึงมีผู้เข้าชมพิพิธภัณฑ์เป็นประวัติการณ์คือ มีจำนวนถึง 100,000 คน

ทำไมนายแว็งซ็องโซ เลโอนาร์โด หรือที่ทราบชื่อจริงภายหลังว่าชื่อ แว็งซ็องโซ เปรูเซีย ถึงได้ขโมยภาพโมนาลิซ่าไปยังฟลอเรนซ์ สถานที่ที่เธอถือกำเนิด เมื่อสอบปากคำนายเปรูเซียแล้ว เขาให้การว่าเขาอ่านพบจากที่ใดไม่ทราบว่า นโปเลียน จักรพรรดิของฝรั่งเศสได้ลักขโมยภาพเขียนโมนาลิซ่าไปจากฟลอเรนซ์ เพื่อเป็นการแก้แค้นแทนชาวอิตาลีทั้งชาติ เขาจึงลักขโมยภาพเธอกลับคืนมา

คำให้การของเปรูเซียนี้ทำให้คนอิตาลีเห็นใจเขามาก เขาจึงถูกตัดสินให้จำคุกเพียง 6 เดือนเท่านั้น

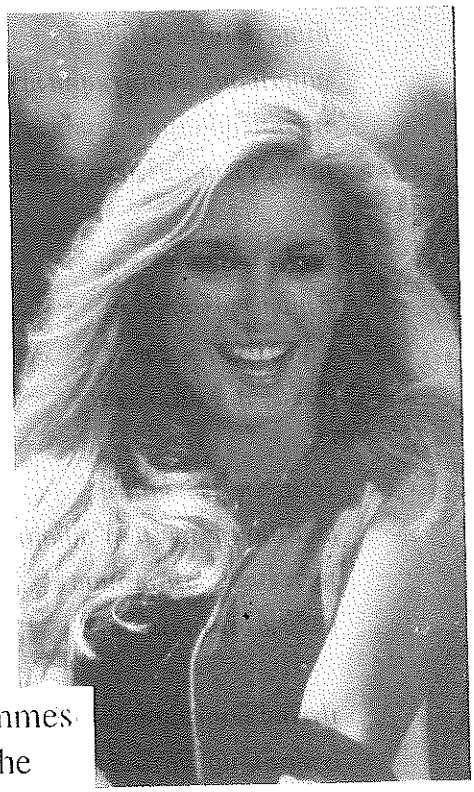
บรรณานุกรม

Primsleur, Paul and Primsleur, Beverly. *Le Vol de la Joconde*. C'est la vie. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1982. pp. 60-63



แด่.. ผู้หญิง

บทแปลโดย
*อมรสิริ สัณห์สุรัติกุล**



เราผู้หญิงต้องสู้เพื่อผู้หญิง
กระแสคลื่นมิเคยนิ่งมิใช่หรือ
เราจักมิต้องร้องขอมิออือ
มีแต่เร่งเข้าไปรื้อด้วยมือเรา

คำหมาน คนไค

Femmes, il nous faut lutter pour les femmes
Comme les vagues déferlent sans relâche
Que sert d'attendre, de supplier, d'acquiescer
Hâtons nous, renversons tout de nos mains nues

Khomthuan KHANTHANOU, Nattakaam bone lahn kuang (1979) Traduit par Amonsiri SANSURATIKUL et Anne C. ARCHER

* รองศาสตราจารย์ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ตื่นเถิด.....สตรีไทย

โดย ทวีปวร

อันสตรีนี่ไฉนช่างไร้เกียรติ
ถูกหยามเหยียดจากบุรุษสุดสงสาร
หน้าที่หรือคือสนองความต้องการ
เอาเงินหว่านก็สมใจความใคร่มวล

เหตุนี้หนอข้อผิดควรคิดเค้า
สังคมเก่ากดขี่เสียถี่ถ้วน
สิ่นเสรีที่จะคงดำรงควร
คือชื่นชวนชีวาค่าเท่าชาย

ระบบเก่าเข้าขยี้เสียปี้ปัน
เกิดเป็นคนความเป็นไทไยเหือดหาย
ทศวรรษสตวรรษผัดผันกลาย
คงมีสายโซ่ล่ามตามติดตัว

ประเพณีที่เหลวแหลกอย่าแปลกจิต
เราต้องคิดปฏิวัติกำจัดชั่ว
โดยขุดรากกระชากไปไม่เกรงกลัว
ขืนเมามัวก็คงบ้าอีกช้านาน

ตื่นขึ้นเถิดเกิดมาค่าของชีพ
คือประทีบประเทืองไกลผ่องไพศาล
ชายหรือหญิงจริงประจักษ์ศักดิ์บันดาล
แต่ละหน่วยช่วยทำงาน "สร้างสังคม"

รพีพรรณวันเวียนเปลี่ยนมาใหม่
ควรเคียงบ่าเคียงไหล่ให้เหมาะสม
ชายหญิงรวมร่วมพลังหวังอุดคม
ความเป็นไทในบรมคติเอย.

Ô femme, tu es déshonorée
Lamentablement méprisées des hommes
Ton devoir résume à combler leur désir
Ils ont l'argent; ils peuvent se satisfaire

Cette situation, sais-tu d'où elle vient?
De l'ancienne société, qui asservit les femmes
Mais il faut instaurer l'ère de la liberté
La liberté qui te fera une égale de l'homme

C'est l'ancienne société qui t'a avilie
Tu es née thaïe*; pourquoi serais-tu assujettie?
Les siècles, les décennies se sont enfuis
Et les femmes sont encore enchaînées?

Tu es surprise? La tradition est corrompue
Seule une révolution pourrait neutraliser cette pourriture,
En faisant table rase, sans crainte
Si tu maintiens la tradition, tu seras contaminée

Réveille-toi, valorise-toi, être humain!
Tu es la lampe qui éclaire le monde.
Homme ou femme, la dignité s'impose.
Que les sexes s'entraident pour créer la société

Le grand jour arrive, éclatant
Vous marchez, l'un près de l'autre, comme il convient
Femmes et hommes réunis, souhaitant l'idéal:
l'être humain libre, pleinement, absolument.

