ฌเวตัน โตโดรอฟ : จาก *"วรรณคดีและการสร้างความหมาย"* ไปสู่ *"วิพากษ์การวิจารณ์"* วรรณคดีศาสตร์จะยังเป็นเรื่องที่เป็นไปได้อีกหรือไม่ ?๑

From Tzvetan Todorov's *Littérature et signification* to *Critique de la critique* : Can the scientific poetics continue ?

อัจฉรา วรรณเชษฐ์*
Achara Wanachaet

บทคัดย่อ

บทความฉบับนี้มีจุดมุ่งหมายที่จะนำเสนอแนวคิดเชิงทฤษฎีเกี่ยวกับวรรณคดีและการอ่านวิเคราะห์ผลงานวรรณคดีของฌเวตัน โตโดรอฟ นักวิชาการฝรั่งเศสเชื้อสายบัลกาเรีย โดยเฉพาะทฤษฎีการอ่านกวีนิพนธ์ที่ไร้คำกลอนหรือบทกวีที่แต่งด้วยร้อยแก้ว (le poème en prose) ซึ่งได้สลัดคำกลอนอันเป็นคุณสมบัติสำคัญประการแรกของความเป็นกวีนิพนธ์ทิ้งไปจนหมดสิ้น ในช่วงทศวรรษ ๑๙๖๐–๑๙๗๐ โตโดรอฟให้ความสนใจและทำงานค้นคว้าวิจัยด้านสุนทรียะหรือด้านรูปแบบของงานวรรณศิลป์ด้วยความเชื่อมั่นว่า

---

* รองศาสตราจารย์ ดร. ประจำภาควิชาภาษาฝรั่งเศส คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

๑ ผู้ใดก็ตามที่สนใจและทำงานอยู่กับทฤษฎีและการวิจารณ์วรรณคดีในโลกวรรณคดีศึกษาของฝรั่งเศสคงทราบกันดีว่า ปัจจุบันกระแสความนิยมทฤษฎี โดยเฉพาะทฤษฎีสุนทรียะของงานวรรณคดียังคง

วรรณคดีศาสตร์จะเป็นศาสตร์ที่สามารถพัฒนาต่อเนื่องไปได้และจะเป็นฐานที่มั่นคงสำหรับการทำงานในโลกของวรรณคดีศึกษาที่งานวรรณคดีจะมีความเป็นเอกภาพหนึ่งเดียว ไม่ว่าเราจะทำงานกับวรรณคดีประเภทร้อยแก้วหรือร้อยกรอง และไม่ว่ารูปแบบของงานวรรณคดีที่นำมาศึกษาจะสร้างขึ้นอย่างต้องตามกฎเกณฑ์ของการประพันธ์หรือไม่ ทฤษฎีการอ่านที่เน้นความสำคัญขององค์ประกอบภายในของตัวบทมุ่งหวังที่จะช่วยให้ผู้ที่ศึกษาวรรณคดีสามารถเข้าถึงความเป็นวรรณคดี (la littérarité) ของผลงานด้วยภาษาในตัวบทของผลงานนั้น ๆ เอง แต่จากจุดยืนดังกล่าวนี้ โตโดรอฟได้พัฒนาแนวความคิด รูปแบบและโครงสร้างนิยมของตนเองไปสู่การวิพากษ์ผลงานของตัวเอง ไปสู่การปฏิเสธจุดยืนแนวรูปแบบนิยมของตัวเอง และไปสู่จุดยืนของความเป็นนักมนุษยนิยมที่มุ่งแสวงหาความหมายของตัวบท ตัวบุคคล ของชีวิตและโลกในความสัมพันธ์กับบริบททางสังคม วัฒนธรรม การเมืองและประวัติศาสตร์

อยู่ในภาวะถดถอยชะงักงัน (แม้ในความเป็นจริงนักวิชาการจำนวนหนึ่งก็ยังคงให้ความสนใจและทำงานกับประเด็นเรื่องสุนทรียะของงานวรรณคดีอย่างต่อเนื่อง พยายามตั้งประเด็นคำถามใหม่ ๆ แก่ทฤษฎีที่มีอยู่แล้วกับความเป็นไปได้ของการสร้างทฤษฎีในปัจจุบันและในความสัมพันธ์กับการสร้างงานวรรณคดีที่ยังมีอยู่อย่างต่อเนื่องไม่ขาดสาย) และยิ่งถ้าได้อ่านหนังสือเล่มเล็ก ๆ ขนาดพ็อกเก็ตบุ๊คส์ ๑๐๐ กว่าหน้าที่โตโดรอฟตีพิมพ์เมื่อต้นปี ๒๐๐๗ ในชื่อ *La Littérature en péril* ก็คงเป็นไปได้ที่อาจจะเกิดมีคำถามเกี่ยวกับความซอบธรรมของบทความฉบับนี้ เพราะจุดยืนเชิงทฤษฎีของโตโดรอฟในผลงานเล่มเล็ก ๆ นี้เป็นจุดยืนที่เหวี่ยงเอนไปสู่ชีกผู้แต่ง บริบทและประวัติศาสตร์พร้อมกับการปฏิเสธชีกตัวบทและสุนทรียะ ซึ่งจัดได้ว่าเป็นจุดยืนที่ตรงกันข้ามอย่างสิ้นเชิงกับจุดยืนของโตโดรอฟ นักทฤษฎีนักวิชาการด้านวรรณคดีศึกษาของช่วงทศวรรษ ๑๙๖๐-๑๙๗๐ คำอธิบายของบทความฉบับนี้ก็คือ เราคงปฏิเสธไม่ได้ว่าองค์ความรู้ต่าง ๆ ที่มีมาก่อนหน้าเวลาปัจจุบัน แม้จะถูกปรับเปลี่ยนแก้ไขหรือปฏิเสธให้เหมาะสมกับความเป็นสมัยใหม่ของเวลาปัจจุบัน ก็ใช่ว่าความรู้ต่าง ๆ นั้นจะใช้การไม่ได้อีกแล้ว โดยเฉพาะในโลกของวรรณคดีศึกษาที่ทฤษฎีต่าง ๆ ยังคงอยู่เผชิญหน้ากันในฐานะปฏิปักษ์ต่อกันเพื่อช่วงชิงพื้นที่และความโดดเด่นให้กับทฤษฎีของตนเองอยู่ตลอดเวลา

Abstract

This article aims to present theoretical notions about literature and literary analytical reading from one French academic researcher of Bulgarian origin, Tzevetan Todorov, particularly his theory about poetry without verse or the poem in prose, whose verse — that first important characteristic of poetry — has been totally abandoned. In the period 1960 – 1970, Todorov was interested in the aesthetics or the structure of literary works. He conducted his research with the conviction that the poetics could be continuously developed, and would be the solid foundation for literary studies in which literature has its unity, even if we work with prose or verse and even if literary works studied has been created by conforming, or not, to the rules of poetics. The reading theory, that focuses on the internal elements of composing text hopes to guide the readers to the literarity of literature by the language in that work. Nevertheless, from this theoretical position, Todorov has developed his structuralist concepts by criticizing his own theory before rejecting that position and turning at last to adopt the humanist position : searching for the meaning in/of literary work, and the meaning of person, of life and the world, in close relation with social, cultural, political and historical contexts.

ชื่อและผลงานของโตโดรอฟ นักวิชาการฝรั่งเศสเชื้อสายบัลกาเรียท่านนี้คงจะไม่ถึงกับไม่เป็นที่รู้จักในวงวรรณคดีศึกษาของเมืองไทย เพียงแต่ว่าการรู้จักจะขึ้นอยู่กับความสนใจของนักวิชาการแต่ละคน ในกรอบของบทความฉบับนี้ผู้เขียนจะขอนำเสนอผลงานที่นักวิชาการท่านนี้สร้างขึ้นในช่วงที่ยังให้ความสนใจกับสุนทรียะ (la poétique หรือ l'esthétique) ของงานวรรณคดี ในโลกวรรณคดีศึกษาของฝรั่งเศสช่วงทศวรรษ ๑๙๖๐-๑๙๗๐ โตโดรอฟเป็นที่รู้จักดีในฐานะนักทฤษฎีทางด้านวรรณคดีวิจารณ์ *Magazine littéraire* ฉบับ 200/201 – Novembre 1983 ได้เคยแนะนำไว้ในทำเนียบ

"๙๖ นักคิดนักวิชาการนักวิจัยที่สำคัญในสาขามนุษยศาสตร์ของทุกวันนี้[๒]" ว่าโตโดรอฟเป็นนักภาษาศาสตร์และนักสัญศาสตร์ ("linguiste et sémiologue") ที่ใช้เวลาและทำงานอยู่กับการค้นคว้าวิจัย การพินิจพิเคราะห์ในเรื่องวรรณคดี ประเภทของงานวรรณคดี (les genres littéraires) รูปแบบของข้อเขียน *(les genres du discours)* ผลงานวิจัยที่ตีพิมพ์ออกมาแสดงให้เห็นถึงการทำงานที่ต่อเนื่อง โดยโตโดรอฟศึกษาสานต่อและปรับแม่แบบ*การอ่าน*ของเขาให้ละเอียดสมบูรณ์ยิ่งขึ้น พยายามให้ความชัดเจนกับแนวความคิดและการสร้างมโนทัศน์ (conception) ทางทฤษฎีการอ่านของเขาไปจนถึงการปรับเปลี่ยนมุมมองและวิพากษ์แนวความคิดของตัวเอง สรุปก็คือจากองค์ความรู้พื้นฐานทางภาษาศาสตร์ โตโดรอฟได้พัฒนางานค้นคว้าวิจัยของเขาไปสู่การสร้าง "ทฤษฎีเรื่องตัวบท" *(la théorie du texte)* การค้นคว้าในเรื่องสัญศาสตร์ (la sémiologie) และในที่สุดก็หันไปให้ความสนใจในเรื่องจริยธรรม (éthique) วัฒนธรรม (culture) ปรัชญา (la philosophie) และแนวคิดเรื่องการเมือง (la politique) กล่าวได้ว่าผลงานของโตโดรอฟเป็นผลงานในสาขามนุษยศาสตร์โดยตรง จึงไม่ใช่เรื่องแปลกที่ผู้จัดทำทำเนียบดังกล่าวจะเลือกแนะนำโตโดรอฟด้วย อีกทั้งหัวข้อประจำฉบับของ ***Magazine littéraire*** ฉบับนี้ก็เป็นเรื่องเกี่ยวกับ << *มนุษยศาสตร์ : วิกฤตการณ์* >> (<< *Sciences humaines : la crise* >>) อย่างไรก็ตามหากเราพิจารณาบรรณานุกรมผลงานทั้งหมดของโตโดรอฟที่ได้รับการตีพิมพ์ในฝรั่งเศสหรือเปิดดูหนังสือเกี่ยวกับ*การวิจารณ์วรรณคดีของฝรั่งเศส*ทุกเล่ม โดยเฉพาะการวิจารณ์ที่ได้รับป้ายชื่อติดว่าเป็น *การวิจารณ์แบบใหม่ (les Nouvelles Critiques)* หรือการวิจารณ์ที่ถูกจัดอยู่ในกลุ่ม "แม่แบบแนวอิงตัวบทหรือแนวการวิเคราะห์[๓]" เราคงจะปฏิเสธไม่ได้ว่าโตโดรอฟได้รับการพิจารณาจากวงวรรณคดีศึกษาของฝรั่งเศสว่าเป็นนักทฤษฎีและนักวิชาการด้านวรรณคดีคนสำคัญคนหนึ่งที่ทุกวันนี้ผลงานจำนวนมากก็ยังคงเป็นงานอ้างอิงให้กับการศึกษาวรรณคดีในฝรั่งเศส

---

[๒] ดูทำเนียบ << Who's who du savoir contemporain >>, โดย Christian Seval, ใน ***Magazine littéraire*** ฉบับ 200/201 – Novembre 1983 หน้า ๕๙–๗๓

[๓] "Les modèles textuels ou analytiques" (แม่แบบแนวอิงตัวบทหรือแนวการวิเคราะห์) จะหมายรวมถึงทฤษฎีและระเบียบวิธีการวิจารณ์วรรณคดีที่เกี่ยวข้องกับองค์ความรู้ต่าง ๆ ดังต่อไปนี้ : la rhétorique, la poétique, la linguistique sausurrienne, le Formalisme russe, le New Criticism, le structuralisme, la sémiotique, la narratologie, la stylistique et la tropologie

สำหรับชื่อของผลงานสองเล่ม *Littérature et signification* และ *Critique de la critique* บรรณานุกรมงานของโตโดรอฟคงพอจะแสดงให้เห็นว่า ***"วรรณคดีและการสร้างความหมาย"*** เป็นงานวิจัยเล่มแรกและ ***"วิพากษ์การวิจารณ์"*** เป็นเล่มสุดท้ายที่โตโดรอฟทุ่มเทให้กับการค้นคว้าด้านทฤษฎีและวรรณคดีวิจารณ์โดยตรง[๔] การเอ่ยถึงผลงานวิจัยสองเล่มนี้ ณ ที่นี้ก็เพื่อจะเน้นว่าสิ่งที่นำเสนอในบทความนี้จะเกี่ยวข้องกับงานด้านการอ่านการวิจารณ์โดยตรงและในขณะเดียวกันก็เพื่อชี้ให้เห็นเส้นทางการทำงานที่มีจุดเริ่มต้นกับงานวิจัยที่เป็นวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาเอก (ที่ได้รับการตีพิมพ์) ในช่วงที่วงวรรณคดีศึกษาของฝรั่งเศสกำลังรับอิทธิพลจากแนวคิดทฤษฎีวรรณคดีของ Formalisme รัสเซียและ Structuralisme ของกลุ่ม Cercle de Prague เข้ามาเต็มที่และโตโดรอฟเองได้ให้การยืนยัน (ในภายหลัง) ว่า "กระแสรูปแบบนิยมของรัสเซีย" นับเป็นการ "ค้นพบ"[๕] ทางวิชาการที่ให้ความพิศวงต่อตัวเขา อีกทั้งโตโดรอฟก็ยังเป็นผู้ที่คัดสรรนำผลงานทฤษฎีวรรณคดีสำคัญ ๆ ของนัก Formalistes russes มาแปลและ

---

[๔] แม้ว่าเมื่อต้นปี ๒๐๐๗ นี้ โตโดรอฟเพิ่งตีพิมพ์หนังสือเกี่ยวกับวรรณคดีศึกษาเล่มล่าสุดออกมาภายใต้ชื่อเรื่องว่า ***La Littérature en peril,*** Paris, Flammarion, coll. "Café Voltaire", janv. 2007 ซึ่งทำให้เราได้รู้จักแนวคิดที่ไม่ได้มาจากจุดยืนเดิมอีกต่อไปแล้วและมองเห็นจุดยืนและมุมมองที่โตโดรอฟมีต่อการศึกษาวรรณคดี ณ เวลาปัจจุบัน

[๕] << Mon attitude à l'égard des Formalistes russes [...] a changé plusieurs fois[...]. La première impression, c'était cette découverte : on pouvait parler de la littérature d'une manière gaie, irrévérencieuse, inventive; ces textes traitaient en même temps de ce dont personne ne semblait se soucier, et qui m'avait pourtant toujours paru essentiel, ce qu'on désignait par une expression un peu condescendante : la << technique littéraire >>. C'est cet émerveillement qui m'avait conduit à chercher un texte après l'autre [...], puis à les traduire en français. >> (T. Todorov, ***Critique de la critique,*** Éditions du Seuil, Coll. "Poétique", 1984, p. 17.) (ท่าทีของข้าพเจ้าที่มีต่อนักรูปแบบนิยมรัสเซียมีการเปลี่ยนแปลงมาแล้วหลายครั้งหลายหน ความรู้สึกแรกเริ่มก็คือการค้นพบนี้ : เราสามารถจะพูดถึงวรรณคดีด้วยท่าทีที่สดใสร่าเริง ไม่ต้องพินอบพิเทาและอย่างสร้างสรรค์ ในขณะเดียวกันตัวบททฤษฎีเหล่านี้จะศึกษาสิ่งที่ไม่มีผู้ใดสักคนที่ดูเป็นกังวลใส่ใจและเป็นประเด็นที่ปรากฏกับข้าพเจ้าเสมอว่าเป็นเรื่องสำคัญ สิ่งนี้เองที่ผู้คนมักจะระบุถึงด้วยคำพูดที่ดูแคลนนิดหน่อยว่า <<*เทคนิควรรณคดี*>> เป็นความตื่นตาตื่นใจนี้เองที่นำทางข้าพเจ้าไปสู่การค้นคว้าแสวงหาตัวบทจากตัวบทหนึ่งไปสู่อีกตัวบทหนึ่งและต่อมาก็แปลตัวบทเหล่านี้เป็นภาษาฝรั่งเศส)

จัดพิมพ์ขึ้นเป็นสรรนิพนธ์ตัวบททฤษฎีเล่มแรกในฝรั่งเศสอีกด้วย[๖] เส้นทางการทำงานดังกล่าวมีวิวัฒนาการและการพัฒนาไปสู่การทบทวนและการวิพากษ์งานของตนเองที่ได้ดำเนินมาร่วม ๒๐ ปีด้วยสายตาของนักคิดนักวิจารณ์ผู้ไม่รั้งรอที่จะยอมรับความผิดพลาดและปรับเปลี่ยนมุมมองของตนเองให้สอดคล้องกับความคิดที่เปลี่ยนแปลงไปเพราะประสบการณ์และความรู้ที่เพิ่มและกว้างมากขึ้น

เหตุผลสำคัญประการหนึ่งของการเลือกพูดถึงผลงานส่วนนี้ของโตโดรอฟมาจากความสนใจในงานที่ช่วยเอื้อให้เราได้มีความเข้าใจในแนวคิดเรื่องรูปแบบหรือสุนทรียะวรรณคดีตะวันตกดีขึ้นมีหลักเกณฑ์ที่แม้จะซับซ้อนแต่ก็ค่อนข้างเรียบง่ายในการศึกษาวรรณคดีฝรั่งเศส (เมื่อเทียบกับหลักเกณฑ์เชิงทฤษฎีของนักทฤษฎีวรรณคดีวิจารณ์ท่านอื่น ๆ ซึ่งผลงานอาจจะได้รับการกล่าวขวัญเป็นที่รู้จักเป็นที่นิยมมากกว่าผลงานของโตโดรอฟ) ช่วยให้มีกรอบและแนวทางการอ่านตัวบททุกประเภทได้อย่างเหมาะสม และที่สำคัญคือหลักเกณฑ์ดังกล่าวมีส่วนช่วยแก้ปัญหาที่พบในการเรียนการสอนวรรณคดีฝรั่งเศสในเมืองไทยได้ในระดับหนึ่ง เพราะงานวิจัยของโตโดรอฟที่หลากหลายที่มีทั้งภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติเป็นตัวอย่างประกอบได้ให้ทั้งแนวความคิดที่น่าสนใจและตัวอย่างของระเบียบวิธีสำคัญ ๆ สำหรับการอ่านงานวรรณคดีที่เราสามารถจะนำมาเป็นแนวทางในการอ่านและการสอนการอ่าน การนำเสนอแนวคิดเชิงทฤษฎีของโตโดรอฟเป็นภาษาไทยนี้ยังมุ่งหวังที่จะให้นักศึกษาที่เรียนวรรณคดีฝรั่งเศสทั้งระดับปริญญาตรีและปริญญาโท (โดยเฉพาะในรายวิชาที่เกี่ยวกับ Literary Criticism, Academic Reading หรือ Literary Reading เป็นต้น) ที่ยังคงมีปัญหาในการอ่านหนังสือหรือตำราที่เป็นภาษาฝรั่งเศสโดยเฉพาะเอกสารทางวิชาการที่เสนอแนวคิดเชิงทฤษฎี ได้มีโอกาสทำความรู้จักกับแนวคิดเชิงทฤษฎีที่ผู้เขียนได้รวบรวมสังเคราะห์มาแล้วเป็นภาษาไทยเพื่อช่วยเอื้อความเข้าใจเบื้องต้นที่รวดเร็ว อีกทั้งอาจพอเป็นประโยชน์ต่อนักวิชาการที่ไม่สันทัดภาษาฝรั่งเศสแต่อาจสนใจใคร่รู้จักแนวคิดของทฤษฎีรูปแบบและโครงสร้างนิยมฝรั่งเศสในช่วงที่ทฤษฎีวรรณคดีฝรั่งเศสกำลังได้รับความนิยมอย่างสูง

แน่นอนว่าในกรอบของบทความฉบับนี้ (ซึ่งมิใช่บทความวิจัย) คงเป็นเรื่องยาก และเป็นไปไม่ได้ที่จะศึกษาและพูดถึงงานทั้งหมดของโตโดรอฟที่สร้างในช่วงเวลาดังกล่าว

---

[๖] ***Théorie de la littérature, textes des formalistes russes,*** Éditions du Seuil, Coll. "Tel Quel", 1965.

