วรรณคดีเปรียบเทียบ

Comparative Literature
Litérature comparée
Literatura comparativa
Vergleichende Literatur
Letteratura comparativa
Hikaku Bungaku

สุธา ศาสตรี

ศูนย์วิจัยการศึกษาวิชาชีพครูและบุคลากรทางการศึกษา
คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กทม. ๑๐๓๓๐
โทร. ๒๑๘-๔๑๖๗

ราคา ๗๐.๐๐ บาท

ปก : กู้ ยงทรัพย์อนันต์

วรรณคดีเปรียบเทียบ

ISBN 974-07-5204-7

พิมพ์ครั้งที่หนึ่ง พ.ศ. ๒๕๒๕

จำนวนพิมพ์ ๓,๐๐๐ ฉบับ

ลิขสิทธิ์เป็นของมูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์

บริษัทสำนักพิมพ์ ไทยวัฒนาพานิช จำกัด

๕๙๙ ถนนไมตรีจิต กรุงเทพมหานคร ๑๐๑๐๐

เป็นผู้แทนจำหน่าย

วรรณคดีเปรียบเทียบ

สุธา ศาสตรี

มูลนิธิโครงการตำรา
สังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์
กรุงเทพมหานคร ๒๕๒๕

รายนามคณะกรรมการบริหาร

มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์

๑. นายเสน่ห์ จามริก	ประธานกรรมการ
๒. นางเพ็ชรี สุมิตร	รองประธาน
๓. นางสาวกุสุมา สนิทวงศ์ ณ อยุธยา	กรรมการ
๔. นายธวัชชัย ยงกิตติกุล	กรรมการ
๕. นายสุเทพ สุนทรเภสัช	กรรมการ
๖. นางสาวสดชื่น ชัยประสาธน์	กรรมการ
๗. นายสุลักษณ์ ศิวรักษ์	กรรมการ
๘. นายนรนิติ เศรษฐบุตร	กรรมการ
๙. นายเฉลิม ทองศรีพงศ์	กรรมการและที่ปรึกษากฎหมาย
๑๐. นายบดินทร์ อัศวาณิชย์	กรรมการและที่ปรึกษากฎหมาย
๑๑. นายเกริกเกียรติ พิพัฒน์เสรีธรรม	กรรมการและเหรัญญิก
๑๒. นายชาญวิทย์ เกษตรศิริ	กรรมการและเลขานุการ
๑๓. นายรังสรรค์ ธนะพรพันธุ์	ผู้จัดการ

มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์
เลขที่ ๔๑๓/๓๘ ถนนอรุณอัมรินทร์ บางกอกน้อย กรุงเทพมหานคร ๑๐๗๐๐
โทร. ๔๒๔–๕๗๖๘

คำแถลงของมูลนิธิโครงการตำรา ฯ

โครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ ก่อตั้งขึ้นเมื่อ พ.ศ. ๒๕๐๙ ด้วยความร่วมแรงร่วมใจกันเองเป็นส่วนบุคคลในหมู่ผู้มีความรักในภารกิจบริการการศึกษาจากสถาบันต่าง ๆ เมื่อเริ่มดำเนินงาน โครงการตำรา ฯ มีฐานะเป็นหน่วยงานหนึ่งของสมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย โดยได้รับความร่วมมือด้านทุนทรัพย์จากมูลนิธิร็อกกี้เฟลเลอร์เพื่อใช้จ่ายในการดำเนินงานขั้นต้น เป้าหมายเบื้องแรกของโครงการตำรา ฯ ก็คือ ส่งเสริมให้มีหนังสือตำราภาษาไทยที่มีคุณภาพดี โดยเฉพาะในทางวิชาสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ ทั้งนี้เพราะต่างก็เห็นพ้องต้องกันในระยะนั้นว่า คุณภาพของหนังสือตำราภาษาไทยระดับอุดมศึกษาแขนงวิชาดังกล่าวยังไม่สูงพอ ถ้าส่งเสริมให้มีหนังสือเช่นนี้เพิ่มมากขึ้น ย่อมมีส่วนช่วยยกระดับมาตรฐานการศึกษาในขั้นมหาวิทยาลัยไปด้วยโดยปริยาย อีกทั้งยังอาจหนุนช่วยการสร้างสรรค์ทางปัญญา ความคิดริเริ่ม และความเข้าใจอันถูกต้องในเรื่องที่เกี่ยวเนื่องกับสังคม วัฒนธรรม เศรษฐกิจ และการเมืองโดยส่วนรวม

พร้อมกันนี้โครงการตำรา ฯ ก็มีเจตนารมณ์อันแน่วแน่ที่จะทำหน้าที่เป็นแหล่งชุมนุมงานเขียนของนักวิชาการต่าง ๆ ทั้งในและนอกสถาบัน เพื่อให้ผลงานวิชาการที่มีคุณภาพได้เป็นที่รู้จักและแพร่หลายออกไปโดยทั่วถึงทั้งในหมู่ผู้สอน ผู้เรียน และผู้สนใจงานวิชาการ การดำเนินงานของโครงการตำรา ฯ มุ่งขยายความเข้าใจและความร่วมมือของบรรดานักวิชาการออกไปในวงกว้างยิ่ง ๆ ขึ้นด้วย ไม่ว่าจะเป็นการกำหนดนโยบาย สร้างตำราการเขียน การแปล และการใช้ตำรานั้น ๆ ซึ่งจะเป็นเครื่องส่งเสริมและกระชับความสัมพันธ์อันพึงปรารถนา ตลอดจนความเข้าใจอันดีต่อกันในวงวิชาชีพที่เกี่ยวข้อง

นโยบายพื้นฐานของโครงการตำรา ฯ คือ ส่งเสริมและเร่งรัดให้มีการจัดพิมพ์หนังสือตำราทุกประเภททั้งที่เป็นงานแปลโดยตรง งานแปล—เรียบเรียง งานถอดความ งานรวบรวม งานแต่งและงานวิจัย ในช่วงแรก ๆ เราได้เน้นส่งเสริมงานแปลเป็นงานหลัก ขณะเดียวกัน ก็ได้ส่งเสริมให้มีการจัดพิมพ์ตำราประเภทอื่น ๆ ด้วย นับแต่ได้ก่อตั้งโครงการตำรา ฯ มาจนกระทั่งถึงปัจจุบัน ซึ่งบัดนี้สามารถแยกตัวออกมาบริหารและดำเนินการอย่างอิสระจากสมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์โดยความร่วมมืออย่างดียิ่งของนักวิชาการหลายสถาบัน สามารถส่งเสริม—กลั่นกรอง—ตรวจ

สอบ—และจัดพิมพ์หนังสือตำราภาษาไทยระดับอุดมศึกษาที่มีคุณภาพตามเป้าหมาย เจตนารมณ์ และนโยบาย ได้ครบทุกประเภท และมีเนื้อหาครอบคลุมสาขาวิชาต่าง ๆ ถึง ๘ สาขา ดังต่อไปนี้คือ

๑) สาขาวิชาภูมิศาสตร์ ๒) สาขาวิชาประวัติศาสตร์ ๓) สาขาวิชาเศรษฐศาสตร์ ๔) สาขาวิชารัฐศาสตร์ ๕) สาขาวิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา ๖) สาขาวิชาปรัชญา ๗) สาขาวิชาจิตวิทยา ๘) สาขาวิชาภาษาและวรรณคดี นอกจากนี้เรายังมีโครงการผลิตตำราสาขาวิชาอื่นเพิ่มขึ้นด้วย เช่น สาขาวิชาศิลปะ ซึ่งกำลังอยู่ในขั้นดำเนินงานและยังได้ขยายงานให้มีการแต่งตำราเป็น "ชุด" ต่อ ซึ่งมีเนื้อหาคาบเกี่ยวระหว่างหลายสาขาวิชา เช่น "ชุดชีวิตและงาน" ของบุคคลที่น่าสนใจ ดังที่ได้จัดพิมพ์เผยแพร่ไปแล้วบางเล่ม

ปัจจุบันมูลนิธิโครงการตำรา ฯ ยังคงมีเจตนารมณ์อันแน่วแน่ที่จะขยายงานของเราต่อไปอย่างไม่หยุดยั้ง แม้ว่าจะประสบอุปสรรคนานัปการ โดยเฉพาะอุปสรรคด้านทุนรอน เพราะกิจการของเรามิใช่กิจการแสวงหาผลกำไร หากมุ่งประสงค์ให้นักศึกษาและประชาชนได้มีโอกาสซื้อหาหนังสือในราคาย่อมเยาพอสมควร

อนุกรรมการทุกสาขาวิชาของมูลนิธิโครงการตำรา ฯ ยินดีน้อมรับคำแนะนำและคำวิพากษ์วิจารณ์จากผู้อ่านทุกท่าน และปรารถนาอย่างยิ่งที่จะให้ทุกท่านได้เข้ามามีส่วนร่วมในมูลนิธิโครงการตำรา ฯ ไม่ว่าจะเป็นการสนับสนุนแนะนำอยู่ห่าง ๆ ช่วยแต่ง แปล เรียบเรียง หรือรวบรวมตำราสาขาวิชาต่าง ๆ ให้เรา หรือเข้ามาช่วยบริหารและดำเนินงานร่วมกับเรา

ประธานกรรมการ
มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์

คำนำ

วรรณคดีเปรียบเทียบเป็นวิชาซึ่งเริ่มแพร่หลายในระดับอุดมศึกษาและบัณฑิตศึกษาในประเทศไทย และนับวันก็จะทวีความสำคัญ เพราะเป็นวิชาที่ช่วยให้ผู้ศึกษาตลอดจนบุคคลทั่วไปซึ่งสนใจวรรณคดี มองเห็นความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับชีวิตได้อย่างถูกต้อง ว่าเป็นสิ่งซึ่งนานาชาติใช้ถ่ายทอดประสบการณ์ด้านต่าง ๆ อย่างมีศิลปะโดยใช้ภาษาเป็นสื่อ ความพยายามเช่นนี้และแม้แต่ประสบการณ์ที่ถ่ายทอดก็อาจมีร่วมกันได้ในสังคมมนุษย์ที่ใช้ภาษาต่างกัน ดังนั้น วรรณคดีจึงไม่อาจถูกจำกัดขอบเขตด้วยสภาพทางภูมิศาสตร์หรือความเป็นชาติ ให้มีความแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง อุปสรรคใหญ่ในการศึกษาวรรณคดีเปรียบเทียบขณะนี้ คือ การขาดแคลนหนังสือซึ่งอาจให้ความรู้ขั้นพื้นฐานอันอาจใช้เป็นแบบเรียนในระดับอุดมศึกษาและใช้เป็นหนังสือประกอบในระดับบัณฑิตศึกษา การขาดหนังสือซึ่งทำหน้าที่ทั้งสองประการนี้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งที่เขียนเป็นภาษาไทย ทำให้ผู้สอนและผู้ศึกษาในประเทศของเรายากจะได้รับความรู้ซึ่งจัดไว้เป็นหมวดหมู่และจำเป็นต้องได้รับพร้อมกัน หนังสือเล่มนี้มีวัตถุประสงค์ช่วยลดปัญหาการขาดหนังสือขั้นพื้นฐาน ซึ่งไม่ง่ายจนแทบไม่มีความจำเป็นต้องมีผู้สอนในระดับอุดมศึกษา และในขณะเดียวกัน ก็แนะแนวทางซึ่งผู้ต้องการศึกษาอย่างจริงจังด้วยตนเองอาจนำไปใช้ได้

สำหรับขอบเขตและลักษณะ หนังสือเล่มนี้พยายามให้ผู้อ่านเข้าใจวัตถุประสงค์ วิธีการและวัสดุของวรรณคดีเปรียบเทียบ โดยการให้ทฤษฎี การวิเคราะห์ และการประเมินค่าวรรณกรรมในทุกหมวดที่เสนอ ตัวอย่างวรรณกรรมที่ใช้ประกอบการอธิบาย ส่วนใหญ่เป็นงานในภาษาอังกฤษและฝรั่งเศส เพราะว่าผู้ศึกษาโดยทั่วไปมีความรู้สองภาษานี้พอที่จะอ่านตำนานฉบับเพิ่มเติมได้ ในการสอนนักศึกษาซึ่งถนัดภาษาอื่น เช่น เยอรมัน ผู้สอนอาจใช้วรรณกรรมในภาษานั้นแทน ส่วนวรรณกรรมที่ใช้เป็นตัวอย่างในหนังสือเล่มนี้ ได้เลือกเฉพาะเรื่องซึ่งอาจหาได้ง่ายในประเทศไทย และพยายามใช้งานของนักเขียนคนเดียวกันในหลายตัวอย่างแม้จะต่างเรื่องกัน เพื่อผู้ศึกษาจะได้เห็นลักษณะทั่วไปของงานของนักเขียนผู้นั้น เกิดความเข้าใจลึกซึ้งขึ้น และสามารถเห็นประเด็นของตัวอย่างที่ยกมาได้ดียิ่งขึ้น ทางด้านประวัติของวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบนั้น เนื่องจากได้มีผู้ให้ความเป็นมาทั่วไปไว้อย่างละเอียดแล้ว จึงจะกล่าวเฉพาะด้านแนวการศึกษาในประเทศต่าง ๆ อย่างสังเขป เพื่อให้ผู้อ่านเข้าใจปรัชญาของวิชานี้ซึ่งเปลี่ยนแปลงมาเป็นลำดับจนถึงปรัชญาที่ยึดในการศึกษาปัจจุบันทั่วโลก

เนื่องจากวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบเป็นการศึกษาซึ่งครอบคลุมความรู้หลายแง่ และหนังสือเล่มนี้เป็นพื้นฐานซึ่งต้องแสดงลักษณะของการศึกษาทุกแง่ด้วย เนื้อหาที่เสนอจึงจำเป็นต้องรวบรัดและค่อนข้างเข้มข้น ดังนั้น เพื่อให้เกิดประโยชน์เต็มที่ในระดับอุดมศึกษา จึงขอเสนอวิธีการใช้หนังสือสำหรับผู้สอนดังต่อไปนี้

1. ควรใช้หนังสือเป็นจุดเริ่มต้นสำหรับการอภิปราย โดยหาหนังสือซึ่งใช้เป็นตัวอย่างเพียงบางส่วนมาอ่านเป็นภูมิหลังให้ผู้ศึกษาเข้าใจสิ่งที่กล่าวถึงอย่างแจ่มแจ้ง ทั้งนี้อาจกระทำได้โดยการเสนอภาคนิพนธ์เป็นกลุ่ม ซึ่งเป็นการวิเคราะห์วรรณกรรมนั้น ๆ ต่อจากตัวอย่างเพื่อให้ได้ความรู้ที่สมบูรณ์

2. เนื่องจากแนวการศึกษาในหนังสือนี้มีมากเกินจะศึกษาได้ครบในรายวิชาเดียว ถ้ามีการอภิปรายเพิ่มเติมตามข้อ 1 ผู้สอนจึงอาจตกลงกับผู้ศึกษาว่าจะเลือกแนวใดสำหรับศึกษาโดยละเอียดเป็นพิเศษ โดยคำนึงถึงความพร้อมของผู้ศึกษา อาจมีการศึกษาแนวเดียวกันเป็นกลุ่มแต่ใช้วรรณกรรมต่างเรื่องกันในรูปสัมมนา หรือถ้ามองจากด้านความพร้อมของสถาบัน กล่าวคือ ถ้าสถานศึกษาใดมีหนังสือและอุปกรณ์อื่นเหมาะกับการศึกษาโดยละเอียดในแนวใด ก็อาจจัดให้มีการศึกษาแนวนั้นเป็นพิเศษได้เช่นกัน

3. ควรให้การเรียนรู้เหมาะกับผู้ศึกษาแต่ละคนในแต่ละกลุ่ม หรือชั้นเรียน คือ แต่ละคนอาจศึกษาเชิงลึกต่างแนวกัน หรือใช้วรรณคดีต่างภาษากันตามความถนัด อาจให้ผู้มีความถนัดพิเศษช่วยผู้อื่นในกลุ่มเมื่อศึกษาร่วมกันในแนวหนึ่ง เช่น ผู้มีความรู้ดนตรีอาจช่วยเป็นวิทยากรในส่วนที่เกี่ยวข้องกับดนตรี ผู้รู้ภาษาเยอรมันอาจอ่านหนังสือมาพูดในชั้นก่อนมีการอภิปราย

4. โดยปกติการศึกษาวรรณกรรมมักต้องใช้ต้นฉบับ แต่สำหรับรูปแบบย่อยที่พอจะใช้หนังสือแปลได้ เช่น นวนิยายและเรื่องสั้นหรือละครร้อยแก้ว อาจใช้หนังสือแปลเพื่อลดความไม่สะดวกในการหาต้นฉบับและเพิ่มความเข้าใจแก่ผู้ศึกษาในเวลาจำกัด

5. ควรคำนึงถึงวรรณคดีไทย สังคม และวัฒนธรรมไทยไว้เสมอในการศึกษา ผู้สอนควรหาช่องทางที่จะสัมพันธ์ความรู้ที่ได้จากการศึกษาทฤษฎีสากล และวรรณคดีต่างประเทศ กับวรรณคดีไทย ความคิดและความรู้สึกของไทย เช่น ใช้วรรณกรรมบางเรื่องของไทยในการหัดวิเคราะห์ตามแนวสากลที่ศึกษา บางแนวเช่นวรรณคดีกับสังคม อาจใช้วรรณกรรมไทยร่วมสมัยเป็นแบบฝึกหัดได้เป็นอย่างดี

6. อุปกรณ์ทางโสตทัศนศึกษา อาจเพิ่มความเข้าใจและความน่าสนใจแก่การศึกษาได้มาก เช่น อาจหาภาพและดนตรีที่กล่าวถึงมาใช้ประกอบการเรียนการสอน

7. เนื่องจากวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบต้องการความรู้หลายอย่างเป็นพื้นฐาน จึงเป็นสิ่งปกติที่จะหวังให้ผู้ศึกษาทุกคนสนใจและศึกษาทุกแนวได้ดีเสมอกันไม่ได้ การสนับสนุนผู้ศึกษาให้เกาะกลุ่มช่วยกันทำงานและมีส่วนในการอภิปราย รวมทั้งการวัดผลเป็นกลุ่มเสียส่วนหนึ่ง อาจช่วยแก้ปัญหาในการเรียนวิชาใหม่ซึ่งมีวิธีการศึกษาแตกต่างออกไปได้บ้าง นอกจากนั้น การทำงานเป็นกลุ่มทำให้ผู้ศึกษาคลายความกังวลเรื่องคะแนน เป็นผลดีอย่างมากสำหรับผู้ที่ไม่คุ้นเคยกับการแสดงความคิดเห็นเป็นรายบุคคล นอกจากนี้ในระยะเริ่มแรก การช่วยกันคิดทำให้ผู้ศึกษามองเห็นเหตุผลหลายด้าน และมีหลักในการเสนอความคิด

สัมฤทธิผลที่คาดสำหรับการศึกษาวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบไม่ควรเป็นความทรงจำเรื่องที่เรียนแล้ว แต่ควรเป็นความสามารถที่มีเพิ่มขึ้นในการใช้เหตุผล การวิเคราะห์ และการนำความรู้ที่ได้ไปใช้ประโยชน์ ดังนั้นงานที่กระทำตลอดหลักสูตร เช่น การอภิปราย การเขียนและเสนอภาคนิพนธ์ การ

ช่วยเป็นวิทยากร ตลอดจนการช่วยเตรียมเอกสาร ควรเป็นส่วนสำคัญในการทดสอบนอกจากข้อเขียนในเวลาจำกัด ทั้งนี้เพราะว่าความรู้และความคิดที่บรรจุอยู่ในหนังสือเล่มนี้เป็นตัวอย่างซึ่งแสดงความจริงที่ว่า สิ่งทั้งหลายมีการเริ่มต้น ความเสื่อมและการทดแทนที่ ประโยชน์ถาวรต่อผู้ศึกษาจึงควรจะเป็นความสามารถที่จะเข้าใจเหตุผลและความคิดที่ต่างจากของตนเอง และความสามารถหาข้อสรุปของตนในกรณีที่จะต้องทำงานกับทฤษฎีใหม่ วัสดุใหม่ โดยยึดถือวิธีหาเหตุผลที่เป็นภววิสัย นี้เป็นทัศนะของวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบที่ได้ยึดถือมาโดยตลอด และพยายามจะสร้างขึ้นในหมู่ผู้ศึกษารุ่นต่อไป

อนึ่ง ผู้อ่านจะสังเกตว่า หนังสือเล่มนี้ใช้คำว่าวรรณคดี วรรณกรรม และงานของนักเขียนอยู่ตลอดเวลา จึงใคร่ขอให้นิยามของคำเหล่านี้ตามที่ปรากฏในหนังสือเล่มนี้และตามความหมายที่ใช้ทั่วไปในต่างประเทศ เราใช้คำว่าวรรณคดี เมื่อกล่าวถึงหนังสือกลุ่มหนึ่งซึ่งยอมรับกันทั่วไปแล้วว่ามีคุณค่าทางศิลปะถึงขนาดโดยที่ไม่คำนึงถึงผู้แต่งเป็นรายบุคคล แต่จะใช้คำว่าวรรณกรรม เมื่อกล่าวถึงหนังสือเช่นนั้นแต่ละชิ้นโดยไม่เจาะจงรูปแบบหรือเมื่อคำนึงถึงตัวผู้แต่งด้วย ส่วนคำว่างาน ใช้เมื่อคำนึงถึงผู้แต่งด้วย ไม่ว่าจะเป็นวรรณกรรม บทความ หนังสือทางวิชาการ ทั้งในความหมายรวมและแยกแต่ละชิ้น ตัวอย่างเช่น เราพูดถึงวรรณคดีสมัยคลาสสิก วรรณกรรมเรื่องอีเลียด วรรณกรรมของนักเขียนแนวซิมโบลิสต์ งานของฟรอยด์ และงานของจอยซ์ เป็นต้น

สารบัญ

หน้า

คำนำ

บทที่ 1 ประวัติความคิดและแนวทาง 1

เชิงอรรถ 11

บทที่ 2 ความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับศิลปะอื่น 12

วรรณคดีกับ Spatial Art 18

วรรณคดีกับดนตรี 30

วรรณคดีกับการแสดง 40

การจัดระเบียบวิธีศึกษา 48

เชิงอรรถ 52

บทที่ 3 วรรณคดีกับวิทยาการ 55

วรรณคดีกับจิตวิทยา 56

วรรณคดีกับปรัชญา 64

วรรณคดีกับประวัติความคิด 102

เชิงอรรถ 115

บทที่ 4 วรรณคดีกับวัฒนธรรม 117

วรรณคดีกับคติชน 120

วรรณคดีกับสังคม 130

วรรณคดีกับระบอบการปกครอง 148

เชิงอรรถ 169

บทที่ 5 ความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีชาติต่าง ๆ 173

หนี้ทางวรรณกรรม 174

ประเพณีทางวรรณกรรม 198

เชิงอรรถ 216

บรรณานุกรม 217

บทที่ 1
ประวัติความคิดและแนวทาง

เมื่อได้ยินคำว่า วรรณคดีเปรียบเทียบ ผู้ฟังมักตั้งคำถามเดียวกันว่าเปรียบเทียบกับอะไร แม้ในปัจจุบันนี้ก็เช่นเดียวกัน ทั้งที่คำนี้ได้ใช้เป็นชื่อวิชาทางวรรณคดีที่สำคัญวิชาหนึ่งมาเป็นเวลากว่า 150 ปีแล้ว ที่จริงชื่อนี้ทำความลำบากใจให้แก่นักวรรณคดีเปรียบเทียบเป็นอย่างมาก เนื่องจากคนทั่วไปไม่อาจเข้าใจความหมายได้อย่างถูกต้องโดยดูจากคำศัพท์ ในสมัยที่วิชานี้เริ่มแพร่หลาย นักวรรณคดีเปรียบเทียบเองยังกล่าวไว้ว่า คำว่าวรรณคดี "เปรียบเทียบ" เป็นเรื่องยุ่งยากและเป็นเหตุผลหนึ่งอย่างไม่ต้องสงสัยเลยว่า เหตุใดวิธีการสำคัญสำหรับศึกษาวรรณคดีวิธีนี้จึงประสบความสำเร็จทางวิชาการน้อยกว่าที่คาดหมาย[1] ทั้งนี้เพราะคำว่า "เปรียบเทียบ" มีผลกระทบถึงวิธีการและความเข้าใจเรื่องขอบเขตของวิชา ชื่อนี้เริ่มใช้เมื่อต้นศตวรรษที่ 19 ในขณะที่วิทยาศาสตร์ธรรมชาติสาขาต่าง ๆ ครอบคลุมความคดทางมนุษยศาสตร์[2] การเปรียบเทียบเป็นวิธีการหนึ่งซึ่งใช้ในวิชาเหล่านั้นทางมนุษยศาสตร์ โดยเฉพาะทางวรรณคดี จึงอยากใช้คำนี้บ้างเพื่อแสดงว่า วิชาของตนมีศักดิ์ศรีสมที่จะเป็นวิชาเหมือนกัน โดยมีวิธีการศึกษาอันเป็นที่ยอมรับ วิธีการเปรียบเทียบยังใช้อยู่ในวิชาวิทยาศาสตร์สาขาชีวภาพในปัจจุบัน ดังจะเห็นจากชื่อรายวิชา เช่น Comparative insect morphology และ Comparative morphology of vascular plants ส่วนรายวิชาทางสังคมศาสตร์ก็มีอยู่ไม่น้อยที่ใช้คำว่าเปรียบเทียบเพื่อกำหนดวิธีการศึกษาของรายวิชา เช่น Comparative public administration, Comparative local politics และ Comparative constitutional law เป็นต้น แต่ในวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบนั้น การเปรียบเทียบเป็นเพียงวิธีหนึ่งในจำนวนวิธีต่าง ๆ ซึ่งใช้เพื่อศึกษาวรรณคดี ดังนั้น ชื่อของวิชาจึงกลายเป็นอุปสรรคในการกำหนดขอบเขต และทำให้มีความเข้าใจผิดอยู่ตลอดเวลาว่า วิชานี้มุ่งแต่จะเปรียบเทียบ และคงเปรียบเทียบในระหว่างวรรณคดีเท่านั้น ส่วนในด้านลักษณะการศึกษาก็มีความเข้าใจผิดว่าวิชานี้เป็นประเภท Multi-disciplinary คือ เก็บวิชาต่าง ๆ มารวมไว้ในโปรแกรมของตน แต่ตามความจริงแล้ว วรรณคดีเปรียบเทียบเป็นวิชาประเภท inter-disciplinary เพราะมีขอบเขตและวัตถุประสงค์ซึ่งแตกต่างจากวิชาอื่น ๆ แต่สามารถนำความรู้เฉพาะในสาขาต่าง ๆ และวิธีการสากลทางมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์มาประยุกต์ใช้เพื่อวัตถุประสงค์เฉพาะของตน เพื่อผลิตผลงานทางวิชาการซึ่งแตกต่างจากวิชาอื่น

คำว่า วรรณคดีเปรียบเทียบ ปรากฏขึ้นเป็นครั้งแรกในประเทศฝรั่งเศส Villemain เรียกชื่อรายวิชาของเขาที่มหาวิทยาลัยซอร์บอนน์ว่า Littérature comparée เมื่อปี ค.ศ. 1827[3] ต่อมาชื่อนี้ได้เป็นที่ยอมรับกันอย่างกว้างขวางในฝรั่งเศส ส่วนชาติต่าง ๆ ซึ่งหันมาศึกษาวรรณคดีในแนวใหม่นี้ก็รับเอาชื่อซึ่งตั้งขึ้นตามวัตถุประสงค์เฉพาะกาลสมัยดังกล่าวข้างต้นไปด้วย เราจึงมีคำเรียกวิชานี้อันแปลได้เหมือนกันหมด เช่น Comparative Literature, Letteratura comparativa, Literatura

comparativa, vergleichende Literatur และแม้แต่ในภาษาญี่ปุ่น คือ Hikaku Bungaku เมื่อเป็นเช่นนี้ ชื่อวรรณคดีเปรียบเทียบจึงลงรากมั่นคงจนการจะเปลี่ยนชื่อใหม่เป็นสิ่งทำได้ยาก และเราก็คงต้องเผชิญกับคำถามว่า เปรียบเทียบกับอะไร ต่อไปอีก

นิยาม

ในปัจจุบัน คำว่า วรรณคดีเปรียบเทียบ มีความหมายสำหรับนักวรรณคดีเปรียบเทียบส่วนใหญ่ โดยเฉพาะในประเทศซึ่งศึกษาวิชานี้แบบอเมริกันว่า การศึกษาวรรณคดีซึ่งเกินขอบเขตของประเทศใดประเทศหนึ่ง และการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีฝ่ายหนึ่งกับความรู้และความเชื่อในด้านอื่น เช่น ศิลปะต่าง ๆ (ตัวอย่างเช่น จิตรกรรม สถาปัตยกรรม ดนตรี) ปรัชญา ประวัติศาสตร์ สังคม (เช่น การเมือง เศรษฐศาสตร์ สังคมศาสตร์) วิทยาศาสตร์สาขาต่าง ๆ ศาสนา ฯลฯ อีกฝ่ายหนึ่ง[4] ได้มีผู้เรียบเรียงใจความให้กะทัดรัดว่า วรรณคดีเปรียบเทียบ คือ

> การศึกษาปรากฏการณ์ทางวรรณกรรมอย่างหนึ่งอย่างใดจากทัศนะของวรรณคดีแห่งชาติมากกว่าหนึ่ง หรือในการประสานกันกับวิชาการด้านสติปัญญาอีกวิชาหนึ่งหรือแม้แต่หลายวิชา[5]

วรรณคดีเปรียบเทียบจึงมีขอบเขตกว้างขวางเท่ากับขอบเขตความสนใจและประสบการณ์ด้านต่าง ๆ ของมนุษย์ ไม่ว่าจะเป็นด้านสติปัญญา อารมณ์ หรือสังคม ไม่ว่าจะเป็นข้อสังเกตจากสิ่งที่ปรากฏจริงในชีวิตหรือจะเป็นทฤษฎี ความใฝ่ฝัน จินตนาการหรืออุดมการณ์ใด ๆ สิ่งเหล่านี้เมื่อปรากฏในวรรณคดีย่อมสมควรได้รับการศึกษาวิเคราะห์เช่นเดียวกับลักษณะภายในของวรรณคดีเอง เช่น รูปแบบ ลีลา การประพันธ์ การรับจารีต และการเสนอนวกรรม จึงอาจกล่าวเสริมว่า ขอบเขตของวรรณคดีเปรียบเทียบจะขยายออกไปตามขอบเขตของความรู้เรื่องภายนอกตน และความเข้าใจตนเองของมนุษย์ ดังนั้น จึงคงไม่มีโอกาสที่วิชานี้จะแคบลงหรือล้าหลังเมื่อมนุษย์มีวิวัฒนาการเพิ่มขึ้น

รายวิชาในหลักสูตรวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบซึ่งเปิดสอนตามมหาวิทยาลัยต่าง ๆ ส่วนใหญ่จะเป็นการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีนานาชาติ ส่วนการเขียนวิทยานิพนธ์ขั้นบัณฑิตศึกษาอาจเป็นแนวนี้หรือจะเป็นแนวความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับสิ่งอื่นก็ได้ โดยผู้เขียนวิทยานิพนธ์ต้องมีความรู้เกี่ยวกับ "สิ่งอื่น" เช่น ทฤษฎี และมีข้อมูลพอจะทำการวิจัยได้ทุกทาง จึงเห็นได้ว่าการศึกษาวรรณคดีเปรียบเทียบแท้จริงเป็นการศึกษาวรรณคดีสัมพันธ์ (literary relations) และคำภาษาอังกฤษนี้เป็นอีกชื่อหนึ่งของวรรณคดีเปรียบเทียบ แต่ยังมิได้รับเป็นชื่อวิชาด้วยเหตุผลดังกล่าวแล้ว

คำที่ใช้สับสนกับวรรณคดีเปรียบเทียบ

ในสมัยศตวรรษที่ 19 ขณะที่วิชาวรรณคดีเปรียบเทียบเพิ่งเริ่มขึ้น และยังไม่มีความมั่นคงทั้งในด้านทฤษฎีและขอบเขตของการศึกษานั้น ได้เกิดมีคำใหม่ขึ้นอีกสองคำ คือ วรรณคดีโลก และวรรณคดีทั่วไป และทั้งสองคำก็ใช้หมายถึงการศึกษาวรรณคดีโดยไม่จำกัดอยู่ในขอบเขตของชาติใดชาติหนึ่ง จึงเกิดปัญหาว่า คำเหล่านี้ใช้แทนวรรณคดีเปรียบเทียบได้หรือไม่

1. วรรณคดีโลก แปลจากคำว่า Weltliteratur ซึ่งเกอเตใช้เป็นคนแรกในปี 1827 โดยมีความหมายว่าเป็นมรดกร่วมของคนทั้งโลก ประกอบด้วยผลงานที่ดีที่สุดของกวีและนักเขียนทางสุนทรียศาสตร์ของทุกชาติที่สร้างขึ้นเพื่อให้มนุษยชาติรวมกันได้ ไม่มีใครใช้คำว่าวรรณคดีโลกในความหมายของเกอเต แต่มักจะใช้คำนี้เมื่อหมายถึงการศึกษางานชิ้นเอกของชาติต่าง ๆ โดยมิได้คำนึงถึงความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน และความสัมพันธ์กับจารีตที่มีมาในประวัติศาสตร์ทางวรรณกรรมและวัฒนธรรม[6] เมื่อเปรียบกับวรรณคดีเปรียบเทียบ มีความแตกต่างกันในวิธีการศึกษา 3 ประการ คือ

ก. วรรณคดีโลก ครอบคลุมผลงานทางวรรณกรรมทั่วโลก แม้ว่าในทางปฏิบัติมักจะเป็นผลงานของโลกตะวันตกเท่านั้น เนื่องจากนักปราชญ์ส่วนใหญ่ซึ่งสนใจวรรณคดีโลกไม่สู้มีความรู้ภาษาและวรรณคดีของโลกแถบอื่น ๆ ถ้ากล่าวทางภูมิศาสตร์ วรรณคดีโลกมีวัตถุประสงค์กว้างขวางกว่าวรรณคดีเปรียบเทียบซึ่งแม้จะครอบคลุมวรรณคดีทั่วโลก แต่มักจะผลิตผลงานเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของสองประเทศหรือสองนักเขียนซึ่งใช้ภาษาต่างกัน หรือนักเขียนคนหนึ่งกับอีกประเทศหนึ่ง ตัวอย่างเช่น ความสัมพันธ์ทางวรรณกรรมระหว่างอังกฤษกับฝรั่งเศส ระหว่าง T.S. Eliot กับ Valéry และประเทศอิตาลีในงานของเกอเต เป็นต้น

ข. วรรณคดีโลก เป็นคำซึ่งบ่งปัจจัยด้านเวลาในฐานะเป็นเงื่อนไขของการศึกษา เพราะกว่างานแต่ละชิ้นจะมีสถานภาพเป็นงานระดับโลกได้ก็ต้องใช้เวลานานก่อนจะเป็นที่ยอมรับ วรรณคดีเปรียบเทียบไม่มีข้อจำกัดนี้จึงต่างกับวรรณคดีโลก วรรณคดีเปรียบเทียบอาจศึกษาเกี่ยบกับนักเขียนคนใดสมัยใดก็ได้ ถ้าผลงานเป็นที่น่าศึกษา

ค. วรรณคดีโลก ศึกษาเฉพาะงานที่มีคุณค่าสูงจนเป็นที่ยอมรับทั่วโลกเท่านั้น ส่วนวรรณคดีเปรียบเทียบศึกษาทั้งงานเหล่านี้ และงานอื่นซึ่งมีคุณภาพต่ำกว่าหรือยังมิได้จัดเข้าระดับโลกได้ด้วย จึงสามารถผลิตผลงานซึ่งมิใช่เพียงเฉพาะการศึกษาความสำเร็จในอดีต แต่ยังมีการชี้ให้เห็นแนวใหม่ที่จะเกิดขึ้นในวงวรรณกรรม การศึกษาผลงานของนักเขียนชั้นหนึ่งซึ่งยังมิได้จัดเข้าระดับโลก เป็นสิ่งซึ่งกระทำกันมากในวรรณคดีเปรียบเทียบ และผลของการศึกษาประเภทนี้อาจเป็นเหตุให้นักเขียนเหล่านั้นก้าวขึ้นมาเป็นนักเขียนระดับโลกได้ นอกจากนี้ วรรณคดีเปรียบเทียบอาจศึกษานักเขียนเก่าซึ่งถูกลืมไปแล้วทำให้ได้รับความสนใจใหม่ เช่น ศึกษา Donne, Blake และ Gerad de Nerval เป็นต้น รวมทั้งศึกษาวรรณคดีนอกยุโรปและในอเมริกา ทำให้ค้นพบงานสำคัญทางวรรณกรรมเพิ่มขึ้น

2. วรรณคดีทั่วไป แปลจากคำว่า general literature เดิมคำนี้หมายถึงทฤษฎีและกฎเกณฑ์ต่าง ๆ ทางวรรณคดี ต่อมา Paul Van Tieghem แห่งมหาวิทยาลัยซอร์บอนน์ได้ให้นิยามใหม่เพื่อใช้ในความหมายเฉพาะและแตกต่างจากวรรณคดีเปรียบเทียบว่า เป็นคำสั้นสำหรับใช้เรียกประวัติทั่วไปทางวรรณคดี (histoire générale de la littérature) กล่าวคือ เป็นระบบการค้นคว้าสิ่งซึ่งเหมือนกันในวรรณคดี ไม่ว่าจะเป็นเพราะการรับอิทธิพลหรือโดยบังเอิญ[7] โดยเขามีความเข้าใจว่าวรรณคดีเปรียบเทียบศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งสองสิ่ง ไม่ว่าจะเป็นงาน นักเขียน หรือกลุ่มนักเขียน และความสัมพันธ์ของทั้งสองสิ่งนี้เป็นเรื่องเกี่ยวกับรูปแบบหรือเนื้อหาของวรรณกรรม[8] Henry H.H.

Remak นักวรรณคดีเปรียบเทียบชาวอเมริกาตั้งข้อสังเกตว่า นิยามของ Van Tieghem ไม่เป็นที่ยอมรับแพร่หลายนอกประเทศฝรั่งเศส และกล่าวว่า ตามความเห็นของ Van Tieghem วรรณคดีแห่งชาติ วรรณคดีเปรียบเทียบและวรรณคดีทั่วไปแสดงระดับติดต่อกัน 3 ระดับ คือ วรรณคดีแห่งชาติจับปัญหาที่เกี่ยวข้องเฉพาะในวรรณคดีชาติใดชาติหนึ่ง วรรณคดีเปรียบเทียบโดยปกติศึกษาเกี่ยวกับวรรณคดีที่ต่างกันอย่างน้อยสองวรรณคดี ส่วนวรรณคดีทั่วไปศึกษาพัฒนาการในหลายประเทศซึ่งรวมกันเป็นหน่วยที่มีความสัมพันธ์กัน เช่น ยุโรปตะวันตก อเมริกาใต้ ตะวันออก การจัดระดับของ Van Tieghem ทำให้เกิดปัญหาอย่างน้อยก็ในข้อที่ว่า อาจเป็นการแบ่งแบบขีดเส้นอย่างง่าย ๆ และตามใจชอบ เพื่อแบ่งเขตให้วรรณคดีเปรียบเทียบมีวงจำกัดอยู่ในสองประเทศเท่านั้น ส่วนการศึกษาซึ่งรวมมากกว่าสองประเทศแยกไว้สำหรับวรรณคดีทั่วไป[9] Remak หวังว่าเราจะหลีกเลี่ยงไม่ใช้คำนี้ในเมื่อกระทำได้ เพราะในขณะที่เขาเขียนบทความเรื่องนี้ คำว่า วรรณคดีทั่วไป มีความหมายต่างกันสำหรับบุคคลต่าง ๆ ต่อมา Aldridge เสนอทางสายกลางในการแยกวรรณคดีเปรียบเทียบออกจากวรรณคดีทั่วไปโดยไม่ต้องยกเลิกคำหลัง โดยจำกัดขอบเขตเสียใหม่ว่า วรรณคดีทั่วไปประกอบด้วยการศึกษาแนวคิดหลัก รูปแบบย่อย และวรรณกรรมชั้นเอก โดยมิได้อ้างถึงเวลาและสมัยของสิ่งเหล่านั้นอย่างแจ่มแจ้ง ส่วนวรรณคดีเปรียบเทียบศึกษาทั้งประวัติวรรณคดี (รวมการเคลื่อนไหว สมัยของวรรณกรรมและอิทธิพล) และความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับภูมิหลังทางการเมือง สังคม และปรัชญา ด้วยการแบ่งเขตกันในลักษณะนี้ วรรณคดีเปรียบเทียบจะเพ่งเล็งที่ความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีชาติหนึ่งกับสิ่งอื่น ๆ ซึ่งวรรณคดีนี้สัมผัส[10] นี้เป็นการกำหนดทางทฤษฎี แต่ในทางปฏิบัติ วรรณคดีทั่วไปและวรรณคดีเปรียบเทียบมีบางลักษณะซึ่งแยกกันไม่ได้เด็ดขาด ในยุโรปและอเมริกาจึงมักใช้สองคำนี้แทนกัน นอกจากนี้ คำว่า วรรณคดีเปรียบเทียบ ยังมักใช้ให้มีความหมายรวมทั้งสองคำด้วย บรรณานุกรมส่วนใหญ่จัดวรรณคดีทั่วไปไว้กับวรรณคดีเปรียบเทียบ บางมหาวิทยาลัยจัดหลักสูตรวรรณคดีเปรียบเทียบและวรรณคดีทั่วไปรวมอยู่ด้วยกัน ที่มหาวิทยาลัย Utrecht ประเทศเนเธอร์แลนด์มี Institut voor Vergelijkend Literatuuronderzock (สถาบันวรรณคดีเปรียบเทียบและวรรณคดีทั่วไป) ส่วนวารสารซึ่งตีพิมพ์ในสหรัฐอเมริกาก็มีที่ใช้สองชื่อนี้ด้วยกัน เช่น Yearbook of Comparative and General Literature (Indiana University Press)

เหตุแห่งการศึกษาวรรณคดีเปรียบเทียบ

แหล่งกำเนิดของวรรณคดีเปรียบเทียบ คือ ยุโรป อันประกอบด้วยชาติต่าง ๆ ซึ่งรับวัฒนธรรมและศาสนาจากที่มาเดียวกัน เมื่อผู้ศึกษาวรรณคดีของชาติใดชาติหนึ่งอ่านพบว่า มีการแบ่งประเภทวรรณกรรมตามยุคสมัย ตามลักษณะรูปแบบและตามความเคลื่อนไหวทางทฤษฎีการแต่ง ก็ย่อมสนใจที่จะทราบว่า ในสมัยเดียวกัน ในรูปแบบเดียวกัน กวีชาติอื่นในยุโรปมีความคิดและวิธีการอย่างเดียวกันกับกวีในชาติของตนหรือไม่ เนื่องจากชาติเหล่านี้ได้ศึกษาและใช้วิธีการทางวรรณกรรมของกรีกและโรมันมาก่อนจะพัฒนารูปแบบของตนเองอย่างอิสระ เช่น ได้ศึกษาการแต่งบทละครและมหากาพย์เป็นต้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาของยุโรป การเรียนรู้ภาษาต่างประเทศทำให้บุคคลจานวนหนึ่งได้สัมผัสกับวรรณคดีในภาษาอื่น ส่วนเครื่องมือในการศึกษาคือประวัติวรรณคดีของแต่ละ

ชาติก็เริ่มวางระเบียบการศึกษางานทางวรรณกรรมอย่างเป็นหมวดหมู่ และเริ่มชี้ให้เห็นอิทธิพลของงานเกาที่มีต่องานสมัยหลัง ในการศึกษาอิทธิพลนี้เอง แม้ผู้ศึกษาวรรณคดีของตนเองโดยเฉพาะก็ยังมีโอกาสที่จะรับทราบว่ากวีของตนได้รับอิทธิพลจากประเทศอื่น เช่น ทราบว่าในสมัยกลางกวีทั่วทั้งยุโรปใช้เนื้อเรื่องร่วมกัน เช่น เนื้อเรื่องหมวดต่าง ๆ ที่เรียกว่า เรื่องของโรม เรื่องของอังกฤษ เรื่องของฝรั่งเศส Paul Van Tieghem ซึ่งอธิบายที่มาของความสนใจวรรณคดีเปรียบเทียบในประเทศฝรั่งเศสได้กล่าวไว้ว่า

> ประวัติวรรณคดีฝรั่งเศสเน้นเรื่องอิทธิพลการเลียนแบบและการยืมเป็นพิเศษ เช่น ถ้าจะศึกษาเรื่องของกวีกลุ่ม la Pléiade ก็ต้องกล่าวว่า Ronsard, du Bellay และกวีอื่นเป็นหนี้กวีกรีก โรมัน และอิตาเลียนอย่างไรบ้างทางวรรณกรรม ... ประวัติวรรณคดีชี้ให้เห็นว่า กวีนิพนธ์ของฝรั่งเศสทั้งหมดและร้อยแก้วส่วนหนึ่งในสมัยฟื้นฟูศิลปกรรมและอีกสองศตวรรษของวรรณกรรมคลาสสิคของฝรั่งเศส ซึ่งอยู่ต่อจากสมัยฟื้นฟูศิลปกรรม เป็นหนี้วรรณคดีโบราณภาษากรีกและละติน Corneille นำเรื่อง **Cid** มาจากสเปน Molière ยืมเรื่อง **Don Juan** และ Le Sage เรื่อง **Gil, Blas** ส่วน Montesquieu, Voltaire, Diderot และ Rousseau ก็เป็นหนี้ประเทศอังกฤษเป็นอันมาก กวีแบบโรแมนติคของฝรั่งเศสเป็นหนี้วรรณคดีชาติอื่น ๆ ทั้งหมด ... เราอาจหาตัวอย่างเพิ่มเติมสำหรับหลักฐานเหล่านี้ และอาจขยายตัวอย่างให้ครอบคลุมจนถึงสมัยของเราได้[11]

Van Tieghem สันนิษฐานวิธีรับอิทธิพลว่ามีหลายวิธี เช่น จากหนังสือภาษากรีกและละตินซึ่งนักมนุษยศาสตร์ได้มาโดยตรงและจากหนังสือแปล ส่วนการติดต่อระหว่างกวีสมัยใหม่กับกวีต่างประเทศเป็นเรื่องสืบสวนยาก และยากที่จะทราบว่าเหตุใดกวีฝรั่งเศสจึงสามารถรับอิทธิพลอังกฤษหรือเยอรมันได้ทั้งที่บางคนไม่รู้ภาษานั้น ๆ และหนังสือภาษาต่างประเทศบางเรื่องที่มีอิทธิพลต่อนักเขียนฝรั่งเศสก็ไม่เคยแปลเป็นภาษาฝรั่งเศสมาก่อน ดังนั้น นักเขียนประวัติวรรณคดีฝรั่งเศสเองจึงจำเป็นต้องรู้หลายภาษา และจำเป็นต้องค้นคว้าหาหลักฐานด้วยตนเอง Van Tieghem กล่าวว่า สิ่งที่เขากล่าวเฉพาะฝรั่งเศสอาจใช้อธิบายความเป็นไปในประเทศอื่นได้ และวิธีที่จะขจัดปัญหาเรื่องการหาหลักฐานของการสื่ออิทธิพลมีทางเดียว คือ ต้องแยกงานกันและแบ่งการทำงานเสียใหม่ โดยให้ประวัติวรรณคดีของชาติเป็นที่ค้นคว้าเกี่ยวกับทุกเรื่องที่เป็นการศึกษางานหรือนักเขียนที่สมบูรณ์แล้ว ส่วนการค้นคว้าและวเคราะห์อิทธิพลที่ให้และรับจะต้องกันไว้ให้เป็นเรื่องของวิชาเฉพาะวิชาหนึ่งซึ่งมีคำจำกัดความแน่นอน มีวิธีการ มีผู้เชี่ยวชาญ นี้คือวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ[12] เราจึงเห็นได้ว่า การเสาะหาอิทธิพลและการสื่ออิทธิพลเป็นหัวใจของการศึกษาวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบแนวฝรั่งเศสมาตั้งแต่แรก