*Le mot «thaïe» signifie «libre»

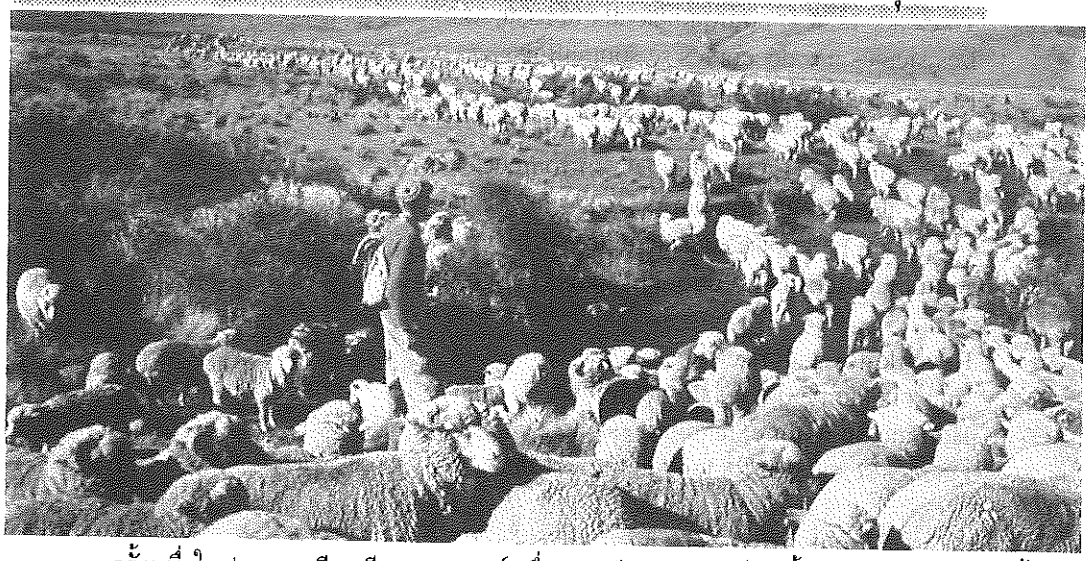
Thavipevorn, Tuen Thued Satri Thaï , Jing (1973) Traduit par Amonsiri SANSURATIKUL et Anne C. ARCHER

ขนแกะทองคำ

แปลจาก

Eduard PETIŠKA; Mythes et légendes de le Grèce Antique, Grund, Paris, 1982. เรื่อง La Toison d'Or

อุษา กรทับทิม*



ครั้งหนึ่งในประเทศกรีซ มีพระราชาองค์หนึ่ง มเหสีของพระองค์สืบเชื้อสายมาจากเทพเจ้า ทั้งสองทรงมีพระราชโอรสและพระราชธิดา คือ เจ้าชายฟริคซุส และเจ้าหญิงเอลเล พระราชาอาธามัสต้องทำพิธีขอบคุณเหล่าเทพเจ้าที่บันดาลให้ทรงอยู่อย่างเกษมสำราญในพระราชวังที่เต็มไปด้วยความสุข และให้มีพระราชโอรสและธิดาซึ่งมีพระพลานามัยที่สมบูรณ์ กระนั้นก็ตามพระราชายังไม่ทรงพอพระทัยในความสุข และยังต้องพระประสงค์ในสิ่งอื่น ๆ อีก วันหนึ่งพระองค์ทรงขับไล่พระมเหสีออกไป และทรงอภิเษกใหม่ ด้วยเหตุนี้ฟริคซุสและเอลเล จึงต้องมีพระมารดาเลี้ยง พระนางทรงเกลียดชังพระโอรสและพระธิดาเลี้ยง ทรงดุและเกรี้ยวกราดตั้งแต่เช้าจรดค่ำ และทรงปฏิบัติต่อพระโอรสและพระธิดาเลี้ยงอย่างโหดร้ายทารุณ ฟริคซุสและเอลเลต้องหลบหนีพระมารดาเลี้ยงไปซ่อนตัวอยู่ในสวนภายในบริเวณพระราชวัง และเมื่อพระมารดาเลี้ยงหาเด็กทั้งสองไม่พบก็ทวีความโกรธมากขึ้น และไปฟ้องพระราชา

เหตุการณ์ยิ่งทวีความรุนแรงมากขึ้น เมื่อพระมเหสีองค์ใหม่ให้กำเนิดพระราชโอรสขึ้นมาอีก 2 พระองค์ ไม่มีใครจะนึกภาพออกได้เลยว่าสิ่งที่มเหสีนำไปฟ้องพระราชาเกี่ยวกับฟริคซุสและเอลเลนั้น มีแต่สิ่งเลวร้ายและผิด ๆ ทั้งสิ้น ตัวพระนางเองก็ลงโทษเด็กทั้งสองอย่างทารุณโหดร้าย และยังต้องการให้พระราชบิดาลงโทษซ้ำอีกเช่นเดียวกัน พระนางเกรงว่าพระโอรสและพระธิดาเลี้ยงจะมามีส่วนในราชสมบัติ พระนางจึงพยายามหาวิธีที่จะทำให้พระโอรสของพระนางเองได้ครอบครองทรัพย์สมบัติทั้งหมด

* ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. คณะมนุษยศาตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง

พระพักตร์ที่ขาวผ่องของพระมเหสีแฝงไปด้วยแผนการสกปรกต่าง ๆ นานา ในที่สุดพระนางก็ตัดสินใจที่จะฆ่าโอรสและธิดาเลี้ยงเสีย เมื่อเห็นว่าพระราชาไม่ยอมให้ทำเช่นนั้น พระนางจึงต้องลอบเตรียมแผนการที่จะกำจัดเด็กทั้งสองนั้นอย่างรอบคอบ

วันหนึ่งพระราชินีทรงเรียกหญิงชาวบ้านทั้งหลายมาเฝ้าและรับสั่งว่า

ข้ารู้ดีว่าพวกเจ้านั้นมีจิตใจกล้าหาญแต่ก็ยากจน พวกเจ้าต้องทำงานเช่นเดียวกับทุกคนในครอบครัวของเจ้า แต่ก็ยังไม่ค่อยจะมีข้าวเก็บสะสมไว้ในโรงนาของเจ้า ข้าพบวิธีที่จะทำให้การทำนาได้ผลดีกว่านี้ถึงสามเท่า และยินดีจะบอกให้พวกเจ้ารู้ด้วยนะ ก่อนที่จะเริ่มหว่าน เจ้าจะต้องอบเมล็ดข้าวเสียก่อน และทีนี้ละเจ้าก็จะเห็นว่า ข้าวที่เก็บเกี่ยวได้จะล้นโรงนาของเจ้าเลยละ แต่เจ้าต้องระวังนะ จงอย่าไปบอก ความลับนี้แก่ใครแม้แต่กับสามีของเจ้า เพราะถ้าเจ้าเผยความลับนี้ออกไป เจ้าก็จะไม่ได้รับอะไรเลย และเทพเจ้าทั้งหลายก็จะลงโทษในความปากโป้งของพวกเจ้า