[ที่แม้ส่วนใหญ่จะเป็นการค้นคว้าเกี่ยวกับเรื่องเล่านานาชนิด (le récit) แต่ก็อยู่ในรูปของบทความที่ศึกษาผลงานของนักเขียนที่หลากหลายและจากหลายหลากวรรณคดี[๗]] จึงใคร่จะขอพูดถึงเฉพาะงานที่เกี่ยวข้องกับการอ่านกวีนิพนธ์โดยตรงเป็นสำคัญ แม้ว่างานวิจัยของโตโดรอฟส่วนใหญ่ที่น่าสนใจไม่แพ้ (หรืออาจจะมากกว่า) ทฤษฎีกวีนิพนธ์จะเป็นทฤษฎีของร้อยแก้วและเรื่องเล่า

<< La notion de littérature >> (“แนวความคิดเกี่ยวกับวรรณคดี”)

แม้จะเป็นที่ทราบกันดีสำหรับผู้ที่ติดตามงานวิจัยของโตโดรอฟโดยรวมว่าแนวความคิดในเรื่องวรรณคดีของโตโดรอฟจะมีพัฒนาการการเปลี่ยนแปลงจากวรรณคดีคือภาษาคือข้อเขียน/วาทกรรม[๘] ไปสู่ความคิดว่าวรรณคดีคือศิลปะที่สร้างขึ้นด้วยภาษา และในขณะเดียวกันภาษาวรรณคดีก็เป็นข้อเขียน/วาทกรรมที่แฝงไว้ด้วยอุดมการณ์ที่มีความเชื่อมโยงกับบริบทสังคมประวัติศาสตร์ การจะทำความรู้จักกับแนวคิดนี้ของโตโดรอฟคงจะมองแต่เพียงจุดหมายปลายทางของงานประการเดียวไม่ได้[๙] โตโดรอฟเอง

---

[๗] ดูตัวอย่างเช่นหนังสือรวมบทความ ***Poétique de la prose*** (Édition du Seuil, Coll, “Poétique”, 1971) แม้จะตีพิมพ์เป็นเล่มเมื่อปี ๑๙๗๑ แต่บทความจำนวน ๑๖ บทเขียนขึ้นระหว่างปี ค.ศ. ๑๙๖๔–๑๙๖๙ และเมื่อพิจารณาเพียงแค่สารบัญของหนังสือเราจะปฏิเสธไม่ได้เลยถึงเอกภาพของงานที่อยู่ที่การศึกษาเรื่องเล่าชนิดต่าง ๆ โดยใช้แนวความคิดเชิงทฤษฎีทั้งหมดที่รับมาจากมรดกทางระเบียบวิธีของกลุ่มรูปแบบนิยม << L’héritage méthodologique du Formalisme >> แม้เรื่องเล่าที่นำมาวิเคราะห์จะเป็นของนักเขียนหลายชาติหลายภาษาหลายวัฒนธรรม

[๘] เมื่อครั้งที่สำนักพิมพ์ Seuil นำผลงานวิจัยที่เขียนเป็นหัวข้อ ๆ ระหว่างปี ค.ศ. ๑๙๗๑ และ ๑๙๗๗ มาตีพิมพ์รวมเล่มภายใต้ชื่อหนังสือว่า ***Les Genres du discours*** (1978) โตโดรอฟได้ให้คำอธิบายสั้น ๆ (แทน “คำนำ” แบบคลาสสิกเพราะเห็นว่าข้อเขียนทั้งหมดในเล่มมีความกระจ่างเพียงพอในตัวเองอยู่แล้ว) ว่างานทั้งหมดเป็นการศึกษาค้นคว้าที่มีจิตวิญญาณเดียวกันเป็นตัวจักรกลและมีที่มาจากความคิดที่ว่า “วรรณคดีคือการสำรวจพลังอำนาจของภาษา ([การสำรวจ] ที่เข้มข้นที่สุดเท่าที่จะเป็นได้)” << [...] ces études sont animées d’un esprit commun, qui tire son origine de l’idée que la littérature est une exploration des puissances du langage (la plus intense qui soit) [...] >> (หน้า ๙)

[๙] << Différence de parcours plutôt que d’objet final; mais qui nous dira si le chemin suivi n’a pas plus d’intérêt que le point d’arrivée ***(Les Genres du discours,*** p. 13.) >> (ความแตกต่างของเส้นทางมากกว่าจะเป็นความแตกต่างของเป้าหมายสุดท้าย แต่ใครเล่าจะบอกกับเราได้ว่าใช่หรือไม่ที่เส้นทางที่ใช้จะไม่ใช่ว่าน่าสนใจมีประโยชน์มากกว่าจุดหมายปลายทาง)

จะทำงานค้นคว้าด้วยการอ่านงานวรรณคดีเป็นจำนวนมากและในขณะเดียวกันเขาก็ศึกษาและตั้งคำถามผลงานของนักคิดนักวิจัยทางวรรณคดีท่านอื่น ๆ ที่ได้เขียนงานในเรื่องเดียวกันด้วยแนวเดียวกันหรือต่างแนวกันกับเขามาก่อนหน้าเขาหรือร่วมสมัยกับเขา โดยไม่รั้งรอที่จะย้อนทวนขึ้นไปในประวัติศาสตร์ของงานวรรณคดีและกฎเกณฑ์ต่าง ๆ ของวรรณคดีหรือแม้แต่ปรัชญาเรื่องภาษาเพื่อหาข้อสรุป สร้างหลักเกณฑ์และแนวความคิดที่เป็นของตัวเองและเพื่อให้ผู้ที่ติดตามงานของเขาได้ทราบว่าทุกสิ่งทุกอย่างมีมาแล้วตั้งแต่ยุคโบราณกับวัฒนธรรมกรีกโรมัน นับตั้งแต่ผลงานของ Platon Aristote และนักปรัชญา (โดยเฉพาะนักปรัชญาทางภาษา) ท่านอื่น ๆ[๑๐] และต่อเนื่องมาจนถึงนักคิดนักวิชาการของทุกศตวรรษ เพียงแต่วิธีการพูดถึงปรากฏการณ์เดียวกันนั้นเองที่ต่างกันและมักจะเป็นเรื่องของการตีความ (l'interprétation) เป็นเรื่องของมุมมอง (le point de vue) หรือเรื่องของการใช้ศัพท์ทางเทคนิคที่ต่างกันและเป็นคำศัพท์ที่ครอบคลุมความหมายไม่เท่ากัน[๑๑] มากกว่าจะเป็นความแตกต่างของสิ่งที่นำมาศึกษา (l'objet

---

[๑๐] ดู ***Les Théories du symbole*** (1977) และ ***Symbolisme et Interprétation*** (1978)

[๑๑] << Toute étude, dès lors qu'elle se veut scientifique, se heurte aux problèmes de terminologie. Cependant la plupart des chercheurs refusent aux études littéraires le droit à une terminologie bien définie et précise, sous prétexte que le découpage des phénomènes littéraires change selon les époques et les pays. Le fait que forme et fonction, ces deux faces du signe, peuvent varier indépendamment l'une de l'autre, empêche toute classification absolue. [...] Il s'ensuit que : a) chaque terme doit être défini par rapport aux autres et non par rapport aux phénomènes (oeuvres littéraires) qu'il désigne; b) tout système de termes vaut pour une coupe synchronique donnée, dont les limites, postulées, sont arbitraires.>> (<<L'héritage méthodologique du Formalisme>>, in ***Poétique de la prose,*** Coll. "Poétique", 1971, p. 10.) (การศึกษาทุกการศึกษา ทันทีที่ต้องการจะให้มีลักษณะของความเป็นวิชาการ ก็จะสะดุดกับปัญหาต่าง ๆ เกี่ยวกับการใช้คำต่าง ๆ เพื่อระบุถึงปรากฏการณ์ต่าง ๆ อย่างไรก็ตาม นักวิจัยส่วนใหญ่จะพากันปฏิเสธที่จะให้สิทธิในการกำหนดคำศัพท์ที่แน่นอนตายตัวและขัดเจนกับการศึกษาวรรณคดี โดยอ้างว่าการตัดแบ่งปรากฏการณ์ของวรรณคดีจะเปลี่ยนแปลงตามยุคสมัยและตามแต่ประเทศ [ในความหมายวัฒนธรรม] ข้อเท็จจริงที่ว่ารูปลักษณ์และหน้าที่ (สองด้านของตัวสัญญะเดียวกันนี้) สามารถจะมีความหลากหลายอย่างเป็นเอกเทศต่อกัน ทำให้เป็นสิ่งที่กีดขวางการจัดจำแนกประเภทแบบสมบูรณ์ [...] ผลที่ตามมาก็คือ : ก) คำแต่ละคำควรจะต้องให้นิยามในความสัมพันธ์กับคำอื่น ๆ และไม่ใช่ในความสัมพันธ์กับปรากฏการณ์ [ผลงานวรรณคดีที่ถูกระบุถึง] ข) ระบบทั้งระบบของคำต่าง ๆ ที่บัญญัติขึ้นนี้จะใช้การได้ผลสำหรับ

d'étude) ซึ่งหมายถึงงานวรรณคดี[๑๒]

เพื่อจะนำเสนอแนวความคิดเรื่องวรรณคดีโตโดรอฟได้เริ่มจากการนำแนวความคิดและนิยามของคำว่า "วรรณคดี" ของนักวรรณคดีและนักทฤษฎีที่มีชื่อเสียงอาทิ Diderot, Karl Philipp Moritz, Condillac, นักวรรณคดีแนวนิยมโรแมนติกของเยอรมัน (โดยเฉพาะพี่น้องตระกูล Schlegel, Novalis, Schelling, Kant, Goethe, Solger), Wellek et Warren, Northrop Frye, Jean Cohen มาวิเคราะห์วิพากษ์และพยายามหาข้อสรุป โตโดรอฟคิดว่าเราควรจะตั้งข้อสงสัยกับความเหมาะสมของแนวความคิดเรื่องวรรณคดีที่มีสืบทอดกันมาในวรรณคดีศึกษาของตะวันตก คำว่า "วรรณคดี" ในความหมายที่มีอยู่และเป็นที่เข้าใจกันโดยทั่วไปนั้นเป็นคำที่เพิ่งใช้กันเมื่อไม่นานมานี้ ถ้าเช่นนั้นแล้วสิ่งที่คำ ๆ นี้หมายถึงก็คงจะเป็นเรื่องของปรากฏการณ์ทางประวัติศาสตร์และไม่ใช่เรื่องของความเป็นอมตะใช่ไหม? อีกประการหนึ่งการที่วรรณคดีมีลักษณะที่กระจัดกระจายหลากหลายมิได้มีความเป็นหนึ่งเดียว ใครเล่าจะกล้าตัดสินอย่างเด็ดขาดว่า นี่เป็นวรรณคดี นั่นไม่ใช่วรรณคดี เมื่อเผชิญกับงานเขียนอันหลากหลายที่ผู้คนต่างก็มีแนวโน้มที่จะนำไปเป็นวรรณคดีในแง่มุมที่แตกต่างกันอย่างชนิดไม่มีที่สิ้นสุด ลักษณะความเป็นธรรมชาติของวรรณคดีจึงทำให้เกิดข้อสงสัยตามมา กระนั้นการตรวจสอบปัญหาด้วย

ช่วงเวลาหนึ่ง ๆ ที่ระบุอย่างแน่นอนตายตัว ซึ่งขอบเขตที่สมมติขึ้นจะเป็นขอบเขตที่มาจากความตกลงร่วมกัน)

[๑๒] << L'étude proprement littéraire, que nous appelons aujourd'hui structurale, se caractérise par le point de vue que choisit l'observateur et non par son objet qui, d'un autre point de vue, pourrait se prêter à une analyse psychologique, psychanalytique, linguistique, etc. La formule de Jakobson : << l'objet de la science littéraire n'est pas la littérature mais la littérarité *(literaturnost')*, c'est-à-dire ce qui fait d'une oeuvre donnée une oeuvre littéraire >>, doit être interprétée au niveau de l'investigation et non de l'objet.>> (***Poétique de la prose,*** p. 10). (การศึกษาวรรณคดีแบบแท้ ๆ ที่เราเรียกกันทุกวันนี้ว่าเป็นการศึกษาเชิงโครงสร้าง จะมีลักษณะเฉพาะอยู่ที่มุมมองที่ผู้สังเกตการณ์เลือก และไม่ใช่อยู่ในสิ่งที่นำมาเป็นประเด็นศึกษา (คือผลงานวรรณกรรม) ที่พร้อมจะให้นำไปศึกษาในแง่มุมอื่น ๆ ตลอดเวลา เช่นการศึกษาวิเคราะห์แนวจิตวิทยา แนวจิตวิเคราะห์ แนวภาษาศาสตร์ เป็นต้น สูตรที่ Jakobson ได้เสนอไว้ : << ประเด็นศึกษาของวรรณคดีศาสตร์จะไม่ใช่วรรณคดีแต่เป็น la littérarité ก็คือสิ่งที่ทำให้ผลงานหนึ่ง ๆ เป็นผลงานวรรณคดี >> ควรจะต้องนำมาตีความกันในระดับของการศึกษาวิจารณ์และไม่ใช่ในระดับของตัวผลงาน)

ทฤษฎีก็มิได้ให้ความมั่นใจกับเราเพิ่มขึ้น เราได้ความมั่นใจมาจากไหนว่าความเป็นวรรณคดีมีอยู่จริง? คำตอบก็คือจากประสบการณ์ : เราเรียนหนังสือวรรณคดีในโรงเรียนในมหาวิทยาลัย เราพบหนังสือประเภทนี้ในชั้นที่ติดป้าย "วรรณคดี" ในร้านขายหนังสือ เราชินกับการอ้างอิงหรือได้ยินการอ้างอิงนักเขียนงานวรรณคดีในวงสนทนา แต่แท้จริงแล้วประสบการณ์เหล่านี้มิได้เป็นข้อพิสูจน์ที่เป็นสากลและเป็นที่ยอมรับอย่างเป็นหนึ่งเดียวให้กับความเป็นวรรณคดีแต่ประการใด

วรรณคดีคือเรื่องแต่ง (la fiction) วรรณคดีเป็นทั้งสิ่งที่ดำรงอยู่โดยหน้าที่ (une entité fonctionnelle) และมีลักษณะของความเป็นโครงสร้าง (une identité structurale) นับตั้งแต่ยุคโบราณจนถึงกลางศตวรรษที่ ๑๘ เราจะพบคำนิยามเดียวกันในข้อเขียนของนักทฤษฎีศิลปะในตะวันตก คำนิยามดังกล่าวจะมีเนื้อหาสองประการที่ต่างกัน โดยทั่ว ๆ ไปงานศิลปะคือการเลียนแบบตามแม่แบบ (l'imitation) และต่างกันตรงวัสดุที่ใช้ วรรณคดีคือการเลียนแบบด้วยภาษาเช่นเดียวกับภาพเขียนคือการเลียนแบบด้วยภาพ โดยลักษณะเฉพาะของการเลียนแบบนั้นไม่จำเป็นต้องเป็นการเลียนแบบสรรพสิ่งที่มีอยู่ในโลกแห่งความเป็นจริงเท่านั้น แต่เป็นการเลียนแบบสิ่งที่สร้างขึ้นโดยจินตนาการก็ได้ ถ้าเช่นนั้นคำนิยามเชิงโครงสร้างนิยามแรกของวรรณคดีก็คือ วรรณคดีคือ "เรื่องแต่ง" (<< *la fiction* >>) และสิ่งที่ผู้คนพูดกันก็คือตัวบทวรรณคดีไม่ใช่ตัวบทที่จะต้องนำไปพิสูจน์ความเป็นจริง เพราะตัวบทวรรณคดีไม่ใช่เรื่องจริงหรือเรื่องเท็จแต่เป็นเรื่องแต่ง อย่างไรก็ตาม โตโดรอฟเห็นว่าคำนิยามนี้ไม่เป็นที่น่าพอใจเท่าไรนักและได้พยายามนำเสนอแนวคิดเพื่อเป็นข้อพิสูจน์ เราสามารถจะนำวิธีการอ่านวรรณคดีไปใช้อ่านตัวบทใดก็ได้ ที่แม้จะเป็นเรื่องจริงแต่คำถามเกี่ยวกับความเป็นจริงก็จะไม่เกิดขึ้นเพราะวิธีการอ่านวรรณคดีจะทำให้ผู้อ่านเริ่มต้นจากทัศนะและความคิดว่าตัวบทเป็นวรรณคดีโดยปริยาย คำนิยามเช่นนี้จึงเป็นเพียงหนึ่งในคุณสมบัติของวรรณคดีเท่านั้น กระนั้นก็ตามเราจะพบคุณสมบัตินี้ในตัวบทวรรณคดีทั้งหมดหรือ? เป็นเรื่องของความบังเอิญหรือที่เราใช้คำว่า "เรื่องแต่ง" อย่างเต็มอกเต็มใจเพื่อหมายถึงงานวรรณคดีส่วนหนึ่ง (นวนิยาย เรื่องสั้น บทละคร) แต่จะใช้อย่างยากยิ่งเพื่อหมายถึงอีกส่วนหนึ่งของวรรณคดีคือกวีนิพนธ์ ทั้งนี้ก็เพราะกวีนิพนธ์ไม่ใช่เรื่องแต่งหรือเรื่องไม่แต่ง คำถามเองก็จะไม่เกิดด้วยเหตุผลที่ว่ากวีนิพนธ์ไม่ได้เล่าเรื่องอะไร ไม่ได้ระบุถึงเหตุการณ์ใดแต่พอใจอยู่กับการเขียนเกี่ยวกับ

อารมณ์ความรู้สึกการใคร่ครวญครุ่นคิดหรือการคิดคำนึง บ่อยครั้งที่กวีนิพนธ์จะไม่ได้ปลุกให้นึกถึงการเสนอภาพของโลกภายนอก กวีนิพนธ์จะมีความเพียงพอในตัวของกวีนิพนธ์เอง ถ้างานที่เราเคยชินที่จะมองว่าเป็นงานวรรณคดีไม่จำเป็นต้องเป็นเรื่องแต่งแล้ว ในทางตรงกันข้ามเรื่องแต่งทั้งหมดก็ไม่ใช่วรรณคดีเสมอไป อีกประการแนวความคิดเรื่องการเลียนแบบในวรรณคดีหรือในศิลปะ *(la mimèsis)* ก็มิใช่แนวความคิดที่นำมาใช้การได้อย่างมีประโยชน์เท่าไรนัก ตลอดยุคสมัยของคตินิยมคลาสสิก (le classicisme) ของยุโรป ก็ได้มีความพยายามที่จะปรับแนวคิดในเรื่องนี้เพื่อจะให้ใช้อธิบายลักษณะของงานสร้างสรรค์ได้ดีขึ้นจนคำว่า imitation กลายเป็นคำที่มีความหมายทั่ว ๆ ไปและถูกนำไปใช้พูดถึงทุกเรื่องทุกสิ่งได้ ดังนั้นเมื่อจะพูดถึงงานวรรณคดีและงานศิลปะจึงมักจะต้องระบุให้ชัดเจนขึ้นด้วยการเติมคำว่า "ศิลปะ" เข้าไปขยายคำว่า "เลียนแบบ" (l'imitation artistique)

วรรณคดีคือระบบ ช่วงศตวรรษที่ ๑๘ จึงมีการเสนอคำนิยามอื่นที่อยู่ในมุมมองของสุนทรียะให้กับวรรณคดี การสร้างความหฤหรรษ์ (plaire) จะมาก่อนการให้ความรู้ (instruire) แนวความคิดเรื่องสุนทรียะนี้จะเป็นรูปเป็นร่างตอนช่วงปลายศตวรรษที่ ๑๘ กับการยืนยันถึงงานที่มีลักษณะของการไม่อ้างอิงส่งผ่านไปยังโลกภายนอก (intransitif) และลักษณะของการไม่ได้เป็นเครื่องมือของงาน (non instrumental[๑๓]) วรรณคดีคือภาษาที่สร้างขึ้นด้วยภาษาแต่ไม่ใช่เครื่องมือเพื่อการสื่อสารทั่ว ๆ ไปและคุณค่าของงานก็จะอยู่ในตัวของงานเอง จุดยืนนี้จะได้รับการปกป้องจากพวกโรแมนติกเยอรมันที่เป็นผู้ส่งผ่านแนวความคิดนี้ไปสู่พวกสัญลักษณ์นิยม (les symbolistes) และต่อไปจนถึงกระแสหลังสัญลักษณ์นิยมตลอดทั่วทั้งยุโรป ในที่สุดจุดยืนกับแนวความคิดนี้ก็จะกลายไปเป็นฐานให้กับความพยายามของยุคสมัยใหม่ที่จะสร้างศาสตร์แห่งวรรณคดีขึ้น (une science de la littérature) ไม่ว่าจะในกระแสรูปแบบนิยมของรัสเซีย (le Formalisme russe) หรือในการวิจารณ์แบบใหม่ของอเมริกา (le New Criticism américain) แนวคิดก็จะเริ่มต้นจากสมมติฐานเดียวกันคือ หน้าที่ของวรรณศิลป์ (la fonction poétique) คือการเน้นในตัว

---

[๑๓] ในความหมายที่เรามองภาษาที่ใช้ในชีวิตประจำวันว่าเป็นเพียงเช่นเครื่องมือเอื้อการสื่อสารเท่านั้น สิ่งที่สำคัญจึงไม่ได้อยู่ที่ตัว เครื่องมือ (คือตัวภาษา) แต่อยู่ที่สาส์นที่ต้องการจะส่งผ่าน

