ย้อนรำลึกถึง
The Name of the Rose

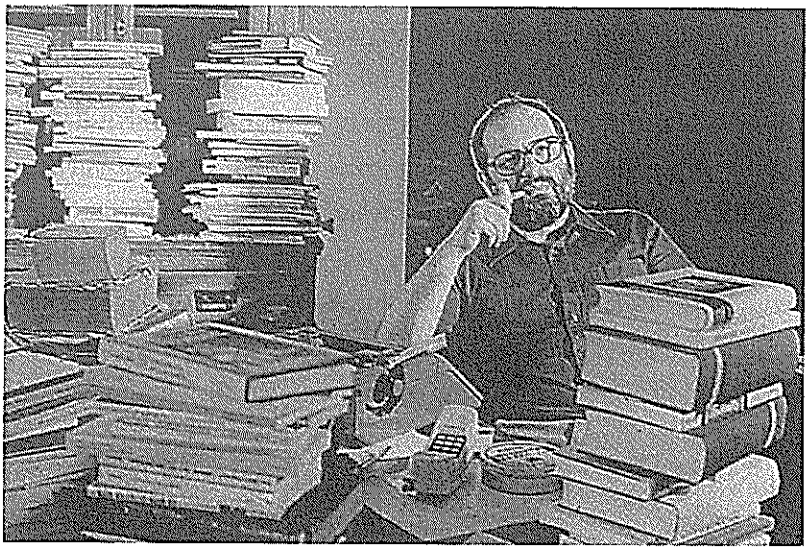
Umberto Eco*
เขียน (ภาษาอิตาเลียน)
William Weaver
แปลเป็นภาษาอังกฤษ
น.ท. สุมาลี วีระวงศ์**
แปลจากภาษาอังกฤษเป็นไทย

1. ชื่อและความหมาย

นับแต่เมื่อ *The Name of the Rose* พิมพ์ออกเผยแพร่ ผมก็ได้รับจดหมายจากผู้อ่านมากคนที่อยากรู้ว่ากวีนิพนธ์ละตินชนิด

*ศาสตราจารย์ทางสัญญศาสตร์ (semiotics) แห่งมหาวิทยาลัย Bologna นอกจากเขียนผลงานทางวิชาการที่ลือชื่อไว้มากมาย เขายังเขียนนวนิยายไว้อีกหลายเรื่อง ซึ่งติดอันดับหนังสือขายดี และมีการนำไปแปลเป็นภาษาต่าง ๆ เช่น *The Name of the Rose*, *Foucault's Pendulum*, *The Island of the Day Before* นวนิยายเรื่อง *The Name of the Rose* นี้ยังได้รับการถ่ายทำเป็นภาพยนตร์อีกด้วย (และมีฉบับแปลภาษาไทยแล้วตั้งชื่อว่า *สมัญญาแห่งดอกกุหลาบ* จัดพิมพ์โดยโครงการจัดพิมพ์คบไฟ)-กองบรรณาธิการวารสาร

**อาจารย์พิเศษ ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร



Umberto Eco

วรรคละหกพยางค์ที่ปิดท้ายเรื่องนั้นหมายความว่ากระไรแน่ และทำไมผมถึงนำมาใช้เป็นแรงบันดาลใจในการตั้งชื่อ ผมขอตอบว่าโคลงนั้นตัดมาจาก *De contemptu* ของเบอร์นาร์ด แห่งมอร์เลย์ บาทหลวงนิกายเบเนดิกตีนในคริสต-ศตวรรษที่ ๑๒ เป็นโคลงที่แต่งตามแนวคิด ubi sunt (ภายหลังแนวคิดนี้ปรากฏใน *Mais où sont les neiges d'Antan* ของ วิยง ซึ่งเป็นที่รู้จักกันกว้างขวางกว่า) แต่นอกจากเนื้อเรื่อง (ซึ่งเป็นไปตามสูตร) ไม่พักต้องพูดถึงความยิ่งใหญ่แห่งอดีตสมัย มหานครที่เคยเกรียงไกร เจ้าหญิงผู้ทรงโฉม ซึ่งล้วนสูญสิ้นแล้วทั้งมวล) ก็กล่าวโดยสรุปได้ว่า เบอร์นาร์ดเสริมว่าทุกสิ่งล้วนสลายสูญไปสิ้น ละไว้เพียง (แต่) นามเท่านั้น ผมจำได้ว่า อเบลาร์ด ยกประโยค Nulla rosa est ขึ้นเป็นตัวอย่างเพื่ออธิบายว่า ภาษานั้นอาจกล่าวถึงสิ่งที่ไม่เคยมีอยู่ หรือสูญสลายแล้วก็ได้ เมื่อได้ตอบมาถึงเพียงนี้แล้ว ผมก็ขอปล่อยให้ผู้อ่านทั้งหลายตีความต่อเอาเองตามแต่ใจ

หลักการมีอยู่ว่า ผู้เขียนไม่ควรตีความเรื่องที่ตัวเขียนเอง เพราะมิฉะนั้นจะเขียนไปทำไมเล่า ในเมื่อนวนิยายก็เป็นกลอุปกรณ์ที่ก่อเกิดการตีความอยู่แล้ว แต่การจะตีความหลักการที่ว่านี้ ก็มีอุปสรรคอยู่หลายอย่าง และอย่างหนึ่งที่เป็นปัญหามากที่สุดก็คือข้อเท็จจริงที่ว่า นวนิยายที่เขียนขึ้นนั้นจำเป็นต้องมีชื่อไว้เรียก และชื่อนั้นย่อมเป็นกุญแจไขความอยู่ในตัว แม้จะไม่พึงประสงค์ก็ตาม เมื่อได้อ่านชื่อ *'The Red and the Black' 'War and Peace'* ทุกคนย่อมตีความเรื่องไปในแนวหนึ่งแนวใดอย่างแน่นอน ชื่อเรื่องซึ่งแสดงว่าผู้แต่งให้เกียรติแก่ผู้อ่านมากที่สุด ชักนำผู้อ่านน้อยที่สุด คือชื่อที่ตั้งตามชื่อตัวละครเอก อย่างเดวิด คอปเปอร์ฟีลด์ หรือโรบินสัน ครูโซ แต่แม้เพียงเท่านี้ก็เรียกได้ว่าผู้แต่งยื่นมือเข้าไปแทรกแซงในเรื่องโดยไม่สมควรนักแล้ว ชื่อเรื่อง *Père Goriot* (พ่อโกริโอต์) มีผลให้ผู้อ่านหันไปสนใจชายชรา ทั้ง ๆ ที่ตัวเรื่องนั้นให้ความสำคัญแก่ รัสตินยัค และโวแทร็ง หรือคอลแลงเช่นเดียวกัน บางที ถ้าจะให้ดีคงต้องใช้วิธีจงใจหลอกกันตรง ๆ อย่างดูมาส์ ซึ่งตั้งชื่อเรื่องว่า *The Three Musketeer* (สามทหารเสือ) ทั้ง ๆ ที่ตัวเรื่องจริง ๆ นั้นเล่าถึงทหารเสือคนที่ ๔ แต่วิธีนี้ค่อนข้างหายากและอาจเป็นได้ว่าผู้เขียนตั้งโดยเผลอมากกว่า

ระหว่างที่กำลังเขียน นวนิยายของผมมีชื่อเพื่อพรางว่า *The Abbey of the Crime* (วิหารฆาตกรรม) แต่ที่ผมไม่ใช้ชื่อนี้ในที่สุด ก็เพราะไม่อยากให้คนอ่านสนใจแต่เรื่องความลี้ลับของอาชญากรรม จนบางทีก็อาจไปถึงขั้นที่อ่านเพราะหวังจะได้พบแต่เหตุการณ์ตื่นเต้น ที่จริงผมอยากจะตั้งชื่อเรื่องนี้ว่า *Adso of Melk* ออกจะแย่ เพราะจะได้ฟังดูเป็นกลางดี ในเมื่อแอดโซเป็นผู้เล่าเรื่องอยู่แล้ว แต่ในอิตาลีนี่ สำนักพิมพ์ไม่ชอบให้ตั้งชื่อเรื่องตามชื่อคน แม้แต่เรื่อง *Fermo and Lucia* ยังต้องใช้ชื่ออื่นเมื่อพิมพ์หนแรก ๆ นวนิยายอิตาเลียนมีไม่กี่เรื่องที่ใช้ชื่อตัวละครเป็นชื่อเรื่อง (อย่าง *Lemoneo Borco, Rube, Metello*) ไม่เหมือนกับนวนิยายของชาติอื่นที่ตั้งชื่อตามชื่อตัวละครตั้งมากมายนับไม่ถ้วน...

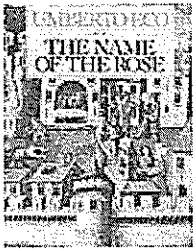
ความคิดที่จะตั้งชื่อเรื่องว่า *The Name of the Rose* นั้นเกิดขึ้นโดยบังเอิญ และที่ชอบใจก็เพราะดอกกุหลาบนั้นเป็นสัญลักษณ์ของสารพัดสิ่งหลากหลายเสียจนกระทั่งว่าเกือบไม่มีความหมายที่เฉพาะเจาะจงเสียแล้ว ชื่อนี้ทำให้ผู้อ่านหลงทางไม่รู้จะเลือกใช้ความหมายไหนแน่ ต่อให้หมายจะจับความ

ภาพใบปิดหนัง
The Name of the Rose

นัยที่อาจเป็นได้จากตัวโคลงปิดท้ายเรื่อง กว่าจะแน่ใจว่าเป็นนัยใดก็ต้องอ่านไปจนถึงจบเสียก่อน และกว่าจะจบก็คงคว้านัยนั้นมากระทบนัยนี้ให้ยุ่งไปแล้วล่ะก็ชื่อนั้นน่ะควรตั้งให้ผู้อ่านฉงนไม่ใช่ให้เดาออกง่าย ๆ นี่นา

คนเขียนนวนิยายนั้นชื่นใจนักทีเดียวถ้าได้รู้ว่าผู้อ่านค้นพบนัยแฝงที่ผู้เขียนมิได้ตั้งใจสร้างขึ้นได้ เวลาที่ผมเขียนงานวิชาการ (บทความเชิงทฤษฎี) ผมต้องทำหน้าที่เป็นผู้ตัดสินพิจารณาว่าผู้อ่านจะเข้าใจตามที่ผมต้องการหรือไม่ แต่ถ้าเขียนนวนิยายละก็เป็นอีกเรื่องหนึ่ง ผู้เขียนไม่จำเป็นจะต้องเห็นว่านัยแฝงที่ผู้อ่านค้นพบนั้นวิปริตเสมอไป หรือแม้จะเห็นเช่นนั้นก็ต้องเงียบเอาไว้ ปล่อยให้ผู้อ่านโต้แย้งกันเอง นัยที่ผู้อ่านส่วนมากตีความออกมาได้นั้นส่วนใหญ่มักไม่ใช่ที่ผู้เขียนเคยวางแผนหรือคิดไว้เองก่อนเอ...แต่ไอ้ที่ว่า "ไม่ได้คิดไว้เองก่อน" นี่น่ะ มันหมายความว่ายังไงก็ไม่รู้

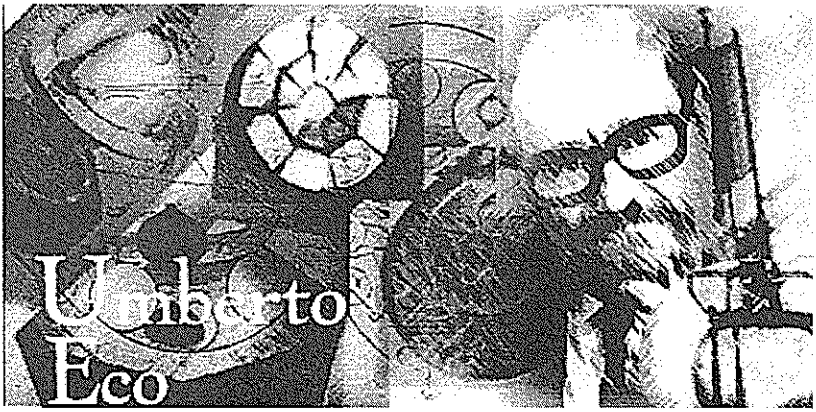
นักปราชญ์ฝรั่งเศสคนหนึ่งชื่อ มิแรย์ กาลล์ กรูแบร์ เป็นผู้ค้นพบพารา-แกรมเชิงซ้อน(สูตรผังความสองนัยแบบแนบเนียน) ที่โยงคำว่า simple (ในความหมายที่ว่ายากจน) เข้ากับคำว่า simples (ที่แปลว่าสมุนไพร) แล้วก็เอามาตีความสำนวนของผมที่กล่าวถึงเมล็ดพันธุ์พิษคือแนวคิดนอกรีต ("tare" of heresy) ผมก็ขอบอกว่า คำว่า simple มีใช้ทั้งสองความหมายอยู่แล้วอย่างสม่ำเสมอในวรรณคดีสมัยโน้น เช่นเดียวกับ mala pianta ที่แปลว่าพืชพันธุ์ที่



ภาพปกหนังสือ The Name of the Rose

มีพิษหรือสมุนไพรที่มีโทษซึ่งเปรียบกับลัทธินอกรีตเช่นกัน ยิ่งกว่านั้น ผมตระหนักดีว่า สำนวนที่เปรียบเปรยบาทหลวงหมอยาว่าเป็น 'friend of the simple' นั้นมีหรือตีความได้เป็นสองนัย แบบเดียวกับตัวอย่างประโยคสองนัยของกรีมาส (Greimas) แต่ที่ว่าผมตั้งใจจะเล่นความสองนัยหรือเปล่านั้น คงไม่จำเป็นต้องบอกละกระมัง อ่านเอาเองก็จะเห็นเนื้อความที่บริบทบ่งไว้ชัด

เมื่อตอนที่ผมอ่านบทความปริทรรศน์นวนิยายเรื่องนี้ ผมถึงแก่ตัวชาด้วยความปีติที่ได้พบว่ามีนักวิจารณ์ (กิเนวรา บอมปิอานี และลาร์ส กุสตาฟซัน) ที่สังเกตเห็นคำตอบของวิลเลียมต่อคำถามของแอดโซในตอนท้ายช่วงพิพากษา (แอดโซ ถามว่า 'What terrifies you most in purity?' และวิลเลียมตอบว่า 'Haste') ซึ่งเป็นบทสนทนาที่ผมชอบมาก แต่ต่อมาก็มีผู้อ่านคนหนึ่งชี้ให้ผมดูว่าในหน้าเดียวกันนั้น แบร์นาร์ด กุย ก็ใช้คำว่า haste ในช่วงที่ขู่บาทหลวงผู้ดูแลโรงเก็บไวน์ (คือที่ว่า 'Justice is not inspired by haste as the Pseudo Apostles believed and the justice of God has centuries at its disposal') เขาถามผมว่าผมต้องการโยงเปรียบเทียบนัยของคำนี้ทั้งสองแห่งเพื่อให้เห็นว่าสิ่งที่วิลเลียมกลัวกับสิ่งที่แบร์นาร์ดจงใจละเว้นนั้นสัมพันธ์กันในลักษณะใดแน่กระนั้นหรือ พอได้ยินคำถาม ผมถึงได้ตระหนักว่า ผมได้ทำให้เกิดเรื่องสับสนขึ้นเสียแล้ว ในต้นฉบับเดิมนั้น บทสนทนาระหว่างแอดโซกับวิลเลียมไม่มีหรอก ผมเติมเข้าไปตอนที่เรียงตัวขึ้นแท่นพิมพ์ เพื่อความสละสลวย เพราะจำเป็นต้องแทรกช่วงขัดจังหวะก่อนที่จะมอบบทบาทแก่แบร์นาร์ดอีกครั้งหนึ่ง เป็นธรรมดาอยู่เองที่ตอนจงใจเน้นความโดยเติมลงไปว่าวิลเลียมชังความรีบเร่ง (haste) นั้น ผมลืมไปว่าอีกไม่กี่บรรทัด แบร์นาร์ดก็ใช้คำเดียวกันอีกหน ถ้าอ่านตอนหลังนี้โดยไม่อ่านคำพูดของวิลเลียม ก็จะเห็นว่าคำนี้ใช้อย่างสำนวน 'ตามเคย' ของผู้พิพากษา ทำนองเดียวกับสำนวน 'ทุกคนมีสิทธิเสมอ



The Paradox of Porta Ludovica...
the native lives in a "magic
space" where the directions
front, back, left, and right
are not valid and consequently
all orientation is impossible.