ประวัติแนวการศึกษา

ในระยะแรกที่มีการศึกษาวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ ความสนใจมุ่งไปที่ประวัติวรรณคดีและความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับสังคมเป็นส่วนใหญ่ ผู้ที่ทำประโยชน์ให้แก่วิชานี้เป็นอย่างมากใน

สมัยเริ่มต้น คือ มาดาม เดอ สตาเอล ซึ่งเขียนหนังสือสองเล่มเกี่ยวกับวรรณคดีสัมพันธ์และเป็นที่รู้จักแพร่หลาย คือ **De la Littérature considerée dans ses rapports avec les institutions socials** (1800) และ **De l'Allamagne** (1813) ต่อมามีวารสารซึ่งใช้ชื่อว่า **Revue de littérature Comparée** (Paris:Didier) เริ่มเมื่อปี 1921 และฉบับที่ 2 ปี 1922 ได้ตีพิมพ์จดหมายโต้ตอบระหว่างมาดาม เดอ สตาเอล กับ โทมัส เจฟเฟอร์สัน นักมนุษยศาสตร์ชาวอเมริกา ชื่อ เออร์วิง แบบบิท (1865—1938) ได้กล่าวไว้ในสมัยเดียวกันว่า มาดาม เดอ สตาเอล เป็นผู้ช่วยสนับสนุนการศึกษาวรรณคดีเปรียบเทียบในลักษณะที่เรารู้จักกันทุกวันนี้มากกว่าผู้ใดทั้งหมด ผลงานของนักวรรณคดีเปรียบเทียบจะพบได้ทั่วไปในยุโรป เช่น ในประเทศอังกฤษ Hutchinson Macauley Posnett เขียนเรื่อง **Comparative Literature** (London, 1886) ในเยอรมนี L—P Betz เขียนบทความเรื่อง "Kritische Betrachtungen uber Wesen, Autgabe und Bedentung der vergleichenden Literaturgeschichte" ตีพิมพ์ในวารสารชื่อ **Zeitschrift für francoisische Sprache und Literatur** XVIII (1896) ในฝรั่งเศส Joseph Texte เขียนบทความเรื่อง "Les études de littérature comparée a l'étranger et en France" ในวารสารชื่อ **Revue internationale de l'Enseignment** (1898) และ Ferdinand Baldensperger เขียนบทความเรื่อง "La Littérature comparée" ตีพิมพ์ในวารสารชื่อ **Bulletin des Amis de l'Université de Lyon** (1901) ส่วนในอิตาลี Benedetto Croce นักสุนทรียศาสตร์ซึ่งมีชื่อเสียง เขียนบทความเรื่อง "La Letteratura Comparata" ตีพิมพ์ในหนังสือชื่อ **Problemi di estetica** (Bari, 1910)

แนวการศึกษาวรรณคดีเปรียบเทียบในประเทศต่าง ๆ

ในเยอรมนี การที่ Schlegel สองพี่น้อง Eeichom และ Bouterweck ศึกษาเรื่องอิทธิพล และสังเกตเห็นแนวความคิดหลักบางประการที่พบในหลายชาติ และจากการศึกษาของ L—P Betz ดังกล่าวข้างต้นแสดงว่า ความสนใจวรรณคดีเปรียบเทียบเกิดขึ้นทั้งในส่วนที่เป็นการศึกษาวรรณคดีและการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับสังคม จึงเห็นได้ว่าเป็นแนวใกล้เคียงกับทางสหรัฐอเมริกา นอกจากนั้น การศึกษาแนวเยอรมันยังเน้นการวิจารณ์มาตั้งแต่ต้นเช่นเดียวกับแนวอเมริกา บทความเรื่อง "Zur Vergleichenden Literaturgeschlichte in den Vereinigen Staaten" ของ Werner Paul Freidrich ซึ่งตีพิมพ์ในหนังสือ **Forschungsprobleme der Vergleichenden Literaturgeschichte** (Tubingen, 1958) กล่าวถึงปัจจัยสามประการในวรรณคดีเปรียบเทียบในสหรัฐอเมริกาสมัยนั้น คือ วรรณคดีโลกและรายวิชาประเภทหนังสือชั้นเลิศ การศึกษาแบบฝรั่งเศส และการศึกษาแบบอเมริกัน ทั้งแสดงความพยายามที่จะขจัดความขัดแย้งในหมู่ปัจจัยเหล่านี้[13] ทัศนะเช่นนี้แสดงว่า มีความสนใจในเยอรมนีที่จะขยายขอบเขตของวรรณคดีเปรียบเทียบออกในแนวอเมริกัน การยอมรับความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับสิ่งอื่นเป็นเหตุซึ่งทำให้การศึกษาแนวอเมริกันแตกต่างจากแนวฝรั่งเศสซึ่งสนใจเฉพาะความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีชาติต่าง ๆ เท่านั้น ทั้ง Tieghem และ V.T. Guyard ซึ่งเขียนเรื่อง **La Littérature comparée** (Paris, 1951) อันเป็นการแนะนำ

วิชาวรรรคดีเปรียบเทียบตามแนวของ Van Tieghem ไม่เคยอภิปรายหรือให้รายชื่อความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับวิชาอื่น เช่น ศิลปะ ดนตรี ปรัชญา และการเมือง เป็นต้น วารสาร **Reveu de Littérature comparée** มี Baldensperqer และ Hazard เป็นบรรณาธิการอยู่หลายปี ได้ออกบรรณานุกรมรายสี่เดือน ซึ่งไม่เคยยอมรับเนื้อเรื่องประเภทนี้ และนโยบายนี้ก็รับปฏิบัติมาโดยบรรณาธิการคนต่อ ๆ ไป ส่วนด้านอเมริกา บรรณานุกรม หลักสูตร และสิ่งตีพิมพ์อื่น ๆ โดยทั่วไปจะรวมด้านนี้ ความจริงฝรั่งเศสสนใจเรื่องที่ไม่ใช่วรรณคดีเหมือนกันเช่นศิลปะเปรียบเทียบ แต่ไม่ได้คิดว่าอยู่ในขอบเขตของวรรณคดีเปรียบเทียบด้วย หนังสือของ Van Tieghem ซึ่งตีพิมพ์เมื่อปี 1931 มีเพียง 3 ภาค ในภาคที่สองซึ่งว่าด้วยวิธีการและผลของวรรณคดีเปรียบเทียบ เขาได้ให้รายการต่อไปนี้ รูปแบบย่อยและลีลาการแต่ง แนวคิดหลัก ประเภทและนิยาม ความคิดและความรู้สึก ที่มาและพาหะ รายการเหล่านี้แสดงแนวความสนใจและขอบเขตของวรรณคดีเปรียบเทียบในประเทศฝรั่งเศสอย่างชัดเจน ส่วนภาคที่สามเป็นเรื่องของวรรณคดีทั่วไปซึ่งรวมทั้งการเปรียบเทียบสิ่งที่เหมือนกันโดยบังเอิญ ในการประชุม Congress of Comparative Literature ครั้งที่ 1 ที่ Bordeaux เมื่อเดือนมีนาคม 1956 Basil Munteano ได้จัดให้ความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับศิลปะอื่นอยู่ในวรรณคดีทั่วไป. Remak อธิบายว่า มีเหตุผลทางประวัติศาสตร์สำหรับท่าทีของฝรั่งเศส คือ แม้ในวงวิชาการของฝรั่งเศสจะมีการแบ่งพรมแดนกันอย่างเด็ดขาด วิชาวรรณคดีเปรียบเทียบก็สามารถหามุมเด่น และเป็นเอกเทศของตนในมหาวิทยาลัยฝรั่งเศสได้มาเป็นเวลากว่ากึ่งศตวรรษแล้ว เพราะว่าได้รวมการศึกษาวรรณคดีซึ่งกว้างขึ้นกว่าเดิม เข้ากับการจำกัดวงอย่างระมัดระวังอยู่กับวรรณคดีเท่านั้น ในประเทศนี้ทั้งครูและนักเรียนซึ่งศึกษาวรรณคดีต่างประเทศมีภาระหนักเป็นพิเศษอยู่แล้ว และดูเหมือนจะกลัวกันว่าการเพิ่มการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับผลงานในสาขาอื่น อาจถูกกล่าวหาว่าเป็นการศึกษาเถื่อนและอาจเป็นผลร้ายต่อการยอมรับวรรณคดีเปรียบเทียบในฐานะวิชาการที่น่าเคารพและได้รับความนับถืออยู่แล้ว[14] แต่ต่อมาใน Second International Comparative Literature Congress ที่ Chapel Hill ในปี 1958 นักวรรณคดีเปรียบเทียบชาวฝรั่งเศสรวมทั้ง Munteano เอง ได้ยอมรับข้อบกพร่องของการศึกษาแนวฝรั่งเศสทั้งในอดีตและที่จะมีมาในอนาคต ทั้งได้เสนอวิธีการใหม่ ๆ ซึ่งรวมหลักเกณฑ์ของการศึกษาวิชานี้ในแนวอเมริกันด้วย

ส่วนการศึกษาในประเทศอังกฤษและอิตาลี ได้ดำเนินตามแนวฝรั่งเศสอย่างใกล้ชิด แต่การศึกษาแบบอังกฤษค่อนข้างจะจำกัดน้อยกว่าฝรั่งเศส ด้วยเหตุที่ให้ความสนใจแก่วรรณคดีสมัยกลางมากกว่าฝรั่งเศส แม้ว่าเดิมการศึกษาแนวฝรั่งเศสจะไม่รวมวรรณคดีคลาสสิคและสมัยกลางเข้าในวรรณคดีเปรียบเทียบ แต่ในสมัยหลังได้มีการเปลี่ยนแปลงท่าทีนี้ เช่น Jean Frappier เขียนบทความเรื่อง "Littérature médiévaleet littérature comparée : problemes des recherche et de methode" ตีพิมพ์ในวารสารของการประชุมสภาวรรณคดีเปรียบเทียบของโลกครั้งที่ 2 ปี 1959 ส่วนการศึกษาแบบอิตาเลียนได้รับอิทธิพลจาก Benedetto Croce ซึ่งเป็นด้านสุนทรียศาสตร์ของวรรณคดี แม้ว่าโดยทั่วไปจะเกาะอยู่กับแนวฝรั่งเศส

ในภาคตะวันออก ญี่ปุ่นเป็นประทศแรกที่ศึกษาวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ เดิมได้ใช้แนวฝรั่งเศส มีการเปรียบเทียบวรรณคดีจีนกับญี่ปุ่นแบบประเพณี และการเปรียบเทียบวรรณคดีญี่ปุ่นสมัยใหม่ในรูปแบบซึ่งรับจากตะวันตก เช่น นวนิยายกับวรรณกรรมตะวันตก ต่อมาได้เปลี่ยนแนวมาเป็นแบบอเมริกัน เห็นได้จากบทความรุ่นหลังในวิชานี้ ซึ่งแสดงการศึกษาวรรณกรรมร่วมกับวิชาอื่น ส่วนประเทศไทยมีแนวโน้มที่จะศึกษาวรรณคดีเปรียบเทียบมาตั้งแต่ราว พ.ศ. 2480 ในแผนกภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดย นาย ป. ส. ศาสตรี ผู้เชี่ยวชาญภาษาและวรรณคดีสันสกฤตได้เริ่มสอนวิชา "วรรณคดี" ในชั้นปีที่ 4 พบในบันทึกเตรียมการสอนของปีนั้นว่า "ส่วนเรื่องวรรณคดีปีนี้ คณะอักษรศาสตร์อนุมัติให้ข้าพเจ้าบรรยายเรื่องไปตามอำเภอใจ ฉะนั้น ในชั้นต้นนี้ ข้าพเจ้าจะต้องชี้แจงให้ท่านทราบว่า ตั้งใจจะบรรยายอะไรบ้าง" หัวข้อที่สอนเริ่มต้นที่วรรณคดีคืออะไร ประโยชน์ของวรรณคดี จนถึงศิลปะของการประพันธ์ โดยวิเคราะห์จากทฤษฎีต่าง ๆ ทั้งตะวันออกและตะวันตก ตั้งแต่หลักการประพันธ์ของสันสกฤต ทฤษฎีของอริสโตเติล ตอลสตอย ถึง ไอ. เอ. ริชาร์ดส์ ซึ่งเป็นเจ้าทฤษฎีรุ่นใหม่ที่สุดในสมัยนั้น นอกจากทฤษฎีเหล่านี้ก็ยังมีการวิจารณ์ด้านหลักปรัชญา จิตวิทยา สุนทรียศาสตร์ และเศรษฐศาสตร์ จึงมีการพิจารณาความคิดของ ฮอเรซ บัวโล คอเลอริดจ์ มาร์กซ์ ฯลฯ ทั้งได้กล่าวถึงความสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมในสังคมกับรูปแบบทางวรรณกรรมอีกด้วย ทั้งหมดนี้แสดงว่าได้เริ่มมีความคิดทำนองวรรณคดีเปรียบเทียบขึ้นแล้ว แต่เนื่องจากมีรายวิชาอยู่เพียงรายวิชาเดียวที่จะเป็นช่องทางสื่อการศึกษาแนวนี้ จึงยังไม่มีการจัดระเบียบของวัสดุและการแยกแนวการศึกษาออกเป็นหมวดหมู่อย่างชัดเจนดังที่เรากระทำในปัจจุบัน สิ่งที่น่าสังเกตคือ ในประเทศเราเมื่อเริ่มมีการศึกษาวรรณคดีหลายภาษาด้วยกัน ได้มีความสนใจความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับวิทยาการมากเท่ากับความสัมพันธ์กับสังคม และในขณะเดียวกันก็ศึกษาการวิจารณ์โดยมองจากหลายแง่หลายทัศนะ รวมทั้งการประเมินคุณค่าก็ค่อนไปทางภววิสัยอย่างที่เรียกได้ว่าแตกต่างจากการมองวรรณคดีในสมัยนั้นเป็นอย่างมาก เนื่องจากอิทธิพลของวรรณคดีและทฤษฎีการประพันธ์ของสันสกฤตปรากฏในวรรณคดีไทยแนวประเพณีอย่างเด่นชัด อาจารย์ศาสตรีจึงได้แปลตำราอลังการศาสตร์ของวาคฺภฏเป็นภาษาไทย เมื่อ 18 สิงหาคม 2485 เพื่อประโยชน์ในการศึกษาวรรณคดี

การสอนวิชาวรรณคดีคงอยู่ในแนวข้างต้นมาจนอย่างน้อยในปี 2487 เท่าที่ค้นพบหลักฐานจากข้อสอบ มีการเปลี่ยนผู้สอนตามลำดับ และต่อมาใช้ชื่อรายวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ ส่วนแนวการสอนก็เปลี่ยนไปด้วย คงจะตามแต่ผู้สอนแต่ละคนจะถนัดหรือเห็นสมควร เพราะว่ายังไม่มีหลักสูตรที่กำหนดไว้แน่นอนเป็นแนวทางสำหรับผู้สอน อีกประการหนึ่ง คำว่าวรรณคดีเปรียบเทียบก็ยังไม่เป็นที่เข้าใจตรงกันแม้แต่ในตะวันตกเอง การศึกษาวิชานี้ในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งก็ไม่ได้ดำเนินติดต่อกันตลอดเวลาจึงเปลี่ยนไปทางวรรณคดีโลก หรือการศึกษาวรรณกรรมชั้นเลิศโดยไม่มีอะไรเกี่ยวข้องกันและมุ่งทางเนื้อเรื่องเป็นส่วนใหญ่ แนวการสอนนี้ได้สืบทอดกันมาและกระจายไปสู่วิทยาลัยครูจำนวนมาก ซึ่งเริ่มเปิดการสอนวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบในภาควิชาภาษาไทยตามที่ผู้สอนเคยศึกษามา จนกระทั่งปี 2516 คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จึงได้ตั้งหน่วยวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบขึ้น เพื่อทำการสอนในระดับมหาบัณฑิตเป็นแห่งแรก และได้เปลี่ยนวิธีการศึกษามาเป็นแนวอเมริกันเพื่อให้สอดคล้องกับทัศนะในการศึกษาวิชานี้ทั่วโลก

ข้อสังเกตในการศึกษาวรรณคดีเชิงเปรียบเทียบ

ก. การศึกษาเปรียบเทียบนอกเหนือจากที่กระทำในขอบเขตของศิลปะในการแต่งวรรณกรรมแต่ละเรื่อง เช่น จินตภาพ ลีลาการแต่ง การสร้างจุดสูงสุดของเรื่อง ถือว่าเป็นการเข้าสู่ความเข้าใจวรรณกรรมนั้นจากภายนอก เช่น จากแง่ของทฤษฎีทางการเมือง สภาพของสังคม ความรู้เรื่องจิตวิทยา จึงเห็นได้ว่าในการศึกษาจากภายนอกเช่นนี้ นอกจากที่ผู้ศึกษาจะต้องยึดประโยชน์ที่จะได้ คือ ความเข้าใจในวรรณกรรมที่ศึกษาเป็นหลักแล้ว ยังต้องระวังไม่ให้ถูกครอบงำด้วยกฎเกณฑ์เรื่องความถูกผิดทางหลักวิชาของวัสดุที่นำเข้ามาในวรรณกรรมจากความรู้แขนงอื่น จนเกิดความเข้าใจผิดว่า ถ้าจากการวิเคราะห์พบว่าวรรณกรรมนั้นนำความรู้จากวิชาอื่นมาใช้ผิด ค่าของวรรณกรรมในฐานะศิลปะจะลดลงอย่างมาก หรือหมดไปทันที ทั้งนี้เพราะว่าในวรรณคดีเองในฐานะศิลปะมีเกณฑ์สำหรับตัดสินคุณค่าอยู่แล้ว ซึ่งไม่ได้คำนึงถึงคุณภาพ ความถูกผิด ฯลฯ ของสิ่งที่เข้ามาปรากฏในงานทางวรรณกรรมชิ้นหนึ่งในฐานะวัสดุอย่างเอกเทศ แต่เราจะใช้เกณฑ์นี้โดยพิจารณาเป็นประการแรกว่า วัสดุนั้น ๆ เข้ามาปรากฏอย่างมีศิลปะเพียงไร เช่น ปรัชญาที่ตัวละครหนึ่งใช้เป็นพื้นฐานในการถกเถียงปัญหานั้น เหมาะสมกับตัวละครเองและประเด็นที่ถกเถียงกันหรือไม่ ปรัชญานั้นมีความกลมกลืนกับอารมณ์ในการแสดงออกหรือไม่ โดยเฉพาะในกวีนิพนธ์ นี้เป็นเรื่องทางศิลปะการแต่งโดยตรงที่จะต้องครอบคลุมวัสดุที่นำมาใช้ไม่ว่าจะเป็นสิ่งใด ประการที่สอง เมื่อผู้แต่งนำวัสดุทางความคิดอย่างหนึ่ง หรือวิธีการใดวิธีการหนึ่งจากภายนอกมาใช้ในวรรณกรรมของเขา ได้เกิดประโยชน์อย่างใหม่แก่วรรณกรรมของเขาเองหรือไม่ และจะเป็นการดียิ่งขึ้นถ้าความคิดหรือวิธีการนั้น เปิดทางให้การแต่งวรรณกรรมพัฒนาต่อไปในเชิงลึก หรือแตกแขนงออกไปในด้านกว้าง ในทั้งสองประการนี้ เราถือว่า เราตัดสินด้วย**เกณฑ์ภายใน**ของวรรณคดี ส่วนความผิดถูกของวัสดุในตัวเองนั้น เป็นเรื่องของการตัดสินด้วยเกณฑ์ภายนอกอันเกี่ยวข้องกับวิชานั้น ๆ แต่ละวิชาโดยเฉพาะ ผู้ที่สงสัยการใช้เกณฑ์เช่นนี้ อาจลองย้อนคิดถึงวรรณกรรมสมัยโบราณที่กล่าวถึงภูมิศาสตร์อย่างที่ถูกพิสูจน์ว่าผิดไปนานแล้ว หรือที่ใช้เทวตำนานเป็นพื้นฐานก็จะเห็นได้ทันทีว่า คุณค่าของวรรณกรรมชิ้นนั้นในฐานะศิลปะไม่ได้ลดลง เพราะว่าวัสดุที่นำมาใช้ถูกพิสูจน์ว่าผิดหรือกลายเป็นเรื่องล้าสมัย

ข. โดยปกติ งานทางวรรณกรรมเรื่องหนึ่งอาจศึกษาได้หลายแนว ถ้าแยกอย่างกว้าง ๆ ก็จะมีสองแนว คือ ลักษณะทางการแต่ง หรือสิ่งภายใน กับวัสดุทางข้อมูลและความคิด หรือสิ่งภายนอก การศึกษาจากทัศนะของวรรณคดีเปรียบเทียบ ที่ผู้ศึกษาพบในบทความทางวิชาการส่วนใหญ่ จะแสดงการค้นคว้าและวิเคราะห์ในแนวเดียว ทั้งนี้ไม่ได้หมายความว่าจะศึกษางานชิ้นเดียวกันนี้ในแง่อื่นไม่ได้ แม้แต่จะเป็นการศึกษาแนวภายนอกด้วยกัน เช่น เรื่องที่เกี่ยวข้องกับสังคม อาจศึกษาในแง่จิตวิทยาด้วยก็ได้ เช่นเดียวกับที่เราอาจศึกษาการแต่งกวีนิพนธ์บทหนึ่งในแนวภายในจากแง่ของจินตภาพ การสร้างประโยค และการใช้รูปแบบทางฉันทลักษณ์ เป็นต้น การที่มีผู้ศึกษาวรรณกรรมชิ้นหนึ่งจากแง่หนึ่งจึงไม่ได้ตัดหนทางที่จะมีการศึกษาเรื่องเดียวกันในแง่อื่น และไม่ได้หมายความว่า เมื่อการศึกษาในแง่หนึ่งเป็นที่ยอมรับ การศึกษาในแง่อื่นอีกหลายแง่จะหมดความหมาย ตรงกันข้าม ผู้ที่สนใจ

วรรณกรรมเรื่องนั้นกลับได้ประโยชน์จากการรวบรวมผลของการศึกษาต่างแง่ในแนวเดียวกันมาพิจารณาเทียบเคียง ทำให้เห็นคุณค่าและความหมายของวรรณกรรมได้กว้างขวางและลึกซึ้งยิ่งขึ้น

ค. สิ่งซึ่งจำเป็นสำหรับการวิเคราะห์ไม่ว่าในวิชาใด ก็คือศัพท์ทางวิชาการ ศัพท์ที่ใช้ในวรรณคดีเปรียบเทียบก็คือศัพท์ด้านการศึกษาวรรณคดีโดยทั่วไปเป็นส่วนใหญ่ มีน้อยครั้งที่จะต้องเน้นความเข้าใจศัพท์คำใดเป็นพิเศษ ทั้งศัพท์ที่ใช้ในการวิเคราะห์ในแง่หนึ่งก็มักจะพบในการศึกษาแง่อื่น ๆ ด้วย ในเมื่อกล่าวถึงลักษณะทั่วไปของวรรณกรรมหรือวิธีศึกษา เช่นคำว่า แนวคิดหลัก ความคิดรวบยอด อิทธิพล ปัจจัยภายในและภายนอกของวรรณกรรม จึงทำให้การศึกษาวรรณคดีในเชิงเปรียบเทียบมีความสอดคล้องกันหลายด้าน ส่วนที่ยังมีปัญหาอยู่ก็จะเป็นเพียงศัพท์เกี่ยวกับศิลปะเท่านั้นที่ยังไม่ลงรอยกันระหว่างวรรณคดีกับศิลปะอื่น หรือระหว่างศิลปะอื่นด้วยกัน เช่นคำว่า phrase ในวรรณคดีและดนตรีใช้แตกต่างกัน คำว่า tone แม้ว่าจะใช้ในการศึกษาวรรณคดี แต่สำหรับดนตรีและจิตรกรรมคำนี้ก็ยังมีความหมายต่างกันไปอีก เป็นต้น

ง. ในบทความทางวรรณคดีเปรียบเทียบ ผู้ศึกษามักไม่ใคร่เห็นการประเมินคุณค่าของวรรณกรรมที่นำมาพิจารณา ทั้งนี้ไม่ใช่ด้วยเหตุผลว่า นักวรรณคดีเปรียบเทียบไม่สนใจการวิจารณ์ในแง่ที่นำไปสู่คุณค่า ตรงกันข้าม การที่พวกเราพยายามค้นคว้าและวิเคราะห์วรรณกรรมจากแง่ต่าง ๆ ทั้งในแนวภายในและภายนอกก็เพื่อนำไปสู่การประเมินคุณค่า แต่ในบทความเหล่านี้ ผู้เขียนมักมีเป้าหมายเฉพาะคือ เสนอการศึกษาซึ่งรวมทั้งการวิเคราะห์ในแง่ใดแง่หนึ่ง เพื่อผู้ที่จะวิจารณ์วรรณกรรมอาจนำไปใช้ประกอบการพิจารณาของตนเองดังกล่าวข้างต้น อีกประการหนึ่ง วรรณกรรมที่นำมาศึกษาอาจเป็นเรื่องที่ยอมรับกันแล้วว่ามีคุณค่า แม้ว่ายังไม่มีการศึกษาในแง่ที่ผู้เขียนบทความเสนอมาก่อน ความจำเป็นที่จะต้องประเมินคุณค่าทางศิลปะของงานชิ้นนั้นทั้งชิ้นจึงมีน้อย ผู้เสนอบทความดังกล่าวจึงมักไม่เน้นคุณค่าทั่วไปของวรรณกรรมที่ตนศึกษา แต่จะทิ้งไว้ให้ผู้อ่านตัดสินเองว่า เมื่อเห็นอีกแง่หนึ่งของวรรณกรรมเช่นนี้แล้ว คุณค่าจะเปลี่ยนแปลงไปในสายตาของเขาอย่างไรหรือไม่ อีกประการหนึ่ง ผู้เสนอบทความไม่ใช่จะมีความเชี่ยวชาญไปเสียทุกแง่ บางคนอาจไม่ถนัดเรื่องปัจจัยภายในของวรรณกรรมเท่ากับปัจจัยภายนอกเฉพาะอย่าง ด้วยความสำนึกนี้ เขาอาจละเว้นที่จะประเมินคุณค่าของวรรณกรรมทั้งเรื่อง ซึ่งจะต้องเกี่ยวข้องกับด้านปัจจัยภายในหรือศิลปะการแต่งซึ่งก็มีผู้อื่นเชี่ยวชาญโดยเฉพาะอยู่แล้ว ในทางตรงกันข้าม ผู้ศึกษามักไม่ใคร่รู้สึกว่าขาดการประเมินคุณค่า ถ้าหากบทความใดเกี่ยวกับเรื่องปัจจัยภายในโดยเฉพาะแม้ว่าจะเป็นการศึกษาแง่เดียว เพราะว่าเรื่องที่ศึกษาเกี่ยวข้องกับเกณฑ์ภายในของวรรณคดีโดยตรงอยู่แล้ว

จ. ประการสุดท้ายที่ผู้ศึกษาควรตระหนัก คือ ในเมื่อการศึกษาวิชาการต่าง ๆ กว้างขวางขึ้นและมีความสัมพันธ์กันมากขึ้น วิชาอื่นก็อาจใช้วรรณคดีเพื่อประโยชน์ของตนเองได้ เช่นเดียวกับที่เราใช้วิชาอื่นเพื่อประโยชน์ในการศึกษาวรรณคดี ดังนั้น ผู้ศึกษาอาจพบว่านักวิจัยทางสังคมศาสตร์อาจใช้ข้อมูลที่พบในวรรณคดี เพื่อสนับสนุนสมมติฐานทางสังคมศาสตร์ บางครั้งผู้ที่ศึกษาวรรณคดีเองอาจใช้วรรณคดีเป็นแหล่งข้อมูลเพื่อค้นหาความคิดทางสังคม วัฒนธรรม ในกรณีเช่นนี้ งานของเขาย่อมถือว่าเป็นงานด้านสังคมศาสตร์ประเภท “สังคมศาสตร์แห่งวรรณคดี” ไม่ใช่การศึกษาวรรณคดี

เพราะว่าสิ่งที่ค้นพบได้นำไปใช้เพื่อวิชาอื่น วรรณคดีเป็นเพียงสนามสำหรับเก็บข้อมูล ไม่ได้รับประโยชน์จากการศึกษานั้น ๆ

เชิงอรรถบทที่ 1

1. René Wellek and Austin Warren, **Theory of Literature** (New York : Harcourt, Brace & World, 1956), p. 46.
2. Jan Brandt Corstius, **Introduction to the Comparative Study of Literature** (New York: Random House, 1948), p. 15.
3. Paul Van Tieghem, **La Littérature comparée** (Paris : Librarie Armand Colin, 1931), p. 19.
4. Henry H.H. Remak. "Conparative Literature : Its Definition and Function," **Comparative Literature: Matter and Perspective,** ed. by Newton P. Stallknecht and Host Frenz (Carbondale : Southern Illinois University Press, 1961), p. 1.
5. Owen A. Aldridge ed., **Comparative Literature : Matter and Method** (Urbana: University of Illinois Press, 1949), p. 1.
6. Wellek and Warren, **Theory of Literature,** pp. 48-49.
7. Van Tieghem, **La Littérature comparée,** p. 174.
8. **Ibid.,** p. 170.
9. Remak, **Comparative Literature: Method and Perspective,** pp. 15-16.
10. Aldridge, **Comparative Literature: Matter and Method,** p. 3.
11. Van Tieghem, **La Littérature comparée,** pp. 13-14.
12. **Ibid.,** p. 16.
13. Remak, **Comparative Literature: Method and Perspective,** p. 28.
14. **Ibid.,** p. 9.

บทที่ 2
ความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับศิลปะอื่น

ในปัจจุบันเราไม่มีข้อสงสัยว่าวรรณคดีมีความสัมพันธ์กับศิลปะอื่นหรือไม่ เพราะว่าผู้ศึกษารุ่นเก่าได้เผชิญปัญหาและแก้ปัญหาไว้ให้แล้ว เราอยู่ในสมัยที่มองศิลปะว่าแตกต่างจากวิทยาศาสตร์อย่างอาจจะตรงกันข้าม แต่ละฝ่ายก็เคารพซึ่งกันและกัน ไม่ว่าจะเป็นด้านผลิตผลหรือสติปัญญาความสามารถของผู้ผลิตในกลุ่มศิลปะต่าง ๆ นั้น คนส่วนใหญ่มีความรู้สึกว่าแตกต่างกันตามลักษณะของสื่อที่ใช้ เช่น ดนตรีใช้เสียงเป็นสำคัญ วรรณคดีใช้สัญลักษณ์คือคำพูด จิตรกรรมใช้วัสดุต่าง ๆ เพื่อวาดหรือระบายสี ถ้าจะว่าทางลักษณะการปรากฏของศิลปะก็อาจแยกเป็นสองแบบ กลุ่ม temporal arts คือ ศิลปะซึ่งต้องอาศัยระยะเวลาในการพัฒนาจนสำเร็จรูป เช่น ดนตรี และวรรณคดี ส่วนกลุ่ม spatial arts นั้นตรงกันข้าม เป็นศิลปะที่ปรากฏในลักษณะสำเร็จรูปและเรารับรู้ได้พร้อมกันทุกส่วน เช่น ประติมากรรมและสถาปัตยกรรม บางครั้งเราแบ่งศิลปะตามผัสสะ เช่น ทัศนศิลป์ คือศิลปะที่เรารับรู้ด้วยสายตาหรือเราพูดถึง plastic arts ได้แก่ศิลปะที่เกิดเป็นรูปร่างขึ้นด้วยการปั้น แกะสลักหรือหล่อ เป็นต้น ไม่ว่าเราจะแบ่งศิลปะด้วยวิธีใดก็ตาม เราก็ยังไม่อาจหลีกเลี่ยงปัญหาความคาบเกี่ยวคือศิลปะบางอย่างอาจจัดเข้าอยู่ในสองหรือสามกลุ่มได้ เช่น วรรณคดีเป็นทั้ง temporal art และ auditory art ส่วนประติมากรรมจัดเป็นศิลปะประเภท spatial, visual และ plastic แล้วแต่จะมองในแง่ใด ว่าโดยทางประโยชน์ใช้สอย เราคิดถึงศิลปะในฐานะตรงกันข้ามกับวิทยาการ (sciences) เพราะเหตุที่ศิลปะเกิดขึ้นเพื่อความบันเทิงเป็นสำคัญ ย้อนหลังกลับไปในอดีต ในศตวรรษที่ 4 ก่อน ค.ศ. อริสโตเติลกล่าวไว้ว่าศิลปะทั้งหลายเป็นการลอกเลียนแบบ (mimesis) เท่ากับเป็นการจำแนกศิลปะออกจากกิจกรรมอื่นของมนุษย์ ส่วนผลที่ได้จากศิลปะ อริสโตเติลยืนยันว่า คือ ความบันเทิง เขาแบ่งกวีนิพนธ์เป็นประเภทต่าง ๆ คือ เอปีค แทรจิดี คอมิดี และ เมลิคหรือลิริค ในการวิเคราะห์แทรจิดี เขาได้กล่าวไว้ว่า

> ...ศิลปะแต่ละอย่างควรจะให้ความบันเทิงซึ่งเหมาะสมกับศิลปะนั้น ๆ มิใช่ความบันเทิงอะไรก็ได้แล้วแต่จะเกิดขึ้นมา[1]

ทั้งนี้ทำให้เราอาจเข้าใจได้ว่า แม้ศิลปะจะมีความบันเทิงเป็นวัตถุประสงค์ทั่วไป แต่เมื่อแยกประเภทแล้ว แม้ในศิลปะเดียว คือวรรณคดี แต่ละประเภทก็ยังอาจให้ความบันเทิงที่แตกต่างกัน และความแตกต่างนี้เกิดขึ้นเพราะความมุ่งหมายเฉพาะ และวิธีการเพื่อบรรลุความมุ่งหมายนั้น เราจะเห็นได้ว่าความสัมพันธ์ขั้นพื้นฐานของศิลปะทั้งหลายก็คือวัตถุประสงค์ เหตุที่เกิดศิลปะ ซึ่งตามความคิดของอริสโตเติล ได้แก่การลอกเลียนแบบ นอกจากสองสิ่งนี้แล้ว ศิลปะแต่ละอย่างคงจะมีวิวัฒนาการแยกกันไปตามลักษณะที่เป็นธรรมชาติของตน เราพบข้อสังเกตว่าศิลปะต่าง ๆ มีความสอดคล้องกันที่เก่าที่สุดในคำเปรียบเทียบของไซมอนิดิส (556–468 ก่อน ค.ศ.) ซึ่งเป็นกวีแบบลิริคคนแรกของกรีก ตาม

ที่พลูตาร์ด นักเขียนชีวประวัติในศตวรรษที่ 1 ก่อน ค.ศ. อ้างไว้ คือ จิตรกรรมเป็นกวีนิพนธ์เงียบ และกวีนิพนธ์เป็นจิตรกรรมซึ่งพูด คำกล่าวนี้มิได้แสดงความคิดที่เป็นพื้นฐานของการเปรียบเทียบอย่างอื่นใดนอกจากเรื่องการลอกเลียนแบบธรรมชาติ คำพูดที่มีอิทธิพลมากที่สุดในการกล่าวอ้างความเหมือนระหว่างวรรณคดีกับศิลปะก็คือคำของฮอเรซ ซึ่งเปรียบเทียบวรรณคดีกับภาพเขียนไว้ว่า ut pictora poesis ซึ่งมีข้อความต่อไปว่า erit quae, si propius stes, te capiat magis, et quaedam, si longius abstes แปลรวมกันทั้งหมดได้ว่า กวีนิพนธ์ก็เช่นเดียวกับภาพเขียนซึ่งบ้างก็เป็นจิตรกรรมฝาผนัง บ้างก็เป็นภาพจิ๋ว แต่เมื่อยกเอาวลีว่า ut pictora poesis มาใช้นอกวงความที่ยกมาข้างต้นทำให้เกิดความเข้าใจผิดได้ง่ายว่า เป็นข้อความซึ่งชี้ความเหมือนในธรรมชาติของศิลปะทั้งสอง อย่างไรก็ตาม เกิดมีวรรณกรรมประเภทพรรณนาเป็นจำนวนมากในยุโรปสมัยศตวรรษที่ 17 ถึง 18 ซึ่งใช้สูตร ut pictora poesis คือ พยายามบรรยายให้ผู้อ่านเห็นภูมิประเทศเหมือนกับในภาพเขียน ที่จริงสูตรซึ่งอิงฮอเรซนี้มีผลแก่ทั้งวรรณคดีและจิตรกรรม คือ จิตรกรรมได้อิทธิพลจากวรรณคดีในรูปเนื้อหาและการประเมินคุณค่าด้วยเกณฑ์ของวรรณคดี ส่วนวรรณคดีซึ่งพยายามบรรยายให้เหมือนกับจิตรกรรมก็รับการประเมินคุณค่าในแนวของจิตรกรรมด้วย แต่สิ่งใหม่ที่สำคัญซึ่งวรรณคดีรับจากจิตรกรรมเป็นการวาดภาพภูมิประเทศมากกว่าสิ่งอื่น กลับกับทางจิตรกรรมซึ่งสนใจการประเมินคุณค่าแบบวรรณคดีเป็นเรื่องสำคัญ

ทฤษฎีทางจิตรกรรมในสมัยที่กล่าวนี้เป็นแบบมนุษยนิยมอย่างกว้าง ๆ คือ ทั้งกวีนิพนธ์และจิตรกรรมต่างมุ่งเลียนแบบ และถือว่าสิ่งที่สมควรเลียนแบบมากที่สุดคือธรรมชาติของมนุษย์ในด้านที่สูง คือ ความคิดหรือวีรกรรม ต้นแบบที่ใช้สำหรับจิตรกรรมแบบบรรยายหรือแบบประวัติศาสตร์ อาจพบในวรรณคดีคลาสสิค เช่น เอปิค จิตรกรต้องพยายามเป็นผู้รู้ด้านเนื้อหา นอกจากจะมีฝีมือในการวาดภาพ มีการใช้เกณฑ์ทางวรรณคดีของอริสโตเติลในการเลือกเนื้อหาของจิตรกรรม เพื่อให้มีจุดเริ่มต้น กลางเรื่องและการลงท้าย เช่นเดียวกับวรรณคดี อีกแง่หนึ่งของทฤษฎีทางมนุษยนิยมนี้ ก็คือ การพยายามแสดงอารมณ์ในภาพเขียน Brewster Rogerson ในบทความเรื่อง "The Art of Painting the Passion", JHI, XIV (January, 1953) ได้อธิบายว่า ศิลปะโดยทั่วไปไม่เพียงแต่จิตรกรรม แต่รวมถึงศิลปะที่ปรากฏแก่โสตประสาทและจักษุประสาททั้งปวง เช่น กวีนิพนธ์ วาทศิลป์ การแสดงและดนตรี ล้วนเป็นศิลปะซึ่ง "วาด" อารมณ์[2] ดังนั้น เราจะเห็นว่า นอกจากด้านปฏิบัติแล้วยังมีทฤษฎีแบบมนุษยนิยมซึ่งกระชับความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับศิลปะอื่น

ในส่วนของทัศนศิลป์ซึ่งก็เป็น spatial art ด้วยนี้ นอกจากจิตรกรรมแล้วยังมีประติมากรรมซึ่งมีประวัติอันยาวนานมาตั้งแต่สมัยคลาสสิค และมีตัวอย่างผลิตผลเหลือมาจากสมัยนั้นเช่นเดียวกัน ศิลปะนี้ได้รับเนื้อหาจากวรรณคดีเช่นเดียวกับจิตรกรรม และยังมีความเหมือนกันในด้านสถานภาพของจิตรกรรม และประติมากรรมในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาอีกด้วย คือถูกมองว่าเป็นงานของช่างฝีมือมากกว่าศิลปิน อาจจะเป็นเพราะว่าศิลปะทั้งสองสร้างขึ้นเพื่อเป็นเครื่องประดับอาคาร เช่น พระราชวังและมหาวิหารเสียเป็นส่วนใหญ่ แต่ศิลปินในทั้งสองสาขาได้พยายามแสดงให้เห็นว่า แม้ศิลปะของตนจะเป็นแบบที่ใช้มือในการสร้างเป็นสำคัญ แต่ก็อาจบังเกิดผลทางศีลธรรมได้เช่นเดียวกับวรรณคดี

ประติมากรรมถูกดูแคลนว่าต่ำกว่าจิตรกรรมเสียอีก เพราะงานของประติมากรรมเป็นงานหนัก ไม่มีห้องสำหรับทำงานที่สะดวกสบายเหมือนจิตรกร อย่างไรก็ตาม ศิลปะอื่นซึ่งรับทฤษฎีทางมนุษยนิยมดังกล่าวแล้วได้รวมตัวกันและค่อย ๆ มีสถานภาพสูงขึ้นเป็นที่ยอมรับในฐานะศิลปะ โดยเริ่มต้นที่อิตาลีในศตวรรษที่ 16 และต่อมาในศตวรรษที่ 17 ก็มีคำว่าวิจิตรศิลป์ (beaux arts) ขึ้นในฝรั่งเศส ใช้เรียกทัศนศิลป์ซึ่งเพิ่งจะได้รับความนับถือ คือจิตรกรรม ประติมากรรม และสถาปัตยกรรม ต่อมาในปี 1719 ในบทความเรื่อง "Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture" Abbe du Bos ได้รวมการแกะสลักและดนตรีไว้ในคำวิจิตรศิลป์ด้วย

ความสัมพันธ์ระหว่างวิจิตรศิลป์กับวรรณคดีเป็นไปอย่างกว้างขวางในศตวรรษที่ 18 โดยเฉพาะการที่วิจิตรศิลป์พยายามใช้วิธีการของวรรณคดี เช่น จิตรกรวาดภาพซึ่งเหมาะที่จะบรรยายเป็นคำพูด เพราะต้องแสดงการคลี่คลายทางเวลา ตัวอย่างเช่น ภาพ La Primavera (ฤดูใบไม้ผลิ) ของ Sandro Botticelli (c. 1490—1500) ซึ่งแสดงความเปลี่ยนแปลงของความรักจากแบบโลกียะมาเป็นแบบสติปัญญา คลอริสซึ่งถูกลมตะวันตกไล่จับเปลี่ยนเป็นฟลอราเทพีแห่งบุปผชาติ แล้วจิตรกรโยงความคิดไปสู่ the Three Graces โดยวาดภาพวีนัสแห่งสติปัญญาและอีรอสแทรกกลาง มีเมอร์คิวรีไล่เมฆออกไปเป็นสัญญาณแห่งฤดูใบไม้ผลิว่ามาถึงแล้ว เนื่องจากจิตรกรไม่อาจบรรยายความเปลี่ยนแปลงของคลอริสทีละขั้นตอนได้เหมือนวรรณคดี จึงต้องเขียนภาพทั้งคลอริสและฟลอรา เป็นเหตุให้ผู้ไม่เห็นด้วยกับการหยิบยืมวิธีการระหว่างศิลปะต่าง ๆ กล่าวคัดค้าน Gotthold Ephram Lessing นักวิจารณ์วรรณคดีและศิลปะชาวเยอรมันได้แสดงความเห็นในบทความเรื่อง **"Laocöon"** (1766) ว่า ศิลปะจำเป็นต้องแตกต่างกันโดยยกประติมากรรมแบบกรีกกลุ่มซึ่งมีชื่อเรียกว่า Laocöon มาเป็นประเด็นในการวิเคราะห์ ประติมากรรมกลุ่มนี้แสดงการต่อสู้ของเลาโคออนและบุตรชายกับงูใหญ่ซึ่งรัดคนทั้งสองไว้อย่างไม่มีทางหลุดพ้น เป็นการแสดงคำบรรยายในมหากาพย์เรื่อง **Aeneid** ของ เวอร์จิล กวีชาวโรมันด้วยศิลปะที่ต่างแบบกัน เลสซิงมีทัศนะว่า เนื่องจากกวีนิพนธ์และประติมากรรมอยู่ต่างกลุ่มกันวัตถุประสงค์เฉพาะจึงแตกต่างกัน รากฐานความคิดของเขาเป็นแบบคลาสสิค คือ ในประติมากรรมความงามเป็นวัตถุประสงค์สำคัญ เขาสังเกตจากศิลปะคลาสสิคว่าจะไม่แสดงอารมณ์รุนแรง เพราะจะทำให้ภาพนั้นหมดความงาม ประติมากรจึงไม่อาจสลักรูปเลาโคออนให้อ้าปากกรีดร้องด้วยความเจ็บปวดถึงขีดสุดดังที่เวอร์จิลบรรยายได้ เพราะหน้าที่บิดเบี้ยว และที่สำคัญที่สุดคือช่องปากซึ่งเปิดกว้างจะเป็นสิ่งที่ลดความงามของประติมากรรมเป็นอย่างมาก ดังนั้น ในประติมากรรม ความรุนแรงของอารมณ์จะต้องลดลง ดังเช่นเลาโคออนเพียงแต่ถอนใจ เพื่อมิให้ขัดกับทฤษฎีเรื่องความงามดังกล่าว

เลสซิงพยายามหาเหตุผลที่ทำให้กวีนิพนธ์กับ spatial art แตกต่างกัน และพบว่ามาจากปัจจัยเรื่องเวลาอันเป็นข้อจำกัดของศิลปะประเภทนี้ เขากล่าวว่า โดยเหตุที่ศิลปินอาจใช้เพียงชั่วขณะหนึ่งในธรรมชาติซึ่งเปลี่ยนอยู่เสมอ และจิตรกรยังจะต้องจำกัดการศึกษาช่วงเวลาเพียงครู่เดียวของเขานี้ให้เป็นไปตามทัศนะเดียวอีกด้วย ในขณะที่งานของเขานั้นสร้างขึ้นไม่ใช่เพียงแต่ให้เรามองดู แต่เพื่อให้พิจารณาเป็นเวลานานและบ่อยครั้ง ดังนั้น เขาควรเลือกช่วงเวลาที่ให้ผลมากที่สุดและแง่ที่ให้ผลมากที่สุดของช่วงนั้นเท่านั้น สิ่งที่ให้ผลมากที่สุดคือสิ่งที่เอื้อต่อการใช้จิตนาการอย่างไม่มีข้อจำกัด เหตุการณ์