หญิงชาวบ้านทั้งหลาย ต่างทูลลาพระราชินีกลับบ้านไปด้วยความเบิกบานใจ พวกหล่อนทั้งหลายใฝ่ฝันที่จะเห็นความร่ำรวย วาดภาพเห็นเกวียนทองซึ่งบรรทุกรวงข้าวสีเหลือง ดังนั้นพวกหล่อนจึงปิดปากเงียบและลักลอบอบเมล็ดพันธุ์ข้าวไว้

ในไม่ช้าต่อมาทุ่งนากลายเป็นสีเขียวอีกครั้งหนึ่ง แต่ไม่ใช่เขียวด้วยต้นกล้าเรียวสีเขียวที่งอกขึ้นมาจากเมล็ดกล้า ตรงกันข้ามกลับกลายเป็นพวกต้นหญ้า วัชพืช และผักหนาม การเพาะปลูกไม่ได้ผลทั่วไปหมด และพวกผู้หญิงทั้งหลายต่างก็ปิดปากเงียบ ไม่มีใครทราบว่าเกิดอะไรขึ้น ทั่วราชอาณาจักรมีแต่ความแห้งแล้ง ข้าวยากหมากแพง

เมื่อเป็นเช่นนั้น แม่เลี้ยงใจอำมหิตก็เพ็ดทูลให้พระสวามีส่งคนไปขอคำทำนายที่เมืองเดลฟี เพื่อที่จะถามว่าทำไมเทพเจ้าจึงได้ลงโทษอาณาจักรของพระองค์ แต่พระราชินีได้เรียกคนนำสารเข้ามาพบก่อนที่เขาจะออกเดินทางไป และติดสินบนเขาด้วยทองแท่งใหญ่ และทรงสั่งว่า

นี่เป็นเพียงรางวัลก้อนแรกสำหรับเจ้าเท่านั้น เจ้าจะได้รางวัลอีกครั้งหนึ่ง หากเจ้าจะทำตามคำบัญชาของข้า เจ้าจงอย่าไปเมืองเดลฟี แต่จงแกล้งทำทีเป็นว่าเดินทางไปทางทิศนั้นเท่านั้นเอง แล้วเจ้าก็จงกบดานอยู่ในป่า เมื่อครบกำหนดเดินทางกลับ เจ้าก็ทำเป็นเดินทางเข้าไปในวัง และจงทูลคำทำนายแก่พระราชาว่า สภาวะแห้งแล้งจะสิ้นไปจากอาณาจักรของพระองค์ และท้องนาจะอุดมสมบูรณ์อีกครั้งหนึ่งก็ต่อเมื่อพระองค์จะทำพิธีบูชายัญสังเวยฟริคซุสและเฮลเล แด่เทพเจ้าเสีย

ด้วยความเห็นแก่ได้สินบนที่ถืออยู่ในมือ ผู้นำสารก็สัญญาว่าจะเชื่อฟังพระราชินีอย่างเต็มที่ เขาแสร้งทำทีเป็นออกเดินทางออกจากอาณาจักร แล้วไปซ่อนตัวอยู่ในป่า และต่อมาอีกไม่นาน เขาก็เป็นผู้นำเอาข่าวร้ายมา แต่พระราชาก็ไม่ทรงเชื่อ เพื่อที่จะเอาชนะความหนักแน่นของพระสวามี พระราชินีผู้โหดเหี้ยมเกรงว่าอุบายของพระนางจะรั่วออกมา จึงยุบรรดาประชาชนผู้หิวโหยให้ลุกฮือขึ้นมาร้องเรียกพระราชา พระมเหสีร้องตะโกนกับประชาชนเหล่านั้นว่า *พวกเจ้าต้องรีบไป และบีบบังคับพระราชาให้ทำตามคำทำนาย ถ้าไม่อย่างนั้นพวกเจ้าก็จะต้องตายด้วยความหิวโหย ถ้าหากว่าเด็กทั้งสองคนนั้นยังมีชีวิตอยู่ ความพิโรธของเทพเจ้าก็ยังจะไม่สิ้นสุดลง*

เมื่อได้รับแรงผลักดันเช่นนั้น บรรดาประชาชนจึงได้ไปก่อความวุ่นวายอยู่รอบ ๆ พระราชวัง ส่วนพระราชาเมื่อได้ยินเสียงร้องตะโกนและชู่เข็ญมาก ๆ เข้าก็ทรงต้องยอมจำนน

ด้วยความเกรงว่าเหยื่อองค์น้อยทั้งสองจะหนีไป คืนหนึ่งก่อนที่จะมีพิธีบูชายัญ แม่เลี้ยงใจร้ายจึงได้จับเด็กทั้งสองขังไว้

เวลาช่างผ่านพ้นไปอย่างเชื่องช้าสำหรับทุก ๆ คน พระราชินีนีมิอาจจะซ่อนความปิติยินดีไว้ได้ แต่พระราชานั้นทรงทุกข์ทรมานจนกระทั่งไม่สามารถจะบรรทมหลับลงได้ ส่วนพระโอรสและพระธิดาล่ะ ต่างทรงสวมกอดกันแน่นอยู่ในความมืด และมิกล้าแม้แต่จะปล่อยลมหายใจออกมา

เมื่อแสงเรืองรองแห่งรุ่งอรุณปรากฏขึ้นเหนือท้องฟ้า บรรดาผู้งชนก็ได้เริ่มทยอยเข้ามาชุมนุมกันอยู่ในใจกลางเมืองด้วยความหวังว่า ในที่สุดค่ำสาปแช่งก็จะหมดไปจากท้องทุ่งท้องนาของพวกตน และความอดอยากยากแค้นก็จะสิ้นไปด้วย

เจ้าชายฟริคซุสและเจ้าหญิงเอลเลทรงสวมมงกุฎ และถูกนำมายังแท่นบูชาอย่างเงียบ ๆ เจ้าชายทรงมองดูรอบพระวรกายเป็นครั้งสุดท้ายและทรงแหงนขึ้นมองดูท้องฟ้า พระองค์ทรงเห็นเมฆมืดทะมึนก้อนหนึ่งซึ่งมีขนาดใหญ่ขึ้น ๆ ทุก ๆ วินาที และค่อย ๆ ลดต่ำลงจนถึงพื้นดิน และในไม่ช้าก็ปกคลุมกลุ่มคนที่ยืนอยู่ที่แท่นบูชา และเข้ากำบังองค์เจ้าชายฟริคซุสและพระขนิษฐาต่อหน้าสายตาของผู้คนเป็นจำนวนมาก ทันใดนั้นก็มีแกะทองคำตัวหนึ่งกระโดดออกมาจากก้อนเมฆมหึมาก้อนนั้น และคุกเข่าลงต่อหน้าเจ้าชายฟริคซุสและเจ้าหญิงเอลเลซึ่งตกอยู่ในความตื่นตระหนก เสียงไพเราะของพระราชมารดาผู้เป็นอมตะของพระองค์ดังขึ้นว่า