กันตามกฎหมาย' นั่นเอง แต่พอทั้งสองตอนมาประกบกันเข้า ก็ช่วยไม่ได้เลยที่คำหลังจะเกิดมีนัยเชื่อมโยงกับคำเดียวกันที่กล่าวก่อน และผู้อ่านย่อมมีสิทธิสมบูรณ์ที่จะสงสัยว่าตัวละครทั้งสองตัวกำลังกล่าวถึงสิ่งเดียวกันอยู่หรือเปล่า หรือความซิงซังของวิลเลียม มีนัยแตกต่างจากความซังของแบร์นาร์ดอย่างเห็นได้ชัดหรือไม่ เพราะตัวบทกำกวมจึงทำให้เกิดปัญหาขึ้น และผมก็ออกจะอึดอัดใจ เพราะไม่อยากเป็นผู้ตีความเสียเอง ถึงแม้จะตระหนักว่ามีนัยความหมายเฉพาะอยู่นัยหนึ่งเป็นแน่ละ ไม่ว่าผมจะตั้งใจอย่างนั้นหรือไม่ก็ตาม (แต่จริง ๆ แล้วอาจมีอีกหลายนัยก็ได้)

พอเขียนจบแล้วตายเสียเลยอาจจะดีกว่า จะได้ไม่ต้องมากวนตัวบทให้สะดุดผิดทาง

2. เล่าถึงขั้นตอน

ผู้เขียนต้องไม่ตีความ แต่เห็นจะพอเล่าได้อยู่ว่าทำไมถึงได้เขียน หรือเขียนได้อย่างไร ตัวบทของตำราจำพวกกวีศาสตร์อาจจะไม่มีประโยชน์เท่าใดนักในการทำความเข้าใจตัวงานที่เป็นแรงบันดาลใจ แต่อย่างน้อยก็พอที่จะช่วยให้เข้าใจวิธีแก้ปัญหาเชิงกลวิธีในขั้นตอนการสร้างงานได้บ้าง

โป เขียนเล่าขั้นตอนการเขียน *'The Raven'* ไว้ในบทความว่าด้วยหลักการเขียน (Philosophy of Composition) เขาไม่ได้บอกว่าเราควรตีความงานของเขาอย่างไร แต่บอกเล่าว่ากว่าที่จะสร้างผลกระทบเชิงกวีนิพนธ์ได้สำเร็จนั้น เขาต้อง(สร้างและ)แก้ปัญหาอย่างไรบ้าง ผมอยากจะนิยาม 'ผลกระทบเชิงกวีนิพนธ์' ของเขาว่า ได้แก่ สมรรถนะของตัวบทที่สามารถเร้าให้เกิดนัยใหม่ ๆ ขึ้นได้อย่างไม่จำกัดทุกครั้งที่อ่าน

นักเขียน (จิตรกรหรือปฏิมากร หรือนักแต่งเพลงก็เช่นกัน) รู้ดีเสมอว่าตนเองกำลังทำอะไร และเสียเรี่ยวแรงไปเพียงไร แถมรู้ด้วยว่ามีปัญหาที่ต้องแก้บางทีข้อมูลเบื้องต้นอาจจะไม่ชัดเจน จำเพาะเจาะจงหรือผูกพันกับความรู้สึกความชอบเฉพาะตัวเกินไป หรืออาจเป็นแต่ความอยากหรือเรื่องที่จำได้เลือน ๆ แต่คนเขียนก็ต้องเก็บมานั่งประกอบเข้ากับวัตถุดิบซึ่งกอปรด้วยกฎเกณฑ์เฉพาะของมันเอง แต่ขณะเดียวกันก็ทรงไว้ซึ่งร่องรอยความหมายสะสมที่ได้จากการใช้ในอดีตต่อเนื่องกันมา (จะเรียกว่าเป็นเสียงสะท้อนหรือกังวานของสหบทก็ได้)

นักเขียนที่บอกเราว่าเขาทำงานด้วยแรงบันดาลใจในฉับพลันนั้นโกหกอย่างชัด ๆ อัจฉริยภาพประกอบด้วยแรงบันดาลใจเพียงเปอร์เซ็นต์เดียว อีกเก้าสิบเก้าเปอร์เซ็นต์คือหยาดเหงื่อแรงงานล้วน ๆ

อย่างลามาร์ติน เวลาพูดถึงโคลงบทสำคัญของเขา ผมจำไม่ได้แน่ว่าบทไหน เขาว่าปุบปับก็นึกแว่บออกมาได้เอง เหมือนฟ้าแลบขณะอยู่กลางป่ากลาง

พายุ แต่พอเขาตายลงมีคนค้นต้นฉบับลายมือเขียนออกมาได้ ปรากฏว่าไอ้บทนั้นแหละ มีแก้พราว ยกร่างต่าง ๆ กันหลายสำนวน เป็นบทที่ขัดเกลามากที่สุดในบรรดากวีนิพนธ์ของฝรั่งเศสด้วยซ้ำไป

ตอนที่นักเขียน (หรือศิลปินทุกพวกนั่นแหละ) บอกว่าเขาทำงานโดยไม่นึกถึงกฎเกณฑ์ลำดับขั้นตอนเลยนั้นน่ะ เขาหมายความเพียงแต่ว่าตอนที่กำลังทำนั้นไม่ได้สำนึกตระหนักเลยว่าตัวรู้กฎเกณฑ์เหล่านั้น ก็เหมือนอย่างเด็ก ๆ ที่พูดภาษาของตัวได้ถูกต้อง แม้ว่าจะอธิบายกฎเกณฑ์ไวยากรณ์ไม่ถูกเลยนั่นแหละ คนที่รู้ไวยากรณ์ของภาษาไม่ได้มีแต่นักไวยากรณ์สักหน่อย เด็ก ๆ ก็รู้ไวยากรณ์ ถึงแม้จะไม่รู้ตัวว่ารู้ก็ตามทีเถอะ นักไวยากรณ์นั้นเพียงแต่รู้ว่าทำไมเด็กถึงได้รู้ภาษา และรู้ได้อย่างไรแค่ไหนด้วยเท่านั้นเอง

การที่บอกเล่าได้ว่าตัวเองเขียนเรื่องออกมาได้อย่างไรนั้น ไม่ใช่การรับประกันว่างานที่เขียนดีจริง โปยังกล่าวว่าคุณภาพของงานเป็นเรื่องหนึ่ง และความรู้แจ้งในขั้นตอนการเขียนเป็นอีกเรื่องหนึ่ง แกนดินสกี กับ คลี ก็เคยเล่าว่าสร้างสรรค์งานอย่างไร โดยที่มิได้ประเมินค่างานของตนว่าสูงกว่าของอีกฝ่ายหนึ่ง ตอนที่มิเคลันเจโลกล่าวว่า ประติมากรรมคือการปลดปล่อยรูปทรงที่สิงซ่อนอยู่ในหินให้เป็นอิสระ เขาก็ไม่ได้ยืนยันว่ารูปปิเอตาที่วาติกันเลอเลิศกว่ารอนดานินี บางทีกลายเป็นว่าข้อเขียนที่อธิบายถึงขั้นตอนการสร้างสรรค์ได้กระจ่างแจ้งที่สุดนั้นเป็นฝีมือของศิลปินฝีมือปานกลางที่รู้จักวิเคราะห์ตัวเองเสียมากกว่า อย่าง วาซารี โฮเรซิโอ กรีนัฟ และแอรอน คอปลาน เป็นต้น

3. ก็ต้องเป็นยุคกลาง แน่ละ

ที่ผมเขียนนวนิยายก็เพราะว่าอยากจะเขียนเต็มทน แค่นี้ก็คงเป็นเหตุผลที่หนักแน่นพอแล้วสำหรับจะเริ่มเขียน คนเรานี่มีนิสัยชอบเล่าเรื่องมาแต่กำเนิด ผมเริ่มเขียนในเดือนมีนาคม ค.ศ. ๑๙๗๘ (พ.ศ. ๒๕๒๑) โดยอาศัยความคิดข้อเดียวเป็นแรงกระตุ้น คือผมอยากวางยาพิษบาทหลวงสักรูปหนึ่ง นวนิยาย

ทุกเรื่องก็คงเกิดจากโครงความคิดทำนองนี้แหละ รายละเอียดอื่น ๆ นั้นเป็นของที่เติมเข้ามาเป็นเนื้อเป็นหนังในภายหลัง ความคิดที่เป็นโครงนั้นน่ะ เริ่มต้นเกิดขึ้นก่อนจะเขียนนานไม่น้อย เมื่อลองค้นสมุดบันทึกดู ได้พบว่าผมเคยทำรายชื่อพระในอารามแห่งหนึ่งไว้ตั้งแต่ ค.ศ. ๑๙๗๖ (พ.ศ. ๒๕๑๙) แต่นอกนั้นก็ไม่มีอะไร แรกทีเดียวผมก็อ่านทฤษฎีว่าด้วยยาพิษของออร์ฟิลา ซึ่งซื้อมาจากแผงขายหนังสือริมแม่น้ำแซนเมื่อยี่สิบปีก่อน เพราะเป็นแฟนประจำของฮุยสมานส์ (*Là Bas*) แต่ก็ไม่พบยาพิษชนิดที่เหมาะใจ เลยต้องไปถามเพื่อนที่เป็นนักพฤกษศาสตร์ ให้เขาช่วยแนะนำว่ายาพิษประเภทไหนบ้างที่ทำให้ตายด้วยการซึมผ่านผิวหนังเข้าไปแล้วพออ่านจดหมายที่เขาตอบมาว่ายาพิษแบบนั้นไม่มีเสร็จ ก็ต้องรีบฉีกจดหมายนั้นเป็นจุณไปเลย เพราะขืนเอาไว้ก็อาจกลายเป็นหลักฐานพาตัวไปขึ้นตะแลงแกงได้ง่าย ๆ ถ้ามีคนเอาไปอ่านผิดบริบท

ทีแรกผมกะจะให้บาทหลวงอยู่ในอารามร่วมสมัยนี่เอง (ผมคิดจะให้พระนักสืบเป็นประเภทที่ชอบอ่าน Il Manifesto เชียวละ ในอิตาลีนี่ แม้แต่กลุ่ม 'ซ้าย' ก็มีพวกนอกรีตนอกรอยเหมือนกัน) แต่ในอารามทุกแห่งก็มักมีเรื่องราวเก่า ๆ ตั้งแต่ยุคกลางสืบทอดกันลงมามากมาย ผมก็เลยต้องกลับมาค้นแฟ้มของตัวเอง เพราะถึงยังไง ๆ ผมก็ค้นคว้าเรื่องยุคกลางมามาก เพียงแต่ช่วงนั้น 'จำศีล' ชั่วคราว (เมื่อค.ศ. ๑๙๕๖ ผมพิมพ์เผยแพร่งานวิจัยเกี่ยวกับสุนทรีย-ศาสตร์สมัยยุคกลาง ถึงค.ศ. ๑๙๖๙ ก็ปล่อยออกมาอีกเล่มกว่าร้อยหน้า หลังจากนั้นก็เขียนบทความปลีก ๆ อีกบ้าง ผมกลับมาเขียนเรื่องประเพณียุคกลางตั้งแต่ปี ๑๙๖๒ เขียนเรื่องของ Joyce และพอถึงปี ๑๙๗๒ ก็ทำวิจัยเรื่องคัมภีร์สิ้นโลก (Apocalypse) และภาพประกอบคำอธิบายของ บีเอทัสแห่งลิเอบานา นับว่ายังคล่องตัวพอใช้อยู่กับยุคกลาง) ผมคุ้ยข้อมูลขึ้นมาได้เป็นกองใหญ่ (ทั้งบัตรรายการ สำเนาถ่ายเอกสาร และสมุดบันทึก) ที่เริ่มเก็บมาแต่ ค.ศ. ๑๙๕๒ เอาไว้ใช้ในการวิจัยเรื่องอะไรก็ลืมไปแล้ว เรื่องสัตว์ประหลาดก็มี วิเคราะห์สารานุกรมยุคกลางก็มี ทฤษฎีการทำรายการก็มี ดูไปดูมาผมก็นึกได้ว่าในเมื่อผมผูกใจอยู่กับยุคกลางมาตลอด ก็น่าจะแต่งนวนิยายที่ใช้ยุคกลางเป็นฉากเสียเลยคงจะดี ตอนที่มีคนมาสัมภาษณ์นั้น ผมยังบอกเขาไปว่า ผมรู้จัก

ยุคปัจจุบันแค่ที่เห็นจากจอทีวี แต่ถ้ายุคกลางละก็ ผมได้สัมผัสอย่างใกล้ชิดกว่า ตอนออกไปเที่ยวเล่นรอบกองไฟกันในชนบท ภรรยาผมชอบบ่นว่าผมไม่เคยสนใจมองดูสะเก็ดไฟที่ลอยว่อนขึ้นไปตามต้นไม้ และเลยขึ้นไปถึงสายไฟฟ้า แต่พอเธอมาอ่านบทที่พรรณนาถึงไฟไหม้ เธอก็ทักว่า "คุณก็มองเห็นสะเก็ดไฟเหมือนกันนะ" และผมก็ตอบว่า "ก็ไม่เชิง แต่ผมรู้ว่าบาทหลวงยุคกลางรู้สึกยังไงเวลาเห็นสะเก็ดไฟยังงั้น"

เมื่อสิบปีก่อน ตอนที่เขียนจดหมายถึงผู้พิมพ์ (ฟรังโก มาเรีย ริชชี) แนบไปกับถ้อยแถลงประกอบข้อสังเกตเกี่ยวกับ Apocalypse ของ บีเอทัส แห่งลิเอบานา ผมสารภาพว่า ผมชอบเรื่องราวของยุคกลางทุกด้าน ความชอบและรสนิยมอย่างนี้ไม่เคยเปลี่ยนแปลง แม้ว่าในระยะหลังผมจะต้องหันไปทำอย่างอื่นด้วยเหตุผลทางศีลธรรมและเศรษฐกิจ (เพราะถ้าจะค้นคว้าเรื่องยุคกลางให้เต็มที่ ต้องมีทั้งเงินและเวลามากพอที่จะไปหมกตัวอยู่ในห้องสมุดไกลบ้าน คุ้ยหาฉบับตัวเขียนที่ไม่มีใครเคยรู้จักเอามาถ่ายสำเนาไมโครฟิล์ม) เรื่องของยุคกลางก็ยังเป็นของชอบของผมอยู่นั่นเอง ถึงไม่ได้ทำเป็นอาชีพ ก็ขอให้ได้ทำเป็นงานอดิเรกก็ยังดี

4. ฉากบังหน้า

จริง ๆ แล้ว ผมไม่ได้ตั้งใจแค่จะเล่าเรื่องที่เกิดขึ้นในยุคกลางเท่านั้น แต่อยากเล่าตามแบบที่คนยุคกลางเล่าจริง ๆ ให้นักบันทึกจดหมายเหตุยุคนั้นเป็นคนเล่าทีเดียวละ ตัวผมเองเป็นนักเล่าแรกฝึก และเคยแต่มองดูนักเล่าจากด้านตรงข้าม ครั้นจะเล่าเองเข้าบ้างก็ออกจะอึดอัด รู้สึกราวกับนักวิจารณ์ละครที่จู่ ๆ ก็ขึ้นมาอยู่กลางแสงไฟบนเวที มีคนที่เคยช่วยกันวิจารณ์อยู่เมื่อครู่ก่อนคอยจับจ้องมองประเมินอยู่แถวหน้าทีเดียว

ถ้าจะเขียนประโยคว่า "ปลายเดือนพฤศจิกายน เช้านั้นอากาศสดชื่น" โดยไม่ให้เกิดความรู้สึกว่าเป็นสำนวนของสนูปปี้ หมาในการ์ตูน จะทำได้ไหมนะ

หรือว่าจะกำหนดให้สนูปปี้เป็นผู้พูดเสียเองเลยดี ถ้าผู้พูดเป็นผู้ที่มีสิทธิสมบูรณ์ในอันที่จะพูด หรือพูดได้เพราะในสมัยนั้นคำพูดดังกล่าวยังไม่เพ้อหรือซ้ำซากจนหมดรสโวหารก็คงจะ...ใช่แล้ว ผมต้องการฉากบังหน้าน่ะเอง

ผมหันกลับมาอ่านจดหมายเหตุยุคกลางใหม่อีกหน พยายามจับจังหวะลีลาและความซื่อบริสุทธิ์ในบันทึกของยุคนั้น ผมจะให้นักจดหมายเหตุยุคนี้เล่าแทนตัว จะได้ไม่มีใครมาสงสัยถึงตัวผมเอง แต่แม้จะเป็นอิสระพ้นจากข้อสงสัย ถึงอย่างไรผมก็ยังต้องติดอยู่กับเสียงประสานของสหบทอยู่ดี ก็อย่างที่นักเขียนทั้งหลายรู้ดีและเคยบอกเราไว้ไม่รู้กี่หนแล้วนั่นแหละ นิยายเรื่องหนึ่งก็ย่อมกล่าวถึงเรื่องอื่น ๆ ด้วย แต่ละเรื่องย่อมอ้างถึงเรื่องที่มีคนเล่าเอาไว้แล้ว เรื่องนี้ไม่ใช่แต่โฮเมอร์ที่รู้ดี อริออสโตก็รู้ ราเบอเลส์ หรือแซร์วานเตสนั้นยิ่งไม่ต้องสงสัยเลย ดังนั้น ผมก็สามารถจะเริ่มเรื่องด้วยการค้นพบต้นฉบับเขียนที่เป็นข้อความตัดตอนมาจากเรื่องอื่น นึกได้ดังนั้นผมก็รีบเขียนช่วงบทนำทันทีกำหนดให้เรื่องที่เล่านั้นเป็นเรื่องที่เล่าต่อ ๆ กันมาถึงสี่ชั้น คือผมเล่าว่าวัลเลตเล่าว่ามาร์บียองเล่าว่าแอดโซเล่าว่า...