ตอนที่แสดงจุดสูงสุดเป็นตอนที่เสียผลมากที่สุดในทัศนะของเลสซิง เพราะไม่มีอะไรให้เห็นหรือคำนึงอีกต่อไป นอกจากนี้ ศิลปะไม่ควรเสนอสิ่งใดที่จำเป็นต้องเป็นสิ่งเฉพาะครู่ยาม เพราะว่าศิลปะทำให้ช่วงเวลาเพียงระยะเดียวกลายเป็นช่วงเวลาถาวร และปรากฏการณ์ตามธรรมชาติซึ่งเป็นเรื่องชั่วครู่ยาม เช่นการหัวเราะหรือร้องไห้ จะกลายเป็นสิ่งผิดธรรมชาติไปในเมื่อกลายเป็นสิ่งถาวรในศิลปะ เขาสรุปว่าเมื่อศิลปะทั้งสองประเภทมีวิธีการและเครื่องมือต่างกัน สิ่งซึ่งเป็นวัตถุประสงค์ก็ย่อมแตกต่างกันด้วย คือ spatial art แสดงรูปร่าง (body) เป็นสำคัญ ส่วนกวีนิพนธ์แสดงการกระทำซึ่งต่อเนื่องเป็นสำคัญ การกระทำในการวาดภาพนั้นแสดงโดยอ้อมจากรูปร่าง แต่ในกวีนิพนธ์รูปร่างแสดงโดยอ้อมจากการกระทำเมื่อเป็นส่วนหนึ่งของการกระทำนั้น ๆ[3]

แม้ว่าเลสซิงจะเป็นคนแรกซึ่งสังเกตเห็นรูปแบบที่แท้จริงของศิลปะว่าเกิดจากวิธีที่เรารับรู้ศิลปะนั้น ๆ แต่เขาก็มิได้คิดไกลไปกว่านั้นว่า ถ้าเราเปลี่ยนวิธีการรับรู้เสียใหม่ รูปแบบของศิลปะก็น่าจะเปลี่ยนแปลงไปได้ เราได้เห็นแล้วว่าในจิตรกรรม มีความพยายามที่จะเปลี่ยนรูปแบบเช่นกล่าวนี้มาตั้งแต่ศตวรรษที่ 18 แต่ในวรรณคดี ความพยายามทำนองนี้เกิดขึ้นล่าช้ามาก คือในศตวรรษที่ 19 และพบมากขึ้นในงานของกวีและนักเขียนนวนิยายสมัยศตวรรษที่ 20 อันเป็นสมัยที่วรรณคดีใช้วิธีการของศิลปะอื่นเพื่อวัตถุประสงค์บางอย่างในการประพันธ์เอง

สำหรับดนตรี สภาพความสัมพันธ์กับวรรณคดีแตกต่างจากความสัมพันธ์ที่วรรณคดีมีต่อจิตรกรรมอยู่บ้าง คือตั้งแต่สมัยคลาสสิคมาแล้ว ความสัมพันธ์นี้เป็นที่เห็นได้แจ่มแจ้ง นักปราชญ์ เช่น เพลโตก็ยอมรับ แม้ว่าในศตวรรษที่ 16 จะมีการแยกดนตรีจากวรรณคดี เพราะมีการพัฒนาเครื่องดนตรีแยกชนิดกันออกไป แต่ในศตวรรษที่ 17 ความสัมพันธ์ของศิลปะทั้งสองนี้กลับมีมากขึ้นอีก เพราะความต้องการที่จะให้ศิลปะแสดงอารมณ์ดังกล่าวข้างต้น สำหรับลักษณะของความสัมพันธ์ แต่เดิมดนตรีมีฐานะเป็นรอง ในศตวรรษที่ 16 และ 17 สูตรที่ว่า "กวีนิพนธ์บวกทำนองเท่ากับดนตรี" มีความหมายว่า ดนตรีต้องรับใช้กวีนิพนธ์ซึ่งมีวัตถุประสงค์สูงกว่า แสดงสติปัญญากว่าและเลียนแบบได้ดีกว่า ดนตรีต้องสะท้อนลักษณะของเนื้อหาในกวีนิพนธ์ แสดงอารมณ์ความเคลื่อนไหว ความกว้างและลึกของความหมายแห่งถ้อยคำที่ใช้ แม้กระทั่งพยายามเล่าเรื่องเหมือนกับกวีนิพนธ์ เช่น ถ้ากวีนิพนธ์กล่าวถึงสวรรค์ ดนตรีต้องขึ้นเสียงสูง แต่ในครึ่งหลังของศตวรรษที่ 17 นั้นเอง ความสัมพันธ์กลับเปลี่ยนลักษณะไปในทางตรงข้าม คือดนตรีกลายเป็นศิลปะหลัก กวีนิพนธ์กลับเขียนขึ้นเพื่อประกอบดนตรี เช่น บทร้องของ Thomas Campion สังคมสมัยนั้นนิยมเครื่องบันเทิงซึ่งมีลักษณะเป็นความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันประเภทสังเคราะห์ระหว่างกวีนิพนธ์กับดนตรีหรือการแสดง เช่น โอเปรา บทเพลง เพลงสวด นี้เป็นลักษณะที่เรายังคุ้นเคยในสมัยนี้ ส่วนที่เราไม่คุ้นเคย แต่นิยมกันในสมัยศตวรรษที่ 17 คือ การฟังดนตรีประเภท oratorio และการอ่าน Pindaric ode ประกอบดนตรี

ความสัมพันธ์ระหว่างทัศนศิลป์กับวรรณคดีซึ่งเป็นไปอย่างกว้างขวางในศตวรรษที่ 18 โดยเฉพาะการที่ทัศนศิลป์พยายามจะใช้วิธีการของวรรณคดี เช่น จิตรกรวาดภาพซึ่งเหมาะที่จะบรรยายเป็นคำพูดมากกว่า เพราะว่าต้องมีการคลี่คลายทางเวลา ตัวอย่างเช่น ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับวรรณคดีเริ่มมีความสำคัญขึ้นแทนที่ความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับจิตรกรรมในกลางศตวรรษที่ 18

เมื่อทฤษฎีที่ว่าศิลปะเป็นการลอกเลียนแบบถูกทฤษฎีใหม่คือศิลปะเป็นการแสดงออกเข้าแทนที่ ในสมัยที่ยังนิยมทฤษฎีเรื่องการลอกเลียนแบบ ศิลปะที่กระทำได้ตามวัตถุประสงค์นี้เป็นอย่างสูงคือจิตรกรรม ซึ่งแสดงภาพให้ปรากฏแก่สายตา ส่วนวรรณคดีมีวิธีการใช้จินตภาพอันทำให้ผู้อ่านผู้ฟังสามารถวาดภาพได้ในจินตนาการของตน นอกจากนี้อิทธิพลของ Thomas Hobb และ John Locke ในการเน้นความสำคัญของภาพที่ปรากฏแก่สายตาในฐานะที่มาของความรู้ ก็เป็นปรัชญาซึ่งสนับสนุนผลงานทางวรรณคดีและจิตรกรรม แต่ต่อมาเมื่อความคิดว่าจิตรกรรมเป็นการสร้างจินตภาพซึ่งมองเห็นได้นั้นเปลี่ยนไปเป็นการสร้างจิตนาการ ซึ่งย้อมด้วยอารมณ์ตามหลักของโรแมนติซิสม์ซึ่งเน้นอารมณ์และการแสดงออก เราจะเห็นว่าศิลปะซึ่งแสดงอารมณ์บริสุทธิ์ได้คือดนตรี เป็นเหตุให้ดนตรีเข้ามาแทนที่จิตรกรรมในฐานะศิลปะซึ่งมีความสัมพันธ์กับวรรณคดีเป็นอันดับแรก นักปรัชญาซึ่งมีอิทธิพลสำคัญในการเปลี่ยนแปลงความคิดเรื่องจินตนาการคือ Edmund Burke ต่อมาก็มีนักจริยศาสตร์ชาวอังกฤษ เช่น Dugald Stewart และ Sydney Smith ซึ่งอธิบายว่าจินตนาการทำหน้าที่ร่วมกับ Sympathies และสภาพทางอารมณ์ต่าง ๆ

ทั้งที่ความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับศิลปะอื่นมีวิวัฒนาการมาโดยลำดับ การศึกษาวรรณคดีร่วมกับศิลปะอื่นอันเป็นแนวทางที่จะขยายความเข้าใจวรรณคดีก็ยังเป็นปัญหาสำหรับนักวรรณคดีในศตวรรษที่ 20 ในประเด็นที่ว่า วรรณคดีกับศิลปะอื่นเกี่ยวข้องกันอย่างไร และวรรณคดีใช้ประโยชน์จากศิลปะอื่นได้เพียงไร René Wellek คัดค้านความพยายามของนักวิจารณ์ที่จะเชื่อมโยงวรรณคดีกับศิลปะ เขากล่าวว่าความสัมพันธ์นั้นมีแน่ แต่การวิเคราะห์วรรณคดีกับศิลปะอื่นด้วยกันนั้น ประการแรก เราจะต้องมีศัพท์ซึ่งมีความหมายเหมือนกันและใช้ร่วมกันได้เสียก่อน ประการที่สอง แม้เวลเลกจะยอมรับความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีและภาพเขียน และความสำเร็จของสูตรฮอเรซ เขาก็อ้างว่าความประทับใจซึ่งเกิดขึ้นมักจะเป็นในลักษณะทั่วไป ไม่อาจทำให้ผู้อ่านคิดถึงภาพใดโดยเฉพาะได้ ประการที่สาม เขายังสงสัยคำกล่าวอ้างว่ามีความเกี่ยวข้องระหว่างดนตรีกับวรรณคดี เขาวิเคราะห์กวีนิพนธ์บางชิ้น เช่น เรื่อง **"Bells"** ของ Edgar Alan Poe และ **"Les Sanglots longs de violons"** ของ Verlaine ซึ่งเขารับว่าเป็นตัวอย่างซึ่งหาได้ยากมากในด้านความพยายามในกวีนิพนธ์ที่จะให้ความประทับใจเหมือนเครื่องดนตรีบางอย่าง แต่ผลที่เกิดขึ้นนั้นเขาเห็นว่าเป็นเพราะวิธีการซึ่งมิได้ก้าวหน้าไปกว่าการเลียนเสียงวัตถุแบบธรรมดาเท่าใดนัก นั่นคือกวีมิได้ใช้วิธีการของศิลปะอื่นเพื่อผลที่ต้องการเลย[4] หนังสือของเขาพิมพ์เป็นครั้งแรกเมื่อปี 1942 อันเป็นปีที่ T.S. Eliot กล่าวสุนทรพจน์เรื่อง **"The Music of Poetry"** ที่มหาวิทยาลัยกลาสโกว์ และตีพิมพ์ในปีเดียวกัน จึงเป็นไปได้ที่บทความของเอเลียทออกมาช้ากว่าที่เวลเลกจะใช้เพื่อเปลี่ยนท่าทีของเขาเสียบ้าง และในการพิมพ์ครั้งต่อ ๆ ไปก็มิได้มีการเปลี่ยนแปลงอันใดทางเนื้อหาของหนังสือหรือแนวคิด แต่อย่างไรก็ตามวรรณกรรมประเภทที่ใช้วิธีการของศิลปะอื่นดังที่เวลเลกเรียกร้อง และโดยเฉพาะวิธีที่ได้จากดนตรีนั้น ได้ปรากฏในกวีนิพนธ์ของเอเลียทมาก่อนหน้านั้นเป็นเวลานาน เช่น เรื่อง **The Waste Land** (1922) และกวีนิพนธ์สามบท ซึ่งภายหลังรวมอยู่ในเรื่อง **The Four Quartets** ก็ตีพิมพ์ระหว่าง 1935—1941 นอกจากนี้ยังมี **Cantos** (1925) ของ Ezra Pound และนวนิยายแนวศิลปะสังเคราะห์หลายเล่ม แต่เวลเลกดูเหมือนจะไม่ได้สนใจนวนิยายมากนัก นอกจากนี้เขายังมีความเห็นว่า แม้จะมีความร่วมมือ

ระหว่างกวีนิพนธ์กับดนตรี แต่กวีนิพนธ์ที่สูงสุดไม่เอื้อต่อดนตรี และดนตรีซึ่งยิ่งใหญ่ที่สุดก็ไม่จำเป็นต้องอาศัยถ้อยคำ ทัศนะนี้ไม่มีน้ำหนักพอที่จะคัดค้านการศึกษาความสัมพันธ์ซึ่งเป็นที่ยอมรับกันแล้วระหว่างวรรณคดีกับศิลปะเพื่อความเข้าใจวรรณคดี แต่การที่เวลเลกระมัดระวังเรื่องศัพท์ที่จะใช้ในการศึกษานั้นมีเหตุผลอยู่มาก เนื่องจากศิลปะแต่ละอย่างอาจใช้คำเดียวกันโดยมีความหมายต่างกัน จึงเป็นการลำบากในเชิงปฏิบัติเมื่อศึกษาความสัมพันธ์ของศิลปะเหล่านั้น อีกประการหนึ่งชื่อของความเคลื่อนไหวในศิลปะต่าง ๆ อาจเหมือนกัน แต่เหตุการณ์เกิดขึ้นคนละสมัย เช่น โรแมนติซิสม์ และอิมเพรส-ชันนิสม์ แม้กระนั้น เมื่อมีงานทางวรรณกรรมอยู่เป็นจำนวนมากซึ่งอยู่ในขอบเขตของการวิเคราะห์ในแง่ความสัมพันธ์กับศิลปะอื่น และจะเกิดเพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ ผู้ที่ศึกษาวรรณคดีเปรียบเทียบจึงต้องทำงานด้านนี้โดยยังขาดเครื่องมือที่จะสื่อความหมายได้อย่างสมบูรณ์ โดยมีความหวังว่า ด้วยการเริ่มเผชิญปัญหา เราอาจหาทางเอาชนะอุปสรรคได้ทีละขั้นตอน

ในบทนี้ ได้รวมความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับการแสดงไว้ด้วย เพราะเป็นสาขาใหญ่อีกสาขาหนึ่ง เราได้เห็นความสำคัญตั้งแต่เริ่มมีการเขียนทฤษฎีของแทรจิดี คือ อริสโตเติล ได้วิเคราะห์แทรจิดีในฐานะที่ต้องปรากฏร่วมกับศิลปะอื่น ที่สำคัญคือการแสดง เห็นได้จากการที่อริสโตเติลเน้นการกระทำไว้อย่างชัดเจนในนิยามของแทรจิดีว่า

> ดังนั้น แทรจิดีคือการลอกเลียนแบบการกระทำซึ่งจริงจัง สมบูรณ์ และมีขอบเขตกว้างขวางพอสมควร ใช้ภาษาซึ่งตกแต่งด้วยเครื่องประดับแต่ละอย่าง เครื่องประดับที่ต่าง ๆ กันพบได้ในส่วนต่าง ๆ ของละคร เป็นการลอกเลียนแบบในรูปการกระทำ มิใช่การบรรยาย . . .[5]

วรรณคดีที่มีเพื่อการแสดงจะต้องคำนึงถึงความต้องการของเวทีด้วย นี้เป็นเงื่อนไขในการผลิตบทละครและจะต้องเป็นเกณฑ์หนึ่งในการวิเคราะห์บทละคร ปัญหาใหญ่ในการวิจารณ์บทละครสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยา คือ ปัญหาของความจริงตามธรรมชาติกับความจริงบนเวที ความรู้เรื่องเวทีและผู้ดู รวมทั้งพื้นฐานของสังคมและวัฒนธรรมในสมัยที่แต่งบทละครเรื่องหนึ่งเป็นส่วนสำคัญ ซึ่งช่วยให้เราเข้าใจบทละครนั้นนอกจากปัจจัยอื่น ๆ ซึ่งอาจมีเช่นเดียวกับวรรณกรรมซึ่งมิใช่เพื่อการแสดง เช่น ปรัชญา ตำนาน ที่ใช้เป็นเนื้อหาหรือพื้นฐานของความคิด ตลอดจนน้ำเสียงในการเสนอ สำหรับบทละครสมัยเก่า เช่น ละครแบบคลาสสิคในฝรั่งเศส ละครอังกฤษสมัยอลิซาบิธัน และ Comedy of Manner เราไม่พบคำอธิบายของผู้แต่งเกี่ยวกับศิลปะของเขาอย่างลึกซึ้งเท่าใดนัก โดยเฉพาะที่นอกเหนือจากการอธิบายวิธีการแต่งซึ่งสืบทอดกันมาโดยผู้แต่งยอมรับ และต้องการแสดงว่าตนมีความรู้เรื่องเหล่านั้น แต่จำเป็นต้องกระทำบางสิ่งซึ่งแตกต่างออกไป ที่สำคัญคือ คำอธิบายของ Pierre Corneille เรื่องการรักษาเอกภาพทั้งสามของแทรจิดี นักแต่งบทละครสมัยนีโอคลาสสิค เช่น John Fletcher และ Molière ล้วนแต่เขียนคำนำบทละครของตนเพื่อกล่าวป้องกันตัวในการที่ไม่กระทำบางสิ่งซึ่งถือว่าเป็นกฎเกณฑ์ของการแต่งบทละครตามที่อริสโตเติลวางไว้ การที่ Dryden วิเคราะห์บทละครของอังกฤษซึ่งไม่เป็นไปตามกฎเกณฑ์โดยเปรียบเทียบกับบทละครคลาสสิค และบทละครฝรั่งเศสซึ่งรักษากฎคลาสสิคอย่างเคร่งครัดก็ไม่ได้มีความลึกซึ้งเพิ่มขึ้น เป็นแต่ลดความเข้มงวดเรื่องกฎเกณฑ์ลง ส่วนนักแต่งบทละคร

ซึ่งประสบความสำเร็จ แต่ไม่ได้มีความสนใจด้านทฤษฎีก็ไม่ได้แสดงความคิดความเห็นไว้ เราเพิ่งจะมาเข้าใจเบื้องหลังของการแต่งบทละครในฐานะวรรณกรรม ซึ่งขณะเดียวกันก็ต้องแก้ปัญหาเรื่องความร่วมมือกับศิลปะอื่นจากบทความของนักแต่งบทละครสมัยใหม่ คือ เริ่มจาก Ibsen เป็นต้นมา บทความเหล่านี้ให้แสงสว่างแก่ผู้ศึกษาบทละครทั้งสมัยเก่าและสมัยใหม่ในแง่ต่าง ๆ เช่น เกณฑ์ของการแสดงของผู้ดู ของสังคม รวมทั้งการประเมินค่าบทละครเมื่อคำนึงถึงความจำเป็นเหล่านี้ด้วย บางครั้งเราได้ผลจากการวิเคราะห์ว่า บทละครบางเรื่องเป็นวรรณกรรมที่ดี แต่ล้มเหลวในฐานะบทละคร ความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับการแสดงมีลักษณะเป็นพิเศษ แตกต่างจากความสัมพันธ์ของวรรณคดีกับศิลปะอื่นในแง่ที่ว่า ความสัมพันธ์นี้เป็นเงื่อนไขซึ่งเกิดขึ้นตั้งแต่ผู้แต่งยอมผลิตงานประเภทนี้ และจะต้องถูกครอบคลุมโดยเงื่อนไขนี้ ซึ่งจะเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย นอกจากเขาจะสามารถต่อสู้และเปลี่ยนแปลงเงื่อนไขเสียเอง แต่การที่จะสลัดทิ้งเงื่อนไขเสียที่เดียวนั้นไม่อาจเป็นไปได้ ตราบใดที่เขายังแต่งบทละครเพื่อการแสดง มิใช่เพื่ออ่านเฉย ๆ

ตั้งแต่ศตวรรษที่ 19 มีกิจกรรมทางวรรณคดีเพิ่มขึ้นในรูปแบบซึ่งเป็นการแสวงหาความคิดใหม่จากศิลปะอื่น โดยเฉพาะจิตรกรรมและดนตรี ไม่ว่าจะเป็นลักษณะทฤษฎีหรือวิธีการทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับศิลปะอื่นมีลักษณะใหม่ คือ เกิดมีความลึกซึ้ง และโอกาสใหม่สำหรับวรรณคดีที่จะยอมมองดูสิ่งซึ่งยอมรับกันว่าเป็นข้อจำกัดของตน และทดลองก้าวล่วงจากข้อจำกัดนั้น ๆ โดยอาศัยแนวทางในศิลปะอื่นซึ่งแม้ว่าอาจมีธรรมชาติที่ตรงกันข้ามก็ตาม สิ่งที่วรรณคดีกระทำอาจไม่ใช่เพื่อผลทางสุนทรียะของการใช้วรรณคดีร่วมกับศิลปะอื่น แต่เพื่อการขยายขีดความสามารถของวรรณคดีเอง โดยมีความกล้าหาญพอที่จะเรียกร้องให้ผู้อ่านปรับทัศนะที่มีต่อวรรณคดี หรือแม้แต่ความเคยชินในวิธีการสื่อสารที่ทำให้ผู้อ่านเข้าใจวรรณคดี

วรรณคดีกับ Spatial Art

คำว่า Spatial art หมายถึง ศิลปะกลุ่มหนึ่งซึ่งเมื่อสร้างสำเร็จแล้ว จะปรากฏอยู่ในรูปเดียวนั้น ๆ โดยสมบูรณ์ ทำให้เราสามารถรับรู้ทุกส่วนได้ในขณะเดียว เช่น ภาพเขียน ภาพปั้น แกะสลัก และสถาปัตยกรรม แต่เมื่อเราอ่านหรือฟังกวีนิพนธ์ นวนิยาย ฯลฯ ปัจจัยสำคัญซึ่งคลี่คลายงานนั้น ๆ ให้ปรากฏและทำให้เรารับรู้ได้คือเวลา เพราะกวีต้องบรรยายสิ่งต่าง ๆ เช่น ภาพธรรมชาติ การกระทำและอารมณ์ของบุคคลโดยแสดงรายละเอียดทีละส่วนจนกว่าจะได้ผลิตผลสมบูรณ์ตามความต้องการของตน ดังนั้น วรรณคดีกับ Spatial art จึงมีเงื่อนไขในการผลิตต่างกันอย่างตรงกันข้าม ทำให้เป็นที่เข้าใจกันโดยทั่วไปว่า วิธีการผลิตของศิลปะสองกลุ่มนี้จะต้องแตกต่างกันด้วย ในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการศึกษาวรรณคดีคลาสสิค และงานทางวรรณคดีวิจารณ์ของสมัยคลาสสิคก็มีส่วนสนับสนุนความเข้าใจนี้ด้วย เพราะวรรณคดีคลาสสิคแยกเป็นประเภทย่อยหลายชนิด มีวิธีการและวัตถุประสงค์ต่างกัน ใน "Defence of Poetry" เซอร์ฟิลิป ซิดนีย์ ได้รักษาการแบ่งวรรณคดีเป็นประเภทย่อยไว้ตามแบบของคลาสสิค เช่น แบ่งเป็นมหากาพย์ โศกนาฏกรรม เทวสดุดี (hymn) ดังนั้นจึงเป็นที่เข้าใจกันว่าเมื่อวรรณคดีเองยังมีความแตกต่างกันในหมู่ของตนแล้ว วรรณคดีกับศิลปะอื่นก็จะต้องแตกต่างกันด้วย อย่างไรก็ตามในสมัยนีโอคลาสสิคนั้นเองก็เกิดทฤษฎีเรื่องความเหมือนระหว่างวรรณคดีกับจิตรกรรมขึ้น

ในศตวรรษที่ 16 และ 17 ดังกล่าวแล้ว จิตรกรและกวีได้ย้ำคำกล่าวของฮอเรซและไซมอนิดิส เช่น จิตรกรชาวฝรั่งเศสชื่อ Charles Alphonse Du Fresnoy ได้กล่าวไว้ในเรื่อง **"De Arte Graphica"** ซึ่งเขียนเป็นภาษาละตินไว้ว่า

> กวีนิพนธ์เหมือนกับภาพเขียน ดังนั้นภาพเขียนก็ควรพยายามให้เหมือนกวีนิพนธ์ . . . ภาพเขียนมักเรียกกันว่ากวีนิพนธ์เงียบ และวรรณกรรมก็มักเรียกกันว่าภาพเขียนซึ่งพูดได้[6]

ไดรเดน กวีชาวอังกฤษได้แปลบทความนี้ในปี 1695 นอกจากนั้นยังได้แสดงความคิดตามแนวนี้ไว้ใน **"Preface to Fables"** (1700)

ในวรรณคดีรุ่นเก่าเช่นสมัยโรแมนติค เราสามารถเห็นความสัมพันธ์ของวรรณคดีกับจิตรกรรมและประติมากรรมในขั้นพื้นฐาน คือเพียงการได้รับแรงบันดาลใจ หรือการใช้เนื้อหาซึ่งบรรยายสัมฤทธิผลของศิลปะนั้น ๆ เช่น คีทส์เกิดความประทับใจในความงามสง่าและเยือกเย็นของประติมากรรมกรีกกลุ่มหนึ่งซึ่งเรียกกันว่า Elgin Marbles ในพิพิธภัณฑสถานแห่งประเทศอังกฤษ ณ กรุงลอนดอน จึงบรรยายลักษณะของเทพ Saturn ในเรื่อง **"Hyperion"** สำนวนแรกของเขาด้วยถ้อยคำและการเปรียบเทียบที่ทำให้เราเห็นตัวละครนี้เหมือนประติมากรรมแทนที่จะเป็นบุคคล

> Deep in the shady sadness of a vale
> Far sunken from the healthy breath of moon,
> Far from the fiery noon, and eve's one star,
> Sat gray-hair'd Saturn, quiet as a stone,
> Still as the silence around his lair;
> . . . . . .
> . . . . . .Upon the sodden ground
> His old right hand lay nerveless, listless, dead,
> Unsepter'd; and his realmless eyes were closed;[7]

วิธีการในตัวอย่างนี้ยังเป็นวิธีการของวรรณกรรม คือสะสมรายละเอียดทีละส่วน จึงไม่สามารถทำให้เราได้รับความประทับใจจากทุกส่วนพร้อมกันเหมือนกับประติมากรรม ส่วนประโยชน์ที่ได้เป็นด้านสุนทรียภาพ กวีใช้ศิลปะอื่นเพื่อให้เกิดบรรยากาศและความสัมพันธ์ของความคิดบางอย่าง เช่นเดียวกับการใช้สิ่งต่าง ๆ ที่มีอยู่ตามธรรมชาติ สิ่งที่เราควรตระหนักตั้งแต่แรก คือ กวีไม่มีหน้าที่นำความรู้ทางศิลปะมาใช้อย่างถูกต้องหรือสมบูรณ์ แต่จะใช้เพื่อให้ได้ประโยชน์บางอย่างทางการประพันธ์เท่านั้น เช่น ความสมจริงกับการเน้นบางสิ่งบางอย่างตามแต่กวีจะต้องการ ในวรรณคดีไทย การประพันธ์โดยใช้เนื้อหาจากศิลปะอื่นมักปรากฏในรูปบทพรรณนาซึ่งแต่งอย่างประณีตบรรจงเป็นพิเศษ ถือเป็นเรื่องเชิดชูผู้แต่งและเป็นเครื่องประดับของเรื่องที่แต่ง แต่บทพรรณนานั้นอาจไม่มีความสัมพันธ์ทางเอกภาพกับเนื้อหาของเรื่อง เช่น ไม่ได้ช่วยคลี่คลายเหตุการณ์ให้เป็นไปตามโครงเรื่อง ไม่ได้ช่วยให้ผู้อ่านเข้าใจอารมณ์ของตัวละคร แต่บทพรรณนาปรากฏอยู่ในเรื่อง เพื่อคุณค่าทางวรรณศิลป์ของบทนั้น ๆ เช่น บทพรรณนารถหรือปราสาท การเปรียบเทียบตัวอย่างต่อไปนี้จะช่วยให้เห็นความแตกต่างในวัตถุประสงค์และประเพณีการใช้ศิลปะอื่นในวรรณคดีไทยและวรรณคดีตะวันตกได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

Full on this casement shone the wintry moon,
And threw warm gules on Madeline's fair breast,
As down she knelt for heaven's grace and boon;
Rose-bloom fell on her hands, together-prest,
And on her silver cross soft amythyst,
And on her hair a glory, like a saint:
She seem'd a splendid angel, newly drest,
Save wings, for heaven . . .[8]

พิศเมืองแม้นเมืองพรหมาน ปราการล้วนแก้วประกอบกั้น
หอรบงามเรียงนางจรัล ระยะคั่นเสมอเสมาเมือง
แถวฉัตรงามชั้นประชุมราย ทุกช่องธงชายปกเนื่อง
ซุ้มทวารแก้วรามอร่ามเรือง ถนนรอบเป็นเรื่องระเบียบงาม
พิศวังงามนิเวศน์ชัชวาลย์ พื้นพระลานงามประลองท้องสนาม
ที่นั่งเย็นดังจะย้อยด้วยพลอยพลาม ปราสาทสามทรงอลงการ์
สี่มุขงามแม้นพิมานมาศ ครุฑผงาดนาคตระหง่านเวหา
ห้ายอดแสงระยับจับตา ใบระกาบันแก้วแกมกาญจน์
ช่อฟ้าช้อยเฟื้อยอัมพร บัญชรงามชั้นฉายฉาน
ปราลีล้วนแล้วแก้วประพาฬ โอพารสามโลกไม่เทียมทัน[9]

คีทส์บรรยายผลที่เกิดจากแสงจันทร์ส่องผ่านภาพประดับกระจกสีที่หน้าต่าง และสะท้อนสีเหล่านั้นลงบนร่างของนางเอกซึ่งกำลังสวดมนต์ ทำให้เกิดความงามพิเศษชั่วขณะ ซึ่งผู้อ่านเห็นได้โดยกวีเลือกใช้เฉพาะสีซึ่งเหมาะสมกับส่วนต่าง ๆ ของตัวละคร เกิดความกลมกลืนกับบรรยากาศแบบโรแมนติคของสมัยกลางในนิยายที่กวียกมากล่าว ส่วนภาพปราสาทซึ่งพระอินทร์เนรมิตให้ทศกัณฐ์แทนของเดิมซึ่งหนุมานเผาเสียนั้น ให้ความประทับใจซึ่งอาจแยกออกเป็นเอกเทศ เสนอภาพซึ่งงามที่สุดตามความคิดของกวี ใช้รายละเอียดที่เลือกแล้วเพื่อวัตถุประสงค์นี้ ภาพที่พรรณนาอาจยกไปประดับวรรณกรรมเรื่องอื่นได้เพราะไม่มีความสัมพันธ์โดยเฉพาะกับเอกภาพของเรื่อง นี้เป็นความแตกต่างทางวิธีการประพันธ์ในตัวอย่างทั้งสอง

ความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับ Spatial art ในส่วนที่กล่าวข้างต้นนี้ ไม่ทำให้ผู้อ่านต้องหาความรู้พิเศษเกี่ยวกับศิลปะเพื่อความเข้าใจข้อความที่กวีกล่าวถึง เพียงแต่ผู้อ่านทราบว่าส่วนที่กวีบรรยายมีลักษณะอย่างไรก็เพียงพอแล้ว จึงยังไม่ถึงขั้นที่จะต้องศึกษาเชิงวรรณคดีเปรียบเทียบ วรรณคดียุโรปรุ่นเก่ามีวรรณกรรมทำนองนี้เป็นปกติ เป็นการใช้ศิลปะอื่นเป็นเนื้อหาเช่นเดียวกับธรรมชาติหรือเหตุการณ์ต่าง ๆ ในชีวิตมนุษย์ ในสมัยศตวรรษที่ 17 และ 18 เมื่อกวีและศิลปินมีความสนใจที่จะแลกเปลี่ยนทฤษฎีและวิธีการในการสร้างสรรค์ แม้ว่าจะมีผู้คัดค้านเช่นเลสซิง แต่ก็ได้เกิดมีบทประพันธ์หลายเรื่องซึ่งแสดงความสนใจนี้ ผู้อ่านจำเป็นต้องมีความรู้เรื่องประวัติศิลปะและศิลปวิจารณ์จึงจะเข้าใจและมองเห็นคุณค่าของบทประพันธ์นั้น ๆ อย่างลึกซึ้ง

เรื่อง **"Andrea del Sarto"** ของ Robert Browning เป็นตัวอย่างของบทประพันธ์ประเภทนี้ ตอนหนึ่งในการสนทนาฝ่ายเดียว เดล ซาร์โต อธิบายให้ภรรยาของเขาฟังว่า ศิลปะการวาดภาพของเขามีข้อบกพร่องอย่างไรเมื่อเปรียบเทียบกับงานของราฟาเอล เดล ซาร์โตแสดงความคิดเรื่องทฤษฎีของการวาดภาพพร้อมทั้งตัดสินว่าในระหว่างผีมืออันไม่มีที่ติกับความใฝ่ฝัน สิ่งใดทำให้จิตรกรยิ่งใหญ่

> Ah! but a man's reach should exceed his grasp,
> Or what's heaven for? All is silver-grey
> Placid and perfect with my art — the worse!

เหตุนี้เขาจึงยอมรับความยิ่งใหญ่ของราฟาเอล ซึ่งมีข้อบกพร่องทางผีมือ และเขาเองอาจแก้ไขได้โดยง่าย

> . . . And indeed the arm is wrong
> I hardly dare — yet, only you to see,
> Give the chalk here — quick, thus the line should go!
> Ay, but the soul! He's Raphael! Rub it out![10]

เราจะเห็นความจำเป็นที่จะต้องศึกษาประวัติศิลปะทั้งที่เป็นการเคลื่อนไหว และการวิจารณ์ภาพผีมือเดล ซาร์โต โดยเฉพาะด้วย ในขั้นแรกก็เพื่อเข้าใจตัวละครซึ่งพูดในฐานะจิตรกร อันเดรีย เดล ซาร์โต (1487-1531) เป็นจิตรกรชาวฟลอเรนซ์ หลังสมัยสามจิตรกรผู้ยิ่งใหญ่ คือ Leonardo da Vinci, Michelangelo และ Raphael นักศิลปวิจารณ์สมัยใหม่บางคนมีความเห็นว่า เดล ซาร์โต เป็นจิตรกรซึ่งไม่อาจใช้ความสามารถของเขาให้ประสบความสำเร็จได้เต็มที่ เขาเป็นช่างวาดอย่างวิเศษ แต่ไม่เก่งเรื่องสี วัตถุประสงค์ของเขาเป็นเพียงแต่ความสง่าและน่าดูของการเขียนภาพเท่านั้น[11] ความจริง เดล ซาร์โต เป็นจิตรกรแบบ mannerism ซึ่งมีชื่อเสียงมากมายจนปลายศตวรรษที่ 18 ในศิลปาคาร Uffici ที่กรุงฟลอเรนซ์ มีภาพของเขาอยู่หลายภาพ ภาพหนึ่งซึ่งมีชื่อว่า Madonna of the Harpies นับเป็นภาพที่มีชื่อเสียงมากภาพหนึ่งของจิตรกรอิตาเลียนสมัยศตวรรษที่ 16 เป็นภาพที่มีความสมดุลรวมลักษณะเด่นทางศิลปะของจิตรกรผู้ยิ่งใหญ่ทั้งสามไว้ด้วยกัน เป็นเหตุให้ Georgio Vasari สถาปนิกผู้ดัดแปลง Uffici ให้เป็นศิลปาคารตั้งฉายาให้เดล ซาร์โตว่า "จิตรกรผู้ไม่มีที่ติ" ภาพนี้นับเป็นความพยายามซึ่งได้รับความสำเร็จอย่างสูงของเดล ซาร์โต ที่จะนำทางจิตรกรรมของอิตาลีกลับมาสู่จารีตเดิมในสมัยศตวรรษที่ 15 คือการแสดงความรู้สึกทางศาสนาให้ปรากฏในรูปสติปัญญาตามแบบนีโอพลาโตนิค[12]

ความรู้ข้างต้นช่วยให้เราทราบจุดเด่นในจิตรกรรมของเดล ซาร์โต และความมั่นใจในผีมือของเขา ซึ่งบราวนิ่งนำมาใช้เป็นส่วนหนึ่งของพื้นฐานด้านจิตใจของตัวละครได้แจ่มแจ้ง นอกจากนี้เราต้องศึกษาความคิดและทฤษฎีของจิตรกรอิตาเลียนในศตวรรษที่ 15 เพื่อทราบพื้นฐานอีกส่วนหนึ่งเกี่ยวกับความขัดแย้งในจิตใจของเดล ซาร์โต คือเรื่อง "วิญญาณ" ของภาพ ส่วนในวงการจิตรกรรมของฟลอเรนซ์ในสมัยศตวรรษที่ 16 นั้นเอง ก็มีความขัดแย้งทางวัตถุประสงค์ของจิตรกรสองรุ่น จิตรกรรุ่นเก่า

รวมทั้งเดล ซาร์โต มุ่งแสดงฝีมือและรักษาประเพณีการเขียนภาพแบบคลาสสิคของฟลอเรนซ์ ส่วนจิตรกรรุ่นหลังในกลุ่มแมนเนอริสม์เอง เริ่มสนใจการสื่อความคิดในจิตรกรรม และเห็นว่าสิ่งนี้เป็น "วิญญาณ" ของศิลปะ จึงเห็นได้ว่าเดล ซาร์โตสร้างงานในประเพณีซึ่งนอกจากฝีมือแล้ว ก็ไม่มีสิ่งใดเป็นของตนเอง ไม่ว่าจะเปรียบกับงานรุ่นก่อนหรือหลัง

เมื่อเราทราบพื้นฐานทางศิลปะทั้งสองส่วนแล้ว เราก็เริ่มเข้าใจความขัดแย้งของเดล ซาร์โต ในฐานะตัวละครที่บราวนิ่งเสนอ เป็นผลโยงให้เข้าใจการที่เขาแก้ไขภาพของราฟาเอลตลอดจนวิธีการของบราวนิ่งในการใช้รายละเอียด เช่น การกล่าวถึงเฉพาะสีเทาเงินเมื่อเดล ซาร์โตสรุปคุณสมบัติของศิลปะของเขา เพื่อให้แสดงความสง่างามแต่ปราศจากคุณสมบัติที่ลึกซึ้งกว่านั้น ทั้งที่ตามความจริงเดล ซาร์โตไม่ได้ใช้เฉพาะสีเทาเงินสำหรับฉากในภาพของเขา แต่มักใช้สีเข้มเพื่อทำให้รูปบุคคลเด่น อาจสรุปได้ว่าการศึกษาเชิงวรรณคดีเปรียบเทียบสำหรับงานของบราวนิ่งชิ้นนี้ เริ่มตั้งแต่การแสวงหาความรู้และความเข้าใจจิตรกรรมที่เกี่ยวข้องจนถึงการวิเคราะห์ความหมายและวิธีการของบทประพันธ์ ตลอดจนการประเมินคุณค่าในการสร้างตัวละครซึ่งมีความขัดแย้งในการสร้างสรรค์งานศิลปะ

บางครั้งกวีอาจนำปัญหาในศิลปะอื่นมาเป็นประเด็นในบทประพันธ์ เช่นนี้แล้วพื้นฐานทางศิลปะก็ยิ่งมีความสำคัญมากขึ้น เพราะถ้าผู้อ่านไม่ทราบปัญหานี้ก็ย่อมไม่เข้าใจบทประพันธ์โดยสิ้นเชิง ดังใน epigram no. 46 ของ William Blake ชื่อ "To Venetian Artists" ซึ่งเบลกบรรยายความคิดขัดแย้งของศิลปินต่างสำนักในรูป allegory

> That God is colouring Newton does show,
> And the devil is black outline, all of us know.
> Perhaps this little fable may make us merry:
> A dog went over the water without a wherry;
> A bone which he had stolen he had in his mouth;
> He cared not whether the wind was north or south.
> As he swam he saw the reflection of the bone.
> "This is quite perfection — one generalizing tone!
> Outline! there is no outline, there is no such thing:
> All is chiaroscuro, poco-pen — it's all colouring
> Snap, snap! He has lost shadow and substance too.
> He had them both before. "Now how do you do?"
> "A great deal better than I was before";
> Those who taste colouring love it more and more.[13]

ถ้าเราไม่เข้าใจว่าภาพใดคำใดในที่นี้หมายถึงสิ่งใด ก็จะไม่เข้าใจบทประพันธ์ที่คัดมานี้ทั้งตอนนี้เป็นประการแรก ประการที่สอง เมื่อเราทราบว่าเบลกต้องการเยาะเย้ยจิตรกรเวนิส ฝ่ายซึ่งนิยมสร้างภาพด้วยการใช้สีแสงและเงาโดยไม่มีการวาดเส้นขอบแล้ว เราจำเป็นต้องทราบต่อไปว่า ความเห็นของเบลกเป็นความเห็นเฉพาะตัว หรือเป็นการสะท้อนการวิจารณ์ศิลปะในสมัยของเขา การศึกษาประวัติศิลปะทำให้เราตัดสินได้ว่า เบลกเพียงแต่รับความคิดมาจากศิลปวิจารณ์แบบคลาสสิคระหว่างชาติในศตวรรษที่ 18 ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับ Titian, Caravaggio และจิตรกรอื่นๆ โดยฝ่ายนิยมลาย

เส้นกล่าวหาอีกฝ่ายหนึ่งว่าเขียนรูปไม่เป็น เพราะไม่อาจใช้เส้นเพื่อแสดงความคิด เพียงแต่เลียนแบบสิ่งที่ปรากฏตามธรรมชาติ Corstius ได้เน้นให้เห็นว่าเราจำเป็นต้องมีความรู้เรื่องศิลปวิจารณ์เพื่อเข้าใจและประเมินค่าบทประพันธ์ของเบลกบทนี้ เริ่มจากการทราบว่า นี้เป็นเรื่องของความขัดแย้งระหว่างลัทธิธรรมชาตินิยมกับสัจนิยมทางศิลปะ เบลกเสนอความคิดทำนอง satire โดยให้พระเจ้าเป็นสัญลักษณ์ของฝ่ายธรรมชาตินิยม คือการวาดเลียนแบบธรรมชาติโดยใช้แสงและสี ส่วนซาตานเป็นสัญลักษณ์ของการใช้ลายเส้น หลังจากนั้นเบลกใช้นิทานเรื่องสุนัขกับเงา เพื่อเสียดสีจิตรกรสำนักธรรมชาตินิยม โดยให้สุนัขเป็นผู้นิยมแสงสีและสูญเสียกระดูกคือสัจนิยม เป็นการเยาะเย้ยสำนักซึ่งถือวัตถุธรรมเป็นใหญ่ โดยไม่คำนึงถึงความคิดอันเป็นสิ่งซึ่งสูงกว่า[14]

ตัวอย่างทั้งสองที่ยกมากล่าวข้างต้น เป็นการแนะนำความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับ Spatial art ในรูปแบบที่ง่ายที่สุดทั้งสำหรับผู้เขียนและผู้อ่าน คือการใช้สัมฤทธิผลและทฤษฎีทางศิลปะเป็นเนื้อหาในวรรณคดี ขั้นต่อไปเป็นความสัมพันธ์ในลักษณะที่แสดงว่ากวีได้ศึกษาลีลา (style) ของศิลปินบางคนในสาขาอื่น เช่น จิตรกรรมโดยเฉพาะรวมทั้งลีลาของสำนักใดสำนักหนึ่งโดยทั่วไป แล้วพยายามนำมาใช้ในกวีนิพนธ์เท่าที่จะกระทำได้ในเมื่อสื่อของศิลปะเปลี่ยนไป เช่น แทนที่จะเป็นสีและลายเส้นก็กลายเป็นถ้อยคำ นับว่าเป็นขั้นที่สองซึ่งสมควรศึกษาเชิงวรรณคดีเปรียบเทียบ คือเราจะต้องสืบสาวไปสู่ต้นตอของอิทธิพลและศึกษาวิธีการและสัมฤทธิผลของศิลปินหรือสำนักนั้นๆ แล้วเปรียบเทียบว่ากวีสามารถผลิตความประทับใจอย่างเดียวกันด้วยวิธีการใด ทำให้ผลที่ได้แตกต่างจากในงานทางวรรณกรรมโดยทั่วไปอย่างไร เช่น กวีนิพนธ์ของ James Thomson (1700—1748) ชื่อ Spring อันเป็นตอนหนึ่งของ **"Seasons"** แสดงอิทธิพลของลีลาเฉพาะตัวของจิตรกรฝรั่งเศส ชื่อ Claude de Lorrain (1600—1682) ซึ่งนิยมแสดงทัศนวิสัยซึ่งกว้างและไกล ภาพของเขาวาดแบบคลาสสิค ถ้ามีภาพคนจะเห็นไกลๆ และอยู่ในท่านึ่ง เช่น คนตกปลาริมลำธาร หรือคนเลี้ยงแกะกับฝูงแกะ บนยอดเขา หลังคาวิหารซึ่งมีเสารับเรียงรายโผล่พ้นหมอกซึ่งลอยขึ้นจากหุบเขา เราจะเห็นการใช้ทัศนวิสัยแบบเดียวกันในบทกวีของทอมสัน ด้วยการให้รายชื่อพื้นที่ซึ่งกว้างใหญ่ การเปรียบหมอกเหมือนเสารับหลังคาและการใช้ภูเขาเป็นฉาก

> Meantime you gain the Height, from whose fair Brow
> The bursting Prospect spreads immense around,
> And snatch'd o'er Hill and Dale, and Wood and Lawn
> And verdant Field, and darkening Heath between,
> And villages embosom'd soft in Trees,
> And spiry Towns by dusky Column mark'd
> Of rising Smoke, your Eye excursive roams. . .
> To where the broken Landskip, by degrees,
> Ascending, roughens into ridgy Hills;
> O'er which the Cambrian Mountains, like for Clouds
> That Skirt the blue Horizon, doubtful rise.[15]

นอกจากนี้เรายังสังเกตเห็นการให้สีในบทกวีซึ่งเป็นไปตามลีลาของ ลอร์แรง คือ สีอ่อนและกลมกลืน

ภาพไม่สว่างจ้า แต่มีเงาร่มรื่นให้บรรยากาศซึ่งสงบและเยือกเย็น ทอมสันสามารถสร้างสัมฤทธิผลนี้ได้โดยการใช้คำประเภทควัน หมอกและความชุมชื้นซึ่งประกอบกันเป็นบรรยากาศสงบ นอกจากนี้ยังทำให้เราคิดถึงสีเทา ส่วนสีเด่นนั้น ทอมสันใช้เพียงสีเขียวของทุ่งนา ซึ่งกลมกลืนกับสีของท้องฟ้าเพราะเป็นสีเย็นด้วยกัน และช่วยให้เกิดความเยือกเย็นอีกด้วย ทอมสันได้เอ่ยชื่อลอร์แรง ในบทกวีชื่อ "Castle of Indolence" ทำให้เราทราบแน่ชัดว่า เขาสนใจลีลาและสัมฤทธิผลของจิตรกรผู้นี้ และทราบว่าสิ่งใดเป็นลักษณะเฉพาะตัวในงานของเขา

Whate'er Lorrain light-touched with softening Hue

ความสัมพันธ์ที่พบในนวนิยายของ André Malraux อยู่ในหัวข้อนี้เช่นเดียวกัน สำหรับด้านจิตรกรรม เขาได้อิทธิพลจากงานของศิลปินแบบ Impressionism โดยเฉพาะ Canaletto ศิลปะแบบนี้มีหลายลักษณะ แต่โดยทั่วไปแล้วกรอบนอกของรูปถูกลดความสำคัญลง ทำให้ภาพดูไม่เด่นและไม่มีน้ำหนัก ภาพที่เขียนจึงกลายเป็นภาพของแสงและบรรยากาศ เป็นการเล่นสีและการสะท้อนสี ส่วนกานาเลตโต (1697—1768) นั้นเป็นจิตรกรชาวเวนิส ลีลาของเขาคือการใช้สีเข้มตัดด้วยแสงกล้าเป็นแห่ง ๆ งานของเขาดูเต็มไปด้วยแสงสว่างและความโปร่งเบา[16] ตัวอย่างการพรรณนาโดยใช้วิธีการแบบ Impressionism ของ มาลโร คือภาพชาวเรือกวางตุ้ง