ลูก ๆ ของแม่ แม่มาช่วยเจ้าแล้ว จงขึ้นมาบนแกะทองคำตัวนี้ซิลูก ไม่ต้องกลัวหรอกนะ

ฟริคซุสรวบรวมพลังทั้งหมดและค่อย ๆ แตะสัตว์มหัศจรรย์ตัวนั้น แล้วกระโดดขึ้นนั่งคร่อมและจับเขาแกะไว้แน่น ส่วนพระขนิษฐาก็ทรงนั่งบนขนสีทองด้านหลัง ต่อมาชั่วครู่แกะก็ทะยานขึ้นสู่ท้องฟ้าช่วยให้เด็ก ๆ ทั้งสองพ้นจากพระราชินีใจโหด และจากการถูกบูชายัญ

จับไว้ให้แน่น ๆ นะลูก พระราชมารดากล่าวขึ้น

เจ้าชายและเจ้าหญิงน้อยทั้งสองพระองค์บินไปในความเงียบสงัดแห่งยามรุ่งอรุณ แกะตัวนั้นเหาะเหินได้ราวกับนก ขนซึ่งเป็นสีทองส่องแสงแววับจนกระทั่งพวกคนเดินทางรู้สึกประหลาดใจ และคิดว่าเป็นพระอาทิตย์ลอยอยู่บนฟากฟ้าอีกดวงหนึ่ง

หลังจากที่ลอยอยู่เหนือพื้นดินได้สักครู่ เจ้าชายและเจ้าหญิงทั้งสองก็ลอยผ่านทะเลซึ่งเต็มไปด้วยเกาะหินเล็ก ๆ กลางทะเล และมีเรือแล่นเป็นระยะ ๆ มองดูราวกับรอยแต้มเป็นหย่อม ๆ อยู่บนพื้นน้ำ

เจ้าชายฟริคซุสจับคอแกะไว้แน่น และตรัสกับพระขนิษฐาว่า *ระวังนะน้อง อย่ามองลงไปข้างล่างนะเดี๋ยวจะพลัดตกลงไป*

เจ้าหญิงเอลเลทรงเชื่อฟังพระเชษฐา และมองตรงไปยังเบื้องหน้าที่กลุ่มเมฆซึ่งเรียงรายกันเป็นแถว เจ้าหญิงน้อยประทับนั่งอยู่เช่นนี้เป็นเวลานาน จนกระทั่งรู้สึกว่าเจ้าสัตว์ที่กำลังทรงขี่อยู่นั้นหยุดนิ่งลงอย่างกระทันหันระหว่างท้องฟ้ากับพื้นดิน เพื่อความมั่นใจว่าพระองค์ทั้งสองยังคงเห็นฟ้าอยู่ตลอดเวลา เจ้าหญิงเอลเลจึงได้เหลือบมองลงไปในทะเล และเพียงชั่วครู่เดียวก็ทรงเกิดอาการวิงเวียน พระหัตถ์จึงหลุดจากขนแกะสีทอง เจ้าหญิงตกลงไปในน้ำทะเลลึก เจ้าชายฟริคซุสนั้นทรงพยายามที่จะจับพระขนิษฐาไว้ทำให้พระองค์เองก็เกือบเสียหลักตกลงไปด้วย แต่พระองค์ยึดขนแกะไว้แน่นทำให้สามารถทะยานลงมาได้อย่างรวดเร็ว แต่ช้าไปคลื่นได้กลืนเจ้าหญิงน้อยผู้ประมาทไปเสียแล้ว เจ้าชายฟริคซุสทรงมองไม่เห็นพระขนิษฐาอีกเลย ทะเลบริเวณที่เจ้าหญิงเอลเลตกลงไปนั้นได้รับชื่อตามพระองค์ คือ เฮเลสพอนต์ (หมายถึง ทะเลของเอลเล)

เจ้าชายฟริคซุสต้องทรงขี่แกะบินต่อไปอย่างโดดเดี่ยวเพียงพระองค์เดียว ในตอนกลางคืนพระองค์ทรงสังเกตเห็นภูเขาเป็นแนวนอนราวกับแถวยักษ์ที่ยืนเรียงรายกันอยู่ ยอดเขาซึ่งปกคลุมด้วยหิมะกระทบกับแสงทองของพระอาทิตย์ที่กำลังจะตกดิน ทำให้มองดูราวกับดวงไฟ ในหุบเขาแห่งนี้เป็นดินแดนที่อุดมสมบูรณ์

แห่งหนึ่ง แกะทองคำมุ่งหน้าไปยังเมืองที่สวยที่สุด และหยุดลงที่ทุ่งหญ้าสีเขียวเบื้องหน้าพระราชวังหินอ่อน เจ้าชายหนุ่มย่างพระบาทเข้าไปบนพื้นดินและทรงทอดพระเนตรไปรอบ ๆ พระองค์

เจ้าชายฟริคซุสทรงเห็นต้นองุ่นพันอยู่รอบ ๆ เสาหินอ่อน มีถังกลมซึ่งมีน้ำพุพุ่งออกมาจำนวนสี่ถัง ถังหนึ่งเป็นน้ำพุนมสด ถังที่สองเป็นน้ำพุเหล้าองุ่น ถังที่สามเป็นน้ำพุน้ำมันอย่างดี และถังที่สี่หันท่อน้ำพุพุ่งขึ้นฟ้า ในฤดูร้อนน้ำนี้จะเย็นราวกับน้ำแข็ง ส่วนในฤดูหนาวน้ำนี้จะร้อน

ในขณะที่พระองค์ทรงชื่นชมอยู่กับน้ำพุมหัศจรรย์อยู่นี้ พระราชาเอเอตีสก็เสด็จพระราชดำเนินผ่านพระราชสำนักมา พระองค์ทรงถามเจ้าชายฟริคซุสว่าเสด็จมาจากไหน และทรงเชื้อเชิญเข้าไปในพระราชวัง

เจ้าชายฟริคซุสทรงทูลเล่าถึงแผนการที่ร้ายกาจของแม่เลี้ยงใจร้าย คำทำนายอุบาทว์ และการสูญเสียเจ้าหญิงเอลเล เมื่อพระราชาทรงได้ยินเรื่องแกะทองคำ พระองค์ทรงกระวนกระวายอยากจะออกไปดูเป็นอย่างยิ่ง เจ้าชายฟริคซุสจึงต้องทรงนำพระราชาเอเอติสออกไปดูยังทุ่งหญ้าซึ่งแกะกำลังกินหญ้าอยู่ ตัวแกะเปล่งแสงสว่างออกมาจนกระทั่งทำให้ต้นไม้ต้นหญ้าและพุ่มไม้ที่อยู่รอบ ๆ พลอยเป็นสีทองไปด้วย ฝ่ายพระราชาเองนั้นก็ต้องทรงใช้มือปิดพระเนตร