ทีนี้ผมก็ไม่ต้องหวั่นอะไรอีกละ ผมเลยหยุดเขียนไปปีหนึ่ง ที่หยุดเพราะได้ค้นพบความจริงประการหนึ่ง ซึ่งที่จริงตัวเอง (และใคร ๆ) ก็รู้ดีแล้ว แต่เพิ่งจะเข้าใจซาบซึ้งเอาอีตอนที่เขียนนี่เอง

ที่ผมค้นพบ ก็คือว่า การเขียนนิยายนั้นในเบื้องต้นไม่สำคัญที่คำ นวนิยายก็เหมือนกับเรื่องในพระคัมภีร์เยเนซิส ตรงที่ต้องมีจุดกำเนิดและโครงสร้างเป็นส่วนสำคัญ (อย่างที่วู้ดดี้ แอลเลนว่าไว้ว่า เราต้องเลือกตัวแบบบทบาทเสียก่อนนั่นแหละ)

5. นวนิยายที่มีโครงสร้างอย่างโลกเนรมิต

ประเด็นที่ผมต้องการจะบอกก็คือ เวลาที่จะเล่าเรื่อง เราต้องสร้างโลก

ขึ้นมาทั้งโลกให้มีโครงสร้างสมบูรณ์ พร้อมด้วยรายละเอียดสารพัด อย่างเช่นจะให้มีแม่น้ำ ก็ต้องมีสองฝั่ง ตี๊ต่างว่าผมจะกำหนดให้ที่ฝั่งซ้ายมีนักตกปลาอยู่คนหนึ่ง ผมก็จำเป็นต้องสร้างบุคลิกให้เขาเป็นคนขี้โมโห เคยถูกตำรวจจับมาแล้วเสียก่อน ถึงจะค่อยนึกสมมติเหตุการณ์ที่อาจเป็นได้ให้เป็นเรื่องเป็นราวขึ้นมา จะให้เขาทำอะไรดีล่ะ ตกปลาอยู่รึ (ก็จะต้องพรรณนาถึงอากัปกิริยาที่จำเป็นอีกชุดใหญ่) แล้วทีนี้จะเกิดอะไรขึ้นอีก ปลากินเบ็ดหรือไม่กิน ถ้าปลากินเบ็ด พ่อเจ้าประคุณก็ได้ปลากลับบ้าน มีความสุขดี จบเรื่อง แต่ถ้าไม่ได้ปลา ตะแกอาจโมโหโทโสกระชากสายเบ็ดขาด ก็ยังไม่เป็นเรื่องเท่าไรอยู่ดี นี่เป็นแค่ลองร่างโครงเรื่องดูเท่านั้นนะ บังเอิญนึกได้ถึงภาษิตฮินดูบทหนึ่ง เขาว่า "นั่งรออยู่ริมฝั่งน้ำนั่นแหละ สักวันก็จะได้เห็นซากศพศัตรูลอยมา" ถ้าเรากำหนดให้มีศพลอยตามน้ำมา ข้อนี้ย่อมเป็นไปได้ในเมื่อเราสร้างแม่น้ำขึ้นมาแล้ว แล้วก็อย่าลืมนะว่าเรากำหนดให้ตาคนนั้นเคยถูกตำรวจจับ มีประวัติเสียอยู่ด้วย ตะแกจะแก้ปัญหายังไง จะทำอะไร เผ่นอ้าวหนีไปเลย ทำเป็นว่าไม่เห็นอะไรสักหน่อยหรือหรือจะรู้สึกหวั่นใจ เพราะบังเอิญศพนั้นคือศพศัตรูเก่า คนขี้โมโหอย่างนั้นจะมิยิ่งโมโหโกรธาเพราะหมดโอกาสจะแก้แค้นด้วยมือตัวเองแล้วหรืออย่างไร ก็อย่างว่าแหละ พอเริ่มสร้างโลก เพิ่มรายละเอียดเข้าไปนิดหน่อย ก็เริ่มจะเป็นเรื่องราวขึ้นมาละ แล้วลักษณะโวหารก็จะเริ่มก่อตัวขึ้นด้วย เพราะพอพรรณนาถึงนักตกปลา ผู้เขียนก็จะต้องคำนึงถึงสายน้ำ ความรู้สึกครุ่นคอยในใจนักตกปลา กับอารมณ์ฉุนเฉียวที่แทรกเข้ามาเป็นช่วง ๆ สิ่งเหล่านี้จะเข้ามาร่วมกันกำหนดลีลาการเขียน สำหรับนวนิยาย ถ้าสร้างโลกสร้างเรื่องขึ้นได้ คำก็จะตามมาเอง ต่างจากกวีนิพนธ์ซึ่งดูเหมือนจะเป็นกรณีตรงข้าม เพราะต้องหาคำหลักให้ได้ก่อน แล้วเรื่องหรือเนื้อหาจึงจะตามมา

ผมใช้เวลาในช่วงปีแรกสำหรับสร้าง 'โลก' รวบรวมรายชื่อหนังสือยุคกลางทั้งหมดเท่าที่มีอยู่ในห้องสมุดเฉพาะด้านนี้ ทำรายการชื่อและสะสมข้อมูลประวัติบุคคลที่จะนำมาใช้เป็นตัวละคร ซึ่งตอนหลังตัดทิ้งไปเสียไม่ใช่น้อยเลย แต่ก็นั่นแหละ ผมต้องรู้จักบาทหลวงรูปอื่น ๆ ที่ไม่มีบทบาทอยู่ในเรื่องด้วย คนอ่านไม่จำเป็นต้องรู้จักหรอก แต่ผมเองน่ะจำเป็นทีเดียว ใครนะที่เป็นคนพูด

ว่าคนเขียนนิยายนี่ต้องแข่งกับนายทะเบียนประชากร เผลอ ๆ ต้องแข่งกับคนทำพิมพ์เขียวผังอาคารด้วยอีกน่ะนา ผมต้องกลับไปทำวิจัยเรื่องโครงสร้างสถาปัตยกรรม ดูรูปถ่ายและผังพื้นอาคารมากมายในสารานุกรมทางสถาปัตยกรรม เพื่อจะได้วางผังอาคารในอารามกะระยะทางหรือแม้แต่จำนวนขั้นของบันไดเวียน มารโก เฟรารี ผู้กำกับภาพยนตร์เคยบอกว่า บทสนทนาที่ผมเขียนเหมือนบทภาพยนตร์ เพราะยาวพอดีกับเวลา ก็ผมต้องทำให้เป็นอย่างนั้นนี่นา ถ้าจะให้ตัวละครสองตัวเดินคุยกันจากโรงอาหารไปลานจงกรม ผมก็ต้องมีผังสถานที่อยู่ในหัว กะให้หยุดพูดตอนที่ถึงที่หมายพอดีให้ได้

ถ้าจะสร้างสรรค์ให้คล่องตัว เราก็จำเป็นต้องกำหนดกรอบจำกัดขึ้นเสียก่อน เวลาแต่งกวีนิพนธ์ กรอบนั้นย่อมได้แก่ คณะ จังหวะ สัมผัส ซึ่งทำให้เกิด 'ฉันทลักษณ์ที่เสนาะโสต' (ดู ชาร์ลส์ ออลสัน 'Projective Verse' *Poetry New York* 3 [1950]) แต่เวลาแต่งนิยาย โลกที่อยู่รอบตัวละครนั่นแหละคือกรอบจำกัดละ โลกที่ว่านี้ไม่จำเป็นต้องเกี่ยวพันกับความเป็นจริง (แม้ว่าจะต้องสมจริงตามควร) จะเป็นโลกที่ไม่เหมือนจริงเลยก็ได้ เช่นว่าอาจมีลาบินได้ หรือมีเจ้าหญิงที่ฟื้นคืนชีพเมื่อเจ้าชายมาจุมพิต แต่โลกที่ไม่เหมือนจริง หรือไม่จริงแต่เป็นไปได้นี้ จำเป็นต้องมีโครงสร้างที่สมบูรณ์พอที่จะกำหนดสภาวการณ์ต่าง ๆ ได้ (เช่นต้องมีเงื่อนไขที่ทำให้เรารู้ชัดว่า ทำไมเจ้าหญิงถึงจะฟื้นได้ต่อเมื่อเจ้าชาย (ไม่ใช่พ่อมด) มาจุมพิต หรือถ้ากบกลายเป็นเจ้าชายได้เพราะถูกเจ้าหญิงจุมพิต ตัวนิ่มจะเป็นอย่างนั้นบ้างได้ไหม)

โลกของผมมีประวัติศาสตร์เป็นองค์ประกอบหลัก ผมถึงต้องย้อนไปอ่านประวัติศาสตร์ยุคกลางทบไปทวนมา ยิ่งอ่านก็ยิ่งรู้ว่าจะต้องเติมเกร็ดเติมรายละเอียดอะไรเข้าไปอีกบ้าง ล้วนแต่เป็นอะไรที่ตอนแรกผมไม่เคยนึกถึงเลย เช่นวิวาทะว่าด้วยความจน และพฤติกรรมโหดเหี้ยมของศาลศาสนาที่มีต่อบาทหลวงนิกายฟราติเซลลี

ตัวอย่างปัญหา: ทำไมถึงต้องมีบาทหลวงฟราติเซลลีอยู่ในเรื่องนี้ด้วย ถ้าจะเขียนเรื่องเกี่ยวกับยุคกลาง ผมควรจะกำหนดให้เรื่องเกิดขึ้นในคริสตศตวรรษที่ ๑๒ หรือ ๑๓ ซึ่งเป็นช่วงที่ผมชำนาญมากกว่า แต่ว่าผมต้องการให้มีพระนักสืบเป็นชาวอังกฤษ (นี่แหละผลของสหบท) ที่ช่างสังเกต สามารถเห็นและตีความหลักฐานได้อย่างดีเลิศ คุณสมบัติอย่างนี้มีอยู่แต่ในหมู่ชาวนิกายฟราน-ซิสกันที่เป็นศิษย์ของโรเจอร์ เบคอน ยิ่งกว่านั้นก็คือ กลุ่มออคคัมเท่านั้นที่สามารถพัฒนาทฤษฎีว่าด้วยสัญญะได้ไกลกว่ากลุ่มอื่น ก่อนหน้านั้นมีแค่การตีความสัญญะเป็นสัญลักษณ์ หรือวิเคราะห์สัญญะในแง่ความเชื่อหรือความคิดเท่านั้น เบคอนกับออคคัมเป็นผู้ที่ช่วยกันพัฒนาวิธีการที่ปัจเจกชนจะใช้ประโยชน์สัญญะเพื่อแสวงหาความรู้ นั่นทำให้ผมต้องกำหนดให้เรื่องเกิดขึ้นในคริสตศตวรรษที่ ๑๔ ทั้ง ๆ ที่ไม่ชอบใจเลยเพราะไม่ค่อยรู้เรื่องสมัยนั้นเท่าไรนัก ก็ต้องกลับไปอ่าน อ่าน อ่าน เลยค้นพบว่าบาทหลวงนิกายฟรานซิสกันในศตวรรษที่ ๑๔ ต่อให้เป็นชาวอังกฤษ ก็หนีวิวาทะเรื่องความจนไปไม่พ้น โดยเฉพาะถ้าเป็นมิตรสหายหรือศิษย์ของออคคัม (ขอเสริมว่าทีแรกผมกะจะให้ตัวออคคัมเป็นนักสืบเสียเองด้วยซ้ำ แต่ในที่สุดเปลี่ยนใจ เพราะลักษณะอุปนิสัยของพระคุณเจ้าไม่ดึงดูดใจเสียเลย)

แล้วทำไมถึงต้องเริ่มเรื่องในช่วงปลายพฤศจิกายน ๑๓๒๗ ก็เพราะว่าถ้าเป็นเดือนธันวาคม ไมเคิลแห่งเซเซนาก็ไปอยู่ในอาวิญญองแล้ว (การเสริมรายละเอียดให้แก่โลกของนิยายอิงประวัติศาสตร์ ต้องเกี่ยวพันสอดคล้องกับเหตุที่เกิดขึ้นจริงตามความจำเป็น แม้ว่าบางเรื่องผู้เขียนอาจกำหนดหรือสร้างขึ้นเองได้บ้างก็ตาม) แต่เดือนพฤศจิกายนก็ดูจะเร็วไป เพราะผมจำเป็นต้องให้มีการฆ่า

หมู ทำไมน่ะรึ ก็จะได้เอาศพทิ่มหัวลงไปในโอ่งเลือดหมูได้ไงล่ะ ทำไมถึงต้องทำยังงั้น ก็เพราะกังวานแตรครั้งที่ ๒ ตามคัมภีร์สิ้นโลกระบุว่า...ผมไปเปลี่ยนแปลงคัมภีร์สิ้นโลกไม่ได้หรอก เพราะคัมภีร์นั้นเป็นส่วนของโลกจริง ทีนี้ผมก็ออกสอบถามได้ความว่าเขาต้องฆ่าหมูกันตอนที่อากาศหนาวจัด เดือนพฤศจิกายนนั้นอาจจะยังหนาวไม่พอ เว้นเสียแต่บนเขาที่มีหิมะตกแล้ว ผมก็เลยต้องกำหนดให้อารามอยู่บนเขา ไม่เช่นนั้นก็อาจจะให้อยู่ในหุ่งราบแถบปอม-โปซาหรือคอนเควสเสียแล้วซิ

โลกที่เราสร้างขึ้นนี้แหละเป็นกรอบที่กำหนดแนวทางการดำเนินเรื่อง แทบทุกคนเลยมารุมกันถามผมว่า ทำไมชื่อบาทหลวงยอร์เกถึงทำให้นึกถึงบอร์เกส และทำไมบอร์เกสถึงได้ร้ายขนาดนั้น ผมเองก็บอกไม่ได้ ผมอยากสร้างตัวละครที่เป็นคนตาบอดมีหน้าที่ดูแลห้องสมุด (ฟังดูเข้าทีสำหรับเป็นเรื่องเล่า) และห้องสมุดกับคนตาบอดผนวกกันเข้าก็พอ ๆ กับบอร์เกสนั่นแหละ ทำอะไรไว้ก็ต้องได้อย่างนั้นเป็นธรรมดา ยิ่งกว่านั้น ทั้งข้อเขียนอรรถาธิบายภาษาสเปนและภาพประกอบก็เป็นหลักฐานชี้ชัดว่ายุโรปยุคกลางนั้นได้รับอิทธิพลจากคัมภีร์สิ้นโลกอย่างทั่วถึง แต่ตอนที่กำหนดให้ยอร์เกอยู่ในห้องสมุดนั้นน่ะ ตัวผมเองก็ยังไม่รู้ว่าเขาเป็นตัวฆาตกรหรอก จะว่าเขาดำเนินบทบาทของเขาไปเองก็เห็นจะได้ แต่อย่าเพิ่งคิดนะว่านี่คือสภาวะอุดมคติ หรือผมกำลังบอกว่าตัวละครมีชีวิตและผู้เขียนก็เหมือนร่างทรงที่ถ่ายทอดพฤติกรรมของตัวละครออกมาอย่างที่ตัวละครเหล่านั้นต้องการ ข้อสรุปไร้สาระทำนองนี้มีอยู่แต่ในรายงานของนักศึกษาเท่านั้นแหละ ที่จริงนั้นน่ะ ตัวละครถูกจำกัดให้ต้องแสดงบทอยู่ในกรอบของโลกที่เขาดำรงชีพอยู่ หรือถ้าจะกล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ ผู้เล่าตกเป็นนักโทษอยู่ในคุกที่เขาสร้างขึ้นเอง

เรื่องที่สนุกเอาการอีกเรื่องหนึ่ง คือวงกตปริศนา เท่าที่ผมเคยอ่านพบจากในตำราของซันตารคานเจลีที่มีอยู่ในมือ ทางเดินยอกย้อนเป็นปริศนาอย่างทางเข้าเขาวงกตนั้นมีอยู่แต่นอกอาคาร จะทำให้ซับซ้อนวนวงสักเท่าไรก็ได้ แต่พอผมต้องใช้เส้นทางปริศนาในอาคารขึ้นมา (ก็ใครเคยเห็นห้องสมุดกลางแจ้ง

มั่งล่ะ) ถ้าทำให้ยอกย้อนวกวนมากเกินไป มีทางเดินระหว่างห้องหรือห้องผนังทึบตันมากไป ทางลมโกรกก็จะมีไม่พอที่จะเลี้ยงไฟให้โหมฮือขึ้นได้ (ในข้อนี้ผมรู้แน่ว่าห้องสมุดจะต้องเกิดไฟไหม้ในที่สุด ก็โดยเหตุผลทั้งด้านโครงสร้างของโลกเนรมิต และตามหลักฐานประวัติศาสตร์ที่ว่าโบสถ์วิหารยุคกลางนั้นไฟไหม้เสียราพณาสูรมากมาย จะเล่าเรื่องยุคกลางโดยไม่กล่าวถึงอัคคีภัยนั้น ก็เหมือนกับเล่าเรื่องสงครามโลกครั้งที่สองโดยไม่มีเรือบินถูกยิงตกระเบิดไฟลุกไหม้กลางหาวแม้แต่ลำเดียว) ดังนั้นหลังจากนั่งวาดเส้นทางปริศนาในห้องสมุดอยู่สักสองสามเดือน ผมก็เลยต้องตัดสินใจเติมช่องลมเข้าไปด้วยสองสามแห่งพอให้แน่ใจได้ว่าลมจะโกรกแรงพอ

6. ใครพูดกันแน่

ปัญหาของผมมีมากมาย ผมอยากสร้างโลกเนรมิตที่มีขอบเขตจำกัดแน่นอน และเพื่อกั้นเขตให้รัดกุมแน่นอนยิ่งขึ้น นอกจากกำหนดให้มีเอกภาพในด้านสถานที่ (คือให้เหตุเกิดในที่เดียวทั้งหมด) แล้ว ก็ซ้ำด้วยเอกภาพทางเวลาอีกชั้นหนึ่ง (แต่เอกภาพของพฤติกรรมนั้นยังไม่แน่นักว่าจะทำได้) โบสถ์ในนิกายเบเนดิกตีนจัดระบบกิจกรรมตามช่วงยามการสวด (แง่นี้สงสัยว่าผมคงได้แบบอย่างจาก*ยูลิซิส*โดยมิได้ตระหนัก เพราะเรื่องนั้นดำเนินโดยใช้ช่วงเวลาในรอบวันเป็นเครื่องมือขัดจังหวะ แต่ก็อาจเป็นได้ว่าแรงบันดาลใจส่วนหนึ่งมาจาก *The Magic Mountain* ซึ่งดำเนินเรื่องในสถานพักฟื้นในเขตเทือกหิมะเขาทำให้เป็นโอกาสที่จะสร้างบทสนทนาได้มาก)

บทสนทนาก็เป็นปัญหาที่ผมต้องแก้ไปเรื่อย ๆ ระหว่างดำเนินเรื่องประเด็นสำคัญที่ไม่ค่อยมีใครนำมาวิเคราะห์ในวิชาทฤษฎีการสร้างนวนิยาย ก็คือเรื่องการปรุงบทพูด ซึ่งผู้แต่งใช้เป็นกลอุปกรณ์ในการมอบบทบาทแก่ตัวละครนั้นเอง ลองพิจารณากรณีตัวอย่างทั้งระบบต่อไปนี้

ก. "เป็นไงบ้าง"
"ก็ไม่เลวนี่ แล้วแกล่ะ"

ข. "เป็นไงบ้าง" จอห์นถาม
"ก็ไม่เลวนี่ แล้วแกล่ะ" ปีเตอร์ว่า

ค. "เป็นไง" จอห์นถาม "แกน่ะ"
และปีเตอร์สวนคำ "ก็ไม่เลวนี่ แล้วแกล่ะ"