ของสารเอง[๑๔] ลักษณะหนึ่งที่จะช่วยให้เราเห็นและเข้าใจงานในตัวของงานเองก็คือ ลักษณะความเป็นระบบของงาน (le caractère systématique de l'oeuvre) Diderot เองก็นิยามความงาม (le beau) ในความหมายสุนทรียะเช่นนี้ ต่อมาคำว่า "ความงาม" ก็ถูกแทนที่ด้วยคำว่า "รูปแบบ" หรือ "รูปลักษณ์" (<< la forme >>) และคำนี้ก็จะถูกแทนที่อีกต่อหนึ่งด้วยคำว่า "โครงสร้าง" (<< la structure >>) การศึกษางานวรรณคดีแนวนิยมรูปแบบ (les études formalistes) จะมีแง่ดีก็ตรงที่เป็นการศึกษาระบบวรรณคดี ระบบของงาน และนี่คือนิยามเชิงโครงสร้างนิยามที่สอง "วรรณคดีคือระบบระบบหนึ่ง" คือภาษาที่มีระบบ และด้วยลักษณะแห่งความเป็นระบบนี้เองที่วรรณคดีดึงความสนใจให้มาอยู่ที่ตัวงานเอง คือตัวภาษาที่มีลักษณะของวงจรปิดที่เป้าหมายจะอยู่ที่ความสำคัญของตัวผลงานเอง << autotélique >> และจากแง่มุมในลักษณะนี้เองที่การศึกษาวรรณคดีแนวนิยมรูปแบบได้ก่อตั้งศาสตร์ขึ้นมาศาสตร์หนึ่ง คือ "หลักเกณฑ์วรรณศิลป์[๑๕]" (la poétique)

โตโดรอฟได้ทำการวิเคราะห์นิยามที่สองและคิดว่าก็ยังมีความไม่เหมาะสม เพราะมิได้มีแต่เฉพาะภาษาวรรณคดีเท่านั้นที่มีลักษณะของความเป็นระบบ เราสามารถจะพบการใช้กลไกชนิดเดียวกับที่ใช้ในวรรณคดีในการสร้างภาษาโฆษณา เช่น คำสัมผัส การเล่นคำที่มีหลายความหมาย การทำงานกับข้อเขียนอย่างพิถีพิถัน เป็นต้น ยิ่งไปกว่านั้นในข้อเขียนหรือวาทกรรมอื่นเราก็สามารถจะพบกฎเกณฑ์การเขียนที่เข้มงวดและ

---

[๑๔] ในทุกวันนี้นิยามที่สองนี้อาจจะไม่ใช่นิยามที่โดดเด่นครอบครองพื้นที่ในโลกของวรรณคดีศึกษา แต่ก็คงปฏิเสธได้ยากว่าแนวความคิดบางประการยังคงถูกนำมาใช้เป็นฐานให้กับหลักเกณฑ์การอ่านการวิจารณ์วรรณคดี

[๑๕] << Les études formalistes de la littérature auront le mérite (et c'est par là qu'elles fondent une science, la poétique) d'être des études du système littéraire, du système de l'oeuvre. La littérature est donc un *système,* langage systématique qui attire par là l'attention sur lui-même, qui devient autotélique; [...]. >> (*Les Genres du discours,* p. 18.) (การศึกษาวรรณคดีแนวนิยมรูปแบบจะมีความดี (และก็จากจุดนี้เองที่การศึกษาในแง่มุมนี้ได้วางรากฐานสร้างศาสตร์ขึ้นมาศาสตร์หนึ่งคือ "หลักเกณฑ์วรรณศิลป์" (la poétique)) ก็ตรงที่เป็นการศึกษาระบบของวรรณคดี ระบบของผลงานวรรณคดีจึงเป็นระบบระบบหนึ่ง เป็นภาษาที่มีลักษณะของความเป็นระบบ ที่จากจุดนี้เองจะดึงดูดความสนใจให้มาอยู่ที่ตัวของภาษาและกลายเป็นลักษณะของวงจรปิดที่เป้าหมายจะอยู่ที่ความสำคัญของตัวผลงานเอง (autotélique))

เป็นระบบเช่นกัน หรือหากเราหันมาพิจารณาตัวบทต่าง ๆ ของวรรณคดี เราแน่ใจหรือว่างานวรรณคดีทั้งหมดจะมีลักษณะที่จะทำให้เรายืนยันได้ว่าตัวบทจะมืดทึบปิดตายอยู่กับองค์ประกอบภายในของตัวบทซึ่งมีจุดหมายอยู่ที่ความเป็นตัวบท[๑๖] (autotélique, intransitif, opaque) คำตอบรับดูจะเป็นได้ก็เฉพาะกับบทกวีเท่านั้น แต่กับนวนิยายเราคงไม่อาจกล่าวได้ว่าจุดหมายปลายทางของนวนิยายอยู่ที่การเน้นให้ความสำคัญกับกลไกต่าง ๆ ของนวนิยาย – ตัวบทเอง ตัวภาษาที่ใช้สร้าง เทคนิคการประพันธ์ – เพราะในความเป็นจริงนั้นภาษานวนิยายมักจะถูกใช้เพื่อแสดงให้เห็นภาพของโลกแห่งความเป็นจริงของสรรพสิ่งต่าง ๆ ของเหตุการณ์ ของการกระทำ และของตัวละคร (la représentation) มาถึงตรงนี้เราคงพอจะมองเห็นแล้วว่าคำนิยามทั้งสองมีจุดอ่อนและมีช่องโหว่ที่สามารถจะทำให้เห็นว่าคำนิยามไม่เหมาะสมและไม่อาจครอบคลุมความเป็นจริงทั้งหมดของปรากฏการณ์วรรณคดีได้ ในปัจจุบันโดยเฉพาะในช่วงที่ทฤษฎีกำลังเฟื่อง คือช่วง ๒ ทศวรรษ ๑๙๖๐–๑๙๗๐ ก็มีความพยายามที่จะนำคำนิยามทั้งสองมาผสมผสานกันเพื่อพูดถึงวรรณคดี แต่ในเมื่อคำนิยามทั้งสองก็มิใช่คำนิยามที่น่าพอใจ การนำมารวมกันนอกจากจะไม่ช่วยให้ไปไกลกว่าเดิมได้ กลับทำให้เกิดความสับสนปะปนโอนเอนไปมาระหว่างลักษณะทั้งสองของคำนิยามนั่นเอง[๑๗]

---

[๑๖] แนวคิดในลักษณะสุดขั้วของทฤษฎีรูปแบบนิยมเช่นนี้เองที่พาให้ทฤษฎีและการวิจารณ์ตามกระบวนทัศน์ที่อิงตัวบทหรือแนวการวิเคราะห์ภาษาแห่งตัวบทต้องเดินไปสู่ทางตัน เพราะเมื่อความหวือหวาและแปลกใหม่ของทฤษฎีแนวรูปแบบและโครงสร้างนิยมที่นำเข้ามาในวงวิชาการฝรั่งเศสจากยุโรปตะวันออกโดยนักวิชาการเชื้อสายยุโรปตะวันออกหลายท่านกลายเป็นสิ่งที่รู้จักคุ้นเคยและมีปัญหาหลายประการตามมา วงวิชาการและแม้แต่นักเขียนต่างก็มีปฏิกิริยาในเชิงลบต่อแนวคิดที่สุดขั้วนี้ ทั้งนี้เป็นเพราะงานศิลปะทั้งมวลที่สร้างสรรค์ขึ้นมามิได้สร้างให้เป็นเพียงศิลปะเพื่อศิลปะ (l'art pour l'art) แต่ประการเดียวเท่านั้น ตัวบทแห่งผลงานยังคงมีความหมายที่จะสื่อไปยังผู้อ่านและในผลงานก็ยังคงมีตัวตนแห่งบุคคลที่พันผูกอยู่กับชีวิตและโลก

[๑๗] << Tout ce que nous pouvons retenir est que les deux définitions permettent de rendre compte de bon nombre d'oeuvres qualifiées habituellement de littéraires, mais non de toutes; et qu'elles se trouvent en rapport d'affinité mutuelle, mais non d'implication. Nous restons dans l'imprécision et le vague >> (*Les Genres du discours,* p. 22.) (สิ่งที่เราจะสามารถเก็บมาได้จากนิยามทั้งสองก็คือนิยามทั้งสองจะช่วยเอื้อให้อธิบายผลงานจำนวนมากที่โดยปกติแล้วจะถูกพิจารณาว่ามีคุณสมบัติของงานวรรณคดี แต่ไม่ใช่ผลงานทั้งหมดที่มีคุณสมบัติเหล่านั้น และนิยามทั้งสองจะอยู่ในความสัมพันธ์แบบผูกพันซึ่งกันและกัน แต่ไม่ใช่ความสัมพันธ์โดยนัย)

โตโดรอฟพยายามจะหาทางออกให้กับเรื่องนี้ด้วยการเปลี่ยนวิธีตั้งคำถาม คือ แทนที่จะนิยามเฉพาะความเป็นวรรณคดีก็จะนิยามสิ่งที่ไม่เป็นวรรณคดีด้วย เพราะการที่เราคิดว่าข้อเขียนจำนวนหนึ่งคืองานวรรณคดีก็เท่ากับหมายความว่ามีข้อเขียนอีกส่วนหนึ่งที่ไม่เป็นวรรณคดี ("non-littéraire") และเราก็จะพบว่าข้อเขียนที่ไม่ใช่วรรณคดีเองก็มีความหลากหลายมาก[๑๘] โตโดรอฟได้เสนอให้สร้าง "แนวความคิดเรื่องประเภทของงาน" (une notion générique) ในความสัมพันธ์กับแนวคิดเรื่องวรรณคดี ก็คือ "แนวความคิดเรื่องวาทกรรม/ข้อเขียน"[๑๙] (la notion de discours) ที่จะช่วยเป็นตัวถ่วงดุลทางโครงสร้างให้กับมโนทัศน์เชิงหน้าที่ของ "การใช้" ภาษา ข้อเขียน/วาทกรรมจะมีความหลากหลายทั้งในรูปแบบและหน้าที่ คุณสมบัติของภาษาที่มีไว้ให้เลือกใช้ในระดับภาษา (la langue) จะกลายเป็นคุณสมบัติเชิงบังคับในระดับข้อเขียน/วาทกรรม (le discours) และระบบของข้อเขียน/วาทกรรมประเภทต่าง ๆ (le système de genres) มาจากการที่สังคมหนึ่ง ๆ เลือกใช้การสร้างกฎเกณฑ์ต่าง ๆ ที่อาจเป็นได้ของวาทกรรม

วรรณคดีประเภทต่าง ๆ (les genres littéraires) ก็มิใช่เรื่องใดอื่นนอกจากการเลือกในลักษณะเดียวกันจากบรรดาความเป็นไปได้ของวาทกรรม/ข้อเขียนที่สังคมตกลงว่าเหมาะสม ตัวอย่างเช่นบทกวีที่แต่งในรูปซอนเนต (le sonnet) ก็คือข้อเขียน/วาทกรรมที่มีลักษณะเฉพาะอยู่ที่ข้อบังคับเพิ่มเติมเกี่ยวกับจำนวนโคลงและการจัดวางระบบสัมผัส กระนั้นก็ตามโตโดรอฟก็แสดงให้เห็นเช่นกันว่าแนวความคิดเรื่องประเภทของวาทกรรม

---

[๑๘] แนวความคิดเรื่องวาทกรรม/ข้อเขียนที่ไม่ใช่วรรณคดี (N. Frye จะเรียก l'écriture descriptive [ข้อเขียนเชิงพรรณนาความที่ปลุกให้นึกถึงหรือเห็นภาพสรรพสิ่งต่าง ๆ ในโลกแห่งความเป็นจริงอย่างเป็นรูปธรรม], Wellek เรียก l'usage courant [การใช้ภาษาแบบธรรมดาทั่ว ๆ ไปในชีวิตประจำวัน] อ้างอิงโดยโตโดรอฟ) จะหมายรวมถึงภาษาที่ใช้ในชีวิตประจำวัน การพูดสนทนาโดยทั่วไป การพูดเล่น ภาษาทางราชการ ภาษากฎหมาย ภาษานักหนังสือพิมพ์ นักการเมือง ข้อเขียนทางวิชาการ งานปรัชญาหรือศาสนา

[๑๙] คำว่า (discours) ข้อเขียน/วาทกรรมในงานของโตโดรอฟจะมีความหมายตามทฤษฎีของ la linguistique pragmatique (ภาษาศาสตร์วัจนปฏิบัติ ที่คำนึงถึงการใช้ภาษาในสถานการณ์จริง) กล่าวคือประโยคที่สร้างขึ้นจากคำและกฎเกณฑ์ไวยากรณ์ของภาษาเป็นเพียงจุดเริ่มต้นของการดำเนินหน้าที่ของข้อเขียน/วาทกรรมต่อเมื่อได้นำประโยคเหล่านี้มาเชื่อมโยงกัน (ดังเช่นที่อวัยวะทุกส่วนของร่างกายต่างมีความเชื่อมโยงกันอย่างเหนียวแน่นเพื่อทำหน้าที่ในร่างกาย) และใช้ในบริบทสังคมวัฒนธรรม ประโยคก็จะกลายเป็นข้อเขียน (énoncé) และภาษา (langue) ก็จะเป็นวาทกรรม (discours)

จะใช้ได้ไม่เพียงเฉพาะกับงานวรรณคดีเท่านั้นแต่กับข้อเขียนทั้งหมด ทั้งที่เป็นวรรณคดีหรือไม่ก็ตาม[๒๐] เมื่อเรายอมรับว่าในวัฒนธรรมหนึ่ง ๆ จะมีข้อเขียน/วาทกรรมประเภทต่าง ๆ อยู่เป็นจำนวนมาก และเราไม่อาจมีกฎเกณฑ์เฉพาะที่จะใช้สำหรับการสร้างข้อเขียนวรรณคดีเพียงอย่างเดียว หรือแม้แต่การที่เราไม่อาจจะค้นหาคุณสมบัติร่วมเดียวกันในการผลิตงานวรรณคดีทั้งหมดได้พบ เราก็ควรจะเปลี่ยนวิธีมองงานวรรณคดีหรือเปลี่ยนวิธีศึกษา โดยยอมรับว่าวรรณคดีมิได้เป็นงานที่มีลักษณะที่เป็นหนึ่งเดียวแต่อาจแบ่งเป็นประเภทย่อยออกไปได้ และโตโดรอฟก็นำคำนิยามทั้งสองที่ได้กล่าวถึงข้างต้นมาปรับใช้กับการศึกษาวรรณคดีสองประเภทใหญ่ ๆ ซึ่งน่าจะเป็นที่มาของการสร้างคำนิยามทั้งสองนั่นเอง : คำนิยามที่หนึ่งจะใช้ได้ดีกับร้อยแก้วแนวการเล่า (la prose narrative) หรือเรื่องเล่า (le récit) นั่นเอง ส่วนคำนิยามที่สองก็จะใช้ได้ดีกับกวีนิพนธ์ และในทำนองเดียวกันกฎเกณฑ์ของข้อเขียน/วาทกรรมที่ไม่ใช่วรรณคดีก็สามารถจะระบุให้ชัดเจนได้ ที่สำคัญคือเมื่อใดก็ตามที่เราอยู่กับมุมมองเรื่องโครงสร้าง ข้อเขียนที่เราพิจารณาว่าเป็นข้อเขียนวรรณคดีก็จะมีข้อเขียนที่ไม่ใช่วรรณคดีมาเป็นคู่เปรียบซึ่งจะมีลักษณะใกล้เคียงกันมากกว่าข้อเขียนวรรณคดีประเภทที่ต่างกันออกไปเลย เช่น กวีนิพนธ์แนวคีตกานท์ที่เน้นอารมณ์ความรู้สึกรำพันความในใจ (la poésie lyrique) และบทสวดภาวนา (la prière) จะเคารพกฎเกณฑ์ร่วมในการสร้างมากกว่ากวีนิพนธ์ชนิดเดียวกันนี้เปรียบเทียบกับนวนิยายอิงประวัติศาสตร์ หน้าที่ในการใช้ข้อเขียน/วาทกรรมประเภทต่าง ๆ ต่างหากจะช่วยบ่งชี้ว่าข้อเขียนนั้น ๆ เป็นหรือไม่เป็นวรรณคดี[๒๑] และวรรณคดีก็

---

[๒๐] ตัวอย่างเช่นข้อเขียน/วาทกรรมทางวิชาการ โดยหลักเกณฑ์แล้วจะไม่มีการอิงใช้ประธานของคำกริยาที่เป็นบุรุษที่หนึ่งหรือบุรุษที่สอง รวมทั้งการไม่ใช้การกระจายคำกริยาในรูปอื่นใดนอกจากรูปปัจจุบัน (présent de l'indicatif)

[๒๑] โตโดรอฟได้อ้างอิงคำพูดของ Condillac ที่เขามองว่าเป็นนักวรรณคดีแนวคลาสสิกรุ่นสุดท้ายและเป็นแนวโรแมนติกรุ่นแรกเพื่อยืนยันถึงความเหมาะสมที่จะเปลี่ยนวิธีพิจารณาข้อเขียนต่าง ๆ โดยไม่ยึดติดกับนิยามใดนิยามหนึ่งที่ไม่อาจครอบคลุมงานวรรณคดีทั้งหมดได้ : << Plus les langues qui méritent d'être étudiées se sont multipliées, plus il est difficile de dire ce qu'on entend par poésie, parce que chaque peuple s'en est fait une idée differente. [...] Le naturel propre à la poésie et à chaque espèce de poème est un naturel de convention [!] qui varie trop pour pouvoir être défini. [...] En vain tenterait-on de découvrir l'essence du style poétique : il n'en a point. >> ***(De l'art d'écrire,*** de Condillac, cité par Todorov dans ***Les Genres du discours,*** p. 25.) (ยิ่งภาษาจำนวนมากที่มี

เป็นเพียงข้อเขียนหนึ่งในโลกของวาทกรรม โตโดรอฟเองก็ได้ทำงานไปในทิศทางที่ต้องการจะให้พื้นที่การศึกษาครอบคลุมทฤษฎีของข้อเขียน/วาทกรรมและการวิเคราะห์ประเภทต่าง ๆ ของข้อเขียน/วาทกรรมโดยไม่มีการแบ่งแยก

แนวความคิดเกี่ยวกับกวีนิพนธ์

ในงานค้นคว้าเชิงทฤษฎีของโตโดรอฟอาจกล่าวได้ว่ากวีนิพนธ์มีพื้นที่อยู่ค่อนข้างน้อย ทั้งนี้เป็นเพราะความสนใจของโตโดรอฟมิได้อยู่ที่การทำงานกับข้อเขียน/วาทกรรมประเภทใดประเภทหนึ่งเท่านั้นแต่อยู่ที่ทฤษฎีวาทกรรม/ข้อเขียนประเภทต่าง ๆ ที่อาจสร้างขึ้นมาได้ อย่างไรก็ตามโตโดรอฟได้นำเสนอมโนทัศน์เกี่ยวกับกวีนิพนธ์โดยตรงในหนังสือรวมผลงานวิจัย ***Les Genres du discours*** ได้แก่หัวข้อหนึ่งในบทที่ ๒ "รอบ ๆ กวีนิพนธ์" (<< Autour de la poésie >>) ที่นำเสนอ "ทฤษฎีกวีนิพนธ์" (<< Théories de la poésie >>) และ "กวีนิพนธ์ที่ไร้คำกลอน" (<< La poésie sans le vers >>[๒๒]) และอีกหัวข้อหนึ่งในบทที่ ๓ << Les Illuminations >> ซึ่งเป็นบทวิเคราะห์ผลงานกวีนิพนธ์ที่ Rimbaud สร้างในรูปแบบของ "บทกวีในร้อยแก้ว" (le poème en prose) เราอาจมองผลงานที่กล่าวถึงเหล่านี้เช่นกับการนำเสนอภาคทฤษฎี (la poétique) ของการอ่านกวีนิพนธ์ที่มีภาคปฏิบัติมาประกอบเป็นตัวอย่างและเป็นแนวทางการนำทฤษฎีมาวิพากษ์ก่อนนำมาปรับใช้ในการอ่าน

อย่างไรก็ตาม ก่อนจะนำเสนอรายละเอียดของการอ่านกวีนิพนธ์จะขอย้อนกล่าวถึงผลงานวิจัยเล่มหนึ่งที่ปัจจุบันก็ยังเป็นหนังสืออ้างอิงของวรรณคดีศึกษาใน

คุณค่าควรแก่การนำมาศึกษามีจำนวนเพิ่มทวีคูณก็จะยิ่งเป็นเรื่องยากที่จะพูดถึงสิ่งที่ผู้คนเข้าใจจากคำว่ากวีนิพนธ์ ทั้งนี้ก็เพราะว่าชนชาติหนึ่ง ๆ ต่างก็จะสร้างความคิดในเรื่องนี้ซึ่งก็จะแตกต่าง ไปจากชนชาติอื่น ๆ ความเป็นธรรมชาติที่เป็นลักษณะเฉพาะของกวีนิพนธ์และแต่ละประเภทของ บทกวีก็จะเป็นธรรมชาติแห่งข้อตกลงร่วมที่แตกต่างหลากหลายจนเกินกว่าจะสามารถให้คำนิยามได้ ผู้คนต่างพยายามที่จะค้นหาแก่นแท้ของลีลาแห่งวรรณศิลป์ให้พบอย่างไร้ผล : แก่นแท้ที่แสวงหามิได้มีอยู่แม้แต่น้อย)

[๒๒] ในงานวิจัยนี้โตโดรอฟได้นำเสนอการอ่านตีความผลงานของกวี ๒ ท่าน – ที่วงวรรณคดีศึกษาฝรั่งเศสพิจารณาว่าเป็นกวีนิพนธ์สมัยใหม่ *(la poésie moderne)* – ภายในกรอบของ la poétique ของเขาเอง ได้แก่ ***Les Petits Poèmes en prose*** ของ Baudelaire และ Les ***Illuminations*** ของ Rimbaud

