

ผลการประกวด
บทวิจารณ์วรรณกรรมดีเด่น ประจำปี ๒๕๖๐

รางวัลชมเชย มี 2 รางวัล ได้แก่

1. บทวิจารณ์วรรณกรรม เรื่อง “เมื่อ "คำนำ" ทำให้นักแปลออกมา
จากที่ซ่อน : อ่านคำนำใหม่ในงานแปลของแดนอรัญ แสงทอง”
โดย นายจิรัฏฐ์ เฉลิมแสนยากร
2. บทวิจารณ์วรรณกรรม เรื่อง Genitrix แม่ก็คือแม่
โดย นางสาวสิริกัญญา กุณราชา

ความเห็นของคณะกรรมการตัดสิน บทวิจารณ์วรรณกรรมดีเด่น ประจำปี ๒๕๖๐

ตามที่กองทุนหม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ ได้จัดการประกวดบทวิจารณ์วรรณกรรมดีเด่น ประจำปี ๒๕๖๐ ซึ่งมีผู้ส่งเข้าประกวดทั้งสิ้น ๒๔ ราย ในจำนวนนี้มี ๑ รายที่ส่งบทวิจารณ์มาเพียง ๑ เรื่อง ไม่ตรงตามเกณฑ์ที่กำหนดไว้ว่าต้องส่งบทวิจารณ์คนละ ๒ เรื่อง ดังนั้น จึงพิจารณาเฉพาะบทวิจารณ์ของผู้ที่ตรงตามเกณฑ์จำนวน ๒๓ ราย รวม ๔๖ เรื่อง

คณะกรรมการพิจารณาแล้วมีมติให้รางวัลชมเชย ในการประกวดบทวิจารณ์วรรณกรรมดีเด่นของกองทุนหม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ ประจำปี ๒๕๖๐ จำนวน ๒ รางวัล ได้แก่

๑. นายจิรัฏฐ์ เฉลิมแสนยากร จากบทวิจารณ์เรื่อง เมื่อ “คำนำ” ทำให้นักแปลออกมามากที่ซ่อน : อ่านคำนำใหม่ในงานแปลของแดนอรัญ แสงทอง

๒. นางสาวสิริกัญญา กุณราช จากบทวิจารณ์เรื่อง Genitrix แม่ก็คือแม่

ด้วยเหตุผลที่บทวิจารณ์ทั้ง ๒ เรื่องมีประเด็นการวิจารณ์ที่ชัดเจน แสดงความคิดเห็นและขยายความในประเด็นที่หยิบยกมาวิจารณ์ได้อย่างมีลำดับขั้นตอน เป็นเหตุเป็นผล ทำให้ผู้อ่านเกิดความเข้าใจและจุดประกายความสนใจอันต่อเนื่องจากบทวิจารณ์นั้น ประเด็นสำคัญคือ บทวิจารณ์ที่ได้รับรางวัลมีแนวทางการวิจารณ์แตกต่างกัน เป็นตัวอย่างที่แสดงให้เห็นความหลากหลายของบทความวิจารณ์ อันจักช่วยขยายขอบเขตความเข้าใจเกี่ยวกับการวิจารณ์วรรณกรรมให้กว้างขวางยิ่งกว่าเดิม อย่างไรก็ตาม การใช้ภาษาบางตอนของบทวิจารณ์ ยังมีข้อผิดพลาดบกพร่อง และขาดพลังในการสื่อความหมาย

ดังนั้นคุณภาพของบทวิจารณ์วรรณกรรมจึงยังไม่บริบูรณ์ตามเกณฑ์ที่กรรมการกำหนดไว้ ๕ ประการ ได้แก่

๑. แสดงความคิดเห็นที่เกี่ยวกับวรรณกรรม บริบทของวรรณกรรม และปัจจัยอื่นที่เกี่ยวข้องอย่างมีหลักเกณฑ์และเหตุผล
๒. มีศรัทธาต่อสิ่งที่ตนเขียน เนื้อหา และลีลาการเสนอสามารถสร้างความประทับใจให้แก่ผู้อ่าน
๓. ชี้ให้เห็นศักยภาพของวรรณกรรมในการสร้างความเข้มข้นด้านประสบการณ์ชีวิต ความคิด และปัญญา

๔. ทำให้เกิดความเข้าใจ เกิดปฏิกิริยาตอบโต้ในทางบวกหรือลบ กระตุ้นให้ผู้อ่านเกิดความคิดต่อเนื่องเกี่ยวกับวรรณกรรมนั้น
๕. ทำให้เกิดการตื่นตัวในวงการวรรณกรรม อันอาจนำไปสู่การยกระดับคุณภาพในการสร้างวรรณกรรมในอนาคต

อนึ่ง คณะกรรมการฯ ขอแสดงความยินดีกับผู้ที่ได้รับรางวัล และหวังว่าจะก่อให้เกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์และพัฒนาผลงานวิจารณ์วรรณกรรมของตนต่อไป

ตัวอย่างรางวัลชมเชยบทวิจารณ์วรรณกรรม ประจำปี ๒๕๖๐

ชื่อ บทวิจารณ์วรรณกรรม เรื่อง เมื่อ "คำนำ" ทำให้นักแปลออกมาจากที่ซ่อน
: อ่านคำนำใหม่ในงานแปลของแดนอรัญ แสงทอง”

โดย นายจิรัฎฐ์ เฉลิมแสนยากร

หากมองวรรณกรรมแปลเรื่องหนึ่งโดยเปรียบเทียบเป็นดังคนคนหนึ่ง อาจเห็นว่าตัวบทหรือเนื้อหาของเรื่องคือ “หัวใจ” ซึ่งควบคุมความหมายของเรื่องเอาไว้ “เรือนกายภายนอก” ที่ไม่ได้มีอำนาจหน้าที่ในการควบคุมความหมายไปสู่ปลายทางได้ อาจกล่าวได้ว่าสิ่งที่อยู่นอกเหนือตัวบทเป็นเพียงส่วนปลีกย่อยที่ไม่อาจนับเป็นส่วนหนึ่งของวรรณกรรม อย่างไรก็ตามหากพิจารณางานวรรณกรรมของไทยแล้ว นักแปลอย่างแดนอรัญ แสงทอง (หรืออีกนามแฝงหนึ่งคือ เซน จรัสเวียง) เป็นผู้มีความสามารถโดดเด่นด้วยลีลาภาษาจนทำให้งานแปลมีลักษณะพิเศษเป็นเอกลักษณ์ด้วยการยกระดับให้ “คำนำของผู้แปล” กลายเป็นวรรณกรรมอีกชิ้นหนึ่งที่เกาะกุมควบคุมทิศทางของความหมายวรรณกรรมแปลได้ หรือกล่าวให้ชัดแล้วตัวบทวรรณกรรมแปลจะเดินไปสู่ความหมายปลายทางไม่ได้เลย หากปราศจากองค์ประกอบของวรรณกรรมแปลที่เรียกว่า “คำนำ”

“คำนำ” แต่เดิมนั้นมีตำแหน่งหน้าที่เดียวกับส่วนอื่นที่อยู่ล้อมรอบอาณาบริเวณของตัวบท ได้แก่ ดรชณี เจริญรอด หมายเหตุท้ายบท ตลอดจนองค์ประกอบอื่นที่นอกเหนือไปจากภาษา ได้แก่ การออกแบบหน้าปก การออกแบบตัวอักษร สีสัน การจัดหน้า รูปเล่ม รูปถ่าย ภาพประกอบ และตาราง เป็นต้น ส่วนประกอบที่ล้อมรอบตัวบทเป็นเพียงรอยต่อหรือตะเข็บเพื่อทำหน้าที่เพียงบังชี้ ระหว่างที่เรียกว่าตัวบทกับส่วนที่เหลือนอกตัวบท แต่ความจริงแล้วองค์ประกอบนอกตัวบทมิได้มีความหมายที่เป็นเพียงตัวแบ่งเขตเท่านั้น แต่ยังทำหน้าที่ทำให้ตัวบทกับผู้อ่านเกี่ยวโยงเข้าหากัน ด้วยการประกอบสร้างความหมายเพื่อทำให้วรรณกรรมแปลเป็นรูปเล่มที่สมบูรณ์ สามารถนำพาความหมายไปสู่ผู้อ่านในอีกบริบทหนึ่งที่แตกต่างจากต้นทาง เปรียบได้กับรูปกายภายนอกให้ผู้อ่านได้ทำความรู้จักก่อนเข้าสู่โลกภายในตัวบท

อย่างไรก็ดี การมองตำแหน่งแห่งที่ของสิ่งที่อยู่นอกตัวบท โดยเฉพาะคำนำ ได้ตั้งอยู่บนสมมุติฐานของความเหลื่อมล้ำในเชิงพื้นที่ที่ตั้งจะเห็นว่าตัวบทเป็น “ศูนย์กลาง” ในการควบคุมความหมาย ขณะที่คำนำเป็นเพียง “ชายขอบ” ของตัวบท ความเหลื่อมล้ำดังกล่าวเกิดจากแนวคิดเรื่องการมุ่งอ่านแต่เพียงตัวบทอย่างละเอียด (close reading) จนทำให้ตัวบทกลายเป็นศูนย์กลางของวรรณกรรมแปล (หรือวรรณกรรมทั่วไป) จนละเลยหรือมองข้ามการ “อ่าน” คำนำโดยละเอียด ทำให้การวิจารณ์ตัวบทวรรณกรรมแปลมุ่งไปพิจารณาแต่เพียงตัวบทแปลเท่านั้น

เป็นที่ทราบโดยทั่วไปว่าหลักการแปลวรรณกรรมที่นักแปลจะต้องยึดถืออย่างเคร่งครัด คือ ความซื่อสัตย์ต่อต้นฉบับ นักแปลไม่อาจใช้พื้นที่ของตัวบทเข้าไปจัดการกับต้นฉบับได้ ในแง่มีพื้นที่รอบนอกตัวบทจึงเป็นพื้นที่ซึ่งเอื้อให้นักแปลใช้ในการอธิบายขยายความ ตลอดจนตอบโต้กับต้นฉบับได้อย่างเต็มที่ ดังนั้น “คำนำ” จึงกลายเป็นพื้นที่ให้นักแปลไว้ต่อรองกับนักเขียนในการช่วงชิงอำนาจหน้าที่การเป็นผู้เขียน (authorship) ซึ่งเดิมนั้นความหมายที่ถูกสร้างไว้แล้วจากนักเขียนอีกต่อหนึ่ง ส่งผลให้งานแปลไม่มีความเป็นต้นแบบ (originality) เท่ากับงานเขียนต้นฉบับ คำนำจึงกลายเป็นพื้นที่ซึ่งทำให้นักแปลสามารถสร้างสรรค์ความหมายของตัวเองขึ้นมาได้ ด้วยการอธิบายความสำคัญของการแปล รวมทั้งกลวิธีการทำงาน ตลอดจนประสบการณ์ในการแปล เพื่อนำเสนอให้เห็นนัยของการต่อรองอำนาจหน้าที่ความเป็นนักเขียนซึ่งนักแปลมีศักดิ์และสิทธิ์เท่านักเขียนต้นฉบับ ดังนั้น การเขียนในพื้นที่คำนำของนักแปลจึงเปรียบเสมือน การแสดงตัวตนของนักแปลออกมาได้อย่างเด่นชัดต่างจากพื้นที่ในตัวบทที่นักแปลจะต้องทำตัวเองให้อยู่ “ในที่ซ่อน” เพื่อนำเสนอให้เห็นว่าตัวเองนั้นซื่อสัตย์กับตัวบท นอกจากนั้นการเขียนในพื้นที่คำนำยังสามารถใช้เป็นพื้นที่ในการสร้างกรอบความคิดให้กับนักอ่านปลายทางเพื่อก่อให้เกิดความเข้าใจตัวบทแปลไปในทิศทางเดียวกันได้อีกด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง “คำนำ” ของนักแปลที่เขียนโดยแดนอรัญ แสงทองที่ใช้ความสามารถทางภาษายกระดับคำนำให้กลายเป็น “วรรณกรรมนอกตัวบทแปล” ที่พยายามต่อรองกับความหมายของต้นฉบับแปลได้