ง. "แกเป็นไงบ้างน่ะ" จอห์นถามอย่างกระตือรือร้น
"ก็ไม่เลวนี่ แล้วแกล่ะ" ปีเตอร์กิ๊กกั๊กตอบ

จ. จอห์นถาม "เป็นไงบ้าง"
"ก็ไม่เลวนี่" ปีเตอร์ตอบเสียงเอื่อย ๆ แล้วปุบปับก็กลับยิ้มร่า ถามต่อว่า "แล้วแกล่ะ"

ถ้ายกเว้นสองกรณีแรกเสียแล้ว จะเห็นได้ว่าผู้เล่าหรือผู้เขียนแทรกตัวเข้ามาในเรื่อง และแสดงให้เราเห็นมุมมองของตัวอย่างชัดแจ้งด้วยการวิจารณ์และแนะนัยให้ตีความอารมณ์เบื้องหลังคำพูดด้วย ไม่ใช่ถ่ายทอดอย่างลุ่น ๆ อย่างสองกรณีแรกนั้น แต่ว่าที่จริงแล้ว แน่ละหรือที่ว่าผู้อ่านมีอิสระที่จะตีความมากกว่าในสองกรณีแรก (ลองนึกถึงบทสนทนาของเฮมิงเวย์ที่ดูเผิน ๆ เหมือนปราศจากการชักนำนั่นซิ) หรือว่าการที่ได้รู้เจตนาของผู้เขียนเสียชัด ๆ นั้นแหละที่ทำให้ผู้อ่านตีความได้อย่างอิสระยิ่งกว่า

ข้อนี้เป็นปัญหาด้านลีลาการเขียน จะเรียกว่าปัญหาเชิงอุดมการณ์ก็ได้หรือว่าเป็นปัญหาวรรณศิลป์เช่นเดียวกับการเลือกคำให้มีเสียงสัมผัสสระหรือสัมผัสอักษร หรือการเล่นคำเล่นความในบทร้อยกรอง ซึ่งต้องมีความสอดคล้องกลมกลืนก็ได้ ในกรณีเรื่องของผมนี้ออกจะง่ายหน่อย เพราะผมให้แอดโซเป็นผู้บันทึกคำสนทนาทั้งหมด โดยแทรกข้อคิดวิจารณ์และทัศนะของตนลงไว้ในเรื่องที่เล่าด้วย แต่ปัญหาก็ยังไม่หมดเสียทีเดียว ยังเหลือที่ต้องแก้อีกข้อ คือจะใช้ลีลาเก่าระดับไหน ระหว่างที่เขียนอยู่นั้น ผมตระหนักดีว่ากำลังใช้โครงสร้างเรื่องแบบละครร้อง (opera buffa) มีร่ายเดี่ยวและพรรณนาโวหารยืดยาวช่วงพรรณนาโวหาร (เช่นที่พรรณนาประตูใหญ่ เป็นต้น) เป็นการเลียนลีลาการใช้ภาษายุคกลางซึ่งมีงานแบบแผนให้ดูมากมายทีเดียว แต่ภาษาพูดล่ะ ออกจะ

กลัวอยู่ว่าจะไปคล้ายสำนวนของอกาธา คริสตี ทั้ง ๆ ที่คนพูดได้แก่ชูเจร์ หรือนักบุญแบร์นาร์ด ผมกลับไปอ่านนิยายยุคกลางหลายเรื่อง จำพวกเรื่องอัศวินทั้งหลายนั้นแหละ แล้วก็ตระหนักว่าถึงแม้จะมีสิทธิทำอะไรตามใบอนุญาตนักเขียนได้บ้าง ก็ยังต้องทำตามแนวทางการเล่าและโวหารที่ยอมรับกันมาแต่ยุคกลางนั้นเอง ทำให้ต้องนั่งขบปัญหาอยู่อีกนานว่าจะทำอย่างไรดี และแม้จนถึงที่สุดแล้วก็ยังไม่แน่ใจนักหรอกว่าได้ปรับลีลาภาษาระหว่างบทร่ำพึงรำพันกับบทพรรณนาให้แตกต่างกันชัดเจน

ปัญหาอีกข้อ คือการซ่อนซ้อนน้ำเสียงหรือทัศนะของผู้เล่า ผมเล่าเรื่องโดยใช้ถ้อยคำของคนอื่น ที่กรองผ่านผู้เล่าที่ต่างมุมมองอีกถึงสองคนซ้อน คือ มาบิยองกับสาธุคุณวาเลต์ ถึงแม้ว่าทั้งสองจะออกตัวว่าเป็นผู้ถ่ายทอดภาษาเท่านั้นก็ตาม (ก็ใครเล่าจะเชื่อ) และถึงอย่างไรการเล่าโดยใช้สรรพนามบุรุษที่ ๑ ของแอดโซก็มีปัญหาอยู่ดี เพราะเขาเล่าเรื่องที่เขาเองได้ประสบเมื่ออายุสิบแปด ให้เราฟังเมื่ออายุเขาถึงแปดสิบแล้ว เขาเล่าอย่างคนอายุสิบแปดหรือแปดสิบกันแน่เล่า ก็ต้องทั้งสองวัยนั่นแหละสิ ต้องใช้กลวิธีให้แอดโซเฒ่าเล่าเรื่องจากความทรงจำอย่างที่เคยเห็นและรู้สึกเมื่ออายุสิบแปด ตัวแบบของกลวิธีนี้ (ผมไม่ได้กลับไปอ่านอีกหรอก อาศัยความจำเข้าช่วยน่ะ) คือ ซีรีนุส ไชท์บลอม ใน *Doctor Faustus* การซ่อนซ้อนสำเนียงแบบนี้น่าทึ่งและน่าตื่นเต้นดีในทัศนะของผม แล้วก็อย่างที่ว่าไว้แล้วในหัวข้อฉากบังหน้านั่นแหละ คือเมื่อแยกแอดโซเป็นสองคน ก็สามารถแยกฉากและรอยต่อเรื่องออกได้เป็นสองชุด ผู้ที่แทรกเข้ามาระหว่างตัวผมที่เป็นบุคคล กับตัวผมในฐานะผู้เล่า คือตัวละครผู้เล่าและตัวละครทั้งกลุ่มในเรื่องที่เล่า แถมด้วยน้ำเสียงที่ใช้เล่านั้นอีก ซึ่งก็ทำให้ผมรู้สึกว่าซ่อนตัวได้ปลอดภัยยิ่งขึ้น ประสบการณ์นี้ (เสริมด้วยรสขนมมัดแลนจุ่มน้ำชาผสมกลีบดอกมะนาว) ทำให้ผมหวนคิดถึงเรื่องที่เคยเล่นในสมัยเด็ก ๆ นอนคลุมโปงแล้วสมมติว่าอยู่ในเรือดำน้ำ ส่งสัญญาณถึงพี่สาวที่คลุมโปงอยู่บนเตียงข้าง ๆ ตี๊ต่างว่าเราสองคนอยู่ในที่ที่คนอื่นหาตัวไม่พบ และกำลังพากันเที่ยวท่องอยู่ใต้ท้องทะเลลึกอันเงียบสงัดอย่างอิสระเสรีทีเดียว

ผมคิดว่าแอดโซเป็นคนสำคัญมาก นับแต่เริ่มเรื่อง ผมก็อยากเล่าเรื่องนี้ทั้งเรื่อง (ทั้งส่วนที่เป็นความลับ เหตุการณ์ทางการเมือง และการศาสนา ตลอดจนความกำกวมหลายนัยนานาประการ) ด้วยน้ำเสียงของผู้ประสบเหตุการณ์จริง ซึ่งบันทึกทุกอย่างไว้อย่างซื่อตรงแจ่มชัดเท่าที่ได้เห็นแบบเด็กวัยรุ่น ซึ่งยังไม่เข้าใจสิ่งที่เห็น (และยังไม่อยากเข้าใจแม้เมื่อถึงวัยชราแล้ว ดังเห็นได้จากการที่เขาเลือกทางหนีสู่ความว่างในสรวงสวรรค์ ซึ่งอันที่จริงมิใช่จุดหมายตามคำสอนของศาสดา) เพื่อที่ผู้อ่านจะได้เข้าใจทุกสิ่งจากปากคำของคนที่ไม่เข้าใจอะไรเลย

เมื่ออ่านบทวิจารณ์ ผมจึงได้ตระหนักว่าเรื่องนี้ไม่ค่อยจะเป็นที่สนใจของนักอ่านที่ฝึกฝนตนมามากเลยทีเดียว มีน้อยคนที่จะสังเกตเห็น แต่ผมน่ะสงสัยว่ากลวิธีนี้เองที่ทำให้ผู้อ่านธรรมดา ๆ ทั่วไปอ่านได้สนุก เพราะสามารถที่จะเทียบตัวเองกับผู้เล่าได้ถนัด และถึงจะยังไม่เข้าใจอะไรต่ออะไรนัก ก็ยังพอที่จะรู้สึกเพลิดเพลินสบายใจได้เรื่อย ๆ หรืออาจย้อนกลับไปเกิดความรู้สึกอย่างเด็กรุ่น ๆ ที่หวั่นกลัวต่อเรื่องที่ไม่เข้าใจ เช่น เรื่องเพศสัมพันธ์ ภาษาแปลก ๆ ความคิดซับซ้อน ความลี้ลับแยบยลในวงการเมือง ฯลฯ ตามที่ผมชักนำก็ได้ ที่ว่านี้ผมเพิ่งมาเข้าใจในภายหลังหรอกนะ ทำแล้วถึงรู้ แต่เมื่อตอนที่เขียนนั้น ผมก็คงถ่ายทอดความหวั่นไหวหวาดกลัวนานัปการโดยเฉพาะต่อเรื่องเพศสัมพันธ์ที่เคยรู้สึกในวัยรุ่นของตัวเองให้แก่แอดโซไป ด้วยความอุ่นใจที่ว่าสามารถซ่อนเร้นการกระทำของตัวไว้โดยให้คนอื่นแสดงแทน จริง ๆ แล้ว บทบาทหรือประสบการณ์แท้ของแอดโซในเรื่องความทรมานที่เกิดจากความรักนั้น ก็มีแต่การที่ได้ฟังความคิดเห็นเกี่ยวกับความรักจากนักปราชญ์ทางศาสนา ศิลปะคือหนทางหนีจากความหวาดไหวในอารมณ์เฉพาะตัวอย่างที่จอยซ์ และอีเลียตว่าไว้แท้เทียว

การควบคุมอารมณ์สะเทือนใจนั้นยากแท้ ผมสู้อุตส่าห์แต่งบทสวดอันไพเราะ โดยอาศัยบทวอนธรรมชาติของอลานัสแห่งอินซูลิส์เป็นแบบอย่าง ไว้ให้วิลเลียมเป็นผู้กล่าวในช่วงวิกฤตช่วงหนึ่ง แต่พอเอาเข้าจริง ผมก็ตระหนักว่าถ้าปล่อยเรื่องไปถึงเพียงนั้น ตัวผมซึ่งเป็นผู้เล่า และเขาผู้เป็นตัวละคร ย่อมจะ

เกิดความสะเทือนอารมณ์เกินกว่าจะพูดออกมาได้ ผมไม่อาจยอมพ่ายเช่นนั้น เพื่อเห็นแก่วรรณศิลป์ ส่วนเขานั้น ในเมื่อเป็นผู้มีบุคลิกพิเศษ ควบคุมความรู้สึกได้และมีความคิดเฉียบคม ก็ย่อมไม่มีทางประสบวิกฤตทางอารมณ์ได้เป็นธรรมดา ในที่สุดผมเลยต้องตัดช่วงนั้นออกทั้งหมด ภายหลังเพื่อนคนหนึ่งมาอ่าน แล้วบ่นว่า "ผมไม่ชอบอย่างเดียวแหละ ที่วิลเลียมไม่รู้จักเวทนาสงสารใครบ้างเลย" ผมยกคำวิจารณ์นี้ไปเล่าให้เพื่อนอีกคนหนึ่งฟัง เขาก็ตอบกลับมาว่า "ก็ดีแล้วนี่ คนแบบนั้นก็มีวิธีแสดงความสงสารอย่างนั้นแหละ" บางทีก็คงจะจริงละกระมัง ผมก็เลยทิ้งเรื่องไว้อย่างนั้นเอง

7. การนำเสนอ

ผมได้ใช้แอดโซให้เป็นประโยชน์ในเรื่องอื่นอีก จริง ๆ แล้วผมสามารถจะคลี่คลายเรื่องในยุคกลางอย่างเรื่องร่วมสมัยที่ทุกคนรู้ทุกอย่างเท่าเทียมกัน เช่นว่าเมื่อตัวละครตัวหนึ่งกล่าวว่าวงการศาสนาไม่ยอมรับการหย่าร้าง ก็ไม่จำเป็นต้องอธิบายว่าศาสนาอะไร ทำไมถึงต่อต้านการหย่าร้าง แต่ถ้าแต่งนวนิยายอิงประวัติศาสตร์จะทำอย่างนั้นย่อมไม่ได้ เพราะเจตนาที่แต่งข้อหนึ่งก็คือ เพื่อที่จะทำให้ผู้อ่านร่วมสมัยของเราได้รู้ชัดว่าในครั้งกระโน้นเกิดอะไรขึ้น และทำไมสิ่งที่เกิดในครั้งโน้นจึงมีความสำคัญต่อเราด้วย

มีกลวิธีอย่างหนึ่งที่ผมอยากเรียกว่า แบบอย่างของ (เอมิลิโอ) ซัลการี กล่าวคือ ในนิยายผจญภัยของเขา พอถึงตอนตื่นเต้น ตัวละครเผ่นบุกป่าหนีศัตรูที่ไล่ล่า บังเอิญสะดุดรากต้นเบาบาบล้มลง เขาก็ยั้งเรื่องไว้หันมาสอนเรื่องคุณลักษณ์ทางพฤกษศาสตร์ของพืชชนิดนั้นเสียดื้อ ๆ วิธียั้งเรื่องทำนองนี้กลายเป็นสูตรสำเร็จไปแล้ว ก็ดีอยู่หรอก เปรียบได้กับจุดอ่อนหรือข้อบกพร่องของคนที่เรารัก แต่จะเอามาใช้เห็นจะไม่เข้าที

ผมต้องย้อนกลับมายกร่างใหม่เป็นร้อย ๆ หน้า เพื่อหลีกเลี่ยงความผิดพลาดในลักษณะนี้ แต่บัดนี้นึกไม่ออกเสียแล้วว่าได้แก้ปัญหาให้เสร็จสิ้นไป

อย่างไรในตอนนั้น จนแต่งจบไปสองปีแล้ว กำลังพยายามวิเคราะห์ว่าทำไมคนที่ปรกติไม่ชอบอ่านเรื่อง "วิชาการสูง ๆ" ถึงได้หันมาอ่านเรื่องนี้กันมาก ถึงได้ตระหนักว่า เป็นเพราะวิธีเล่าของแอดโซซึ่งเป็นแบบที่เรียกว่าการขอละความหรือขอข้ามความนั้นเอง ตามวิธีนี้ ผู้เล่าจะกล่าวนำว่าไม่อยากพูดถึงบางเรื่องที่ใคร ๆ ก็รู้ดีแล้ว แต่ขณะที่พูดเช่นนั้น ก็อธิบายถึงสิ่งดังกล่าวไปแล้วในตัว แอดโซก็ใช้วิธีนี้แหละเล่าถึงเหตุการณ์และบุคคลต่าง ๆ ที่ตัวรู้จัก ซึ่งเป็นธรรมดาที่ผู้อ่านเรื่องเล่าของเขาในช่วงปลายศตวรรษไม่มีทางจะรู้จักแล้วได้เลย ในเมื่อเรื่องมันเกิดขึ้นตั้งแต่ต้นศตวรรษโน้น แอดโซเล่าไปก็วิจารณ์ไปสอนไปตามแบบนักจดหมายเหตุยุคกลางซึ่งยินดีที่จะให้ข้อมูลละเอียดของทุกเรื่องที่กล่าวถึง เพื่อนหญิงคนหนึ่งของผม (คนละคนกับที่เล่าแล้ว) มาอ่านต้นฉบับตัวเขียน แล้ววิจารณ์ว่ารู้สึกเรื่องนี้จะใช้วิธีเขียนราวกับสำนวนนักหนังสือพิมพ์มากกว่าจะเป็นสำนวนนวนิยาย ตอนแรกผมก็ไม่ค่อยชอบใจ แต่แล้วก็นึกได้ว่าเธอสังเกตเห็นอะไรเข้า ก็อย่างที่เธอว่านั่นแหละคือวิธีเล่าของนักเขียนจดหมายเหตุครั้งกระโน้น ซึ่งยังใช้ต่อเนื่องสืบมาจนกระทั่งถึงในหน้าหนังสือพิมพ์อิตาเลียนยุคปัจจุบัน เราถึงได้ยังใช้คำว่า cronaca (รากเดียวกับ cronicle) เรียก หรือนิยามหน้าข่าวในหนังสือพิมพ์รายวันอย่างไรเล่า

8. จังหวะ

ที่ผมเขียนคำสอนใจเป็นย่อหน้ายาว ๆ นั้น ก็เพราะมีเหตุผลอีกประการหนึ่ง มีเพื่อนหลายคนรวมทั้งผู้ทำหน้าที่บรรณาธิการณ์ช่วยกันอ่านต้นฉบับของผมแล้วออกความเห็นว่าน่าจะตัดทอนช่วงร้อยหน้าต้นเล่มซึ่งอ่านยาก เข้าใจยาก (เยิ่นเย้อ) เกินไป ผมคิดทบทวนดูสองเที่ยวแล้วก็ปฏิเสธ เพราะเหตุที่ว่าถ้าใครอยากเข้าไปอยู่ในอารามสักเจ็ดวัน ก็น่าจะต้องเรียนรู้และยอมรับจังหวะชีวิตของคนในนั้น ถ้าทำไม่ได้ก็ไม่มีทางจะอ่านเรื่องได้จนตลอดเล่ม ช่วงร้อยหน้าแรกนั้นก็เทียบได้กับช่วงอยู่กรรมบำเพ็ญพรตของผู้บวชใหม่ ถ้าไม่ชอบก็ไม่มีทางช่วยอะไรได้ ก็เกาะอยู่แค่ตีนเขานั้นก็แล้วกัน