> ลูกเล็กที่สุดหลับ—ห่อผ้าดำเกาะอยู่บนหลังมารดา แสงแดดพร่าเล่นอยู่บนโครงของเรือสำปั้น และทำให้เสื้อกางเกงของพวกผู้หญิง — จุดสีน้ำเงิน และของเด็กที่บีนอยู่บนหลังคา — จุดสีเหลือง เด่นออกมาอย่างฉูดฉาดจากเบื้องหลังซึ่งเป็นสีน้ำตาลบนท่าเส้นกรอบหยิกหยักของบ้านชาวอเมริกาและชาวจีน ท้องฟ้าเผือดด้วยแสงซึ่งจ้าเกินขนาด และทุกหนทุกแห่ง แสงนี้ซึ่งเบาเสมือนฟองและซึ่งเราฝ่าเข้าไปราวกับฝ่าหมอกซึ่งลุกโพลงฉายลงบนสำปั้น บนบ้าน บนพื้นน้ำ[17]

Reck ประเมินผลของการใช้วิธีการของจิตรกรรมในตัวอย่างนี้ว่า

> การวาดภาพขบวนซึ่งฝูงชนทำให้เราคิดถึงนั้นดูจะเป็นที่สนใจของมาลโรมากกว่าองค์ประกอบด้านมนุษย์ที่อยู่ในขบวนเป็นอันมาก เขาสามารถสร้างความต่อเนื่องของมนุษย์ด้วยการแนะให้เราคิดถึงความต่อเนื่องของศิลปะของมนุษย์โดยการใช้จินตภาพ[18]

มาลโร เป็นนักเขียนซึ่งพยายามหาประโยชน์ใหม่ ๆ จากศิลปะหลายชนิด แม้แต่ประติมากรรมซึ่งไม่สู้มีผู้ใดใช้ประโยชน์ในวรรณกรรมนอกเหนือจากในรูปแรงบันดาลใจและความประทับใจอย่างกว้าง ๆ เขาก็สามารถใช้ให้ได้สัมฤทธิผลที่แปลกออกไป และอยู่ในขั้นเดียวกับการใช้จิตรกรรมดังตัวอย่างข้างต้น คือเราจะต้องเข้าใจลักษณะเฉพาะของประติมากรรมซึ่งเขาใช้เป็นต้นแบบของตัวละครในนวนิยายของเขา เช่น ในเรื่อง **L' Espoir** เขาเน้นประติมากรรมสมัยกลาง เช่นเดียวกับภาพเขียนฝีมือ Goya, El Greco และรูปภาพประดับกระจกสี นอกจากนั้น เขายังใช้การเปรียบเทียบตัวละครกับศิลปวัตถุเพื่อยกอารมณ์ในโอกาสเฉพาะของตัวละครให้เป็นสิ่งถาวร เช่น ภรรยาของ Klein ซึ่ง

คุกเข่าอยู่ต่อหน้าร่างซึ่งยับเยินของเขามีลักษณะเหมือนภาพ Piéta (คือเมรีขณะที่อุ้มร่างพระเยซูหลังจากการตรึงบนไม้กางเขน) ไม่ว่าจะเป็นภาพเขียนหรือแกะสลัก

ส่วนความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับ spatial art ในรูปแบบที่ซับซ้อนและประสานกันสนิทกว่านี้ เป็นกิจกรรมอีกขั้นหนึ่งและเพิ่งเริ่มในวงการวรรณกรรมสมัยใหม่ คือหลังสมัยวิคทอเรียน โดยมีการเปลี่ยนความคิดเรื่องเวลาในฐานะเงื่อนไขในการสร้างวรรณกรรมจากที่เคยคิดกันว่าเป็นแบบคลี่คลายมาเป็นแบบเฉพาะขณะ กล่าวคือ ต้องการให้ผู้อ่านทำความเข้าใจเสียใหม่ว่า เหตุการณ์หรือภาพที่บรรยายนั้น ผู้แต่งต้องการให้มองเห็นพร้อมกัน และต่างก็เป็นองค์ประกอบซึ่งเมื่อรวมกันแล้วจะเกิดเอกภาพใหม่ขึ้น ความคิดใหม่นี้มีผลกระทบอย่างสำคัญต่อทฤษฎีทางสุนทรียภาพของวรรณกรรม ส่วนนักเขียนเองก็ประสบปัญหาบางอย่างด้านวิธีการเนื่องจากการเปลี่ยนหน้าที่ของปัจจัยทางเวลา ดังนั้น ปัญหาที่เกิดขึ้นในการผลิตวรรณกรรมแบบ spatial art จึงเป็นปัญหาเกี่ยวกับการใช้รูปแบบของวรรณกรรมซึ่งยังไม่เคยถูกแตะต้องมาก่อน

เพื่อที่จะเข้าใจความเปลี่ยนแปลงนี้ จำเป็นต้องกล่าวถึงคำว่ารูปแบบเสียก่อน สำหรับคนทั่วไปรูปแบบมีความหมายค่อนข้างจะแคบ เช่น หมายถึงฉันทลักษณ์ หรือคิดถึงกวีนิพนธ์กับร้อยแก้ว ถ้ามีความรู้ทางวรรณคดีบ้างก็จะคิดถึงนวนิยายหรือเรื่องสั้น เป็นต้นว่า เป็นรูปแบบ สำหรับนักวรรณคดีชาวตะวันตกเดิมก็มีความคิดทำนองนี้ คือคิดว่ารูปแบบเป็นส่วนหนึ่ง เนื้อหาเป็นอีกส่วนหนึ่ง กวีอาจหยิบเนื้อหาหนึ่งมาใส่ในรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งตามแต่วัตถุประสงค์ของตน แม้ในการวิจารณ์วรรณคดีก็ดำเนินตามความคิดนี้ คือมองวรรณคดีแยกเป็นสองส่วน ต่อมาจึงเกิดความคิดใหม่ว่ารูปแบบและเนื้อหาจะแยกจากกันมิได้ เพราะแต่ละฝ่ายจะพึ่งพาอาศัยและเปลี่ยนแปลงอีกฝ่ายหนึ่ง ทำให้เมื่อรวมกันแล้วเกิดเอกภาพของวรรณกรรมทั้งชิ้น ดังนั้นรูปแบบคือสิ่งซึ่งทำหน้าที่เป็นกรอบนอกหรือขอบเขตของวรรณกรรมแต่ละชิ้น เดิมสิ่งซึ่งมีหน้าที่เช่นนี้คือปัจจัยทางเวลา เพราะวรรณคดีส่วนใหญ่เป็นการเล่าเรื่องตามลำดับเวลา ส่วนวิธีการที่ใช้ในวรรณคดีก็ย่อมจะเป็นไปตามแนวความคิดเรื่องเวลาด้วย เช่น การลำดับเหตุการณ์ให้ทราบว่า สิ่งใดเกิดก่อนเกิดหลัง มีความสัมพันธ์กันทางเหตุผลอย่างไร เป็นต้น ครั้นผู้ประพันธ์รุ่นใหม่ได้ศึกษาลักษณะของปัจจัยทางเวลาในศิลปะแบบ spatial และพบว่าการที่เวลามิได้คลี่คลายทำให้ศิลปะชนิดนี้เป็นอิสระจากเวลา เมื่อเป็นเช่นนี้ ถ้าวรรณกรรมจะเปลี่ยนความคิดเรื่องเวลาเสียใหม่ให้มีลักษณะเช่นเดียวกับในศิลปะแบบ spatial วรรณกรรมก็น่าจะมีอิสระและปรากฏอยู่ในเนื้อที่ (space) ในฐานะที่สำเร็จรูปแล้วเช่นเดียวกัน Joseph Frank ตั้งข้อสังเกตเรื่องรูปแบบของศิลปะในระยะนี้ เมื่อเขาวิเคราะห์และสรุปความคิดของเลสซิงว่า

> รูปแบบทางศิลปะมิได้สับสนกับเปลือกนอกด้านวิธีการอีกต่อไปแล้ว รูปแบบมิใช่เสื้อเกราะของคนไข้โรคจิตซึ่งศิลปินจำต้องจับความคิดสร้างสรรค์ของตนใส่ลงไปให้จงได้ แต่รูปแบบเกิดขึ้นจากการจัดระเบียบของงานศิลปะโดยไม่มีการบังคับตามที่งานนั้นปรากฏขึ้นในความรู้สึกนึกคิดของศิลปินเอง[19]

เปลือกนอกทางด้านวิธีการที่เขากล่าวถึงก็คือ ฉันทลักษณ์ โครงเรื่อง วิธีการสร้างตัวละคร ฯลฯ นั่นเอง

เพื่อจะให้เป็นที่สังเกตว่ารูปแบบตามความคิดใหม่มีความหมายต่างจากที่เข้าใจกันแต่เดิม เขาจึงใช้คำว่า รูปแบบทางสุนทรียะ (aesthetic form) ในบทความของเขา

การแสวงหารูปแบบใหม่ในวรรณกรรมเป็นสิ่งซึ่งเป็นไปได้ แต่สิ่งซึ่งเปลี่ยนไม่ได้ คือ สื่อ (medium) ซึ่งยังจะต้องเป็นคำพูดอยู่ แฟรงก์ ได้ศึกษางานของนักเขียนกลุ่มแรกซึ่งเริ่มทดลองใช้รูปแบบของ spatial art คือ Ezra Pound, T.S. Eliot, Marcel Proust และ James Joyce เขาพบว่านักเขียนเหล่านี้ต้องการให้ผู้อ่านรับรู้งานของตนทั้งชิ้นในฐานะที่ปรากฏอยู่ในช่วงเวลาเดียวกัน เช่นเดียวกับเมื่อเรามองศิลปะแบบ spatial ในทางปฏิบัติ ทัศนะใหม่นี้ก่อให้เกิดปัญหาทางวิธีการขึ้นหลายอย่าง เช่น ตามปกติวิสัย วรรณกรรมแสดงสิ่งต่าง ๆ โดยใช้จินตภาพ (image) ส่วนในงานขนาดยาวก็ต้องมีหลายภาพ ดังนี้จะทำอย่างไรจึงจะมิให้เกิดความรู้สึกว่า จินตภาพเหล่านั้นทยอยกันปรากฏแก่ผู้อ่านตามลำดับเวลา (chronological) ทั้งนี้เพราะผู้แต่งไม่อาจเสนอจินตภาพทั้งหมดในขณะเดียวกันได้ เช่นเดียวกับที่ศิลปินสามารถเสนอทุกสิ่งทุกอย่างในภาพเขียนหรือประติมากรรมได้ในชั่วขณะเดียว นี้เป็นปัญหาซึ่งเกิดขึ้นเนื่องจากข้อจำกัดของสื่อซึ่งตามชนิดกัน พาวด์ และ เอเลียท แก้ปัญหานี้โดยถือว่าบทกวีทั้งบทเป็นจินตภาพอันกว้างใหญ่เพียงภาพเดียว แต่มีส่วนประกอบมากมาย ซึ่งผู้อ่านจะต้องยอมรับว่า ปรากฏอยู่พร้อมกันในเนื้อที่หนึ่งแทนที่จะคลี่คลายให้เห็นตามเวลาที่เสนอ ในที่นี้จะขอยกตัวอย่างการแต่งเรื่อง **"The Waste Land"** (1922) ของเอเลียท เพื่อแสดงว่าเขาได้ใช้วิธีการใหม่ ๆ ในการแก้ปัญหาที่เกิดขึ้นและเพื่อให้สอดคล้องกับรูปแบบทางสุนทรียะพอเป็นสังเขป

ประการแรก แทนที่จะลำดับความโดยให้ส่วนต่าง ๆ ซึ่งมีความสัมพันธ์กันเรียงกันไปตามกฎแห่งการลำดับคำในไวยากรณ์ เอเลียท ใช้โครงสร้างทางความคิดซึ่งจะเข้าใจได้โดยการมองเห็นความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มคำซึ่งไม่มีอะไรเกี่ยวข้องกัน เพื่อจะเข้าใจได้ถูกต้อง เราจะต้องนำกลุ่มคำเหล่านี้ซึ่งอยู่แยกกันมาเทียบกัน ทั้งนี้เพราะว่า "ความสัมพันธ์ด้านความหมายจะสมบูรณ์ก็แต่ด้วยการรับรู้พร้อมกันใน space ของกลุ่มคำ ซึ่งเมื่ออ่านตามลำดับเวลาจะไม่มีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันซึ่งเข้าใจได้"[20] เช่น เมื่อเราอ่านเรื่อง **"The Waste Land"** ซึ่งมี 5 บท เราสังเกตได้ว่ามีกลุ่มคำจำนวนหนึ่งซึ่งปรากฏซ้ำ ๆ ในวงความซึ่งแตกต่างกัน เช่น ในบทแรก หญิงหมอดูใช้ไพ่ทำนายโชคชะตาของลูกค้าคนหนึ่งซึ่งไม่ปรากฏชื่อหรือรายละเอียดอย่างใด

> . . . Here, said she,
> Is your card, the drowned Phoenecian Sailor,
> (Those are pearls that were his eyes. Look !)

ต่อไปหมอดูชี้ไพ่ใบอื่น ๆ จนถึงอีกใบหนึ่งคือพ่อค้าตาเดียว

> And here is the one-eyed merchant, and this card,
> Which is blank, is something he carries on his back,
> Which I am forbidden to see. I do not find
> The Hanged Man. Fear death by water.

ในบทที่ 2 ตอนที่หญิงคนหนึ่งกำลังคอยสามีกลับจากรับราชการทหาร และบ่นเพื่อนซึ่งไม่ยอมตอบคำถามอะไรเลยขณะคุยกันในร้านสุรา

You know nothing? Do you see nothing! Do you
remember Nothing?"

ก็ต่อด้วย I remember
Those are pearls that were his eyes.

ต่อมาในบทที่ 3 หลังจากการบรรยายสถานที่ตากอากาศอันเงียบเหงาเพราะเป็นฤดูหนาว มีคำบรรยายพ่อค้าอาหรับซึ่งมาติดต่อธุรกิจที่ลอนดอนว่า

Unreal City
Under the brown fog of a winter noon
Mr. Eugenides, the Smyrna merchant
Unshaven, with a pocket full of currants
c, i, f London: document at sight

บทที่ 4 ซึ่งสั้น บรรยายศพของกะลาสีชาวฟีนิเชียน

Phlebas the Phoenecian, a fortnight dead,
Forget the cry of gulls, and the deep sea swell
And the profit and loss
A current under sea
Picked his bones in whispers.[21]

ในแต่ละวงความที่กลุ่มคำเกี่ยวกับพ่อค้าและกะลาสีปรากฏอยู่ ผู้อ่านจะไม่มีทางเข้าใจเนื้อความตอนนั้น ๆ ได้ถ้าอาศัยการลำดับถ้อยคำตามไวยากรณ์ แต่เมื่อเราจำกลุ่มคำเกี่ยวกับตัวละครทั้งสองตัวนี้ไว้แล้วนำวงความในที่ต่าง ๆ มาเปรียบเทียบกันจะเห็นความสัมพันธ์ คือ หมอดูทำนายว่าใครคนหนึ่งซึ่งแทนด้วยไพ่กะลาสีจะจมน้ำตาย เมื่อเราเห็นพ่อค้าขายองุ่นแห้งก็ทำให้คิดถึงไพ่อีกใบหนึ่งและเกิดความอยากทราบชะตาซึ่งปกปิดของเขา ครั้นข้อความตอนที่หญิงซึ่งกำลังคอยสามีกล่าวถึงนัยน์ตาไข่มุก เราย่อมคิดกลับไปถึงไพ่กะลาสีในบทแรก เริ่มมองเห็นความสัมพันธ์ของรายละเอียดเหล่านี้ สุดท้ายในบทที่ 4 ซึ่งมีชื่อว่า Death by Water ชื่อของบทเองมีส่วนช่วยให้เราประสานข้อความเกี่ยวกับตัวละครทั้งสองกับคำทำนายในบทที่ 1 ส่วนในคำบรรยายว่ากะลาสีที่ตายลืมเรื่องกำไรขาดทุนซึ่งแท้จริงเป็นกิจกรรมของพ่อค้า การสัมพันธ์ความคิดทำให้เรารู้สึกว่าตัวละครทั้งสองเป็นบุคคลเดียวกัน นอกจากนี้การพูดถึงกระแสน้ำ (current) โยงความคิดกับคำเสียงใกล้เคียงซึ่งเราได้ยินมาแล้วคือองุ่นแห้ง (currants) เป็นการรวมบุคคลทั้งสองเข้าเป็นคนเดียวกันอีกวิธีหนึ่ง เท่าที่กล่าวนี้เป็นเรื่องของกลุ่มคำเพียงชุดเดียว ส่วนชุดอื่นเช่น Unreal City, violet hour และ under the brown fog of winter ผู้อ่านจะพบว่ามีความสัมพันธ์กับวงความในทำนองเดียวกันนี้ และช่วยให้เราเข้าใจจินตภาพใหญ่ของกวีนิพนธ์ทั้งบทเมื่อนำมารวมกันและมองพร้อมกันเช่นเดียวกับกลุ่มคำชุดที่ยกมาเป็นตัวอย่างข้างต้น

วิธีการที่สองซึ่งเอเลียทใช้เพื่อเปลี่ยนความเคยชินของเราเรื่องฐานะของเวลาในวรรณกรรม คือ การใช้รายละเอียดซึ่งได้มาจากเรื่องต่างสมัย ต่างสถานที่ และต่างภาษา สลับกันโดยไม่คำนึงถึงลำดับด้านเวลา เมื่อผู้อ่านไม่สามารถอาศัยการลำดับเวลาเพื่อเข้าใจบทประพันธ์ของเขาได้ก็จำเป็นต้องหาทาง

เข้าใจด้วยวิธีอื่น ได้แก่การสร้างทัศนะใหม่โดยมองแต่ละส่วนในเรื่อง **The Waste Land** เหมือนกับการมองดูส่วนต่าง ๆ ในภาพเขียนหรือภาพปั้นโดยไม่รู้สึกว่าส่วนใดเกิดก่อนส่วนใดเกิดหลัง แต่จะแสวงหาความสัมพันธ์ของส่วนต่าง ๆ และใช้เฉพาะสิ่งนี้เป็นเครื่องมือให้เกิดความรับรู้งานศิลปะแบบ spatial ชิ้นนั้น ๆ เราอาจเรียกกระบวนการรับรู้นี้ด้วยศัพท์เฉพาะซึ่ง Joseph Frank ใช้ในการวิเคราะห์รูปแบบของ spatial art ในวรรณกรรมคือ คำว่า reflexive reference หรือ "การเท้าความย้อนหลัง" แฟรงก์ได้สรุปข้อเสนอของเขาในส่วนที่เกี่ยวข้องกับรูปแบบใหม่ เฉพาะในกวีนิพนธ์ว่า ดังนั้นรูปแบบทางสุนทรียะจึงมีวิธีการคิดแบบ spacelogic เป็นพื้นฐาน ซึ่งบังคับให้ผู้อ่านเปลี่ยนท่าทีเกี่ยวกับภาษาโดยสิ้นเชิง โดยเหตุที่กลุ่มคำไม่ว่ากลุ่มใดจะเกี่ยวโยงถึงสิ่งที่อยู่ในกวีนิพนธ์นั้นเองเป็นปฐม ภาษาในกวีนิพนธ์สมัยใหม่จึงเป็นแบบย้อนหลังโดยแท้จริง ความหมายโดยทางสัมพันธภาพจะสมบูรณ์ก็ต่อเมื่อมีการรับรู้กลุ่มคำต่าง ๆ ในเวลาเดียวกันในสถานที่เดียวกัน แต่เมื่ออ่านต่อเนื่องกันตามลำดับเวลา กลุ่มคำเหล่านั้นจะไม่เกิดมีความสัมพันธ์อย่างใดต่อกันที่จะทำให้เกิดความเข้าใจได้เลย แทนที่จะใช้ความเกี่ยวโยงโดยตรงและตามธรรมชาติระหว่างคำและกลุ่มคำกับวัตถุหรือเหตุการณ์ที่คำเหล่านั้นหรือกลุ่มคำเหล่านั้นกล่าวถึง และแทนที่จะใช้วิธีสร้างความหมายให้เกิดขึ้นจากการลำดับสิ่งซึ่งกล่าวถึงเหล่านี้ กวีนิพนธ์สมัยใหม่ขอให้ผู้อ่านชะงักกระบวนการทำความเข้าใจสิ่งซึ่งกล่าวถึงเป็นรายสิ่งไปเสียชั่วคราวจนสามารถเข้าแบบกระสวน (pattern) ของการเชื่อมโยงสิ่งซึ่งกล่าวถึงเหล่านั้นอย่างสมบูรณ์ในฐานะที่เป็นเอกภาพหนึ่งเสียก่อน

แฟรงก์ ยอมรับว่า ทฤษฎีดังกล่าวเป็นการเสนอเงื่อนไขสมบูรณ์แบบมากกว่าจะเป็นสิ่งซึ่งปฏิบัติอยู่จริง ๆ แต่เขาก็ย้ำว่า

> ความคิดเรื่องรูปแบบของกวีนิพนธ์ซึ่งสืบทอดกันมาจาก Mallarmé ถึง Pound และ Eliot และทิ้งร่องรอยไว้ในงานของกวีรุ่นใหม่ทั้งชั่วคนนั้น อาจตั้งเป็นรูปทฤษฎีได้ก็ด้วยหลักของการเท้าความย้อนหลัง หลักการนี้เป็นเครื่องเชื่อมโยงระหว่างพัฒนาการทางสุนทรียะของวรรณกรรมสมัยใหม่กับการทดลองประเภทเดียวกันในนวนิยายสมัยใหม่อีกด้วย[22]

แฟรงก์สนใจวิเคราะห์ "การทดลอง" เช่นนี้ในนวนิยายมากกว่าในกวีนิพนธ์ อาจเป็นเพราะวิธีการที่ใช้ไม่ก้าวไปจนไกลสุดเหมือนในกวีนิพนธ์ อีกทั้งสิ่งซึ่งกล่าวถึงคือเหตุการณ์หรือวัตถุที่บรรยายก็มีความยาวพอที่จะเข้าใจง่ายกว่าและเน้นความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันได้เด่นกว่าในกวีนิพนธ์ เขาเริ่มต้นด้วยการวิเคราะห์วิธีให้การรับรู้ส่วนต่าง ๆ ในช่วงเวลาเดียวกันในเรื่อง **Madame Bovary** ของ Flaubert และพบว่าโฟลแบร์ใช้วิธีเดียวที่จะกระทำได้คือ ตัดช่วงเวลาให้ขาดจากกัน เขาบรรยายการกระทำในสามระดับซึ่งเกิดขึ้นในเวลาเดียวกันให้ค่อย ๆ ขึ้นสู่จุดสูงสุดของแต่ละเหตุการณ์โดยตัดภาพจากการกระทำของตัวละครชุดหนึ่งไปกล่าวถึงการกระทำตัวละครอีกชุดหนึ่งเป็นระยะ โดยให้จุดสูงสุดของแต่ละเหตุการณ์มาบรรจบกันพอดีในช่วงเวลาเดียวกัน ฉากที่แฟรงก์วิเคราะห์คือตอนที่ Emma และ Rodolf ซึ่งกำลังกระซิบพรรณนาความรักของตนมองจากหน้าต่างลงมายังขบวนฝูงชนและปศุสัตว์ที่นำ

ไปประกวด และเจ้าหน้าที่ในการประกวดซึ่งกำลังปราศรัยต่อฝูงชนอยู่ นอกจากฉากนี้แล้ว โฟลแบร์ไม่ได้ใช้วิธีการใหม่แต่อย่างใด เขายังคงรักษากรอบการบรรยายอันเป็นวิธีการดั้งเดิมของนวนิยายไว้ แต่เมื่อจอยซ์เขียนเรื่อง **Ulysses** (1922) เขาใช้วิธีการของ spatial art โดยตลอด ในช่วงเวลา 24 ชั่วโมงซึ่งเขาใช้ในการเสนอเรื่อง มีสิ่งซึ่งอ้างถึงไม่ว่าจะเป็นประวัติของเมืองดับลิน ลักษณะนิสัยหรือความเป็นไปของตัวละครกระจัดกระจายอยู่ทั่วไปและไม่มีคำอธิบาย บางครั้งสิ่งซึ่งมีความสัมพันธ์กันอยู่ห่างกันหลายร้อยหน้า แฟรงก์เน้นทฤษฎีของเขาในการวิเคราะห์นวนิยายเรื่องนี้ว่า

> ผู้อ่านจำต้องอ่านเรื่อง **Ulysses** โดยวิธีการอย่างเดียวกับที่อ่านกวีนิพนธ์สมัยใหม่ คือ ต้องจับชิ้นส่วนต่าง ๆ ต่อกันอยู่ตลอดเวลา และเก็บสิ่งซึ่งเท้าความถึงเอาไว้ในสมอง จนกระทั่งสามารถนำมาสัมพันธ์กับสิ่งที่เป็นส่วนประกอบด้วยวิธีการเท้าความย้อนหลัง[23]

แม้ในงานชิ้นมโหฬารหลายเล่มรวมกันเรียกว่า **A' la Recherche du Temps Perdu** ของ Marcel Proust ซึ่งต้องการแสดงความประจักษ์อันเร้นลับของเขา เรื่องการออกนอกอิทธิพลของเวลา แฟรงก์ก็พบว่า พรูสท์บีบบังคับให้ผู้อ่านจับภาพในอดีตและปัจจุบันอันเข้ากันไม่ได้ของตัวละคร ซึ่งเปลี่ยนไปตามกาลเวลามาเทียบกันในชั่วขณะเดียว เพื่อเกิดความเข้าใจอย่างเต็มที่ว่าประสบการณ์เรื่องการล่วงไปของเวลาเป็นอย่างไร ภาพของตัวละครดังที่พรูสท์บรรยายเกิดขึ้นในช่วงเวลาต่าง ๆ กัน แต่ไม่มีความต่อเนื่องกันนี้เป็นวิธีการที่เขาใช้โดยตลอด ตัวละครปรากฏซ้ำ ๆ โดยอยู่ในช่วงอายุต่าง ๆ กัน[24] ถ้าเราเปรียบเทียบกับวิธีการของจอยซ์ จะเห็นว่าตัวละครของพรูสท์บางครั้งก็หายหน้าไปหลายร้อยหน้ากระดาษ แต่จะกลับมาอีกเช่นเดียวกับที่สิ่งสองสิ่งอันเกี่ยวเนื่องกันในเรื่อง **Ulysses** อยู่ห่างกันนับร้อยหน้าดังกล่าวแล้ว ดังนั้นแม้ในนวนิยายเรื่องเวลา แต่พรูสท์ก็สามารถใช้วิธีการของ spatial art คือเวลาไม่ใช่ข้อจำกัด เป็นรูปแบบทางสุนทรียะ Mary Gaither พิจารณาการวิเคราะห์ของแฟรงก์และสนับสนุนทฤษฎีเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับ spatial art โดยหลักการเท้าความย้อนหลัง เกเธอร์ได้ทดลองใช้ทฤษฎีนี้ในการวิเคราะห์เรื่อง **Mrs Dallaway** ของ Virginia Woolf อันเป็นเรื่องซึ่งเกิดขึ้นในช่วงเวลาเพียงหนึ่งวัน และพบว่าผู้แต่งใช้วิธีการของ spatial art เช่นเดียวกับเรื่อง **Night Wood** ของ Djuna Barnes ซึ่งแฟรงก์ถือว่าใช้วิธีการนี้ได้ถึงขีดสูงสุด ทั้งมีปัจจัยซึ่งเป็นจุดรวมส่วนต่าง ๆ ซึ่งดูเหมือนจะไม่มีความสัมพันธ์กัน และมิใช่เป็นการกระทำหรือความคิดที่ต่อเนื่องเช่นเดียวกับในเรื่อง **Night Wood**

> การใช้สัญลักษณ์และจินตภาพบางอย่างซึ่งเกิดขึ้นและปรากฏซ้ำ ๆ ตลอดเรื่อง ..... รวมกันเกิดเป็นประสิทธิผลรวมของทั้งเรื่อง เราจำเป็นต้องสังเกตสิ่งเหล่านี้และเชื่อมโยงกับตัวละครสำคัญ มิฉะนั้นความรู้ว่าตัวละครสองตัวคือ Clarisa และ Septimus เป็นใครดังที่ผู้แต่งตั้งใจไว้ก็จะสูญหายไป และนวนิยายทั้งเรื่องจะไม่เป็นที่เข้าใจได้ เราเกือบจะต้องหยุดชะงักอยู่ ณ สถานที่เดียว และเดินหน้าหรือถอยหลังในลำดับเวลาไปกับตัวละคร และโดยลำพังตัวเราเองอีกด้วย เพื่อจะประกอบชิ้นส่วนต่าง ๆ ในเอกภาพอันนี้เข้ากันตามวิธีการ "เท้าความย้อนหลัง" และเพื่อมองดูงานชิ้นนี้โดยเห็นพร้อมกันทุกส่วนในช่วงเวลาเดียวแทนที่จะเป็นการคลี่คลายตามลำดับ[25]

บทสรุป

ในการเสนอเนื้อหาที่มาจากศิลปวิจารณ์ในวรรณคดี ผู้ประพันธ์ไม่ว่าจะเป็นประเภทใดมักมีวัตถุประสงค์และวิธีการทางวรรณกรรมซึ่งตนเลือกไว้แล้วสำหรับใช้ เช่นเดียวกับเมื่อเสนอเนื้อหาทั่วไป แต่เมื่อถึงขั้นการใช้วิธีการ เราเริ่มสังเกตว่า ศิลปะที่กวีสนใจนั้นเองอาจเป็นเครื่องแนะความคิดใหม่ เช่น การสร้างจินตภาพแบบใหม่ในระบบเดิม จนกระทั่งการทดลองเปลี่ยนทัศนะที่สำคัญทางวรรณกรรม เพื่อสามารถใช้รูปแบบทางสุนทรียะซึ่งยืมมาจาก spatial art ได้ ผู้ประพันธ์สามารถบรรลุความสำเร็จตามที่ต้องการตั้งแต่ในเรื่องปลีกย่อย เช่น การสร้างความประทับใจในบางฉาก ตลอดถึงการแก้ปัญหาสำคัญ เช่น ทางกวีนิพนธ์มีแนวโน้มว่า เรื่องยาวคงจะหมดสมัย เพราะการวิเคราะห์กวีนิพนธ์ยาว ๆ ทำให้พบความจริงว่า เราไม่อาจจะพบเนื้อหาทางอารมณ์ขั้นสูงสุดได้ตลอดทั้งเรื่อง ทั้งนี้สิ่งนี้เป็นลักษณะเฉพาะของวรรณกรรม แต่จะมีตอนบรรยายแสดงพื้นภูมิหรือฉาก การให้เหตุผล ฯลฯ ซึ่งใช้เป็นสะพานเชื่อมตอนที่เป็นวรรณกรรมแท้ ๆ เนื่องจากตอนบรรยายเช่นนี้ไม่มีส่วนประกอบด้านอารมณ์ ผู้ประพันธ์จึงจำเป็นต้องใช้วาทวิทยา (rhetoric) พยุงระดับภาษาให้สูงไว้ เพื่อว่าอย่างน้อยระดับภาษาก็ยังต่างกับร้อยแก้วอยู่ กวีบางคนเมื่อประสบปัญหาเช่นนี้ก็ประกาศว่าไม่มีบทประพันธ์อย่างยาว เพราะโดยธรรมชาติอารมณ์เป็นสิ่งไม่ถาวร เราจึงรักษาอารมณ์ให้คงระดับไว้ตลอดไปไม่ได้ ทั้งได้ยกตัวอย่างเรื่อง **Paradise Lost** ของ Milton ว่าน่าจะมองในฐานะบทกวีนิพนธ์ย่อยหลายบทแทนที่จะต้องคิดถึงเอกภาพตามที่เชื่อกันมา[26] นี้เป็นความคิดแบบไกลสุดทางของกวีสมัยโรแมนติค กวีอื่นซึ่งมองเห็นความจริงนี้อาจยอมรับว่าเป็นเรื่องซึ่งหลีกเลี่ยงไม่ได้และแต่งกวีนิพนธ์อย่างยาวต่อไป แต่เมื่อกวีรุ่นใหม่หาทางตัดการบรรยายออกเสียได้โดยเลิกเตรียมพื้นฐานทางความคิดและเลิกการคลี่คลายเหตุการณ์อันเป็นต้นเหตุของการบรรยายเสียแล้วหันมาใช้หลักของ spatial art ก็ทำให้กวีเหล่านี้สามารถแต่งกวีนิพนธ์ขนาดยาวได้ต่อไปโดยหมดปัญหาเรื้อรังนี้ กวีเช่นพาวด์จึงสามารถแต่ง **Cantos** อันยืดยาวและ ที. เอส. เอเลียท แต่ง **"The Waste Land"** โดยแก้ปัญหาเรื่องเอกภาพได้ ส่วนทางร้อยแก้ว จอยซ์สามารถสร้าง epic novel โดยจำกัดเรื่องอยู่ภายในเวลา 24 ชั่วโมง แต่ครอบคลุมเมืองดับลินทั้งเมืองได้ทั้งในอดีตและปัจจุบัน จึงนับได้ว่าวรรณคดีสามารถเอาชนะข้อจำกัดด้านเวลาซึ่งยอมรับกันมาช้านานและประสบความสำเร็จในสิ่งซึ่งเดิมคิดว่าเป็นไปไม่ได้ แต่การเปลี่ยนความคิดเรื่องเวลาให้เป็นรูปแบบทางสุนทรียะย่อมมีผลให้ผู้ศึกษาวรรณคดีต้องใช้แนวศึกษา (approach) อย่างใหม่ด้วย อาจต้องใช้เวลานานกว่าผู้อ่านทั่วไปจะคุ้นกับการปรับทัศนะและสามารถอ่านวรรณคดีแบบใหม่ได้อย่างเป็นธรรมชาติ

วรรณคดีกับดนตรี

ความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับดนตรี ในขั้นการใช้วิธีการของดนตรีนั้น น่าจะกระทำได้โดยไม่ต้องเปลี่ยนความคิดของบุคคลทั่วไปเรื่องบทบาทของเวลา ดังที่เป็นปัญหาใหญ่ในความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับ spatial art โดยเหตุที่ทั้งวรรณคดีและดนตรีเป็น temporal art เช่นเดียวกันอีกประการหนึ่ง เสียงของคำ จังหวะ และสัมผัสเป็นปัจจัยในวรรณคดีซึ่งอาศัยโสตสัมผัสเช่นเดียวกัน

กับการจัดลักษณะเสียงและจังหวะในดนตรี กวีนิพนธ์จึงเป็นวรรณคดีลักษณะที่เน้นความไพเราะอันเกิดจากเสียงได้มากที่สุด แต่อย่างไรก็ตาม ในสมัยแรก ๆ ความไพเราะของวรรณคดีเกิดจากการเลือกใช้ถ้อยคำ จังหวะ ให้เหมาะสมกับสิ่งซึ่งกวีบรรยาย และกวีนิพนธ์ที่เรียกกันว่าเหมือนดนตรี (musical) ก็มักใช้วิธีการเลียนเสียง ซึ่งก็ใช้ได้ไม่ว่ากวีจะบรรยายเสียงลมเสียงคลื่นอันมีอยู่ตามธรรมชาติ หรือเลียนเสียงเครื่องดนตรี เช่น เรื่อง **"The Bells"** ของ Poe ซึ่งเลียนเสียงระฆังในโอกาสต่าง ๆ

In a clamourous appealing to the mercy of the fire,
In a mad expostulation with the deaf and frantic fire,
Leaping higher, higher, higher,
With a desperate desire,
Now — now to set, or nerver,
By the side of the pale-faced moon,
Oh, the bells, bells, bells!
What a fate their terror tells
Of despair!
How they clang, and clash, and roar!
What a horror they outpour
On the busom of the palpitating air!
Yet the ear it fully knows.[27]

ส่วนเรื่อง **"Les Sanglots longs de violon"** ของ Verlaine ก็เช่นเดียวกัน วิธีการที่ใช้ทำให้เราคิดถึงเสียงซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของเครื่องดนตรีบางชิ้น เหมือนกับที่ตัวอย่างข้างต้นทำให้เราคิดถึงเสียงกังวานของระฆังโดยไม่เจาะจงว่าเป็นชนิดใด แต่วิธีการนั้นยังมิได้ก้าวหน้า เป็นเพียงการเลียนเสียงที่ใช้กันมาในวรรณคดีเท่านั้น ความพยายามที่เจาะจงกว่านี้ในการใช้เสียงของถ้อยคำเพื่อให้เกิดผลทางโสตประสาทเหมือนเสียงซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของเครื่องดนตรีบางชิ้น จะพบได้ในงานของ Dryden คือ **"Song for St. Cecillia's Day"** (1987)

III

The trumpet's loud clanger
Excites us to arms
With shrill notes of anger
And mortal alarm.
The double double double beat
Of the thundering drum
Cries: Hark! the foes come;
Charge, charge, 'tis too late to retreat.

IV

The soft complaining lute
In dying notes discovers
The woes of hopeless lovers,
Whose dirge is whisper'd by the warbling lute.

V

Sharp violins preclaim
Their jealous pangs and desperation,
Fury, frantic indignation,
Depth of pain, and height of passion
For the fair disdainful dame.[28]

ไดรเดนแต่งกวีนิพนธ์บทนี้เพื่อใช้ประกอบดนตรี และ Handel ได้แต่งดนตรีประกอบสำหรับเสียงคือ โซปราโนและเทนเน่อร์ รวมทั้งลูกคู่และวงดนตรีในปี 1739 การวิเคราะห์ตัวอย่างข้างต้นอย่างย่อจะช่วยให้เห็นความแตกต่างระหว่าง "Song" กับ "Bells" ของโพ ได้ดียิ่งขึ้น ในงานของไดรเดน ลักษณะของฉันทลักษณ์และเสียงคำซึ่งช่วยให้เกิดผลในการแสดงเสียงเครื่องดนตรีบางชิ้นมีความหมายของคำมาส่งเสริม ทำให้เราเข้าใจและจับลักษณะของเสียงเครื่องดนตรีนั้นได้แจ่มแจ้ง องค์ประกอบทั้งสามอย่างนี้เปลี่ยนแปลงไปตามลักษณะของเครื่องดนตรีที่กวีบรรยาย

บทร้องท่อนที่ 3 ซึ่งยกมาเป็นตัวอย่างแบ่งเป็นสองตอน กล่าวถึงเครื่องดนตรีสองชนิดซึ่งต่างกันแต่ก็มีความสัมพันธ์กันในการใช้ คือแตรและกลอง ซึ่งให้ความตื่นเต้นเหมือนกัน กวีจึงใช้ฉันทลักษณ์ที่มีสัมผัสท้ายวรรคเป็นคู่เหมือนกัน แต่มีการลำดับวรรคที่สัมผัสต่างกันเล็กน้อย มีการเลียนเสียงตามแบบธรรมดาอยู่บ้าง เช่นในคำ clanger และ double ซึ่งใช้ซ้ำ แต่ไม่เห็นวิธีการชัดเหมือนในเรื่อง "Bells" ส่วนจังหวะของทั้งสองส่วนแตกต่างกันตามลักษณะของเครื่องดนตรี เท่ากับเป็นการใช้จังหวะแสดงเสียงของแตรและกลองอีกทางหนึ่งด้วย จังหวะที่ใช้ไม่คงที่ แต่จะส่งเสริมคำพูด เช่น วรรคที่ 5 จังหวะคงที่เพื่อเลียนเสียงกลอง เมื่อพูดถึงจังหวะของกลองศึก ส่วนคำสัมผัสก็เช่นเดียวกัน จะให้ความรู้สึกเหมือนเสียงของเครื่องดนตรีที่ต้องการแสดง สัมผัสคู่ (clanger—anger) ช่วยเน้นความยาวของคำ เป็นการเลียนเสียงแตรซึ่งมีกังวานยาว ส่วนคำรับสัมผัสตอนที่กล่าวถึงกลองเป็นคำเสียงสั้น และเป็นสัมผัสเดี่ยวทั้งหมด เพื่อให้ความรู้สึกตรงข้าม คือ เสียงหนักและกระชั้น

ท่อนที่ 4 อารมณ์ที่แสดงเป็นอย่างเดียวตลอดคือความเศร้าแสดงด้วยพยัญชนะเสียงอ่อน เช่น l และ w ประกอบด้วยเสียง s และ v ซึ่งเป็นเสียงเสียดแทรกและเสียงก้องทำให้เรารู้สึกความอ่อนโยน และเสียงยาวของขลุ่ย ส่วนวรรคสุดท้ายซึ่งมีมากพยางค์เป็นพิเศษก็ช่วยเน้นเสียงทอดยาวเช่นเดียวกัน

ท่อนที่ 5 แสดงความสามารถหลายด้านของไวโอลินในการแสดงอารมณ์ เสียง f และ sh ให้ความรู้สึกของเสียงที่แหลมเข้ากับคำบรรยายเสียงไวโอลินว่าเป็นเสียงแหลม ส่วนจังหวะภายในบทที่ค่อนข้างสม่ำเสมอ ประกอบกับสระเสียงยาวซึ่งมีอยู่เป็นจำนวนมาก ช่วยชะลอความเคลื่อนไหวให้ช้าเหมาะกับเสียงไวโอลิน

เหล่านี้เป็นวิธีการด้านเสียง ส่วนด้านลีลาการแต่งมีวิธีให้จินตภาพซึ่งเหมาะกับการบรรยายเครื่องดนตรีที่ให้ความตื่นเต้นสลับกับภาพนึ่งของผู้หมดหวังในความรัก ส่วนภาพสุดท้ายเป็นภาพของผู้หมายปองซึ่งมีอารมณ์รุนแรงและปั่นป่วน แสดงความสามารถหลายด้านของไวโอลิน งานชิ้นนี้ประกอบขึ้น

ด้วยเสียงและความหมายซึ่งเหมาะสมกัน ในส่วนเนื้อหาเองก็แสดงออกด้วยวิธีการของกวีนิพนธ์ จึงมิใช่เป็นการยอมสละความหมายเพื่อเลียนเสียงเครื่องดนตรี ดังที่ปรากฏในเรื่อง "Bells" บางตอน อย่างไรก็ตาม เราเห็นได้จากตัวอย่างนี้ว่า แม้กวีจะต้องจัดรูปงานทางวรรณกรรมของเขาโดยมีจุดมุ่งหมายเฉพาะอันได้จากดนตรี แต่วิธีการที่ใช้ยังถือได้ว่าเป็นวิธีการทั่วไปซึ่งกวีมีอยู่แล้ว เนื่องจากคำที่ใช้ย่อมประกอบด้วยเสียงและความหมาย และมีคำในภาษามากพอที่กวีจะเลือกมาใช้เฉพาะที่เสียงคำสนับสนุนความหมาย ส่วนฉันทลักษณ์ที่เลือกก็เป็นชนิดที่ไม่มีข้อบังคับรัดรึงจนเกินไป ทำให้กวีสามารถจัดเสียงให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ได้ดังอธิบายแล้วข้างต้น ถ้ากวีมิได้ต้องการเลียนเสียงเครื่องดนตรี แต่ต้องการเลียนเสียงในธรรมชาติ เช่น เสียงน้ำไหล เสียงคลื่นลม ก็คงจะใช้วิธีการเดียวกันเพื่อเลือกเสียงคำจังหวะ ฯลฯ อนึ่ง กวีซึ่งเชี่ยวชาญมักมุ่งที่สัมฤทธิผลรวมในเมื่อบรรยายสิ่งหนึ่งสิ่งใด คือ ให้ได้ทั้งภาพ เสียง อารมณ์และความหมายพร้อมกัน เราอาจเปรียบเทียบงานทางวรรณกรรมซึ่งใช้เสียงดนตรีเป็นเนื้อหาเหล่านี้กับงานซึ่งใช้เนื้อหาจากจิตรกรรมหรือประติมากรรม ซึ่งยังอยู่ในขั้นที่ใช้ศิลปะอื่นเป็นเนื้อหา แต่ใช้วิธีการเหมือนการเสนอสิ่งตามธรรมชาติ เราจะสรุปได้ว่าวรรณกรรมเหล่านี้ยังไม่ได้แสดงความสัมพันธ์กับศิลปะอื่นอย่างลึกซึ้งจนเราต้องศึกษาศิลปะอื่นเพื่อเข้าใจวรรณกรรม ส่วนขั้นที่ถือว่าเป็นการใช้อิทธิพลทางดนตรีขนาดที่ทำให้เราต้องศึกษาทฤษฎีของดนตรี เหมือนกรณีที่บราวนิงแสดงอิทธิพลของจิตรกรรมนั้น คงเป็นไปได้ยากเพราะลักษณะของดนตรีเอง ดังนั้นสิ่งที่เราพอจะพบได้จึงมีลักษณะทั่วไป เช่น การใช้ชื่อเครื่องดนตรีร่วมกับจังหวะที่เหมาะสมในกวีนิพนธ์เพื่อให้เกิดบรรยากาศบางอย่าง เช่นในงานของคีทส์เรื่อง **"Ode to A Grecian Urn"** การใช้ขลุ่ยควบกับจังหวะช้าแสดงอารมณ์รัก การใช้ปี่กับกลองควบกับจังหวะกระชั้นแสดงความตื่นเต้นสนุกสนาน เรามักได้ยินอยู่เสมอว่าบทกวีเรื่องนั้นเรื่องนี้มีความไพเราะเหมือนดนตรี ในบทความเรื่อง **"The Music of Poetry"** (1942) เอเลียทตั้งข้อสังเกตไว้ว่า ตามกฎธรรมชาติกวีนิพนธ์ต้องไม่ออกห่างจากภาษาทั่วไปที่เราใช้และได้ยินมากนัก ทั้งต้องสัมพันธ์กับภาษาสามัญซึ่งเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอด้วย นอกจากนี้ยังต้องเข้าใจว่ามิใช่กวีนิพนธ์ทุกบทจะต้องมีความไพเราะ และความไพเราะ (melody) เป็นเพียงส่วนเดียวในหลายส่วนซึ่งประกอบเป็นดนตรีของคำพูด ทั้งนี้เพราะกวีนิพนธ์บางบทมีไว้เพื่อขับร้อง แต่ส่วนใหญ่มีไว้สำหรับพูด และเราก็พูดถึงเรื่องอื่น ๆ นอกจากสิ่งซึ่งฟังไพเราะ เช่น "the murmur of innumerable bees" หรือ "the moans of doves in inmemorial elms" (คือข้อความซึ่งสามารถจัดเสียงให้ไพเราะได้ด้วยการใช้เสียงสระและพยัญชนะซึ่งนุ่มนวล) แม้แต่เสียงแสลงหูก็อาจใช้ได้ เขากล่าวด้วยว่าสิ่งสำคัญคือ ถ้ากวีนิพนธ์บทใดไม่จำเป็นหรือไม่สมควรต้องไพเราะทุกส่วนแล้ว ผลก็คือกวีนิพนธ์บทนั้นไม่ควรประกอบด้วยคำซึ่งงามหรือน่าเกลียด เขาจึงกล่าวว่าดนตรีของคำพูดคำหนึ่งจะเกิดขึ้นตรงจุดตัด (point of intersection) คือ คุณสมบัตินี้เกิดขึ้นเมื่อคำหนึ่งมีความสัมพันธ์กับคำที่มาก่อนและตามหลัง และมีความสัมพันธ์กับวงความในตอนอื่น ๆ เป็นประการแรก นอกจากนั้นดนตรีของคำเกิดจากความสัมพันธ์ระหว่างความหมายเฉพาะในที่ซึ่งคำนั้น ๆ ปรากฏกับความหมายซึ่งคำนั้น ๆ มีในที่แห่งอื่น ๆ และยังเกิดจากความเกี่ยวโยงทางความหมายกับสิ่งอื่น ๆ ว่ามีมากหรือน้อยเพียงไรด้วย เนื่องจากไม่ใช่ทุกคำในภาษามีความเกี่ยวโยงเช่นนี้เท่าเทียมกัน จึงเป็นหน้าที่ของกวีที่จะวางคำที่มีความเกี่ยวโยงมากในหมู่คำที่มีความเกี่ยวโยงน้อย เขาสรุปว่า "musical poem" คือ กวีนิพนธ์ซึ่งมีกระ-