กระหม่อมจะถวายแกะตัวนี้สำหรับบูชาเทพซีอุสเพื่อขอบคุณพระองค์ ส่วนขนแกะทองคำนั้น กระหม่อมจะถวายพระองค์

เจ้าภาพทรงพอพระทัยอย่างยิ่งกับของขวัญอันมีค่าชิ้นนี้ เมื่อพิธีบูชายัญเสร็จสิ้นลงพระองค์ก็นำแกะทองคำไปยังป่าละเมาะแห่งหนึ่งซึ่งได้ถวายให้แก่ แอรีส เทพเจ้าแห่งสงคราม และตอกแกะตัวนั้นด้วยตะปูติดไว้กับต้นโอ็คยักษ์ต้นหนึ่ง แล้วพระองค์ก็ทรงบอกกับเจ้าหญิงมีเดียราชธิดาของพระองค์ซึ่งเป็นผู้รอบรู้วิธีการใช้เวทมนตร์ และให้เรียกคนเฝ้าขนแกะทองคำมาจากใต้บาดาล ขณะที่เจ้าหญิงมีเดียกำลังตั้งต้นว่าคาถาก็มีมังกรตัวใหญ่ปรากฏตัวตะกายอยู่ระหว่างแมกไม้ บนหลังมังกรก็เป็นหงอนแข็งตั้งแหลมเป็นซี่ ๆ ในปากเต็มไปด้วยเลือด ลิ้นทั้งสามก็เคลือบด้วยพิษ สัตว์ประหลาดตัวนี้เคลื่อนไปอย่างเชื่องช้ารอบ ๆ ต้นไม้ และตั้งแต่นั้นมาก็เฝ้าดูขนแกะทองคำอย่างใกล้ชิดทั้งวันทั้งคืน

ฟริคซุสผู้รอดชีวิตมาจากอันตรายทั้งหลาย ได้มาอาศัยอยู่ในราชสำนักของพระราชาเอเอตีส และในที่สุดก็อภิเษกกับธิดาองค์หนึ่งของพระราชา หลายปีผ่านไปฟริคซุสสิ้นพระชนม์ แต่เรื่องราวของขนแกะทองคำที่เลื่องชื่อยังคงลือกระฉ่อนไปทั่วโลก พระราชาเฒ่าเสด็จมาเฝ้าดูความมหัศจรรย์ของขนแกะทองคำนี้เสมอมา ได้มีคำทำนายว่าถ้าพระองค์สูญเสียขนแกะทองคำนี้ไป ราชวงศ์ของพระองค์จะประสบเคราะห์ร้าย ด้วยเหตุนี้พระองค์จึงทรงพอพระราชหฤทัยเป็นอย่างยิ่งที่มีมังกรดุร้ายตัวนี้ทำหน้าที่พิทักษ์รักษาขนแกะทองคำของพระองค์

มีคนจ้องจะขโมยขนแกะทองคำตลอดเวลา แต่ใครก็ตามที่เดินมาขโมยจะต้องตายจากทรายร้อนระอุในทะเลทรายซึ่งกั้นอาณาจักรของเอเอตีสไว้จากดินแดนส่วนอื่นของโลก คนที่เดินทางมาทางเรือก็ต้องตายด้วยการจมน้ำตายระหว่างการเดินทางอันยาวนาน

ส่วนผู้ที่สามารถจะมาถึงโดยปลอดภัยก็จะไม่รอดพ้นจากเงื้อมมือของเจ้ามังกรตัวร้ายนี้ได้เลย

ตลอดระยะเวลาที่ผ่านมา ขนแกะทองคำนั้นให้ความสว่างไสวแก่อาณาจักรของพระราชาเอเอตีสเสมือนหนึ่งพระอาทิตย์ในตอนกลางวัน และพระจันทร์ในยามราตรี

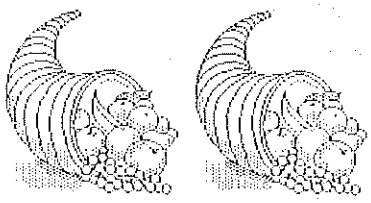
ต่อมาขนแกะทองคำนี้ก็จะกลายเป็นสิ่งสำคัญในการออกเดินทางค้นหาของเจสัน