ในที่ชื่อน: ความซื่อสัตย์ของนักแปล

หากพิจารณาการแปลวรรณกรรมด้วยบริบทหลังอาณานิคมจะทำให้เห็นว่าการแปลงานวรรณกรรมจากประเทศตะวันตกโดยเฉพาะภาษาอังกฤษมาสู่ภาษาไทยมีนัยของการต่อรองที่มากกว่าการต่อรองกับความหมายในตัวบท กล่าวคือ การสร้างวรรณกรรมนอกตัวบทผ่านการเขียนคำนำมีนัยเชิงต่อรองกับอำนาจที่มาจากประเทศตะวันตกที่เป็นเจ้าอาณานิคมด้วย ทั้งนี้ แม้ประเทศไทยจะไม่ได้ตกเป็นเมืองขึ้นตะวันตกในเชิงการเมืองการปกครอง ทว่าหากพิจารณาในเชิงวัฒนธรรมโดยเฉพาะแง่มุมงานแปลแล้วประเทศไทยอยู่ในฐานะด้อยกว่าอย่างเห็นได้ชัด ความเหลื่อมล้ำที่เกิดขึ้นดังกล่าวเกิดจากปัจจัยหลักทางวัฒนธรรมอำนาจนำ (cultural hegemony) ของตะวันตกที่มีเหนือกว่าประเทศไทย กล่าวคือ กลุ่มประเทศยุโรปตลอดจนสหรัฐอเมริกามีอำนาจทางการเมืองเหนือกว่าจึงส่งผลกระทบต่อการแพร่กระจายวัฒนธรรมตะวันตกโดยเฉพาะภาษาและการแปลออกไปทั่วโลก ดังนั้นการแปลวรรณกรรมจากภาษาอังกฤษมาสู่ภาษาไทยจึงเปรียบเสมือนภาพแทนของการบุกรุกเข้ามาของวัฒนธรรมตะวันตก นอกจากนี้ อำนาจนำทางวัฒนธรรมยังนำพาแนวคิด “ความซื่อสัตย์ต่อต้นฉบับ” ให้แพร่กระจายออกไปด้วย ดังจะเห็นว่าการแปลงานวรรณกรรมจากภาษาตะวันตกเป็นภาษาอื่นจะต้องเคร่งครัดและซื่อตรง ซึ่งเป็นรากเหง้าทางความคิดของ “ความเป็นศูนย์กลาง” ที่แทรกซึมไปถึงระดับการแปล

อย่างไรก็ดี การมองวรรณกรรมแปลในแง่มุมหลังอาณานิคมมิได้มองว่าอำนาจของเจ้าอาณานิคมเป็นกระบวนการซึ่งเกิดขึ้นทางเดียว หากแต่เป็นกระบวนการแลกเปลี่ยนเชิงวัฒนธรรมกันในสองทิศทาง ดังนั้น หากมองในพื้นที่ของการแปลจึงให้เห็นต่อรองกับวัฒนธรรมต้นทางซึ่งมาจากตะวันตกได้เช่นกัน โดยเฉพาะการต่อรองของนักแปลผ่าน “คำนำ” ในบทความนี้ได้ในงานแปลของแดนอรัญ แสงทองมาวิเคราะห์ โดยเฉพาะคำนำของผู้แปลมาพิจารณา เนื่องจากมีความเด่นชัดในการแสดงความคิดเห็นของผู้แปลมากที่สุดทั้งหมด 5 เล่ม ดังนี้

1. *แล้วดวงตะวันก็ฉาย (The Sun Also Rises)* ของ เอร์เนสต์ เฮมิงเวย์ (Ernest Hemingway)

2. *สวนสวรรค์แห่งความรัก (The Garden of Eden)* ของ เอร์เนสต์ เฮมิงเวย์ (Ernest Hemingway)

3. *ยอดคนจริง (True Grit)* ของ ชาร์ลส์ ปอร์ติส (Charles Portis)

4. *คนโง่ (Hunger)* ของ คนูท แฮมซุน (Knut Hamsun)

5. *รวมเรื่องสั้น เพชฌฆาตข้างถนน (Street Corner Man)* ของ จอร์เก ลูอิซ บอร์เจส (Jorge Luis Borges)

ในช่วงแรกของการทำงานแปล แदनอร์ธู แสงทองใช้อีกนามปากกาว่า เซน จรัสเวียง อีกทั้งยังก่อตั้งสำนักพิมพ์ปาปิรัสขึ้นมาเพื่อตีพิมพ์งานแปลในนามปากกานี้โดยเฉพาะ ทั้งคำนำสำนักพิมพ์ และคำนำของผู้แปลที่จัดพิมพ์โดยสำนักพิมพ์ปาปิรัสจึงมีส่วนสอดคล้องกับความคิดของแदनอร์ธู แสงทองในฐานะผู้แปลอยู่ไม่มากนักน้อย ขณะที่ระยะหลังงานแปลของแदनอร์ธู แสงทองได้รับการพิมพ์โดยสำนักพิมพ์สามัญชน ส่วนของคำนำสำนักพิมพ์จึงแยกออกจากคำนำของผู้แปล ดังนั้น ในบทความนี้จึงแยกการวิเคราะห์คำนำออกเป็น 2 ส่วน ส่วนแรกคือการวิเคราะห์ทั้งคำนำสำนักพิมพ์และคำนำของผู้แปลที่จัดพิมพ์โดยสำนักพิมพ์ปาปิรัส ส่วนที่สองวิเคราะห์เพียงคำนำของผู้แปลที่จัดพิมพ์โดยสำนักพิมพ์สามัญชน ในส่วนแรกพื้นที่ของคำนำยังคงเป็นพื้นที่ในการทำหน้าที่ชี้แจง ตลอดจนจูงใจให้ผู้อ่านเห็นความสำคัญของต้นฉบับและนักเขียน ในขณะที่คำนำของผู้แปลในระยะหลังได้กลายเป็นพื้นที่ที่แदनอร์ธู แสงทองใช้วิพากษ์วิจารณ์เนื้อหาของต้นฉบับและทัศนคติของนักเขียนในแง่มุมมองพุทธปรัชญาซึ่งทำให้คำนำในระยะหลังนี้กลายเป็นพื้นที่ที่ต่อรองในเชิงวัฒนธรรมกับตะวันตก

ในระยะแรกสำนักพิมพ์ปาปิรัสเน้นการแปลนวนิยายของเอร์เนสต์ เฮมิงเวย์ออกมาหลายเล่ม ซึ่งแदनอร์ธู แสงทองยอมรับว่าไม่ได้ขอลิขสิทธิ์ที่ถูกต้อง ดังจะเห็นได้จากคำนำของ

สำนักพิมพ์ในนวนิยาย *สวนสวรรค์แห่งความรัก* ที่เขียนไว้ว่า “อันที่จริงเราเป็นกังวลกับถ้อยคำที่มีกังวลอันอ้อมค้อมอย่างคำว่า ทรมานทางปัญญา เสียด้วยซ้ำ เพราะถ้าหากเรียกเรื่องขึ้นมา เราคงไม่อาจป้องกันตัวเองได้” (เซน 2534 : 10-11) ดังนั้น การแปลงานของเอร์เนสต์ เฮมิงเวย์จึงเริ่มจากความสนใจในตัวนักเขียนเป็นที่ตั้งมากกว่าจะสนใจเรื่องกฎหมายลิขสิทธิ์ อีกทั้ง “เอร์เนสต์ เฮมิงเวย์นั้น ก็เป็นที่รู้จักกันดีในหมู่คนไทยมากกว่าประธานาธิบดีแห่งสหรัฐอเมริกาหลายต่อหลายคนเสียด้วยซ้ำ และเราไม่อาจยืนยันเลยว่าความสัมพันธ์อันดีระหว่างไทยกับอเมริกานั้น นับตั้งแต่แรกมาทีเดียว ประเทศไทยเป็นที่รักยิ่งของเราเป็นฝ่ายเสียเปรียบมาโดยตลอด” (เซน 2534 :11) จากประโยคดังกล่าวจะเห็นได้ว่าแดนอภินิหารของความโด่งดังของเอร์เนสต์ เฮมิงเวย์ ไปพร้อมกับตระหนักได้ถึงความเหลื่อมล้ำทางการเมืองและเศรษฐกิจระหว่างสหรัฐอเมริกากับประเทศไทยด้วย

อย่างไรก็ดี ในด้านของงานวรรณกรรมแล้ว แดนอรัญ แสงทองยอมรับความด้อยกว่าทางวัฒนธรรมด้วยการยกย่องนักเขียนอเมริกันอย่างเอร์เนสต์ เฮมิงเวย์เอาไว้อย่างมาก ดังจะเห็นได้จาก “บันทึกของผู้แปล” ในนวนิยายเล่มเดียวกันนี้ว่า “ครั้นในเวลาต่อมาข้าพเจ้าได้มีโอกาสอ่านงานของเฮมิงเวย์จากภาษาอังกฤษ ข้าพเจ้ายังพบว่าข้าพเจ้ามีความสุขอย่างยิ่งและงานเขียนของเฮมิงเวย์เป็นงานที่ดีอย่างยิ่ง และอย่างซ้ำๆ ข้าพเจ้าเริ่มเข้าใจได้ว่า ทำไมบุรุษผู้ไม่ฟังอิริยาไรรวมผู้นี้จึงเป็นยักษ์ใหญ่” (เซน 2534 : 14-15) เช่นเดียวกับคำนำในนวนิยาย *แล้วดวงตะวันก็ฉายแสง* แดนอรัญ แสงทองได้กล่าวยกย่องเอร์เนสต์ เฮมิงเวย์เอาไว้ว่า “นักวิจารณ์บางคนกล่าวว่า ในโลกที่ใช้ภาษาอังกฤษแล้วเอร์เนสต์ เฮมิงเวย์เป็นนักเขียนที่ยิ่งใหญ่ที่สุดนับจากเชกสเปียร์เป็นต้นมา” (เซน ไม่ระบุปีที่พิมพ์ ข : 5) แดนอรัญ แสงทองได้ขยายรายละเอียดเกี่ยวกับงานเขียนของเฮมิงเวย์ไว้อีกครั้งใน “บันทึกจากผู้แปล” ด้วยการอธิบายถึงความสำคัญในด้านของภาษาและการสร้างสรรค์ตัวละคร ตลอดจนการนำลีลในนวนิยายของเฮมิงเวย์ไปใช้ในการโฆษณาจำแนกซึ่งแสดงให้เห็นถึงความเป็นนักเขียนผู้มีความสามารถจนกลายเป็นที่รู้จักของคนในวงกว้าง หากพิจารณาการเขียนคำนำดังกล่าว ทั้งคำนำสำนักพิมพ์และคำนำของผู้แปลซึ่งเป็นไปในแนวทางยกย่องนักเขียนและงานเขียน ทำให้เห็นว่าพื้นที่คำนำได้กลายเป็นพื้นที่ในการโน้มน้าวใจนักอ่านเพื่อชี้ให้เห็นความสำคัญต่อ

แปลวรรณกรรมเรื่องนั้น ขณะเดียวกันก็ทำให้เห็นการใช้อำนาจความเป็นผู้เขียนของนักเขียนที่เหนือกว่านักแปล ตลอดจนการให้ความสำคัญของตัวบทภาษาอังกฤษมากกว่าฉบับภาษาไทย ดังที่แดนอรัญกล่าวในเชิงถ่อมตัวว่า “ถ้าหากท่านต้องการให้เอมิงเวย์มีความสุขอย่างแท้จริง ท่านควรจะอ่านจากเล่มที่แปลโดยนักแปลคนอื่น ๆ หรือไม่ก็อ่านจากภาษาอังกฤษ ไปเลย (เซน 2434 : 15-16) จากประโยคดังกล่าวโดยนัยแล้วได้แสดงให้เห็นถึงทัศนคติของ แदनอรัญ แสงทองในฐานะนักแปลที่ตระหนักรู้ถึงความด้อยกว่าของสถานะงานแปลในภาษาไทย