สวนของเสียงแบบดนตรี และมีกระสวนแบบดนตรีของความหมายรองของคำซึ่งประกอบกันเป็นกวีนิพนธ์บทนั้น กระสวนทั้งสองเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน จะแยกจากกันมิได้ เขาย้ำว่า เสียงของกวีนิพนธ์ที่มีลักษณะเป็นดนตรีเช่นนี้ไม่ได้เกิดจากภายนอก แต่เป็นเนื้อแท้ของกวีนิพนธ์เองมากเท่า ๆ กับความหมาย[29]

คำอธิบายของเอเลียท เห็นได้ชัดเจนว่า กล่าวโดยคิดถึงลักษณะอันเป็นดนตรีในกวีนิพนธ์ของเขาเอง เพราะเขาได้ยอมรับไว้ตั้งแต่ตอนต้นของบทความแล้วว่า เมื่อนักเขียนพูดถึงบทประพันธ์ ก็มักพยายามปกป้องสิ่งที่ตนเขียน หรือวางกฎสำหรับสิ่งซึ่งตนต้องการจะเขียน การให้ความหมายของคำว่า "musical" เมื่อใช้กับกวีนิพนธ์โดยคิดถึงคุณลักษณะทางเสียงของแต่ละคำในวงความต่าง ๆ และในกวีนิพนธ์ทั้งเรื่อง เป็นความคิดทำนองเดียวกับที่นักดนตรีคิดถึงเสียงแต่ละเสียง การกล่าวถึงความหมายเฉพาะแห่งและความหมายรวมซึ่งจะแยกจากกันมิได้ ก็ทำให้เราคิดถึงเครื่องดนตรีหลายชิ้นซึ่งบรรเลงพร้อมกันแต่มีชิ้นหนึ่งนำ แนวความคิดของเอเลียทซึ่งเราพบในบทความนี้ จึงน่าจะเป็นการอธิบายกวีนิพนธ์ของเขา เช่น งานสี่ชิ้นซึ่งแต่งต่างวาระกัน แต่ภายหลังรวมพิมพ์เป็นเรื่องเดียวกันโดยใช้ชื่อเรื่องรวมว่า "The Four Quartets" อันเป็นชื่อซึ่งแนะให้เราเปรียบเทียบงานของเขากับดนตรีในรูปแบบหนึ่งโดยเฉพาะ สิ่งสำคัญซึ่งเขากล่าวอันเป็นการชี้แนวทางที่ความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับดนตรีอาจก่อประโยชน์แก่วรรณคดีเองมีดังต่อไปนี้

> ข้าพเจ้าคิดว่ากวีนิพนธ์อาจได้รับประโยชน์จากการศึกษาดนตรีเป็นอันมาก ข้าพเจ้าไม่ทราบว่าเราจะต้องมีความรู้ทางเทคนิคเกี่ยวกับรูปแบบของดนตรีมากเพียงไร เพราะว่าข้าพเจ้าเองไม่มีความรู้ทางเทคนิคเช่นนั้น แต่ข้าพเจ้าเชื่อว่าคุณสมบัติซึ่งทำให้ดนตรีเกี่ยวข้องกับกวีอย่างใกล้ตัวที่สุดคือ ความสามารถที่จะรู้สึกเรื่องจังหวะและเรื่องโครงสร้าง ข้าพเจ้าคิดว่าอาจจะเป็นไปได้ที่กวีจะสร้างผลงานซึ่งเหมือนกับดนตรีมากเกินไป และผลที่ได้อาจจะไม่เป็นธรรมชาติ แต่ข้าพเจ้าก็ทราบว่ากวีนิพนธ์บทหนึ่งหรือส่วนหนึ่งอาจอุบัติขึ้นในรูปของจังหวะสักอย่างหนึ่งก่อนที่จะปรากฏออกมาเป็นคำพูด และจังหวะนี้เองอาจทำให้เกิดความคิดและจินตภาพตามมา ข้าพเจ้าไม่คิดว่านี้เป็นประสบการณ์เฉพาะตัวของข้าพเจ้าเอง การที่ theme หนึ่ง หวนกลับมาหลายครั้งเป็นสิ่งธรรมดาทั้งในดนตรีและกวีนิพนธ์ มีทางเป็นไปได้อยู่บ้างที่คำประพันธ์จะเหมือนกับการพัฒนา theme หนึ่งโดยใช้เครื่องดนตรีกลุ่มต่าง ๆ มีโอกาสที่จะเกิดช่วงที่เรียกว่า transition ในกวีนิพนธ์ อันอาจเทียบได้กับ movement ต่าง ๆ ในซิมโฟนีหรือควอเตท อาจจะมีการจัดเนื้อหาของกวีนิพนธ์แบบ contrapuntal ก็ได้ เมล็ดพืชแห่งกวีนิพนธ์เริ่มมีชีวิตขึ้นในห้องดนตรีประสานเสียงมากกว่าในโรงละครโอเปร่า[30]

นอกจากเอเลียทจะชี้ช่องทางใหม่ในการแต่งกวีนิพนธ์โดยใช้ความรู้เรื่องวิธีการของดนตรีแล้ว เขายังยืนยันว่าสิ่งซึ่งอาจกระทำได้เหล่านี้เป็นคุณลักษณะตามธรรมชาติ ซึ่ง temporal art ทั้งสองสาขามีร่วมกัน คำยืนยันของเขาข้างต้นเป็นจุดเริ่มต้นของการวิเคราะห์วรรณคดีโดยอาศัยความรู้ทางดนตรี โดย Helen Gardner ได้ทดลองใช้กับ **The Four Quartets** ในบทความเรื่อง "The Four

Quartets : A Commentary" (1942, 1946) ซึ่งเธอเริ่มด้วยการกล่าวว่า การพิมพ์ Quartets ในเล่มเดียวกันทำให้การตีความกวีนิพนธ์เหล่านี้ง่ายขึ้นในทางหนึ่งแต่ก็ยากขึ้นในอีกทางหนึ่ง กวีนิพนธ์บทหนึ่งจะช่วยให้เราเข้าใจอีกบทหนึ่งในเมื่ออ่านเรียงกันไปตามลำดับ แต่การอ้างเกี่ยวโยง (cross-reference) ในระหว่างบทกลับดูว่ามีต่าง ๆ กัน ลึกซึ้งและซับซ้อนจนกระทั่งการตีความตามแบบฉบับดูจะเป็นเรื่องรุ่มร่ามและไม่เข้าประเด็นมากกว่าแต่ก่อน ทั้งอาจจะทำให้ผู้อ่านเข้าใจผิดได้โดยการที่ดูเหมือนจะผืนให้กวีนิพนธ์เหล่านี้เข้าในแผนผังทางตรรกวิทยา ในเมื่อกวีนิพนธ์เหล่านี้พยายามที่จะหนีจากการใช้เหตุผลในการสื่อความหมายออกไปสู่สิ่งหนึ่งซึ่งใกล้เคียงกับสภาพของความคิดในดนตรี[31] แม้ว่าวิธีวิเคราะห์การ์ดเนอร์ในบทความนี้ยังแสดงความไม่สู้แน่ใจนัก และให้ประวัติและเหตุการณ์แวดล้อมมากกว่าการวิจารณ์รูปแบบของ **Quartets** ซึ่งเธอเห็นว่าแสดงความคิดใหม่ แต่เธอก็ได้เปรียบเทียบโครงสร้างของ **Quartets** กับรูปแบบของดนตรีที่เรียกว่า sonata ไว้อย่างชัดเจน ทำให้เราแน่ใจได้ว่า เอเลียทตั้งใจวางรูปแบบกวีนิพนธ์ของเขาโดยกระทำตามรูปแบบทางดนตรีเช่นนั้นจริงๆ ในการวิเคราะห์รูปแบบของกวีนิพนธ์ชุดนี้ การ์ดเนอร์ได้พยายามใช้ภาษาธรรมดาโดยตลอดนอกจากคำว่า movement เท่านั้นที่ใช้ในความหมายทางดนตรี บทความนี้เปรียบเทียบ **Four Quartets** กับ **The Waste Land** ในส่วนของรูปแบบที่มาจากดนตรี โดยอธิบายว่าแต่ละบทประกอบด้วย 5 movements และชี้ว่าแต่ละ movement คือตอนใดของกวีนิพนธ์

ต่อมาใน **The Art of T.S. Eliot** ซึ่งพิมพ์ครั้งแรกในปี 1949 การ์ดเนอร์ได้ศึกษา **Four Quartets** ในเชิงดนตรีอีกครั้งหนึ่ง และได้ใช้บทคัดข้างบนซึ่งเอเลียทได้ปาฐกถาที่มหาวิทยาลัยกลาสโกว์ในปี 1942 และมหาวิทยาลัยตีพิมพ์ในปีเดียวกัน เป็นคำขึ้นต้นบทที่ 2 ในหนังสือเล่มนี้ของเธอ ซึ่งมีชื่อบทว่า "The Music of Four Quartets" เธอกล่าวว่า การที่เอเลียทเรียกกวีนิพนธ์ของเขาด้วยชื่อนี้ ทำให้นักวิจารณ์ซึ่งแม้ว่าจะไม่มีความรู้ทางเทคนิคในเรื่องรูปแบบของดนตรีดังที่เอเลียทเองเคยออกตัว เกิดความจำเป็นต้องอภิปรายว่า เอเลียทเป็นหนึ้ศิลปะแห่งดนตรีเพียงใดในการแก้ปัญหาเรื่องการแสวงหารูปแบบสำหรับกวีนิพนธ์อย่างยาว[32] การ์ดเนอร์ไม่ได้แก้ไขหนังสือเล่มนี้เลยในการตีพิมพ์ครั้งหลังเมื่อปี 1968 เธอกล่าวว่าไม่ต้องการลบเลือนความประทับใจจากประสบการณ์ทางวรรณคดีซึ่งสำคัญที่สุดในสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 แสดงว่าเธอยืนยันความคิดที่เธอเสนอในหนังสือเล่มนี้ เมื่อเปรียบเทียบงานวิจารณ์ทั้งสองชิ้นของการ์ดเนอร์จะเห็นว่า ชิ้นหลังมีความลึกซึ้งกว่า และผู้แต่งมีการศึกษาเรื่องดนตรีเพื่อเป็นพื้นฐานของการวิจารณ์เพิ่มขึ้น เราจึงมุ่งศึกษางานชิ้นหลังของการ์ดเนอร์มากกว่าชิ้นแรก

ในส่วนซึ่งแสดงความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับกวีนิพนธ์ของเอเลียทนั้น ผู้แต่งเน้นว่าแม้ในเรื่อง **The Waste Land** เอเลียทก็ได้ใช้รูปแบบของ quartets แล้ว แต่ใน **Four Quartets** รูปแบบที่ใช้นี้ได้พัฒนาไปไกลกว่ามาก กวีนิพนธ์ทั้งกลุ่มและแต่ละบทอาศัยรูปแบบ quartet ในลักษณะที่ไม่พบใน **The Waste Land** ในเรื่องที่กล่าวหลังนี้ มีความเชื่อมโยงกันในแต่ละตอนเพราะรูปแบบและเพราะเทวตำนานซึ่งกวีใช้เป็นพื้นฐาน เช่น เรื่อง the Holy Grail แต่ใน **Four Quartets** เราไม่อาจอาศัยเนื้อเรื่องได้เลยในการอ่าน แม้แต่ชื่อเรื่องก็มิได้ช่วยความเข้าใจของเราเหมือนกับชื่อบทต่าง ๆ ในเรื่อง **The Waste Land** แต่ละบทใน **Four Quartets** มีชื่อเป็น

สถานที่ เราจึงจำเป็นต้องหันมาหารูปแบบ ซึ่งสามารถเชื่อมโยงความคิดคำนึงในแต่ละบทเข้าด้วยกัน ทั้งนี้เพราะว่า "thematic material" คือเนื้อหาที่ใช้ยืนพื้นในกวีนิพนธ์กลุ่มนี้ ไม่ใช่ความคิดหรือเทวตำนาน แต่ส่วนหนึ่งเป็นสัญลักษณ์ซึ่งรู้จักกันทั่วไปชุดหนึ่ง คือบทแรกเกี่ยวกับลม บทที่สองเกี่ยวกับดิน บทที่สามเกี่ยวกับน้ำ และบทที่สี่เกี่ยวกับไฟ ซึ่งเป็นธาตุที่สำคัญที่สุด การ์ดเนอร์ชี้ให้เห็นว่ารูปแบบนี้สามารถดัดแปลงให้เหมาะกับวิธีคิดและความรู้สึกของผู้แต่ง เหมาะกับความต้องการของเขาที่จะรักษากฎเกณฑ์อันเข้มงวดของกวีนิพนธ์ แต่ในขณะเดียวกันก็ให้เสรีภาพที่จะพัฒนาคำประพันธ์ซึ่งแปรเปลี่ยนได้อย่างเต็มที่ และอาจรวมความคิดและประสบการณ์ซึ่งมักแยกกันเข้าด้วยกันได้ การรวมสิ่งซึ่งดูเหมือนจะเป็นการแหวกกฎเข้ากับความเข้มงวดอันมีอยู่จริงนั้น ประสานกับความจำเป็นในทางนิสัยของเอเลียท ข้อความข้างต้นนี้ซ้ำกับความในเรื่อง **"Four Quartets:A Commentary"** จึงเป็นการแสดงความมั่นใจของการ์ดเนอร์ที่ว่า การที่เอเลียทเลือกรูปแบบของดนตรีเป็นการแก้ปัญหาทางวรรณกรรมที่เขาประสบอยู่ได้สำเร็จ และเป็นการแนะอยู่ในทีว่าจำเป็นที่เราต้องศึกษาสิ่งที่เอเลียทได้จากดนตรีเพื่อประโยชน์ในการรู้รสกวีนิพนธ์ของเขา

ในบทที่ 2 ของเรื่อง **The Art of T.S. Eliot** นี้ การ์ดเนอร์ได้เปลี่ยนทัศนะจากที่เคยกล่าวอย่างมั่นใจว่าเอเลียทสร้างรูปแบบกวีนิพนธ์ของเขาขึ้นเองโดยตั้งใจให้เป็นรูปแบบเดียวกับ sonata ในวรรณกรรมดังที่ชื่อ Quartets ชี้ให้เห็น บัดนี้เธอขยายความคิดเรื่องรูปแบบออกไป และกล่าวว่า

> ดังที่ชื่อกวีนิพนธ์แสดงให้เห็น โดยโครงสร้างแล้วแต่ละบทเป็นรูปแบบทางวรรณกรรมของซิมโฟนีแบบคลาสสิค หรือควอเตท หรือโซนาตาในฐานะที่แตกต่างจาก suite

การ์ดเนอร์อธิบายโครงสร้างโดยใช้การเปรียบเทียบระหว่างกวีนิพนธ์กับโครงสร้างทางดนตรีอย่างละเอียดเพื่อพิสูจน์ว่า การวิเคราะห์ความเหมือนดังกล่าวเป็นสิ่งถูกต้อง เธอวิเคราะห์โครงสร้างของกวีนิพนธ์แต่ละบทโดยมองจากแง่ของดนตรี เช่นแต่ละบทประกอบด้วย 5 "movements" ซึ่งต่างก็มีโครงสร้างภายในที่จำเป็น แต่ละบทประกอบด้วย theme สองอย่างซึ่งต่างกัน แต่ก็สัมพันธ์กันเช่นเดียวกับ 'subject' ที่หนึ่งและที่สองในโซนาตาแบบเข้มงวด ความเหมือนกับดนตรีทางรูปแบบเป็นสิ่งที่มองเห็นได้ชัดเจน แม้ว่าจะไม่อาจเปรียบเทียบกันได้อย่างตรงตัวนัก ทั้งนี้เพราะเอเลียทมิได้ตั้งใจจะลอกแบบโซนาตา ดังนั้นกวีนิพนธ์ชุดนี้ของเขาแต่ละบท การพัฒนา subject ทั้งสองจึงแตกต่างกันไปบ้าง เมื่อเราอ่านคำอธิบายของการ์ดเนอร์ถึงตอนนี้ เราสังเกตว่า การ์ดเนอร์ใช้ศัพท์ทางดนตรีมาก ผิดกับในบทความบทแรก และเธอคงจะคาดว่าผู้อ่านคงต้องคุ้นเคยกับศัพท์เหล่านี้บ้าง ดังนั้นผู้อ่านจึงต้องทำความเข้าใจศัพท์ทางดนตรีเสียก่อน เช่น โดยการใช้ศัพทานุกรมทางดนตรี เพื่อเข้าใจลักษณะของรูปแบบของดนตรี เช่น โซนาตา ควอเตท และชื่อของส่วนต่าง ๆ ในโครงสร้างของแต่ละรูปแบบ เช่น movement, theme และ subject เพื่อมองเห็นความเหมือนทางรูปแบบในเมื่อดนตรีใช้เสียงแต่วรรณคดีใช้คำพูดเพื่อให้เกิดสัมฤทธิผลเดียวกัน

การวิเคราะห์ทางรูปแบบในงานชิ้นนี้ของการ์ดเนอร์กะทัดรัดกว่าในบทความ เพราะยกลักษณะดนตรีเป็นประเด็น แล้ววิเคราะห์ว่าลักษณะนั้น ๆ ปรากฏอยู่ในกวีนิพนธ์แต่ละบทในตำแหน่งใด มี

ความเหมือนกันหรือแตกต่างกันอย่างไร เช่น movement ที่หนึ่งของแต่ละบทมี subject ซึ่งตรงกันข้ามแต่สัมพันธ์กันสองเรื่อง เช่นเดียวกับ subject ที่หนึ่งและสองในโซนาตาชนิดเข้มงวด ส่วนวิธีการพัฒนา subject ทั้งสองในกวีนิพนธ์แตกต่างกันเล็กน้อยดังกล่าวแล้ว วิธีพัฒนาที่ง่ายที่สุดคือการใช้จินตภาพแม่น้ำและทะเลใน "The Dry Salvages" ให้เป็นสัญลักษณ์ของเวลาซึ่งต่างกันสองอย่างคือ เวลาซึ่งเรารู้สึกที่ชีพจรของเราในชีวิตเฉพาะตัวของเราอย่างหนึ่ง กับเวลาซึ่งเรารู้ได้จากจินตนาการและ "ไม่แผ่กว้างออกไปเบื้องหลังเรา" เช่น บันทึกของนักประพันธ์ เป็นเวลาที่ยังคงอยู่หลังจากที่เราล่วงลับไปแล้ว เอเลียทเสนอ subject ทั้งสองทีละเรื่องและเน้นความแย้งกัน นอกจากนี้การ์ดเนอร์ชี้ให้เห็นว่าลักษณะของคำประพันธ์มีส่วนในการแยก subject ให้ต่างกันด้วย เช่นใน movement ที่สองซึ่งใช้วิธีการตรงข้ามกับใน movement ที่หนึ่ง คือมีเพียง subject เดียว แต่แยกการเสนอเป็นสองวิธีซึ่งตรงกันข้าม ช่วงแรกของ movement นี้ เป็นช่วงซึ่งมีลักษณะเป็นกวีนิพนธ์อย่างมาก แสดงอารมณ์ส่วนบุคคลและใช้มาตราตามแบบประเพณี ส่วนช่วงหลังซึ่งยังใช้จินตภาพและความเปรียบชุดเดิมนั้นได้เปลี่ยนน้ำเสียงมาเป็นแบบสนทนา พร้อมทั้งมีการเปลี่ยนรูปฉันทลักษณ์จากเดิมไปบ้าง ความแตกต่างด้านลีลาการแต่งจะเปลี่ยนแปลงไปตามลักษณะเฉพาะของแต่ละบทในกวีนิพนธ์อีกด้วย การ์ดเนอร์กล่าวว่า โดยทั่วไปเราอาจกล่าวได้ว่าช่วงแรกใช้มาตราประเพณีและจินตภาพแบบโรแมนติคมีลักษณะเป็นสัญลักษณ์ และแสดงอารมณ์ส่วนบุคคล ส่วนช่วงหลังของ subject เป็นแบบสนทนาเน้นการคิดคำนึงและใช้เหตุผล[33]

ความเหมือนดนตรีของ **Four Quartets** นอกจากจะพบในรูปแบบแล้ว ยังพบในการใช้จินตภาพ วลี และถ้อยคำอีกด้วย เฉพาะที่เกี่ยวกับจินตภาพ การ์ดเนอร์ กล่าวว่า

> ...ยิ่งเราคุ้นเคยกับ Four Quartets มากเพียงไร เราก็มองเห็นได้แจ่มแจ้งยิ่งขึ้นว่าความสอดคล้องกับดนตรีนั้น ลึกซึ้งกว่าการเปรียบเทียบส่วนต่าง ๆ ของกวีนิพนธ์กับ movement ของควอเตท หรือการชี้ว่าธาตุทั้งสี่ คือ "thematic material" เราจะถูกเตือนให้ระลึกถึงดนตรีอยู่ตลอดเวลาด้วยการใช้จินตภาพซึ่งเกิดขึ้นซ้ำๆโดยมีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา ไม่ว่าจะดูจากวงความของจินตภาพเหล่านั้น หรือจากการที่จินตภาพนั้นผสมผสานกับจินตภาพอื่นซึ่งก็เกิดขึ้นซ้ำ ๆ เช่นเดียวกัน นี้เป็นลักษณะเดียวกันกับวลีในดนตรีซึ่งเกิดขึ้นซ้ำ ๆ โดยมีการดัดแปลง จินตภาพซึ่งเกิดขึ้นซ้ำ ๆ เหล่านี้เป็นภาพธรรมดาสามัญ เห็นได้ชัดและเรารู้สึกว่าคุ้นเคยเมื่อพบเห็นเป็นครั้งแรกเช่นเดียวกับสัญลักษณ์พื้นฐานทั่วไป จินตภาพเหล่านี้เมื่อเกิดขึ้นซ้ำจะเปลี่ยนไป เช่นเดียวกับประโยค (ในดนตรี) ดังเช่นที่เราได้ยินเมื่อบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีต่างจากเดิม หรือในกุญแจเสียงอื่น หรือเมื่อผสมและรวมตัวกับประโยคอื่น หรือหมุนกลับในทางใดทางหนึ่ง หรือเปลี่ยนตำแหน่งที่สัมพันธ์กันของลักษณะบางอย่าง[34]

การ์ดเนอร์ ได้ติดตามจินตภาพในวลี "a shaft of sunlight" ในควอเตทบทต่าง ๆ เพื่อพิสูจน์คำกล่าวของเธอข้างต้น นอกจากนี้ยังได้วิเคราะห์การใช้คำบางคำ เช่น "end" โดยใช้วิธีการ

เดียวกัน และพบว่าการใช้จินตภาพ วลี และถ้อยคำแบบดนตรีเพื่อดึงความหมายที่แฝงอยู่และความหมายสำคัญในลักษณะต่าง ๆ กันออกมาเช่นนี้ เป็นเครื่องกีดขวางมิให้ผู้อื่นพยายามที่จะให้สัญลักษณ์ในควอเตทเป็นสัญลักษณ์ตายและอ่านกวีนิพนธ์นี้แบบ allegory ตรงกันข้ามเราควรอ่านโดยไม่กังวลกับความหมายนักเช่นเดียวกับที่เราฟังดนตรี และควรอ่านออกเสียงเพราะว่าดนตรีและความหมายจะปรากฏขึ้นตรง "point of intersection" คือตรงที่มีความเปลี่ยนแปลงประกอบกับ "movement" ของควอเตททั้งบท การวิเคราะห์ของการ์ดเนอร์ เปิดเผยความสำคัญอันอยู่ในขั้นซับซ้อนระหว่างกวีนิพนธ์กับดนตรี แต่ไม่เจาะจงว่าเป็นอิทธิพลของดนตรีบทใดโดยเฉพาะ เป็นการมองความสัมพันธ์ของศิลปะทั้งสองจากทัศนะของนักวรรณคดี ซึ่งก็มีเหตุผลและก่อประโยชน์แก่การศึกษาวรรณกรรมบางชิ้น ซึ่งเราไม่อาจเข้าถึงด้วยวิธีการวิเคราะห์ลีลาการแต่งจากเกณฑ์ทางวรรณกรรมอย่างเดียว

แต่ในการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับศิลปะอื่น เราควรจะต้องรับฟังความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญทางศิลปะฝ่ายอื่นที่เกี่ยวข้องด้วย กรณีของเอเลียทเป็นที่สนใจของผู้มีความรู้เฉพาะเรื่องดนตรีทุกสมัย และต่างก็ยืนยันว่ามีความสัมพันธ์ในลักษณะที่นักวรรณคดีได้ค้นพบ คือการใช้วิธีการของดนตรีในกวีนิพนธ์ ความแตกต่างระหว่างผู้รู้เหล่านี้อยู่ที่การลงความเห็นว่า ต้นแบบทางดนตรีของเอเลียทคืองานชิ้นใดหรือว่าไม่มีต้นแบบชิ้นใดโดยเฉพาะ ผู้อยู่ฝ่ายดนตรีได้เปรียบนักวรรณคดีอยู่อย่างหนึ่ง คือสามารถชี้อิทธิพลของดนตรีได้อย่างมั่นใจว่ามาจากงานชิ้นใดในเมื่อนักวรรณคดีไม่กล้ากล่าวอย่างเจาะจง ดังนั้นโดยการศึกษาจากผู้รู้ฝ่ายดนตรี เช่น Nicolosi เราจึงทราบเรื่องอิทธิพลของดนตรีที่มีต่อเอเลียทตั้งแต่เขาเริ่มงานทางการประพันธ์ Nicolosi ได้อธิบายประเด็นที่เราไม่แน่ใจคือคำกล่าวของเอเลียทเองว่าเขาไม่มีความรู้ทางเทคนิคของดนตรี เพราะว่าสิ่งที่เขากระทำในกวีนิพนธ์ เช่น **Quartets** บ่งความรู้เช่นนั้นพอสมควร นิโคโลซีอธิบายว่าเอเลียทเกิดมาในท่ามกลางบรรยากาศทางดนตรี นับจากวงกว้างคือเมือง St. Louis และในครอบครัวโดยมีบิดาซึ่งมีความสามารถทางดนตรีและมารดาซึ่งแต่งกวีนิพนธ์โดยมีอิทธิพลของดนตรี นอกจากนี้เขายังได้รับอิทธิพลทางดนตรีจาก Conrad Aiken ซึ่งเป็นเพื่อนนักศึกษา และดำรงมิตรภาพต่อกันมาจนตลอดชีวิต กวีนิพนธ์สมัยแรกของเอเลียทรวมทั้ง **"The Love Song of J. Alfred Prufrock"** และ **"Portrait of a Lady"** เมื่อเปรียบเทียบกับกวีนิพนธ์สมัยหลังและบทละครของเขา แสดงเพียงการรับอิทธิพลของวิธีการในดนตรีอย่างผิวเผินเท่านั้น คือมี **"musical style"** อันเป็นผลของปฏิกิริยาระหว่างจังหวะ สัมผัสระสัญลักษณ์ และความหมายเท่านั้น ตั้งแต่เรื่อง **The Waste Land** เป็นต้นมา เราอาจมองเห็นเนื้อหาทางสุนทรียะของ sonata cycle หรือของ "sonata-allegro" ซึ่งมีเพียง movement เดียว[35]

ประเด็นที่น่าสนใจ คือ นิโคโลซี มีความเห็นขัดแย้งกับ Paul Chancellor ซึ่งเขียนบทความเรื่อง "The Music of the Waste Land" ในวารสาร **Comparative Literature Studies,** VI, (1969) คำอธิบายของนิโคโลซีแสดงให้เห็นว่า เขามีความระมัดระวังมากกว่าในเมื่ออ้างที่มาของอิทธิพลทางวิธีการของดนตรี คือ ชานเซเลอร์ เห็นว่า **The Waste Land** เป็นกวีนิพนธ์แบบซิมโฟนีในรูป sonata แต่นิโคโลซีเห็นว่าไม่ปรากฏวิธีการทางกวีนิพนธ์ซึ่งใช้แทนวิธีการในดนตรี เช่น ความสัมพันธ์ระหว่างกุญแจเสียง modulent และ counterpoint ซึ่งจำเป็นมากสำหรับ sonata และเมื่อมีการใช้คำเหล่านี้ทางกวีนิพนธ์ในบางครั้งความหมายก็ไม่เป็นอย่างเดียวกันกับในดนตรี เขากล่าวว่า

ชานเซเลอร์มีความสับสนระหว่างรูปแบบของดนตรีกับเนื้อหาของดนตรี กล่าวคือ เอเลียทอาจรับวิธีการของบีโธเฟนมาใช้โดยไม่จำเป็นต้องรับความรู้สึกนึกคิดของบีโธเฟนมาด้วย นี้เป็นการปฏิเสธข้อเสนอของชานเซเลอร์ ที่ว่า "กวีนิพนธ์บทนี้เป็น program music ไม่มีทางเปรียบเทียบกับงานของบีโธเฟนเพราะความรู้สึกนึกคิดของเอเลียทต่างกับของบีโธเฟนไม่ว่าในช่วงใดของชีวิต" เราอาจยอมรับว่าการที่กวีนิพนธ์บทนี้แบ่งเป็น 5 ตอนก็เป็นเรื่องธรรมดาในกวีนิพนธ์ ไม่จำเป็นต้องได้รูปแบบมาจากดนตรี แต่นิโคโลซีก็ชี้ว่าการจัดรูปเช่นนั้นอาจได้มาจาก movement ต่าง ๆ ของ sonata หรือซิมโฟนี และในกรณีนั้น ความเหมือนระหว่างกวีนิพนธ์บทนี้กับดนตรีจะเห็นได้จากการที่กวีนิพนธ์มีการเปลี่ยน mood, tempo และ metero เช่นเดียวกับในซิมโฟนี เขากล่าวว่า ถ้าเรายอมรับทฤษฎีที่ว่ากวีนิพนธ์ของเอเลียทบทนี้แต่งโดยมีแผนแบบซิมโฟนีแล้ว ก็จะต้องค้นหาที่มาของวิธีการนั้น โดยต้องตั้งปัญหาว่าเอเลียทเป็นผู้คิดค้นวิธีการเช่นนั้นเอง หรือว่าหยิบยืมมาเช่นเดียวกับบทคัดซึ่งเขาใช้เป็นจำนวนมาก นิโคโลซีเสนอสมมติฐานว่า วิธีการแบบซิมโฟนีในวรรณกรรมชิ้นนี้มีที่มาจากความคุ้นเคยที่เอเลียทมีต่อกวีนิพนธ์สมัยแรกของ Conrad Aiken อันเป็นงานที่ทดลองใช้รูปแบบซิมโฟนี เดิมเอเกนเรียกงานเหล่านี้ว่า "Symphonies" ต่อมารวบรวมพิมพ์โดยให้ชื่อว่า **The Divine Pilgrim** นิโคโลซีมีข้อพิสูจน์ประกอบข้อเสนอของเขาคือคำอธิบายของเอเกน เรื่องวิธีการแบบซิมโฟนีของงานทางวรรณกรรมของเขาและจดหมายที่เขาเขียนถึงเพื่อนคนหนึ่งชมเชย **The Waste Land** พร้อมทั้งแสดงความตระหนักในอิทธิพลของกวีนิพนธ์ของเขาที่ปรากฏในงานของเอเลียทโดยเฉพาะลักษณะที่เป็นซิมโฟนีโดยทั่วไปของงานชิ้นนี้ ส่วนอีกอิทธิพลหนึ่งนั้น เอเกนเป็นผู้กล่าวถึงเองเช่นกัน คือ บัลเลต์ เรื่อง **Le Sacre du Printemps** (1921) ของ Stravinsky ซึ่งเอเลียทเข้าชมในการแสดงครั้งแรกและเขียนบทรีวิว แต่เนื่องจากธรรมชาติอันแตกต่างกันระหว่างกวีนิพนธ์กับดนตรี การเปรียบเทียบของนิโคโลซีในการวิเคราะห์รูปแบบระหว่างกวีนิพนธ์ของเอเลียทกับดนตรีในบัลเลต์จึงกระทำได้เพียงอย่างกว้าง ๆ คือ

1. ทั้ง **The Waste Land** และ Le Sacre เกี่ยวข้องอย่างผิวเผินกับพิธีกรรมเรื่องความอุดมสมบูรณ์ซึ่งมีความสัมพันธ์กับวัฏจักรของพืชพันธุ์

2. การชะงักเรื่องซึ่งมีอยู่มากครั้งในการบรรยายในกวีนิพนธ์ อาจเปรียบได้กับ melody ซึ่งขาดตอน และกระสวนแบบ ostinato ซึ่งถูกขัดจังหวะ (ใน Le Sacre)

3. การเปลี่ยนเวลาจากปัจจุบันเป็นอดีตตลอดเวลา (คือวิธีการ "แบบตำนาน" ของเอเลียท) และการใช้จังหวะที่ไม่สม่ำเสมอหลายแบบอาจเปรียบเทียบได้กับจังหวะที่ลุ่ม ๆ ดอน ๆ และการเปลี่ยน time signature ใน score ของ Stravinsky

4. การพาดพิงถึงเหตุการณ์ในวรรณคดีเป็นจำนวนมาก และเสียงต่าง ๆ ในกวีนิพนธ์ (ซึ่งพูดโดยมีจังหวะต่างกันเล็กน้อย) อาจเปรียบกับ counterpoint และการใช้เสียงหลายเสียงซึ่งพบมากใน texture ของดนตรีบทนี้

5. ประการสุดท้าย ลีลาที่ซับซ้อนของกวีนิพนธ์เป็นสัญลักษณ์ของสังคมซึ่งสับสนและแตกแยก

ส่วนดนตรีก็มีเสียงแบบ dissonance และมี "brutality" ซึ่งอาจเป็นเครื่องชี้ให้เห็นความวุ่นวายในต้นศตวรรษที่ 20 เช่นเดียวกัน

นิโคโลซี ยอมรับว่าความเหมือนทั้ง 5 ข้อนี้มีความเป็นไปได้ไม่เท่ากัน แต่ก็เชื่อว่าเอเลียทคงไม่พยายามที่จะถ่ายทอดสัมฤทธิผลของสื่ออย่างหนึ่งไปสู่อีกอย่างหนึ่งอย่างไม่กระดิก ด้วยเหตุที่เขาได้กล่าวไว้ใน "Music of Poetry" ว่าในกรณีที่กวีผลิตงานซึ่งใกล้กับลักษณะทางดนตรีมากเกินไป ผลที่ได้จะไม่เป็นธรรมชาติ ส่วนในเรื่องความคิดเห็นทั่วไปในการผลิตงาน นิโคโลซียังมองเห็นความเหมือนระหว่างเอเลียทกับ Stravinsky ที่พยายามจะอยู่ในกรอบของขนบธรรมเนียมประเพณี และทั้งสองก็ออกจากกรอบนั้นไปบ้างในงานสมัยหลัง[36]

ความริเริ่มของเอเลียทที่จะปรับทัศนะทางวรรณคดีให้สอดคล้องกับดนตรีเป็นเรื่องกระทำได้ยาก และจำเป็นอยู่เองที่กวีนิพนธ์ซึ่งแต่งขึ้นด้วยทัศนะใหม่นี้ จะมีจำนวนน้อยและเกิดขึ้นเฉพาะโอกาส คือเมื่อกวีมีปัญหาบางอย่างทางวรรณกรรมและมีความรู้เกี่ยวกับศิลปะอื่นพอที่จะนำมาทดลองแก้ปัญหาของตน นอกจากนั้นยังต้องอาศัยความเปลี่ยนแปลงอย่างจงใจในส่วนของผู้อ่านอีกด้วย จึงจะเกิดความเข้าใจและความชื่นชมคุณค่าของกวีนิพนธ์ประเภทนี้อย่างสมบูรณ์

สำหรับการใช้ลักษณะต่าง ๆ ทางดนตรีโดยไม่ได้มุ่งจะปรับทัศนะทางวรรณกรรม แต่มุ่งเพียงให้เกิดสัมฤทธิผลใหม่บางอย่าง อาจพบในบทกวีนิพนธ์ของ Edith Sitwell ซึ่งอยู่ในสมัยเดียวกับเอเลียท กวีหญิงผู้นี้มีความปรารถนาที่จะดัดแปลงจังหวะของกวีนิพนธ์ให้เข้ากับจังหวะของดนตรีสมัยใหม่โดยเฉพาะจังหวะของ dance เธอศึกษาผลของ texture ที่มีจังหวะ และผลของกระสวนด้านจังหวะชนิดที่แปรได้และซับซ้อน รวมทั้งผลของเสียงพ้องที่มีต่อจังหวะ และได้พิมพ์หนังสือรวมกวีนิพนธ์ของเธอในปี 1930 เนื่องจากลักษณะเฉพาะทางดนตรีที่ซิทเวลนำมาใช้ ผู้ที่จะวิเคราะห์กวีนิพนธ์ของเธอจึงจำเป็นต้องมีความรู้ด้านเทคนิคของดนตรีมากกว่าที่จะต้องใช้ในการวิเคราะห์งานของเอเลียท สำหรับเอเกนซึ่งได้กล่าวถึงข้างต้นก็เช่นเดียวกัน เรื่อง **Earth Triumphant** เป็นกวีนิพนธ์สำคัญชิ้นแรกของเขาและตีพิมพ์ในปี 1914 การวิเคราะห์งานของเขาจำเป็นต้องใช้ความรู้เรื่องหลักและวิธีการของดนตรีสากลเช่นเดียวกัน โดยเฉพาะเมื่อเราตระหนักว่าเขาเป็นผู้รู้ทางดนตรีเองด้วยทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติ

วรรณคดีกับการแสดง

การแสดงหลายชนิดใช้บทสำหรับพูดหรือบรรยาย ซึ่งอาจเป็นวรรณคดีด้วยศิลปะทางการประพันธ์ ดังนั้น เราจึงเคยชินกับการวิเคราะห์และประเมินผลบทเช่นนั้น อันได้แก่บทละครเพื่อการแสดงจริง เป็นต้น ในฐานะที่เป็นวรรณคดีโดยแยกออกมาเป็นเอกเทศจากการแสดง เราจึงอาจลืมไปว่าสิ่งที่เราสนใจนั้นเป็นเพียงส่วนหนึ่งของความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะซึ่งมีความซับซ้อนมาก และเราไม่อาจกล่าวได้ว่าวรรณคดีในที่นั้นเป็นศิลปะหลัก ตัวอย่างเช่นละครซึ่งประสบความสำเร็จบนเวทีไม่จำเป็นต้องมีบทซึ่งเข้าขั้นวรรณคดี หมายความว่าผู้แต่งบทละครในระดับนั้นไม่จำเป็นต้องมีศิลปะการแต่งอย่างวิเศษ และไม่จำเป็นต้องแก้ปัญหาทางศิลปะหรือเสนอความคิดทางปรัชญา สังคม หรือการมองชีวิตที่ลึกซึ้งดังที่นักเขียนซึ่งผลิตผลงานขั้นวรรณคดีกระทำอยู่เป็นปกติ Bernard Shaw จึงกล่าวไว้ว่า

> แท้ที่จริงผู้ที่เลี้ยงชีพด้วยการแต่งบทละครในประเทศอังกฤษและฝรั่งเศสนั้น ส่วนใหญ่ไม่มีคนรู้จัก และถ้าว่าถึงการศึกษาแล้ว ก็แทบจะไม่รู้หนังสือด้วยซ้ำ ชื่อพวกเขาไม่มีค่าพอจะเอาขึ้นป้ายโฆษณาละคร เพราะว่าผู้ดูละครของเขาไม่เคยรู้หรือสนใจว่าผู้แต่งคือใคร และมักจะเชื่อว่า ผู้แสดงแต่งเรื่องเองทั้งเรื่องขณะที่แสดงด้วยซ้ำ ดังที่ตามความเป็นจริงแล้วบางทีผู้แสดงก็แต่งบทสนทนาเอง[37]

คำกล่าวของชอว์ซึ่งแม้จะเกินความจริงไปบ้าง ยังเป็นเครื่องยืนยันด้วยว่าไม่ว่าในละครระดับใดความร่วมมือระหว่างผู้เขียนบทกับผู้ประกอบศิลปะอื่นเป็นเรื่องใหญ่ เหตุใดจึงเป็นเช่นนั้น อาจเป็นได้ว่าปัญหาทั้งหลายเกิดจากการแสดงเป็นปฐมเหตุ Zola ซึ่งเป็นผู้บุกเบิกการละครแบบธรรมชาตินิยมได้เปรียบเทียบการแต่งบทละครกับการแต่งนวนิยาย และแสดงให้เห็นว่า เนื่องจากบทละครต้องนำไปแสดง ที่เวทีก็มีอุปสรรคต่าง ๆ เช่น ปัญหาเรื่องผู้ดูซึ่งเป็นกลุ่มชนอันมีความคิดเรื่องความควรไม่ควรของตนเอง มีความหวาดกลัวและจุดอ่อนซึ่งกระทบไม่ได้ อันล้วนแต่เป็นสิ่งซึ่งผู้แต่งบทจะต้องยอมรับและจำเป็นต้องคำนึงถึงในการแต่งบทด้วย ดังนั้น เวทีจึงเป็นปราการสุดท้ายของขนบประเพณี (ในเมื่อศิลปะอื่นเลิกยึดถือแล้ว) ในการแสดงจะมีการวิเคราะห์อะไรที่ยืดยาวเหมือนในนวนิยายไม่ได้ ส่วนการกระทำก็จะต้องอยู่ในรูปการแสดงที่เห็นชัดที่สุด การบรรยายก็เช่นเดียวกัน ไม่อาจใช้บนเวทีได้ในรูปที่ปรากฏในนวนิยาย แต่ฉากก็เท่ากับการบรรยาย ผู้แต่งอาจแนะนำให้ผู้สร้างฉากบรรจุการบรรยายให้ตรงตามที่ต้องการได้[38] สำหรับผู้แสดงนั้นเราต่างก็ทราบอยู่แล้วว่ามีส่วนทำให้การแสดงประสบความสำเร็จได้เป็นอย่างมาก เรามักพูดถึงคุณลักษณะอย่างหนึ่งของผู้แสดงคือการตีบท แต่การตีบทนี้เองอาจเป็นปัญหาสำคัญสำหรับผู้แต่งบทซึ่งอยากจะให้บทละครของเขามีการตีความและแสดงตามที่เขาต้องการ ไม่ใช่ตามที่ผู้แสดงต้องการ หรือดังที่ผู้ดูต้องการเป็นกรณีสุดท้าย Giraudoux ได้บรรยายความคับแค้นใจของเขาในฐานะผู้แต่งบทละครไว้อย่างมีอารมณ์ขันว่า ผู้แสดงคนแรกที่รับบทของตัวละครหนึ่งนับว่าเป็นบุคคลแรกในอนุกรมของการเกิดใหม่ของตัวละคร นี้เป็นเหตุให้ตัวละครเคลื่อนห่างจากผู้สร้างสรรค์ออกไปทุกทีจนหนีพ้นจากเขาชั่วกัลปาวสาน ที่จริงแล้ว แม้บทละครทั้งเรื่องก็เป็นเช่นนี้ด้วย นับแต่การแสดงครั้งแรกเป็นต้นไป บทละครเป็นสมบัติของผู้แสดง ผู้แต่งซึ่งเร่อยู่หลังปีกของเวทีเป็นภูตผีอะไรสักอย่างหนึ่งซึ่งลูกมือบนเวทีตั้งข้อรังเกียจ ถ้าเขาจะเข้าร่วมวงฟังหรือไม่สำรวมกิริยาวาจา หลังจากการแสดงครั้งที่ร้อย โดยเฉพาะถ้าบทละครนั้นดี ก็จะกลายเป็นสมบัติของสาธารณชนที่จริงแล้วสิ่งเดียวที่ผู้แต่งอาจเรียกได้ว่าเป็นของตนก็คือบทละครเลว ๆ เท่านั้น[39]

ที่กล่าวมาแล้ว เป็นการสำรวจความเห็นของนักแต่งบทละครซึ่งใช้ภาษาร้อยแก้วเป็นสื่อ แต่ถ้าผู้แต่งใช้ถ้อยคำประพันธ์และต้องการให้อยู่ในระดับกวีนิพนธ์ด้วยแล้ว ก็จะมีปัญหาเฉพาะสมทบเข้ามาอีกด้วย กวีรุ่นใหม่ที่แต่งบทละครรูปกวีนิพนธ์มีจำนวนน้อยมาก ผู้ที่มีชื่อเสียงมากคนหนึ่งคือ T.S. Eliot ซึ่งได้วิเคราะห์ความผิดพลาดของตนเองในการแต่งบทละครชนิดนี้เพื่อเป็นแนวทางแก่กวีรุ่นหลัง เฉพาะบทกวีนิพนธ์ในบทละครนั้นเขามีความเห็นว่า ถ้าเป็นเครื่องประดับซึ่งเพิ่มเข้าไปเฉย ๆ หรือถ้าเพียงแต่ให้ความสนใจในการฟังกวีนิพนธ์แก่ผู้มีรสนิยมทางวรรณคดีในขณะที่ดูละครแล้ว กวีนิพนธ์ก็เป็นส่วนเกิน เขาตั้งเกณฑ์สำหรับกวีนิพนธ์ในบทละครไว้ว่า

> กวีนิพนธ์จะต้องอยู่ในบทละครได้อย่างมีประสิทธิภาพในการแสดง ไม่ใช่เพียงแต่เป็นกวีนิพนธ์ที่ดีซึ่งแต่งในรูปบทละคร ผลที่ได้จากคำกล่าวเช่นนี้ก็คือ ไม่ควรเขียนบทละครโดยใช้คำประพันธ์ในเมื่อร้อยแก้วสนองวัตถุประสงค์ทางการแสดงได้ และผลจากคำกล่าวนี้ ต่อไปก็คือผู้ดูซึ่งถูกดึงดูดความสนใจด้วยการกระทำซึ่งแสดงอย่างมีประสิทธิภาพ และถูกกระตุ้นทางอารมณ์ด้วยสภาวการณ์ระหว่างตัวละครนั้น จะต้องเอาใจจดจ่ออยู่กับละครจนกระทั่งไม่รู้สึกเลยว่าสื่อที่ใช้นั้นคืออะไร[40]

อาจสรุปได้ว่า ผู้แต่งบทละครแต่ละคนมองเห็นอุปสรรคซึ่งเกิดขึ้นในความร่วมมืออันจำเป็นสำหรับงานของเขา เราต้องคอยจนปี 1941 จึงได้ข้อสังเกตซึ่งแสดงการมองทั้งด้านดีและเสียของการละครอย่างภววิสัย Wilder ซึ่งเป็นผู้ตั้งข้อสังเกตนี้ได้ใช้ประโยชน์จากความจริงที่เขาพบได้เป็นอย่างดีในการสร้างบทละครซึ่งมีวิธีการแปลกหน้าและท้าทายประเพณีการละครที่เราคุ้นเคย และประสบความสำเร็จอย่างมาก เขากล่าวว่า