ฝรั่งเศสคือ *Qu'est–ce que le structuralisme? Poétique* (ฉบับตีพิมพ์ปี ๑๙๗๓) เช่นที่ได้กล่าวแล้วว่างานวิจัยของโตโดรอฟเป็นงานที่มีความต่อเนื่องและมีจุดยืนต่อแนวคิดของตน ณ ช่วงเวลาหนึ่ง ๆ นั้นอย่างแข็งขันและสร้างสรรค์[๒๓] สำหรับมุมมองของโตโดรอฟช่วงทศวรรษ ๑๙๗๐ นั้น วรรณคดีคือภาษา ภาษาในความหมายของข้อเขียน/วาทกรรมและก็เป็นเพียงหนึ่งในบรรดาข้อเขียน/วาทกรรมต่าง ๆ ที่มีอยู่ในโลกที่มีการใช้ภาษาและมีภาษาเป็นวัฒนธรรม แนวความคิดของโตโดรอฟเผยให้เห็นการให้ความสำคัญกับภาษา ภาษาที่สื่อความหมายในเงื่อนไขต่าง ๆ และในขณะเดียวกันการยอมรับว่าความพยายามที่จะสร้างทฤษฎีเพื่อครอบคลุมความเป็นไปได้ทั้งหมดของภาษายังไม่บรรลุผลสำเร็จ หนังสือ *Poétique* เล่มนี้แบ่งออกเป็น ๓ ส่วน ส่วนแรกและส่วนสุดท้ายพูดถึงนิยามและแง่มุมต่าง ๆ ของการศึกษา la poétique[๒๔] ในความสัมพันธ์กับประวัติวรรณคดีและสุนทรียะตามลำดับ สำหรับส่วนตรงกลางนั้นเป็นทฤษฎี "การวิเคราะห์ตัวบทวรรณคดี" (L'analyse du texte littéraire) และเป็นส่วนที่ให้แนวทางการอ่านงานวรรณคดีทั้งสองประเภทใหญ่โดยตรง แม้โตโดรอฟจะชี้แจงว่าหนังสือเล่มนี้จะศึกษาปัญหาของ

---

[๒๓] แม้ว่า ณ เวลานี้ (โดยเฉพาะกับแนวความคิดในผลงาน *La Littérature en péril*) โตโดรอฟจะปฏิเสธจุดยืนในผลงานเล่มนี้ว่าเป็นทัศนะมุมมองที่จบสิ้นไปแล้ว อันที่จริงนั้นเราก็พบกับปรากฏการณ์ในลักษณะนี้กันค่อนข้างบ่อยที่นักคิดนักทฤษฎีที่มีชื่อเสียงหลายท่านจะทำงานในทิศทางของการมีวิวัฒนาการมากกว่าจะยึดติดตายตัวกับหลักเกณฑ์และแนวความคิดหนึ่ง ๆ โดยไม่ครุ่นคิดพินิจทบทวนและเปลี่ยนแปลงแนวคิดให้สอดคล้องกับปรากฏการณ์ที่พัฒนาแปรเปลี่ยนอยู่ตลอดเวลา

[๒๔] คำว่า << poétique >> ในความหมายที่เรียบง่ายที่สุดในงานของโตโดรอฟก็คือ "ทฤษฎีภายในทั้งหมดของวรรณคดี" (<< *toute théorie interne de la littérature* >>) แต่อันที่จริงนั้นคำ ๆ นี้เป็นคำที่ประมวลจุดยืนและแนวทางการค้นคว้าวิจัยของโตโดรอฟไว้ทั้งหมด คำนิยามที่ละเอียดจะพบได้ในผลงานต่อไปนี้เป็นสำคัญ : ๑) หัวข้อ << *Comment lire ?* >> in *Poétique de la prose;* ๒) หัวข้อ << La poétique >> in *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage;* ๓) *Qu'est–ce que le structuralisme? Poétique* โดยเฉพาะในผลงานเล่มนี้โตโดรอฟได้ให้คำนิยามและอรรถาธิบายเกี่ยวกับ la poétique ไว้อย่างละเอียดพร้อมทั้งอ้างอิงถึงผลงานสำคัญ ๆ ของนักทฤษฎีวรรณคดีที่โตโดรอฟมองว่าทำงานไปในทิศทางเดียวกับงานของเขาอาทิ Aristote, Valéry, les Formalistes russes, Jakobson, Barthes.

งานที่เป็นร้อยแก้วมากกว่า[๒๕]

หลักเกณฑ์สำคัญของการวิเคราะห์ตัวบทวรรณคดี ๓ ประการที่พิจารณาตัวบทในแง่มุมของความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบของงานและการใช้ภาษาได้แก่

๑. ลักษณะของภาษา (l'aspect verbal)

๒. ลักษณะของวากยสัมพันธ์ (l'aspect syntaxique)

๓. ลักษณะของความหมาย (l'aspect sémantique)

ลักษณะสำคัญ ๓ ประการนี้มิใช่แนวคิดที่เพิ่งสร้างขึ้นมาใหม่ โตโดรอฟได้แสดงให้เห็นว่าลักษณะทั้งสามต่างก็มีมาในขนบของการศึกษาภาษาและวรรณคดีมาเป็นเวลานานแล้วเพียงแต่มีชื่อเรียกที่ต่างกันและมีความต่างกันในรายละเอียดปลีกย่อย[๒๖] ลักษณะทั้ง ๓ จะเป็นที่รู้จักมากน้อยต่างกันโดยขึ้นอยู่กับช่วงเวลาและความสนใจของผู้ศึกษาว่าจะมีจุดศูนย์กลางของงานอยู่ที่ลักษณะใด อาจกล่าวได้ว่าลักษณะทั้งสามจำเป็นที่จะต้องนำมาช่วยการอ่านกวีนิพนธ์เพียงแต่ผู้อ่านอาจจะต้องอิงลักษณะใดมากน้อยกว่ากันโดยขึ้นอยู่กับตัวบทที่นำมาศึกษา

ลักษณะของภาษา (l'aspect verbal) สิ่งที่จะต้องคำนึงถึงก็คือ "ระดับต่าง ๆ ของข้อเขียน/วาทกรรม" (registres de la parole) เราต้องสังเกตดูว่านักเขียนใช้วิธีการทางภาษาแบบใดในการเขียน ต้องรู้จักคุณสมบัติของวัสดุต่าง ๆ ทางภาษาก่อนที่จะมาเป็นวัสดุให้กับภาษาวรรณคดี ในประเด็นนี้โตโดรอฟได้แบ่งลักษณะที่ควรศึกษาออกเป็น ๔ หัวข้อคือ

---

[๒๕] << Le mot *Poétique* se rapportera dans ce texte à toute la littérature, qu'elle soit versifiée ou non, il y sera même presque exclusivement question d'oeuvres en prose. >> (<< คำว่า *poétique* ในหนังสือเล่มนี้จะหมายถึงวรรณคดีทั้งหมด ไม่ว่าจะเป็นผลงานร้อยกรองหรือไม่ก็ตาม มันแทบจะเป็นประเด็นปัญหาเกี่ยวกับผลงานร้อยแก้วแต่เพียงอย่างเดียวก็ว่าได้ >>)

[๒๖] ตารางเปรียบเทียบเพื่อเชื่อมโยงความเหมือนของแนวทางการศึกษา

L'ancienne rhétorique	Les Formalistes russes	La théorie linguistique contemporaine	*La poétique* de Todorov
elocutio	stylistique	la phonologie	l'aspect verbal
dispositio	composition	la syntaxe	l'aspect syntaxique
inventio	thématique	la sémantique	l'aspect sémantique

๑) ธรรมชาติของข้อเขียนมีความเป็นรูปธรรมหรือนามธรรม คือการพิจารณาข้อความที่ใช้ในตัวบทว่าเป็นข้อความที่พูดถึงสิ่งที่จับต้องได้มีตัวตนมีอัตลักษณ์หรือเป็นข้อพินิจพิเคราะห์ทั่ว ๆ ไปที่พูดถึงสัจธรรมความเป็นจริงที่อยู่นอกเหนือกาลเวลาและสถานที่ใด ๆ ที่จะอ้างอิงได้

๒) ปรากฏการณ์การใช้ภาพพจน์วาทศิลป์ต่าง ๆ (les figures de rhétorique) คือการพิจารณาลักษณะต่าง ๆ ของลีลาโวหารของข้อเขียน แยกความแตกต่างระหว่าง figures (ความสัมพันธ์ที่ปรากฏให้เห็นอย่างเป็นรูปธรรมในระดับวากยสัมพันธ์ – la relation *in praesentia* หรือ syntagmatique) กับ tropes (ความสัมพันธ์กับสิ่งอื่นที่มิได้ปรากฏอยู่ในข้อเขียนอย่างเป็นรูปธรรม – la relation *in absentia* หรือ paradigmatique) figures คือการจัดวางเรียบเรียงคำต่าง ๆ ด้วยวิธีเฉพาะพิเศษ ผิดแผกแตกต่างไปจากกฎเกณฑ์หรือวิธีปฏิบัติพื้นฐานของการเรียบเรียงถ้อยคำในภาษาอย่างเห็นได้ชัด ตัวอย่างเช่นการซ้ำคำซ้ำข้อความ (la répétition) การสร้างภาวะแย้งกันของข้อความ (l'antithèse) การมีลำดับขั้นตอนของข้อเขียน (la gradation) รวมถึงการจัดวางข้อเขียนของบทกวีที่เล่นกับองค์ประกอบทางไวยากรณ์ (la figure grammaticale) ส่วน trope คือภาพพจน์เปรียบเทียบต่าง ๆ ที่เล่นกับความหมายของคำอย่างน้อยสองความหมาย trope ที่สำคัญ (ในแง่ของความถี่และความนิยมในการใช้) ได้แก่ métaphore métonymie synecdoque ironie เป็นต้น[๒๗]

๓) ลักษณะ monovalent และ polyvalent ของภาษา คือการที่ผู้อ่านจะต้อง

---

[๒๗] ประเด็นปัญหาในเรื่องของ tropes และ figures มีความซับซ้อนเป็นอย่างมาก ทั้งนี้เป็นผลสืบเนื่องมาจากประวัติของการใช้อันยาวนานและมีที่มาตั้งแต่ la rhétorique และ la poétique ของ Aristote และพัฒนาเรื่อยมาในวัฒนธรรมตะวันตกกับนักปรัชญานักทฤษฎีทางภาษาและนักวรรณคดีของทุกยุคทุกสมัย โตโดรอฟได้ศึกษาค้นคว้าในเรื่องนี้ต่ออีกอย่างละเอียดโดยมองในแง่มุมของ *signification* และ *symbolisation* และในความสัมพันธ์กับกิจกรรมการอ่านเชิงตีความ (exégèse, herméneutique) งานที่เป็นผลของงานวิจัยในเรื่องนี้โดยตรงมีอยู่ด้วยกันสามเล่มที่มีความต่อเนื่องและรวมกันเป็นเช่น triptyque และผู้สนใจควรจะต้องใช้ควบคู่กันคือ ***Théories du symbole, Symbolisme et Interprétation, Les Genres du discours*** ทั้งนี้โดยต้องคำนึงถึงงานทฤษฎีในเรื่องเดียวกันของนักวิจัยท่านอื่น ๆ ที่สำคัญมาประกอบอย่างไม่อาจหลีกเลี่ยงได้

พิจารณาดูว่าข้อเขียนในตัวบทที่กำลังวิเคราะห์ได้ปลุกหรือพาให้นึกไปถึงวิธีพูดหรือข้อเขียนที่มีมาก่อนแล้วหรือไม่ หรือชวนให้ฉุกคิดถึงคุณสมบัติทางภาษาที่เคยเป็นขนบการเขียนมาก่อนหรือไม่ พูดง่าย ๆ ก็คือข้อเขียนที่ศึกษาได้พาดพิงโต้ตอบล้อเล่นล้อเลียนหรือเลียนแบบข้อเขียน/วาทกรรมที่มีมาก่อนหน้าหรือไม่ ทฤษฎีในเรื่องนี้เป็นที่รู้จักกันดีในชื่อของ l'intertextualité และศึกษาโดยกลุ่มนักทฤษฎีรัสเซียโดยเฉพาะ Mikhaïl Bakhtine

๔) ความเป็นอัตวิสัยหรือภววิสัยของภาษา คือแนวความคิดที่ว่าข้อเขียนทุกข้อเขียนจะมีและจะเก็บร่องรอยของการสร้างข้อเขียนนั้น ๆ (l'énonciation) ไว้ในข้อเขียนด้วย (เช่น การเลือกใช้รูปการกระจายคำกริยาเป็น passé simple ในข้อเขียนจะมีนัยของการเลือกใช้ที่บ่งบอกให้ผู้อ่านทราบว่าข้อเขียนมีความเป็นอัตวิสัยน้อยมาก[๒๙]) เราจะพบเครื่องหมายที่บ่งบอกถึงอัตลักษณ์ของผู้พูดและคู่สนทนา หรือบ่งบอกถึงเวลาและสถานที่ของการสร้างข้อเขียน เครื่องหมายที่บ่งชี้ถึงทัศนะท่าทีของผู้พูดและคู่สนทนาที่มีต่อข้อเขียนหรือสิ่งที่พูดถึง (le discours modalisant เช่นการใช้ verbes หรือ adverbes modaux : pouvoir, devoir, peut-être, certainement เป็นต้น) นอกจากนี้ ก็ยังมีข้อเขียนที่แสดงอารมณ์ความรู้สึกต่าง ๆ (le discours émotif ou expressif)

อย่างไรก็ตาม ลักษณะของภาษาทั้ง ๔ ประการจะมีการผสมผสานเชื่อมโยงกันด้วยวิธีต่าง ๆ โดยเฉพาะในวรรณคดีร่วมสมัย สิ่งที่ผู้ศึกษาจะต้องตระหนักถึงอยู่เสมอก็คือความหลากหลายของลักษณะต่าง ๆ ที่ปะปนกันอยู่ในข้อเขียน (โดยเฉพาะในเรื่องแต่ง << fiction >>)[๒๙]

---

[๒๙] เมื่อเทียบกับการเลือกใช้ passé composé ซึ่งเพียงการเลือกใช้ก็เท่ากับเป็นการประกาศถึงตัวตนและความรับผิดชอบโดยตรงของผู้สร้างข้อเขียนนั้น ๆ

[๒๙] ลักษณะที่เกี่ยวข้องกับภาษายังมีหลักเกณฑ์อีกมากที่จะใช้เป็นฐานให้กับการอ่านเรื่องแต่งเรื่องเล่าได้อย่างน่าสนใจมากกว่าจะใช้กับการอ่านกวีนิพนธ์ โปรดดูรายละเอียดใน << L'analyse du texte littéraire >> in *Qu'est-ce que le structuralisme ? Poétique* อีกประการหนึ่งวรรณคดีสมัยใหม่ของฝรั่งเศสส่วนหนึ่งมักจะมีวิธีการเขียนที่ทำให้สถานภาพของเรื่องแต่งเองถูกนำมาตั้งเป็นประเด็นคำถาม ข้อเขียนมีแนวโน้มที่จะไม่เล่าหรือไม่แสดงให้เห็นถึงสิ่งอื่นใด นอกจากความเป็นข้อเขียนเท่านั้น

ลักษณะของวากยสัมพันธ์ (l'aspect syntaxique) คือความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบทางภาษาทั้งหมดของข้อเขียนรวมทั้งการจัดวางข้อเขียนในพื้นที่ของตัวบท สำหรับบทกวีนั้นความสัมพันธ์ขององค์ประกอบต่าง ๆ ภายในตัวบทจะมิได้ถูกกำกับด้วยระเบียบของความเป็นเหตุเป็นผล (causalité, conséquence) หรือด้วยระเบียบที่เคารพลำดับของกาลเวลา (ordre temporel) ที่ต่างก็มีความสำคัญเป็นรอง แต่ด้วยระเบียบด้านพื้นที่ (ordre spatial) โดยทั่วไประเบียบด้านพื้นที่จะใช้กับการสร้างกวีนิพนธ์มากกว่าเรื่องเล่า[๓๐] กรณีตัวอย่างที่แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนถึงการใช้พื้นที่ของบทกวีได้แก่บทกวีที่สร้างภาพด้วยตัวอักษร ***Un coup de dés*** ของ Mallarmé หรือ ***Calligrammes*** ของ Apollinaire

ลักษณะของความหมาย (l'aspect sémantique) ในกรอบของ *la poétique* นี้ โตโดรอฟได้นำเสนอเงื่อนไขทั่ว ๆ ไปของการเกิดความหมาย/การสร้างความหมาย และไม่ใช่การพูดถึงความหมายของงานเล่มหนึ่งเล่มใดโดยเฉพาะ (ซึ่งจะเป็นหน้าที่ของการวิจารณ์มากกว่า) กระนั้นก็ตามหลักเกณฑ์และเงื่อนไขที่จะต้องพิจารณาก็ได้มาจากการศึกษาผลงานวรรณคดีจำนวนมากและหลากประเภท โตโดรอฟชี้ให้เห็นว่าทฤษฎีเรื่องความหมายของงานวรรณคดียังเผชิญอยู่กับทางตัน เขายกประเด็นปัญหาที่เกี่ยวข้องขึ้นมาพิจารณาเพื่อให้นักวิจัยที่ทำงานในสาขานี้ได้ตระหนักถึงปัญหาที่มีอยู่และควรนำไปพินิจพิเคราะห์และค้นคว้าหาคำตอบ ในการศึกษาเรื่องความหมายนั้นโตโดรอฟเสนอว่าควรจะตั้งประเด็นคำถาม ๒ ประการ คือ ตัวบทสื่อความหมายเช่นไร? และสื่อความหมายอะไร? สำหรับคำถามที่หนึ่งนั้นปัญหาสำคัญที่การอ่านวรรณคดีจะต้องสนใจก็คือการก้าวให้พ้นระดับประโยค การศึกษาเรื่องของความหมายที่นอกเหนือไปจากความหมายแรก (la dénotation) และสร้างขึ้นมาในบริบทเฉพาะของข้อเขียนนั้น ๆ (la connotation) เรื่องของการใช้ภาษาด้วยลูกเล่นหรือเกมสนุกต่าง ๆ (le ludisme) การใช้ลีลาโวหารวาทศิลป์ต่าง ๆ (les figures du discours) สรุปก็คือปัญหาเกี่ยวกับความหมายโดยตรง (le sens direct) และความหมายโดยอ้อม (le sens indirect) และความสัมพันธ์ที่ซับซ้อนของความหมายทั้งสองและปัญหาเกี่ยวกับการจัดการ/การเรียบเรียงหรือการจัดวางข้อเขียนในตัวบทที่สื่อความหมายได้ (l'organisation signifiante du discours)

---

[๓๐] แต่เรื่องเล่าสมัยใหม่ โดยเฉพาะเรื่องเล่าเชิงวรรณศิลป์ (le récit poétique) มีแนวโน้มที่จะใช้ทั้งระเบียบของพื้นที่และเวลาเป็นตัวกำกับการดำเนินเรื่องเล่า

ประเด็นเกี่ยวกับการที่ภาษาสามารถมีความหมายอื่นนอกเหนือไปจากความหมายเฉพาะตามตัวอักษรนั้น โดยขนบแล้วจะเป็นส่วนหนึ่งของศิลปะแห่งวาทกรรม (la rhétorique) ในระดับคำและระดับประโยคนั้นปัจจุบันจะไม่พิจารณาความตรงกันข้ามระหว่างความหมายโดยตรง (le sens propre) และความหมายที่กลายมา (le sens dérivé) แต่จะแยกความแตกต่างระหว่างกระบวนวิธีการสร้างความหมาย (le processus de signification) ซึ่งจะเป็นความหมายที่ได้มาจากพจนานุกรม และกระบวนวิธีการสร้างความหมายโดยสัญลักษณ์ (le processus de symbolisation) ซึ่งจะสร้างขึ้น ใน/โดย ข้อเขียนนั้น ๆ และโดยคำนึงถึงความสัมพันธ์เชิงวากยสัมพันธ์ของโครงสร้างของงานประกอบด้วย ปฏิสัมพันธ์ระหว่างความหมายที่หนึ่งและความหมายที่สองไม่ใช่เรื่องของการแทนที่ความหมายกันเพียงธรรมดา ๆ เท่านั้น แต่เป็นเรื่องของความสัมพันธ์พิเศษที่มีการศึกษาค้นคว้าวิจัยถึงวิธีการและแง่มุมต่าง ๆ ในกรอบของ la rhétorique ทั้งแบบเก่าและแบบใหม่ สำหรับคุณสมบัติเชิงสัญลักษณ์ของข้อเขียนที่มีขอบเขตกว้างกว่าระดับประโยค จะต้องดูว่าลักษณะความเป็นสัญลักษณ์นั้นมีความสัมพันธ์กับองค์ประกอบที่อยู่ในตัวบทเดียวกันหรือไม่ และจะเป็นเรื่องของโครงสร้างเชิงสัญลักษณ์ของข้อเขียน (la structure symbolique des discours)

สำหรับคำถามที่ว่าตัวบทสื่ออะไร ตัวบทกวีนิพนธ์จะมีวิธีตั้งคำถามที่แตกต่างจากตัวบทของเรื่องเล่าซึ่งมักจะมุ่งประเด็นความเป็นจริงของตัวบทภายใต้แนวความคิดเรื่องการเสนอภาพของโลกแห่งความเป็นจริงตามคติสัจนิยม (le réalisme) และความสมจริง (le vraisemblable) งานวิจัยที่ดูว่าจะเกี่ยวข้องกับกวีนิพนธ์ก็คือแนวคิดในเรื่องแก่นความคิดของงานวรรณคดี (une thématique littéraire) และก็มีความพยายามที่จะศึกษาแก่นความคิดในวรรณคดีอย่างเป็นระบบ แต่โตโดรอฟเห็นว่างานที่มีอยู่ส่วนใหญ่จะยึดสิ่งที่อยู่นอกความเป็นวรรณคดีเป็นจุดเริ่มต้นมากกว่า เช่น วัฏจักรของธรรมชาติ ฤดูกาล โครงสร้างของจิตมนุษย์ เขาคิดว่าสมมติฐานเรื่องแก่นความคิดของวรรณคดีที่จะมีความเป็นสากลน่าจะสร้างขึ้นภายในภาษาและวรรณคดีเอง