นอกจากนั้น ในฐานะนักแปล แदनอรัญ แสงทองยังใช้พื้นที่คำนำในการชี้แจงความพยายามที่จะซื้อสัตย์ต่อต้านฉบับอย่างมาก ดังนั้นเขาเขียนไว้ว่า “ข้าพเจ้าแปลงานชิ้นนี้ โดยพยายามรักษารูปประโยคของเอมิงเวย์ไว้ให้มากที่สุด” (เซน ไม่ระบุปีที่พิมพ์ ข : 5) แदनอรัญ แสงทองจึงใช้พื้นที่คำนำในการอธิบายการแปลศัพท์ต่าง ๆ ให้ถูกต้องกับความหมายต้นฉบับให้มากที่สุด ดังที่เขาเขียนไว้ในนวนิยาย *ยอดคนจริง* ว่า

“พอลงมือแปลขึ้นมาจริง ๆ ก็ลุกขลักขึ้นมาอีก เพราะศัพท์แสงปืนผา หน้าไม้มันทำให้อยากโทรศัพท์ไปหาคนชำนาญปืน (...) และเรื่องการเงินการธนาคารในยุค เคาบอยนั้นชวนให้ปวดหัวดีเหลือใจ ส่วนในเรื่องลำดับสำนวนนั้นก็ยุ่งมาก คิดว่าจะทำให้มันดู เก๋สักหน่อยเพื่อความเหมาะสม เพราะว่าเหตุการณ์นี้เกิดขึ้นแถว ๆ ปี 1877-1881 โน่น ครั้งที่ สงครามกลางเมืองของอเมริกาเพิ่งสงบลงได้ไม่นาน เกือบ ๆ ร้อยปีมาแล้ว ตรงกับเมืองไทยสมัย รัชกาลที่ห้าและตรงกับสมัยรัชเชอฟอร์ด บี. เฮย์เป็นประธานาธิบดีของอเมริกา” (เซน ไม่ระบุปีที่พิมพ์ ก : 16)

นอกจากนั้นแดนอรัญ แสงทองยังอธิบายการแปลศัพท์คำว่า “Marshal” ซึ่งเขาได้ ค้นคว้าจากพจนานุกรมหลายฉบับ ตลอดจนจนความหมายที่เคยแปลเป็นภาษาไทยมาก่อนก็ยัง ไม่ถูกต้องตรงกับความหมายที่ต้องการ ในท้ายที่สุดแล้วแดนอรัญจึงใช้ความหมายแทนว่า “ปลัดฝ่ายปราบปราม” ซึ่งเขาอธิบายว่า “เอาเป็นว่าเมื่อพบคำว่าปลัดฝ่ายปราบปรามใน หนังสือเล่มนี้เข้าเมื่อใดก็ขอให้รู้ว่ามาจากคำว่า Marshal ก็แล้วกัน อันเป็นตำแหน่งข้าราชการ พลเรือนตำแหน่งหนึ่งของอเมริกาเขา ซึ่งบ้านเราหาไม่มี” (เซน ไม่ระบุปีที่พิมพ์ ก : 17-18)

จะสังเกตเห็นได้ว่าในฐานะนักแปล แदनอรัญ แสงทองพยายามรักษาความเท่าตรงหรือสมมูลภาพ (equivalence) ต่อต้นฉบับอย่างมาก ทั้งในเชิงความหมายและในเชิงของบริบททางสังคมในช่วงเวลานั้น ตลอดจนใช้เครื่องหมายจุลภาค (comma) และมหัพภาค (full stop) ในงานแปลภาษาไทยเพื่อคงไว้ซึ่งเค้าโครงรูปประโยคตามต้นฉบับภาษาอังกฤษทุกประการ ลักษณะการแปลของแदनอรัญดังกล่าวสะท้อนให้เห็นถึงความพยายามที่จะทำให้อต้นฉบับคงความเป็นต้นฉบับเอาไว้ โดยให้อต้นฉบับสูญเสียความหมายไปให้น้อยที่สุด¹ ดังนั้นอาจมองได้ว่าในฐานะนักแปล แदनอรัญ แสงทองพยายามจะทำตัวบ่น้อมต่อต้นฉบับ ซึ่งกตให้นักแปลอยู่ในสถานะที่ด้อยกว่านักเขียน หรืออีกนัยหนึ่งคือฉบับแปลภาษาไทยด้อยกว่าต้นฉบับภาษาอังกฤษ อย่างไรก็ตาม หากมองในอีกแง่หนึ่งการคงไว้ซึ่งเครื่องหมายตามต้นฉบับภาษาอังกฤษในรูปประโยคของภาษาไทยดังกล่าวกลับทำให้เกิดความแปลกขึ้นมา จนทำให้เพื่อนบางคนที่ได้อ่านงานแปลของเขาถึงกับบอกว่า “รำคาญไ้พวกเครื่องหมายคอมม่าและฟูลสตอป” (เซน 2534 : 15) นั้นหมายความว่าเครื่องหมายต่าง ๆ ที่แदनอรัญ แสงทองพยายามคงไว้ตามต้นฉบับกลับทำให้อผู้อ่านตระหนักอยู่ตลอดเวลาว่ากำลังอ่านงานแปล นอกจากนั้นการอธิบายความหมายคำศัพท์จากภาษาอังกฤษมาเป็นภาษาไทยในบทค่านำกลับยิ่งแสดงให้เห็นลักษณะความย้อนแย้งที่เกิดขึ้นจากความพยายามที่จะแปลให้เข้ากับบริบทภาษาไทย ซึ่งในที่สุดก็ยิ่งลึกซึ้งไม่เข้ากับความหมายในบริบทภาษาไทยอย่างแนบสนิทได้ จึงยิ่งทำให้อผู้อ่านกลับสะดุดใน

¹ แนวคิดเรื่องความซื่อสัตย์ต่อต้นฉบับของนักแปลปรากฏในงานแปลของเสฐียรโกเศศ (2431-2512) เช่นเดียวกัน ดังที่เขียนไว้ในคำนำเมื่อครั้งแปล *ทีโตปเทศ* จากภาษาอังกฤษโดยเทียบเคียงกับต้นฉบับภาษาสันสกฤตเอาไว้ว่า “เป็นเพราะฉบับพิมพ์ครั้งแรก เราถอดความรู้สึกของเราลงไปเป็นตัวหนังสือ ส่วนแปลครั้งหลังเป็นถอดเอาความรู้อันไม่ใช่ความรู้สึกของเราไป และถูกบังคับให้อยู่ในวงจำกัดของความคิดอย่างเคร่งครัด คือจะยกย้ายแปลให้ผิดไปจากภาษาสันสกฤตที่เป็นต้นฉบับเดิมไม่ได้” (เสฐียรโกเศศ 2547 : 153) ในเวลาต่อมาการแปลที่ต้องซื่อสัตย์ต่อต้นฉบับได้ถูกตอกย้ำอย่างเป็นทางการในหนังสือ *วรรณคดีและวรรณคดีวิจารณ์* ของวิทย์ ศิวะศรียานนท์ (2456-2533) ซึ่งให้ข้อคิดเห็นต่อคุณสมบัติของนักแปลที่ดีไว้ว่า “คุณสมบัติของนักแปลคือ ความเคารพ และนอบน้อมต่อเจ้าของบทประพันธ์ นักแปลจะต้องยอมสละความริเริ่มของตนเอง ไม่สร้างสรรค์สิ่งที่ไม่ดีขึ้นมา ไม่ขยายความเกินเจตนาของผู้แต่ง และไม่ตัดทอนสิ่งที่มีอยู่ อีกนัยหนึ่ง การแปลคือการร่วมมือกันระหว่างผู้แปลกับผู้แต่ง ผู้แปลจะต้องปรับตนเองเข้ากับความคิด อารมณ์ และลักษณะของผู้แต่ง ไม่ว่าจะพินิจหรือนอกออกอย่างไร พุดสั้น ๆ ก็คือ ต้องถอดหัวใจผู้แต่งไว้ในใจผู้แปลนั่นเอง” (วิทย์ 2541 : 388-389)

การอ่านงานแปลเช่นเดียวกัน นอกจากนั้นแดนอรัญ แสงทองยังชี้ช่องให้กับผู้อ่านด้วยว่าถ้าหากอ่านแล้วเกิดความอึดอัดในความหมายที่แปล “ก็หาคำอื่นใช้แทนเข้าไปเองแล้วกัน” (เซน 2534 ไม่ระบุปีที่พิมพ์ ก : 18) จากประโยคดังกล่าวถือได้ว่าเป็นจุดเริ่มต้นที่นักแปลได้ตระหนักถึงอำนาจในการแปลของตน ด้วยการชี้ให้เห็นว่าการแปลไม่ได้ผูกขาดความหมายอยู่กับต้นฉบับหรือนักเขียนเท่านั้น หากแต่ขึ้นอยู่กับการศึกษาความให้สอดคล้องเข้ากับทัศนะของนักอ่านแต่ละคน อีกทั้งยังตระหนักว่าพื้นที่คำนำคือพื้นที่ให้อภิสิทธิ์กับนักแปลอย่างมากจนทำให้สามารถใช้ในการอธิบายการทำงานแปลได้โดยละเอียด ตลอดจนแสดงความคิดเห็นในเชิงวิพากษ์ต่องานแปลของตนเอง (self-criticism) อย่างชัดเจน ดังที่แดนอรัญ แสงทองกล่าวว่า “ข้าพเจ้าคิดว่าสิทธิในการเปิดเผยความกังวลของข้าพเจ้านั้นอยู่ในความครอบครองของข้าพเจ้าโดยบริบูรณ์” (เซน 2534 : 15) ทัศนะดังกล่าวโดยนัยหนึ่งคือการเปล่งเสียงของนักแปลในฐานะที่มีอำนาจหน้าที่เทียบเท่านักเขียน

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าระยะแรกของการทำงานแปลในนามปากกาเซน จรัสเวียง การแสดงจุดยืนในฐานะนักแปลจะยังไม่เด่นชัดมากนัก ดังจะเห็นได้จากการที่เขายกย่องงานต้นฉบับมากกว่างานแปล ในขณะเดียวกันก็พยายามถ่อมตนว่าคุณภาพวรรณกรรมที่เขาแปลนั้นมีความด้อยกว่างานต้นฉบับ ทว่าระยะหลังในนวนิยายแปลเรื่อง *คนโซ* และรวมเรื่องสั้น *เพศฆาตช่างถนน* แดนอรัญ แสงทองได้แสดงความมั่นใจในการต่อรองอำนาจของความเป็นผู้เขียนของนักแปล ตลอดจนยังได้ยกสถานะตัวบทแปลภาษาไทยให้ทัดเทียมกับต้นฉบับมากขึ้นอย่างเห็นได้ชัด

เมื่อ ‘คำนำ’ ทำให้นักแปลออกมาจากที่ซ่อน

หากพิจารณา “บันทึกจากผู้แปล” ในนวนิยาย *คนโซ* ที่จัดพิมพ์โดยสำนักพิมพ์สามัญชนจะทำให้เห็นว่าแดนอรัญ แสงทองในฐานะนักแปลที่เคยพยายามรักษาความเท่าตรงต่อต้นฉบับด้วยการคัดสรรความหมายจากภาษาต้นทางมาสู่ภาษาไทยอย่างถูกต้องนั้นกลับเลือกปฏิเสธความถูกต้องในการถอดเสียงชื่อตัวละคร สกุดเงิน ชื่อถนน ในภาษานอร์วีเจียน

ที่ได้รับคำแนะนำมาจากเพื่อนชาวนอร์เวย์ โดยหันไปยึดตามการถอดเสียงจากฉบับแปลภาษาอังกฤษแทน เนื่องจาก

ความตะขิดตะขวงใจและอวิชชาอันมีคตินมหาศาล kroner สำหรับข้าพเจ้า แล้วจึงไม่อาจเป็น ‘ครูเนอร์’ ได้ หากเป็นได้แค่เพียง ‘โครเนอร์’ เท่านั้น Ore สำหรับข้าพเจ้าจึงไม่อาจเป็น ‘เออเรอร์’ หากเป็นได้แค่เพียง ‘ออเร’ เท่านั้น Pile Street จึงไม่อาจเป็นถนนพีเลอร์ หากเป็นได้แค่เพียงถนนไพเล เท่านั้น [...] ตัวอย่างความจุกจิกปลีกย่อยเหล่านี้ยังมีอยู่อีกพะระกเวียน ข้าพเจ้าเข้าใจว่าสาเหตุของมันคงจะอีหืออบเดียวกับที่เยอรมัน ครอเฟิร์ต ได้ กลายเป็นยอน การะผิด เอส ปัญอลเป็นเอกบันหยอด เซอร์เยมส์ บรูคส์ เป็นเยลัปบุรุษ ฮันเตอร์ บาร์นีย์เป็นหันแดรบาร์นีย์ เทลแกรมเป็น ตะเล็ปแก๊ป หรือโดญา กีมาร์กลายเป็นคุณท้าวทองกีบม้า นั่นแล (แดนอรัญ 2550 : 8-9).