> เงื่อนไขพื้นฐาน 4 อย่างของการละครแยกศิลปะนี้ออกจากศิลปะอื่น ๆ เงื่อนไขแต่ละข้อมีทั้งคุณและโทษ และต้องการความถนัดบางอย่างจากผู้แต่งบท แต่ละข้อก็อาจยังผลซึ่งให้ความสว่างบางประการ
>
> 1. การละครเป็นศิลปะซึ่งอาศัยผลงานของผู้ร่วมงานจำนวนมาก
> 2. เป็นการเสนอแก่จิตใจของคนเป็นกลุ่ม
> 3. อาศัยการเสแสร้งเป็นพื้นฐาน และก่อให้เกิดการขยายการเสแสร้งเพราะลักษณะของตนเอง
> 4. การกระทำในตัวละครเกิดขึ้นในปัจจุบันกาลถาวร[41]

สำหรับข้อ 1 นั้น เป็นเรื่องที่นอกจากผู้แต่งบทละครจะต้องยอมรับแล้ว ยังต้องหาวิธีที่จะได้ประโยชน์จากการมีผู้ร่วมงานอีกด้วย ผู้แสดงซึ่งเปลี่ยนตัวในการแสดงแต่ละครั้งอาจเปลี่ยนแปลงลักษณะของบทละครไปได้มาก และละครก็ยังประสบความสำเร็จ ดังนั้น ผู้แต่งจึงต้องหาวิธีที่จะจัดรูปบทละครไม่ให้พลังของบทละครอยู่ที่ปรากฏการณ์ซึ่งอยู่นอกเหนือความสามารถของเขาที่จะควบคุมได้ แต่ให้อยู่ที่การลำดับเหตุการณ์และการคลี่คลายความคิดและการบรรยาย ในโรงละครผู้แต่งสื่อสารกับผู้ดูซึ่งนั่งอยู่ในความมืด สิ่งที่ผู้ดูมองอยู่คือเวทีซึ่งสว่าง ณ ที่นี้มีเหตุการณ์เกิดขึ้นต่อเนื่องกันเพื่ออธิบายความคิดกว้าง ๆ สักอย่างหนึ่ง และกระตุ้นความคิดนั้น มีการค่อย ๆ บอกกล่าว ความตื่นเต้นสูงสุดและความตื่นเต้นร่วมในสถานการณ์ การกระทำซึ่งดำเนินไปและการชะงักการกระทำ ช่วงเวลาที่ทำให้ย้อนคิดถึงเหตุการณ์ซึ่งเกิดขึ้นก่อนหน้านั้น การเตรียมสำหรับสิ่งซึ่งไม่คาดคิด ความกลัว หรือความยินดี ทั้งหมดนี้เป็นสมบัติของผู้แต่งแต่เพียงผู้เดียว จะเห็นได้ว่า เมื่อส่วนที่เป็นของผู้แต่งบทเป็นเรื่องของการบรรยาย ผู้แต่งบทกวีก็จะต้องเป็นนักเล่าเรื่องโดยกำเนิด แต่นักเขียนซึ่งยิ่งใหญ่บางคนก็มีความถนัดทางเล่าเรื่องน้อยมาก ไวลเดอร์ ให้ข้อสังเกตว่า การละครต้องการความสามารถในการเล่าเรื่องสูงกว่าในนวนิยาย และถ้าผู้แต่งบทมีความสามารถทางนี้ก็จะบังเกิดพลังซึ่งชดเชยการที่ต้องมีผู้ร่วมงาน

สำหรับผู้แสดงซึ่งเป็นผู้ร่วมงานซึ่งสำคัญที่สุดของผู้แต่งบทนั้น ก็จะต้องมีคุณสมบัติบางอย่างและผู้แต่งบทจะต้องเตรียมลักษณะของตัวละครในเรื่อง ให้สามารถใช้ประโยชน์จากพรสวรรค์ของผู้

แสดงได้ ข้อสังเกตนี้ทำให้เราคิดถึงเชคสเปียร์ว่าคงจะแต่งบทละครโดยคำนึงถึงผู้แสดงที่เขาจะต้องใช้เพราะอยู่กับโรงละครอาชีพซึ่งมีผู้แสดงประจำอยู่แล้ว จะเห็นได้ว่าเรื่อง **As You Like It** มีบทสำหรับนางเอกและนางรองซึ่งเหมาะกับผู้แสดงซึ่งมีคุณสมบัติต่างกัน เราทราบว่าในสมัยนั้นใช้เด็กชายแสดงบทผู้หญิง และโรงละครเองคงจะมีเด็กชายซึ่งมีลักษณะต่างกันชัดเจน คนหนึ่งเหมาะที่จะแสดงบทของ Rosalind ซึ่งเข้มแข็งและฉาดฉานกว่า Celia ในเรื่อง **Much Ado About Nothing** มีบทของ Beatrice และ Hero ซึ่งหมาะกับผู้แสดงซึ่งมีลักษณะตรงกันข้ามเช่นเดียวกัน และละครทั้งสองเรื่องยังแสดงในช่วงเวลาที่ใกล้เคียงกันอีกด้วย โดยทั่วไปเชคสเปียร์จะมีบทหญิงปลอมเป็นชายนอกจาก Rosalind ก็มี Portia และ Jessica เพราะว่าเด็กชายสามารถแสดงบทเช่นนี้ได้แนบเนียนโดยเฉพาะเมื่อเราคำนึงถึงเครื่องแต่งกายอันกระชับรูปทรงของชายสมัยอลิซาเบธที่ 1 ทั้งนี้แสดงว่าเชคสเปียร์พยายามใช้ประโยชน์จากลักษณะของผู้แสดงที่เขาต้องยอมรับอีกประการหนึ่ง

ในข้อ 2 ซึ่งกล่าวถึงธรรมชาติของการแสดงละครว่าเป็นการเสนอแก่จิตใจของคนเป็นกลุ่มนั้นก็เพราะการชมละครเป็นประสบการณ์กลุ่มซึ่งแตกต่างจากการดูรูปเขียนหรือแกะสลัก การแสดงเพื่อคนดูเป็นจำนวนมากมีผลตามมาสองประการ ประการแรก ถ้าไม่ใช่การลดมาตรฐานก็เป็นการกระจายความสนใจในวงกว้าง ศิลปะอื่นอาจตั้งเกณฑ์ไว้ล่วงหน้าว่าผู้ดูหรือผู้ฟังมีรสนิยมซึ่งได้ฝึกมาสำหรับการใช้เวลาว่าง และสามารถสนใจชีวิตในแง่ที่ละเอียดอ่อนได้ แต่ผู้แต่งบทละครจะหวังเช่นนี้ไม่ได้ เขาไม่อาจเสนอสิ่งใดที่ต้องการความรู้หรือความสนใจพิเศษจากผู้ดู เขาจึงต้องยอมรับความจำเป็นที่จะต้องใช้เฉพาะสิ่งที่คนจำนวนมากเข้าใจได้ ประการที่สอง จะต้องมีการเคลื่อนไหวออกสู่ภายนอก การแสดงบนเวทีโดยมีผู้ดูเป็นจำนวนมากจะต้องมีการกระทำ และจะแยกตัวออกจากการกระทำ คือ การแสดงสิ่งภายในให้ปรากฏออกภายนอกมิได้ ได้มีความพยายามที่จะเสนอบทสนทนาของเพลโตบนเวที แต่ก็ปราศจากผลสำเร็จ การที่มีผู้ดูเป็นจำนวนมากและมีการเตรียมล่วงหน้าเอาไว้มากในการแต่งกาย และการยอมรับบทบาทซึ่งไม่เป็นความจริง ทำให้ผู้ดูต้องการการกระทำซึ่งนอกเหนือจากขบวนการถกปัญหาและโต้วาทีเท่านั้น

ข้อ 3 ซึ่งว่าด้วยการเสแสร้ง เป็นประเด็นซึ่งไวล์เดอร์วิเคราะห์จากด้านจิตจิทยาลึกซึ้งกว่าข้อ 2 เขากล่าวว่าการละครอยู่ได้เพราะจารีต ได้แก่ความไม่จริงซึ่งตกลงกันไว้แล้ว หรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นความเท็จซึ่งยอมรับกัน เขาใช้เรื่อง **Medea** ของยูริปิดิสเป็นตัวอย่างเพื่ออธิบายจารีตการละครของกรีก เช่น ใช้ชายแสดงบทหญิง สวมหน้ากาก สวมรองเท้าสูงครึ่งฟุต เครื่องแต่งตัวแสดงว่าตัวเอกหญิงนี้อยู่ในราชตระกูลและเป็นชาวตะวันออก บทของมีเดียเป็นค่าประพันธ์ และกวีนิพนธ์ทุกชนิดถือว่าเป็นความไม่จริงซึ่งตกลงกันไว้เมื่อพูดถึงบทเจรจา ส่วนวิธีการเสนอก็เป็นการร้อง และโอเปร่าทุกชนิดถือว่าเป็นความเท็จที่ยอมรับกันเมื่อพูดถึงบทเจรจาเช่นเดียวกัน เราอาจคิดว่าตามจารีตการแสดงนี้ มีเดียบนเวทีเป็นการเสแสร้ง ถ้าหญิงซึ่งเหมือน มีเดีย แสดงบท อาจให้ความสลดใจได้มากกว่า แต่ในกรีกสมัยโบราณเขาไม่ได้เสแสร้งว่ามีเดียจริง ๆ ขึ้นไปปรากฏกายบนเวที จารีตที่กล่าวแล้วทั้งหมดเป็นเพียงสัญญาณชุดหนึ่งซึ่งผู้ดูละครแต่ละคนตีความประกอบเข้าด้วยกันในใจของตน ดังนั้นแต่ละคนก็สร้างมีเดียขึ้นใหม่ด้วยจินตนาการของตนเอง ไวลเดอร์ชี้ว่า ประวัติของการละครแสดง

ให้เราเห็นว่า ในสมัยอันยิ่งใหญ่ทางละครแต่ละสมัยได้มีการใช้จารีตต่างๆ จำนวนมากที่สุดบนเวที เขาย้ำว่าละครมีการเสแสร้งเป็นพื้นฐานและเติบโตได้ด้วยการยอมรับความจริงนี้ และด้วยการทวีความเสแสร้งอื่นๆ เมื่อใดละครพยายามยืนยันว่าบุคคลบนเวทีเป็นคนจริงๆ เมื่อนั้นละครจะสูญเสียมากกว่าได้ความเชื่อว่าสิ่งที่การแสดงเสนอนั้นเป็นเรื่องจริง ผลของจารีตบนเวทีมีสองประการ ประการแรก จารีตกระตุ้นจินตนาการของผู้ดูให้มีกิจกรรมร่วม และประการที่สอง จารีตยกระดับการแสดงจากสิ่งเฉพาะให้เป็นสิ่งทั่วไป นี้เป็นประการที่ไวลเดอร์เห็นว่าสำคัญกว่าประการแรก และยกตัวอย่างจากเรื่อง **Romeo and Juliet** ถ้าเราให้เด็กสาวซึ่ง "เหมือนจูเลียตมาก" แสดงเป็นจูเลียต เคลื่อนไหวอยู่ในบ้านซึ่งมีเครื่องเรือนบริบูรณ์ จะได้ความประทับใจว่า เหตุการณ์ในเรื่องเกิดขึ้นแก่เด็กสาวผู้นี้เพียงคนเดียว ในสถานที่หนึ่งและในช่วงเวลาหนึ่งเท่านั้น แต่ถ้าละครเรื่องนี้แสดงตามแบบที่เชคสเปียร์ต้องการให้แสดง เวทีซึ่งว่างเปล่าจะปลดปล่อยเหตุการณ์จากการเป็นเรื่องเฉพาะคนและประสบการณ์ของจูเลียตจะกลายเป็นประสบการณ์ร่วมของเด็กสาวทุกคนที่มีความรักในทุกสมัย ทุกสถานที่ และทุกชาติภาษา ถ้าเทียบกับนวนิยาย เวทีเป็นที่แสดงความจริงอันเป็นสามัญโดยอาศัยการเสแสร้ง ทำให้เกิดความจริงที่ตรึงจิตใจเรามากกว่านวนิยาย เพราะนวนิยายมีกฎของตนเอง ได้แก่การเล่าเหตุการณ์ซึ่งเกิดขึ้นแล้ว

การกล่าวถึงความจริงที่ถาวรโยงถึงข้อ 4 คือ การกระทำบนเวทีเกิดขึ้นในปัจจุบันกาลถาวร เราไม่รู้สึกว่ามีใครคอยเล่าเรื่องเหมือนในนวนิยายซึ่งเล่าเรื่องและใช้รูปอดีตกาลเสียด้วย ตัวละครเป็นผู้พูดโดยดูเหมือนว่าจะไม่ได้เกริ่นไว้ก่อน ผู้แต่งบทละครบางคนเสียดายที่ไม่มีผู้บรรยายบนเวทีเสียด้วยซ้ำ เพราะว่าทำให้ขาดการแสดงความเห็น ความสามารถที่จะวิจารณ์ลักษณะนิสัยของตัวละคร ความสามารถที่จะเข้าแทรกแซง และให้ข้อมูลเพิ่มเติมเกี่ยวกับเหตุการณ์ในอดีต หรือเกี่ยวกับการกระทำในขณะเดียวกันแต่ไม่ปรากฏบนเวที และที่สำคัญที่สุดคือ ขาดหน้าที่ชี้จริยธรรมและเน้นความสำคัญของการกระทำ ในบางสมัยผู้บรรยายปรากฏบนเวทีในฐานะลูกคู่หรือบทเกริ่นและบทส่งท้าย บางทีก็ในฐานะผู้เล่าเรื่อง ไวล์เดอร์มีความเห็นว่าการขาดผู้บรรยายเป็นเครื่องเสริมพลังให้แก่บทละคร แต่ก็ทำให้ผู้แต่งต้องใช้ความสามารถเป็นพิเศษเมื่อไม่มีผู้บรรยาย ผู้แต่งบทจะต้องหาวิธีลำดับเรื่องด้วยการเลือกเหตุการณ์และบทเจรจา ซึ่งจะถ่ายทอดความคิดเห็นของเขาและความประสงค์ทั่วไปแก่ผู้ดูในรูปความจริงที่ทุกคนมองเห็นและการสรุปอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ไม่ใช่ในรูปการเสนอทฤษฎีหรือคำขวัญ[42]

เราได้เห็นแล้วว่า นักแต่งบทละครซึ่งมีชื่อเสียงล้วนแต่ต้องคิดถึงสภาพของความร่วมมือเมื่อเขาแต่งบทละครแต่ละเรื่อง นอกเหนือจากสิ่งซึ่งเขาคิดว่าเป็นหน้าที่จะต้องกระทำหรือจะต้องสื่อสารในฐานะงานทางวรรณกรรม ด้วยเหตุนี้สำหรับวรรณกรรมซึ่งอยู่ในฐานะบทละครสำหรับการแสดงจริง การศึกษาจึงน่าจะเริ่มต้นด้วยวิธีการซึ่งค่อนไปทางแบบของ New Criticism ก่อน คือ พิจารณาคุณค่าภายในของบทละครเป็นใหญ่ แต่จะต้องคำนึงถึงประสิทธิภาพทางการแสดงซึ่งบทละครนั้นเปิดให้ควบคู่กันไปตลอดเวลา ดังเช่นเมื่อเอเลียทวิเคราะห์บทโต้ตอบระหว่างโรมิโอและจูเลียตในฉากระเบียง โดยเขายอมรับว่า คำพูดของโรมิโอยังไม่สู้เป็นธรรมชาติในตอนเริ่มต้น คือ

Two of the fairest stars in all the heaven,
Having some business, do instruct the eyes
To twinkle in the spheres till they return.

ทั้งนี้เพราะว่าไม่น่าเป็นไปได้ที่ตัวละครฝ่ายชายซึ่งยืนอยู่ในสวน จะมองเห็นดวงตาของฝ่ายหญิงซึ่งอยู่บนระเบียงเหนือกว่าว่าส่องแสงเป็นประกาย จนกระทั่งเหมาะที่จะเปรียบเทียบเช่นนั้น ทั้งที่เป็นคืนที่แสงจันทร์สว่างมากก็ตาม เอเลียทสังเกตว่าการพูดสลับกันระหว่างตัวละครทั้งสองแสดงการจัดรูปแบบเหมือนกับดนตรี จูเลียตมีบทพูด 3 บรรทัด สลับกับบทของโรมิโอซึ่งมีความยาว 3, 4 และ 5 บรรทัด แล้วจึงถึงบทพูดขนาดยาวของจูเลียต นอกจากนี้จูเลียตได้รับประโยค (ความหมายทางดนตรี) ที่เด่นของบทคู่ และเป็นผู้กล่าวคำซึ่งเป็นกุญแจคือ lightning ซึ่งพบอีกภายหลังในบทละคร และทำให้เราระลึกถึงพลังแห่งอารมณ์อันเกิดขึ้นในทันที และนำความหายนะมาสู่เธอ เอเลียทยอมรับว่า ในฉากนี้เชคสเปียร์แต่งคำประพันธ์ซึ่งดีถึงขีดสุดสำหรับวัตถุประสงค์เฉพาะอันนี้ และประเมินคุณค่าว่าเป็นความดีอย่างสมบูรณ์ ไม่ว่าเชคสเปียร์เองหรือใครอื่นก็ไม่สามารถแต่งให้ดีกว่านี้ได้ ในคำวิจารณ์นี้เรามองเห็นเกณฑ์ทางประสิทธิภาพของการแสดงได้เด่นชัดเมื่อเอเลียทสรุปความดีของฉากระเบียงว่า

> ในที่สุด ความแข็งกระด้าง ความไม่เป็นธรรมชาติ และกวีนิพนธ์ซึ่งเป็นเครื่องประดับในคำประพันธ์สมัยแรกของเขา ก็ได้หลีกทางให้แก่ความเรียบง่ายและภาษาซึ่งเป็นภาษาพูดอย่างธรรมชาติ และภาษาทำนองสนทนานี้ก็ต้องได้รับการยกระดับขึ้นเข้าสู่กวีนิพนธ์ชั้นเยี่ยม และเป็นกวีนิพนธ์ชั้นเยี่ยมซึ่งมีลักษณะที่มีประสิทธิภาพทางการแสดงโดยเนื้อแท้ เพราะว่าฉากนี้เป็นโครงสร้างซึ่งแต่ละบรรทัดประกอบกันเข้าเป็นส่วนหนึ่งซึ่งจำเป็น[43]

สำหรับผู้ศึกษาบทละครในเชิงวรรณคดีเปรียบเทียบ อาจใช้วิธีการอื่นเพิ่มเติมขึ้นอีก เช่น ศึกษาบทละครหลายภาษา ในกลุ่มประเภทย่อยเดียวกัน หรือมีลีลาการแต่งเหมือนกันเพื่อแสดงคุณค่าด้านประสิทธิภาพในการแสดงของบทละครเหล่านั้น ในการศึกษาเชิงเปรียบเทียบ เราจะต้องคำนึงถึงสภาพแวดล้อมทางสังคมและลักษณะของบทละครเมื่อแต่งขึ้น เพราะเป็นเงื่อนไขซึ่งผู้แต่งและผู้ดูละครเข้าใจตรงกัน เป็นสิ่งซึ่งอาจอธิบายได้ว่า เหตุใดบทละครในบางรูปแบบย่อยไม่ประสบความสำเร็จในบางสังคม ซึ่งมีลักษณะแตกต่างจากสังคมซึ่งประเภทย่อยนั้นปรากฏเป็นครั้งแรก ตัวอย่างเช่น บทละครโศกนาฏกรรมแบบกรีกเป็นประเภทย่อยในรูปแบบใหญ่ คือ แทรจิดี เป็นวรรณกรรมซึ่งแสดงแนวคิดหลักเรื่องชะตากรรมอันหลีกเลี่ยงมิได้ บุคคลซึ่งมีกำเนิดสูงในเรื่องละครกระทำผิดกฎทางศีลธรรมของพระเจ้า มีผลให้ตัวเองประสบความพินาศ บทละครชนิดนี้ไม่อาจดำรงอยู่ได้ในเมื่อประสบการณ์ร่วมของสังคม พิธีกรรม และศาสนาสิ้นสุดลงตั้งแต่สมัยแรกของประเภทย่อยนี้ อาจจะก่อนสมัยยูริปีดิส ซึ่งเป็นนักแต่งบทละครโศกนาฏกรรมที่ยิ่งใหญ่ของกรีกคนที่สามด้วยซ้ำ เราเห็นได้ว่าแม้แต่บทละครของนักเขียนที่ยิ่งใหญ่ทั้งสามของกรีกยังแตกต่างกันทั้งที่ใช้รูปแบบย่อยและลีลาเดียวกัน ครั้นเราศึกษาบทละครกลุ่มที่เรียกว่าแทรจิดีของผู้เขียนคนเดียวกัน เช่น เชคสเปียร์บ้าง ก็พบว่าการที่เราเรียกละครของเชคสเปียร์ว่าแทรจิดี อาจเป็นการใช้ชื่อผิด เพราะว่าบทละครของเขาแต่ละเรื่องไม่ได้อยู่ใน

ประเภทย่อยเดียวกันหรือมีวิธีการแต่งอย่างเดียวกัน ข้อสรุปที่อาจจะเป็นว่า ความจริงแล้วแต่ละยุคแต่ละสมัยจะมีอารมณ์ที่เรียกกันว่า tragic ของตนเอง ซึ่งแตกต่างกันไปจนในที่สุดรูปแบบย่อยนั้นเองก็เลือนและกลืนเข้ากับลีลาการแต่งของสมัยนั้นๆ สำหรับโศกนาฏกรรม ไม่ว่าแบบกรีกหรือแบบใดก็ตาม ธาตุแท้อยู่ที่การหันเหความรู้สึกไปสู่ระดับยิ่งใหญ่และสูงส่งกว่าในชีวิตประจำวัน ความจำเป็นนี้ไม่เกี่ยวข้องกับตอนจบของเรื่องว่าจะเป็นแบบทุกข์หรือสุข ไม่ได้อยู่ที่ตัวเอกซึ่งมีฐานะสูงหรือแม้แต่การตั้งเงื่อนไขว่า อนาคตอันหลีกเลี่ยงมิได้ของตัวเองจะต้องเป็นเรื่องของชะตากรรม แต่สิ่งที่กล่าวมาทั้งหมดนี้เป็นส่วนหนึ่งของแนวคิดหลักซึ่งผู้แต่งนำมาใช้ เพราะละครกรีกจะต้องแสดงในโอกาสเกี่ยวกับศาสนาได้แก่งานฉลองเทพไดออนิซุสที่กรุงเอเธนส์เป็นงานประจำปี สำหรับความรู้สึกในระดับเหนือชีวิตนั้น อาจบรรลุได้โดยให้ตัวเอกพัฒนาทางอารมณ์หรือทางจริยธรรมตามความจำเป็นด้วยการกระทำซึ่งตัวเขาเองเป็นผู้ก่อขึ้น จนถึงขั้นที่จะใช้สติปัญญาจนเต็มที่อันเป็นการบรรลุพัฒนาการสูงสุดที่เขาสามารถจะขึ้นถึงได้ ลีลาการแต่งจะเข้ามามีความสำคัญในตอนนี้ การที่จะแสดงความรู้สึกสูงส่งเกินสภาพปกติจะต้องใช้ลีลาซึ่งประกอบด้วยวิธีการซึ่งใหญ่กว่าปกติ และต้องเห็นได้ชัดว่ามีความใหญ่เป็นพิเศษด้วย ได้แก่บทพูดและการแสดงท่าทางซึ่งเกินธรรมดา การใช้ตัวละครซึ่งสูงใหญ่เพราะการแต่งกายและรองเท้าหนุนพื้นกระทำการซึ่งผิดปกติ เช่น ท้าทายพระเจ้า ฆ่าพ่อ แม่ พี่ น้องและลูก การกระทำเหล่านี้นับเป็นที่สุดที่เราจะคิดได้ในแนวทางนี้[44]

เมื่อเราศึกษาเชิงเปรียบเทียบได้ความว่าอะไรเป็นแก่นแท้ของโศกนาฏกรรม อะไรเป็นผลิตผลของสังคมแต่ละสมัยแล้ว เราก็อาจแยกโศกนาฏกรรมหรือแทรจิดีออกจากประเภทย่อยที่ใกล้เคียงคือ melodrama ซึ่งใช้ลีลาการแต่งแบบเดียวกัน การศึกษาลีลาในบทละครอาจนำไปสู่ความเข้าใจปัญหาหลายอย่าง เช่น ในสุขนาฏกรรมของเชคสเปียร์มีปัญหาสำคัญเรื่องการใช้ลีลาและรูปแบบ ซึ่งแตกต่างกันอย่างมากในแต่ละเรื่อง พื้นอารมณ์ที่แสดงก็เปลี่ยนไปต่างๆ มีความสมจริงที่ต่างระดับกัน และการแต่งแบบตลกเฮฮา รวมทั้งปัญหาการตอบสนองที่ถูกต้องของผู้ดูว่าจะหัวเราะเยาะหรือหัวเราะร่วมกับตัวละครใด เหล่านี้ล้วนเป็นปัญหาทางลีลาการแต่งว่าเป็นอย่างเดียวกันเพียงไรในแต่ละเรื่อง Styan กล่าวว่าจะต้องวิเคราะห์ปัญหาเหล่านี้จากรายละเอียด โดยมองหาเหตุการณ์ซึ่งผู้ดูไม่ได้เตรียมตัวรับและบังคับให้ผู้ดูหัวเราะ หรือปล่อยให้ผู้ดูมีสิทธิ์ที่จะหัวเราะโดยการทำให้ผู้ดูลืมความเป็นจริงของตนเองและบางครั้งก็โดยการทำให้ลืมความเป็นจริงซึ่งละครกระทำให้ปรากฏแก่สายตา ทั้งที่จะต้องไม่ทำลายความเป็นจริงนั้นเพราะสิ่งนี้เป็นฐานของละครทุกชนิด สไตอันยกตัวอย่างฉากระเบียงในเรื่องโรมิโอและจูเลียต ซึ่งเราได้เห็นในการวิเคราะห์ด้านดนตรีของเอเลียทแล้วว่า บทพูดในที่นั้นเหมาะสำหรับการวิเคราะห์ด้านลีลาการแต่ง บทตอนนี้เป็นลิริคคือกวีนิพนธ์ที่แสดงความรู้สึกของผู้พูด และยาวถึง 160 บรรทัด เป็นการเสนอกวีนิพนธ์ในรูปการขับร้องสลับตามแบบของดนตรี เช่น ในโอเปร่า พื้นอารมณ์เป็นอย่างเดียว คู่รักทั้งสองและผู้ดูจมลงสู่ห้วงอารมณ์หนึ่งด้วยกัน ไม่มีการกระทำ ถ้าจะมองจากด้านความจำเป็นที่ต้องมีฉากนี้ในด้านโครงสร้างก็จะปรากฏว่า ไม่ได้พัฒนาโครงเรื่อง และละครไม่ได้ดำเนินต่อไป แต่ฉากนี้กลับพัฒนาความรู้สึกของคู่รักที่ยังเยาว์ อันเป็นความรู้สึกซึ่งเข้าใจกันดีจนถึงจุดที่ใกล้จะเป็นความเพ้อฝันที่น่าหัวเราะ นี้หมายความว่าลีลานั้นคงอยู่ในแบบเดียวกันอยู่นานจนถึงจุดอันตรายที่ผู้ดูจะหัวเราะเยาะตัวละคร แต่แล้วเชคสเปียร์ก็เปลี่ยนลีลาการแต่งให้ตรงกันข้ามเพื่อบังคับการตอบ

สนองของผู้ดูไม่ให้ออกนอกทางโดยให้จูเลียตซึ่งใช้ภาษาสูง มีอารมณ์รุนแรงและมีลักษณะเป็นกวีนิพนธ์มาเป็นเวลานาน ออกมาบนเวทีใหม่ในทันทีที่เข้าฉากไปแล้ว และกล่าวเป็นภาษาพูดธรรมดา เนื้อความก็ไม่มีความสูงส่งอะไรเลยว่า "ฉันลืมไปแล้วว่าฉันเรียกเธอกลับมาทำไม" ผู้ดูจะเปลี่ยนอารมณ์ตามลีลาการแต่งซึ่งเปลี่ยนไป สไตอันกล่าวว่าเมื่อถึงคำพูดนี้ผู้ดูจะหัวเราะด้วยความพอใจและโล่งใจทุกครั้งว่าที่แท้จูเลียตก็เป็นมนุษย์ธรรมดานั่นเอง และผู้ดูสามารถเชื่อว่าอารมณ์ที่รุนแรงของจูเลียตเป็นลักษณะที่อาจพบทั่วไป[45]

ในทัศนะของนักการละคร การศึกษาบทละครที่ถูกต้องนั้นจำเป็นต้องคำนึงถึงความร่วมมือหลายด้านในการแสดงบนเวทีด้วย เช่น สไตอัน มีความเห็นว่าวิธีศึกษาบทละครจำเป็นต้องขึ้นอยู่กับความเข้าใจสภาพการแสดงครั้งแรกของบทละครนั้นๆ ถ้าเราคิดถึงบทละครในฐานะเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ แทนที่จะพิจารณาบทละครในฐานะวรรณกรรมซึ่งใช้รูปแบบของบทละคร ดังเช่นนักวิจารณ์ในกลุ่ม **New Critics** กระทำ การเน้นคุณค่าในตัวของวรรณคดีเหมาะสมสำหรับงานชิ้นเล็กๆ เช่น ลิริค แต่การอ่านบทละครโดยเน้นกิจกรรมที่ไม่สมบูรณ์เช่นนี้ได้จำกัดความเข้าใจกิจกรรมทางละครที่สำคัญๆ เช่น สุขนาฏกรรมกรีกโบราณอย่างน่าเสียดาย[46] เนื่องจากละครเป็นศิลปะซึ่งมีการแสดง บทละครจะปรากฏขึ้นก็เมื่อมีการแสดงออก มิใช่เพียงแต่มีเจตนาที่จะแสดงเท่านั้น ในเมื่อการแสดงในโรงละครเกี่ยวข้องกับผู้ดูซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของสังคม ผู้ดูและสังคมนั้นๆ ย่อมมีส่วนบังคับกิจกรรมในโรงละครให้เป็นไปในรูปใดรูปหนึ่ง ดังนั้น สไตอันจึงมีความเห็นว่า เนื่องจากการละครจะเป็นอย่างไรขึ้นอยู่กับสังคม การละครของสังคมนั้นย่อมบอกเราได้มากกว่าผู้ดูเป็นอย่างไร ไปดูละครทำไม และเกิดอะไรขึ้นกับผู้ดู สิ่งซึ่งเกิดขึ้นแก่ผู้ดูคือประสบการณ์ของละครอันเป็นสิ่งซึ่งผู้ศึกษาละครพยายามเข้าถึง เหตุผลดีที่สุดที่เราศึกษาละครก็คือต้องการค้นหาพลังแห่งชีวิตซึ่งแฝงอยู่ในละคร กล่าวคือ จุดสนใจอยู่ที่การแปรสภาพจากบทละครมาเป็นการกระทำบนเวที กล่าวอย่างกว้างๆ การศึกษาบทละครควรประกอบด้วยความเข้าใจสภาพแวดล้อมของสังคม และจารีตของการละครเมื่อมีการแสดงครั้งแรก ไม่เพียงแต่เท่านั้นยังควรศึกษาการแสดงละครเรื่องเดียวกันจากบันทึกผลของการแสดงมาเป็นลำดับ เพื่อทราบว่าการตีความหรือความสำเร็จของละครเปลี่ยนแปลงไปเพราะผู้ดูเปลี่ยนไปอย่างไร สังคมทั่วไปเปลี่ยนไปอย่างไร และจารีตการละครเปลี่ยนไปอย่างไร ผู้ที่ต้องการศึกษาการละครในแนวประวัติศาสตร์เช่นนี้ล้วนแต่ยังคิดถึงละครที่แสดงในมาตุภูมิของตน และในสังคมของชนชาติเดียวกันกับในการแสดงครั้งแรก ปัญหาที่น่าคิดคือ การศึกษาเช่นนี้จะทำได้เพียงไร ถ้าเราคำนึงถึงบทละครที่แปลเป็นภาษาต่างประเทศและแสดงเพื่อผู้ดูซึ่งไม่เคยรู้จักสังคมที่เป็นต้นกำเนิดของบทละครนั้น ถ้าบทละครที่แปลมาประสบผลสำเร็จบนเวทีต่างประเทศ ต่างสังคม ต่างสมัย เช่นนี้แล้วสภาพแวดล้อมเมื่อมีการแสดงครั้งแรกจะยังเป็นเงื่อนไขของความสำเร็จของบทละครอยู่เพียงไรหรือไม่ การศึกษาบทละครมีน้ำหนักที่การแต่งบทมากกว่าการแสดงโดยควรจะมีความเห็นร่วมกับนักการละครว่าการศึกษาตัวละครโดยไม่คำนึงถึงการแสดงเป็นเรื่องไม่ถูกต้อง นักวรรณคดีจึงต้องเห็นความจำเป็นที่จะต้องมีความรู้เรื่องสภาพแวดล้อมทางสังคมของบทละคร รวมทั้งลักษณะของการแสดงในสมัยที่บทละครนั้นเกิดขึ้น ตลอดจนสัมฤทธิผลที่การแสดงควรบรรลุเมื่อมีความร่วมมือกับวรรณกรรมในรูปบทละคร

ดังนั้น เกณฑ์ของการวิเคราะห์บทละครจึงไม่ใช้เพียงแต่ด้านวรรณกรรมอย่างเดียว แต่จะต้องคำนึงถึงความเหมาะสมของบทละครในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของความร่วมมือกับศิลปะอื่นด้วย

การจัดระเบียบวิธีการศึกษา

ความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับ spatial arts กับดนตรีและการแสดงที่กล่าวข้างต้น ได้นำมาศึกษาโดยแบ่งตามลักษณะของศิลปะที่เกี่ยวข้อง เพื่อให้มองเห็นง่ายว่า วรรณกรรมซึ่งเกี่ยวข้องกับศิลปะอื่นนั้นมีลักษณะใดที่จำเป็นต้องศึกษาเชิงวรรณคดีเปรียบเทียบ และการศึกษาในระดับทฤษฎีศิลปวิเคราะห์และวิธีการเป็นอย่างไร แต่เราอาจมองลักษณะที่วรรณคดีเข้าไปเกี่ยวข้องกับศิลปะอื่นโดยไม่แยกประเภทของศิลปะแต่แยกตามลักษณะของความเกี่ยวข้องนั้นเอง Mary Gaither มองปัญหาเรื่องความสัมพันธ์ของวรรณคดีกับศิลปะในแง่นี้ และพบว่าอาจแยกความสัมพันธ์ได้เป็น 3 ลักษณะ คือ ความสัมพันธ์ระหว่างรูปแบบและเนื้อหา อิทธิพลและการสังเคราะห์

1. ความสัมพันธ์ระหว่างรูปแบบและเนื้อหา เป็นหัวข้อกว้างรวมปัญหาเรื่องลีลาการแต่งวิธีการ เนื้อเรื่องและความคิด การศึกษาส่วนใหญ่เป็นเรื่องของรูปแบบ และส่วนประกอบทั้งหลายที่รวมกันเข้าเป็นรูปแบบ เป็นการวิเคราะห์และความพยายามหาขอบเขตของศิลปะแต่ละอย่างในการเสนอเนื้อหาเดียวกัน แต่เดิมความนิยมทางศิลปะมีอยู่ว่า แต่ละศิลปะมีขอบเขตแยกกันเด็ดขาด แม้แต่รูปแบบย่อยในศิลปะเดียวกันก็มีลักษณะแตกต่างกันเห็นได้ชัดเจน เป็นความนิยมที่ได้มาจากสมัยอริสโตเติลและปฏิบัติต่อมาจนถึงสมัยศตวรรษที่ 18 แม้ว่าจะมีคำกล่าวของฮอเรซ เรื่องกวีนิพนธ์และภาพเขียนดังกล่าวแล้วจึงแพร่หลายหลังสมัยฟื้นฟูวิทยาการ ฉะนั้น การศึกษาศิลปะในชั้นแรกจึงเป็นในลักษณะการชี้ให้เห็นว่ากวีกับศิลปินในสาขาอื่นมีวัตถุประสงค์ต่างกัน และมีข้อจำกัดต่างกัน เช่นในบทความเรื่อง **"Laocoön"** ต่อมาเมื่อมีการยอมรับความเหมือนระหว่างศิลปะต่าง ๆ การศึกษาเบนไปสู่การวิเคราะห์ลักษณะการใช้วิธีการทั่วไปในศิลปะอื่นกับวรรณคดี และผลที่เกิดขึ้นจากการกระทำเช่นนี้รวมทั้งการยอมรับทฤษฎีของศิลปะอื่น กวีนิพนธ์ของเอเลียทและนวนิยายของมาลโรเป็นตัวอย่างความสัมพันธ์เช่นนี้ การศึกษาความสัมพันธ์แตกต่างจากการศึกษาอิทธิพลเพราะว่าความสัมพันธ์เป็นเรื่องของการรับลักษณะทั่วไปและทฤษฎีของศิลปะหนึ่ง และนำมาใช้ในอีกศิลปะหนึ่งโดยมิได้มีต้นแบบชิ้นใดโดยเฉพาะในการถ่ายทอด

2. การศึกษาอิทธิพล เป็นการสืบหาที่มาของทฤษฎีและวิธีการในวรรณกรรมซึ่งรับมาจากงานศิลปะชิ้นใดชิ้นหนึ่งหรือศิลปินคนใดคนหนึ่งโดยเฉพาะ เช่น ในกรณีของเอเลียท ได้มีผู้วิเคราะห์ **The Four Quartets** และพบว่าแต่งโดยการรับอิทธิพลจาก Quartet in A Minor ของบีโธเฟน แสดงว่าเอเลียทพยายามใช้รูปแบบคีตนิพนธ์ของบีโธเฟนซึ่งมี 5 Movements ทั้งในกวีนิพนธ์ก็มีความคิดและวลีที่มาจากประวัติของบีโธเฟน ซึ่ง J. W. N. Sullivan เป็นผู้เขียน[47] สำหรับการใช้ผลิตผลของศิลปะอื่นเป็นเนื้อหาของวรรณคดี อาจถือว่าเป็นเรื่องอิทธิพลของศิลปะนั้น ๆ แต่ไม่มีความเกี่ยวข้องกับทฤษฎีแต่อย่างใด เพราะเป็นเพียงการให้แรงบันดาลใจ กวีย่อมเขียนเรื่องเกี่ยวกับธรรมชาติหรือมนุษย์ และกิจกรรมของมนุษย์ซึ่งรวมทั้งศิลปะด้วย เช่น Shelley เขียนกวีนิพนธ์

ซึ่งขึ้นต้นว่า "It lieth, gazing on the midnight sky" บรรยายภาพ Medusa ใน Uffizi Gallery นครฟลอเรนซ์ หรือ Mallarmé เขียน "L'Aprè-midi d'un faune" โดยได้แรงบันดาลใจจากภาพเขียนของ Boucher ในหอศิลปะแห่งชาติ กรุงลอนดอน การรับอิทธิพลเช่นนี้ไม่ทำให้เราจำเป็นต้องทราบสิ่งใดเกี่ยวกับภาพเขียนที่กวีกล่าวถึงมากไปกว่าการเคยเห็นภาพนั้น ส่วนที่ต้องมีการศึกษาวิเคราะห์คือการรับอิทธิพลซึ่งบังเกิดผลแก่การสร้างวรรณกรรมในด้านความคิดหรือวิธีการ บางครั้งกวียอมรับว่ามีความตั้งใจที่จะผลิตผลงานที่ให้ความประทับใจในแบบของศิลปะอื่น เช่น Thomas Aiken และได้มีผู้พิสูจน์ว่าเขาได้ใช้สัญลักษณ์และวิธีการของดนตรีเพื่อวัตถุประสงค์นี้เป็นผลสำเร็จมากกว่ากวีอื่น ๆ[48] เหล่านี้เป็นอิทธิพลแบบเอกเทศ เป็นความสนใจและพอใจของกวีแต่ละคนที่จะรับอิทธิพลจากศิลปินสมัยใดคนใดก็ได้ แต่ในสมัยหลัง ๆ ในการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับศิลปะอื่น นักประวัติวรรณคดีพยายามใช้หลักการของประวัติศาสตร์ศิลป์ เพื่อจัดประเภทของวรรณคดี โดยได้ความคิดจากเรื่อง **Principles of Art History** (1915) ของ Heinrich Wolfflin ซึ่งพยายามแสดงความแตกต่างระหว่างศิลปะแบบ barogue และ Renaissance เช่น Oscar Walzel ในเยอรมนี และ Fritz Strich ในสวิตเซอร์แลนด์ เปรียบต่างระหว่างลีลาการแต่งโดยมีผลสำเร็จพอสมควร แต่ปัญหาที่ยังคงมีอยู่และทำให้มีผู้ไม่เห็นด้วยกับวิธีการนี้ก็คือ มีวรรณคดีหรือศิลปะซึ่งไม่สามารถแยกเป็นฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งได้โดยเด็ดขาด และไม่อาจแยกได้ลงตัวว่าอยู่ในการเคลื่อนไหวแบบใด นอกจากนี้วิธีการของวูลฟลินไม่สามารถอธิบายได้ว่า เพราะเหตุใดสมัยของศิลปะต่าง ๆ จึงไม่ตรงกัน เวลเลกกล่าวว่าบางครั้งวรรณคดีดูจะล้าหลังศิลปะอื่น เช่น มีมหาวิหารในอังกฤษก่อนมีวรรณคดีอังกฤษ แต่บางครั้งศิลปะอื่นก็ล้าหลังวรรณคดี เช่นสมัยโรแมนติคทางดนตรีเกิดหลังปี 1800 ในเมื่อวรรณคดีแบบโรแมนติคส่วนใหญ่เกิดก่อนปีนี้[49]

อย่างไรก็ตาม เหตุที่มีผู้พยายามใช้วิธีการของประวัติศาสตร์ศิลป์ในการเขียนประวัติวรรณคดีเช่นนี้ ทำให้เกิดความตระหนักว่า ในเรื่องของอิทธิพล เราไม่สามารถยึมความคิดเบื้องต้นในศิลปะหนึ่งมาใช้กับอีกศิลปะหนึ่งแม้ในสมัยเดียวกัน การศึกษาอิทธิพลหรือความสัมพันธ์แง่อื่นจะต้องดูจากผลงานแต่ละชิ้น การศึกษารูปแบบและวิธีการของสมัยหนึ่งอาจเป็นประโยชน์ในการให้ความคิดว่าจะศึกษาสมัยอื่นโดยวิธีใด แต่จะใช้วิธีการเดียวกันสำหรับทุกสมัยไม่ได้ ในเรื่อง **Four Stages of Renaissance Style: Transformation in Arts and Literature 1400-1700** (1955) Wylie Sypher ได้หลีกเลี่ยงข้อบกพร่องของ วูลฟลิน และ วาลเซล โดยไม่ศึกษาความเหมือนแต่ศึกษาสิ่งซึ่งเป็นทำนองเดียวกัน (analogy) ที่ศิลปะต่าง ๆ ใช้ในการสะท้อนสังคม กล่าวคือ จุดหมายปลายทางที่เหมือนกันของศิลปะต่าง ๆ เป็นจุดร่วม แต่วิธีการซึ่งศิลปะเหล่านั้นใช้เพื่อให้บรรลุจุดหมายนั้นอาจแตกต่างกัน ในแต่ละลีลาการแต่งหรือการผลิตศิลปะ เราพบว่ามีสิ่งเหมือนกันคือวัฏจักรแห่งการพัฒนาการเปลี่ยนรูปและการเสื่อมสลายในลีลาแต่ละอย่างที่เกิดขึ้น อาจมีการแลกเปลี่ยนวิธีการระหว่างศิลปะ เช่น ประติมากรรมอาจใช้วิธีการของจิตรกรรม ดนตรีใช้การบรรยาย ภาพสีน้ำมันใช้วิธีการของภาพสีน้ำ การใช้วิธีการหลายอย่างข้ามแดนกันเช่นนี้คือ "การเปลี่ยนรูป" (transformation) ของลีลา นอกจากนี้ยังมีสิ่งซึ่งเป็นทำนองเดียวกันระหว่างศิลปะต่าง ๆ ในเชิงรูปแบบ ได้แก่วิธีที่ศิลปิน

วางรูปวัสดุ ไซเฟอร์ตั้งทฤษฎีว่า ถ้าเราสามารถพบความสอดคล้องของรูปแบบภายในศิลปะชนิดต่าง ๆ ของสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาเราก็อาจกำหนดได้ว่าอะไรเป็นตัวจักรกลในวรรณคดี จิตรกรรม ประติมากรรม และสถาปัตยกรรมของลีลาแบบสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาซึ่งไม่คงที่ ซึ่งเริ่มขึ้น เปลี่ยนรูป กลับเริ่มใหม่ และในที่สุดก็ทำให้ตนเองสูญไปด้วยการตั้งกฎเกณฑ์ที่รัดรึงมาก สำหรับปัญหาเรื่องช่วงเวลาของการเคลื่อนไหวที่ต่างกันในศิลปะต่าง ๆ ข้อบกพร่องที่ไซเฟอร์แก้ได้คือรับว่ามี "ความล่าช้า" ในการพัฒนาลีลาแต่ละอย่างในบางประเทศ และศิลปินคนหนึ่งอาจสะท้อนลีลาต่าง ๆ ในช่วงเวลาต่างกัน