ในแวดวงของผู้สอนภาษาฝรั่งเศส

จีรังลักษณ์ ศุกุนตะลักษณ์

สวัสดีค่ะ ท่านสมาชิกที่เคารพรักทุกท่าน ในช่วงระหว่างปิดภาคเรียนฤดูร้อนนี้ ได้พบกับอาจารย์จากโรงเรียนมัธยมหลายท่านซึ่งมีความประสงค์อยากได้เอกสารนำเที่ยวชมสถานที่ต่าง ๆ ซึ่งสมาคมฯ แจกเมื่อครั้งไปดอยตุง คงจะต้องขอเรียนให้ทราบว่าทางสมาคมฯ แจกไปหมดแล้วนะคะตั้งแต่วันที่เดินทาง (19 ม.ค. 2533) ท่านที่สนใจคงต้องขอยืมจากเพื่อนฝูงไปถ่ายเอกสารเองนะคะ หรือติดตามอ่านจากนิตยสารท่องเที่ยวต่าง ๆ ก็ได้ค่ะ...ขอบพระคุณสำหรับคำแนะนำของท่านสมาชิกหลาย ๆ ท่านที่จะให้ทางสมาคมจัดทัศนศึกษาในระหว่างปิดภาคฤดูร้อน โดยไม่เกี่ยงเรื่องสถานที่ไปไหนก็ไปกัน เพราะเชื่อฝีมือของคณะกรรมการสมาคมฯ แต่ทางสมาคมฯ คงไม่สามารถที่จะสนองความต้องการของท่านสมาชิกหลาย ๆ ท่านได้นะคะ เนื่องจากมีกรรมการหลายท่านจะต้องเดินทางไปดูแลนักเรียน นิสิต นักศึกษา ในประเทศฝรั่งเศส และอีกหลายท่านซึ่งเป็นอาจารย์ระดับอุดมศึกษาก็มิได้ปิดภาคเรียน ได้หยุดเช่นกับอาจารย์ในระดับมัธยมศึกษา แต่ดิฉันจะเรียนเสนอความคิดนี้ในที่ประชุมกรรมการบริหารนะคะ แล้วจะเรียนมาให้ทราบค่ะว่าที่ประชุมจะมีมติว่าอย่างไร...ได้ข่าวจากเพื่อน ๆ ที่ได้รับทุนฤดูใบไม้ผลิ และขณะนี้กำลังรับการอบรมอยู่ ณ เมือง Besançon ว่าชอบ cours ที่เรียนมาก แต่ไม่ค่อยชอบอากาศของเมืองนี้ เพราะไม่ค่อยมีโอกาสเห็นแสงแดดเลย หนาวมาก เสียดายจะต้องกลับแล้ว อยากขอสมาคมฯ เพื่ออยู่ต่อ คงจะขอไม่ได้หรอกค่ะ ทางสมาคมฯ เป็นผู้ประสานงานกับทางรัฐบาลฝรั่งเศสเท่านั้น ไม่มีอำนาจจะอนุญาตให้อาจารย์สมาคมฯ อยู่ต่อ อาจารย์ต้องขออนุญาตจากเจ้าสังกัดไว้ก่อนเดินทางไปฝรั่งเศสค่ะ...ระหว่างวันที่ 7-11 พฤษภาคม 2533 ศึกษานิเทศก์สายวิชาภาษาฝรั่งเศส ร่วมกับสำนักทูตวัฒนธรรมฝรั่งเศส สถานเอกอัครราชทูตฝรั่งเศส ประจำประเทศไทย ได้จัดอบรมครูโครงการทดลองสอนวิชาภาษาฝรั่งเศสเพื่อการท่องเที่ยว โดยเป็นการอบรมต่อเนื่องจากปีที่แล้วซึ่งเปิดทดลองสอนภาษาฝรั่งเศสเพื่อการท่องเที่ยวเป็นปีแรก ประมาณ 50 โรงเรียนทั่วประเทศ สำหรับปีนี้มีผู้เข้ารับการอบรมทั้งหมดประมาณ 100 คน จากทั่วประเทศ เนื้อหาของการอบรมก็มีการประเมินผลการสอนของเมื่อปีที่แล้ว การให้นักเรียนออกไปดูงานและฝึกงานทั้งของโรงเรียนในส่วนกลาง และส่วนภูมิภาค ขั้นตอนการสอนและเนื้อหาในวิชาภาษาฝรั่งเศสเพื่อการท่องเที่ยว 2 (รายวิชา ฝ 642) ผู้เข้ารับการอบรมต่างก็ได้รับทั้งความรู้ และความสนุกสนานเพลิดเพลินในการเยี่ยมชมสถานที่ต่าง ๆ ของเชียงใหม่ อาจารย์หลายท่านมีความเห็นว่าจากการศึกษาเนื้อหาในแบบเรียนทำให้ได้รู้จักประเทศไทยดีขึ้นมาก นับว่าเป็นหนังสือแบบเรียนที่มีประโยชน์มาก วิธีการสอนก็มีหลากหลายวิธีไม่ซ้ำซ้อน เป็นที่คาดหวังว่าการเรียนการสอนวิชานี้คงจะบรรลุเป้าหมายได้อย่างดียิ่ง...ไปอบรมที่เชียงใหม่คราวนี้ อาจารย์ซึ่งเป็นกรรมการสมาคมฯ บางคนได้รับการต่อว่าในเรื่องความล่าช้า การสูญหาย ฯลฯ ของเอกสาร การติดต่อประสานงาน ซึ่งอาจารย์อุไร พลกล้า สมาชิกสัมพันธ์ ก็ได้รวบรวมปัญหาข้อข้องใจทั้งหมดเพื่อนำเสนอต่อที่ประชุมของกรรมการบริหารสมาคมฯ แล้วนะคะ คงจะเป็นการประชุมคราวหน้า สมาชิกท่านใดยังไม่ได้รับอะไร หรือต้องการอะไรจากทางสมาคมฯ เชิญติดต่อไปที่สมาชิกสัมพันธ์ก็ได้ค่ะ...มีผู้สนใจขอซื้อวารสารของสมาคมฯ ฉบับเก่า ๆ บอกว่าต้องการจะซื้อให้ครบทุกเล่ม ถามว่าจะไปซื้อที่สมาคมฯ ได้ไหม คงจะไม่ได้นะคะ เพราะที่สมาคมฯ ไม่มีกรรมการสมาคมฯ

อยู่ประจำ จะไปเฉพาะเวลามีประชุมหรือมีงานของสมาคมฯ เท่านั้นค่ะ ถ้าท่านที่สนใจจริง ๆ คงจะต้องติดต่อกับบรรณารักษ์ของสมาคมฯ ล่วงหน้านะคะ นัดหมายไปเพื่อจะได้ไปจัดวารสารเท่าที่ยังพอเหลืออยู่ให้ได้ตามความประสงค์ของท่านสมาชิก...บางท่านต้องการไปใช้ห้องสมุดของสมาคมฯ โดยคิดว่าเปิดทุกวันเสาร์ ปัจจุบันนี้ไม่ได้เปิดทุกวันเสาร์นะคะ เพราะไม่ค่อยมีสมาชิกไปใช้บริการ ท่านใดมีความประสงค์จะไปใช้ห้องสมุดกรุณาติดต่อนัดหมายกับบรรณารักษ์ก่อนนะคะจะได้ไม่ไปเสียเที่ยว ขอสวัสดีเพียงเท่านี้นะคะ พบกันใหม่ฉบับหน้าค่ะ



ด้วยความปรารถนาดี จาก

บริษัท ทิพยประกันภัย จำกัด

รัฐวิสาหกิจสังกัดกระทรวงการคลัง

142 อาคารธนาคารกสิกรไทย สาขาสานักสีลม ชั้น 7–8 ถนนสีลม กทม. 10500

โทร. 234-7440-9 234-7660-9 234-1981-9

ดำเนินกิจการมากว่า 30 ปี ตามหลักการประกันภัยสากล
บริการรับประกันวินาศภัยทุกประเภท

- ประกันความรับผิดชอบต่อบุคคลภายนอก
- ประกันภัยทางทะเลและขนส่ง
- ประกันเครื่องบิน
- ประกันรถยนต์
- ประกันอุบัติเหตุส่วนบุคคล
- ประกันภัยสำหรับกระจก
- ประกันโจรภัย
- ประกันความรับผิดชอบต่อบุคคลภายนอก
- ประกันอุบัติเหตุและภัยพิบัติจากเครื่องจักร
- ประกันความซื่อสัตย์
- ประกันขนส่งเงิน
- ประกันอุบัติเหตุระหว่างเดินทาง
- ประกันการเสี่ยงภัยทุกชนิดของผู้รับเหมา
- ประกันภัยสำหรับเงิน
- ประกันภัยเงินค่าทดแทนคนงาน
- และอื่น ๆ