"ทฤษฎีกวีนิพนธ์" (<< Théories de la poésie >>)

ข้อเขียน / วาทกรรมของกวีนิพนธ์จะมีคุณสมบัติเฉพาะประการแรกอยู่ที่ธรรมชาติการเป็นข้อเขียนที่เขียนขึ้นเป็นคำกลอนเป็นโคลง แต่ธรรมชาตินี้ก็ไม่เพียงพอที่จะเป็นนิยาม

ให้กับกวีนิพนธ์ทั้งหมดที่มีอยู่และจะมีในอนาคต ถ้าเช่นนั้นเราจะพบคุณสมบัติทางภาษาประการอื่น ๆ ในระดับอื่นให้กับกวีนิพนธ์ได้อีกหรือไม่? เพื่อจะตอบคำถามนี้โตโดรอฟเริ่มไปจากมโนทัศน์เรื่องตัวบทที่เขาแยกลักษณะออกเป็น ๓ ประเภทดังที่ได้อธิบายไว้แล้วใน *la poétique* และเพิ่มลักษณะของความสัมพันธ์กับผู้ใช้ภาษาในสถานการณ์จริง (l'aspect pragmatique) เข้าไป โตโดรอฟค่อนข้างจะประหลาดใจที่ในระยะหลัง ๆ มานี้ (คือช่วงที่ *la nouvelle critique* เจริญเบิกบานเต็มที่) การศึกษาที่ให้นิยามด้าน pragmatique ของกวีนิพนธ์ (การนิยามกวีนิพนธ์ด้วยสภาวะจิตใจของผู้แต่งหรือด้วยสภาพจิตใจของผู้อ่าน) จะมีน้อยมาก เหตุผลก็คือการศึกษาแบบนี้ไม่อาจให้คำตอบใดที่จะนิยามความเป็นกวีนิพนธ์ได้อย่างแท้จริง ไม่ใช่ว่าวันหนึ่งเรามีความทุกข์แล้วจะเขียนบทกวีโดยอัตโนมัติ และอันที่จริงแล้วการศึกษาจะต้องเริ่มต้นไปจากตัวบทก่อนแล้วเราจึงจะให้ข้อสรุปเกี่ยวกับสภาวะจิตใจของผู้แต่งได้ ในการอ่านผลงานนั้น ผู้แต่งจะเป็นผลของตัวบท (un effet du texte) ไม่ใช่สาเหตุ/เหตุผลของตัวบท สำหรับโตโดรอฟคำถามที่ควรจะตั้งขึ้นเมื่อศึกษากวีนิพนธ์ก็คือ คุณสมบัติอะไรของตัวบทที่พาเราไปสู่ข้อสรุปเรื่องสภาพจิตใจของผู้แต่ง และก็เช่นกันสำหรับความรู้สึกของผู้อ่าน การมองเป็นปฐมว่าข้อเขียนกวีนิพนธ์ก่อให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกจะทำให้มองเห็นคำถามสำคัญต่อไปนี้ได้ล่าช้า : ด้วยวิธีใดข้อเขียนวรรณศิลป์จึงก่อให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกกับผู้อ่านได้? เพื่อจะให้ความกระจ่างกับคำถามลักษณะนี้คงจำเป็นต้องดูแนวทางการศึกษางานกวีนิพนธ์ที่มีปฏิบัติกันอยู่ ซึ่งส่วนใหญ่จะให้ความสนใจกับลักษณะของความหมายและลักษณะเชิงวากยสัมพันธ์มาก สำหรับประเด็นปัญหาเรื่องความหมายนั้นโตโดรอฟได้เสนอคำตอบที่อิงทฤษฎี ๓ ทฤษฎีคือ "ทฤษฎีที่เน้นการประดับตกแต่ง" (la théorie *ornementale*) "ทฤษฎีที่เน้นอารมณ์ความรู้สึก" (la théorie *affective*) "ทฤษฎีที่เน้นสัญลักษณ์" (théorie *symboliste*)

"ทฤษฎีที่เน้นการประดับตกแต่งของกวีนิพนธ์" เฟื่องฟูกับกระแสของศิลปะลีลาโวหารแบบคลาสสิก (la rhétorique classique) แต่โตโดรอฟสนใจในลักษณะของการประดับประดาข้อเขียนวรรณศิลป์นี้อย่างผิวเผินเท่านั้น เพราะในความเป็นจริงทฤษฎีนี้ปฏิเสธความเฉพาะพิเศษทางความหมายของกวีนิพนธ์ เครื่องประดับในงานวรรณศิลป์ (ซึ่งก็คือภาษาที่ผู้ตั้งกฎเกณฑ์บัญญัติว่าเป็นภาษาที่มีความงดงามมากกว่าภาษาแบบอื่นที่ไร้ความงามตามสูตรแม้จะพูดเรื่องเดียวกันได้) มีไว้ใช้สร้างความพึงพอใจและแทบจะมิได้มีส่วนในการช่วยให้ความรู้ใด ๆ

"ทฤษฎีที่เน้นอารมณ์ความรู้สึก" คือแนวความคิดว่าคำ ๆ เดียวกันจะบ่งบอกถึงสิ่งที่ต่างกันเมื่อใช้ในกวีนิพนธ์หรือนอกกวีนิพนธ์ ในกวีนิพนธ์คำจะมีความหมายเชิงอารมณ์ความรู้สึกหรือความสะเทือนใจ แต่ในวาทกรรมอื่นที่ไม่ใช่งานวรรณคดีความหมายจะเป็นเชิงแนวความคิดหรือมโนทัศน์ สรุปว่าความแตกต่างจะอยู่ที่เนื้อหาของสิ่งที่พูดกวีนิพนธ์จะพูดถึงความรู้สึกในขณะที่ภาษาทั่ว ๆ ไปพูดเรื่องความคิด

"ทฤษฎีที่เน้นสัญลักษณ์" โตโดรอฟยืนยันว่านักวิชาการร่วมสมัยส่วนใหญ่จะเห็นชอบกับทฤษฎีที่สามนี้ซึ่งมีที่มาจากความคิดแนวนิยมโรมองติก[๓๑] ทฤษฎีที่เน้นสัญลักษณ์มุ่งแสดงให้เห็นว่าความแตกต่างทางความหมายของภาษากวีนิพนธ์และภาษาที่ไม่เป็นกวีนิพนธ์จะไม่ได้อยู่ในเนื้อหาของการสร้างหรือการทำให้เกิดความหมาย (le contenu de la signification) แต่จะอยู่ที่วิธีสร้างความหมาย (la manière de signifier) พูดง่าย ๆ ก็คือบทกวีจะพูดถึงสิ่งเดียวกันกับข้อเขียนอื่น ๆ แต่โดยวิธีอื่นแบบอื่น ซึ่งก็คือการให้ความสนใจกับหนทาง (วิธีการที่ใช้) มากกว่าจุดหมายปลายทางหรือผลลัพธ์ หรือเช่นที่โตโดรอฟสรุปว่า "ภาษาที่ใช้ในชีวิตประจำวัน คำต่าง ๆ จะเป็นเพียงเครื่องหมาย/สัญญะ (signes) แต่คำเหล่านี้จะกลายไปเป็นสัญลักษณ์ (symboles) ในกวีนิพนธ์" โตโดรอฟพยายามจะชี้ให้เห็นอิทธิพลของแนวคิดนิยมโรแมนติกที่พบมากในข้อพินิจพิเคราะห์ร่วมสมัยและจะเห็นได้ชัดจากการวิจารณ์ในตะวันตก ความคิดที่พ้องกันในงาน

---

[๓๑] ทฤษฎีเรื่องสัญลักษณ์ของกระแสนิยมโรแมนติกซึ่งเป็นแนวความคิดที่สุนทรียะของลัทธิโรแมนติกได้พบกับความสมบูรณ์แบบสามารถสรุปได้ ๕ ประการคือ : ๑) สัญลักษณ์จะแสดงให้เห็นการเปลี่ยนแปลงของความหมาย การผลิตความหมาย ไม่ใช่เน้นตัวตนของสัญลักษณ์หรือผลผลิตที่เสร็จสมบูรณ์ – ๒) สัญลักษณ์จะมีลักษณะของการไม่ส่งผ่านอ้างอิงไปยังโลกภายนอก (intransitif) คือสัญลักษณ์ไม่ได้ใช้สำหรับส่งผ่านการสร้างความหมายเท่านั้น แต่จะต้องได้รับการรับรู้ รู้จักและยอมรับในความเป็นสัญลักษณ์ – ๓) ในตัวสัญลักษณ์จะมีลักษณะประสานกลมกลืนภายในหมายความว่าสัญลักษณ์หนึ่ง ๆ จะมาจากเหตุผลเฉพาะ (motivé) มิใช่มาจากข้อตกลงร่วมกัน (arbitraire) – ๔) สัญลักษณ์จะหลอมรวมสิ่งที่ตรงข้ามกันให้เข้ามาอยู่ร่วมกันได้ โดยเฉพาะการรวมนามธรรมเข้ากับรูปธรรม ความคิดกับวัตถุ สิ่งที่เป็นสากลกับสิ่งเฉพาะตัว – ๕) สัญลักษณ์จะพูดถึงสิ่งที่ไม่อาจพูดได้ด้วยภาษาที่ไร้มิติแห่งสัญลักษณ์ ดังนั้นสัญลักษณ์จะเป็นสิ่งที่แปลไม่ได้ (intraduisible) และความหมายของสัญลักษณ์ก็จะมีลักษณะพหุพจน์และไม่รู้จบ

ของนักวิจารณ์ที่น่าสนใจหลายท่าน[๓๒] ก็คือสัญลักษณ์จะถูกนำมาใช้เพื่อพูดถึงความหมายที่ไม่อาจพูดถึงได้โดยตรงด้วยคำต่างๆ คำจะกลายเป็นสัญลักษณ์เมื่อคำผลิตความหมายใหม่ขึ้นมาทุกครั้งที่ถูกนำมาใช้ใหม่ในพื้นที่ใหม่ การจะทำให้เกิดผลหรือได้รับผลทางความหมาย (les effets sémantiques) จำเป็นจะต้องพึ่งพาลีลาโวหารของศิลปะการใช้ภาษา (la rhétorique) เช่น répétition, opposition, หรือวิธีการทางภาษาแบบอื่น ๆ ที่มีใช้ตามข้อตกลงร่วมของประชาคมเฉพาะกลุ่มเฉพาะวัฒนธรรม จริง ๆ แล้วในบทกวีก็จะไม่มีเรื่องใดอื่นนอกจากเรื่องการสร้างความหมาย และโฉมหน้าที่เป็นแบบฉบับของกวีนิพนธ์จะอยู่ที่ "ความชัดเจนเกินไปของขั้วทั้งสองและความไม่แน่นอนตรงกลาง" *(la figure exemplaire de la poésie consiste en une surprécision des extrêmes, une indétermination du milieu)* หมายความว่าคำในบทกวีจะสื่อความหมายมากกว่าหรือน้อยกว่าภาษาที่ใช้กันอยู่ทั่ว ๆ ไป จะให้ความชัดเจนเพิ่มขึ้นหรือลดลงหรืออาจให้ความกระจ่างจนล้นเหลือหรือไม่ก็ให้ความกำกวมจนเกินไป นอกจากนี้ยังมีการศึกษาเรื่องความสัมพันธ์เกี่ยวกับความเป็นเหตุเป็นผลกัน (la motivation) ระหว่างตัวสื่อความหมาย (le signifiant) และความหมาย (le signifié) ซึ่งในระดับสัญญะ (le signe) จะเป็นเพียงความสัมพันธ์แห่งการตกลงร่วม (l'arbitraire)

อย่างไรก็ตาม แนวคิดเรื่องความหมายของกวีนิพนธ์ดังกล่าว แม้โตโดรอฟจะเห็นด้วยในหลายประการโดยเฉพาะแนวคิดที่รับอิทธิพลมาจากลัทธินิยมโรแมนติก แต่ก็มีข้อโต้แย้งว่าการสร้างความหมายโดยสัญลักษณ์ไม่ได้มีเฉพาะในข้อเขียน/วาทกรรมที่เป็นคำกลอนตามฉันทลักษณ์เท่านั้น โตโดรอฟได้อ้างงานของนักทฤษฎีกลุ่ม Formalisme russe โดยเฉพาะ Youri Tynianov ที่แม้จะทำงานในแนวความคิดนิยมโรแมนติกและเริ่มต้นกับความคิดเรื่องการไม่ส่งผ่านอ้างอิงไปสู่โลกภายนอกของภาษาวรรณศิลป์ แต่ Tynianov ก็เป็นคนแรกที่พยายามจะดึงลักษณะเฉพาะทางความหมายของกวีนิพนธ์มาจากลักษณะเฉพาะของภาษาวรรณศิลป์ คือจากฉันทลักษณ์ วิธีคิดและวิธีมองประเด็นปัญหาของ Tynianov ที่สำคัญก็คือการพิจารณาว่าบทกวีมีลักษณะของ

---

[๓๒] นักวิจารณ์ที่โตโดรอฟศึกษาและอ้างอิงผลงานที่เกี่ยวกับเรื่องความหมายของ/เชิงสัญญะมี R.P. Blackmur ***(Language as Gesture),*** Geoffrey Hartman, Philip Wheelwright ***(The Burning Fountain),*** Youri Tynianov ***(Problème de la langue du vers),*** Roman Jakobson, Gérard Genette, A.J. Greimas.

พื้นที่ปิดซึ่งจะให้มโนภาพเรื่องสิ่งก่อสร้างทางภาษา (la construction verbale) และก่อให้เกิดผลทางความคิดเรื่องขอบเขตของพื้นที่ที่ตายตัวจนทำให้คำต่าง ๆ ในตัวบทเพิ่มความเข้มข้นให้กับการสร้างความหมายจากบริบท จากวากยสัมพันธ์หรือความหมายแบบ "ลอยตัว" *("flottante")* โดยไม่ต้องคำนึงถึงความหมายตามพจนานุกรม ในกวีนิพนธ์คำต่าง ๆ จะมีความสัมพันธ์กันอย่างแน่นแฟ้นมากกว่าในภาษาประจำวัน ระหว่างคำต่าง ๆ ของบทกวีความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นจะเป็นความสัมพันธ์โดยตำแหน่งที่ถูกจัดวางในตัวบท *("une corrélation positionnelle")* สำหรับโตโดรอฟคำในกวีนิพนธ์ให้ความกระจ่างซึ่งกันและกัน[๓๓]

สำหรับลักษณะทางวากยสัมพันธ์ของกวีนิพนธ์นั้น ทฤษฎีต่าง ๆ ที่ว่าด้วยประเด็นปัญหานี้จะวางลักษณะเฉพาะพิเศษของวรรณศิลป์ไว้ในความสัมพันธ์ระหว่างส่วนประกอบต่าง ๆ ของตัวบท และไม่ใช่ระหว่างระดับของรูปแบบ/เนื้อหา (forme / contenu) ตัวสื่อความหมาย/ความหมาย (signifiant / signifié) ในประเด็นวากยสัมพันธ์นี้ โตโดรอฟได้อ้างงานค้นคว้าของ Jakobson เป็นสำคัญ Jakobson จะทำงานในแนวเดียวกับ Tynianov คือให้ความสำคัญกับฉันทลักษณ์ที่เขามองว่าเป็นลักษณะเฉพาะของวาทกรรม/ข้อเขียนวรรณศิลป์ แต่จะให้ความสำคัญเป็นพิเศษกับหลักเกณฑ์ของความคล้ายคลึง (le principe de ressemblance) ที่คอยกำกับการเชื่อมโยงต่อกันของกลุ่มเสียงที่คล้ายคลึงและใกล้เคียงกันในแต่ละท่อนข้อความในตัวบท ซึ่งก็คือเรื่องการซ้ำเสียงซ้ำคำ (la répétition) ในความต่อเนื่องนั่นเอง สมมติฐานของ Jakobson อยู่ที่การยืนยันถึงความประสานกลมกลืน (la cohérence) และความเป็นเอกภาพ (l'unité) ระหว่างระดับต่าง ๆ ของตัวบท : ความคล้ายคลึงของจำนวนพยางค์ในโคลงแต่ละบาทจะมีความคล้ายคลึงของหน่วยเสียง (la paronomase, l'allitération, le paragramme) ของไวยากรณ์ (le parallélisme) และของความหมาย (la métaphore) คอยช่วยเสริมช่วยพยุง

หลักเกณฑ์และแนวคิดเชิงทฤษฎีของกวีนิพนธ์เท่าที่ดูมาถึงตรงนี้จะวางรากฐานบนสมมติฐานของความเหมือนความคล้ายในระดับต่าง ๆ ของข้อเขียนที่มีความเป็นโครงสร้างปิดและมีความเป็นเอกเทศในความเป็นเอกภาพ แต่งานกวีนิพนธ์ที่มีอยู่ทั้งหมดในโลกของวรรณคดีจะทำให้ผู้ที่ศึกษาในเรื่องนี้ทราบดีว่าทฤษฎีที่ว่านี้ไม่อาจครอบคลุม-

---

[๓๓] << Les mots, en poésie, s'allument de feux réciproque...>> *(Les Genres du discours,* p. 103). (<< คำต่าง ๆ ในกวีนิพนธ์จะส่องสว่างด้วยประกายไฟให้กันและกัน >>)

อธิบายกวีนิพนธ์บางส่วนได้ โดยเฉพาะกวีนิพนธ์สมัยใหม่และร่วมสมัย (la poésie moderne et contemporaine) นับตั้งแต่ผลงานของ Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont เป็นต้นมาและโดยเฉพาะอย่างยิ่งกวีนิพนธ์ชนิดที่รู้จักกันดีในชื่อ le poème en prose, la prose poétique, le vers libre, le vers libéré เป็นต้น ความหลากหลายของกวีนิพนธ์ชนิดต่าง ๆ ทำให้การอ่านกวีนิพนธ์พบกับความยากมากขึ้นเป็นลำดับและทำให้เกิดความพยายามที่จะหาหนทางหาวิธีที่เหมาะสม (pertinent) ที่จะช่วยเอื้อให้การอ่านมีความน่าสนใจขึ้น โตโดรอฟเองก็ได้ตั้งประเด็นคำถามมาแล้วเช่นกันในแง่ที่ว่าเมื่อมีสมมติฐานเกี่ยวกับความเหมือนที่สร้างความสัมพันธ์และความประสานกลมกลืนให้กับองค์ประกอบทุกระดับทุกภาคส่วนของบทกวีแล้ว จะทำเช่นไรถ้าตัวบทวรรณศิลป์มีความไม่ประสานกลมกลืนไม่มีเอกภาพและไร้การทวนซ้ำย้ำคำในความต่อเนื่อง? ถ้าความสัมพันธ์ระหว่างส่วนต่าง ๆ ของตัวบทเป็นไปในลักษณะอื่นแบบอื่นไม่ใช่เพียงแค่ดูเหมือนว่าไม่สมบูรณ์เพราะถูกแซมด้วยความต่าง?