จะสังเกตเห็นได้ว่าแดนอรัญ แสงทองในฐานะนักแปลได้ประกาศอย่างชัดเจนว่าการถอดเสียงที่ผิดเพี้ยนเป็นความตั้งใจของผู้แปล ด้วยการยกตัวอย่างเปรียบเทียบการถอดเสียงชื่อชาวตะวันตกที่คนไทยเคยดัดแปลงเสียงให้เข้ากับภาษาไทย (localisation) โดยนัยแล้วคือการตระหนักถึงอำนาจของนักแปลที่สามารถปรับประยุกต์ภาษาได้ตามที่นักแปลเห็นสมควร นอกจากการถอดเสียงให้เป็นที่คุ้นเคยในภาษาไทยแล้ว แดนอรัญ แสงทองยังเปรียบเทียบวรรณกรรมต้นฉบับกับวรรณกรรมไทยที่คนไทยรู้จักดี เพื่อสร้างการรับรู้ที่คุ้นเคยแก่นักอ่านไทย ดังเช่นที่เขาเปรียบเทียบการแปลเรื่องสั้น เพชฌฆาตข้างถนน ของฆอร์เก ลูอิซ บอร์เจส (Jorge Luis Borges) ว่า

ข้าพเจ้าสุขภาพสบายใจดีพอลัทธิฐานประมาณในการทำงานแปลชุดนี้ แม้ว่าห้องทุ่งชนบทในงานเขียนของไม้ เมืองเดิม ของมนัส จรรยาค์ หรือในบทเพลงของไพบูลย์ บุตรช่นและสุรินทร์ ภาคสิริมักจะโอบเข้ามาแทนทุ่งแปมปัสแห่งอาร์เจนตินาอยู่เสียร่ำไป [...] ตัวละครจำพวกอ้ายเสื่อหวง

ถิ่นของ ‘ไม้ เมืองเดิม’ และตัวละครใน ‘คิดซวาก’, ‘กามมนุษย์ธรรม’, ‘จับตาย’, ‘พ่อเจ้ากู’ ของมนัส จรรย์ศรีคัมภีร์จะโฉบเข้ามาแทนที่เกาโจ นักเลงมีตอยู่เสียเข้าไป (แดนอรุณ 2551 : 29)

การอธิบายในเชิงเปรียบเทียบดังกล่าวเสมือนการนำวัฒนธรรมต่างถิ่นเข้ามาหา วัฒนธรรมท้องถิ่น เพื่อทำให้ผู้อ่านไทย เข้าใจบริบททางวัฒนธรรมที่ห่างไกลได้มากขึ้น ไม่ต่างจากการถอดเสียงจากภาษาตะวันตกให้เป็นเสียงในภาษาไทยดังที่กล่าวมาข้างต้น หากมองใน มิติเชิงอำนาจตามแนวคิดหลังอาณานิคมแล้วจะทำให้เห็นว่าแดนอรุณ แสวงทงพยายามต่อรอง กับภาษาตะวันตกทั้งภาษาออร์วีเจียนและภาษาอังกฤษผ่านการถอดเสียงคำเฉพาะให้ใกล้เคียง กับภาษาไทย ซึ่งเป็นวิธีเดียวกันกับที่ตะวันตกเคยใช้ในการแปลภาษาตะวันออกเพื่อให้อ่าน ชาวตะวันตกเข้าใจได้ ดังนั้น การถอดเสียงให้เป็นแบบไทย ตลอดจนการเปรียบเทียบอ้างอิง วัฒนธรรมอื่นกับวัฒนธรรมไทยจึงเป็นการนำเครื่องมือของตะวันตกมาใช้ตอบโต้ไปยังต้นฉบับ ที่มาจากตะวันตกนั่นเอง

นอกจากนั้น แดนอรุณ แสวงทงยังใช้พื้นที่ “บทบันทึกจากผู้แปล” ยกสถานะนักแปล ให้มีความสำคัญเทียบเท่านักเขียน ด้วยการยกตัวอย่างนักแปลไทยรุ่นก่อนที่ถือว่าฝีมือในการ แปลมายาวนาน ดังเช่นการทำงานแปลของอุษณา เพลิงธรรม เสฐียรโกเศศ และแสวงทง ด้วยการอธิบายว่านักแปลเหล่านี้มีความอุตสาหะในการปรับปรุงแก้ไขสำนวนแปลของตนเอง อยู่ตลอดเวลาจนเขากล่าวว่านักแปลเหล่านี้คือ “แบบอย่างอันดีงามสูงส่งเสียจนข้าพเจ้าออกจะ ระทอท้อ” (แดนอรุณ 2550 : 7) จะสังเกตเห็นได้ว่าการเขียนคำนำของแดนอรุณใน ระยะหลังได้ยกย่องสถานะของนักแปลมากกว่านักเขียน ซึ่งแตกต่างจากการเขียนคำนำ ในระยะแรกที่ชื่นชมปากกาเขน จรัสเวียงที่ส่วนใหญ่เน้นไปที่ความยิ่งใหญ่ในฐานะผู้สร้างสรรค์ ของนักเขียนเป็นสำคัญ ในทางกลับกันคำนำในระยะหลังของแดนอรุณ แสวงทงยังสอดแทรก การวิพากษ์นักเขียนต้นฉบับเอาไว้ด้วย ดังเช่น การวิพากษ์เฮร์มานน์ เฮสเส (Hermann Hesse) จากเรื่อง *ลิตทารละ* ว่า “ไม่มีความรู้สึกซึ่งในทางพุทธศาสนานัก รวมทั้งนายเอ็ดเวิร์ด คอนเซ ผู้ดูเหมือนจะเป็นปราชญ์ใหญ่ทางพุทธศาสนาผู้นั้นด้วย ทั้งเฮสเสและคอนเซเพียงแต่

สนใจแนวคิดทางพระพุทธศาสนาอยู่บ้าง ลำดับสำนวนของคนทั้งสอง (เพราะว่า ‘ก้านบัวออก
ลึกต้นชลธาร’) ยังแตกต่างห่างไกลจากลำดับสำนวนของนักปฏิบัติธรรมผู้คร่ำเคร่งกับสมาธิ
ภาวนาอยู่มาก” (แดนอรัญ 2550 : 5-6) อีกทั้งยังวิพากษ์เบอร์เจสว่า

“เขาเกือบ ๆ จะเป็นปัญญาชนแห่งโลกยุคใหม่คนแรกและคนเดียวที่ล่วงรู้
และเข้าใจอย่างแท้จริงถึงความหมายที่แท้จริงของสมาธิภาวนา แต่ก็เพียงแค่
เกือบ ๆ จะล่วงรู้และเกือบ ๆ จะเข้าใจเท่านั้น [...] แม้จะได้อ่านคัมภีร์พระ
วิสุทธิมรรคฉบับแปลภาษาอังกฤษซึ่งเผอิญมีอยู่ในห้องสมุดแห่ง
อาร์เจนตินา เขาก็ไม่ได้เอาใจใส่อย่างลึกซึ้ง เพราะในตอนที่เขาอยู่ไม่มีสมณะที่
แท้จริงผู้ปฏิบัติดี ปฏิบัติตรง ปฏิบัติชอบ ปฏิบัติเพื่อความบริสุทธิ์โดย
สิ้นเชิง” (แดนอรัญ 2551 : 15-16)

ในแง่หนึ่งการวิพากษ์วิจารณ์นักเขียนและต้นฉบับดังกล่าวยังเป็นการชี้ให้เห็นว่าต้นฉบับที่
นักเขียนเขียนขึ้นมานั้นก็ได้รับอิทธิพลมาจากงานแปลอีกทีหนึ่งโดยเฉพาะงานแปลที่มาจาก
ตะวันออก อีกทั้งต้นฉบับที่เขียนขึ้นมายังด้อยคุณภาพกว่าฉบับแปลจากตะวันออก นอกจากนี้
การวิพากษ์นักเขียนและต้นฉบับดังกล่าวของแดนอรัญ แสงทองยังกลับไปตั้งคำถามว่าอะไร
คือความเป็นต้นฉบับ เนื่องจากในท้ายที่สุดแล้วความเป็นต้นฉบับก็คือการเขียนซ้ำจากการแปล
อีกทอดหนึ่ง ความเป็นต้นฉบับจึงเป็นสิ่งที่ซับซ้อนเกินกว่าจะให้คุณค่าด้วยวิธีการเปรียบเทียบ
ระหว่างต้นฉบับกับงานแปล เนื่องจากทั้งสองรูปแบบได้รับอิทธิพลซึ่งกันและกัน การกลับไป
ตั้งคำถามถึงความเป็นต้นแบบดังกล่าวจึงเป็นการยกสถานะของนักแปลขึ้นมาให้เทียบเท่ากับ
นักเขียน เนื่องจากอำนาจในการเขียนและการแปลเกิดขึ้นจากการแลกเปลี่ยนกันในสองทิศทาง
เสมอ

นอกจากนั้นในประเด็นสุดท้าย แดนอรัญ แสงทองได้กล่าวถึงแนวคิดเรื่องการสูญหาย
และได้มา (loss and gain) จากการแปลไว้ในคำนำด้วยว่า

ถึงแม้ ‘คนโซ’ จะเป็นงานแปลอันกะพริ่งกะเปร่งปราศจากความประณีตบรรจง มีรายละเอียดที่หายตกหล่น มีการแปลชนิดอธิบายความเพิ่มเติม มีความพยายามลดทอนภาษาลงให้เป็นที่ไทยแท้แบบเดียวกับที่ ‘ท่านแต่ก่อน’ แปล ‘มหาเวสสันดร’ จากภาษาบาลี หลายต่อหลายครั้งที่ชื่อตรงเคร่งครัดจนเกินไป หลายต่อหลายครั้งที่ตามใจตัวเองมากเกินไป แต่แก่นสารเนื้อแท้ของนวนิยายเรื่องนี้ยังคงอยู่เกือบ ๆ ครบถ้วนสมบูรณ์ (แดนอรัญ 2551 : 10)

การแสดงทัศนะจากคำนำดังกล่าวแตกต่างจากการแสดงทัศนะในระยะแรกของการแปลในนามปากกาเซน จรัสเวียงที่เคร่งครัดในการเก็บความหมายจากต้นฉบับให้ได้มากที่สุดจะทำให้ได้เพื่อไม่ให้ความหมายของต้นฉบับสูญหายไป ดังจะเห็นได้จากการคงไว้ซึ่งเครื่องหมายวรรคตอนตามต้นฉบับ ทว่า การแปลในระยะหลัง แดนอรัญ แสงทองกลับมองว่าการแปลต้องมีการตกหล่นสูญหายไปของความหมายบ้าง ขณะเดียวกันก็มีสิ่งที่เพิ่มเติมเข้ามาก็คือการอธิบายความที่นอกเหนือไปจากต้นฉบับ ตลอดจนการเกิดสำนวนภาษาใหม่ รวมทั้งคำไทยใหม่ที่ได้จากความพยายามหาคำศัพท์ภาษาไทยแทนภาษาต้นฉบับ ดังนั้น การแสดงทัศนะต่อวาทกรรมการแปลในเรื่องการสูญหายและได้รับมาผ่านคำนำของแดนอรัญ แสงทองจึงเป็นการคืนสถานะของบทแปลให้กลับมามีความสำคัญไม่ต่างจากต้นฉบับ เนื่องจากการแปลเป็นงานสร้างสรรค์ประเภทหนึ่งที่ต้องผ่านกระบวนการคิดและสรรหาถ้อยคำไม่ต่างจากกระบวนการทำงานของนักเขียนเช่นกัน