นางจงกลนี จันทรสาขา ประธานกรรมการ **นางวไล ศิริพงษ์ กรรมการผู้จัดการ**

จากบรรณาธิการ

เปิดเล่มด้วยภาพอดีตรำลึกถึงการ**กิจกรรมสมาคม** การทัศนศึกษาโบราณสถานภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ซึ่งสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา เสด็จนำมวลสมาชิก ส.ค.ฝ.ท.... ตามด้วยบทความเกี่ยวกับ **การศึกษาวรรณคดี** ห้าเรื่อง จากการเสนอผลงานทางวิชาการ *"ภาษาและวรรณคดีฝรั่งเศส"* ครั้งที่ 3 ระหว่างวันที่ 2-3 เมษายน 2533 ณ ห้องประชุมสารนิเทศ ซึ่งจัดโดยคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สมาชิกสถาบันของสมาคมของเรา... ถึงแม้บทความบางเรื่องไม่ตรงกับ*"วรรณคดีฝรั่งเศส"* แต่ก็ได้ใช้ทฤษฎีในการศึกษาวิเคราะห์ที่ผู้เสนอบทความได้ศึกษาเล่าเรียนมาจากมหาวิทยาลัยฝรั่งเศสนั่นเอง... อีกสามบทความถัดมา เป็นเรื่องของ**การเรียนการสอนภาษาฝรั่งเศส** ... ต่อด้วย **ข่าว สั้น – สั้น** เรื่อง**เกร็ดความรู้ บทแปล ข่าว**ในแวดวง มวลสมาชิก **กิจกรรม**ของสมาคม ...เป็นอันว่า วารสารฝรั่งเศสได้ทำหน้าที่หลากหลายรับใช้ท่าน ขอเชิญส่งความคิดเห็น ติชม และร่วมมือส่งข้อเขียนของท่านมาให้เราบ้างนะคะ ขอขอบคุณล่วงหน้า ณ ที่นี้ วารสารฉบับนี้เป็นฉบับที่ 50

สิทธา พินิจภูวดล

กรมสรรพากร

คำขวัญกรมสรรพากร

ภาษีของท่าน
ช่วยสร้างสรรค์ชาติไทย

สนับสนุนโครงการโดย วัฒนาพานิช สำราญราษฎร์

A PROFESSIONAL AND INDEPENDENT LOSS ADJUSTER

UNITED SURVEYORS + ADJUSTERS CO., LTD.
87 ANUMANRAJTHON LANE,
DEJO ROAD, BANGKOK 10500, THAILAND
TEL. 2338461 2338501 2354115
2350022 2354465

FOR : — CASUALTY FIRE MARINE INSURANCE LOSS ADJUSTER
— MARINE HULL + CARGO SURVEY
— MARINE CARGO SUPERINTENDENCE
— WEIEHING + MEASUREMENT

กรุงเทพการบัญชีวิทยาลัย

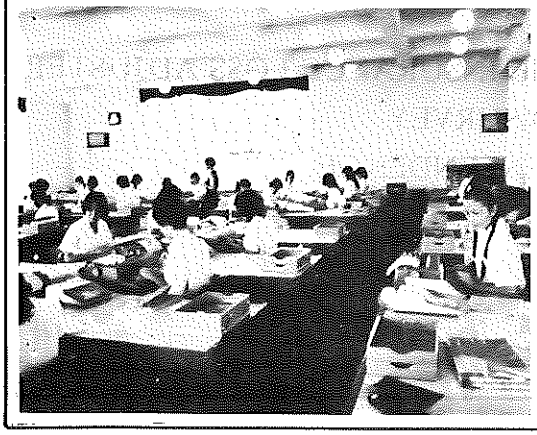
BANGKOK BUSINESS COLLEGE

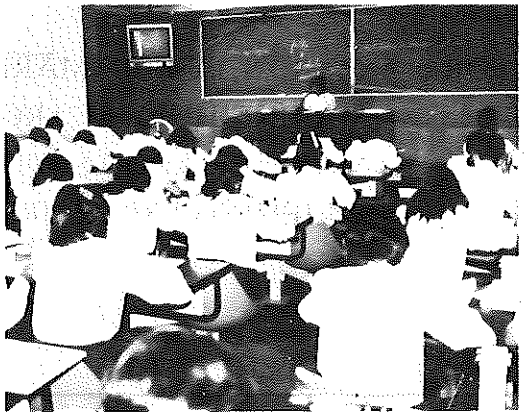
588 ถนนเพชรบุรี กรุงเทพ ฯ 10400 ตรงข้ามโรงภาพยนตร์เมโทร โทรศัพท์ 251-9852, 252-0067, 252-7049
588 PETCHBURI ROAD, BANGKOK 10400. THAILAND TELEPHONE 251-9852, 252-0067, 252-7049

เปิดสอนหลักสูตร

ประกาศนียบัตรวิชาชีพ (ปวช.)

ประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง (ปวส.)





ด้วยอภินันทนาการ

จาก

บริษัทไซโนเวส เอ็นเตอร์ไพรส์เซส จำกัด

ชั้น 7 อาคารสีบุญเรือง 1

เลขที่ 283 ถนนสีลม

เขตบางรัก กทม. 10500

โทร. 234 8638-39

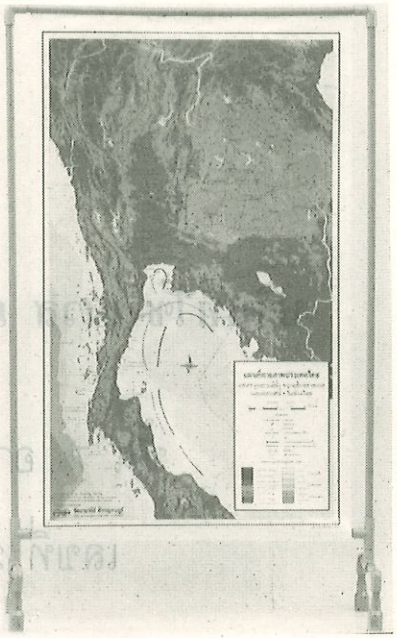
234 4007

234 0383

อุปกรณ์การศึกษา

แผนที่ประเทศไทย

(แสดงภูมิภาค-กายภาพ พร้อมขาตั้ง)