3. การสังเคราะห์ (synthesis) ได้แก่ การใช้ศิลปะหลายอย่างในการเสนอหรือการแสดงครั้งหนึ่ง เช่น บัลเลต์ใช้ศิลปะการร่ายรำ การดนตรี การออกแบบเครื่องแต่งตัวรวมกัน ความสำเร็จของการเสนอจึงต้องขึ้นอยู่กับความสามารถที่จะประสานศิลปะต่าง ๆ ให้แสดงคุณลักษณะที่ต้องการ อัตราส่วนหรือน้ำหนักของศิลปะหนึ่งอาจมากหรือน้อยกว่าศิลปะอื่น การวิจารณ์จะทำได้ก็เมื่อมีประสบการณ์ของการแสดงนั้น ๆ เช่น ฟิงโอเปร่า ดูละครรำ ในเรื่องของการสังเคราะห์ ส่วนที่พอจะเกี่ยวข้องกับวรรณคดีเปรียบเทียบคือ การใช้วรรณกรรมประกอบกับศิลปะอื่นในการเสนองานประเภทสังเคราะห์ เช่น การร้องประกอบดนตรี ความงามของบทร้องมีส่วนสำคัญและจำเป็นในการแสดงนั้นเพียงไร ในการแสดงละครรำ บทละครที่แต่งอย่าง **dramatic** มีความสำคัญต่อการแสดงมากกว่าบทละครที่เพียงแต่เล่าเรื่องหรือไม่ การขับร้องแบบ **madrigal** เป็นดนตรีรูปแบบหนึ่งซึ่งร่วมมือกับวรรณคดีอย่างเด่นชัด ในอิตาลี นักดนตรีนิยมใช้กวีนิพนธ์ที่มีชื่อเสียงเป็นบทขับ เช่น ซอนเนทของปีตราค **Jerome Roche** กล่าวว่า ผู้นิยม **madrigal** ของอังกฤษไม่ได้สะท้อนความสนใจอันกว้างขวางของนักวิชาการชาวอิตาลี เพราะชาวอังกฤษไม่ได้คาดคิดให้การขับร้องแบบ **madrigal** เป็นประสบการณ์ทางวรรณคดีด้วย เช่นเดียวกับเป็นประสบการณ์ทางดนตรี ไม่มีขุมทรัพย์ทางกวีนิพนธ์ของอังกฤษที่เสมอกับงานของปีตราค อาริออสโต และตาสโซ ซึ่งเหมาะสำหรับคีตกวีที่จะประกอบกับดนตรี ถ้าคนอังกฤษสนใจการประพันธ์บท **madrigal** เชิงวรรณกรรม แต่พวกเขาก็ไม่สนใจเพราะแม้แต่กวีนิพนธ์ที่เลียนแบบซิดนีย์ก็ไม่สู้จะใช้ประกอบดนตรี คีตกวีอังกฤษพอใจมากกว่าที่จะแปลรูปแบบของคำประพันธ์อิตาเลียนหรือข้อความซึ่งทั้งรูปแบบและเนื้อหาสร้างขึ้นเพื่อใช้ประกอบดนตรีแบบอิตาเลียนแบบใดแบบหนึ่ง ข้อความที่แปลมามีความใหม่ แต่มีความงามและผีมือในการแต่งด้อยกว่าข้อความในภาษาอิตาเลียน คีตกวีอังกฤษหลีกเลี่ยงการใช้บทประพันธ์ซึ่งยาวและประกอบด้วยหลายท่อนโดยถือว่าเป็นการท้าทาย "ทางกวีนิพนธ์" มากเกินไป ไม่เหมาะสมกับความคิดเรื่องโครงสร้างทางดนตรีของตน โรชให้ข้อสังเกตว่า บท **madrigal** ของอังกฤษ ถ้าไม่แปลมาก็เลียนแบบอิตาเลียนด้านอารมณ์และความเบาทาง **tone** และไม่เคยมีความสัมพันธ์กับความเคลื่อนไหวทางวรรณคดีดังที่กวีนิพนธ์สำหรับ **madrigal** ของอิตาลีมีอยู่ตลอดมา[50]

การยืนยันว่า **madrigal** ควรต้องมีคุณภาพทั้งทางวรรณคดีและดนตรีจากอาจารย์สังคีตศิลป์เช่นนี้ เป็นเครื่องแสดงว่า ได้มีการสังเคราะห์อย่างแท้จริงระหว่างวรรณคดีและดนตรี โดยคุณภาพทางสุนทรียะของบทขับเป็นเกณฑ์สำคัญในการเลือกบทในประเทศอังกฤษ มักมีผู้กล่าวเสมอว่า หาเพลงที่ดีพร้อมทั้งดนตรีและเนื้อร้องไม่ใคร่ได้ และมีข้อยกเว้นน้อยมาก เช่น **To Celia** ซึ่ง **Ben**

Jonson แต่งกวีนิพนธ์ และ **O my Love's like a red, red rose** อันเป็นกวีนิพนธ์ของ Robert Burns แต่เมื่อเราฟังคำอธิบายของโรช ก็พอเข้าใจได้ว่าความขาดแคลนนี้เกิดขึ้นเพราะศิลปะทั้งสองในประเทศอังกฤษไม่สู้จะมีการสังเคราะห์ เนื่องจากขาดความตระหนักในความงามของการผสมผสานมากกว่าเป็นเพราะศิลปะทั้งสองไม่เหมาะที่จะผสมผสานกัน แม้เราจะมิได้ตั้งเกณฑ์ไว้ว่าวรรณคดีจะต้องมีลักษณะเหมาะแก่การสังเคราะห์ด้วยเสมอไป แต่ในขณะเดียวกันการที่เวลเลกตัดสินว่ากวีนิพนธ์ที่ดีที่สุดไม่สู้จะเอื้อแก่ดนตรี และดนตรีที่ยิ่งใหญ่ที่สุดก็ไม่ต้องอาศัยถ้อยคำ เป็นคำกล่าวโดยมีอคติต่อการสังเคราะห์ ดังที่เราสังเกตเห็นว่าเป็นท่าทีทั่วไปของเขาในประเด็นความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับศิลปะอื่น ตัวอย่างซึ่งเขายกมาเพื่อแสดงว่ากวีนิพนธ์ที่มีคุณค่าสูงมักจะถูกบิดเบือนหรือลบเลือนทางรูปแบบ เช่น เมื่อนำเรื่อง **Othello** ของเชคสเปียร์ ไปประกอบดนตรีในโอเปร่าของ Verdi ก็เป็นตัวอย่างที่ทำให้ผู้อ่านอาจสงสัยว่า การสังเคราะห์เช่นนั้นไม่ประสบผลสำเร็จทางด้านวรรณคดีในสายตาของนักวรรณคดีวิจารณ์ เพราะฝ่ายคีตกวีให้ความสำคัญแก่กวีนิพนธ์น้อยกว่าที่นักวรรณคดีวิจารณ์พอใจใช่หรือไม่ ในการสังเคราะห์ เราประเมินค่าของศิลปะที่เกิดขึ้นใหม่ในฐานะมีเอกภาพของตนเอง เราไม่อาจใช้เกณฑ์ที่ใช้เฉพาะสำหรับวรรณกรรมเพื่อประเมินคุณค่าเฉพาะส่วนที่เป็นวรรณกรรมในงานที่เกิดใหม่เช่นนี้ได้ และถ้าศิลปะหลักในการสังเคราะห์คือสิ่งอื่นไม่ใช่วรรณคดี เช่น ดนตรี เราก็ต้องยอมรับว่าวรรณคดีมีฐานะเป็นรองในงานชิ้นนั้น และความสำเร็จของวรรณคดีในการสังเคราะห์น่าจะอยู่ที่การส่งเสริมและกลมกลืนกับศิลปะหลักมากกว่าความสามารถที่จะแสดงตนให้เด่นในงานแบบสังเคราะห์ชิ้นนั้น เช่นเดียวกับในจิตรกรรม ส่วนที่เด่นหรือมีความหมายมากที่สุดของธรรมชาติ ซึ่งเป็นภูมิหลังของภาพดนตรีหรือการกระทำที่อยู่ในส่วนหน้าของภาพ ก็คือการเสริมภาพส่วนหน้าให้เด่นและไม่แบ่งแยกความสนใจจากภาพนั้น อาจกล่าวได้ว่า ในการสังเคราะห์ยากที่จะให้ความสำคัญแก่ศิลปะทุกชนิดที่ปรากฏอยู่ร่วมกัน กรณีของ madrigal ซึ่งทั้งวรรณคดีและดนตรีมีความสำคัญเสมอกันอาจเป็นเรื่องพิเศษ ส่วนใหญ่แล้วศิลปะหนึ่งจะเป็นหลัก อีกอย่างหนึ่งจะเป็นรอง ผู้ที่ศึกษาควรจะแยกให้ได้ว่ากำลังประเมินค่าวรรณคดีที่แต่งขึ้นเพื่อการสังเคราะห์ หรืองานสังเคราะห์ซึ่งมีวรรณคดีเป็นส่วนประกอบส่วนหนึ่ง เช่น แยกได้ว่ากำลังประเมินค่าบทละคร หรือการแสดงละครมิฉะนั้นจะเกิดปัญหาเรื่องการใช้เกณฑ์สำหรับวิเคราะห์สิ่งซึ่งศึกษา

ในประเทศของเรา การสังเคราะห์มีทั้งสองทางคือ ใช้วรรณคดีเป็นหลักและศิลปะอื่นเป็นหลัก เช่น การอ่านทำนองเสนาะ การแหล่เทศน์ มุ่งทางถ้อยคำให้เด่นชัด แต่ทางนาฏศิลป์ ท่ารำเป็นศิลปะหลัก บทร้องและบทดนตรีเป็นศิลปะรอง เรายังมีการสังเคราะห์ที่ไม่รวมเข้าเป็นเอกภาพที่แท้จริงอีกด้วย คือการร้องประกอบดนตรี เพราะในขณะร้องดนตรีมีส่วนน้อยที่สุด แต่จะเป็นตัวเองหลังการร้องจบแต่ละช่วง เช่น แต่ละคำร้อง จึงเป็นการสลับกันให้ความสำคัญแก่ศิลปะทั้งสองอย่างเสมอหน้า ในกรณีนี้ ถ้าฝ่ายถ้อยคำหย่อนทางศิลปะการประพันธ์ก็จะเห็นความบกพร่องได้ชัดเจน ดังนั้น เพลงไทยเดิมส่วนมากจึงใช้เนื้อร้องซึ่งตัดตอนมาจากวรรณคดี การสังเคราะห์แบบไม่มีเอกภาพแท้นี้ไม่สู้ทำให้เกิดปัญหาในการประเมินคุณค่าของศิลปะแต่ละฝ่ายในการแสดง เพราะว่าต่างก็เป็นอิสระแก่กัน เกณฑ์เรื่องความผสมผสานระหว่างกันเป็นเรื่องเล็กน้อย ไม่สู้มีความจำเป็นต้องยกขึ้นมากล่าว ดังเช่น

ในบทร้องสำหรับละครฝ่ายดนตรีไม่สู้มีปัญหา เพราะกลอนหรือกาพย์ของบทร้องสามารถปรับเข้ากับจังหวะได้มากอย่าง และดนตรีจะบรรเลงเต็มที่โดยแยกจากการร้องดังกล่าวแล้ว

โดยปกติการประเมินผลศิลปะประเภทสังเคราะห์มักอยู่นอกเหนือความสนใจและความสามารถของนักวรรณคดี แต่การศึกษาวิเคราะห์และประเมินผลวรรณคดีซึ่งเกิดขึ้นสำหรับการสังเคราะห์ยังคงเป็นหน้าที่โดยตรงของนักวรรณคดีโดยใช้วิธีการซึ่งได้ยกตัวอย่างไว้ในข้อ 3 ข้างต้น

เชิงอรรถบทที่ 2

1. Poetics XXVI. 7, **Criticism : TheMajor Texts,** ed. by Walter Jackson Bate (New York and Burlingame : Harcourt, Brace & World, Inc., copyright 1952), pp. 38-39.
2. **Literary Criticism: A Short History,** ed. by William K. Wimsatt and Cleanth Brooks (Calcutta : Oxford IBH Publishing Co., 1970), p. 265.
3. Bate, **Criticism : The Major Texts,** pp. 246-248.
4. René Wellek and Austin Warren, **Theory of Literature** (New York : Harcourt, Brace & World, Inc. 1956), pp. 126-127.
5. Bate, **Criticism: The Major Texts,** p. 22.
6. Wimsatt, **Literary Criticism: A Short History,** p. 264.
7. John Keats, "Hyperion I," in **The Poems of John Keats,** ed. by E. De Selincourt (London : Methuen and Co., Ltd.,1920), p. 30.
8. "The Eve of St. Agnes," **ibid.**, p.186.
9. พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, **รามเกียรติ์เล่ม 1 ฉบับหอสมุดแห่งชาติ** (พิมพ์ครั้งที่ 6; กรุงเทพ ฯ : ศิลปาบรรณาคาร, 2510), หน้า 966.
10. **The Poems and Plays of Robert Browning 1844-1864,** ed. by Ernest Rhys (London : J.M. Dent and Sons, Ltd., 1936), vol II, pp. 354, 356.
11. Pierre D' Espeze and François Forsca, **A Concise Illustrated History of European Painting** (New York : Washington Square Press, 1961), p. 115.
12. Carlo Ludovico Ragghianti, ed. director, **Uffici, Florence,** News Week : Great Museums of the World (New York : News Week Inc.,1968), pp. 98-100.
13. William Blake, **Complete Writings,** ed. by Geoffrey Keynes (London : Oxford University Press, 1969), p. 554.
14. Jan Brandt Corstius, **Introduction to the Comparative Study of Literature,** pp. 166-167.
15. James Thomson, "Spring" (1775),11. 950-62, quoted in **Literary Criticism : A Short History,** pp. 266-267.
16. Harold Osbourne, ed., **Oxford Companion to Art** (Oxford : The Clarendon Press, 1975), p. 198.
17. André Malraux, **Les Conquérants** (Paris : Brodat et Taupin, 1963), pp.77-78.

18. Rima Drell Reck, "Malraux's Novels and the Arts," **Studies in Comparative Literature,** ed. by Waldo F. McNeir,11 (Baton Rouge: Lousiana State University Press,1962), p. 336.

19. Joseph Frank, "Spatial Form in Modern Literature," **Critiques and Essays in Criticism,** ed. by Robert Wooster Stallman (New York:The Ronald Press Co., 1949), p. 318.

20. **Ibid.,** p. 321.

21. T.S.Eliot, **Collected Poems 1909-1963** (London:Faber and Faber, 1974), pp. 64, 67, 71, 75.

22. Frank, **Critiques and Essays in Criticism,** p. 321.

23. **Ibid.,** pp. 322-324.

24. **Ibid.,** pp. 327-328.

25. Mary Gaither, "Literature and the Arts," **Comparative Literature:Method and Perspective,** ed. by Newton P. Stallknecht and Horst Frenz (Carbondale:Southern Illinois University Press, 1961), pp. 159-160.

26. Edgar Alan Poe, "The Poetic Thought," **Criticism : The Major Texts,** pp. 352-353.

27. Edgar Alan Poe, **Poems and Tales** (New York:The Book Leaque of America, n.d.), p. 12.

28. John Dryden, **Poems and Fables,** ed. by James Kensley (London:Oxford University Press, 1962), pp. 422-423.

29. **Selected Prose of T.S. Eliot,** ed. by Frank Kermode (London: Faber and Faber, 1975), pp. 110, 112-113.

30. **Ibid.,** pp. 113-114.

31. Helen L. Gardner, "Four Quartets: A Commentary," **Critiques and Essays in Criticism,** p. 181.

32. Helen Gardner, **The Art of T.S.Eliot** (London:Faber and Faber Ltd.,1975), p. 36.

33. **Ibid.,** pp. 37-39.

34. **Ibid.,** p. 48.

35. Robert J. Nicolosi, "T.S. Eliot and Music : An Introduction, **"The Musical Quarterly,** April 1980, pp. 194-196.

36. **Ibid.,** pp. 197-204.

37. Bernard Shaw, "How to Write a popular Play," **Playwrights on Playwriting,** ed. by Toby Cole (New York: Hill and Wang,1960), p. 54.

38. Émile Zola, "Naturalism on the Stage," **ibid.,** pp. 9-12.

39. Jean Giraudoux, **ibid.,** p. 62.

40. "Poetry and Drama," in **Selected Prose of T.S. Eliot,** p. 132.

41. Thornton Wilder, "Some Thoughts on Playwriting," **Playwrights on Playwriting,** p. 106.

42. **Ibid.,** pp. 107-115.

43. "Poetry and Drama," in **Selected Prose of T.S. Eliot,** pp. 146-147.

44. J.L.Styan, **Drama, Stage and Audience** (London:Cambridge University Press, 1970), p. 70.

45. **Ibid.**, pp. 100-101.

46. **Ibid.**, p. 108.

47. Mary Gaither, "Literature and the Arts,"**Comparative Literature: Method and Perspective**, note 11, p. 296.

48. **Ibid.**, p. 165.

49. René Wellek, "Literature and the Other Arts," **Theory of Literature,** pp. 132-134.

50. Jerome Roche, **The Madrigal** (London:Hutchinson University Library, 1972), pp. 121-122.

บทที่ 3
วรรณคดีกับวิทยาการ

> "ความยิ่งใหญ่ของวรรณคดีไม่อาจตัดสินได้ด้วยเกณฑ์ทางวรรณคดีอย่างเดียว แม้เราจะต้องจำไว้ว่า การที่สิ่งใดจะเป็นวรรณคดีหรือไม่ อาจตัดสินได้ด้วยเกณฑ์ทางวรรณคดีเท่านั้น"[1]

การที่นักเขียนเช่นเอเลียทยอมรับว่าวรรณคดีเป็นสิ่งที่มีหลายด้าน เป็นเรื่องธรรมดา เพราะเราทราบกันดีแล้วว่าประสบการณ์ไม่ว่าด้านใดอาจเข้ามามีส่วนในการผลิตวรรณกรรม แต่เอเลียทกล่าวถึงเกณฑ์ทางวรรณคดีว่าเป็นเพียงสิ่งเดียวในหลายสิ่งสำหรับตัดสินความเป็นเลิศทางวรรณคดีนั้น เป็นความจริงซึ่งนักวรรณคดีมักมองข้ามไป แม้ว่าเราจะนิยมความซับซ้อน แต่เราก็มิได้รังเกียจความเรียบง่าย ดังนั้น งานซึ่งมีเพียงด้านเดียว เช่น ความงามโดยมิได้ให้สิ่งอื่นจึงอาจสร้างความพอใจแก่เราได้มิฉะนั้นแล้วเราคงไม่สนใจงานชิ้นย่อย ๆ เช่น ลิริคซึ่งหนักทางด้านอารมณ์มากกว่าสติปัญญา อย่างไรก็ตาม เกณฑ์สำหรับตัดสินขั้นต่ำสุดว่า ขนาดใดจึงจะนับเป็นวรรณคดีได้นั้น ย่อมห่างไกลจากเกณฑ์ที่ใช้สำหรับคัดวรรณคดีบางเรื่องให้เป็นงานชั้นเอก นอกจากกรณีที่ว่างานชิ้นหนึ่งจะดีเลิศในวงจำกัดจริง ๆ แล้ว งานที่ยิ่งใหญ่มักจะมีน้ำหนักด้านความคิดและเหตุผล ได้แก่การแสดงปรัชญาหรือความรู้อื่น ๆ ในรูปที่กลมกลืนกับศิลปะ หรือมีความลึกซึ้งด้านจิตใจหรืออารมณ์ กล่าวคือ แสดงความเชื่อหลักเกณฑ์บางชนิดอย่างตั้งใจ หรือความจริงทางจิตวิทยาด้วย นอกจากจะมีความดีพิเศษทางศิลปะ นี้เป็นการพิจารณาในหลักใหญ่ ๆ สิ่งที่กวีเสนอในงานของเขานอกจากศิลปะการใช้ถ้อยคำเหล่านี้ก็เป็นการแน่นอนว่าจะต้องนำไปเปรียบเทียบกับงานอื่น ๆ ซึ่งแสดงสิ่งนั้น ๆ เช่น เราเปรียบเทียบดูว่าสิ่งที่กวีเสนอมีความถูกต้องลึกซึ้งเพียงไร กวีหรือนักเขียนให้สิ่งใดใหม่หรือเพียงแต่เก็บความคิดจากสภาวะแวดล้อมทางสติปัญญามาใช้ในวรรณกรรมอย่างผิวเผิน ตลอดจนแสดงความเชื่อในสิ่งที่ตนกล่าวเพียงไร ทั้งนี้เป็นเรื่องนอกเหนือจากเกณฑ์ทางศิลปะหรือเกณฑ์ภายในที่เกี่ยวข้องกับวรรณกรรมชิ้นนั้นโดยตรง เช่น ความเหมาะสม ความจำเป็นทางศิลปะ และการเปลี่ยนแปลงวัสดุด้านความคิดให้มีค่าทางศิลปะ อันได้แก่การประสานหรือเสนอความคิดให้สัมพันธ์กับอารมณ์ กับอุปนิสัยของตัวละครเป็นต้น

นักเขียนซึ่งยึดถืองานของตนว่าเป็นสิ่งซึ่งมีความหมายสำหรับตนเองและผู้อื่นย่อมมุ่งหวังมากกว่าการแสดงเฉพาะศิลปะเท่านั้น เพราะศิลปะของนักเขียนและศิลปินทั่วไปก็เป็นเพียงการแสดงออกซึ่งมีประสิทธิผลสูง สิ่งซึ่งเขาแสดงออกหรือเนื้อหาควรจะมีความสำคัญสมกับความพยายามของเขาในการแสวงหาวิธีแสดงออกอันพิเศษเช่นนั้น เนื้อหาของกวีและนักแต่งวรรณกรรมทั่วไปอาจแบ่งอย่างกว้าง ๆ ออกเป็นสองประเภท คือ ความรู้ ความคิด รวมทั้งความเชื่ออย่างหนึ่งและอารมณ์อีกอย่างหนึ่ง ดังนั้น ผู้เขียนจึงอาจใช้ประโยชน์จากวิทยาการต่าง ๆ ในการสร้างเนื้อหาโดยอาจใช้ความรู้หรือ

ความคิดตามระบบใดระบบหนึ่งเป็นเนื้อหา หรือเป็นพื้นฐานสำหรับวิธีการแต่ง เช่น Spenser และนักเขียนในสมัยของเขาใช้ความคิดเรื่องความผันแปรของสรรพสิ่งในโลกเป็นแนวความคิดหลักในกวีนิพนธ์ นักแต่งซอนเนททั่วทั้งยุโรปใช้ความรู้สารพัดอย่างในการสร้าง *conceit* อันเป็นวิธีการที่เด่นในรูปแบบย่อยนี้ อย่างไรก็ตาม ความลึกซึ้งถูกต้องของวิทยาการที่กวีใช้จะต้องนำมาชั่งน้ำหนักกับความมีศิลปะเสมอไป ด้วยเหตุนี้ เราจึงสามารถแยกนักแต่งตำราเป็นคำประพันธ์ออกจากกวีซึ่งใช้วิทยาการในงานศิลปะได้อย่างง่ายดาย เช่น ผู้แต่งตำรายาแผนโบราณเป็นคำกลอนอาจไม่ใช่กวี แต่เราทราบว่าผู้แต่ง "คาวีสอนน้อง" เป็นกวีอย่างแน่นอนโดยไม่จำเป็นต้องทราบชื่อ

ความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับวิทยาการนอกจากในการใช้ของผู้แต่งแล้ว ยังปรากฏในการศึกษาวรรณคดีอีกด้วย ที่เห็นชัดเจน คือ ถ้าผู้เขียนกล่าวถึงหรือใช้ประโยชน์จากวิชาใด ผู้ศึกษาก็ต้องตามไปศึกษาวิชานั้นเพื่อเข้าใจงานของเขาเป็นประการแรก และเพื่อการประเมินค่างานชิ้นนั้นเป็นประการสุดท้าย นอกจากนี้ ในการศึกษางานทางวรรณกรรมเราจำเป็นต้องทราบสภาวะแวดล้อมทางสติปัญญาและวัฒนธรรมของผู้แต่ง ดังนั้น แม้ผู้แต่งจะมิได้ใช้วิชาบางอย่างในงานของเขา แต่ผู้ศึกษาอาจต้องใช้วิชานั้นเพื่อความเข้าใจและการประเมินค่า เช่น อาจต้องศึกษาจิตวิทยา การปกครอง หรือเศรษฐศาสตร์ เพื่อทราบพื้นฐานของความคิดและเหตุผลของกวี หรือของบุคคลในงานของเขา ความสัมพันธ์ของวรรณคดีกับวิทยาการในลักษณะที่สองนี้เป็นเรื่องที่กว้างใหญ่มาก และยากแก่การศึกษามากกว่าลักษณะแรก เพราะผู้ศึกษาจะต้องสืบหาเบาะแสเอง จะต้องหาร่องรอยจากตัววรรณกรรมเองหรือประวัติของผู้เขียน แม้กระทั่งความสนใจของสังคมในสมัยของเขา เพื่อตัดสินใจว่าควรศึกษาสิ่งใดในกระบวนวิทยาการที่มีอยู่ในสมัยนั้นเพื่อประโยชน์ในการศึกษาวรรณกรรม ยิ่งกว่านั้น ผู้ศึกษามักต้องหาความรู้เรื่องที่ผู้แต่งวรรณกรรมชิ้นนั้นไม่เคยทราบเพื่อประโยชน์ดังกล่าว เช่น การศึกษาจิตวิทยาเพื่อความเข้าใจงานของนักเขียนบางคนซึ่งมีชีวิตก่อนที่วิชานี้จะเกิดขึ้นเป็นต้น ฉะนั้น การใช้วิทยาการในการวิเคราะห์วรรณคดีจึงมีประโยชน์แก่การศึกษาวรรณคดีทั้งที่เป็นงานในอดีตและปัจจุบัน วิชาซึ่งอาจใช้ในการศึกษาวรรณคดีเกือบจะไม่มีวงจำกัด ถ้าเป็นการศึกษาวรรณคดีในอดีตในแนวประวัติศาสตร์ (**Historicism**) วิชาทุกสาขาซึ่งนักเขียนแต่ละคนมีส่วนสัมผัสย่อมอยู่ในขอบข่ายของการศึกษาเพื่อทราบความคิดและประเพณีการประพันธ์ สภาพแวดล้อมทางกายภาพและสติปัญญาของผู้เขียน ตลอดจนทัศนะของคนร่วมสมัย วิชาที่ต้องใช้เสมอ คือ ปรัชญา ศาสนา เทวตำนาน และภาษาศาสตร์ทั่วไป เป็นต้น เราอาจสรุปการใช้วิทยาการในการศึกษาวรรณคดีว่า เราศึกษาสิ่งที่กวีรู้เพื่อเข้าใจงานของเขาและมาตรฐานในสมัยของเขาสำหรับสิ่งเหล่านั้น แต่เราใช้วิทยาการสมัยใหม่ทั้งปวงที่เราอาจหาความรู้ได้ เพื่อช่วยให้เราตัดสินว่างานนั้นมีความหมายเพียงไรแก่สมัยของเรา การศึกษาวรรณคดีโดยอาศัยความรู้เรื่องวิทยาการสาขาต่างๆ ในทั้งสองประเภทนี้เป็นแนวการศึกษาที่สำคัญแนวหนึ่ง ซึ่งอาจช่วยให้เรามีความมั่นใจยิ่งขึ้นในการวิเคราะห์และประเมินคุณค่าของวรรณคดี

วรรณคดีกับจิตวิทยา

กวีในสมัยโบราณสนใจปรากฏการณ์เรื่องการทำงานของจิตใจอันไม่อาจอธิบายได้ด้วยเหตุผลชุดเดียวกับที่ใช้ในการอธิบายกิจกรรมของมนุษย์โดยปกติ และมักจะปรากฏอยู่ในวรรณคดีในรูปการ

ดลบันดาลของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ โชคชะตา ลางสังหรณ์หรือความฝัน สิ่งที่กวีแสดงในรูปเหล่านี้มักไม่มีใครต้องการหาเหตุผลเพราะทราบกันดีว่าอธิบายไม่ได้ ความต้องการที่จะเข้าใจการทำงานของจิตอย่างลึกซึ้งยังไม่เกิดขึ้นในหมู่ผู้เขียนสมัยโบราณ ส่วนหนึ่งอาจเป็นเพราะบุคคลหรือตัวละครซึ่งกวีบรรยายยังเป็นเพียงประเภทสังเขป (type) โดยเฉพาะในวรรณคดีแบบคลาสสิค และการกระทำของตัวละครเป็นเรื่องที่อยู่ในกรอบของเหตุผลและกฎเกณฑ์อันทำให้ผู้ดูหรือผู้ฟังสามารถตัดสินได้ว่า ดีหรือชั่ว ถูกหรือผิด ก่อนสมัยโรแมนติค เชคสเปียร์เป็นกวีเกือบจะคนเดียวซึ่งสนใจแสดงในงานของเขาว่า มีจิตใจอยู่ส่วนหนึ่งซึ่งไม่เป็นไปตามเหตุผลภายนอก และอาจกดดันให้บุคคลกระทำการบางอย่างซึ่งตนเองก็ทราบดีไม่เป็นไปตามเหตุผล บทละครของเขา เช่น เรื่อง **แฮมเลท** และ **คิงเลียร์** เป็นตัวอย่างของความสนใจเช่นนี้ ต่อมาในสมัยโรแมนติค นักเขียนสนใจเรื่องเฉพาะบุคคลไม่ใช่ประเภทสังเขป การสร้างสรรค์ในสมัยนี้เป็นเรื่องของจิตใจมากกว่าเหตุผล จิตใจของผู้เขียนเริ่มมีบทบาทมากในการผลิตวรรณกรรมโดยเกิดความตระหนักว่า กวีมีความสามารถพิเศษที่จะสร้างความฝันขึ้น ดังนั้นจึงเริ่มรู้สึกมากขึ้นว่าจำเป็นต้องทราบว่าจิตทำงานอย่างไร ในศตวรรษที่ 18 นักเขียนแบบโรแมนติค เช่น เกอเต และ คอเลอริดจ์ แสดงความสนใจ "ความคิดภายใน" ได้แก่สิ่งนอกเหนือการบังคับของจิตใจและความฝัน รุสโซสนใจค้นหาและวิเคราะห์ประสบการณ์ในสมัยแรกของเขาเอง ส่วนในอเมริกาฮอธอร์นก็สนใจความฝันเช่นเดียวกัน ต่อมาในศตวรรษที่ 19 นักเขียนในยุโรปหลายประเทศแสดงความตระหนักว่า สิ่งที่อยู่ใต้สำนึกมีอำนาจเหนือการกระทำของมนุษย์เช่นเดียวกับที่คอเลอริดจ์ได้ลงความเห็นไว้

ระหว่างที่ทางวรรณกรรมมีความต้องการทราบเรื่องของจิตใจอย่างลึกซึ้งนี้ นักวิทยาศาสตร์แผนใหม่ซึ่งประสบความสำเร็จด้านอื่นมาแล้ว เช่น ทางดาราศาสตร์ ฟิสิกส์ และวิทยาศาสตร์ธรรมชาติสาขาต่าง ๆ ก็เริ่มสนใจเรื่องของจิต แนวการศึกษาซึ่งเป็นประโยชน์แก่วรรณคดีมากที่สุดในสมัยนั้น คือ การศึกษาจิตใต้สำนึก และนักวรรณคดีก็ได้ความสว่างเมื่อฟรอยด์ตีพิมพ์เรื่อง **The Interpretation of Dreams** ใน ค.ศ. 1900 Edel กล่าวว่านี้เป็นเหตุให้ผู้ศึกษาวรรณคดีเริ่มมองเห็นความเหมือนระหว่างงานทำนองฝันของมนุษย์กับอำนาจสร้างสรรค์ซึ่งมนุษย์มีอยู่จริง เขาสรุปประโยชน์ที่การศึกษาของฟรอยด์มีต่อวรรณคดีไว้ว่า ในบีต่อ ๆ มางานของฟรอยด์ในหัวข้อซึ่งไม่ใช่ทางวรรณคดี เช่น ความขบขันและความสัมพันธ์กับจิตใต้สำนึก ความคิดเรื่อง wish-fulfilment ปัญหาของโรคประสาทและลักษณะของสัญลักษณ์ที่เกี่ยวข้อง สามารถนำมาใช้ประโยชน์ทางวรรณกรรมได้[2] นอกจากการศึกษาของฟรอยด์แนวจิตวิเคราะห์ จิตวิทยาแบบที่ยุงสนใจ คือ จิตใต้สำนึกรวมและจิตวิทยาทั่วไป ก็มีประโยชน์แก่การศึกษาวรรณคดีอย่างมากเช่นกัน

ก่อนที่จะศึกษาการใช้จิตวิเคราะห์แบบฟรอยด์กับวรรณคดี เราควรทราบอย่างย่อ ๆ ว่าจิตวิเคราะห์คืออะไร มีความสำคัญอย่างไร ใช้กับบุคคลประเภทใดในงานของจิตแพทย์ ตลอดจนธรรมชาติของความฝัน และสัญลักษณ์ของความฝันอันเป็นสิ่งเกี่ยวข้องกับจิตวิเคราะห์ ฟรอยด์อธิบายสิ่งเหล่านี้อย่างละเอียดในปาฐกถาซึ่งเขาแสดงแก่นักศึกษาแพทย์ที่กรุงเวียนนา ระหว่าง ค.ศ. 1915—1917 เราจะเห็นว่าฟรอยด์พูดถึงการใช้จิตวิเคราะห์กับ "คนไข้" ตลอดเวลา เพราะว่าเขา

ได้พัฒนาวิธีการนี้ขึ้นเพื่อศึกษาความผิดปกติของคนไข้โรคประสาท (neurosis) ประเภทต่าง ๆ จิตวิเคราะห์ประกอบด้วย การซักถามชี้แนะความคิด การสังเกตการตอบรับหรือปฏิเสธของคนไข้ ทั้งนี้เพื่อทราบความสัมพันธ์ระหว่างจิตกับร่างกาย และลู่ทางที่จะเข้าใจว่าจิตของคนไข้ทำงานผิดปกติไปเพราะอะไร ฟรอยด์กล่าวว่า เราไม่อาจทราบสิ่งเหล่านี้ได้จากการศึกษาทางแพทย์แง่อื่น ๆ เช่น ทางกายภาพ หรือแม้แต่จิตเวช ส่วนจิตวิทยานั้น เท่าที่เป็นอยู่ เป็นการศึกษาเนื้อหาที่บรรจุอยู่ในจิตสำนึกเท่านั้น แต่ในแง่จิตวิเคราะห์นั้น จิตประกอบด้วยกระบวนการแห่งความรู้สึก ความคิด รวมทั้งการมุ่งหวัง (wishing) ซึ่งเจ้าตัวไม่ทราบอีกด้วย ต่อมาก็ถึงคำอธิบายว่า จิตวิเคราะห์มีประโยชน์ในการรักษาคนไข้โรคประสาทเพราะเหตุใด ฟรอยด์มีทัศนะว่า ยิ่งคนเราเจริญมากก็ยิ่งต้องกดแรงกระตุ้น (impulse) ต่าง ๆ มากเพื่อประโยชน์สุขของส่วนรวม เขาเชื่อว่า อารยธรรมสร้างขึ้นมาด้วยแรงกดดันของการต่อสู้เพื่อความอยู่รอด โดยเราต้องเสียสละการกระทำไปตามแรงกระตุ้นอันบ่าเถื่อนของมนุษย์ กระบวนการเช่นนี้เกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลา เพราะแต่ละครั้งที่บุคคลหนึ่งเข้ามามีส่วนในสังคม เขาก็จะต้องเสียสละความพอใจของเขาเช่นนี้ แรงกระตุ้นที่สำคัญที่เขาต้องเก็บกดไว้มีหลายอย่าง และอย่างหนึ่งในจำนวนนั้นคือ แรงกระตุ้นทางเพศซึ่งจะต้องเปลี่ยนมาเป็นทดเทิด กล่าวคือเปลี่ยนวิถีของพลังจากจุดหมายปลายทางซึ่งเป็นเรื่องเพศเสีย และเบนไปสู่วัตถุประสงค์อื่นที่ไม่ใช่เรื่องเพศแต่จะเป็นประโยชน์แก่สังคมมากกว่า ฟรอยด์กล่าวว่า เนื่องจากแรงกระตุ้นทางเพศเป็นสิ่งที่บังคับได้ยาก ดังนั้น รากฐานทางอารยธรรมก็ตกอยู่ในอันตรายโดยที่แรงกระตุ้นทางเพศอาจดิ้นรนต่อสู้เพราะถูกเบนพลังไปเช่นนี้ ฟรอยด์กล่าวว่าทฤษฎีของโรคประสาทเป็นเรื่องของจิตวิเคราะห์โดยตรง ดังนั้นในที่นี้จึงจะกล่าวถึงเฉพาะเหตุของโรคประสาท ซึ่งเพียงพอสำหรับความเข้าใจของบุคคลทั่วไป โรคประสาทเกิดขึ้นในเมื่อ ego หมดความสามารถที่จะจัดการอย่างใดอย่างหนึ่งกับ libido ego คือ ส่วนของจิตที่เป็นระบบและแทรกอยู่ระหว่างการรับรู้ผัสสะและความต้องการของร่างกายฝ่ายหนึ่งกับงานของประสาทยนต์อีกฝ่ายหนึ่ง และทำหน้าที่เป็นคนกลางระหว่างสองฝ่ายนี้โดยมีวัตถุประสงค์บางอย่าง ส่วน libido คือพลังซึ่งทำให้สัญชาตญาณปรากฏตัวขึ้นได้ ในคนไข้โรคประสาทบางจำพวก สิ่งที่เก็บกดไว้อาจปรากฏในความฝัน เหตุนี้จิตวิเคราะห์จึงต้องศึกษาความฝันเป็นส่วนใหญ่ สิ่งที่คนไข้ฝันไม่แสดงตัวอย่างเปิดเผยแต่จะเป็นในรูปสัญลักษณ์ กล่าวคือ ความฝันเป็นสิ่งที่ถูกบิดเบือนจนแตกต่างจากสิ่งซึ่งจิตใต้สำนึกต้องการแสดง การตีความความฝันจึงเป็นวิธีการสำคัญอย่างหนึ่งของจิตวิเคราะห์แบบฟรอยด์เพื่อจะค้นพบความคิดซึ่งอยู่ในจิตใต้สำนึกเหล่านี้ อย่างไรก็ตามเมื่อพูดถึงความฝัน เราจำเป็นต้องระลึกไว้ว่า คนปกติก็ฝันได้ เพราะความฝันเป็นปฏิกิริยาของสิ่งกระตุ้นซึ่งรบกวนการหลับ เช่น เสียงนาฬิกาปลุกอาจทำให้เราฝันต่าง ๆ กันได้ นอกจากนี้ ไม่ใช่ความฝันทุกครั้งจะต้องมีเรื่องที่เก็บกดไว้ในจิตใต้สำนึกปรากฏอยู่

สัญลักษณ์เป็นส่วนสำคัญซึ่งปรากฏในองค์ประกอบของความฝันที่ปรากฏในจิตสำนึก และนำไปสู่ความหมายที่แท้จริงซึ่งจิตสำนึก "เซ็นเซ่อร์" โดยการบิดเบือนจนจำรูปไม่ได้ ถ้าเราอ่านสัญลักษณ์ออก เราจะทราบส่วนของความฝันที่อยู่ในจิตใต้สำนึก ทำให้ทราบได้ว่า คนไข้กังวลเรื่องอะไรในส่วนลึกของจิตซึ่งเขาเองเข้าไม่ถึง ดังนั้น สัญลักษณ์คือองค์ประกอบของความฝันส่วนซึ่งแทนความคิดอันเป็นที่มาของความฝัน (dream-thought) ซึ่งอยู่ในจิตใต้สำนึก ความสัมพันธ์ของสองสิ่งนี้เป็น

ความสัมพันธ์ที่ตายตัว ประโยชน์ของสัญลักษณ์ต่อจิตแพทย์ คือ ในบางกรณีอาจได้ความหมายของความฝันโดยไม่ต้องซักถามผู้ฝัน และไม่ว่าในกรณีใดผู้ฝันจะไม่ทราบสิ่งใดเกี่ยวกับสัญลักษณ์ แต่ฟรอยด์ก็เตือนว่า แม้แพทย์อาจแปลความหมายของความฝันได้ทันที เมื่อรู้จักสัญลักษณ์ที่ปรากฏบ่อย ประกอบกับความรู้เรื่องบุคลิกของผู้ฝัน สภาพแวดล้อมของเขา และความประทับใจของเขาหลังจากที่ฝันแล้วก็ตาม แพทย์ก็ยังต้องใช้วิธีการตีความหมายโดยใช้สัญลักษณ์เป็นพื้นฐานนี้ประกอบวิธีการ free association และการตีความของความฝันจะมีประโยชน์ก็เมื่อใช้ในลักษณะนี้เท่านั้น ส่วนความสัมพันธ์ระหว่างความฝันกับจิตใต้สำนึกที่ว่าเป็นสัญลักษณ์นั้น เป็นในลักษณะของการเปรียบเทียบ แต่ไม่ใช่การเปรียบเทียบชนิดใดก็ได้ จะต้องมีเงื่อนไขบางอย่างประกอบ ไม่ใช่ว่าสิ่งใดก็ได้ที่อาจนำมาเปรียบกับวัตถุใดหรือเหตุการณ์ใดจะปรากฏในความฝันในฐานะเป็นสัญลักษณ์ของวัตถุหรือเหตุการณ์นั้น และในทางตรงกันข้าม ความฝันก็ไม่ได้ใช้สัญลักษณ์สำหรับทุกสิ่ง แต่จะใช้สำหรับองค์ประกอบบางอย่างของ dream-thought ซึ่งฝังลึกอยู่ ข้อนี้เป็นปัญหาที่เกี่ยวกับสัญลักษณ์ของฟรอยด์ และที่เราจะพบต่อไปว่า คาร์ล ยุง ได้คัดค้านไว้ คือ ฟรอยด์ไม่อาจขีดวงว่า สัญลักษณ์ได้แก่สิ่งใดโดยเด็ดขาด เขากล่าวว่า "สัญลักษณ์มีแนวโน้มที่จะกลืนไปกับการสับเปลี่ยน การใช้ตัวแทน ฯลฯ และอาจจะเฉียดอย่างใกล้ชิดไปทางการพูดเป็นนัยก็ได้[3]

สัญลักษณ์ใช้แทนสิ่งใดบ้าง ฟรอยด์กล่าวว่า สิ่งที่ปรากฏในรูปสัญลักษณ์ในความฝันมีไม่มาก เช่น ร่างกายมนุษย์ บิดา มารดา พี่น้องทั้งชายหญิง การเกิด ความตาย ความเปล่าเปลือย และ "อีกสิ่งหนึ่ง" (คือเรื่องเพศ) สัญลักษณ์ที่พบเห็นปกติสำหรับร่างกายคือบ้าน ถ้ากำแพงเกลี้ยง บ้านนั้นแทนผู้ชาย ถ้ามีขอบหรือระเบียงที่จะเกาะได้ บ้านนั้นแทนผู้หญิง บิดามารดาปรากฏในความฝันว่าเป็นจักรพรรดิ จักรพรรดินี ราชา ราชินี หรือผู้มียศ พี่น้องและเด็กปรากฏในรูปสัตว์เล็กๆ หรือสัตว์ที่ก่อความรำคาญ การเกิดจะแทนด้วยสัญลักษณ์น้ำอย่างไม่เปลี่ยนแปลง อาจเป็นเรื่องผู้ฝันตกน้ำหรือปีนพ้นน้ำหรือได้รับการช่วยขึ้นมา กล่าวคือเป็นสัญลักษณ์ของความสัมพันธ์ระหว่างมารดากับบุตร ถ้าฝันว่าเดินทางหรือขึ้นรถไฟ แปลว่ากำลังจะตาย แต่ความตายเองจะถูกชี้เป็นนัยอย่างคลุมเครือและขลาดในหลายรูปแบบ ส่วนเสื้อผ้าและเครื่องแบบเป็นสัญลักษณ์ของการเปลือยกาย ฟรอยด์ย้ำว่า ดังนั้นเราจึงแบ่งลำบากระหว่างการใช้สิ่งแทนแบบสัญลักษณ์กับการกล่าวเป็นนัย สำหรับเรื่องเพศนั้นมีอยู่เป็นจำนวนมาก และมักจะแทนลักษณะและสถานของอวัยวะเพศทั้งชายหญิง เป็นที่เข้าใจได้ง่าย สัญลักษณ์ เช่น สิ่งที่เป็นโพรง หรือแม้แต่เรือ เป็นสัญลักษณ์ของมดลูก เป็นต้น

สัญลักษณ์มาจากที่ใด ฟรอยด์กล่าวว่าจิตวิเคราะห์ไม่ได้สร้างสัญลักษณ์ขึ้นเอง แต่ได้มาจากที่ต่างๆ ผู้ฝันได้สัญลักษณ์จากความรู้ซึ่งอยู่ในจิตใต้สำนึก ความสัมพันธ์ระหว่างความคิด การเปรียบเทียบสิ่งซึ่งต่างกัน การเปรียบเทียบเหล่านี้เป็นของสำเร็จรูป ผู้ฝันได้สัญลักษณ์เพียงส่วนน้อยจากสิ่งที่มีใช้อยู่ในภาษาของตน ดังนั้น สัญลักษณ์จะต้องมีที่มาสักอย่างหนึ่งซึ่งคนไม่ว่าชาติใดมีทางเข้าถึงได้ สัญลักษณ์เป็นเรื่องใหญ่ และการใช้สัญลักษณ์ในความฝันเป็นเพียงส่วนน้อยในเรื่องนี้ สัญลักษณ์จำนวนมากซึ่งพบได้ทั่วไปไม่ปรากฏในความฝันเลย หรือปรากฏก็น้อยครั้งมาก แต่ก็มีสัญลักษณ์ของความฝันจำนวนมากที่ไม่ปรากฏที่อื่นทั่วไปทุกแห่ง จะมีก็ที่โน่นบ้างที่นี่บ้าง ฟรอยด์จึงสรุปว่าคงจะมี

วิธีการแสดงความคิดแบบโบราณซึ่งเลิกใช้ไปแล้ว แต่ยังเหลืออยู่เป็นส่วน ๆ ในสาขาความรู้ต่าง ๆ ส่วนหนึ่งแห่งพบหนึ่ง อีกส่วนหนึ่งพบอีกแห่งหนึ่ง และส่วนที่สามพบหลายแห่งแต่อาจอยู่ในรูปที่แตกต่างกันออกไป ข้อสังเกตอีกประการหนึ่งคือสัญลักษณ์ที่ปรากฏในสาขาความรู้ต่าง ๆ เช่น เทวตำนาน มานุษยวิทยา นิรุกติศาสตร์ และคติชน ไม่ได้จำกัดอยู่กับแนวคิดหลักเรื่องเพศ แต่ในความฝันสัญลักษณ์ใช้โดยเกือบจะไม่มีข้อยกเว้นเพื่อแทนความสัมพันธ์และวัตถุทางเพศ นี้ก็เป็นเรื่องอธิบายยาก ในแง่นี้ฟรอยด์ยอมรับผลการค้นคว้าของ H. Sperber ซึ่งเป็นนักนิรุกติศาสตร์ว่า ภาษาเกิดขึ้นจากการร้องเรียกคู่ก่อน แล้วจึงใช้ในการทำงาน และมนุษย์ก่อนอารยธรรมหาความเพลินจากการทำงานด้วยการทำให้งานเป็นสิ่งแทนที่และสำคัญเท่ากับกิจกรรมทางเพศ ถ้อยคำที่ใช้ในการทำงานเป็นกลุ่มจึงเกิดมีสองความหมาย เป็นการกล่าวถึงเรื่องเพศอย่างหนึ่งและกล่าวถึงงานอีกอย่างหนึ่ง โดยงานกลายมามีความเท่าเทียมกับเรื่องเพศ ต่อมาความหมายทางเพศหายไปเหลือแต่ที่เกี่ยวกับงาน ในชั่วคนต่อ ๆ มาก็เช่นเดียวกัน คำเกิดใหม่ที่มีความหมายสองอย่างนำมาใช้เฉพาะกับงานอย่างใหม่แต่เพียงความหมายเดียว ฟรอยด์กล่าวว่า ถ้าคำอธิบายนี้ถูกต้อง เราก็พอมีทางเข้าใจการใช้สัญลักษณ์ในความฝันได้บ้าง ว่าเหตุใดความฝันซึ่งยังรักษาสภาพก่อนอารยธรรมเหล่านี้ไว้ได้บ้างนั้น จึงมีสัญลักษณ์เรื่องเพศอยู่เป็นจำนวนมากผิดปกติ และเหตุใดอาวุธและเครื่องมือจึงแทนเพศชาย ในเมื่อวัสดุและสิ่งที่ใช้รองในการทำงานแทนเพศหญิง ดังนั้น ความสัมพันธ์แบบสัญลักษณ์ในความฝันก็คงจะเป็นสิ่งที่เหลือมาจากสมัยที่คำมีความหมายสองอย่างดังกล่าว และดังนั้นสิ่งซึ่งแต่เดิมมีชื่อเรียกอย่างเดียวกับอวัยวะเพศจึงสามารถปรากฏในความฝันในฐานะสัญลักษณ์ของอวัยวะเหล่านั้น ฟรอยด์กล่าวว่า สิ่งซึ่งทำให้เกิดความเข้าใจอันลึกซึ้งเกี่ยวกับภาษาเก่าแก่นี้ คือเรื่องโรคประสาท เขาได้ข้อมูลจากอาการของโรคและวิธีแสดงตัวชนิดอื่น ๆ ของคนไข้โรคประสาท