การอ่านนวนิยายก็เหมือนกับการปีนเขา ต้องหัดหายใจให้ได้จังหวะ หัดก้าวให้ยาวสั้นพอดี ถ้าไม่อยากหัดก็เลิกเสียเลยดีกว่า อ่านกวีนิพนธ์ก็เช่นเดียวกัน ถ้าอ่านโดยเอาแต่ลากเสียงข้ามบท สักแต่จะ 'ตีความ' เน้นเนื้อหาโดยไม่คำนึงถึงจังหวะคณะของฉันทลักษณ์เสียเลย ก็เหลือที่จะทนฟัง จะอ่านกวีนิพนธ์ที่ร้อยกรองตามแบบแผน ก็ต้องคำนึงถึงจังหวะลีลาของฉันทลักษณ์ที่กวีเลือกใช้ด้วย บทกวีของดังเตนั้นน่ะ ถ้าอ่านตามทำนองเหมือนเด็กอ่าน ยังน่าฟังมากกว่าอ่านเน้นคำเอาแต่เนื้อความเสียจนลืมอย่างอื่นหมด

จังหวะของเรื่องเล่านั้น ไม่ได้อยู่ในวรรคเดียว ประโยคเดียว แต่อยู่ที่การจัดช่วงเหตุการณ์ จังหวะของบางเรื่องอาจถี่เร็วราวกับลมหายใจนก แต่บางเรื่องก็เปรียบได้กับอาการถอนหายใจของช้างหรือปลาวาฬ ความเหมาะสมกลมกล่อมไม่ได้ขึ้นอยู่กับช่วงยาวของลมหายใจ แต่เกิดจากความสม่ำเสมอ บางช่วง (แต่ไม่บ่อยนัก) จังหวะอาจสะดุด เพราะบทตอนหรือเหตุการณ์จบสิ้นลงอย่างกระทันหัน ณ จุดสำคัญของตัวเรื่อง เช่นจุดหักเห หรือจุดเริ่มพัฒนาฉากตื่นเต้นเกินคาดคิด นักเขียนเก่ง ๆ มักจะทำอย่างที่ว่านี้แหละ เวลาที่เขียนนวนิยายเรื่องเอก เขาจะรู้ว่าเมื่อใดควรเร่งจังหวะ เมื่อใดควรหยุด หรือชะลอเรื่องภายในกรอบจังหวะ (หรือหน้าทับพื้นฐานอันสม่ำเสมอ) ที่คุมเรื่องทั้งเรื่องอยู่ ในการเล่นดนตรีนั้นมีวิธีลักจังหวะ แต่ถ้าลักจังหวะมากไป หรือคิดว่าต้องลักจังหวะเสมอเมื่อเล่นเพลงของโชแปง ก็คือเล่นไม่เอาไหนนั่นเอง ที่พูดนี้ไม่ใช่จะอธิบายว่าผมแก้ปัญหาอย่างไร แต่จะบอกว่าผมเห็นว่าปัญหาอยู่ที่ไหนและเป็นอย่างไร และผมก็ไม่ต้องการกล่าวเท็จว่าผมเป็นผู้กำหนดตำแหน่งแห่งที่ของปัญหานั้นเองด้วย คนเราบางคนมีวิธีคิดแบบนักแต่งเพลงที่จะพยายามจับจังหวะจากทุกสิ่งแม้แต่เสียงนิ้วที่รัวลงบนพิมพ์ดีด

ผมอยากให้ตัวอย่างที่แสดงถึงจังหวะในการเล่าเรื่องสักตัวอย่างหนึ่ง ที่เห็นชัดก็คือฉากรักในครัวของอารามซึ่งอาศัยการยกเนื้อความจากตัวบทหนังสือศาสนาหลายเล่ม เช่น ลำนำสวดอ้อนวอนนักบุญเบอร์นาร์ด และซองเดอเฟ-กองพ์หรือนักบุญฮิลเดการ์ดแห่งบิงเงนมาต่อกัน คนอ่านถึงไม่ใช่ผู้เชี่ยวชาญ

ด้านตำนานศาสนายุคกลางก็คงพอจับทำนองลำน่าได้ ถ้ามีหูอยู่บ้าง แต่ถ้าใครจะมาถามผมตอนนี้ว่าหยิบบทไหนมาต่อกับบทไหนตอนไหน ผมก็ตอบไม่ถูก

อันที่จริง ผมมีคาร์ดข้อมูลที่คัดลอกมาจากตัวบทประเภทต่าง ๆ เก็บเรื่องไว้เป็นโหล ๆ แถมด้วยสำเนาถ่ายเอกสารอีกนับหน้าไม่ถ้วน มากกว่าที่ได้ใช้จริง ๆ ไม่รู้จักเท่าไร แต่ตอนที่เขียนฉากนั้น ผมเขียนเสร็จในรวดเดียว (แล้วจึงค่อยเอามาขัดเกลาในภายหลัง ให้ต่อเข้ากับตอนข้างเคียงได้สนิทไม่เห็นรอย) ระหว่างที่เขียนมีตัวบทตัดตอนจากที่ต่าง ๆ กองเขละอยู่ข้างตัวเดี๋ยว ๆ ก็หยิบแผ่นนั้น แผ่นนี้ขึ้นมาดู แล้วก็ลอกปะติดปะต่อกันลงไป ร่างแรกเขียนเสร็จเร็วกว่าตอนอื่น ๆ ภายหลังลองคิดดู ผมจึงตระหนักว่าระหว่างที่เขียน ผมพยายามจับจังหวะอาการหรือจังหวะการเคลื่อนไหวของแอดโซระหว่างดำเนินพฤติกรรมเพศสัมพันธ์ เพราะฉะนั้นจะหยุดเลือกบทตัดตอนที่มีแต่เนื้อความเหมาะสมสอดคล้องกับเรื่องย่อมไม่ได้ บทที่เหมาะสมคือบทที่มีจังหวะเข้ากับจังหวะของกิจกรรมช่วงนั้น บทไหนจังหวะช้าเกินไปผมก็ทิ้งเสียโดยอัตโนมัติตั้งแต่แรกเห็น ผมไม่อาจบอกได้ว่าเวลาที่เขียนนานเท่ากับเวลาที่ใช้ในกิจกรรมจริง (เพราะกิจกรรมเพศสัมพันธ์อาจกินเวลานานมากก็ได้ในบางครั้ง) แต่ผมก็พยายามกระชับจังหวะการเขียนไม่ให้เยิ่นเย้อไปกว่าจังหวะของกิจกรรมที่พรรณนาถึงมากจนเกินควร ที่ว่า 'เขียน' ตรงนี้ ไม่ใช่เขียนตามนิยามของบารทส์ แต่หมายถึงการใช้พิมพ์ดีดเป็นการเขียนในแง่รูปธรรม เกี่ยวเนื่องกับจังหวะของอวัยวะทางกายจริง ๆ ไม่ใช่จังหวะของอารมณ์สะเทือนใจ อารมณ์สะเทือนใจนั้นเกิดขึ้นก่อนหน้านี้ ตั้งแต่ตอนที่อ่านและเลือกสรรตัวบทที่จะนำมาใช้ประกอบ หลังจากตัดสินใจว่าจะนำความหรรษาทางจิตในศาสนามาเทียบเคียงกับความหรรษาที่ประสบในกิจกรรมเพศสัมพันธ์ หลังจากนั้น อารมณ์สะเทือนใจก็ถูกกรองออกไป คนที่ประกอบกิจกรรมทางเพศคือแอดโซ ไม่ใช่ตัวผมเอง ผมเพียงแต่ต้องถ่ายทอดอารมณ์สะเทือนใจของเขาออกมาเป็นอาการขยับของนิ้วและการเหลือบแลหรือกลอกตา เหมือนว่าใช้การรัวกลองเป็นวิธีเล่าเรื่องรักนั่นแหละครับ

9. การสร้างกลุ่มผู้อ่าน

จังหวะ ระยะก้าว การอยู่กรรม...เป็นเรื่องที่ใครต้องทำต้องตระหนัก ผมน่ะรึ ไม่ใช่แน่ คนอ่านต่างหากล่ะ เวลาที่เขียน นักเขียนจะนึกถึงคนอ่าน เช่นเดียวกับที่จิตรกรย่อมนึกถึงผู้ชมภาพในขณะกำลังวาด ดังจะเห็นได้จากอากัปกิริยาที่พอป้ายปาดสีลงไปครั้งหนึ่งก็จะถอยห่างออกมาพินิจ เพื่อจะได้ตระหนักถึงผลกระทบต่อสายตาของผู้ชมภาพ เมื่อภาพนั้นได้ติดตั้งจัดวางไว้ในที่มีแสงเหมาะสมแล้ว เมื่อนวนิยายเขียนเสร็จลง มันจะก่อเกิดสัมพันธภาพระหว่างตัวบทกับผู้อ่านในลักษณะ (คล้าย) การสังสรรค์ (โดยที่ผู้แต่งถูกกันออกนอกวง) แต่ระหว่างเขียน การสังสรรค์จะเกิดขึ้นเป็นสองแนวทาง ทางหนึ่งเป็นการสังสรรค์ระหว่างตัวบทที่กำลังเขียนกับตัวบทอื่น ๆ ที่มีผู้เขียนไว้แล้ว (เพราะตัวบทย่อมเกิดจากตัวบทอื่นและสัมพันธ์กับตัวบทอื่น ๆ เสมอ) อีกทางหนึ่งเป็นการสังสรรค์ระหว่างผู้เขียนกับตัวแบบผู้อ่านที่เขาเลือก ผมเคยนำเสนอทฤษฎีเรื่องนี้ไว้ในหนังสือสองเล่มที่เขียน คือ *Opera aperta* และ *The Role of the Reader* แต่ขอบอกไว้ด้วยว่าเรื่องนี้ผมมิใช่ต้นคิด

อาจเป็นได้ที่ว่าระหว่างเขียน นักเขียนจะมีความคาดหมายบางประการอยู่บ้างแล้วเกี่ยวกับผู้อ่าน ผู้วางแนวทางการเขียนนวนิยายรุ่นใหม่ อย่างเดอโฟ ฟิลดิง ริชาร์ดสัน ล้วนแต่รู้ตัวดีว่า เขียนให้พ่อค้าอ่านกับเมีย แต่นักเขียนอย่างจอยซ์เขียนให้คนอ่านในอุดมคติอีกกลุ่มหนึ่ง ซึ่งมีอาการโรคนอนหลับไม่ลงตลอดกาล แต่ไม่ว่าจะในกรณีใด กล่าวคือไม่ว่าจะเขียนสำหรับคนอ่านตัวจริงที่กำเงินมายืนรออยู่แล้ว หรือคนอ่านที่ยังไม่มีตัวตนปรากฏ การเขียนนั้นก็เท่ากับการสร้างกลุ่มผู้อ่านในอุดมคติด้วยตัวบทที่เขียนนั้นเอง

ที่ใช้คำว่า (ผม) จินตนาการถึงผู้อ่านที่สามารถผ่านพ้นช่วงอยู่กรรมในร้อยหน้าแรกมีความหมายอย่างไรน่ะหรือ ถ้ากล่าวให้เฉพาะเจาะจงก็คือ ผมเขียนช่วงร้อยหน้าแรกนั้นด้วยเจตนาที่จะสร้างหรือทำให้ผู้อ่านอยู่ในสภาพพร้อมที่จะเผชิญกับสิ่งที่จะตามต่อมาหลังจากนั้น

นักประพันธ์ที่เขียนเพื่ออนุชนคนรุ่นหลังเท่านั้นมีไหมนะ ไม่มีหรอก ต่อให้นึกเอาเองอย่างนั้นก็เถอะ ในเมื่อนักเขียนไม่ใช่นอสตราดามุส ก็คงจะคาดเดาลักษณะคนรุ่นหลังเอาจากคนร่วมสมัยของตัวนั่นแหละน่ะ แล้วคนที่เขียนให้คนอ่านไม่กี่คนล่ะ มีไหม มีซิ ถ้าหมายความว่าตัวแบบผู้อ่านในใจเขามีโอกาสน้อยที่จะปรากฏโฉมเป็นตัวเป็นตนขึ้นมา แต่นักเขียนประเภทนี้ก็ยังคงหวังอยู่เหมือนกันว่างานเขียนของเขาจะมีคนอ่านไม่น้อยคนที่รู้เรื่อง อยากอ่านและอยากคิดตามเรื่องของเขาอย่างซาบซึ้งตรึงใจ ทั้งได้กำลังใจจากการอ่านด้วย

อาจพอพูดได้ว่า ข้อเขียนที่พยายามสร้างกลุ่มผู้อ่านใหม่นั้น ต่างจากข้อเขียนที่สร้างขึ้นเพื่อตามใจคนอ่านที่มีตัวตนเกลื่อนกลาดอยู่ตามท้องถนนในสังคมแล้ว นวนิยายที่เขียนเพื่อคนทั่วไปต้องใช้สูตรสำเร็จสำหรับมหาชน นักเขียนต้องวิเคราะห์การตลาด และปรับสูตรผลงานของตัวให้เข้ากับความต้องการ ข้อนี้เห็นได้ชัดทีเดียว ลองวิเคราะห์นวนิยายพวกนี้ดูก็จะพบว่า ถ้ายกเอาความแตกต่างในเรื่องชื่อคน ชื่อสถานที่ และลักษณะเฉพาะบางประการออกแล้ว ที่เหลืออยู่ก็คือโครงเรื่องที่เป็นสูตรเดียวกันอย่างที่มหาชนต้องการนั่นแหละ

แต่หากเมื่อใดนักเขียนวางแผนใหม่ สร้างผู้อ่านกลุ่มใหม่ เขาก็เลิกทำตัวเป็นนักวิเคราะห์การตลาดที่คอยสำรวจสถิติความต้องการ หันมาทำตัวเป็นนักปรัชญาผู้สำนึกถึงรูปแบบของจิตวิญญาณแห่งยุคสมัยแทน สิ่งที่เขาต้องการนำมาสำแดงต่อสาธารณชน คือสิ่งที่ผู้อ่าน*ควรจะ*อยากอ่าน แม้จะไม่เคยตระหนักรู้มาก่อนเลยก็ตาม เขาอยากให้ผู้อ่านได้เห็นตัวตนของตนเอง

อย่างมานโซนีนั้น ถ้าเขาอยากตามใจคนอ่าน เขาก็คงเขียนไปตามสูตรเคยมือ คือนวนิยายอิงประวัติศาสตร์ที่ใช้ฉากยุคกลาง มีตัวละครเป็นชนชั้นนำ เช่น พระเจ้าแผ่นดินและเจ้าหญิง อย่างที่ปรากฏในโศกนาฏกรรมของกรีก (อย่างเรื่อง *Adelchi* ที่เขาเขียนเองนั้นด้วยกระมัง) พรรณนาถึงความปรารถนาอันสุดแสนจะยิ่งใหญ่ สูงส่ง วีรกรรมในยุทธภูมิ และการฉลองชัยของชาวอิตาเลียนในยุคที่อิตาลียังเป็นดินแดนของผู้ห้าวหาญ นักเขียนนวนิยายอิงประวัติศาสตร์ได้เคย

เขียนเรื่องทำนองนี้มามากแล้วในทุกยุคสมัย แต่ไม่เห็นจะมีใครจำชื่อผู้สร้างผลงานซ้ำซากพวกนั้นไว้เลย ไม่ว่าจะเป็นอเซกลิโอผู้ช่างบรรยาย กูเอราซซีปากจัดผู้ชอบฉากรบ หรือคานตูก็เถอะ

แต่ที่มานโซนีทำจริงนั้นคืออย่างไรน่ะหรือ เขาเลือกสร้างเรื่องในยุคคริสตศตวรรษที่ ๑๗ ยุคที่มีทาส ตัวละครก็ล้วนแต่เป็นคนชั้นล่าง มีนักดาบอยู่คนเดียวก็เป็นไอ้หัวขโมยเสียอีก เรื่องรบเป็นอันว่าไม่มี แถมยังแทรกเอกสารและใบประกาศอีกมากมาย แต่ใคร ๆ ก็ชอบเรื่องของเขา ไม่ว่าจะเป็นคนฉลาดหรือคนโง่ คนแก่หรือหนุ่มสาว เคร่งศาสนาหรือต่อต้านศาสนา เพราะเขารู้ว่าทุกคนต้องการ*สิ่งหนึ่ง*เหมือนกันแม้จะไม่รู้ตัวและไม่เคยเรียกร้องหรือยอมรับว่าสิ่งนั้นคือสิ่งที่ควรประสงค์ก็ตาม เขาต้องทำงานหนัก ใช้ค้อนใช้เลื่อยกับไม้กระดานแถมด้วยพจนานุกรมเพื่อทำให้ผลงานน่าลิ้มลอง เพื่อผลักดันให้คนอ่านทั่วไปกลายเป็นตัวแบบผู้อ่านอย่างที่เขาอยากให้มี