"กวีนิพนธ์ที่ไร้คำกลอน" (<< La poésie sans le vers >>)

ในโลกของวรรณคดีซึ่งเป็นศิลปะที่สร้างขึ้นด้วยภาษา คำถามเชิงทฤษฎีจำนวนมากดูจะไร้คำตอบที่แน่นอนตายตัว บางทีอาจเป็นเพราะทฤษฎีทุกทฤษฎีจะมีช่องโหว่หรือทางตัน (l'aporie) ที่ทำให้เห็นว่าทฤษฎีจะมีอยู่ได้ก็แต่ในความเปลี่ยนแปลงและในประวัติศาสตร์ พฤติกรรมใหม่ทุกพฤติกรรมของงานวรรณคดีจะทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนทางทฤษฎีการอ่านอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ กับกวีนิพนธ์เราได้ทำความรู้จักกับทฤษฎีที่จะช่วยเป็นฐานความคิดเพื่อสร้างการอ่านกวีนิพนธ์ส่วนหนึ่งได้ โดยเฉพาะส่วนที่สร้างขึ้นในกรอบของฉันทลักษณ์หรือเล่นกับกรอบนี้ก็ตาม แต่ถ้าเราพบกับผลงานกวีนิพนธ์ที่สลัดกรอบฉันทลักษณ์ออกไปจนหมดสิ้นเช่น *Les Petits Poèmes en prose* ของ Baudelaire หรือ *Illuminations* ของ Rimbaud หรือกวีนิพนธ์ร่วมสมัยที่มีความหลากหลาย โดยเฉพาะทางด้านรูปแบบ เราจะอ่านอย่างไร? แน่นอนว่าการอ่านมิได้มีเพียงแบบเดียว ในโลกของวรรณคดีศึกษากระแสการวิจารณ์สำคัญ ๆ และน่าสนใจไม่ยิ่งหย่อนกว่ากันหลายกระแสเป็นข้อพิสูจน์ได้ดีว่าตัวบทเดียวกันสามารถนำไปอ่านโดยระเบียบวิธีของทฤษฎีต่าง ๆ ได้อย่างน่าสนใจ และก็เป็นได้ว่าคุณสมบัติของตัวบทในลักษณะนี้เองที่ทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีและการวิจารณ์มีประวัติซับซ้อนยาวนาน โดยที่ไม่เคยมีการอ่านใด

กำคำตอบที่ถูกต้องที่สุดไว้ในมือเพราะคำตอบที่ถูกเพราะดูเหมาะสมและฟังขึ้น ณ ช่วงเวลาหนึ่งจะแปรเปลี่ยนไปกับเงื่อนไขของสถานที่กาลเวลาและวัฒนธรรมที่ใหม่กว่า

เมื่อโตโดรอฟตั้งชื่อ "กวีนิพนธ์ที่ไร้คำกลอน" ให้กับการศึกษางานกวีนิพนธ์ประเภทนี้ในกรอบของทฤษฎี โตโดรอฟต้องการจะตั้งคำถามกับตัวเองมากกว่าว่ากวีนิพนธ์ที่โดยนิยามแรกสุดแล้วคือข้อเขียนที่เป็นร้อยกรองและเป็นร้อยกรองก็ในความแตกต่างตรงกันข้ามชนิดคนละขั้วกับงานร้อยแก้ว เมื่อพรมแดนระหว่างร้อยแก้วและร้อยกรองถูกทำลายลบเลือนไปแล้วอัตลักษณ์ของงานสองประเภทนี้จะอยู่ตรงไหน? กวีนิพนธ์จะเหลืออะไรที่เป็นกวีนิพนธ์? ความเป็นกวีนิพนธ์ (une poéticité) ที่ข้ามวัฒนธรรมข้ามประวัติศาสตร์ได้จะมีได้ไหม? ความพยายามที่จะหาคำตอบทำให้โตโดรอฟหันไปหากวีนิพนธ์ประเภทบทกวีที่แต่งด้วยร้อยแก้ว (le poème en prose)[๓๔] ซึ่งเขามองว่าเป็นพื้นที่ที่ดีเยี่ยมสำหรับการหาคำตอบให้กับคำถามเกี่ยวกับธรรมชาติของกวีนิพนธ์ การศึกษา*กวีนิพนธ์ที่ไร้คำกลอน*ของโตโดรอฟเริ่มจากการวิเคราะห์งานวิจัยสำคัญที่ศึกษาเรื่องกวีนิพนธ์ที่ไร้คำกลอนโดยตรงคือ ***Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours*** ของ Suzanne Bernard (1959)

Suzanne Bernard ก็เช่นเดียวกับนักวิจารณ์มืออาชีพคนอื่น ๆ ที่เริ่มงานด้วยการให้คำนิยามกับสิ่งที่นำมาศึกษา S. Bernard มองว่าทั้งรูปแบบและแก่นแท้ของ le poème en prose จะตั้งอยู่บนการนำสิ่งที่ตรงข้ามกันมารวมอยู่ด้วยกัน และให้นิยามบทกวีนิยามแรกว่าเป็นพื้นที่ที่องค์ประกอบทั้งหมดจะได้รับการจัดวางมาอย่างดีเพื่อให้มีความเป็นเอกภาพที่โครงสร้างประกอบด้วยความซับซ้อนต่าง ๆ หรือเป็นการรวมองค์ประกอบต่าง ๆ ที่สมบูรณ์ (la totalité[๓๕]) แต่ความเป็นโครงสร้างลักษณะนี้ (ซึ่งปัจจุบันเป็นเรื่องที่ผู้คนคุ้นเคยแล้ว) ก็มิได้มีแต่เฉพาะในบทกวีเท่านั้น นวนิยายก็มีความเป็นโครงสร้างในลักษณะเช่นเดียวกัน (ยิ่งกว่านั้นโตโดรอฟเองยังตั้งข้อสงสัยอีกด้วยว่าเราจะสามารถนำบทกวีทั้งหมดมาศึกษาด้วยสมมติฐานนี้โดยไม่มีปัญหาหรือ?) S. Bernard ได้

---

[๓๔] โตโดรอฟอธิบายขั้นตอนวิธีศึกษาประเด็นปัญหาของเขาดังนี้ ในผลงานวรรณคดีโดยทั่วไปนั้นงานประเภทร้อยแก้วจะแตกต่างกับงานประเภทร้อยกรองในด้านรูปแบบการประพันธ์อย่างเด่นชัด แต่เมื่อคำกลอนใน le poème en prose ถูกทำลายตัดทิ้งไปจนหมดแล้ว ความเป็นกวีนิพนธ์จะอยู่ตรงไหน? บทกวีจะแตกต่างตรงข้ามกับข้อเขียนอะไรเพื่อจะบ่งบอกความเป็นงานกวีนิพนธ์? และจากจุดนี้โตโดรอฟจะค่อย ๆ กลับไปหาคำนิยามของกวีนิพนธ์

ให้ลักษณะเฉพาะประการที่สองที่จะช่วยทำให้ความเป็นกวีนิพนธ์เด่นชัดขึ้นด้วยความแตกต่าง คือการหลุดออกจากเงื่อนไขของกาลเวลาด้วยลักษณะเฉพาะของกวีนิพนธ์ (une intemporalité particulière) ซึ่งจะปรากฏในบทกวีในรูปของการกล่าวซ้ำย้ำเติม (la répétition) ที่จัดได้ว่าเป็นการแขวนเวลาหยุดไว้ หรือการทำลายมิติแห่งกาลเวลาด้วยวิธีต่าง ๆ เช่นการรวบช่วงเวลาที่ต่างกันเข้ามารวมไว้ด้วยกัน การทำลายตรรกของแนวคิดต่าง ๆ โดยอาศัยการขาดความเชื่อมโยงของความคิด การกระโดดจากเรื่องหนึ่งไปอีกเรื่องหนึ่งโดยไม่มีขั้นตอนที่ค่อยเป็นค่อยไป (la transition) การไม่สร้างความต่อเนื่องเป็นเรื่องเดียวกันในการพรรณนาหรือการบรรยาย เป็นต้น ซึ่งก็คือลักษณะของสิ่งที่ขาดความประสานกลมกลืนของความเป็นเรื่องเดียวกัน (l'incohérence) เพื่อให้มีความชัดเจนในเรื่องหลักเกณฑ์ที่จะนำมาใช้ในการทดสอบสมมติฐานดังกล่าวว่าใช้การสำหรับการอ่าน*กวีนิพนธ์ที่ไร้คำกลอน*ได้หรือไม่? โตโดรอฟได้ปรับและเรียบเรียงสมมติฐานดังกล่าวให้กระชับขึ้นว่ากวีนิพนธ์จะถูกสร้างขึ้น *บ้าง*ก็โดยการใช้เทคนิคของการกล่าวซ้ำย้ำความเดิมจนทำให้มิติแห่งกาลเวลาตีรวนปรวนแปร *บ้าง*ก็โดยเทคนิคของความไม่มีหัวมีหางไม่ต่อเนื่องเชื่อมโยงอย่างมีตรรกของภาษา (les incohérences verbales) และได้เลือกนำเสนอการอ่านวิเคราะห์ ***Les Petits Poèmes en prose*** ของ Baudelaire และ ***Illuminations*** ของ Rimbaud ซึ่งต่างก็เป็นงานที่โตโดรอฟเห็นว่าแนวความคิดเกี่ยวกับความเป็นกวีนิพนธ์เองก็มีอยู่ในตัวผลงานของกวีทั้งสองท่านนี้

---

๓๕ << S. Bernard se tourne vers la définition du poème.[...] c'est une << définition du poème comme un *tout,* dont les caractères essentiels sont l'unité et la concentration >>; << tout "travaille" esthétiquement, tout concourt à l'impression totale, tout se tient indissolublement dans cet univers poétique à la fois très *un* et très complexe >>; c'est un << ensemble de relations, un univers fortement organisé (p. 439, 441). >> อ้างอิงโดยโตโดรอฟใน ***Les Genres du discours,*** หน้า ๑๑๘ (S. Bernard หันไปสู่การให้คำนิยามกับบทกวี [...] นั่นคือ << คำจำกัดความบทกวีเช่นกับสิ่งที่สมบูรณ์เป็นหนึ่งเดียวซึ่งลักษณะสำคัญ ๆ จะอยู่ที่ความเป็นเอกภาพและความเข้มข้นเป็นเนื้อเดียวกัน องค์ประกอบทั้งหมดของบทกวีต่าง "ทำงาน" ด้วยวิถีแห่งสุนทรียะ ทั้งหมดต่างมีส่วนร่วมช่วยกันสร้างความรู้สึกที่สมบูรณ์เข้มข้น ทั้งหมดต่างเกาะเกี่ยวอยู่รวมกันอย่างแยกไม่ได้ในโลกวรรณศิลป์ที่เป็นหนึ่งเดียวและซับซ้อนยิ่ง >> นั่นคือความสัมพันธ์ทั้งมวลที่รวมอยู่ด้วยกัน คือโลกที่ถูกจัดวางอย่างแข็งแกร่ง)

<u>หลักเกณฑ์เรื่องความคล้ายความเหมือนใน *Les Petits Poèmes en prose* ของ Baudelaire</u> :

Baudelaire ไม่ได้เป็นผู้ประดิษฐ์ le poème en prose ขึ้นมา แต่เป็นคนนำบทกวีชนิดนี้มาใช้ในการสร้างงานกวีนิพนธ์ส่วนหนึ่งของเขาจน le poème en prose เป็นที่นิยมอีกทั้งชื่อเรียกและรูปแบบการเขียน le poème en prose ได้กลายเป็น "แม่แบบข้อเขียน" (un modèle d'écriture) ให้กับงานกวีนิพนธ์ของฝรั่งเศสมาจนถึงทุกวันนี้ เมื่อศึกษาอย่างละเอียดโตโดรอฟมองว่า Baudelaire ไม่ได้เขียนกวีนิพนธ์ที่ไร้คำกลอนเช่นที่ได้แสดงเจตจำนงไว้ในคำอุทิศผลงาน[๓๖] และไม่ได้แสวงหา "ดนตรีแห่งความหมาย" (<< la musique du sens >>) อย่างชัดเจน แต่เขียนบทกวีด้วยร้อยแก้วหรือใช้ร้อยแก้วในบทร้อยกรอง คือตัวบทที่หลักเกณฑ์การสร้างจะอยู่ที่การนำการปะทะกันของสิ่งที่ตรงข้ามแย้งกันมาใช้เป็นเทคนิคซ้ำแล้วซ้ำเล่าอย่างพิสดาร ทั้งแก่นความคิดทั้งโครงสร้างของงานจะถูกสร้างในความสัมพันธ์กับชื่อผลงานที่ระบุถึงวรรณคดีประเภทใหญ่ทั้งสองที่ต่างกันคือ ร้อยกรอง–ร้อยแก้ว (poétique–prosaïque) การที่ Baudelaire สนใจในบทกวีชนิดนี้ก็คงเพราะเป็นรูปแบบที่เหมาะสมยิ่งต่อแก่นความคิดที่สำคัญของเขา คือแก่นความคิดเรื่องการเป็นคู่ขนานของความขัดแย้งตรงข้ามกันความแตกต่างกันความเป็นปฏิปักษ์กัน สิ่งที่น่าสนใจในการอ่านของโตโดรอฟคือการเชื่อมโยงให้เห็นว่าในระดับข้อเขียนนั้นเราจะพบการใช้ภาพพจน์วาทะศิลป์ (les figures) ๓ ประเภทอย่างสม่ำเสมอเพื่อนำเสนอแก่นความคิดดังกล่าว : ๑) ความไม่สมจริง (l'invraisemblance) – ๒) ความคลุมเครือ (l'ambivalence) – ๓) ภาวะแย้งค้านกัน (l'antithèse)

<u>La figure de *l'invraisemblance*</u> วาทศิลป์ชนิดนี้อยู่ที่การบรรยายถึงพฤติกรรมหรือ

---

[๓๖] ในบทอุทิศผลงานให้แด่ Arsène Houssaye (ตีพิมพ์โดย *la Presse*, ๒๖ สิงหาคม ๑๘๖๒) ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับเรื่องรูปแบบของ le poème en prose Baudelaire ได้กล่าวไว้อย่างชัดเจนว่า << Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurté pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience? >> (<< บุคคลใดบ้างในหมู่พวกเราที่ในช่วงเวลาที่มีความใฝ่ฝันทะเยอทะยานจะไม่ได้ฝันใฝ่ถึงปาฏิหาริย์แห่งร้อยแก้วแนววรรณศิลป์และคีตศิลป์ที่ไร้ทั้งท่วงทำนองและความคล้องจองแห่งเสียงสัมผัส มีความยืดหยุ่นและกระแทกกระทั้นจนเพียงพอที่จะปรับให้เข้ากับความเคลื่อนไหวแห่งอารมณ์ความรู้สึกแห่งจิตวิญญาณ เข้ากับเกลียวคลื่นแห่งความเพ้อฝันและการกระโดดกระดอนแห่งจิตสำนึก >>)

การกระทำหนึ่ง ๆ แต่สิ่งที่กวีบรรยายจะมีความแปลกประหลาด (la *bizarrerie*) เข้ากันได้ยากกับความเคยชินที่ผู้อ่านมีในเรื่องเดียวกันและทำให้นำไปเปรียบว่าเป็นสิ่งที่ตรงข้ามกับเหตุการณ์ที่ธรรมดา มีความไม่สมจริง

La figure de *l'ambivalence* ในกรณีนี้สิ่งของสิ่งเดียวกันหรือคน ๆ เดียวกันจะมีลักษณะสองประการที่ตรงข้ามกันอยู่ในตัว บางครั้ง *l'ambivalence* ก็จะแสดงออกโดยความขัดกันระหว่างสิ่งที่เป็นจริงกับสิ่งที่ปรากฏให้เห็น และที่พบบ่อยในตัวบทก็คือการมีลักษณะสองประการที่ตรงข้ามแย้งกันในคน ๆ เดียวกันหรือในของสิ่งเดียวกัน เช่นผู้หญิงใน *Un cheval de race* จะทั้งน่าเกลียดและดึงดูดใจในเวลาเดียวกัน ใน *le Galant Tireur* ผู้ชายมีทั้งความรักและอยากจะฆ่าคนรักหรือห้องนอนจะเป็นทั้งพื้นที่แห่งความฝันและความจริงในเวลาเดียวกันใน *la Chambre double*

La figure de *l'antithèse* คือการใช้ลีลาโวหารที่นำสองสิ่งสองอย่างที่อาจจะเป็นได้ทั้งคน ๒ คน เหตุการณ์ ๒ เหตุการณ์ การกระทำหรือปฏิกริยา ๒ อย่าง (ซึ่งแต่ละคู่ต่างก็มีคุณสมบัติของความขัดแย้งตรงข้ามกัน) มาจัดวางไว้ด้วยกันทำให้เกิดการเทียบเคียงกันได้ เช่น คนกับสัตว์ใน *Un plaisant* มนุษย์กับธรรมชาติใน *le Gâteau* คนรวยกับคนจนใน *les Veuves, les Yeux des pauvres* ความโดดเดี่ยวกับความคราคร่ำด้วยผู้คนใน *la Solitude, les Foules* กาลเวลากับนิรันดรภาพใน *l'Horloge* การสร้างข้อเขียนโดยการนำสิ่งที่ขัดแย้งตรงข้ามกันมาเรียบเรียงไว้ในวากยสัมพันธ์เดียวกัน (la juxtaposition antithétique) ในลักษณะนี้อาจผ่านประสบการณ์ชีวิตที่ดีหรือเลวได้อีกต่อหนึ่งด้วย เช่น ใน *le Gâteau* เด็กสองคนที่เหมือนกันราวกับฝาแฝดต่อสู้กันชนิดเอาเป็นเอาตาย แต่ใน *le Joujou du pauvre* เด็กรวยกับเด็กจนแม้จะแยกจากกันด้วยรั้วกำแพงเชิงสัญลักษณ์ << des barreaux symboliques >> กลับอยู่รวมกันได้เพราะมีฟันสีขาวเหมือนกัน หรือใน *les Projets, les Fenêtres* แม้ความฝันจะเป็นสิ่งที่ตรงข้ามกับความเป็นจริง ความฝันก็อาจกลับกลายเป็นความจริงได้

อาจกล่าวได้ว่าเราจะพบภาวะขัดแย้งตรงข้ามกันอย่างสม่ำเสมอไม่เพียงแต่ในการเรียบเรียงผลงานโดยทั่วไปหรือในโครงสร้างทางแก่นความคิดเท่านั้น แต่ภาวะแย้งนี้จะปรากฏในทุก ๆ ระดับของภาษาตั้งแต่ชื่อของบทกวีหลาย ๆ บท *(le Fou et la Vénus, la Soupe et les Nuages)* ประโยคที่สร้างตัวบทจำนวนมากหรือแม้แต่ตัวบททั้งบทก็สร้างบนโครงสร้างที่แบ่งออกได้เป็นสองส่วนที่แย้งกัน ยิ่งกว่านั้นความสัมพันธ์ระหว่าง

ร้อยกรอง ≠ ร้อยแก้ว และภาวะแย้งในแก่นความคิดเท่าที่ได้กล่าวถึงไปแล้วก็ไม่ได้มีอยู่เฉพาะกับความเหมือนความคล้ายทางโครงสร้างเท่านั้น ผู้ที่ศึกษา *Les Petits Poèmes en prose* ของ Baudelaire จะทราบดีว่าบทกวีที่แก่นความคิดหลักเป็นประเด็นเรื่องการทำงานของกวีจะมีอยู่เป็นจำนวนมาก[๓๙] การนำเสนอประเด็นเช่นนี้เท่ากับเป็นการเพิ่มความสัมพันธ์ของการมีส่วนร่วมโดยตรงในความคล้ายคลึงกันโดยพิจารณาจากลักษณะความขัดแย้งที่มีอยู่ แต่ที่น่าสนใจก็คือภาวะแย้งที่นำเสนอจะถูกสร้างขึ้นด้วยลักษณะของสิ่งที่ธรรมดาสามัญ (prosaïque) และสิ่งที่สูงส่งสวยงาม (poétique) ในความหมายของมิติแห่งชีวิตและโลกไม่ใช่ในมิติของลักษณะงานวรรณคดี : บทกวีจำนวนมากแสดงให้เห็นว่ากวีคือคนที่ฝันถึงหมู่เมฆบนท้องฟ้าในขณะที่คนอื่น ๆ พยายามจะดึงเขาให้ลงมาอยู่บนพื้นดินใกล้จานซุปที่ไร้ซึ่งสุนทรียะ *(la Soupe et les Nuages, l'Étranger)* ชีวิตกวีคือชีวิตที่ต้องจำยอมอยู่กับ "ร้อยแก้วของชีวิต" (<< la prose de la vie >>) ในช่วงเวลากลางวัน พร้อมกับความหวังว่าในยามค่ำคืนจะสามารถสร้างสมดุลให้กับชีวิตได้ด้วยกิจกรรมวรรณศิลป์ *(À une heure du matin)* บทกวีร้อยแก้วที่โตโดรอฟพบว่าสามารถยืนยันความต่อเนื่องของโครงสร้างทางรูปแบบและโครงสร้างทางความคิดได้ดียิ่งก็คือ *le Thyrse* le thyrse ของ Baudelaire เป็นกระบองที่มีคุณสมบัติสองประการที่แตกต่างขัดแย้งกันในตัว (un objet ambivalent) ชีกหนึ่งเป็นลักษณะของกวีนิพนธ์และจิตวิญญาณ (poétique et spirituel) ส่วนอีกชีกเป็นความดาษดื่นสามานย์และจับต้องได้เช่นวัตถุสิ่งของ (prosaïque et materiel) ต่อมาก็มีภาวะแย้ง (l'antithèse) ที่สองเพิ่มเข้าไปคือ le thyrse นี้เป็นกระบองที่ทั้งตรงและโค้งงอและต่อมา le thyrse ก็จะมีค่าเท่ากับงานของศิลปินเอง สรุปก็คือจากลักษณะของความเป็นรูปธรรมที่สัมผัสจับต้องได้และลักษณะของความเป็นจิตวิญญาณที่เป็นนามธรรม (matériel et spirituel) ที่มีอยู่พร้อม ๆ กันทั้งสองลักษณะใน le thyrse จะช่วยเอื้อการตีความได้ว่า le thyrse เป็นทั้ง prose et poésie จากการผสมผสานลักษณะทั้งความตรงและความโค้ง le thyrse จะกลายเป็นสัญลักษณ์ (le symbole) ของเนื้อหาและรูปแบบในงานศิลปะซึ่งอาจจะตีความต่อยอดออกไปสู่แนวความคิดเกี่ยวกับความดาษดื่นสามานย์และศิลปะแห่งสุนทรียะของชีวิต (le prosaïque et le poétique)

---

[๓๙] *le Confiteor de l'artiste, le Chien et le Flacon, les Foules, le Vieux Saltimbanque, les Tentations, le Désir de peindre* เป็นต้น

ทั้งหมดที่พิจารณามาก็คือเอกภาพของ *Les Petits Poèmes en prose* และทั้งหมดก็เป็นแนวความคิดเกี่ยวกับกวีนิพนธ์ที่บทกวีร้อยแก้วของ Baudelaire สื่อถึงผู้อ่าน ความเป็นกวีนิพนธ์จะถูกพิจารณาเพียงเฉพาะจากแง่มุมของการนำร้อยแก้วมารวมเข้าไว้กับร้อยกรองในภาวะแย้งเพื่อเน้นความขัดแย้งของความแตกต่างตรงข้ามกันที่จะต้องคงอยู่ร่วมกันเช่นนี้ตลอดไปและทำให้กวีนิพนธ์มีความหมายเดียวกันกับความฝันอุดมคติและจิตวิญญาน Baudelaire มองว่ากวีนิพนธ์เองเป็นแก่นความคิดแท้ ๆ ชนิดหนึ่งที่เรียกร้องข้อเขียนแบบสั้น ๆ สูตรของ Baudelaire ก็คือไตรภาคีระหว่างบทกวีที่สั้น กวีนิพนธ์ที่สูงส่งมีสุนทรียะ และการทำงานของกวีกับสิ่งที่มีความสัมพันธ์โต้ตอบซึ่งกันและกัน (เราคงไม่ลืมทฤษฎีเกี่ยวกับ *Correspondance* ของ Baudelaire) ในที่สุดแล้วโตโดรอฟก็มองว่าประเด็นในเรื่องการทำงานของกวีนี้เองที่เป็นเช่นภาพประกอบให้กับสมมติฐานแรกของ S. Bernard ที่มองว่ากวีนิพนธ์จะยึดหลักเกณฑ์ความเหมือนความคล้าย (le principe de la ressemblance) ซึ่งก็เป็นเรื่องเดียวกับการกล่าวซ้ำย้ำทวนเรื่องเดิมและสัมพันธ์กับสภาวะการแขวนกาลเวลาไว้กับที่แบบเฉพาะพิเศษนั่นเอง (l'intemporalité particulière)