อุปกรณ์การสอน การศึกษา ชุดแผนที่ประเทศไทย 2 หน้า

ด้านหน้า : เป็นแผนที่ประเทศไทยแสดง
ภูมิภาคทางภูมิศาสตร์
เขตการปกครอง 1 : 1,300,000

ด้านหลัง : เป็นแผนที่ประเทศไทย แสดง
ลักษณะทางกายภาพ
ลักษณะภูมิประเทศ 1 : 1,300,000

☆ พิมพ์ด้วยแผ่นใยสังเคราะห์ เคลือบลามิเนต 4 สีสวยสด ทั้งด้านหน้าด้านหลัง กันน้ำได้ 100%

☆ ฉีกไม่ขาด พร้อมขาตั้ง

สนใจ ! สอบถามรายละเอียดได้ที่ ▷ วัฒนาพานิช วพ สำราญราษฎร์

31/1-2 ถนนมหาไชย ซอยศิริพัฒน์ เขตพระนคร กท. 10200 โทร. 2229394 • 2224378 • 2217454 • 2221016 • 2221018

alliance française de bangkok
29 THANON SATHON TAI . BANGKOK 12 . THAILANDE . TEL 286.38.79 & 286.38.41-TELEGR . ALFRANTHAI
สมาคมฝรั่งเศส 29 ถนนสาธรใต้ กรุงเทพ ฯ 12

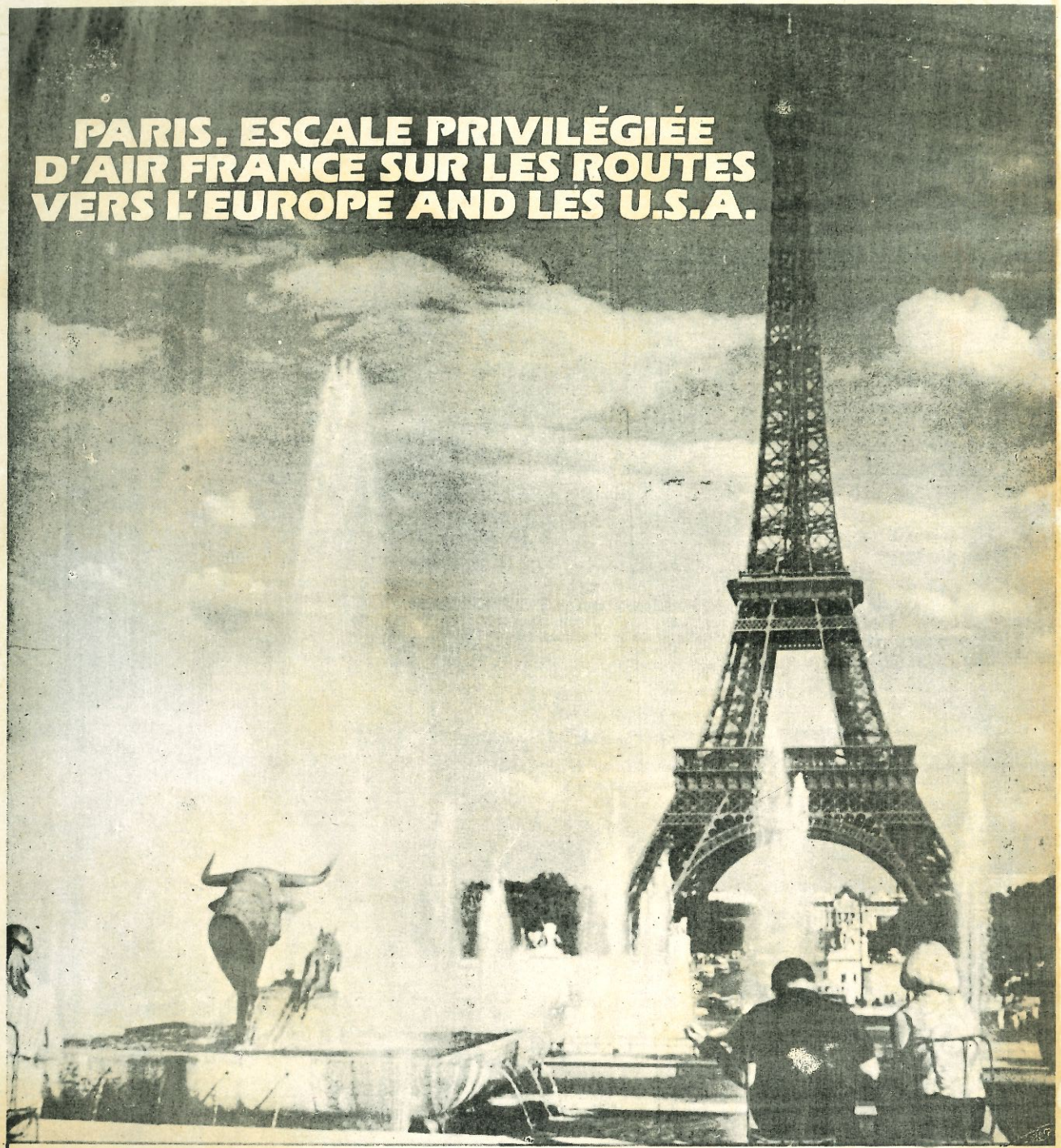
มุมหนึ่งของประเทศฝรั่งเศส
UN PETIT COIN DE FRANCE

ท่านจะพบสิ่งที่น่าสนใจ
ชั้นเรียนภาษาฝรั่งเศสทุกระดับ
ห้องสมุดโอ่โถง
ภาพยนตร์, คอนเสิร์ท
เครื่องดื่ม, อาหารเลิศรส
บรรยายกาศอันรื่นรมย์ สวยงาม
ขอเชิญอ่านหนังสือวารสารรายเดือนของเรา

VOUS Y TROUVEREZ

des cours de langue
des films, des concerts . .
un bar-restaurant agréable
une grande bibliothèque
une ambiance

LISEZ AUSSI NOTRE
JOURNAL MENSUEL



Profitez des vols d'Air France sur Paris. Dégustez nos repas et vins français. Après une bonne nuit à bord de nos Boeings 747, vous arriverez tôt le matin à Paris et pourrez profiter d'une journée entière.

Le Bureau de Tourisme de Paris tient à votre disposition des offres spéciales pour mieux vous aider à apprécier votre séjour à Paris.

De plus, Air France vous offre des correspondances régulières pour toute l'Europe, ainsi que les villes principales des Etats-Unis.

AIR FRANCE
LE BON VOYAGE

Pour informations complémentaires, contactez votre agent de voyage ou AIR FRANCE, 3 Patpong Road, tél. 233.7100-19. Réservations immédiates, tél. 234.7901-5. Agent Général: World Travel Service Ltd., tél. 233.5900-9