มิใช่เพียง “คำนำของผู้แปล”

การศึกษา “คำนำ” ในงานแปลของแดนอรัญ แสงทองนอกจากจะทำให้เห็นถึงเจตนาารมณ์ของผู้แปลในการแปลงานชิ้นนั้นแล้ว ยังทำให้มองเห็นว่าคำนำเป็นพื้นที่ซึ่งนอกเหนือตัวบท นักแปลสามารถแสดงทัศนะได้โดยไม่จำเป็นต้องยึดติดกับความหมายของตัวบทต้นฉบับ จากกรณีศึกษาการเขียนคำนำในงานแปลของแดนอรัญ แสงทองซึ่งแบ่งออกเป็น 2 ช่วงเวลา ในช่วงแรก แดนอรัญ แสงทองพยายามชื่อตรงต่อต้นฉบับและนักเขียนให้มากที่สุด

เท่าที่จะมากได้ อีกทั้งยังยกย่องต้นฉบับภาษาอังกฤษว่ามีความเป็นต้นฉบับมากกว่าฉบับแปล ในฐานะนักแปล แดนอรัญ แสงทองจึงลัดทอนตัวตนของนักแปลลงให้เหลือเป็นเพียงผู้ถ่ายทอด จากภาษาอังกฤษมาสู่ภาษาไทย

ที่ว่า ในช่วงหลังแดนอรัญ แสงทองได้ยอมรับอย่างตรงไปตรงมาต่อข้อจำกัดในการ แปลที่ไม่สามารถตรงต่อต้นฉบับได้ โดยเฉพาะการถอดเสียงคำเฉพาะในภาษาตะวันตกซึ่ง เลือกรูปการถอดเสียงที่คุ้นเคยกับนักอ่านคนไทยมากกว่า เป็นการนำเสนอสถานะของนัก แปลว่าเป็นผู้สร้างสรรค์มากกว่าเป็นแค่ผู้ถ่ายทอดความหมายระหว่างภาษา ผ่านสำนวนภาษา และลีลาการแปลอันเป็นเอกลักษณ์ การเขียนคำนำของแดนอรัญ แสงทอง จึงทำให้เห็นความ พยายามในการต่อรองทางความหมายในฐานะนักแปลว่ามีอำนาจหน้าที่ความเป็นผู้แต่งไม่ แตกต่างจากนักเขียนต้นฉบับ ทำให้งานแปลมีความหมายเป็นต้นแบบเทียบเท่ากับต้นฉบับที่มา จากตะวันตก

ในแง่หนึ่ง “คำนำ” ของนักแปลอย่างแดนอรัญ แสงทองจึงสั้นคลอน “ความเป็น ศูนย์กลางของตัวบท” ด้วยการเข้าไปช่วงชิงและต่อกรกับความหมายของตัวบทต้นฉบับผ่าน พื้นที่ของคำนำ ดังนั้น การเขียนคำนำของนักแปลจึงไม่ใช่เพียง “คำที่นำมาก่อน” ตัวบทแปล แต่กลับเป็นพื้นที่เฉพาะที่แม้จะไม่ใช่ส่วนหนึ่งของตัวบทแปล แต่ก็ไม่อาจแยกขาดจากตัวบท แปลอย่าง เป็นเอกเทศได้ นั่นหมายความว่า งานวรรณกรรมแปลของแดนอรัญ แสงทอง นอกจากจะชี้ชวนให้ผู้อ่านเห็นความสำคัญของตัวบทต้นฉบับที่นำมาแปลแล้ว ในอีกด้านหนึ่งยัง ทำให้งานวรรณกรรมฉบับแปลมีสถานะทัดเทียมกับวรรณกรรมต้นฉบับ ทั้งยังเผยตัวตนออกมา จากที่ซ่อนเพื่อแสดงอหังการของนักแปลผ่านพื้นที่ที่เรียกว่า “คำนำ” ในแง่นี้ คำนำจึงสมควร ได้รับการ “อ่าน” ในฐานะเดียวกับตัวบทวรรณกรรมแปล เนื่องจากมีผลต่อการตีความและให้ ความหมายตัวบทแปลอย่างมีนัยสำคัญ ถึงแม้จะเรียกคำนำของผู้แปลว่าเป็นเพียง “วรรณกรรม นอกตัวบท”ก็ตาม

ตัวอย่างรางวัลชมเชยบทวิจารณ์วรรณกรรม ประจำปี ๒๕๖๐

ชื่อ บทวิจารณ์วรรณกรรม เรื่อง Genitrix แม่ก็คือแม่

โดย นางสาวสิริกัญญา กุณราช

ฟร็องซัวส์ โมริแยค นักเขียนนวนิยายแนวสัจนิยมชาวฝรั่งเศส ได้สร้างแผ่นดินแห่งตัวอักษรอันอุดมสมบูรณ์ อัดแน่นด้วยความหมายและให้กำเนิดตัวละครที่เต็มเปี่ยมด้วยความรู้สึกนึกคิดไว้ในนวนิยายเรื่อง *Génitrix* (1923) และที่แฝงฝังอยู่ในแผ่นดินแห่งนี้ก็คือชะตากรรมของตัวละคร หว่านเพาะด้วยเหตุแห่งรักโลกโกรธหลง แล้วผลิอกเป็นผลลัพธ์แตกต่างกันไป งานวรรณกรรมชิ้นนี้ที่ได้รับการไถพรวนอย่างดีจากนักประพันธ์ระดับโลก จึงกลายเป็นผลผลิตทรงคุณค่าแห่งกาลเวลาให้ผู้อ่านได้ชื่นชมและเก็บเกี่ยวผ่านตัวบทภาษาไทย ชื่อ *มาตา* (2017) โดย รศ.ดร.วัลยา วิวัฒน์ศรี

คำว่า *génitrix* มีรากศัพท์มาจากภาษาละติน หมายถึง “มารดา” หรือ ผู้ให้กำเนิด ในทางชีววิทยา และแน่นอนย่อมกินความถึงผู้เป็นบรรพสตรี มาตุภูมิหรือแผ่นดินแม่ รวมทั้งธรรมชาติอันเป็นแหล่งกำเนิดของสรรพสิ่งในโลก คำแปลว่า “มาตา” จึงให้มิติของความเป็นแม่ที่มีอำนาจและความลึกซึ้งมากกว่าคำว่า “มารดา” หรือ “แม่” ในความหมายทั่วไปและจากความหมายเหล่านี้ *มาตา* ได้นำเสนอพลังอำนาจของสิ่งมีชีวิตหนึ่งเหนือสิ่งมีชีวิตอื่นๆ อย่างแรกคือตัวละครมารดาผู้มีชื่อว่า เฟลิซิเต้ และอย่างที่สองคือตัวละครดินฟ้าอากาศในท้องถื่นของแคว้นลองด์

เฟลิซิเต้ นามสกุลเดิม เปลูแอร์ (Félicité Péloueyre) แต่งงานกับนูมา (Numa) จากตระกูลกาเซอนาฟ อดีตเจ้าของไร่องุ่นและบริษัทค้าไม้ผู้ถือครองป่าสนในแคว้นลองด์ ภูมิภาคอาดีแกนซึ่งอยู่ทางตอนใต้ของประเทศฝรั่งเศส นางมีบุตรชายเพียงคนเดียวคือ แฟร์นองด์ กาเซอนาฟ (Fernand Cazenave) ผู้เป็น “สุดรักสุดบูชา” ของนางแทบทุกขณะจิต ความปรารถนาเดียวในชีวิตของนางคือแฟร์นองด์ หรือกล่าวได้ว่านางเป็นเจ้าของชีวิตของแฟร์นองด์ ทำทุกวิถีทางเพื่อให้ลูกชายทำตามความต้องการของนางและละทิ้งความต้องการของตัวเอง ดังนั้นเมื่อมาติลด์ กูสต์ุส (Mathilde Coustous) ภรรยาสาวของแฟร์นองด์ที่อายุน้อยกว่าสามีหลายสิบปีเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในครอบครัว เป็นส่วนเกินของครอบครัว ปมความขัดแย้งระหว่างแม่สามีและลูกสะใภ้จึงเริ่มขึ้นตั้งแต่นั้นมาแรกที่ฝ่ายหลังนอนเจ็บครรภ์และ

ป่วยหนักเพราะพิษไข้อยู่บนเตียง จนถึงบทสุดท้ายที่ตัวละครหญิงทั้งหมดที่รายล้อมแพร่เองด้ถึงวาระต้องจากเขาไปต่างกรรมต่างวาระกัน

ตัวตนของคนอย่างแพร่เองด้จึงมีบทสรุปที่ไม่เปลี่ยนไปจากเดิมมากนัก ไม่ว่าจะเขาจะตระหนักอะไรได้มากหรือน้อยในช่วงเวลาเกือบหนึ่งปีอย่างที่ไม่เคยได้ตระหนักในช่วงชีวิตทั้งหมดที่อยู่ใต้อาณัติของมารดา

เนื้อหาของ *มาตา* เป็นความคิดและการกระทำที่บันทึกจิตใจกันและกันระหว่างแม่สามี-ลูกสะใภ้ แม่-ลูกชาย และ ลูกชาย-ภรรยา ชวนให้ผู้อ่านพิจารณาความเห็นแก่ตัวของตัวละครที่มีมากจนทำให้สำนักแห่งปรารถนาดีต่อกันอย่างแท้จริงเกือบไม่มีวันผุดขึ้นในใจพวกเขา หากไม่เกิดความสูญเสียตามมา ซึ่งเสน่ห์ของนวนิยายเรื่องนี้อยู่ที่การคลี่จิตใจให้เห็นถึงสำนึกผิดบาป การคลี่คลายของความสัมพันธ์ที่เป็นพิษระดับเข้มข้นจนกระทั่งเจือจาง แม้จะไม่จางหายไปเสียทีเดียว และจังหวะที่เล่นกับอารมณ์ของผู้อ่านได้อย่างประสบความสำเร็จ โดยเฉพาะความรู้สึกรู้สึกชั่วตรงข้าม เช่น เกลียดตัวละครที่สำแดงสันดานได้นำหมั้นไส้ ในขณะที่เดียวกันก็รักตัวอักษรที่แสดงภาพพจน์ได้กินใจ เห็นอกเห็นใจแม้ตัวละครที่เห็นแก่ตัวที่สุด พร้อมกันนั้นก็สะใจกับตัวอักษรที่ถึงพริกถึงขิงที่สุด ฯลฯ ถ้อยคำแต่ละบรรทัดจึงไม่เพียงประทับสัมผัสเนิ่นนานในห้วงคำนึงของผู้อ่าน ความคิดแต่ละชั้นของตัวละครก็ค่อยๆ คลี่ออกให้ผู้อ่านได้พินิจความผิดพลาด ความพยายามกอบกู้ความดีงามของพวกเขา

โมริยัคคหอกล่อและยั่วเย้าผู้อ่านด้วยชั้นเชิงของการเล่าเรื่องและพรรณนาโวหารที่ดึงดูดใจแม้ว่าอยู่ในภาคภาษาไทย ทั้งนี้ *มาตา* ถ่ายทอดรสมือของผู้ประพันธ์ชั้นครูมาสู่ผู้อ่านได้อย่างครบเครื่อง และตัวบทไทยนี้เองที่ไถ่กลืนอายุของความเป็น “ละครน้ำเน่าชั้นดี” ในแง่ของโครงเรื่องการเอาชนะคะคานกันของมนุษย์และการพ่ายแพ้ให้กับปิศาจในใจ และในแง่ของสำนวนภาษาที่ให้อรรถรสจัดจ้านในบางช่วงอย่างที่ในสมัยนี้เรียกว่า “เผ็ดแซบ” เพราะรุนแรงต่ออารมณ์จนเรียกน้ำตา แต่ผู้อ่านก็ยังอยากเสพต่อให้หมดทุกคำ