หลักเกณฑ์เรื่องความไม่ประสานกลมกลืนเป็นเรื่องเดียวกัน (le principe d'incohérence) ใน *Illuminations* ของ *Rimbaud*

แม้ว่า Rimbaud จะไม่ได้ระบุว่า *Illuminations* เป็น le poème en prose แต่เป็นที่ทราบกันดีว่าสำหรับผู้อ่านโดยทั่วไปและโดยเฉพาะสำหรับนักวิชาการด้านวรรณคดีศึกษา *Illuminations* เป็นบทกวีร้อยแก้วและผลงานที่เต็มไปด้วยปริศนาชิ้นนี้ได้ดึงดูดใจนักวิจารณ์จำนวนมากให้นำเสนอการอ่านกันอย่างหลากหลายในทิศทางต่าง ๆ กันไปโดยไม่มีใครเห็นด้วยกับใคร สำหรับการอ่านของโตโดรอฟซึ่งใช้กรอบเดียวกับที่ใช้ในการอ่าน *Les Petits Poèmes en prose* ของ Baudelaire นั้นจะเป็นการทดสอบดูความเหมาะสมและใช้การได้ (la pertinence) ของสมมติฐานที่สองของ S. Bernard ที่ว่าด้วยการขาดความประสานกลมกลืนของความเป็นเรื่องเดียวกัน (l'incohérence) เพื่อหาข้อสรุปเชิงทฤษฎีให้กับธรรมชาติความเป็นกวีนิพนธ์

โตโดรอฟเริ่มจากการยืนยันว่าข้อเขียนของ Rimbaud ไม่ได้ถูกกำกับด้วยหลักเกณฑ์ของความเหมือนความคล้ายเช่นที่พบในงานของ Baudelaire แต่ด้วยหลักเกณฑ์ของความไม่ประสานกลมกลืนเป็นเรื่องเดียวกัน (l'incohérence) โดย Rimbaud ใช้วาทศิลป์แบบ

trope ชนิดต่าง ๆ โดยเฉพาะ la comparaison, la métonymie และ la synecdoque เป็นเทคนิคสำคัญในการแสดงให้เห็นถึงโลกที่ไม่มีความต่อเนื่องประสานกลมกลืนเช่นที่ผู้คนเชื่อและคิดว่ารู้จักโดยทั่วไป วาทศิลป์เหล่านี้แทนที่จะช่วยสร้างภาพของโลกที่มีความสัมพันธ์เชิงเปรียบเทียบกันได้ (un monde de correspondance ou d'analogie) กลับยิ่งช่วยเน้นให้เห็นชัดเจนยิ่งขึ้นว่าโลกที่กวีพูดถึงในงานเป็นโลกของตัวอักษร และตัวอักษรในความหมายของ Rimbaud ก็คือความหมายตามตัวอักษรที่อาจบิดพลิ้วพลิกแพลงไปได้ในทุกทิศทุกทางในทุกความหมายที่อาจมีได้เป็นได้ << *littéralement et dans tous les sens* >>[๓๘] Todorov ได้ให้สมมติฐานความเป็นกวีนิพนธ์ของ ***Illuminations*** ซึ่งแตกต่างอย่างสิ้นเชิงจากความเป็นกวีนิพนธ์ของ ***Les Petits Poèmes en prose*** ของ Baudelaire ว่าอยู่ที่ประเด็นปัญหาเรื่องการนำเสนอภาพของโลกแห่งความเป็นจริง (la représentation) งานของ Rimbaud ปฏิเสธการนำเสนอภาพของโลกแห่งความเป็นจริงเช่นที่ผู้คนทั่วไปรู้จักคุ้นเคยและเคยชิน แม้ข้อเขียนของบทกวีจะจูงใจหรือให้แรงบันดาลใจกับผู้อ่านว่าอาจจะใช้คุณสมบัติของลีลาโวหารต่าง ๆ โดยเฉพาะ la métonymie และ la synecdoque มาช่วยในการตีความ แต่ในทางปฏิบัตินั้นกลับเป็นตรงกันข้าม ตัวบทจะไม่เคยเอื้อผู้อ่านให้สร้างภาพใด ๆ ของโลกที่รู้จักหรือจินตนาการตามขึ้นมาได้อย่างสมบูรณ์ ภาพที่ได้จะเป็นเพียงชิ้นส่วนขาด ๆ วิ่น ๆ ของโลกที่ไม่มีสิ่งใดชัดเจนแน่นอนและภาพที่สมบูรณ์เต็ม ๆ ก็ไม่อาจหาพบได้

เมื่อโตโดรอฟคิดว่าปัญหาสำคัญคือเรื่องการนำเสนอภาพของโลกแห่งความเป็นจริง (la représentation) เขาก็คิดว่าควรจะได้ทำความเข้าใจในเรื่องนี้ก่อนโดยเฉพาะประเด็นที่เกี่ยวกับลักษณะของการนำเสนอภาพของโลกภายนอกและความเป็นจริงต่าง ๆ ด้วยตัวบทวรรณคดีและโตโดรอฟได้อ้างถึงงานวิจัยของ Étienne Souriau ที่ชื่อ ***Correspondance des arts*** ที่ได้ศึกษาปัญหาเรื่องการแสดงภาพความเป็นจริงและโลกภายนอกในงานศิลปะ (la représentation en art) แนวความคิดที่โตโดรอฟเห็นว่า

---

[๓๘] << Le Poète se fait voyant par *un long, immense et raisonné dérèglement* de *tous les sens.*>> << Il s'agit d'arriver à l'inconnu par *le dérèglement de tous les sens.*>> (Lettre à Georges Izambard, mai, 1871). (กวีทำตนเป็นผู้หยั่งรู้โดยความแปรปรวนผันผวนแบบมโหฬารและผ่านการคร่ำครุ่นคิดพินิจพิเคราะห์มาแล้วเป็นเวลายาวนานของความหมายทุกความหมายและในทุกทิศทาง มันเป็นเรื่องของการไปให้ถึงสิ่งที่ไม่รู้จักโดยการผันผวนแปรปรวนความหมายทุก ๆ ความหมาย)

น่าจะนำมาใช้ช่วยในการอธิบายและการตีความ *Illuminations* ของ Rimbaud ก็คือ การแยกความแตกต่างระหว่างศิลปะที่มุ่งแสดงให้เห็นโลกแห่งความเป็นจริง (les arts représentatifs) และศิลปะที่มุ่งแนะนำผลงานด้วยลักษณะภายในต่าง ๆ ของความเป็นตัวผลงานเอง (les arts << présentatifs >>)[๓๙] จริง ๆ แล้วนั้นการแยกความแตกต่างระหว่าง << présentation / représentation >> ที่นำมาปรับใช้กับการอ่านงานวรรณคดีดูจะให้ผล

---

[๓๙] << C'est à l'être sonate ou à l'être cathédrale que sont inhérents, comme à leur sujet, tous les attributs, morphologiques ou autres, qui contribuent à sa structure. Tandis que dans les arts représentatifs, il y a une sorte de dédoublement ontologique – une pluralité de ces sujets d'inhérence. (...) C'est cette dualité des sujets ontologiques d'inhérence – d'une part l'oeuvre, d'autre part les objets représentés – qui caractérise les arts représentatifs. Dans les arts présentatifs, oeuvre et objet se confondent. L'oeuvre représentative suscite[...] à côté d'elle et en dehors d'elle [...] un monde d'êtres et de choses qui ne sauraient se confondre avec elle >>. Il en résulte cette grande division des arts en << deux groupes distincts >>, << le groupe des arts où l'univers de l'oeuvre pose des êtres ontologiquement distincts de l'oeuvre même; et celui des arts où l'interprétation chosale des données interprète l'oeuvre sans y supposer autre chose qu'elle-même.>> *(Correspondance des arts* (1969) d'Étienne Souriau, cité par Todorov, in *Les Genres du discours,* p. 126–127). (<<มันอยู่ที่ความเป็นบทดนตรีแบบโซนาตาหรือความเป็นตัวโบสถ์นั่นเองที่คุณสมบัติเฉพาะตัวทุกประการ [ทั้งด้านกายภาพหรือด้านอื่น ๆ ที่ต่างมีส่วนช่วยประกอบสร้างโครงสร้างของผลงานนั้น ๆ ขึ้นมา] จะเป็นคุณลักษณะที่ติดตัวมากับความเป็นโซนาตาและความเป็นตัวโบสถ์เฉกเช่นบุคลิกลักษณะเฉพาะของตัวตนแห่งบุคคล ขณะที่ในงานศิลปะแนวเสนอภาพของโลกแห่งความเป็นจริงจะมีการแยกความเป็นตัวตนของผลงานเป็นสองส่วน – คือความหลากหลายของตัวตนภายใน (...) ความเป็นตัวตนภายในสองประการนี้เอง – ซีกหนึ่งคือตัวผลงาน อีกซีกหนึ่งคือสรรพสิ่งต่าง ๆ ที่ถูกนำเสนอให้เห็นภาพ – ที่เป็นลักษณะเฉพาะของศิลปะแนวเสนอภาพของโลกแห่งความเป็นจริง ในศิลปะแนวเสนอตัวตนแห่งผลงาน ผลงานและสิ่งที่ถูกนำเสนอจะหลอมรวมอยู่ด้วยกัน ผลงานแบบนำเสนอภาพของโลกภายนอกจะก่อให้เกิด [ภาพของ] โลกแห่งสิ่งมีชีวิตและสรรพสิ่งต่าง ๆ ข้าง ๆ และนอกตัวผลงานซึ่งไม่อาจจะหลอมรวมเข้าเป็นเนื้อเดียวกับตัวผลงานได้ ผลลัพธ์ที่เกิดตามมาก็คือการแบ่งแยกผลงานศิลปะออกเป็น << สองกลุ่มที่แตกต่างกัน >> อย่างชัดแจ้ง กลุ่มของศิลปะที่โลกของผลงานจะจัดวางสิ่งมีชีวิตต่าง ๆ ตามลักษณะเฉพาะที่แตกต่างจากตัวผลงานเอง และกลุ่มของศิลปะที่การตีความข้อมูลหลักเกณฑ์เบื้องต้นอย่างเป็นรูปธรรมได้ตีความนำเสนอผลงานโดยปราศจากการตั้งสมมติฐานถึงสิ่งใดอื่นนอกจากตัวของผลงานเอง >>)

ไม่เป็นที่น่าพอใจนักเพราะผลงานวรรณคดีแบบ << présentative >> หรือในระดับที่หนึ่ง << du premier degré >> ไม่ได้มีอยู่อย่างแท้จริง[๔๐] วรรณคดีแบบ << présentative >> นี้จะไม่ใช่งานที่จะมีเพียงแค่ชีกตัวสื่อความหมาย (le signifiant) เท่านั้นที่ไม่มีลักษณะแห่งความโปร่งใส (transparent) และไม่ส่งผ่านอ้างอิงไปยังโลกภายนอก (intransitif) แต่ชีกความหมายเอง (le signifié) ก็ไม่โปร่งใสและไม่ส่งผ่านไปสู่โลกภายนอกที่อ้างอิงได้ด้วยเช่นกัน กระนั้นโตโดรอฟก็ได้ยืนยันว่า *Illuminations* ของ Rimbaud มีคุณสมบัติแสดงให้เห็นความเป็นวรรณคดีแนวแนะนำตัวผลงานในความเป็นตัวของผลงานเอง (la littérature de la présentation) มากกว่าจะเป็นวรรณคดีแบบที่มุ่งแสดงให้เห็นภาพของโลกและสรรพสิ่งต่าง ๆ ที่อยู่นอกตัวบทผลงานและความเป็นกวีนิพนธ์ของ *Illuminations* ก็อยู่ในลักษณะของการมุ่งแนะนำตัวผลงานเอง (le caractère présentatif) โดยให้ความเป็นรองกับสิ่งที่ผลงานต้องการจะส่งผ่านให้เห็นภาพหรือนึกไปถึง แม้ว่าข้อเขียนบทกวีของ *Illuminations* ยังคงเสนอการสร้างความหมาย (la signification) ให้กับการอ่าน แต่แทบไม่มีการแสดงให้เห็นภาพของโลกหรือสรรพสิ่งต่าง ๆ ที่คุ้นเคยหรืออ้างอิงกันได้ (la représentation)[๔๑]

จากการที่งานแบบแนะนำตัวของผลงานเอง (ค่อนข้าง) จะไร้ซึ่งความตั้งใจที่จะสร้างความหมายหรือแสดงภาพของโลกแห่งความเป็นจริง โตโดรอฟก็ได้ศึกษาวิธีต่าง ๆ ที่ Rimbaud ใช้ในการสร้างงานเพื่อจะทำลายภาพลวงตาที่มาจากการแสดงภาพของโลก

---

[๔๐] E. Souriau ได้ให้ความคิดที่น่าสนใจว่ารูปแบบเบื้องต้นของวรรณคดีซึ่งโดยหลักเกณฑ์จะเป็นศิลปะของการรวมเสียงดนตรีของพยางค์ต่าง ๆ โดยไร้ซึ่งความตั้งใจใด ๆ ที่จะสร้างความหมาย (l'intention de signification) ซึ่งก็คือไร้ซึ่งความตั้งใจที่จะทำให้นึกถึงภาพของโลกแห่งความเป็นจริง (l'évocation représentative) จะพบได้ก็เพียงกับ "เสียงดนตรีบริสุทธิ์" [ไม่มีความหมายใดเจือปน] << une prosodie pure >> ที่ไม่จัดว่าเป็นศิลปะโดยเอกเทศและจะมีอยู่ในกวีนิพนธ์ในฐานะรูปแบบเบื้องต้นของศิลปะในระดับที่สอง << du second degré >> ตัวอย่างเช่น กวีนิพนธ์ตัวอักษรหรือกวีนิพนธ์แบบรูปธรรม (la poésie lettriste ou concrète)

[๔๑] โตโดรอฟได้อธิบายมโนทัศน์เกี่ยวกับเรื่อง << la signification >> และ << la représentation >> ไว้ในหัวข้อ << *Signe* >> ใน *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* พอสรุปได้ดังนี้ จากนิยามที่ระบุว่า la signification คือความสัมพันธ์ระหว่าง le signifiant และ le signifié จำเป็นจะต้องให้คำอธิบายที่ชัดเจนขึ้นว่านักทฤษฎีทางด้านสัญญะ/คำ (le signe) แยกความแตกต่างระหว่าง ๑) – la signification และ la fonction référentielle (ที่บางครั้งเรียกกันว่า dénotation) la

แห่งความเป็นจริงหรือที่อ้างอิงได้ (l'illusion représentative ou référentielle) วิธีต่าง ๆ นั้นมีตั้งแต่การแทรกข้อความในเครื่องหมายวงเล็บเพื่อวิจารณ์และปฏิเสธความเป็นจริงของสิ่งที่บทกวีกำลังบรรยายถึง (le commentaire métalinguistique explicite[๔๒]) ไปจนถึงประโยคที่ผิดไวยากรณ์ที่ผู้อ่านไม่อาจจะเข้าใจหรือรู้จักความหมายที่ถูกต้องได้[๔๓] และระหว่างสองขั้วนี้ก็จะมีกระบวนวิธีต่าง ๆ อีกมากที่จะทำให้การแสดงภาพโลกแห่งความเป็นจริง (la représentation) เกิดปัญหามีความไม่แน่นอนไม่ชัดเจนและในที่สุดการแสดงภาพดังกล่าวก็เป็นไปไม่ได้หรือไม่สำเร็จ

โตโดรอฟได้แบ่งลักษณะของการสร้างความล้มเหลวให้กับการแสดงภาพของโลกแห่งความเป็นจริง ใน ***Illuminations*** ออกเป็นสองลักษณะคือ

๑) กรณีที่ la représentation ไม่ถึงกับถูกปฏิเสธแต่เพียงแค่ถูกทำให้ไม่มีความชัดเจนใด ๆ เลยจาก *ประโยคที่ขาดความชัดเจน*จำนวนมากที่ Rimbaud แต่งขึ้นมาสร้างบทกวี เช่น ในตอนท้ายของ *Après le déluge* กวีกล่าวว่า <<*...la Reine, la Sorcière qui allume sa braise dans le pot de terre, ne voudra jamais nous raconter ce qu'elle sait et que nous ignorons.* >> ผู้อ่านจะเห็นอากัปกิริยาของตัวละครหญิงได้อย่างชัดเจน แต่จะไม่รู้อะไรเลยแม้แต่น้อยเกี่ยวกับตัวละครตัวนี้ และก็เช่นกับใน *Phrases* ผู้อ่านก็จะไม่มีวันได้รู้อะไรเกี่ยวกับ << *les deux enfants fidèles* >> << *la maison musicale* >> หรือ << *le vieillard seul calme et beau* >> ที่บทกวีพูดถึงและผู้อ่านก็จะพบสถานการณ์แบบเดียวกันนี้กับตัวละครอื่น ๆ ของผลงาน *หรือจากความไม่ต่อเนื่อง* (la discontinuité) ซึ่งเป็นอีกลักษณะหนึ่งของตัวบทที่ก่อให้เกิดผลในทำนองเดียวกันต่อ la représentation

---

dénotation จะเกิดขึ้นระหว่างตัวสัญญะ (le signe) และสิ่งที่ถูกพูดถึงอ้างอิงถึง (le référent) ซึ่งในกรณีที่จะง่ายที่สุดต่อความเข้าใจและจินตนาการตามได้ก็คือสิ่งใดสิ่งหนึ่งที่มีอยู่จริง *(un objet réel)* ไม่ใช่ระหว่างตัวสื่อความหมาย (un signifiant) และความหมายในระดับที่หนึ่งหรือความหมายตามพจนานุกรมของภาษา (un signifié ๒) – la signification และ la représentation ซึ่งเป็นการปรากฏขึ้นของภาพในความคิดของผู้ใช้สัญญะหรือคำต่าง ๆ (des signes)

[๔๒] เช่นตัวอย่างจาก *Barbare* << Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques; (elle n'existe pas) >>

[๔๓] เช่นประโยคที่ปิดท้ายบทกวี *Métropolitain* << Le matin où avec Elle, vous vous débattîtes parmi les éclats de neige, les lèvres vertes, les glaces, les drapeaux noirs et les rayons bleus, et les parfums pourpres du soleil des pôles, – ta force.>>

เช่นคำแต่ละคำในตัวเองโดด ๆ ก็สามารถจะทำให้เกิดภาพในความคิดและจินตนาการของผู้อ่านได้ แต่พอดูในภาพรวมคำต่าง ๆ ที่อยู่ในบริบทเดียวกันกลับไม่อาจมีวากยสัมพันธ์ตามตรรกที่ควรจะเป็นที่จะสามารถพาไปสู่การสร้างภาพที่สมบูรณ์ต่อเนื่องเป็นเรื่องเดียวกันได้ เช่นตัวอย่างจาก *Fairy* : ประโยค << *Pour l'enfance d'Hélène frissonnèrent les fourrures et les ombres – et le sein des pauvres, et les légendes du ciel* >> ซึ่งโตโดรอฟวิจารณ์ว่าเป็นประธานที่หลากหลายของประโยคนั่นเองที่ทำให้เกิดปัญหาประธานแต่ละตัวจะพากันทำให้ประธานที่เอ่ยถึงไปก่อนแล้วกลายเป็นสิ่งที่ไม่มีความเป็นจริง (l'irréel) และก็เช่นกันกับการใช้องค์ประกอบของประโยคที่จะให้รายละเอียดในลักษณะต่าง ๆ ที่เป็นสภาวะแวดล้อมของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในประโยคหลัก (les compléments circonstanciels) ซึ่งจะเห็นได้ในตัวอย่างที่ยกมาจากบทกวี *Métropolitain* และยังมีอีกมากในบทกวีเดียวกันหรือบทอื่น ๆ ปัญหาของตัวบทในลักษณะนี้เองที่ทำให้มีการอ่านบทกวีของ ***Illuminations*** ด้วยการพยายามทดลองสลับสับเปลี่ยนที่ของคำบางคำที่อยู่ในบริบทเดียวกันเพื่อหวังจะพบความประสานกลมกลืน (une cohérence) ให้กับตัวบทและกับความเข้าใจของผู้อ่านกันอยู่บ่อยๆ