ตัวแบบผู้อ่านที่ผมต้องการในระหว่างที่เขียนนั้นเป็นอย่างไรเล่า ก็แน่ละต้องเป็นคนที่อยากเล่นกับผม เป็นผู้สมรู้ร่วมคิดกับผม ผมอยากกลืนตัวเองเข้าไปในยุคกลาง และทำตัวเป็นคนยุคนั้นจริง ๆ แต่ในขณะเดียวกัน ผมก็อยากทำให้ผู้อ่านที่ผ่านช่วงแรกของหนังสือไปได้แล้วกลายเป็นเหยื่อ (ของผมหรือ) ของตัวเขา คือหลงใหลใคร่อ่านต่อไปเรื่อย ๆ เพื่อรับประสบการณ์และเปลี่ยนแปลงไปตามตัวบท บางคนอาจต้องการเรื่องเกี่ยวกับเพศสัมพันธ์และแผนอาชญากรรมที่เผยตัวอาชญากรในตอนจบ กอปรด้วยเหตุการณ์ตื่นเต้นอีกมากมาย แต่ไม่อยากยอมรับว่าชอบเรื่องเก่า ๆ ที่มีผีดิบ วิหารพึงสยอง หรือผู้สารภาพบาปแต่งดำมืดทั้งกลุ่ม ก็เอาซิ ผมใส่ภาษาละตินลงไป ตัวละครหญิงแทบจะบอกได้ว่าไม่มี มีแต่ปัญหาความเชื่อทางศาสนาแถมเลือดอีกเป็นโอ่งตามแบบละครหุ่นแบบโหดของฝรั่งเศส คนอ่านกลุ่มนี้จะได้ร้องว่า "โกหกทั้งเพ รับไม่ลงหรอกอย่างนี้" แต่พอถึงช่วงนี้ เขาก็กลายเป็นพวกเดียวกับผมไปแล้ว ตระหนักดีแล้วถึงมหาเทวานุภาพอันเกรียงไกรสุดประมาณจนกระทั่งอำนาจทางโลกไร้สาระไปทีเดียวเมื่อนำมาเทียบ และถ้าหัวไวสักหน่อยก็คงจะพอนึกออกว่า

หลงตามผมมาถึงแค่นี้ได้อย่างไร ก็ผมบอกให้รู้ตัวมาทุกก้าวย่าง เตือนให้รู้แล้วเทียวนาว่ากำลังจะฉุดลากไปสู่ความพินาศ สนธิสัญญากับปีศาจนี่มีข้อดีอยู่ประการหนึ่งคืออีตอนที่เซ็นสัญญาน่ะ เรารู้ดีแล้วว่าเงื่อนไขเป็นอย่างไร ก็ถ้าไม่รู้จะตกนรกได้อย่างไรเล่า

และในเมื่อผมอยากให้คนอ่านได้รับความบันเทิงจากสิ่งที่พึงหวั่นสยอง คือความพรั่นพรึงในระดับอภิปรัชญา ผมก็มีหนทางเดียวคือเลือก (จากขุมคลังตัวแบบโครงเรื่อง) ใช้แนวเรื่องที่มีลักษณะเชิงปรัชญาและอภิปรัชญามากที่สุด นั่นคือเรื่องนักสืบ

10. อภิปรัชญาว่าด้วยการสืบสวน

การที่เอาความลับมาเป็นจุดเริ่มเรื่องนั้น มิใช่ความบังเอิญ (ผมพยายามหลอกล่อผู้อ่านอย่างสุดความสามารถ ให้ยอมอ่านเรื่อยไปจนจบก่อนที่จะตระหนักหรือไม่ได้ตระหนักเลยจนแล้วจนรอดว่าที่จริงเรื่องนี้ ความเร้นลับเปิดเผยออกเพียงเล็กน้อย และนักสืบเป็นฝ่ายแพ้) ผมเชื่อว่าที่คนชอบอ่านเรื่องสืบสวนสอบสวนนั้น ไม่ใช่เพราะในเรื่องมีคนตายมาก หรือตอนจบเรื่องได้เฉลิมฉลองเพราะฝ่ายดีมีชัย และโลกคืนเข้าสู่สภาวะอันสมดุล (ทั้งในเชิงสังคม ศีลธรรม กฎหมายและสติปัญญา) อีกครั้งหนึ่งหรอก ที่จริง นวนิยายเรื่องอาชญากรรมนั้นเป็นแผนที่สร้างขึ้นโดยเดา มีรูปแบบไม่ซับซ้อนสับสนอะไร แต่การวิเคราะห์วิจัยทางวิทยาศาสตร์การแพทย์ หรือการสืบสวนทางอภิปรัชญา ก็เป็นผลจากการเดาเช่นเดียวกัน ปัญหาพื้นฐานทางปรัชญา (หรือจิตวิเคราะห์) ก็ไม่ต่างจากปัญหาพื้นฐานของเรื่องสืบสวนสอบสวนที่ว่า ใครคือคนยิง กว่าจะรู้ (ถ้ารู้ได้) ก็ต้องเดาหรือสันนิษฐานไว้ก่อนว่าทุกเหตุการณ์เป็นเหตุเป็นผลแก่กัน และเป็นเหตุผลที่ผู้ผิดกำหนดหรือสร้างความเชื่อมโยงไว้ เรื่องสืบสวนสอบสวนทุกเรื่องล้วนแต่เล่าถึงสิ่งที่เราเกือบจะได้รู้แล้วทั้งนั้น (ใช้ข้ออ้างแบบไฮเดคเกอร์ปลอม ๆ) ว่ามาถึงเพียงนี้ก็คงเห็นชัดแล้วว่า โครงเรื่องพื้นฐานของผมเลื่อยเข้าไปพันกับอีกสารพัดเรื่องได้อย่างไร ทุกเรื่องก็สร้างขึ้นด้วยการสันนิษฐานและผูกพันเกี่ยว

เนื่องกันได้ด้วยการสันนิษฐานหรือเดานั่นเอง

วงกตปริศนาซึ่งอาจถือได้ว่าเป็นตัวแบบสมมติของการเดาอย่างหนึ่งนั้นมีอยู่ด้วยกันสามชนิด ในตำนานกรีกมีวงกตของเธซุส ซึ่งไม่มีทางให้หลงได้ เพียงแต่ต้องเข้าไปให้ถึงศูนย์กลางแล้วก็จะพบทางออก อย่างนี้แหละถึงได้ต้องมีมิโนทอร์อยู่ที่ศูนย์กลาง เพราะไม่อย่างนั้นเรื่องก็จะไม่มีรสสนุกเอาเสียเลย เป็นแต่เล่าเรื่องคนเดินเล่าเท่านั้นแหละ ที่คนฟังแล้วตื่นเต้นได้ก็เพราะไม่รู้ก่อนว่าจะเข้าไปเจออะไร เจอกันแล้วมิโนทอร์มันจะทำอะไรมั่ง แต่การแก้ปริศนาวงกตแบบคลาสสิก ก็แค่ถือเชือกไปเส้นหนึ่ง เชือกของอาเรียดนี นั่นแหละคือผังวงกตแท้

วงกตอีกชนิด คือทางปริศนาแบบแมนเนอริสต์ ถ้าจะแก้ปัญหา ก็ถอนต้นไม้มาสักต้นทั้งรากทั้งโคน จะเห็นว่ามีทางต้นหลายเส้น มีทางออกเส้นเดียว แต่หายาก ต้องใช้เชือกของอาเรียดนีเช่นเดียวกันสำหรับกันหลง ตัวแบบชนิดนี้ต้องอาศัยวิธีลองผิดลองถูกในการแก้

ชนิดสุดท้าย คือแบบตาข่าย หรือที่เดอเลิซ กับกูอาตตารี เรียกว่าแบบรากหรือหัวเผือกมัน ซึ่งเส้นทางเดินจะเชื่อมกันได้ทั้งหมดทุกสาย ไม่มีศูนย์กลาง ไม่มีรอบวง ไม่มีทางออก เพราะต้องการให้วนอยู่ได้ไม่รู้จบ ปริมณฑลของการเดาก็ดุจเดียวกับผังวงกตชนิดนี้ วงกตห้องสมุดของผมนั้นเป็นแค่ประเภทที่สอง แต่โลกที่วิลเลียมดำรงชีพอยู่นั้นมีโครงสร้างชนิดวงวนไม่รู้จบไปแล้ว และวิลเลียมก็ตระหนักดีว่ามันก่อรูปขึ้นได้จริงแต่มิใช่ด้วยเจตนากำหนด

เด็กหนุ่มอายุสิบเจ็ดคนหนึ่งบอกผมว่า เขาไม่เข้าใจเรื่องข้อโต้เถียงเกี่ยวกับลัทธิความเชื่อทางศาสนาเลย แค่รู้สึกว่าข้อโต้เถียงเหล่านั้นเป็นประดุจทางตันที่แยกออกไปจากโครงสร้างหลักของวงกต (เหมือนเสียงดนตรีช่วงข่มขวัญในหนังของฮิทช์คอค) ผมเชื่อว่าเรื่องทำนองนี้เป็นไปได้ ต่อให้ไร้เดียงสาแค่ไหน ผู้อ่านก็ย่อมรู้ตัวว่ากำลังอ่านเรื่องเกี่ยวกับวงกตปริศนา ซ้ำไม่ใช่แค่วงกตที่อาศัย

สถานที่เป็นฐานอย่างเดียวเสียด้วย ที่น่าแปลกใจก็คือ เราพอจะสรุปได้ว่า ผู้อ่านที่ไม่รู้อะไรมากนั่นแหละที่จับโครงเรื่องได้ชัดที่สุด ค่าที่ลงมืออ่านไปตามเรื่องเลยทีเดียว ไม่พักพะวงเพ่งเล็งเนื้อหาสาระ และยอมรับข้อเท็จจริงที่ว่าเป็นไปไม่ได้ที่นวนิยายจะมีโครงเรื่องเดี่ยว

11. ความบันเทิง

ผมอยากให้คนอ่านรู้สึกสนุก อย่างน้อยก็ให้สนุกเท่ากับที่ผมรู้สึก (ระหว่างเวลาเขียน) ข้อนี้สำคัญมาก และบางทีอาจดูเหมือนค้านกับแนวคิดเชิงทฤษฎีที่ 'เป็นเรื่องเป็นราว' เกี่ยวกับนวนิยาย

คนอ่านควรได้รับความบันเทิง แต่มิใช่ถูกชักจูงให้ละเลยปัญหา เรื่องโรบินสัน ครูโซนั้น ให้ความบันเทิงแก่ผู้อ่านด้วยรายละเอียดเกี่ยวกับพฤติกรรมและการคิดคำนวณของมนุษย์ที่มีลักษณะคล้ายคนธรรมดา แต่ผู้อ่านซึ่งเทียบได้กับตัวโรบินสันเองนั้น เมื่ออ่านเรื่องของตัวเองด้วยความบันเทิงใจแล้ว ก็น่าที่จะเข้าใจอะไรต่ออะไรมากขึ้น เรียนรู้มากขึ้น และเปลี่ยนแปลงตัวเองได้ด้วย อย่างน้อยก็น่าจะได้รู้โลกและรู้ภาษามากขึ้น ถึงจะไม่เหมือนกับที่รู้จากการอ่านนิยายร้อยกรองก็ตามที แต่ที่ได้รู้เพิ่มขึ้นนั้นเป็นแน่เช่นเดียวกัน ไม่ว่าจะอ่าน *Finnegan Wake* หรือข้อเขียนของ เอิร์ล สแตนลีย์ การ์ดเนอร์

แนวคิดเกี่ยวกับความบันเทิงนั้นมีประวัติต่อเนื่อง วิธีการสร้างและเสพความบันเทิงก็มีหลากหลาย ในพัฒนาการของนวนิยาย นวนิยายรุ่นใหม่มักจะไม่สนใจที่จะสร้างความบันเทิงจากโครงเรื่องเท่าใด แต่ผมยังชื่นชมทฤษฎีกวีศาสตร์ของอริสโตเติลอยู่ จึงยังเห็นว่านวนิยายควรจะสร้างเรื่องให้มีเค้าโครงที่อ่านแล้วสนุก

ถ้านวนิยายเรื่องไหนอ่านสนุก คนทั่วไปก็จะชอบอ่าน แต่มีอยู่สมัยหนึ่งที่คิดกันว่าเรื่องที่คนชอบอ่านกันมากนั้นไม่ค่อยดี เพราะจะมีก็แต่เรื่องเก่า ๆ ที่

คนชอบซิน ไม่มีอะไรใหม่ ๆ

อย่างไรก็ตามผมก็ยังเชื่อว่า ข้อสรุปที่ว่า "ถ้านวนิยายเรื่องไหนทำให้คนอ่านสมหมาย ก็จะเป็นที่นิยมแพร่หลาย" นั้น มีความหมายต่างจาก "นวนิยายจะเป็นที่นิยมแพร่หลายได้ ก็เพราะเสนอสิ่งที่ผู้อ่านได้คาดหมายไว้แล้ว"

ประโยคหลังนี้อาจไม่เป็นจริงเสมอไป แค่นึกถึงผลงานของเดอโฟหรือบัลซัคก็พอถม หรือเรื่อง *The Tin Drum* กับ *One Hundred Years of Solitude* ก็พอจะพิสูจน์ได้แล้ว

สมการที่ระบุว่า ความนิยมแพร่หลาย = ความพร่องคุณภาพนั้น กล่าวได้ว่าเป็นผลจากทัศนะเชิงแย้งของนักเขียนหลายคนที่ร่วมกันก่อตั้งกลุ่ม Gruppo 63 ขึ้นในอิตาลี รวมทั้งตัวผมเองด้วย ที่จริงก่อน ค.ศ. 1963 นั้นแล้ว ที่นวนิยายที่ประสบความสำเร็จเป็นนวนิยายประเภทหนีโลกที่เล่นกับโครงเรื่องส่วนนวนิยาย 'แบบทดลอง' ที่สร้างเรื่องอื้อฉาวนั้น ชาวบ้านไม่สนใจอ่านเลย แม้ว่าจะมีคนยกย่องเอาไว้มากก็ตาม ที่ยกย่องกันแบบนั้น ว่าที่จริงก็พอมีเหตุผลอยู่ ความคิดเห็นหลายประการของกลุ่มทำให้นักอ่านผู้มีมโนธรรมตื่นตระหนก และสื่อมวลชนก็ยังไม่ลืม เพราะผู้พูดก็มีเจตนาที่จะให้เกิดผลเช่นนั้นอยู่แล้ว ตอนนั้นเราถกกันเรื่องนวนิยายแบบเก่าที่มีโครงสร้างจำพวกหนีโลก และไม่มีการสร้างสรรค์ใหม่ที่น่าสนใจ เมื่อนำมาพิจารณาประกอบกับปัญหาในนวนิยายยุคคริสต์ศตวรรษที่ ๑๙ มีข้อโต้แย้งเกิดขึ้นมากมาย แต่ทั้งเรื่องที่ดีและเลวถูกกวาดเข้ารวมเป็นกองเดียวเพื่อขจัดปัญหาโต้แย้งภายในกลุ่ม ผมจำได้ว่าตอนนั้นฝ่ายที่เป็นปฏิปักษ์ต่อกันก็มี ลัมปิดูซา, บัสสานีและคัสโซลา มาถึงเดี๋ยวนี้ถ้าจะให้พูดกันตรง ๆ ผมคงจะจำแนกทั้งสามคนได้อย่างแนบเนียนขึ้นกว่าแต่ก่อน ลัมปิดูซาได้เขียนนวนิยายชั้นดีที่อยู่ในประเภทแย้งยุค (คือสร้างเรื่องผิดบริบทเชิงเวลา) ซึ่งมีผู้ยกย่องว่าเป็นการเปิดแนวทางใหม่สำหรับวงวรรณกรรมอิตาเลียน ทั้ง ๆ ที่น่าจะเห็นว่าเป็นการสรุปแนวทางเดิมได้อย่างงดงามเสียมากกว่า ความเห็นของผมเกี่ยวกับคัสโซลายังคงเดิมอยู่ แต่บัสสานีนั้น ผมจะไม่

ด่วนตัดสินเขาอีกแล้ว ถ้ากลับไป ค.ศ. ๑๙๖๓ ได้อีก ผมอาจจะถือว่าเขาเป็นเพื่อนร่วมทางที่น่าคบด้วยซ้ำไป แต่ปัญหาที่ผมอยากถกแถลงนั้นเป็นอีกเรื่องหนึ่ง

ไม่มีใครจำได้ว่าเกิดอะไรขึ้นเมื่อกลุ่ม Gruppo พบกันอีกหนในปาร์เลอโม ค.ศ. ๑๙๖๕ เพื่อถกเถียงกันเกี่ยวกับนวนิยายแนวทดลอง (ผลการสัมมนาซึ่งตั้งชื่อว่า *Il Romanzo sperimentale* และสำนักพิมพ์เฟลตริเนลลีเป็นผู้จัดพิมพ์เป็นเล่ม ลง ค.ศ. ๑๙๖๕ ไว้ที่หน้าปก และ ๑๙๖๖ ในหน้าปกใน ยังพอมี) ระหว่างที่ถกเถียงกันนั้น ก็ได้ประเด็นที่น่าสนใจออกมาหลายข้อ แรกทีเดียว เรนาโต บาริลลี นักทฤษฎีว่าด้วยนวนิยายแนวทดลองและนวนิยายแนวใหม่จำเป็นต้องงัดข้อกับรอบบ์ กริเยต์ กราส ปินชอง (ไม่ควรลืมว่าแม้ภายหลังปินชองได้รับยกย่องว่าเป็นหนึ่งในผู้สร้างแนวทางโพสต์โมเดิร์น แต่ตอนนั้น คำนั้นยังไม่เกิด อย่างน้อยในอิตาลี ก็ยังไม่มีใครเคยได้ยิน ตอนนั้นจอห์น บาร์ธก็เพิ่งเริ่มงานในสหรัฐอเมริกา) บาริลลีอ้างถึงรุสเซลซึ่งเป็นฝ่ายนิยมเวิร์น แต่มิได้ออกชื่อบอร์เกส เพราะยังค้นไปไม่ถึงในตอนนั้น บาริลลีให้ข้อคิดว่ากระไรหรือเขาว่า ก่อนหน้า ค.ศ.นั้น มีแนวนิยมที่จะทำลายโครงเรื่องและพฤติกรรมของตัวละคร เพื่อให้ความสำคัญแก่ชั่วขณะแห่งความประจักษ์แจ้งโดยสมบูรณ์หรือความหฤหรรษ์เชิงวัตถุ (ซึ่งอาจยกตัวอย่างเชิงอุปมาเป็นคำกล่าวที่ว่า "ข้าจะสำแดงสรวงสวรรค์ให้เจ้าเห็นในธุลีหยิบมือเดี่ยวนี้" หรืออย่างภาพจิตรกรรมของพอลลอค ดูบุฟเฟต์ หรือโฟตริเอร์)