มาร(ดา) ผู้(ไม่)ให้กำเนิด

มาตา ไม่ใช่อาชุนิยายหรือเรื่องเขย่าขวัญชวนเงื่อนงำในการค้นหาตัวฆาตกร เพราะการกระทำของตัวละครหลักทั้งสามก็เสมือนเป็นอาชญากรรมอยู่ในตัว การสำนึกผิดและการถูกลงทัณฑ์โดยบาปในใจของแต่ละคนเกิดขึ้นต่อๆ กันภายในช่วงหลายเดือนที่เรื่องราวในศฤหาสน์กาเขอนาฟดำเนินไป เริ่มจากมาตีลด์ที่รำลึกถึงชีวิตที่ขาดแคลนความร่ำรวยและ

ความรักของตนก่อนจะเสียชีวิตเพราะแท้จริง ตามด้วยแฟร์นองด์ที่ตระหนักว่าตนใช้เวลาในชีวิตไม่คุ้มค่าและให้ความรักกับภรรยาไม่เต็มที่ก็เมื่อทุกอย่างสายไปแล้ว ส่วนเฟลิซิเต้นั้นได้ตระหนักว่านางรักลูกชายอย่างผิดๆ และการครอบงำชีวิตเขากลายมาเป็นความทุกข์ที่ครอบงำนางเองจนวาระสุดท้าย

“อาชญากรรม” ของตัวละครทั้งสามแตกต่างกันไป แต่มีจุดร่วมกันคือความเห็นแก่ตัวที่จะใช้กันและกันเป็นเกราะกำบังความเห็นแก่ตัวของอีกฝ่าย โดยในกรณีของเฟลิซิเต้ดูจะหนักช็อกกว่าใครเพื่อน ทั้งยังเป็นพินเฟื่องหลักในการขับเคลื่อนเรื่องราวทั้งหมดเนื่องจากเฟลิซิเต้ใช้ความเห็นแก่ตัวในกรอบของความรักและความเป็นแม่บังคับแต่ลูกชายถือกำเนิด จนถึงช่วงก่อนและหลัง “ศึกชิงแฟร์นองด์” กับลูกสะใภ้

การแย่งชิงความสนใจจากแฟร์นองด์ผู้อยู่ในวัยห่าสิบและไม่มีงานทำเป็นหลักเป็นฐานทำให้เฟลิซิเต้ผู้มีพินเพเดิมจากครอบครัวชนชั้นล่างไม่ต่างจากมาติลด์มากนักในแง่สถานะทางสังคมและความทะเยอทะยาน หมายถึงลูกสะใภ้ไว้ว่าเป็น “ศัตรู” ที่อยู่ปีกฝั่งขวาของคฤหาสน์ส่วนนางนั้นครองพื้นที่ห้องนอนบนตึกปีกซ้ายที่ฝาผนังห้องติดกับห้องนอนของลูกชาย เฟลิซิเต้แสดงความเป็น “จงอางหวงไข่” ตั้งแต่ฉากแรกที่นางมีประกาศิตต่อมาติลด์ว่า “แกไม่มีวันได้ลูกชายฉัน! แกไม่มีวันจะแย่งเขาไปจากฉัน!” (บทที่ 1, น. 13) ทั้งที่ความรักแบบจงอางหวงไข่ด้านกลับเช่นนี้ทำให้นางหวงลูกจนทำร้ายตัวลูกเอง และการตระหนักถึงความจริงข้อนี้ก็ได้กลายเป็นพิษในใจและกายของนาง จนค่อยๆ เปลี่ยนจากความชิงชังลูกสะใภ้ มาเป็นชิงชังลูกในไส้ จนสุดท้ายจิตใจและร่างกายของนางถูกทำลายจนเป็นอัมพาตในช่วงบั้นปลาย เมื่อพบว่านางสูญเสียอำนาจในการควบคุมสิ่งที่นางมั่นใจมาตลอดว่าเป็นของตนเองอย่างเบ็ดเสร็จ และเมื่อมาติลด์คืออุปสรรคสำคัญ เฟลิซิเต้จึงมักใช้วิธีกีดกันลูกสะใภ้อย่างแนบเนียนด้วยเรื่องจิปาถะเพียงเพื่อจะแสดงให้เห็นว่านางนั้นเหนือกว่าทั้งสถานะเจ้าของคฤหาสน์ เจ้าของผืนป่าสนในละแวกนั้น และเจ้าชีวิตของลูกชายผู้เป็นสามีเธอเอง และที่สำคัญเพื่อตอกย้ำกับแฟร์นองด์ว่าบุคคลสำคัญที่สุดสำหรับเขาไม่ใช่ใครอื่นนอกจากมารดา ทว่าความพยายามนี้ถึงกาลสิ้นสุดเมื่อเฟลิซิเต้เดินหมากพลาด ส่อแววพิรุณในคืนที่ลูกสะใภ้ป่วยขั้นตริทูทขณะใกล้คลอดด้วยความที่นางไม่ได้หวังดีอย่างแท้จริงตั้งแต่ต้น ปล่อยให้หัวที่คุณแม่ยังสาวไร้คนเฝ้าใช้ ทั้งยังหันเหความสนใจลูกชายคนชื่อนี้ไปสู่อាកัรภรรยา (บทที่ 2, น. 15) แต่ต่อมานางกลับเดินไปดูอาการมาติลด์ตามลำพังถึง “เขตศัตรู” (บทที่ 4, น. 31-32) ทั้งที่ก่อนหน้านี้นางรับรู้จากหมอตำแยแล้วว่ามาติลด์มีโอกาสเสียชีวิตจากการแท้จริง (บทที่ 2, น. 17)

ยิ่งไปกว่านั้น เฟลลิกซ์ได้ใช้ “ความรักของแม่” รัตรึงลูกอย่างแพร่นองตัวไว้ด้วยการกระทำที่ดูเป็นเรื่องเล็กๆ น้อยๆ ทว่ารุนแรงในความรู้สึก อาทิ การที่นางทำยกพื้นไว้ในห้องทุกห้องเพื่อจะได้มีแพร่นองต่ออยู่ในสายตาและรู้ความเคลื่อนไหวของเขาแทบทุกเวลา (บทที่ 1, น. 12) การที่นางใจจดใจจ่อเสียหู่ฟังเสียงลมหายใจของแพร่นองด้อมนอนหลับผ่านผาผนังที่กั้นห้องนอนสองแม่ลูก ก็ถือเป็นสัญลักษณ์แห่งชัยชนะของนางว่าเธอเลือกมานอนปึกที่ตึกซ้ายฝั่งของนาง (บทที่ 2, น. 17) และแม้เมื่อลูกสะใภ้จากโลกไป นางก็ยังไม่วายสุขสมงมายกับเสียงลมหายใจของ “สุดรักสุดบูชา” จนบางคืนนางไม่ได้นอนกระทั่งฟ้าสาง (บทที่ 7, น. 52) นอกจากนี้ เฟลลิกซ์ยังทำให้ลูกชายติดนิสัยสยบยอม ด้วยการชักจูงและตีกรอบชีวิตของเขา คอยห้ามปรามเรื่องอาหารการกิน การใช้ชีวิตตามประสาชายโสด รวมทั้งปิดกั้นโอกาสการทำงานและสานสัมพันธ์กับผู้อื่นอย่างปรกติสุข (บทที่ 3, น. 26–27) แม้จะดูเหมือนมีเรื่องเดียวที่นางยินยอมหรือ “เอาหูไปนาเอาตาไปไร่” เมื่อแพร่นองดีไปพบ “คู่ขา” ของเขาบ้างนานทีปีหน นับว่าเพื่อพักใจยามทะเลาะกับแม่

ปุมหลังของเฟลลิกซ์นี้อาจไม่มีผลให้นางหวงแหนบุตรชายมากเพียงนี้ เพราะนางไม่ได้เกลียดชังสามีผู้ล่วงลับหรือมีปมเรื่องครอบครัว ทว่าเมื่อแพร่นองดีถามตรงๆ ต่อหน้าว่านางรักนума พ่อของเขามากเท่ากับที่รักเขาหรือไม่ เฟลลิกซ์ได้กลับคิดเพียงว่าแต่ไหนแต่ไรตนนั้น “ไม่เคยฝึกสำรวจมโนธรรม และไม่รู้สึกละอายใจที่ได้ครอบครองผู้ที่นางรักอย่างสุดสวาทขาดใจเพียงคนเดียว” (บทที่ 12, น. 79–80) สิ่งเดียวที่นางเน้นย้ำตลอดเรื่องจึงเป็นการได้ครอบครองลูกทั้งในยามที่เป็นทารกหรือชายสูงวัย เป็นความชอบธรรมในการมีอำนาจเหนือลูกที่ทำให้เฟลลิกซ์ได้ตะลุมถัดกันความเจริญงอกงามในชีวิตของแพร่นองดี ตัดตอนความคิดและความฝันของลูกชาย จนเขากลายเป็นลูกแห่งที่ทั้งรักทั้งเกลียดแม่จนฝังใจ

นอกจากความน่าสนใจของ *มาตา* จะอยู่ที่วิธีการใช้จังหวะการเล่าเรื่องที่แตกต่างสองแบบควบคู่กัน คือการเคลื่อนไหวและอากัปกริยาอันเชื่องช้าของตัวละครแม่-ลูกที่อายุมากด้วยกันทั้งคู่ ตรงข้ามกับความคิดคำนึงของพวกเขาที่ดำเนินไปด้วยจังหวะค่อนข้างรวดเร็ว เร่งเร้าอารมณ์ของผู้อ่าน ความเฉื่อยชา ลิ่นท่า ลิ่นหวังของตัวละครทั้งสองจึงเป็นความตื้นตันและลึนระทึกด้วยสำนวนภาษา ที่อาจกล่าวได้ว่าโมริยัคเองก็ได้ถักทอเรื่องราวไว้เหนียวหนึบจนผู้อ่านดั้นไม่หลุด

สำหรับตัวละครเสริมอย่างมาตีลด์ที่นอกจากจะให้ความสัมพันธ์ของคนทั้งสามเป็นไปในเชิง “รักสามเส้า/เศร้า” เพื่อแสดงถึงขั้นเชิงของการแย่งชิง ความกระหึ่มใจ และความเพเลียงพล้ำเสียอำนาจต่อกันในทางความคิด คำพูด และการกระทำ การมีอยู่ของมาตีลด์ใน

คฤหาสน์กาเซอนาฟยังเป็นตัวเพิ่มแรงเสียดทานระหว่างตัวเธอกับแม่สามี และสามีกับแม่ของ
เขา เพราะการมีอยู่ทางกายภาพของเธอตอนต้นเรื่องได้ขับเคลื่อนตัวตนของมาตามกาเซอนาฟว่า
ช่างหึงหวงและโหดร้ายเพียงใดกับความทุกข์ของลูกในไส้ ดังนั้น การตายของเธอที่ดำรงอยู่ใน
สภาพความทรงจำ เป็นเพียงวิญญาณที่ยังสิ่งสู่จิตใจของสองแม่ลูก จึงเป็นเสมือนตัวเร่ง
(catalyst) ความขัดแย้งของแม่-ลูก

นอกจากนี้ โมริย์คยังใส่บรรยากาศของความน่าสะพรึงกลัวไว้ในลักษณะของ
ปฏิสัมพันธ์ระหว่างเฟลิซิเต้และแฟร์นองด์แทบทุกฉากภายในบ้าน ไม่ว่าจะเป็นห้องนั่งเล่น
ห้องครัว โถงทางเดิน ห้องกินข้าว และห้องนอนของมาติลด์ การอ่านตามพรรณนาโวหารของ
โมริย์คจึงเหมือนการเดินทางตามตัวละครไปในความคิดของพวกเขาพร้อมๆ กับการกระทำของ
พวกเขาจนแทบต้องกลืนหายใจ เช่นในยามที่ตัวละครต้องเดินไปยังส่วนต่างๆ ของบ้าน
โดยเฉพาะแม่ผู้ชราที่ดูจะมีเรี่ยวแรงไปอยู่ในมุมต่างๆ ของคฤหาสน์มากกว่าใครในขณะที่
ความคิดของนางจะจดจ่ออยู่แต่กับลูกชาย