๒) กรณีที่ la représentation ไม่เพียงแต่จะมีความไม่แน่นอนเท่านั้นแต่ไม่อาจเป็นไปได้ไม่อาจมีขึ้นได้เลย ซึ่งในกรณีนี้โตโดรอฟได้หยิบยกการใช้เทคนิคต่าง ๆ ของวาทศิลป์และภาษาภาพพจน์ (les figures du discours) ที่พบในบทกวีจำนวนมากมาชี้ให้ดูเป็นตัวอย่าง เช่น l'oxymore (ซึ่งเป็น l'alliance de mots contradictoires ชนิดหนึ่งสร้างขึ้นจากการนำคำสองคำที่ความหมายปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจนว่าค้านกันแย้งกันมารวมเข้าด้วยกัน) การรวมประโยคที่เนื้อหาของข้อความแย้งกันไว้ด้วยกัน หรือกรอบของการสร้างข้อเขียน (l'énonciation) ที่เปลี่ยนแปลงตลอดเวลาเนื่องจากประธานของประโยคไม่ใช่ประธานเดิมแต่จะเปลี่ยนแปลงจากประโยคหนึ่งไปอีกประโยคหนึ่ง (เช่นใน Après *le déluge, Parade, Vies I, Matinée d'ivresse, Métropolitain, Aube*) หรือไม่ก็ความเคยชินของ Rimbaud ที่มักจะบรรยายคุณสมบัติหรือส่วนต่าง ๆ ของสิ่งของโดยไม่เคยระบุเรียกสิ่งของนั้น ๆ ด้วยชื่อเรียกจนผู้อ่านไม่สามารถจะรู้ได้เลยว่าเป็นเรื่องเกี่ยวกับอะไร เช่น บทกวี *H* ที่ปรากฏเหมือนกับเป็นตัวบททายปัญหา (une devinette) และในอีกหลาย ๆ บทที่ทำให้ผู้อ่านเกิดความลังเลใจ ความสนใจแต่กับคุณสมบัติต่าง ๆ แทนที่จะสนใจในสิ่งของที่มีคุณสมบัติเหล่านี้ทำให้เกิดความรู้สึกว่า Rimbaud จะชอบใช้คำสามัญ

นามมากกว่าคำวิสามัญนามและมักจะแต้มสีสันตัวบทด้วยความเป็นนามธรรมมาก ๆ[๔๔]

เพื่อจะให้ข้อสรุปเชิงทฤษฎีกับการวิเคราะห์ ***Illuminations*** โตโดรอฟได้เน้นถึงความแตกต่างระหว่างวรรณคดีที่มีลักษณะ présentatif และที่มีลักษณะ représentatif ที่เขามองว่าเป็นเรื่องของข้อเขียน ๒ ประเภทย่อย (2 catégories d'énoncés) ที่ต่างกันไม่ใช่ ๒ ประเภทใหญ่ (2 classes d'énoncés) ลักษณะของภาษาที่ซีกหนึ่งอาจจะโปร่งใส (transparent[๔๕]) แต่อีกซีกหนึ่งขุ่นทึบ (opaque) หรือซีกหนึ่งส่งผ่านอ้างอิงไปสู่โลกภายนอก (transitif) ในขณะที่อีกซีกหนึ่งไม่ส่งผ่านออกไปยังโลกภายนอกที่อ้างอิงได้ (intransitive) นั่นก็เป็นเพียงขอบเขตหรือขั้วทั้งสองเท่านั้น ในความเป็นจริงข้อเขียนจะอยู่ระหว่างสองขั้วนี้โดยอาจจะใกล้หรือไกลขั้วใดขั้วหนึ่งก็ได้ และการผสมผสานประเภทย่อยต่าง ๆ ของข้อเขียนเข้าด้วยกันนั่นเองที่ทำให้มองการปฏิเสธ la représentation ว่าเป็นที่มาของกวีนิพนธ์ใน ***Illuminations*** พูดอีกอย่างหนึ่งก็คือลักษณะของงานวรรณคดีแบบ présentatif นั่นเองที่ทำให้ ***Illuminations*** มีความเป็นกวีนิพนธ์

มาถึงจุดนี้โตโดรอฟก็ได้ขมวดปมประเด็นคำถามเกี่ยวกับกวีนิพนธ์ที่เขาพยายามหาคำนิยามที่เหมาะสมและสามารถอธิบายงานกวีนิพนธ์ทั้งหมดที่มีอยู่แล้วและจะมีต่อไปในอนาคตว่า : << *กวีนิพนธ์มิได้มีอยู่ ดำรงอยู่ แต่มีและก็จะมีมโนทัศน์ต่าง ๆ ที่หลากหลายของกวีนิพนธ์ ซึ่งก็ไม่ใช่เฉพาะเพียงยุคหนึ่ง ๆ หรือของชาติหนึ่ง ๆ ไปอีกชาติหนึ่ง ๆ เท่านั้น แต่จากตัวบทหนึ่งไปสู่อีกตัวบทหนึ่งด้วย* >>[๔๖] โตโดรอฟไม่ได้ปฏิเสธความเที่ยงตรงของสมมติฐานของ S. Bernard ที่พิจารณาว่าลักษณะการไร้มิติแห่งกาลเวลา (l'intemporalité) เป็นแก่นแท้ของความเป็นกวีนิพนธ์ (la poéticité) เพียงแต่ว่า

---

[๔๔] ผู้ที่สนใจการวิเคราะห์ประเด็นปัญหาเกี่ยวกับ la représentation ใน ***Illuminations*** อย่างละเอียดสามารถจะดูเพิ่มเติมได้ในบท << Les Illuminations >> ใน ***Les Genres du discours*** หน้า ๒๐๔–๒๒๐

[๔๕] โตโดรอฟได้พูดถึงเรื่อง la transparence ของภาษาไว้ในหัวข้อที่ศึกษาเกี่ยวกับ la figuralité du discours ใน ***Qu'est–ce que le structuralisme? Poétique*** หน้า ๔๑–๔๒

[๔๖] << *la* poésie n'existe pas, mais il existe, il existera des conceptions variables de la poésie, non seulement d'une époque, ou d'un pays à l'autre, mais aussi d'un texte à l'autre >> จาก << Autour de la poésie >> in ***Les Genres du discours,*** p. 131.

สมมติฐานนี้ไม่อาจใช้เป็นนิยามที่เหมาะสมของกวีนิพนธ์ได้[๔๗] และข้อโต้แย้งของโตโดรอฟก็คือผลของการอ่านวิเคราะห์งานสองเล่มของกวีทั้งสองท่านนี้ซึ่งจัดได้ว่าสร้างขึ้นในช่วงระยะเวลาเดียวกันภายใต้บรรยากาศทางปัญญา (intellectuel) ของกระแสก่อนยุคนิยมสัญลักษณ์ (le présymbolisme) เดียวกันและต่างก็ได้รับการยกย่องว่าเป็นกวีนิพนธ์ด้วยเหตุผลที่ต่างกันได้แสดงให้เห็นอย่างเด่นชัดแล้วว่าความเป็นกวีนิพนธ์ที่เป็น *หนึ่งเดียว*ไม่ได้มีอยู่จริง สิ่งที่มีอยู่จะเป็นเพียงแนวคิดและมโนทัศน์ที่หลากหลายเกี่ยวกับกวีนิพนธ์เท่านั้น แม้แต่แนวคิดเรื่องความแตกต่างระหว่าง présentation / représentation ซึ่งสามารถช่วยเอื้อการอ่านวิเคราะห์งานของ Rimbaud ได้อย่างเหมาะสมระดับหนึ่ง แต่ถ้าจะนำลักษณะ présentatif ของงานมาเป็นนิยามให้กับความเป็นกวีนิพนธ์ นิยามเช่นนี้จะเป็นเพียงเหตุการณ์ที่ถูกกำหนดด้วยวัฒนธรรมและมีช่วงเวลาเป็นขอบเขตและจะไม่ครอบคลุมให้คำอธิบายงานของ Baudelaire ได้ พูดง่าย ๆ ก็คือผลงานกวีนิพนธ์แต่ละชิ้นที่สร้างขึ้นมาใหม่นั้นเองที่จะให้มโนทัศน์แบบใหม่กับช่วงเวลาร่วมสมัยหนึ่ง ๆ กับความเป็นกวีนิพนธ์นั่นเอง

"การวิจารณ์เชิงสนทนาหรือ?" (<< Une critique dialogique? >>)

ใน *Critique de la critique* ซึ่งเป็นงานที่เราอาจมองว่าโตโดรอฟสรุปเส้นทางงานค้นคว้าและจุดยืนด้านวรรณคดีที่เน้นความสนใจในสุนทรียะของตัวบทของเขา โตโดรอฟได้จบหนังสือเล่มนี้ที่เขาให้ชื่อรองของหนังสือ (sous-titre) ว่า "เรื่องราวแห่งประสบการณ์การเรียนรู้" (<< *Un roman d'apprentissage* >>) ด้วยข้อเขียนที่มีชื่อว่า << Une critique dialogique? >> "การวิจารณ์เชิงสนทนาหรือ?" โตโดรอฟมาถึงจุดของการทบทวนแนวความคิดเกี่ยวกับวรรณคดีของตัวเขาเองและ *ปรับเปลี่ยน* มุมมองการวิจารณ์ที่สำคัญของเขาซึ่งเรียกว่าเป็นการวิจารณ์แบบ *immanente*[๔๘] (ที่แม้จะหา

---

[๔๗] โตโดรอฟมองว่า l'intemporalité ที่ S. Bernard พิจารณาว่าเป็นแก่นแท้ของความเป็นกวีนิพนธ์นั้น สำหรับเขาแล้วเป็นผลที่ได้มาจากการปฏิเสธ la représentation ในงานของ Rimbaud และจากทฤษฎีเกี่ยวกับ *correspondance* ในงานของ Baudelaire

[๔๘] การวิจารณ์แบบ immanente คือการวิจารณ์ที่จะคำนึงแต่สิ่งที่มีอยู่ในตัวบท ภายในตัวบทแต่ประการเดียวเท่านั้น ซึ่งก็คือการให้ความสำคัญแต่กับองค์ประกอบภายในของข้อเขียนโดยไม่ก้าวออกจากตัวบทไปสู่โลกภายนอกเพื่อตีความหาความหมาย

ความหมายของงานแต่ก็ไม่ได้ยึดถือเป็นจริงเป็นจังกับความหมายนั้นด้วยเหตุผลที่ว่าสำหรับนักวิจารณ์แนว immanent ตัวบทได้กลายไปเป็นเพียงสิ่งที่นำมาศึกษา *(un objet d'étude)* ที่เขาต้องบรรยายคุณสมบัติอย่างเป็นภววิสัยที่สุดเท่าที่จะทำได้) ทั้งนี้โดยที่ไม่ใช่เป็นการถอยหลังไปสู่การวิจารณ์แบบเดินตามลัทธิ (dogmatique) (ที่วรรณคดีจะไม่ใช่เป็นเพียงหนึ่งในผลผลิตทางภาษาของมนุษย์แต่ต้องมีบทบาทในการรับใช้สัจธรรมความเป็นจริงที่มีหนึ่งเดียว และนักวิจารณ์ก็จะต้องยอมเป็นผู้รับใช้ความคิดเชิงลัทธิที่มีอยู่โดยรู้ล่วงหน้าอยู่แล้วว่าจะต้องพูดถึงความหมายใดในงานนั้น ๆ หรือไม่ก็ตัดสินคุณค่าความหมายของงานในความสัมพันธ์กับหลักเกณฑ์ที่บัญญัติไว้แล้วล่วงหน้า) เพื่อจะก้าวให้พ้นจากจุดยืนแบบเดินตามลัทธิและแบบนิยมการตั้งข้อสงสัยและประเด็นคำถาม (le scepticisme) โตโดรอฟได้เลือกหนทางของการวิจารณ์แบบเชิงสนทนา (dialogique) ที่มองว่าการวิจารณ์คือการสนทนาระหว่างผู้แต่งและผู้วิจารณ์ (ผู้อ่าน) และในการสนทนานี้คู่สนทนาต่างก็มีเสรีภาพที่จะมีและแสดงความคิดเห็นของตนเองเพื่อทั้งคู่จะได้มีโอกาสเอ่ยเอื้อนความเป็นจริง ("dire la vérité") ทั้งนี้เป็นเพราะการวิจารณ์เชิงสนทนาจะ *พูดกับ*งาน ไม่ใช่*พูดเกี่ยวกับ*งาน และเป็นการวิจารณ์ที่โตโดรอฟเชื่อว่าจะเหมาะสมกับงานวรรณคดีที่มีวิวัฒนาการการเปลี่ยนแปลงไปมากเช่นกัน วรรณคดีร่วมสมัยของทุกวันนี้ยอมรับการมีความหลากหลายในงานวรรณคดี นับตั้งแต่เรื่องแต่ง (la fiction) ข้อเขียนเชิงวิวาทะ (le pamphlet) ประวัติศาสตร์ ปรัชญา ไปจนถึงกวีนิพนธ์และวิชาการหรือศาสตร์ต่าง ๆ งานที่มีความหลากหลายในตัวงานและเป็นงานที่รู้ตัวว่าเป็นทั้งการก่อสร้างงานวรรณกรรม (la construction littéraire) และการแสวงหาสัจธรรมความเป็นจริง (la quête de vérité) เช่นกับงานของ Soljenitsyne Kundera Günter Grass หรือ Dylan Marlais Thomas คงไม่อาจจะนำมาพูดถึงหรือศึกษาด้วยแนวความคิดและมโนทัศน์แบบเดิม ๆ ที่มีอยู่แล้ว

งานวิจัยของโตโดรอฟยังมีอยู่อีกเป็นจำนวนมากและเป็นงานที่มีวิวัฒนาการอยู่ตลอดเวลา เพียงแต่ว่าวิวัฒนาการดังกล่าวได้พานักวิชาการท่านนี้ไปสู่จุดยืนใหม่ที่ตรงข้ามกับจุดยืนที่ยึดรูปแบบและโครงสร้างนิยมเป็นสรณะโดยสิ้นเชิง เพื่อเป็นการสรุปให้กับภาพรวมของการทำงานค้นคว้าวิจัยที่ใฝ่ฝันจะสร้างศาสตร์แห่งความเป็นวรรณคดีขึ้นมา เราคงกล่าวได้ว่าโตโดรอฟมีคำตอบให้กับการทำงานด้านทฤษฎีของตนเองอยู่แล้ว งานวรรณคดีมิใช่ผลงานวิชาการแต่เป็นผลงานสร้างสรรค์ทางศิลปะของมนุษย์ที่อาศัย

ภาษาเป็นวัสดุเพื่อส่งผ่านความหมายของความเป็นมนุษย์ไปยังผู้อ่าน และจุดหมายปลายทางที่แท้จริงของงานวรรณคดีก็มิใช่การเป็นศาสตร์หรือสาขาวิชาเพื่อการเรียนการสอนและการสร้างทฤษฎีด้านวรรณคดีที่มุ่งเอื้อการอ่านการมีระเบียบวิธีหรือเทคนิคการอ่าน คำตอบของโตโดรอฟไม่ว่าจะในรูปของหนังสือ บทสัมภาษณ์หรือบทแสดงปาฐกถาตั้งแต่ทศวรรษสุดท้ายของศตวรรษที่ ๒๐ จนถึงขณะนี้ ต่างแสดงให้เห็นจุดยืน ณ เวลาปัจจุบันของโตโดรอฟได้เป็นอย่างดีว่า การเรียนการสอนที่ลดทอนวรรณคดีลงเป็นเพียงแค่ภาษานั้นอาจจะพาให้ผู้อ่านละทิ้งวรรณคดี ซึ่งเท่ากับเป็นการทำลายวรรณคดีไปด้วยในตัว แต่สำหรับเราซึ่งเป็นนักวิชาการด้านวรรณคดีศึกษา ศาสตร์ดังกล่าวก็คือองค์ความรู้ที่ยังคงมีประโยชน์และน่าสนใจแต่จะใช้การได้ (valable) ก็เฉพาะในโลกของวรรณคดีศึกษาเท่านั้น[๔๙] และศาสตร์ของวรรณคดีก็ไม่อาจเป็นหนึ่งเดียวที่คงที่ตายตัว ตราบใดที่ยังมีการสร้างงาน มีวาทกรรมประเภทต่าง ๆ ที่หลากหลายในโลกของวรรณคดีและวรรณคดีศึกษา (les *genres du discours*) และเช่นเดียวกับที่เรามีสาขาวิชาภาษาศาสตร์ les Sciences du langage เพื่อศึกษาเรื่องภาษา การศึกษาวรรณคดีก็คงจะต้องเรียกว่า Sciences de la littérature หรือ La poétique des poétiques เช่นกับที่ Georges Cesbron เสนอให้เรียก *la nouvelle critique* ด้วยคำที่ใช้เป็นพหูพจน์ว่า << Critiques nouvelles >>[๕๐]

---

[๔๙] << La critique littéraire [...] est inséparable de l'enseignement de la littérature. Elle sert à légitimer cet enseignement et elle fournit des pédagogies. Elle permet de parler de la littérature autrement que par jugements de valeur. Elle est dépendante de la littérature comme institution scolaire.>> (หัวข้อ << Critique littéraire >> โดย Antoine Compagnon ใน ***Encyclopaedia Universalis,*** Corpus 13, Éditeur à PARIS, 1994, หน้า ๙๐๓.) "การวิจารณ์วรรณคดี [...] จะแยกไม่ออกจากการเรียนการสอนวิชาวรรณคดี การวิจารณ์จะใช้เพื่อสร้างความถูกต้องชอบธรรมให้กับการเรียนการสอนดังกล่าวและยังช่วยสนับสนุนความเป็นวิชาการทางศึกษาศาสตร์ การวิจารณ์ช่วยเอื้อให้เราพูดถึงงานวรรณคดีด้วยวิธีอื่นนอกเหนือไปจากการตัดสินประเมินคุณค่า การวิจารณ์ขึ้นตรงพึ่งพาวรรณคดีในฐานะสถาบันการศึกษา"

[๕๐] << Nouvelle critique ou critiques nouvelles? >> in ***L'École des lettres, Second cycle,*** No. 11, 1er avril, 1985, p. 5–10.

บรรณานุกรมผลงานของ Tzvetan Todorov

ผลงานที่ตีพิมพ์โดยสำนักพิมพ์ Édition du Seuil (Paris) :

1. *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes,* coll. <<*Tel Quel*>>, 1966.
2. *Introduction à la littérature fantastique, coll.* <<*Poétique*>>, 1970, coll. <<*Points Essais*>>, 1980.
3. *Poétique de la prose,* coll. <<*Poétique*>>, 1971, coll. <<*Points Essais*>>, 1980.
4. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,* (en collaboration avec Oswald Ducrot), 1972, coll. <<*Points Essais*>>, 1979.
5. *Qu'est–ce que le structuralisme? Poétique,* coll. <<*Points Essais*>>, 1973.
6. *Théories du symbole,* coll. <<*Poétique*>>, 1977.
7. *Symbolisme et Interprétation,* coll. <<*Poétique*>>, 1978.
8. *Les Genres du discours,* coll. <<*Poétique*>>, 1978.
9. *Sémantique de la poésie,* (en collaboration), coll. <<*Points Essais*>>, 1979.
10. *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique,* coll. <<*Poétique*>>, 1981.
11. *La Conquête de l'Amérique,* 1982, coll. <<*Points Essais*>>, 1991.
12. *Récits aztèques de la conquête,* (en collaboration avec Georges Baudot), 1983.
13. *Critique de la critique,* coll. <<*Poétique*>>, 1984.
14. *La Notion de la littérature et Autres essais,* coll. <<*Points Essais*>>, 1987.
15. *Nous et les Autres,* coll. <<*La couleur des idées*>>, 1989, coll. <<*Points Essais*>>, 1992.
16. *Face à l'extrême,* coll. <<*La couleur des idées*>>, 1991, coll. <<*Points Essais*>>, 1994.
17. *Une tragédie française,* coll. <<*L'histoire immédiate*>>, 1994.
18. La Vie commune, coll. <<*La couleur des idées*>>, 1995.

19. *L'Homme dépaysé,* coll. << L'histoire immédiate >>, 1998.
20. *Devoirs et délices : Une vie de passeur. Entretiens avec Catherine Portevin.* coll. << Biographie >>, 2002.
21. *Une tragédie française, Été 1944 : Scènes de guerre civile,* coll. << *Points* Histoires >>, 2004.
22. *La Signature humaine : essais 1983–2008,* 2009.

ผลงานที่ตีพิมพ์โดยสำนักพิมพ์อื่น :

1. *Littérature et Signification,* Paris, Larousse, 1967.
2. *Grammaire du <<Décaméron>>,* La Haye, Mouton, 1969.
3. *Frêle bonheur. Essai sur Rousseau,* Paris, Hachette, 1985.
4. *Les Morales de l'Histoire,* Paris, Grasset, 1991.
5. *Au nom du peuple,* Paris, éd. de l'Aube, 1992.
6. *Éloge du quotidien : Essai sur la peinture hollandaise du XVIIe siècle,* Adam Biro, 1993.
7. *Le Jardin imparfait,* Grasset & Fasquelle, 1998.
8. *Mémoire du mal, tentation du bien,* Robert Laffont, 2000.
9. *Éloge de l'individu, Essai sur la peinture flamande de la Renaissance,* Adam Biro, coll. << Histoire de l'art, Iconographies >>, 2001.
10. *Le Nouveau désordre mondial. Réflexions d'un Européen,* Robert Laffont, 2003.
11. *Les Abus de la mémoire,* Arléa, coll. Arléa poche, 2004.
12. *Les Aventuriers de l'absolu.* Robert Laffont, 2006.
13. *L'Esprit des Lumières,* Paris : Robert Laffont, 2006.
14. *La Littérature en péril.* Paris : Flammarion, coll. <<Café Voltaire>>, 2007.
15. *La Peur des barbares. Au–delà du choc des civilisations.* Paris : Robert Laffont, 2008.
16. *L'Art ou la vie, Le cas Rembrandt.* Paris : Biro Éditeur, 2008.