ตอนนั้นตัวผมเองวิเคราะห์ถึงความประทับใจที่ได้จากการชมภาพยนตร์แบบปะติดปะต่อหลากเรื่องชื่อ *Verifica incerta* ของบารูเซลโล กับกริฟี ซึ่งตัดนั่นนิดนี่หน่อยมาจากสารพัดเรื่องทั้งเหตุการณ์ธรรมดา สูตรสำเร็จจากหนังโฆษณา ฯลฯ ผมได้ชี้ให้เห็นว่าส่วนที่ผู้ชมรู้สึกว่าสนุกสนานเป็นที่สุดนั้นเป็นส่วนเดียวกับที่จะได้รับปฏิกิริยาในเชิงลบ ถ้านำออกฉายก่อนหน้านั้นไม่กี่ปี ค่าที่ผู้ชมจะหงุดหงิดเพราะผิดคาดเนื่องจากความสอดคล้องของเหตุผลตามแบบแผนขาดหายไป แต่ช่วงที่สัมมนานั้น ความก้าวหน้ากลายเป็นแบบแผนไปเสีย

เองแล้ว สิ่งที่เคยถูกถือว่าเป็นความแปลกแยก กลายเป็นความกลมกลืนเสนาะโสต (หรือน่าดู) ข้อที่สรุปได้จากการสังเกตการณ์ก็คือ ในปัจจุบัน เงื่อนไขหลักของนวนิยาย (หรือศิลปะ) แนวทดลอง มิใช่ความไม่สมควรเป็นที่ยอมรับของสารอีกต่อไปแล้ว เพราะคนอ่าน/ผู้ชมยอมรับเสียแล้วว่า เรื่องที่ไม่สมควรยอมรับนั้นแหละคือเรื่องสนุกตามแบบ และผมตั้งข้อสังเกตไว้ด้วยว่า พอถึงช่วงรายการของกลุ่มอนาคตนิยม (futurists) ละก็ คนดูต้องพากันส่งเสียงฮือเป็นเชิงเยาะ "ข้อโต้แย้งของคนที่ถือว่าแนวทดลองล้มเหลว หากเป็นที่ยอมรับว่าเป็นกรณีปรกติ ดูจะเชลาและเป็นหมันไปเสียแล้วในทุกวันนี้ นี่เท่ากับวนกลับไปสู่อุดมคติล้าสมัยของกลุ่มหัวก้าวหน้ายุคต้น เราขอย้ำว่า ความไม่สมควรเป็นที่ยอมรับของสารในทัศนะของผู้รับ ใช้เป็นเกณฑ์ประเมินค่าได้ก็แต่ชั่วระยะเดียวที่ผ่านพ้นมาแล้ว สงสัยว่าเราควรจะเลิกโต้แย้งกันเรื่องข้อสรุปย้อนหลังข้อนี้เสียที หันมายกให้สมรรถนะของเรื่องในอันที่จะสร้างความตื่นเต้นขึ้นเป็นเกณฑ์ประเมินค่าใหม่ดีกว่า ถึงแม้การแยกประเภทโดยลักษณะตรงข้าม เช่น แบบแผนกับความไร้แบบแผน แนวนิยายยอดนิยมกับนวนิยายต่อต้านสังคม จะยังใช้ได้อยู่ แต่ก็ควรนำมาวิเคราะห์จากมุมมองใหม่เสียบ้าง ผมเชื่อว่าน่าจะเป็นได้ที่ความคิดเชิงปฏิวัติหรือท้าทายจะแฝงอยู่ในงานเขียนที่อ่านเข้าใจง่าย และในทางตรงข้าม งานเขียนที่ดูเผิน ๆ เหมือนจะก้าวร้าวและยั่วโทสะคนอ่านได้นั้นอาจจะไม่มีประเด็นท้าทายสติปัญญาเลยก็ได้... เมื่อไม่นานมานี้ ผมได้พบคนคนหนึ่ง ซึ่งไปถึงขั้นที่เห็นว่าเรื่องที่ตัวเองชอบมากเกินไปนั้น อยู่ในข่ายที่ควรสงสัย" ฯลฯ

นั่นเป็น ค.ศ. ๑๙๖๕ ช่วงที่ศิลปะแบบป๊อปเริ่มแพร่หลาย การแบ่งแยกระหว่างแนวทดลอง ศิลปะนามธรรม และศิลปะเชิงมวลชน เรื่องเล่า และข้อเขียนเชิงพรรณนา เริ่มเลอะเลือน ปูซเซอร์ พูดกับผมเรื่องวงบีทเทิลว่า "พวกนี้ช่วยเตรียมงานให้เรา" โดยไม่รู้ตัวเลยว่า ที่จริง เขาต่างหากที่เป็นผู้เบิกทางให้แก่วงบีทเทิล (คาธี บาร์เบเรียนเป็นคนแนะว่า เมื่อให้บีลเทิลใช้เครื่องดนตรีของเพอรเซลตามที่ควรแล้ว จะนำงานของมอนเตเวอร์ดี และชาติเอมาบรรเลงก็ยังไหว)

12. โพสต์โมเดิร์นนิสม์ การประชดเสียดสี, เรื่องชวนสนุก

นับแต่ค.ศ. ๑๙๖๕ มาจนถึงปัจจุบัน มีสองทัศนะที่มีผู้อธิบายไว้กระจ่างชัด ทัศนะแรกก็คือ โครงเรื่องนั้นอาจสร้างขึ้นได้จากการนำโครงเรื่องอื่น ๆ มาอ้างถึง และอีกทัศนะหนึ่งก็ว่า โครงเรื่องที่ได้จากการอ้างโยงประสานกันนั้นมีลักษณะ 'หนีโลก' น้อยกว่าโครงเรื่องที่ถูกอ้างอิง เมื่อค.ศ.๑๙๗๒ ผมชำระตรวจแก้ Almanacco Bompiani ซึ่งเฉลิมฉลอง "การกลับมาใช้โครงเรื่องอีกครั้ง" ถึงแม้ว่าการนำโครงเรื่องกลับมาใช้นั้น จะต้องมีประกอบด้วยกระบวนการตรวจสอบด้วยนัยเสียดสี (ถึงจะไม่ปราศจากความชื่นชอบ) ตามแบบของปองชอง ดูเตอเรล และอูเจน ซูก็เถอะ สองคนนี้แหละทั้งแสดงความชื่นชม (แถมเสียดสี) ต่อผลงานของดูมาส์ ตัวปัญหาจริง ๆ ในตอนนั้นก็คือ นวนิยายที่อ่านสนุกแต่ไม่ 'หนีโลก' น่ะมีได้จริงไหม

สิ่งที่นักทฤษฎีแนวโพสต์โมเดิร์นชาวอเมริกันหวนกลับไปสร้างสายสัมพันธ์ด้วยนั้น มิใช่มีแค่โครงเรื่อง แต่รวมถึงสมรรถนะในการสร้างความบันเทิงสนุกสนานด้วย

น่าเสียดายที่ว่าคำว่าโพสต์โมเดิร์น กลายเป็นคำติดปากสำหรับใช้นิยามทุกสิ่งที่ชอบใจไปเสียแล้ว ยิ่งกว่านั้นดูเหมือนยังมีคนพยายามจะกลับความให้เป็นคำที่ใช้กับสิ่งที่เกิดขึ้นในอดีตเสียอีก ทีแรกก็เอาไปนิยามนักเขียนศิลปินที่ทำงานอยู่ในช่วงยี่สิบปีที่ผ่านมา หนัก ๆ เข้าก็ค่อย ๆ เลื่อนกลับไปถึงต้นศตวรรษ แล้วก็ยิ่งย้อนหลังกลับไปเรื่อย ๆ ถ้ายังไม่หยุด อีกหน่อยคงได้รวมโฮเมอร์เข้ามาในแนวนิยมโพสต์โมเดิร์นด้วยเป็นแน่

ว่าตามความเป็นจริง ผมเชื่อว่าแนวนิยมโพสต์โมเดิร์นนั้นไม่อาจนิยามตามช่วงเวลาได้ แต่ควรกำหนดตามวิธีคิดหรือแนวทางการปฏิบัติเสียมากกว่า เราอาจกล่าวได้ว่าลักษณะโพสต์โมเดิร์นนั้นปรากฏอยู่ในทุกยุคสมัย เช่นเดียว

กับที่ว่าทุกยุคก็มีขนบนิยมที่เป็นแบบเฉพาะ (และผมก็ชักจะสงสัยอยู่ว่า คำว่าโพสต์โมเดิร์นนี้จะมีความหมายเท่ากับคำว่าขนบนิยมในแง่ที่เป็นชื่อประเภทเชิงอภิประวัติศาสตร์หรืออย่างไร) ผมเชื่อว่าทุกยุคย่อมมีช่วงวิกฤตเช่นเดียวกับที่นิทเช่เคยพรรณนาไว้ใน *Thought Out of Season* (ความคิดผิดเวลา) ซึ่งเป็นเรื่องที่เขาเขียนถึงผลร้ายที่เกิดจากการศึกษาวิจัยทางประวัติศาสตร์ อดีตคือสิ่งที่จำกัดกรอบเรา บังคับขู่เข็ญเราและทรยศต่อเรา กลุ่มแนวใหม่หรือหัวก้าวหน้าในอดีต (ในที่นี้ คำว่าหัวก้าวหน้า ก็ถือว่าเป็นชื่อประเภทเชิงอภิ-ประวัติศาสตร์เช่นกัน) พยายามจะทำคะแนนแข่งกับอดีตกาล "เลิกพูดถึงแสงเดือน" อันเป็นคำขวัญของกลุ่มอนาคตนิยม ก็คือคำขวัญพื้นฐานที่กลุ่มหัวก้าวหน้ายึดไว้เป็นแบบเฉพาะตัว เพียงแต่เปลี่ยนคำว่าแสงเดือนเป็นคำอื่นที่เห็นว่าเหมาะเท่านั้นเอง ทีแรก กลุ่มหัวก้าวหน้าก็ประนามอดีตและทำลายอดีตเท่าที่จะทำได้ ตัวอย่างผลงานที่มีลักษณะใหม่มากที่สุด ได้แก่ Les Desmoiselles d'Avignon ต่อมาก็ก้าวไปถึงการทำลายรูปธรรม เลิกสร้างรูปหันไปหานามธรรมนิรรูป นำผ้าใบเปล่า ๆ มาแสดง ฉีกผ้าใบ แล้วในที่สุดก็เผาผ้าไปเสียเลย ในสถาปัตยกรรมและทัศนศิลป์ก็หันมาใช้ม่านบังฝาผนัง สร้างตึกอวดโครงสร้าง เล่นเส้นขนานและลวดลายบนผิวปูน กับศิลปะแนวลดรูป (minimal art) ในด้านวรรณศิลป์ ก็เริ่มมีการขัดยั้งกระแสของวาทะ ปะติดปะต่อความหลากเรื่องราวแบบเบอรโรห์ ไปจนถึงเลิกใช้คำ เว้นหน้ากระดาษให้ว่างเปล่า ดนตรีเล่าก็ค่อยเลื่อนไหลจากภาวะไร้จังหวะจะโคนไปสู่เสียงอึกทึก แล้วในที่สุดก็เงียบสนิทไปเลย (ในแง่นี้ งานช่วงต้นของเคจ ถือว่าเป็นแบบหัวก้าวหน้า)

แต่แล้วในที่สุด กลุ่มหัวใหม่ก็ต้องจนตรอก เพราะเหตุที่ได้สร้างอภิ-ภาษาที่สื่อถึงตัวบทไร้รูป (ศิลปะเชิงมโนทัศน์) ขึ้นมา แนวนิยมโพสต์โมเดิร์นซึ่งเป็นปฏิกริยาต่อเนื่องจึงปรับกระบวนใหม่ หันกลับมายอมรับรู้อดีตซึ่งไม่อาจทำลายลงได้ เพราะการทำลายอดีตย่อมนำไปสู่ความเงียบ แต่การกลับมารับรู้อดีตใหม่นี้ ไม่ใช่การรับรู้อย่างซื่อ ๆ เสียแล้ว หากแต่มีการใช้นัยเสียดสีเข้ามาวิพากษ์ด้วย ทัศนคติของพวกโพสต์โมเดิร์นดูจะคล้ายวิธีคิดของเจ้าหนุ่มที่ไปหลงรักสาวแสนฉลาด แล้วเกิดความตระหนักว่าไม่อาจสารภาพรักกับสาวเจ้า

ด้วยสำนวนง่าย ๆ อย่าง "ผมรักคุณแทบคลั่งอยู่แล้ว" ได้ เพราะรู้ว่าเจ้าหล่อนรู้ดี (แถมยังรู้ด้วยว่าเขาก็รู้ดี) ว่าบาร์บารา คาร์ทแลนด์เคยใช้สำนวนนั้นมาแล้ว วิธีแก้ปัญหาก็พอมีอยู่ คือเลี่ยงไปพูดอ้อม ๆ เสียว่า "ก็อย่างที่ยายบาร์บาราแกคงจะเขียนน่ะแหละคือ ผมน่ะรักคุณแทบคลั่งอยู่แล้วไง" ด้วยวิธีนี้ เขาก็สามารถเลี่ยงพ้นจากการแกล้งทำเป็นไร้เดียงสา แต่ก็ได้พูดอย่างที่อยากพูดโดยไม่ต้องหวั่นว่าจะถูกเข้าใจผิดว่าซื่อบื้อ และสามารถทำให้สาวรักเข้าใจว่าเขารักเจ้าหล่อนตามแบบของคนในยุคที่ไม่ไร้เดียงสาอีกต่อไปแล้ว ถ้าสาวเจ้าพร้อมใจ ก็จะยอมรับความหมายที่เขาเสนอโดยไม่ต้องทำเป็นไร้เดียงสาเช่นกัน ต่างฝ่ายต่างยอมรับอดีต คือถ้อยคำที่เคยมีผู้กล่าวไว้แล้วโดยไม่อาจขจัดข้อเท็จจริงนั้นเสียได้ แต่ก็ได้ช่วยกันเล่นกับอดีตโดยใช้การวิพากษ์เสียดสีเข้าประกอบ...และประสบผลสำเร็จในการกล่าวถึงความรักได้เหมือนกัน

การใช้นัยเสียดสีเป็นการเล่นกับภาษาในระดับอภิปรัชญา โดยการนำความแม่นตรงมาคูณตัวเองเป็นยกกำลังสอง กลุ่ม 'ใหม่' นั้นถือว่าถ้าใครไม่เข้าใจเรื่องอะไรก็ควรทิ้งเสีย แต่กลุ่มโพสต์โมเดิร์นนั้นถือว่าถึงไม่เข้าใจก็เอามาเล่นเป็นเรื่องเป็นราวได้ด้วยการ (เสี่ยง) วิพากษ์ด้วยนัยเสียดสี คนที่เอาจริงเอาจังกับวาทะวิพากษ์เสียดสีนั้นมีเสมอ ผมว่าภาพปะของปิคัสโซ, ฮวน กริส, และบราคนั้น เป็นหัว 'ใหม่' คนทั่วไปก็เลยไม่ชอบ แต่ภาพปะ ของมักซ์ แอร์นสท์ที่ไปตัดภาพพิมพ์ช่วงศตวรรษที่ ๑๙ มาติดต่อกันเข้านั้น นับได้ว่าอยู่ในกลุ่มโพสต์โมเดิร์น จะดูเป็นเรื่องฝันเฟื่องก็ได้โดยไม่ต้องไปสนใจว่าจะต้องถกเถียงกันเรื่องวิธีทำภาพพิมพ์หรือวิธีปะภาพแต่อย่างไร ถ้าคำว่าโพสต์โมเดิร์นมีความหมายในทำนองที่ว่านี้แล้วละก็ ทั้งสเตอร์น ราเบอเล่ส์และบอร์เกสก็สังกัดอยู่ในกลุ่มโพสต์โมเดิร์นอย่างแน่นอน และย่อมเป็นที่เข้าใจได้ว่า ทำไมศิลปินบางคนจึงได้เป็นทั้งคนหัวใหม่และโพสต์โมเดิร์นได้ในขณะเดียวกันหรือต่างขณะต่อเนื่องกันก็ยังไหว ดูแต่จอยซ์ก็แล้วกัน ตอนที่เขียน *Portrait* นั้น เขาพยายามจะทำตัวเป็นคน 'ใหม่' แต่ *Dubliners* ซึ่งแต่งก่อนนั้นมีลักษณะใหม่ มากกว่าเสียอีก ครั้นพอเขียน *Ulysses* คืบมาอยู่ริมขอบ และพอถึง *Finnegans Wake* ก็กลายเป็นโพสต์โมเดิร์นไปเลย หรืออย่างน้อยก็ถือว่าเริ่มจะเข้าแนว

โพสต์โมเดิร์นแล้วละ เพราะเรื่องนี้ ถ้าจะเข้าใจให้ได้ ต้องไม่ปฏิเสธอดีต แต่ต้องวิพากษ์อดีตด้วยวิธีเปรียบเปรยประชดเสียดสี