ยิ่งไปกว่านั้น ตัวละครมารดา มักแสดงกิริยาที่อย่างลับๆ (ล่อๆ) และต่อหน้าตัวละคร
อื่นๆ ให้ความรู้สึกพรันพริงจนแทบขนหัวลุก เช่น ฉากมาติลด์กำลังทรมานจากพิษไข้และนึก
เห็นภาพอันชินตาของสองแม่ลูกที่หน้าเตาผิง โดยฝ่ายแม่เอ่ยว่า “ยังไม่จูบราตรีสวัสดิ์ลูกหรอก
นะ เพราะแม่จะไปห่มผ้าให้ลูกที่เตียง...” (บทที่ 3, น. 26) และยามที่แม่ลูกต้องมาอยู่ร่วมกัน
เกือบทุกฉากกลางทำกิจกรรมสุดแสนสามัญที่กลับให้บรรยากาศของความน่าสะพรึงกลัว
หลอกหลอน และซ่อนความรุนแรงไว้มากมาย เช่น ก่อนเข้านอนที่แฟร์นองด์จะนั่งตัดเก็บสะสม
คติพจน์จากคู่มือปรัชญา ขณะเฟลิซิเต้ถักถุงเท้าอยู่ใกล้ๆ หน้าเตาผิงที่เปลวไฟดับๆ ติดๆ โดยมี
เสียงกรรไกรดังฉับๆ (บทที่ 2, น. 15-16) ขณะผู้เป็นแม่คอยหันเหความคิดของลูกชายให้พ้นไป
จากภรรยาผู้กำลังเจ็บครรภ์ หรือแม้แต่อานาคตของการมีลูก รวมทั้งฉากนั่งรับประทานอาหาร
แบบประจันหน้ากันแทบทุกมื้อ ตามด้วยการนั่งย่อยอาหาร

กิจวัตรสามัญแต่สม่ำเสมอจนขาดไม่ได้ของคนทั้งคู่จึงสะท้อนค่อนข้างชัดเจนว่าหลาย
สิบปีที่ผ่านมา แม่ผู้ชราและลูกชายในวัยห้าสิบได้สร้างวิถีแห่งความเคยชินจนกลายเป็น
มาตรฐาน เป็นระเบียบแบบแผนของชีวิต จนในที่สุดหากเป็นความจริงที่ว่าเฟลิซิเต้ชักใยเส้น
สายชีวิตของแฟร์นองด์ ผลที่ได้ก็คือว่านางประสบความสำเร็จอย่างมาก เพราะแม่ต่อมา
แฟร์นองด์จะนึกอยากขบถและได้ลงมือขบถ เขาก็ “กลับใจ” มาสมเพชเวทนามารดา
โดยยอมรับกับตัวเองว่า “ใยเหนียวหนึบที่แม่ชิงล้อมตัวเขา เขาคือแมลงวันตัวอ้วนซึ่ง
กระเสือกกระสนหลบหนี” (บทที่ 9, น. 65)

แม้บางครั้งภาพพจน์ของเฟลิจิตีใกล้เคียงกับแม่มดเจ้าเล่ห์ มีฤทธิ์ร้ายกาจที่ใช้เวลาทั้งชีวิตเคี้ยวพาพิษให้ตนเองและลูก ในความเป็นจริง นางเป็นเพียงหญิงซารธรรมดาที่อ่อนแอและเห็นแก่ตัวไม่ต่างจากคนอื่นๆ หลังเกิดโศกนาฏกรรมในบ้านและนางรับรู้ได้ว่าลูกชายเปลี่ยนไป เปลี่ยนความสนใจจากมารดาไปให้กับภรรยาที่ตายแล้ว ทั้งยังเห็นห่าง ไม่กินข้าวพร้อมกับมารดา ไม่กลับมานอนที่บ้านหลายคืนและมักจะ “ทำเป็นเฉยชา ใจลอย จนนางงุนงง มีรู้จะทำฉันใด” (บทที่ 7, น. 48) นางจึงวันไหวและไม่เป็นตัวของตัวเองเมื่อ “สรรพาวุธเดิมๆ ของนางกลับไร้ค่าเมื่อนำมาใช้กับผี ... กลวิธีของนังคนตายทำให้นางสูญเสียความมั่นใจ” (น. 47) เฟลิจิตีตั้งยิ่งสั่งสมความอาฆาตต่อมาทีลด์ ที่กลายเป็นความทรงจำ “เข้าไปซุ่มอยู่ในตัวของแฟร์รอนงค์ ยึดครองเขาไว้มั่นคงตั้งหนึ่งปรกาการ” (น. 47) ปฐมบทของความตกต่ำเชิงอำนาจที่นางมีเหนือลูกจึงเป็นจิตใจที่ “ตระหนกอกสั่น” เมื่อนางตระหนักว่า “สิ่งซึ่งค้ำจุนนางไว้สูงสุดท้ายพังทลายลง นั่นคือนางไม่มีประโยชน์ต่อแฟร์รอนงค์อีกแล้ว” (บทที่ 11, น. 74)

เมื่อนางต้องกลายเป็น “ราชินีไร้บัลลังก์” (น. 48) ผู้ไม่ต้องการให้ใครหรือความคิดอื่นใดครอบงำแฟร์รอนงค์ นางจึงฝันสังหาร “ตามไปยื้อยุดลูกใจร้ายคืนมาจากห้องของนังศัตรู” ที่ลูกชายซังตัวเองไว้เป็นเวลานานอย่าง “หน้าตางมโง่กึ่งขมขื่นเหมือนหญิงที่ซ่อนปืนพกหรือซ่อนใส่น้ำกรดไว้ใต้เสื้อคลุม” (น. 51–52) รวาก็จะไปกับแค้นเคืองขู แต่แล้วก็ต้อง “ล้มทั้งยืน” เมื่อพบข้าวของในห้องอันเป็นหลักฐานว่าแฟร์รอนงค์ยังไยดีต่อมาทีลด์ และถึงกับ “โกรธเกรี้ยวเจียนคลั่ง นั้วหิงกอสั่นพั๊ๆ” (น.51) เมื่อบัดนี้เขาไม่ได้เป็นลูกไก่ในกำมือของนางอีกต่อไป

หลายครั้งที่โมริย์คบรรยายความ “เดี๋ยวดีเดี๋ยวร้าย” อย่างสุดโต่งของตัวละครมารดา ด้วยภาพพจน์ที่รุนแรงอันจะนำไปสู่ผลลัพธ์ที่น่าสลด โดยเริ่มจากความฟุ้งซ่าน ความพลุ่งพล่าน จนหน้ามืดตามัว และเป็นเดือดเป็นแค้นสั่งสมติดต่อกัน เมื่อโกรธ นางก็ “เกิดโทสะเยี่ยงน้ำทะเลหนุนซอ้นตัวขึ้น” (บทที่ 7, น. 52) และ “เลือดฉืดล้นแก้วหู” (น. 53) เมื่อออกหักนางก็ “ราวกับมีหญิงอีกคนตระกองกอดแฟร์รอนงค์ไว้ในอ้อมแขน” (บทที่ 8, น. 57) และ “กำลังจะตายด้วยมิได้ครอบครองลูกชายอีกต่อไป ปราบปรามแห่งการเป็นเจ้าของ แห่งการควบคุมความคิดจิตใจนั้นรุนแรงยิ่งกว่าปราบปรามที่เร่ร่อนกายหนุ่มสาวให้กายกอดสอดประสานปานจะกลืน...” (น. 52)

ต่อมาเมื่อนางเริ่มยอมรับความจริงและพยายาม “ไม่เห็นเขาเป็นสมบัติส่วนตัว” ให้ความสำคัญกับความสุขของลูกและ “ดื่มด่ำกับการเปิดมิติใหม่แก่ความรักจนตาพร่า” (บทที่ 10, น. 67) นางก็ยังคิดเข้าข้างตนเองว่านางเป็นแม่ที่ประเสริฐ ถึงขั้น “พ่ายภาพลวงตา

หลงเชื่อว่าสุดรักสุดบูชาของนางจะเกิดใหม่เหมือนนาง” (น. 70) จนกระทั่งภาพลวงตานี้ สลายไปโดยไม่ทันตั้งตัว เมื่อแฟร์นองด์ศิโรราบต่อนางในการปะทะคารมอย่างรุนแรงครั้ง สุดท้าย (น. 69-70) จนทั้งคู่ “หย่าศึก” ไปสองสามวันและเรียนรู้ที่จะวางตัวต่อกัน แฟร์นองด์ก็ แสดงความเห็นใจและกอดนางไว้ นางจึงเผยความรู้สึกที่ตันตันใจว่านางได้สุดรักสุดบูชาของนาง คืนกลับมา ทว่าแฟร์นองด์กลับ “ทิ่มแทงกลางใจ” นางเมื่อเขาตอบว่า “เธออยากให้ผมทำดีกับ แม่” เป็นการตอกย้ำว่าผีมาตีลัดยั้งสิ่งสู่อุรอบตัวลูก และสร้างความอภัยคิให้นางจนกระทั่ง นาที่สุดท้าย บทที่ 12, น. 82) ก่อนสติที่สั่งสมความแปรปรวนต่างๆ เอาไว้จะส่งผลให้นาง กลายเป็นอัมพาตในเวลาต่อมา

และในยามใกล้จากโลกไปเต็มที เฟลิซิเต้ก็ยัง “รู้สึกเล็กๆ” ว่าเป็นสิ่งดีที่นางเป็นทุกข์ เพื่อลูกชาย ทว่านางไม่รู้หรือกว่านางนั้นถูกตรึงไม้กางเขนเสียแล้ว” (บทที่ 14, น. 90) ภาพลักษณ์สุดท้ายของเฟลิซิเต้จึงเทียบเคียงได้กับการยอมทุกข์ทรมาน แบกรับบาปไว้ด้วยความรักเฉกเช่นพระเยซูเจ้า

เกิด-จาก-แม่

หากมองตามหลักทฤษฎีจิตวิเคราะห์ในเรื่องตัวตน (Selfhood) ของฌาคส์ ลากอง (Jacques Lacan) นักคิดชาวฝรั่งเศสที่มองว่าทารกเมื่อถือกำเนิดจากครรภ์มารดา ย่อมต้อง แยกจากมารดามีชีวิตเป็นของตัวเอง เพื่อที่ตามครรลองของธรรมชาติแล้ว บุคคลนั้นจะพ้น ไปจากการครอบงำ หรือในกรณีของแฟร์นองด์ก็คือ ตัวตนของแม่ (Mother Figure) ที่ยังโอบ เขาไว้ด้วยเงามืดมา (น. 95) แฟร์นองด์จึงเป็นตัวละครที่มีลักษณะติดถิ่น ติดแม่ เพราะเคยชิน/ เคยตัวกับการอยู่ในอาณาเขตของแม่แม้จะรู้ว่า เป็นปัญหาใหญ่ ผลคือเขาไม่สามารถและไม่ พยายามที่จะ “แยกตัว (self) แยกตน (soul)” ออกจากมารดา หรือแม่แต่จากบ้านเกิดของ มารดา ดังนั้น สิ่งที่แฟร์นองด์ขาดมาตลอดจึงไม่ใช่เพียงตัวตนหรือจิตวิญญาณ แต่เป็นความ รับรู้ถึงสถานะความเป็นชายและสัญชาตญาณทางเพศ สัญชาตญาณของการต่อสู้ แข่งขัน ไขว่คว้า ที่หมดสิ้นไปกับเดือนปีที่เขาฝังชีวิตส่วนใหญ่ไว้ในแคว้นลอร์ด หรือเล็กๆ แล้วแฟร์นองด์ ไม่เชื่อว่าตนคือส่วนที่แยกจากผู้เป็นแม่ ชีวิตแต่ก่อนแต่อกในคฤหาสน์แห่งนี้ ในเขตป่าสนและ เสียงคำรามของรถไฟสายบอร์โดซ์-แซต แห่งนี้ “ใยเหนียวหนึบ” ที่แฟร์นองด์มองว่าแม่ชิงไว้ ล้อมตัวเขาจึงกลายเป็น “คอมฟอร์ตโซน” ที่เขาเองไม่ได้ต้องการกระเสือกกระสนหนีไปอย่าง แท้จริง

ด้วยความไม่อาจขบถและไม่อาจขาดสะบั้นจากมารดา สิ่งที่เราเรียกว่าความกรงเล็บของแม่จึงเป็นความอ่อนแอของลูก ตัวอย่างปรากฏชัดเจนในบทที่ 9 เมื่อแฟร์นองด์ทบทวนความเป็นลูกผู้ชายของตนที่ตกทอดจากบรรพบุรุษฝ่ายพ่อและอำนาจของแม่ที่ล้นทำให้เขาตกอับมาครั้งก่อนศตวรรษ (น. 61–65) ไปจนถึงฉากรามีปากเสียงขั้นรุนแรงในบทที่ 10 อันเป็นสัญญาณสำคัญของการ “ไปไม่พ้นมารดา” แต่ “กลับเข้าสู่ห้องมืดมืดของมารดา” หลังจากแฟร์นองด์ได้สติและ “เปลือกแข็งกระด้างแตกออก แล้วความรักแบบลูกเล็ก ๆ โผล่พุ่งในน้ำเสียงชวนเวทนา ‘แม่จ๋า!’”