มีผู้วิเคราะห์แนวนิยมโพสต์โมเดิร์นไว้ค่อนข้างรอบด้านมาแต่แรกแล้ว (ตั้งแต่ในบทความ The Literature of Exhaustion ของจอห์น บาร์ธ ในค.ศ. ๑๙๖๗) แม้ว่าผมจะไม่ค่อยจะเห็นด้วยกับการจัดกลุ่มจัดระดับของนักทฤษฎีด้านนี้เท่าใดนัก ผมก็สนใจตัวบทของทฤษฎีที่นักวิชาการพวกนั้นสรุปได้จากข้อมูลพื้นฐาน "นักเขียนแนวโพสต์โมเดิร์นในอุดมคติของผมไม่เกลียดชัง แต่ไม่ลอกเลียนกลุ่มแนวใหม่รุ่นพ่อในศตวรรษที่ ๒๐ หรือรุ่นปู่ในศตวรรษที่ ๑๙ ถ้าดูจากเอวลงไปอาจลุยอยู่ในครึ่งแรกของศตวรรษนี้ (๒๐) แต่ส่วนหลังยังว่าง...ถึงจะไม่หมายจะชิงคนอ่านที่หลงไหลงานของเจมส์ มิชเชนเนอร์ หรือ เออร์วิง วอลเลซ หรือพวกคนที่ไม่อ่านหนังสือมาเป็นแฟนประจำ ก็ตามทีเถอะ แต่อย่างน้อยก็น่าที่จะอยากเข้าถึงและสร้างความบันเทิงให้ผู้อ่านนอกวง นักวิชาการผู้อุทิศตนแก่ศิลปะชั้นสูงหรือคริสตชนยุคต้นอย่างที่มานน์เรียกสักช่วงหนึ่งบ้าง นวนิยายแนวโพสต์โมเดิร์นในอุดมคติ ควรจะเลิกละจากการถกเถียงชิงดี ไม่ว่าจะเป็นระหว่างสัจจนิยมกับปฏิสัจจนิยม รูปแบบนิยมกับสาระนิยม วรรณกรรมบริสุทธิ์กับวรรณกรรมที่มีพันธกิจ นวนิยายเฉพาะกลุ่มกับนวนิยายน้ำเน่า...ผมอยากยกเพลงคลาสสิกกับเพลงแจ๊สดี ๆ มาเป็นคู่เทียบให้เห็นชัด เพลงพวกนี้ยิ่งฟังซ้ำหลายหนก็ยิ่งจับและแยกทำนองเสียงที่ซับซ้อนได้ชัดขึ้นกว่าที่ฟังหนแรก แต่ข้อสำคัญก็คือ ต้องฟังไพเราะตั้งแต่หนแรก และไม่ใช่ไพเราะแต่สำหรับหูของผู้ชำนาญพิเศษด้วยนะ คนจึงได้อยากจะฟังซ้ำ"

ที่ยกมานี้คือที่บาร์ธเขียนไว้ในค.ศ. ๑๙๘๐ เมื่อนำเรื่องเดิมมาวิเคราะห์ใหม่ และตั้งชื่อเสียใหม่ว่า *"The Literature of Replenishment: Post Modernist Fiction"* เป็นธรรมดาอยู่เองที่หัวข้อนี้ยังนำกลับมาถกเถียงกันได้อีก ถ้ามีรสนิยมในการเล่นกับนัยแย้งย้อนเสียอย่าง และคนที่ทำอย่างว่าก็ได้แก่เลสลี ฟีดเลอร์ ในค.ศ. ๑๙๘๐ หนังสือ *Salmagundi* (น. ๕๐-๕๑) ลงพิมพ์รายงานการโต้วาทีระหว่างฟีดเลอร์กับนักเขียนอเมริกันอีกหลายคน เห็นได้ชัด

ว่าฟีดเลอร์ตั้งใจยั่วโทสะคนอื่นด้วยการยกย่อง *The Last of the Mohicans* ซึ่งเป็นเรื่องการผจญภัยแนวโกธิกที่ถูกนักวิจารณ์เหยียดหยาม แต่กระนั้นก็ยังสามารถสร้างตำนานที่จับใจให้จินตนาการแก่คนมามากกว่าชั่วคนหนึ่งมาแล้ว เขาแสดงความสงสัยว่าหนังสือที่สามารถเร้าใจผู้อ่านได้อย่างทั่วถึงทุกชั้นชน อ่านได้ตั้งแต่ในครัว ในห้องกลางยันห้องเลี้ยงเด็กอย่าง *Uncle Tom's Cabin* นั้นน่ะจะมีใครแต่งได้อีกบ้างไหม และในบรรดางานที่แต่งเพื่อสร้างความบันเทิงใจนั้น เขาก็รวมเอางานของเชคสเปียร์ไว้ด้วยเช่นเดียวกับ *Gone with the Wind* เราย่อมรู้กันดีอยู่ว่า เขาเป็นนักวิจารณ์ที่เฉียบคมเกินกว่าจะเชื่อตามที่พูดไว้เองนั้น ที่เขาตั้งใจทำก็เพียงแต่จะทำลายกำแพงที่ขวางกั้นอยู่ระหว่างศิลปะกับความบันเทิงเริงใจ เพราะเขารู้สึกว่าในสมัยปัจจุบันนี้ ถ้าจะทำตัวเป็นคนหัวก้าวหน้าก็ต้องพยายามเข้าให้ถึงและตรึงใจมหาชนให้ได้ และเขามิได้ห้ามไม่ให้เราพูดว่าการที่จะชนะใจผู้อ่านนั้นมิได้มีแต่ด้วยวิธีช่วยให้หนีโลก ใช้วิธีคอยหลอกหลอนก็ได้ผลเหมือนกัน

12. นวนิยายอิงประวัติศาสตร์

สองปีได้แล้วที่ผมต้องเฝ้าคอยปฏิเสธคำถามเชย ๆ ทำนอง "นวนิยายของคุณนี่เป็นแบบ 'เปิด' หรือเปล่า" ก็ผมจะไปรู้ได้ยังไง มันเรื่องของคนอ่านแท้ ๆ หรือบางทีก็ "คุณสมมติตัวละครตัวไหนเป็นตัวแทนของคุณ" คุณพระช่วยเถอะ ตัวแทนคนเขียนน่ะหรือ ก็คำคุณศัพท์ยังไงล่ะ เห็นได้ออกชัดแจ๋ว

คำถามที่เชยที่สุดมาจากพวกที่ชอบเสนอแนะว่าการเขียนนวนิยายอิงประวัติศาสตร์เป็นการหนีโลกปัจจุบัน ซึ่งพากันมารุมจิกว่า "ใช่ไหมล่ะ" ผมตอบไปว่าอาจเป็นได้ เพราะถ้ามานโซนีเขียนเรื่องศตวรรษที่ ๑๗ ก็คงเป็นเพราะเขาไม่ค่อยสนใจศตวรรษที่ ๑๙ เท่าไร เชคสเปียร์ก็ย้อนไปเขียนเรื่องที่เกิดขึ้นในยุคกลาง ไม่ใช่เรื่องร่วมสมัยของเขาสักหน่อย แต่ *Love Story* เป็นเรื่องร่วมสมัย ส่วน *La Chatreuse de Parme* ก็เล่าเรื่องที่เกิดก่อนเวลาเขียนเพียงยี่สิบปี คงไม่ได้เรื่องอะไรถ้าจะเที่ยวบอกว่าปัญหาของยุโรปสมัยใหม่

ถ้าเหมือนกับที่เคยเกิดมีมาแล้วในยุคกลาง ไม่ว่าจะเป็นประชาธิปไตยของมวลชนและเศรษฐกิจแบบพึ่งธนาคาร ราชาธิปไตยรวมชาติหรือชีวิตชนบทเทคโนโลยีทันสมัย หรือการปฏิวัติของคนยากก็ตาม ยุคกลางเปรียบได้กับวัยเยาว์ของเรา ซึ่งเรายังต้องหวนรำลึกถึงเพื่อกันลืมหลง ยุคกลางแบบตำนานดาบเอกซคาลิเบอร์ของพระเจ้าอาเธอร์ก็มีนะ แต่ปัญหาของเราไม่ได้อยู่ตรงนั้น และจะเลี่ยงอ้อมไปเสียก็ไม่ได้ จำต้องระบุเสียก่อนว่าการเขียนนวนิยายอิงประวัติศาสตร์นั้นทำอย่างไร ตัวผมเองคิดว่าการเล่าเรื่องอดีตนั้นมีสามวิธี วิธีแรกคือเล่าเรื่องผจญภัย ซึ่งตัวอย่างมีตั้งแต่วัฏจักรแห่งตอลเกียนของเบรอตงและนวนิยายโกธิกซึ่งอันที่จริงเป็นนิยายผจญภัยมากกว่านวนิยาย เรื่องพวกนี้ใช้อดีตเป็นฉากและเป็นเงื่อนไขเบื้องต้น ใช้โครงสร้างแบบนิทานเพื่อให้ใช้จินตนาการได้โดยอิสระ แต่ถ้านิยามเป็นอย่างนี้ นิยายผจญภัยหรือโรมานซ์ก็ไม่จำเป็นต้องเป็นเรื่องในอดีต เพียงแต่ต้องไม่เกิดในที่ที่เราอยู่ในปัจจุบัน และผู้เขียนต้องไม่เอ่ยอ้างหรือใช้นัยประหวัดถึงสถานะและสภาวะในปัจจุบันเลยเท่านั้นเอง พวกนวนิยายวิทยาศาสตร์ส่วนใหญ่เป็นนิยายผจญภัยล้วน ๆ เพราะนิยายผจญภัยนั้น คือเรื่องที่เล่าถึงสิ่งที่เกิดขึ้น *ในที่อื่น*

อีกประเภทหนึ่ง คือนวนิยายเกี่ยวกับการวิวาทต่อสู้ม่าฟัน เช่น นิยายของดูมาส์ เป็นต้น ผู้เขียนนิยายประเภทนี้จะเลือกอดีตที่เกิดขึ้นจริงและยังจำกันได้เป็นฐาน ใส่ตัวละครที่หาเจอในสารานุกรม (เช่น ริเชลิเออร์ มาซาแรง) ลงไป แต่กำหนดให้มีความประพฤติอย่างที่ไม่มีปรากฏในสารานุกรม (เช่นไปพบกับนางเอก แต่งงานกับคนสกุลโบนาซิเออ) แต่สารานุกรมก็ไม่มีข้อความที่จะนำมาค้านได้ การประสานความจริงเข้ากับความลวงในลักษณะนี้ก็ย่อมจำเป็นอยู่เองที่ตัวละครดังกล่าวต้องมีบทบาทตรงกับที่ (ประวัติศาสตร์บันทึกไว้ว่า) เคยทำจริง ๆ (เช่นยึดลาโรแชลส์ สนิทชิดเชื้อกับแอนน์แห่งออสเตรีย หรือต่อรองกับกลุ่มฟรอนเด) และในฉากที่ 'จริง' นี้ ผู้แต่งก็จะปล่อยตัวละครที่สร้างขึ้นเองเข้ามาด้วย แต่ตัวละครพวกหลังนี้อาจจะมีลักษณะความนึกคิดที่ไม่เข้ากับสมัยนั้นเท่าใดนักก็ได้ พฤติกรรมของดาร์ตาญังในการค้นหาเครื่องเพชรของพระราชินีในกรุงลอนดอน อาจเกิดขึ้นได้ทั้งในศตวรรษที่ ๑๕ หรือ ๑๘ ไม่

จำเป็นต้องเกิดในศตวรรษที่ ๑๗ ถึงจะคิดได้อย่างดาร์ตาญัง

อย่างไรก็ตาม นวนิยายอิงประวัติศาสตร์ก็ไม่จำเป็นจะต้องเลือกใช้แต่ตัวละครที่คนจำได้แม่นจากในสารานุกรมเสมอไป อย่างใน *The Betrothed* มีตัวละครที่มาจากคนจริง แต่เฉพาะสาธุคุณเฟเดริโก ซึ่งก่อนมานโซนีจะยกมากล่าวถึง แทบจะไม่มีใครเคยได้ยินชื่อ (ที่รู้จักกันทั่วไปมีแต่บอโรเมโอหรือนักบุญชาร์ลส์) แต่พฤติกรรมของตัวละครอื่นทุกตัว ไม่ว่า เรนโซ ลูเซีย หรือภราดาคริสโตโฟโร ล้วนแต่เป็นไปได้เฉพาะแต่ในลอมบาร์ดี ศตวรรษที่ ๑๗ การกระทำของตัวละครช่วยสร้างภาพประวัติศาสตร์ ทำให้เข้าใจเรื่องที่เกิดขึ้นในอดีตชัดขึ้น ถึงแม้จะเป็นผลจากการสมมติของผู้แต่ง ก็ช่วยให้เรารู้เรื่องเกี่ยวกับประเทศอิตาลีสมัยนั้นได้อย่างแจ่มแจ้งยิ่งกว่าที่เคยได้อ่านในตำราประวัติศาสตร์

แน่นอนทีเดียวที่ผมอยากเขียนนิยายอิงประวัติศาสตร์ที่เป็นทำนองนี้แหละ ถึงแม้อูแบรติโน หรือไมเคิล จะมีตัวจริงและเคยกล่าววาทะอย่างที่ผมกำหนดให้พูดในเรื่องมาจริง ๆ ก็ช่างเถอะ ไม่สำคัญ ที่สำคัญก็คือ ทุกสิ่งที่ตัวละครสมมติอย่างวิลเลียมพูดจะต้องเป็นสิ่งที่คนยุคนั้นเท่านั้นถึงจะพูดได้

ผมไม่รู้หรอกว่าตัวเองทำได้อย่างที่ตั้งใจสักแค่ไหน แต่ถึงแม้ว่าจะได้แอบดัดแปลงข้อคำของนักเขียนยุคหลัง (อย่างวิตเกนสไตน์) ให้เป็นข้อคำอ้างในยุคกลางบ้าง ก็ไม่ใช่ว่าละลืมแนวทางที่กล่าว เพราะผมรู้สึกว่ากรณีที่ยกมาพูดถึงนั้น มิได้ทำให้ตัวละครยุคกลางกลายเป็นคนยุคใหม่ขึ้นมา เพราะข้อคำที่ใช้เป็นผลจากการที่คนยุคใหม่หวนกลับไปคิดอย่างคนยุคกลางต่างหาก ผมคอยเตือนตัวเองอยู่เสมอว่า ได้เคยกำหนดให้ตัวละครสมมติมีสมรรถนะพิเศษในการเชื่อมโยงหลักฐานที่กระจัดกระจายเข้าเป็นเรื่องราวหรือแนวคิด (hircocervuses) ได้มากกว่าที่คนยุคกลางพึงมีได้หรือไม่ แต่ผมก็เชื่อว่านวนิยายอิงประวัติศาสตร์น่าจะอนุโลมให้มีข้อยกเว้นพิเศษได้บ้าง นอกจากเพื่อให้เห็นเหตุที่ก่อเกิดผลอันตามมาในภายหลังแล้วก็เพื่อจะได้ตามรอยกระบวนการที่ค่อย ๆ พัฒนาจากเหตุมาสู่ขณะที่เกิดผลนั้นด้วย

ตัวละครของผมอาจนำแนวคิดในยุคกลางสองแนวมาเปรียบเทียบกัน แล้วก็เกิดข้อสรุปเป็นแนวคิดที่สามซึ่งใหม่กว่าขึ้นมาก็ได้ มันเป็นเรื่องธรรมดาที่จะต้องเป็นเช่นนั้น[1] ถึงจะไม่มีใครเคยบันทึกไว้ก่อน ก็คงมีใครสักคนนึกขึ้นมาได้อย่างนั้นเหมือนกันแหละน่ะ (แต่อาจไม่ได้พูดออกมา เพราะกลัวหรือเพราะอายก็ได้)

ไม่ว่าจะอย่างไรก็ตาม ที่ผมชอบใจมากที่สุดก็คือ นาน ๆ ครั้งก็จะได้รับจดหมายจากนักวิจารณ์หรือนักอ่านบอกมาว่าตัวละครของผมพูดอะไรที่ใหม่เกินยุคสมัย แต่ไอ้ตรงที่เขายกมาว่าใหม่เกินไปนั้น เป็นข้อคำที่ผมยกมาจากตัวบทวรรณกรรมยุคศตวรรษที่ ๑๔ เสียทุกแห่งไปซิน่ะ

แล้วก็มีบางหน้า ที่คนอ่านชื่นชมว่ามีคุณลักษณะเชิงโวหารเป็นยุคกลางแท้ ๆ แต่ผมรู้สึกว่าที่จริงมันมีลักษณะเป็นงานยุคใหม่ต่างหาก ทั้งนี้ทั้งนั้นก็เพราะต่างคนต่างมีภาพซึ่งมักจะเพี้ยน ๆ ของยุคกลางอยู่ในมโนทัศน์ มีแต่บาทหลวงยุคนั้นแหละที่รู้ว่าความจริงเป็นอย่างไร แต่ขืนพูดมากก็อาจจะถูกจับไปเผาทั้งเป็นเสียหรอก

13. สรุปเรื่อง

ก็ช่วงที่เขียนนวนิยายจบไปได้สักสองปีนั่นแหละ ผมค้นพบบันทึกย่อที่เขียนไว้เองตั้งแต่ค.ศ. ๑๙๕๓ เมื่อยังเป็นนักศึกษาระดับปริญญาตรี

"โฮราชิโอพาเพื่อนไปหาเคานต์แห่ง ป. เพื่อไขปัญหาเรื่องปีศาจ เคานต์แห่ง ป. เป็นสุภาพบุรุษที่ออกจะแผลงแต่เฉื่อยแฉะ ฝ่ายตรงข้ามเป็นทหารหนุ่มประจำกองรักษาการณ์ของเดนมาร์ก ซึ่งใช้วิธีสืบสวนแบบเอฟบีไอ พฤติกรรมพัฒนาไปตามแนวเรื่องแบบโศกนาฏกรรม ฉากสุดท้าย เคานต์แห่ง ป. ชุมนุมคนในสกุลเพื่ออธิบายความลับ ฆาตกรคือแฮมเลต สายเกินไป แฮมเลตตาย"

อีกหลายปีต่อมา ผมได้พบว่าเซสเตอร์ตันก็คิดทำนองเดียวกับที่ผมคิดเอาไว้นี้ ดูเหมือนกลุ่มอูลิโปของฝรั่งเศสที่พยายามใช้กลอุปกรณ์ทางคณิต-ศาสตร์กับนวนิยาย เพิ่งจะได้สร้างข้อสรุปเกี่ยวกับสถานการณ์ที่เป็นไปได้ทั้งหมดในนวนิยายประเภทอาชญากรรมขึ้นมา และค้นพบว่าที่ยังไม่มีใครเขียนคือเรื่องที่ผู้อ่านนั่นแหละเป็นฆาตกรเสียเอง

เรื่องนี้สอนให้รู้ว่า ความคิดที่ฝังใจนั้นมีจริง แต่ไม่ใช่เรื่องเฉพาะตัว หนังสือนั้นมีการอ้างโยงสัมพันธ์ในระหว่างกันเสมอ และการสืบสวนที่เอาจริงนั้นย่อมได้ผลว่าเราเองคือคนผิดเสมอไป