... เพื่อหลบภัยเขาจำต้องคืนสู่อ้อม มีชีวิตจริงนี้ด้วยเขาไม่มีที่พึ่งอื่นใดในโลก เขาเหมือนคนลี้ภัยที่อยากตายจากแผ่นดินนี้ไป แต่จำต้องลงนอนซบแผ่นดินแม่ ซุกหน้าลงไป หวังพึ่งช่องท้องมืดมืด (น. 70)

การ “ได้สติ” ของแฟร์นองด์จึงมีความย้อนแย้งสองแบบคือ ได้สติแล้ว “จากมารดา” ไปตอนต้นเพื่อเฝ้า(หลุม)ศพของมาติลด์ จากเตียงนอนของตนที่ติดห้องนอนของแม่ และจากบ้านไปที่อื่น แล้วจึง “กลับสู่มารดา” ในตอนท้าย กลับมานอนเตียงของแม่ นั่งเก้าอี้ของแม่ กลับเข้ามาสู่คฤหาสน์อันเสมือน “ร่างของแม่” หลังจากและอยู่อย่างซังกะตายราวซากศพสุดท้ายเมื่อสิ้นแม่ แฟร์นองด์จึง “สะเปะสะปะ หลุดไปจากแกนโลก” (บทที่ 15, น. 96)

ทั้งหมดนี้บ่งบอกว่าแฟร์นองด์มีแม่อยู่ในชีวิตอย่างสมบูรณ์จนแทบจะเป็นคนๆ เดียวกัน จิตวิญญาณของเขาขึ้นอยู่กับแม่ ความคิดกุศลและอกุศลต่อแม่ก็เกิดและดับอยู่ในใจดวงนี้และในบ้านหลังนี้ เหตุการณ์ช่วงท้ายที่แสดงให้เห็นว่าแฟร์นองด์ยังมีอายุต้องพึ่งพาแม่คือเมื่อเขาเริ่มรู้สึกใคร่ใคร่เอ็นดูเรย์มอนด์ หลานชายตัวน้อยของมารี เดอ ลาดอส คนใช้เก่าแก่ มากเสียจนอยากครอบครองไว้ซิดไกล์ (บทที่ 16, น. 100–102) ไม่ต่างจากที่เฟลิซิเต้เป็น แต่เมื่อแฟร์นองด์อนุญาตให้หนูน้อยมาพักอยู่ที่บ้าน ก็มีเหตุให้เขาต้องโล่มารีออก เพราะเหลืออดที่พ่อแม่ของเรย์มอนด์เข้ามาแสดงความเป็นเจ้าของอย่างเหิมเกริมและไร้มารยาทในคฤหาสน์หลังสิ้นนายหญิงผู้ที่ทุกคนเกรงกลัว แฟร์นองด์จำต้องแสดงความเด็ดขาดแบบแม่รวบรวมพลังอำนาจของแม่มาไว้ในตัวเพื่อให้คนใช้เคารพยำเกรงเขา (บทที่ 17, น. 107–109) กล่าวได้ว่าสุดท้ายแฟร์นองด์ต้องหันไปพึ่งมารดาที่ยังสามารถ “ลิ่งสู” จิตใจของเขาไม่ต่างจาก “ผีมาติลด์”

ความจำเป็นต้องพึ่งพาและผูกติดอยู่กับผู้มีบทบาทของแม่อีกประการของแฟร์นองค์ก็คือ มารี เดอ ลาดอส ผู้รับใช้ตระกูลกาเซอนาฟมาถึงสามรุ่น มารีเป็นทั้งผู้รับใช้และผู้ให้เสียงมารดา เป็นคนคร่ำ เป็นคนคอยแสดงความเห็นอกเห็นใจ เห็นดีเห็นงามกับเจ้านาย และต้องจงรักภักดีอย่างสุดหัวใจแม้จะถูกโขกสับ เพราะเจ้านายคือ “เจ้าชีวิต” ของคนใช้มาตั้งแต่อ่อนแต่ออก (น. 76, 81–82, 100) ในบทสุดท้ายที่แฟร์นองค์ชมซานฮาที่พึ่งพิง “รูปบูชาที่สลักรฐานันดรศักดิ์ลงจากแท่นมาอยู่ในความดูแลของนาง” คนนี้จึงเลือกที่จะฝ่าความหนาวเหน็บยามกลางคืนในคฤหาสน์วังเปล่า พาร่างของตนเข้าไปอยู่ห้องใต้หลังคาซึ่งเป็นห้องนอนเดิมของมารีที่มีทั้งรูปปั้นพระแม่มาลีและพระเยซูคริสต์ และร้องไห้ก่อนจะกลับไปห้องนอนของตน (น. 112–113) ในเชิงสัญลักษณ์จึงไม่ต่างจากการกลับเข้าสู่ช่องท้องมิดมิดของมารดา

มาตา ที่เป็นมากกว่า “แม่”

นอกจากนวนิยายจะมีเอกลักษณ์ในการเล่าที่สร้าง “ความขลัง” และความน่าติดตามให้กับเรื่องราวด้วยการให้คฤหาสน์ของตระกูลกาเซอนาฟเป็นตัวละครหนึ่งที่แสดงกิริยาอาการเหมือนมนุษย์ เช่น “ตระหนกอกสัน” (น. 11) “ลั่นออดแอต” และ “สั่นสะเทือน” (น. 16) เมื่อรถไฟแรงเครื่อง วิ่งออกจากสถานีและแล่นผ่านไป รวมทั้งเป็นเหมือนเรือนกายที่ตั้งตระหง่านผ่านกาลเวลาและมักถูกไขว่คว้าไปกับอิทธิพลของสิ่งแวดล้อมภายนอก ไม่ต่างจากมนุษย์ที่อาศัยอยู่ภายใน อีกหนึ่งตัวละครที่กระทำการอย่างมนุษย์ในระดับยิ่งใหญ่มิฉะนั้นก็คือธรรมชาติแห่งแคว้นลองด์ที่โมริยค์ใช้ห้องถื่นบ้านเกิดของตนเป็นพื้นที่ที่ให้ตัวละครเข้ามาครอบครอง อยู่อาศัย และรับผลประโยชน์จากมัน

พร้อมๆ กับการแสดงพละานุภาพของแหล่งกำเนิดที่หล่อเลี้ยง อุ้มชูตัวละครตั้งแต่อ่อนแต่ออกจนกระทั่งเป็นไม้ไผ่ไถ้ฝิ่ง ผืนแผ่นดินแห่งแคว้นลองด์ยังแสดงความอุดมสมบูรณ์ผ่านวรรณศิลป์ด้วยบุคลาธิษฐานที่ให้ภาพพจน์และสัมผัสต่างๆ อย่างลึกซึ้งกินใจ นับจากสวนของคฤหาสน์เรื่อยไปถึงถนนเลียบริดไฟและทุ่งหญ้า จนถึงแถบป่าสนอันเป็นสมบัติของมาตามกาเซอนาฟ ออกไปไกลจนจรดมหาสมุทรที่ทรงพลังจนสามารถแผ่ “สายลมเย็นสะอาด” เข้ามาถึงในบริเวณบ้านขณะมาตีลด์สวดมนต์ขอความเมตตาจากพระแม่มาลี (น. 19) หรือ “มวลใบไม้สะลิมสะลือหลับไหล ทุ่งหญ้ากระซิบกระซาบเพียงเสียงละเมอ” (น. 43) และ “เสียงสายลมครวญคร่ำรำพันในช่วงศรทวิษุวัต” (น. 55)

ดินฟ้าอากาศของแต่ละฤดูกาล กลิ่นอบอวลของพืชพรรณนานา อาทิ ต้นติเยอล ต้นเซอแรงก์้า ดอกเจอเรนเนียม ฯลฯ ก็ช่วยสร้างบรรยากาศที่เข้มข้น เช่นเดียวกับสัตว์ประจำถิ่นที่เป็นส่วนเสริมความรู้สึกนึกคิดของตัวละครและสะท้อนสภาพจิตใจของผู้คน เช่น “ราตรีผ่อนลมหายใจผ่านมวลิใบไม้” “หมู่มิให้ญู่กระชิบกระซาบกันโดยไม่ทำให้สกุณาผวาตื่น” (น. 19) หรือยามเย็นที่เฟลิซิเต้เดินเลียบทุ่งหญ้าด้วยความขุ่นเคืองลูกชาย “นกโนติงเกลก็ถึงกับผวาจิ้งหรีดพากันเจียบเสียง” (น. 39) ซึ่งช่วยขับเน้นอารมณ์ด้านลบและ “แผ่รังสีอำมหิต” จนสิ่งมีชีวิตรอบข้างรับรู้และมีปฏิกิริยาตอบโต้ ส่วนยามหน้าร้อนที่ “สายลมร้อนจัดจนผะผ่าว...อวลกลิ่นไม้สนใหม่...ท้องฟ้าเป็นสีแดงกรุ่นควัน” (น. 58) ก็สอดรับกับสภาพเดือดแค้นเจียนบ้าของเฟลิซิเต้ในขณะนั้น และเมื่อเข้าสู่หน้าหนาวในบทท้ายของเรื่องที่แฟร์นองด้อยู่ตามลำพัง “รอบๆ คฤหาสน์ไร้ชีวิตหลังนี้ก็มีแต่เสียงแผ่วผ่อนคลายจากหยาดน้ำตาฟ้า” (น. 111) ก่อนที่หยาดน้ำตาของแฟร์นองด้อยจะถึงคราวหลังภายหลังจากที่จิตวิญญาณของเขา “ประจักษ์ความสงบ” ในใจมากกว่าครั้งใด (น. 111) อนิจจา น่าเสียดายที่โศกนาฏกรรมนอกเหนือจากความตายของตัวละครบางตัว ก็คือความเป็นไม้แก้ดัดยากของแม่ลูกคู่นี้ ที่ต่อให้ต่างคนต่างเกิดสำนึกใหม่ ทุกอย่างก็สายเกินไปเมื่อกาลเวลาได้กลืนกินสรรพสิ่งจนพร่องพื้นที่ของการแก้ตัว กล่าวให้ถึงที่สุดแล้ว ทุกอนุของ *มาตา* ทั้งตัวบทและที่ปรากฏเป็นรูปเล่ม ล้วนหลอมรวมเป็นชิ้นงานทรงพลังที่ให้กำเนิดปฏิกิริยาหลายประการในหลายชั่วขณะของการอ่าน รวมทั้งบทวิจารณ์ชิ้นนี้.

**รายนามคณะกรรมการพิจารณาตัดสิน
บทวิจารณ์วรรณกรรมดีเด่น ประจำปี ๒๕๖๐**

- | | |
|--|---------------|
| ๑. รองศาสตราจารย์ ดร.สุปาณี พัดทอง | ประธานกรรมการ |
| ๒. รองศาสตราจารย์ ดร.ตรีศิลป์ บุญขจร | กรรมการ |
| ๓. รองศาสตราจารย์ ดร.สรณัฐ ไตลังคะ | กรรมการ |
| ๔. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรเดช โชติอุดมพันธ์ | กรรมการ |
| ๕. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุวรรณา เกரியงไกรเพชร | กรรมการ |
| ๖. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เสาวณิต จุลวงศ์ | กรรมการ |