สำหรับประโยชน์ของจิตวิเคราะห์แบบฟรอยด์นั้น ในการแพทย์เริ่มใช้เพื่ออธิบายความผิดพลั้ง (error) ซึ่งวิชาแพทย์สาขาอื่นละเลย เมื่อปรากฏผลแล้วจึงใช้กับความฝันซึ่งก็ถูกละเลยเช่นกัน ฟรอยด์ยังอ้างว่า จิตวิเคราะห์ของเขามีประโยชน์ในการศึกษาวิชาอื่น เช่น เทวตำนาน นิรุกติศาสตร์ คติชน จิตวิทยาชาวบ้าน และการศึกษาศาสนาโดยให้วิธีการทางเทคนิคและทัศนคติ การใช้สิ่งเหล่านี้ปรากฏผลดีต่อสาขาวิชาดังกล่าว ส่วนการศึกษาชีวิตด้านจิตของบุคคลโดยวิธีของจิตวิเคราะห์ก็ให้คำอธิบายซึ่งแก้ปัญหาหลายหลากในชีวิตของคนส่วนใหญ่ หรืออย่างน้อยก็แสดงปัญหาเหล่านี้ได้อย่างถูกต้อง

บทความสองเรื่องที่ยกเป็นตัวอย่างจิตวิเคราะห์แบบฟรอยด์ คือ เรื่อง **"On Oedipus and Hamlet"** และเรื่อง **"Hamlet and Oedipus"** แสดงการติดตามปัญหาในบทละครของเชคสเปียร์เรื่อง **แฮมเลท** เฉพาะในส่วนของการยับยั้งการกระทำและการไม่อาจตัดสินใจของตัวละคร และพบว่าต้นเหตุอยู่ที่การเก็บกดทางเพศแบบที่เรียกว่า ปมอีดิปุส คือ การแก่งแย่งความรักชนิดหนึ่งซึ่งแสดงปัจจัยด้านเพศอย่างเด่นชัด ชื่อนี้ได้จากตำนานเรื่องอีดิปุส เพราะว่าในเรื่องนี้ ความปรารถนาที่จะฆ่าบิดาและแต่งงานกับมารดากลายเป็นความจริงในรูปแบบที่ต่างออกไปเพียงเล็กน้อยเท่านั้น ในบทความทั้งสอง ผู้วิเคราะห์ถือว่าลักษณะนิสัยของตัวละครก็เหมือนกับบุคคลจริง จึงอาจวิเคราะห์ในเชิงจิตใต้สำนึกได้ ความรู้เรื่องแรงกระตุ้นของตัวละครซึ่งนำไปสู่การแสดงออกที่เราเข้าใจได้ยากนั้น เป็น

ประโยชน์แก่การศึกษาวรรณกรรมบางชิ้น เช่นเรื่อง **แฮมเลท** แต่การวิเคราะห์ความผิดปกติทางจิตของผู้แต่งวรรณกรรม เป็นเรื่องที่แม้จิตแพทย์จะกระทำ ก็โดยถือว่าเป็นการศึกษาเฉพาะกรณี และเลือกเฉพาะนักเขียนซึ่งสิ้นชีวิตไปแล้วนานพอควร เพื่อหลีกเลี่ยงความรู้สึกแบบอัตวิสัยของผู้เกี่ยวข้อง การศึกษาเช่นนี้เป็นเรื่องของจิตแพทย์ไม่ใช่นักวิจารณ์ เพราะ ประการแรก การวิเคราะห์บุคคลจริงซับซ้อนมากกว่าการวิเคราะห์ตัวละครในด้านจิตใต้สำนึก ต้องอาศัยปัจจัยและวิธีการอื่นประกอบดังที่ฟรอยด์กล่าวไว้ ประการที่สอง ผู้ที่มีความรู้และการฝึกฝนเพียงพอจะใช้จิตวิเคราะห์ก็มีแต่จิตแพทย์เท่านั้น ประการสุดท้าย นักวิจารณ์ไม่มีหน้าที่ขุดคุ้ยเนื้อหาในจิตใต้สำนึกของนักเขียนขึ้นมาเปิดเผยในเมื่อเขาไม่ได้ใช้อย่างเป็นประเด็นทางการแต่งวรรณกรรม แต่ถ้าเป็นวรรณกรรมที่ผู้เขียนสร้างขึ้นจากชีวิตของเขาเองทั้งหมดหรือบางส่วนก็เป็นอีกกรณีหนึ่ง และในกรณีนี้ ความรู้เกี่ยวกับจิตใต้สำนึกซึ่งก็คงจะได้จากจิตแพทย์ อาจช่วยวิธีวิจารณ์แง่ชีวประวัติ ดังนั้น ความเห็นของ คาร์ล ยุง เกี่ยวกับการขุดคุ้ยเรื่องในจิตใต้สำนึกของนักเขียนจึงเป็นข้อควรรับฟัง ผู้ศึกษาจะได้ประโยชน์จากการเปรียบเทียบความคิดเห็นของยุงกับฟรอยด์เรื่องสัญลักษณ์ของฟรอยด์ และจากการพิจารณาการวิเคราะห์จิตใต้สำนึกร่วมในวรรณคดีที่ยุงกระทำด้วย เพราะยุงเองก็ต้องคำนึงถึงตัวผู้เขียน ถ้าเขาสร้างเรื่องจากประสบการณ์ด้านใดด้านหนึ่งของเขาเอง เช่น เกอเต ในเรื่อง **Faust**

ส่วนบทความของยุงที่ยกมาศึกษาหลังจากจิตวิเคราะห์แบบฟรอยด์ นอกจากแสดงทัศนะด้านจิตใต้สำนึกร่วมและประโยชน์แก่การศึกษาวรรณคดีแล้ว ยังได้ให้การวิเคราะห์ข้อจำกัดของฟรอยด์อย่างแจ่มแจ้งอีกด้วย สำหรับโอกาสที่ผู้ศึกษาวรรณคดีจะทำการวิเคราะห์แบบยุงอาจมีมากกว่าแบบของฟรอยด์ เพราะเป็นเรื่องของจิตวิทยาทั่วไปประกอบกับความรู้สาขาวิชาอื่น ซึ่งอาจบรรจุปฐมรูปเช่นเดียวกับในวรรณกรรมเรื่องที่ต้องการวิเคราะห์ เช่น ความรู้อัลเคมี ศาสนาโบราณ ปรัชญา และคติชน แต่ก็มีปัญหาว่าจะมีนักวรรณคดีสักกี่คนที่มีความรู้จิตวิทยาเพียงพอที่จะมองเห็นและตีความวัสดุในสาขาวิชาอื่นซึ่งลำพังตัวเองก็เป็นเรื่องที่ศึกษายากนอกวงการของผู้เชี่ยวชาญอีกเช่นเดียวกัน สำหรับยุงนั้นมีความรู้มหาศาลเกี่ยวกับศาสตร์โบราณต่าง ๆ ทั้งในโลกตะวันออกและตะวันตก นี้เป็นเหตุให้การวิเคราะห์ของเขาน่าจะถูกต้องได้มาก และน่าจะแสดงความเป็นสากลและความเก่าแก่ของปฐมรูปดังที่เขาตั้งไว้เป็นสมมติฐาน ในแง่นี้ เขาประสบความสำเร็จมากกว่าฟรอยด์ซึ่งอ้างว่าสัญลักษณ์ของเขาเป็นสิ่งสากล แต่ความรู้ของเขาเรื่องสัญลักษณ์เป็นผลของการศึกษาคนไข้ ซึ่งอยู่ในวัฒนธรรมตะวันตกเท่านั้น

1. อิทธิพลของฟรอยด์ นอกจากที่กล่าวแล้วข้างต้น การที่ฟรอยด์วิเคราะห์ปัญหาของแฮมเลทในบทความเรื่อง **"On Oedipus and Hamlet"** (1900) เป็นการนำจิตวิเคราะห์มาใช้เพื่อตีความและอธิบายปัญหาในวรรณคดีโดยตรง จึงเป็นการนำไปสู่ความเข้าใจสิ่งที่กวีเสนอก่อนที่เราจะตัดสินคุณค่าของวรรณคดีบางชิ้น ฟรอยด์วิเคราะห์ความสำเร็จของบทละครเรื่อง **Oedipus Rex** ของโซโฟคลิส เป็นเหตุให้เราพบว่า การที่แทรจิดีเรื่องนี้ยังเป็นที่นิยมอย่างสูงมิใช่เพราะเป็นเรื่องของชะตาลิขิตซึ่งคนสมัยใหม่ไม่มีความรู้สึกสอดคล้องด้วย แต่เป็นเพราะธรรมชาติพิเศษของเนื้อเรื่องซึ่งเผยความขัดแย้งระหว่างสองสิ่งนี้ เราเองจะต้องมี "เสียงภายใน" ซึ่งพร้อมจะยอมรับอำนาจของ

ชะตาลิขิตในละครเรื่องนี้ ฟรอยด์พบว่าในตำนานเรื่องกษัตริย์อีดิปุสเองมีแรงกระตุ้นซึ่งเป็นเครื่องอธิบายว่าเหตุใดเราจึงยอมรับละครกรีกแต่ไม่ยอมรับแทรจิดีสมัยใหม่ โดยมีความเห็นว่าชะตาลิขิตซึ่งแทรจิดีเหล่านี้แสดงเป็นเรื่องซึ่งตั้งขึ้นตามใจชอบ ชะตาลิขิตของอีดิปุสสะเทือนใจเรา เพราะว่าเราร่วมคำสาปนั้นด้วยตั้งแต่ก่อนเราเกิด การที่อีดิปุสฆ่าบิดาและแต่งงานกับมารดาเป็นเพียง wish-fulfilment เป็นการทำให้ความปรารถนาในวัยเด็กของเราสัมฤทธิ์ผล การที่กวีทำความผิดของอีดิปุสให้กระจ่างด้วยการสืบเสาะของตนเอง ทำให้เราต้องมีความตระหนักในตัวตนภายในของเราเองซึ่งยังมีแรงกระตุ้นเช่นเดียวกับอีดิปุสอยู่ แม้ว่าจะถูกเก็บกดไว้ก็ตาม คำพูดของกลุ่มลูกคู่ตอนจบเรื่องหลังจากอีดิปุสทำลายนัยน์ตาของตนเองชี้ให้เห็นว่า อีดิปุสซึ่งเคยมีสติปัญญาและฐานะสูงส่งได้เปลี่ยนสภาพไปอย่างไร เป็นการสอนเราซึ่งได้เติบโตขึ้นเป็นคนฉลาดและมีอำนาจในสายตาของเราเอง เรามีชีวิตอยู่มาโดยไม่ทราบว่าเรามีความปรารถนาซึ่งผิดศีลธรรมเช่นเดียวกับอีดิปุส และเมื่อเราถูกบังคับให้ล่วงรู้ความปรารถนานี้แล้วเราก็คงอยากเบนสายตาไปจากเหตุการณ์ในสมัยเยาว์วัยของเรา ในขั้นวิเคราะห์เนื้อเรื่อง ฟรอยด์ลงความเห็นว่าบทละครเรื่องนี้กล่าวพาดพิงถึงความจริงที่ว่า ตำนานเรื่องอีดิปุสมีวัสดุทางความฝันอันเก่าแก่เกินจะจำได้เป็นพื้นฐาน เช่น อีดิปุสซึ่งยังไม่รู้ตัวว่าได้กระทำความผิดแล้วมักจะฝันว่าได้แต่งงานกับมารดาซึ่งตนไม่รู้จัก ฟรอยด์ให้ความรู้แก่เราว่าความฝันเช่นนี้เป็นสิ่งธรรมดา แต่นี้ก็เป็นกุญแจของแทรจิดีเรื่องนี้ และสนับสนุนความฝันเรื่องความตายของบิดาด้วย ตำนานเรื่องอีดิปุสเป็นปฏิกิริยาของ phantasy ซึ่งมีต่อความฝันอันเป็นสามัญทั้งสองนี้ เช่นเดียวกับที่บุคคลซึ่งเป็นผู้ใหญ่แล้วรู้สึกขยะแขยงในขณะที่ฝันเช่นนี้ ดังนั้นเนื้อหาของตำนานก็จะต้องรวมความสยดสยองและการลงโทษตัวเองไว้ด้วย

ฟรอยด์พบว่า เรื่อง **แฮมเลท** ซึ่งมีรากฐานเดียวกับเรื่อง **Oedipus Rex** มีความแตกต่างกันในวิธีใช้วัสดุ เพราะชีวิตด้านจิตใจของมนุษย์ในสองสมัยห่างไกลกันมากและเพราะความก้าวหน้าในการเก็บกดชีวิตด้านอารมณ์ของมนุษย์ในระหว่างช่วงเวลานั้น ในละครกรีก ความปรารถนา—เพ้อฝันอันเป็นเรื่องพื้นฐานของเด็กถูกเปิดเผย และกลายเป็นความจริงเหมือนกับในฝัน ส่วนในเรื่องแฮมเลทความปรารถนานี้ถูกเก็บกดอยู่ต่อไป เราทราบเรื่องนี้ได้ก็โดยดูจากผลของการเก็บกดซึ่งเกิดจากความปรารถนานี้เท่านั้น เช่นเดียวกับวิธีที่เราพบสิ่งนี้ในคนไข้โรคประสาท ขั้นต่อไปฟรอยด์พิสูจน์ว่าในกรณีของแฮมเลท การที่เราไม่อาจกล่าวได้อย่างแน่นอนว่าตัวละครเอกนี้มีลักษณะนิสัยอย่างไร เป็นสิ่งซึ่งประสานกันอย่างดีกับการที่ประสบความสำเร็จอย่างท่วมทันเช่นนั้น พื้นฐานของละครอยู่ที่แฮมเลทตัดสินใจฆ่าอาไม่ได้ โดยบทละครไม่ได้ให้เหตุผลไว้ และการหาเหตุผลของนักวิจารณ์ก่อนสมัยฟรอยด์เช่นเกอเต ก็ไม่ประสบผลสำเร็จ ข้อเสนอของฟรอยด์คือ ในเมื่อแฮมเลทตัดสินใจเรื่องอื่นได้และไม่ได้คิดถึงศีลธรรมด้วยตามลักษณะของเจ้านายยุคฟื้นฟูศิลปวิทยา แต่ตัดสินใจทำตามคำสั่งของวิญญาณของบิดาไม่ได้เท่านั้น คำตอบก็มีเพียงอย่างเดียวคือ เขาไม่อาจฆ่าบุคคลซึ่งแสดงความเป็นจริงของความปรารถนาในวัยเด็กที่เขาเองเก็บกดไว้ ความเกลียดชังเพราะอาฆ่าบิดาและครอบครองมารดาจึงเปลี่ยนเป็นการติตนเอง ด้วยความรู้สึกชั่วดีซึ่งฝังอยู่ในจิตสำนึกว่า เขาเองก็ไม่ดีกว่าฆาตกรซึ่งเขามีหน้าที่ลงโทษ นอกจากนั้นในส่วนตัวผู้แต่งเองคือเชคสเปียร์ ฟรอยด์พบว่าอาจจะถ่ายทอดสภาพจิตของตนเองให้กับตัวละครก็ได้ โดยดูจากชีวประวัติในช่วงเวลาใกล้เคียงกับเวลาที่แต่งบทละครเรื่อง **แฮมเลท แมค-**

เบท และ **ไซมอนส์แห่งเอเธนส์** ซึ่งล้วนแต่แสดงความผิดปกติทางจิตใจ เขาสรุปว่าอาการทางประสาททั้งหลายและความฝันอาจจะตีความแบบเกินความจริง และอาจจำเป็นต้องทำเช่นนั้นเพื่อให้เป็นที่เข้าใจได้ฉันใด งานสร้างสรรค์ทางกวีนิพนธ์ที่แท้จริงทุกชิ้นก็ฉันนั้น จะต้องเกิดจากแรงกระตุ้นมากกว่าอย่างเดียวและจากสิ่งกระตุ้นมากกว่าหนึ่งสิ่งซึ่งอยู่ในใจของกวี และจะต้องตีความได้มากกว่าอย่างเดียว เขากล่าวเสริมว่า เขาเพียงแต่แปลแรงกระตุ้นในชั้นที่ลึกที่สุดในจิตของศิลปินผู้สร้างสรรค์เท่านั้น[4]

การค้นพบของฟรอยด์ด้านจิตวิเคราะห์ส่งเสริมความพยายามของนักเขียนซึ่งเริ่มสนใจการผลิตวรรณกรรม ซึ่งเสนอความเป็นไปภายในจิตใจของมนุษย์มาก่อนหน้าแล้วระยะหนึ่ง โดยนักเขียนได้อิทธิพลจากงานเขียนเรื่องเวลาในความคิดของมนุษย์ของ Henri Bergson ในตอนปลายศตวรรษที่ 19 และได้รับแรงบันดาลใจจากความสำเร็จของโอเปร่าของวากเนอร์ ซึ่งนำ thematic material มาใช้ในศิลปะนี้ ส่วนชื่อของการแต่งวรรณกรรมแบบที่แสดงการทำงานของจิตของนักเขียนเหล่านี้ คือ แนว stream of consciousness นั้น ได้ความคิดมาจาก William James นักปรัชญาซึ่งเขียนเรื่อง **Principles of Pyschology** (1890) เกี่ยวกับกระบวนการคิด งานทางวรรณกรรมแนวนี้ปรากฏในรูปซิมโบลิสม์ทั้งในรูปแบบกวีนิพนธ์และนวนิยาย แต่ความสนใจของนักเขียนในสมัยแรก ๆ เป็นเรื่องทางวรรณกรรมโดยเฉพาะและอิทธิพลของจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์เข้ามามีส่วนในช่วงนี้ในการแต่งวรรณกรรมแบบให้ภาพจากภายใน ครั้นหลังสมัยสงครามโลกครั้งที่หนึ่ง เมื่อนักเขียนมีความรู้เรื่องจิตวิเคราะห์มากขึ้น จึงสามารถนำความรู้มาใช้ในวรรณกรรมได้โดยตรง เช่น Ilalo Svevo เขียนเรื่อง **La Coscienza di Zeno** เป็นการบรรยายจิตวิเคราะห์ซึ่งตัวเอกได้รับ นวนิยายอีกเรื่องหนึ่งซึ่งแสดงการใช้จิตวิทยาโดยตรง คือ **Light in August** ของ William Faulkner อันเป็นเรื่องของการปรับสภาพ (conditioning) ส่วนในเยอรมนี Thomas Mann ได้อภิปรายในบทความเรื่องฟรอยด์และอนาคต (1936) เกี่ยวกับความคิดและแนวคิดหลัก (theme) ที่เขาใช้ในนวนิยายกลุ่ม Joseph novels ของเขาซึ่งได้มาจากความเคลื่อนไหวทางจิตวิเคราะห์ France Kafka เป็นผู้หนึ่งซึ่งใช้ความรู้เรื่องจิตวิเคราะห์โดยตรง แต่ใช้ในมุมกลับ คือ บรรยายความฝันเหมือนกับเป็นเรื่องจริง นักเขียนในสมัยต่อมาใช้ความรู้เรื่องจิตวิเคราะห์แทบทั้งสิ้น บางคนเคยมีประสบการณ์เรื่องจิตวิเคราะห์ซึ่งเกิดกับตนเอง แต่ส่วนใหญ่ได้ความคิดเรื่องนี้จากการอ่านงานของนักทฤษฎีทางจิตวิทยาชั้นนำและการวิจารณ์ รวมทั้งงานระดับเพื่อสามัญชนซึ่งมีอยู่เป็นจำนวนมาก[5]

ตัวอย่างการรับอิทธิพลฟรอยด์ การใช้จิตวิเคราะห์ของฟรอยด์เป็นประเด็นสำคัญในการผูกเรื่องและเป็นพื้นฐานความสมจริงในพฤติกรรมของตัวละครพบในเรื่อง **Mourning Becomes Electra** (1930—7) อันเป็นแทรจิดีชุด 3 เรื่องแบบกรีก และใช้ตำนานกรีกเป็นแนวของเนื้อหาโดยเปลี่ยนให้เป็นพฤติกรรมในครอบครัวชั้นนำในนิวอิงแลนด์ ในขณะที่ผู้แต่ง คือ โอนีลพยายามใช้บรรยากาศและวิธีการเป็นเครื่องนำความคิดของตนไปสู่เค้าเรื่องเดิม คือตำนานเรื่อง อิเลกตรา อันเป็นการแสดงปมอีดิปุสในเพศหญิง เขาตั้งใจใช้ความผิดปกติทางจิตแทนชะตาลิขิตแบบกรีกและพยายามไม่ให้ผู้อ่านและผู้ดูละครมองข้ามวัตถุประสงค์ของเขาไป โดยแต่งเรื่องให้ตัวละครสำคัญถึงสามตัวมีความผิดปกติชนิดเดียวกัน คือ ลาวิเนีย (แทนตัวอิเลกตราในตำนานกรีก) โอรินซึ่งเป็นน้องชาย (แทนโอเรสติส) และ

ตัวละครที่โอนิลสร้างขึ้นแทนอีจิสธุส คือ กัปตัน แอดัม แบรนท์ ซึ่งเป็นชู้ของคริสตีนอันเป็นมารดาของพี่น้องทั้งสอง ล้วนแต่มีปมอีดิปุสแต่เป็นคนละชั่วคนกันถ้าเปรียบเทียบกับเรื่อง **อิเลกตรา** ของโซโฟคลิส และ **แฮมเลท** ของเชคสเปียร์ เราจะเห็นการเน้นปมนี้เด่นชัด เพราะว่าอีจิสธุสและคลอดิอุสซึ่งเป็นชู้ของมารดาตัวเอกเป็นผู้มีจิตปกติ สิ่งที่กระตุ้นให้แต่ละคนแต่งงานกับมารดาของตัวเอกซึ่งเป็นผู้มีปมเพศเป็นเรื่องของฐานะทางสังคมอย่างเดียว สำหรับวิธีการเสนอนั้น หลังจากเรื่อง **อิเลกตรา** ของโซโฟคลิสและเรื่อง **แฮมเลท** แล้ว โอนีลคงไม่มีทางเลือกมากนัก นอกจากใช้วิธีซึ่งนักเขียนโบราณยังไม่มีโอกาสใช้เพราะยังไม่มีความรู้เรื่องจิตวิเคราะห์ กล่าวคือ การสะสมรายละเอียดที่เผยความผิดปกติของตัวละครอย่างชัดเจนในรูปแบบต่างๆ เช่น การกระทำ รูปลักษณ์ของตัวละครและบทสนทนา รวมทั้งการที่ผู้เขียนบรรยายจิตใจของตัวละครเองด้วย ยิ่งกว่านั้นตัวละครต่างเข้าใจปัญหาของตนเองและผู้เกี่ยวข้อง ต่างกับแฮมเลทซึ่งไม่เข้าใจตนเอง ความคิดเรื่องปมเพศในละครชุดนี้เข้มข้นมากขึ้นอีก เพราะว่าทั้ง เอสรา แมนนอน และคริสตีน ซึ่งเป็นบิดามารดาของตัวเอกต่างก็มีความรักบุตรซึ่งต่างเพศกับตนมากกว่าบุตรเพศเดียวกัน แม้ว่าความรักนี้จะอยู่ในขั้นปกติ แต่ก็เป็นการเน้นปมเพศซึ่งผู้แต่งถือเป็นกุญแจสำหรับอธิบายความเครียดและการตัดสินใจซึ่งนำไปสู่ความหายนะของตระกูลแมนนอน

วิธีการของโอนีลในการเผยสิ่งซึ่งเป็นความลับของตัวละคร ทั้งที่อยู่ในจิตสำนึกและใต้จิตสำนึกซึ่งได้ฝังลึกอยู่ในบุคลิกของตัวละครมานานแล้ว ทำให้ผู้อ่านและผู้ดูละครรู้สึกว่าผลของการปะทะทางบุคคลิกภาพของตัวละครซึ่งมีผลประโยชน์ขัดกันเป็นสิ่งไม่อาจหลีกเลี่ยงได้ ผู้ดูไม่คาดจะได้รับความประหลาดใจแต่จะเฝ้าคอยสิ่งซึ่งแน่ใจว่าจะเกิดขึ้น เช่นเดียวกับผู้ดูละครกรีกซึ่งทราบเนื้อเรื่องอันปรากฏอยู่ในตำนานมาก่อนแล้ว ดังนั้น ในด้านวรรณกรรมการใช้จิตวิเคราะห์ตามแบบของฟรอยด์จึงมีประโยชน์ในการแก้ปัญหาของโอนีลซึ่งต้องการสร้างแทรจิดีแบบกรีก แต่ไม่ต้องการใช้ชะตาลิขิตได้สำเร็จ อย่างไรก็ตาม โอนีลมิได้หยุดอยู่เพียงนั้น ในละครสมัยใหม่เมื่อมีความสนใจบุคลิกภาพของตัวละคร คือ เลิกการสร้างตัวละครที่เป็นประเภทสังเขป (type) และโดยเฉพาะเมื่อโอนีลได้ใช้จิตวิเคราะห์เป็นวิธีคลี่คลายบุคลิกภาพ เขาจึงเห็นความจำเป็นที่จะต้องอธิบายการรวมกลุ่มของตัวละครซึ่งประสบความหายนะร่วมกัน เขาแสดงให้เห็นว่าไม่ใช่โชคชะตาที่ชักนำให้คนเหล่านี้มาพบกันและทำลายกัน แต่เป็นเพราะมีการเลือกทางจิตวิทยาซึ่งตัวละครอาจไม่ได้สำนึก เราอาจพิจารณาเพียงตัวอย่างเดียว คือ เหตุใดชายในตระกูลแมนนอนสองคน คือ เอสราและแบรนท์จึงรักคริสตีน เมื่อเอสรายังเป็นเด็ก อาของเขาชื่อเดวิดรักหญิงพี่เลี้ยงของเด็กในตระกูลแมนนอน เป็นหญิงฝรั่งเศสซึ่งมีผมสีทองแกมกับสีทองแดง คนทั้งสองต้องออกจากบ้านเมื่อหญิงนั้นตั้งครรภ์ แบรนท์เป็นบุตรของคนคู่นี้และใช้ชื่อสกุลว่าแบรนท์อันย่อมาจากชื่อสกุลของมารดา คือ **Brantôme** เขาเองทำพร้าพ่อและรักมารดามาก ต้องการแก้แค้นพวกแมนนอน จึงวางแผนทำลายเกียรติของเอสราโดยเป็นชู้กับคริสตีน แต่แบรนท์กลับหลงรักคริสตีนซึ่งมีอายุมากกว่าและมีผมสีเดียวกับมารดาของตน นี้เป็นการชี้ว่าแบรนท์มีปมทางเพศและมองเห็นคริสตีนเป็นตัวแทนของมารดา ส่วนเอสราเมื่อยังเป็นเด็กเคยชื่นชมความมีชีวิตจิตใจของพี่เลี้ยงชาวฝรั่งเศสคนเดียวกัน ต่อมาแต่งงานกับคริสตีนด้วยความรัก และไม่น่าเป็นเหตุบังเอิญที่เขารักหญิงซึ่งมีผมสีเดียวกับหญิงซึ่งเขานิยมในอดีต

ปมเพศอันอยู่ในจิตใต้สำนึกของตระกูลแมนนอนอาจคงอยู่เช่นนั้นโดยไม่มีภัยอันใดเช่นเดียวกับในบุคคลทั่วไป ถ้ามิใช่เป็นเพราะสภาพแวดล้อมซึ่งกดดันจิตใจ ตระกูลนี้เป็นพิวริตันและวางตัวเหนือผู้อื่น มีมาตรฐานทางศีลธรรมและความรับผิดชอบต่อสังคมสูง การเก็บกดอารมณ์ทางโลกทุกอย่างเป็นสิ่งที่พวกเขาจะต้องกระทำโดยเป็นการเสียสละเพื่ออุดมคติ ส่วนคริสตีนมิใช่พิวริตัน เธอต้องการความรักแบบโรแมนติกจากเอสราแต่ต้องผิดหวังจึงหันมาสนใจโอรินซึ่งเป็นบุตรคนเล็กขณะที่เธอถูกทิ้งไว้ให้ว้าเหว่เพราะเอสรามีภารกิจมาก และในที่สุดเอสราก็พรากโอรินไปเข้าสงครามกลางเมืองด้วยเมื่อเขาเป็นนายพลและผู้บัญชาการรบ คริสตีนซึ่งขาดสิ่งทดแทนทางอารมณ์ได้พบกับแบรนท์ซึ่งเหมือนกับสามีของเธอในสมัยที่เขายังไม่เคร่งเครียด เธอจึงถ่ายเทความรักไปสู่แบรนท์ นี้เป็นด้านของคริสตีน ส่วนเอสรานั้นรู้สึกอยู่ตลอดเวลาว่ามีสิ่งหนึ่งขวางกลางอยู่ระหว่างตัวเขากับภรรยา แต่เพิ่งจะกล้าเผยความรู้สึกนี้แก่คริสตีนหลังจากเห็นความตายในสงครามมามากจนหันมาสำนึกคุณค่าของชีวิต แต่ก็สายเสียแล้ว เพราะก่อนนั้นเขาได้หันเหความสนใจจากภรรยาไปสู่บุตรสาว แต่ดังที่เขากล่าวเองว่าธิดาไม่ใช่ภรรยาเขาจึงมุ่งแสวงความก้าวหน้าทางตำแหน่งการงาน เอาชนะสิ่งอื่น ๆ เพราะว่าแพ้ความรัก ทั้งเอสราและแบรนท์มองเห็นความจำเป็นที่จะต้องออกจากสังคมพิวริตันไปอยู่ในโลกส่วนอื่นที่เห็นว่าความรักเป็นสิ่งดีงามและเรื่องเพศเป็นสิ่งธรรมชาติ เพราะทั้งสองคนมีความรู้สึกอ่อนไหว แม้จะไม่แสดงออกนอกหน้า ถ้าเราย้อนกลับไปคิดถึงเรื่องซึ่งเกิดในชั่วคนก่อน คือ การที่เดวิดหลงรักหญิงฝรั่งเศสซึ่งตระกูลแมนนอนยอมรับไม่ได้ ก็เพราะว่าเธอผู้นั้นเป็นสัญลักษณ์ของชีวิต เป็นผู้แทนของธรรมชาติอันสดชื่นและอิสระจากความเก็บกดอย่างที่ผู้ดีพิวริตันปรารถนาจากส่วนลึกของหัวใจ

ดังได้กล่าวแล้วว่า โอนีลเน้นความสำคัญของสภาพจิตใจด้วยวิธีการต่าง ๆ แต่วิธีซึ่งทำให้จิตวิเคราะห์เข้ามามีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างตัวละครอย่างเปิดเผยที่สุด คือ บทสนทนาซึ่งตัวละครใช้วิเคราะห์จิตซึ่งกันและกัน เช่น คริสตีนวิเคราะห์จิตใจของลาวิเนียต่อหน้าโดยไม่กลัวว่าจะผิดจากความจริง หลังจากที่ลาวิเนียสืบทราบความลับว่าคริสตีนแอบไปพบกับแบรนท์ที่นิวยอร์ก ลาวิเนียอ้างว่าจะไม่บอกเรื่องนี้แก่บิดาเพื่อมิให้บิดาซึ่งเป็นโรคหัวใจต้องเดือดร้อน แต่คริสตีนเข้าใจได้ถูกต้องว่า แท้จริงแล้ว ลาวิเนียต้องการแย่งชู้ของมารดา เพราะถ้าเธอฟ้องบิดา คริสตีนก็จะหนีไปกับแบรนท์อันเป็นเรื่องที่เธอยอมไม่ได้ แม้ว่าเธออยากจะประจานมารดาก็ตาม ดังนั้น ทั้งที่ลาวิเนียปฏิเสธอย่างแข็งขัน คริสตีนก็สามารถกล่าวด้วยความมั่นใจได้ว่า

> ฉันรู้จักแกดีนะวินนี่ ฉันเฝ้าดูแกมาตั้งแต่แกยังเล็ก แกพยายามที่จะทำเหมือนกับที่แกทำอยู่นี้ไม่ผิด แกพยายามที่จะเป็นภรรยาของพ่อแกและเป็นแม่ของโอริน แกวางแผนตลอดเวลาที่จะแทนที่ฉัน[6]

คำกล่าวโทษของคริสตีนได้รับการสนับสนุนจากคำพูดของผู้อื่น เช่น ลาวิเนียเองซึ่งบอกกับบิดาว่า เขาเป็นชายคนเดียวที่เธอรักและเธอจะอยู่กับบิดาต่อไป เมื่อลาวิเนียลืมตัวเพราะความอิจฉาที่ไม่อาจแยกบิดาจากคริสตีนก็ได้กล่าวกับตนเองว่า เธอเกลียดมารดา มารดาขโมยความรักของบิดาไปจากเธออีกแล้ว และลงท้ายว่ามารดาขโมยความรักทั้งหมดไปจากเธอเมื่อเธอเกิด

ตัวอย่างข้างต้นแสดงให้เห็นว่า จิตวิเคราะห์ที่ตัวละครเป็นผู้กระทำนั้นมีเพียงพอที่ผู้อ่านหรือผู้ดูละครจะเข้าใจเหตุผลของความผิดปกติได้ดีกว่าตัวละครเอง และการวิเคราะห์เท่าที่โอนีลให้ตัวละครกระทำ มิได้เป็นเหตุให้คำพูดของตัวละครดูผิดธรรมชาติของบุคคลซึ่งไม่มีความรู้เฉพาะทางจิตวิทยา ทั้งนี้เพราะว่าเขาสามารถควบคุมให้สิ่งที่ตัวละครเปิดเผยยังอยู่ในวิสัยที่คนช่างสังเกตจะมองเห็นได้ด้วยตนเอง นอกจากนั้น ตัวละครก็มิได้มีท่าทีแบบภววิสัยต่อสิ่งซึ่งตนสังเกตเห็น คือ ต่างจากท่าทีของนักจิตวิเคราะห์ ดังนั้น แม้ว่าบทละครเรื่องนี้ สมมติว่าเกี่ยวกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นก่อนหน้าการค้นพบวิธีการทางจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์หนึ่งศตวรรษ ก็มิได้ทำให้เรารู้สึกว่าคนสมัยศตวรรษที่ 19 ของโอนีลก้าวหน้าเกินสมัยในความรู้จิตวิทยา

ผลที่ได้จากการใช้จิตวิเคราะห์แบบฟรอยด์ในบทละครของโอนีลนั้น เป็นการแนะแนวทางที่จะตีความและเข้าใจความสัมพันธ์ของแรงกระตุ้นกับการกระทำของตัวละคร กล่าวคือ ผู้แต่งสร้างกรอบของปรากฏการณ์ให้แก่ผู้อ่าน แต่นี้มิได้หมายความว่า เมื่อผู้อ่านเข้าใจแรงกระตุ้นของตัวละครแล้ว ปัญหาเรื่องศีลธรรมจะหมดไป เรายังอาจตัดสินว่าตัวละครใดทำสิ่งใดที่ถูกหรือผิด เพราะว่าวรรณคดีไม่ใช่การวิเคราะห์คนไข้ซึ่งไม่มีการตัดสินตามเกณฑ์อื่นนอกเหนือจากทางการแพทย์ ตรงกันข้าม ความเข้าใจที่เราได้จากความพยายามของผู้แต่งกลับเป็นเครื่องช่วยให้เราตัดสินได้ถูกต้องยิ่งขึ้น ไม่ว่าจะเป็นด้านสุนทรียภาพหรือความเข้าใจมนุษย์ในส่วนลึก ซึ่งนักเขียนควรจะต้องมีมากกว่าผู้อื่น โดยเขาจะมีความรู้เรื่องจิตวิเคราะห์หรือไม่ก็ตาม

2. ประโยชน์และข้อจำกัดในการใช้จิตวิเคราะห์แบบฟรอยด์ในการศึกษาวรรณคดี สำหรับผู้ผลิตงานทางวรรณกรรม จิตวิเคราะห์ หรืออย่างน้อยความสนใจในการทำงานของจิตใต้สำนึกเป็นที่ยอมรับว่ามีประโยชน์อย่างกว้างขวาง แม้ว่าวรรณกรรมซึ่งมีความรู้จิตวิเคราะห์เป็นแกนจะหาได้ไม่มากนัก แต่นักเขียนส่วนมากก็ยังคิดว่าตนเป็นหนี้การค้นพบเรื่องจิตใต้สำนึกของฟรอยด์ กล่าวกันว่าฟรอยด์เองไม่หวังอะไรมากจากงานที่นักเขียนส่งมาให้โดยมีคำจารึกความสำนึกในบุญคุณสำหรับสิ่งที่เรียนรู้จากฟรอยด์[7] สำหรับผู้ศึกษาวรรณคดี มีลู่ทางต่าง ๆ ที่จะใช้ประโยชน์จากการค้นพบของฟรอยด์ได้มาก แต่จะต้องเข้าใจวัตถุประสงค์ของจิตวิเคราะห์และความคิดของฟรอยด์เรื่องฐานะของวรรณคดีในชีวิต ซึ่งเป็นผลของการใช้ทฤษฎีเรื่องความฝันของเขาด้วย ดังได้กล่าวแล้วว่า จิตวิเคราะห์เป็นวิธีการสำหรับรักษาคนไข้ซึ่งมีปัญหาโดยไม่มีเหตุจากภายนอกโดยการพยายามเข้าถึงต้นเหตุของปัญหาซึ่งคนไข้ไม่ได้สำนึก เมื่อพบแล้วคนไข้ก็จะไม่อยู่ในอำนาจของสิ่งซึ่งรบกวนจิตใจของตนอีกต่อไป ส่วนใหญ่นักจิตวิเคราะห์จะช่วยคนไข้โดยการวิเคราะห์ความฝันอันเป็นวิธีที่จิตใต้สำนึกแสดงตัวในรูปของสัญลักษณ์ ฟรอยด์ถือว่าความฝันเป็นวิธีการเผชิญปัญหาของโลกแห่งความจริงภายนอกตัวเราอย่างไม่ถูกต้อง คือ แทนที่ผู้ฝันจะทำให้ภาคที่เป็น ego ของตนเป็นอิสระจาก super-ego และควบคุม id ของตนได้ อันเป็นเรื่องของจิตสำนึก และเป็นไปตามทางปฏิบัติอย่างเป็นจริงและถูกต้อง บุคคลผู้นั้นกลับแก้ปัญหาโดยฝันว่าชนะอุปสรรคอันเป็นวิธีแบบไม่จริงและเป็นวิธีที่ผิด ในจิตของมนุษย์นั้นมีอยู่สองด้านซึ่งต่างกันเหมือนคนละขั้วโลก คือ ความจริงกับมายา สำหรับฟรอยด์ ความจริงเป็นสิ่งดีเพราะเขาหมายความว่าเป็นสิ่งที่มีอยู่จริงนอกตัวเรา ส่วนคำว่ามายาเป็นคำติเตียนเพราะเป็นการ

ตอบสนองสิ่งซึ่งไม่มีอยู่นอกตัวเรา ในขั้นแรกฟรอยด์ตั้งทฤษฎีเรื่องความพอใจว่าเป็นวัตถุประสงค์ของความฝัน คือแม้ว่าความฝันอาจทำให้เกิดความไม่พอใจบางอย่างแต่ก็ลงท้ายด้วยการทำให้เราแก้ปัญหาได้ แต่เป็นแบบไม่จริงทั้งสิ้น ใน **The Interpretation of Dreams** ฟรอยด์เสนอว่ากลไกของการเก็บกดเป็นปัจจัยสำคัญในความฝัน ส่วนเนื้อหาซึ่งถูกเก็บกดนั้น ฟรอยด์มองเห็นว่ามีอยู่เพียงอย่างเดียวคือเรื่องเพศ ดังนั้น กล่าวโดยสรุป ความฝันอาจแสดงต้นเหตุของความผิดปกติทางจิตได้

แต่ทั้งหมดนี้เกี่ยวข้องกับวรรณคดีอย่างไร ความเกี่ยวข้องมีสองอย่าง คือ ผู้ผลิตวรรณคดีเป็นใคร และสิ่งที่เขาผลิตมีธรรมชาติชนิดใด สำหรับฟรอยด์การแก้ปัญหาเชิงปฏิบัติโดยจิตสำนึกเป็นเรื่องของคนที่มีจิตปกติ ส่วนผู้ที่เป็นโรคประสาทจะแก้ปัญหาแบบไม่เป็นความจริงดังกล่าวข้างต้น ฟรอยด์มีความเห็นว่าศิลปินกับคนไข้โรคประสาทมีความเหมือนกันในข้อนี้ คือ การผลิตงานทางศิลปะเป็นการแก้ปัญหาแบบไม่เป็นจริงของผู้ผลิต ข้อแตกต่างระหว่างศิลปินกับคนไข้โรคประสาท คือ ศิลปินรู้วิธีที่จะกลับจากโลกแห่งจินตนาการ (มายา) และยึดมั่นในความจริงอีกครั้งหนึ่ง Trilling อธิบายว่านี้ก็เท่ากับว่าศิลปินจะเผชิญกับความจริงก็เมื่อเขาแขวนกิจการทางศิลปะไว้ชั่วคราวเท่านั้น ความจริงที่ฟรอยด์พูดถึงเกี่ยวกับศิลปะมีความหมายต่างกับที่เราใช้ คือ รางวัลที่ศิลปินผู้ประสบความสำเร็จได้รับ ไม่ใช่สัจธรรมดังที่เราเข้าใจเมื่อเราพูดถึงวรรณกรรมแบบสัจนิยม ถ้าศิลปะเป็นคำตอบของความผิดปกติของศิลปินแล้ว ศิลปะจะมีประโยชน์อันใดหรือไม่ ฟรอยด์ยอมรับว่าศิลปะมีประโยชน์ทางการบำบัดโดยการคลายความตึงเครียดทางจิต ด้วยเหตุที่ศิลปะแสดงวัตถุประสงค์ทางวัฒนธรรมโดยเป็นเครื่องทดแทนความสมประสงค์ จึงทำให้คนยอมรับการเสียสละซึ่งคนจะต้องกระทำเพื่อวัฒนธรรม ศิลปะส่งเสริมให้คนในสังคมมีประสบการณ์ทางอารมณ์ซึ่งมีคุณค่าสูง และเหนี่ยวรั้งให้คนยึดอุดมคติทางสังคม[8]

ความสนใจของฟรอยด์ต่อวรรณกรรมอยู่ที่เนื้อหา และเขาศึกษาด้วยการใช้ทฤษฎีเรื่องความฝัน ดังนั้น เราจะเห็นได้ว่า จิตวิเคราะห์ของฟรอยด์เกี่ยวข้องกับศิลปะเพียงส่วนเดียวเท่านั้น ส่วนรูปแบบลีลาการแต่ง น้ำเสียง ฯลฯ อยู่นอกเหนือการวิเคราะห์ของเขา ทัศนะของฟรอยด์ที่ได้จากจิตวิเคราะห์จึงไม่สามารถครอบคลุมศิลปะทั้งชั้น ส่วนการวิเคราะห์เนื้อหานั้น แน่นอนที่ฟรอยด์จะต้องเห็นเฉพาะเรื่องเพศซึ่งถูกเก็บกดไว้ แต่ในเมื่อเขายืนยันว่าความรู้สึกทางความงามอาจจะเกิดจากความรู้สึกเรื่องเพศ เขาก็กล่าวด้วยว่า จิตวิเคราะห์อธิบายความงามได้น้อยกว่าแทบทุกสิ่ง ดังนั้นฟรอยด์จึงสรุปว่า สามัญชนอาจจะหวังได้จากการวิเคราะห์มากเกินไป เพราะว่าจะต้องยอมรับว่าการวิเคราะห์ไม่ได้ให้ความสว่างแก่สองปัญหาซึ่งเป็นที่สนใจของสามัญชนมากที่สุด กล่าวคือ จิตวิเคราะห์ไม่สามารถอธิบายธรรมชาติของความสามารถของศิลปิน และไม่อาจอธิบายวิธีการที่ศิลปินทำงานอันเป็นวิธีการทางศิลปะ เมื่อเป็นเช่นนี้ สิ่งซึ่งฟรอยด์คิดว่าจิตวิเคราะห์จะกระทำได้ก็มีเพียงสองประการ คือ การอธิบายความหมายภายในของงานทางศิลปะ และการอธิบายอุปนิสัยของศิลปินในฐานะมนุษย์

ความหมายภายในของศิลปะเป็นสิ่งที่ Ernest Jones ศิษย์รุ่นแรกของฟรอยด์พยายามกระทำในเรื่อง **"Hamlet and Oedipus"** (1949) โดยใช้จิตวิเคราะห์แบบฟรอยด์เป็นเครื่องมือที่จะตัด

สินว่าเหตุใดแฮมเลทจึงไม่ฆ่าอาของตน นอกจากนั้นโจนส์ยังโยงไปถึงจิตใต้สำนึกของเชคสเปียร์ในการแต่งเรื่อง **แฮมเลท** ให้ตัวละครเอกมีลักษณะเช่นนั้นด้วย ในการวิเคราะห์ความลังเลของแฮมเลท โจนส์ตั้งสมมติฐานสองข้อ คือ ข้อแรก ในเมื่อละครเป็นการเสนอการกระทำของบุคคลในชีวิตจริง ดังนั้น แรงจูงใจและกระสวนพฤติกรรมของคนซึ่งนำมาแสดงก็จะต้องเป็นไปตามกฎทางจิตวิทยาเช่นเดียวกับสิ่งเหล่านี้ในพฤติกรรมของคนในชีวิตจริง เราไม่อาจวิจารณ์ตัวละครได้นอกจากจะแสร้งทำว่าคนเหล่านี้เป็นคนจริง ข้อสอง เช่นเดียวกับงานทางศิลปะชิ้นอื่นๆ **แฮมเลท** เป็นการแสดงออกแห่งกระบวนการทางจิตอันหยั่งรากลึกที่ปรากฏอยู่ในจิตใต้สำนึกของศิลปิน ผลก็คือ งานของเขาอาจจะแสดงให้เห็นว่ามีความสัมพันธ์กับกระบวนการเหล่านี้ กล่าวคือ ที่มาของแรงบันดาลใจของเชคสเปียร์ในการสร้างตัวละครแฮมเลทนั้นอยู่ในส่วนลึกที่สุด คือ ส่วนที่เก่าที่สุดของชีวิตของเขา ผลของการวิเคราะห์ของโจนส์ คือ แฮมเลทเป็นบุคคลประเภทที่มีปัญหาทางจิตและมีการกระทำเช่นเดียวกับคนจริงๆ ที่มีปมอีดิปุส การที่แฮมเลทไม่อาจตัดสินใจเป็นเพราะเขาไม่อาจทำตามที่หน้าที่เรียกร้องให้ฆ่าบิดาเลี้ยง เนื่องจากหน้าที่นี้เกี่ยวพันกับการเรียกร้องของธรรมชาติ อันอยู่ใต้สำนึกของเขาที่จะฆ่าสามีของมารดาไม่ว่าจะเป็นคนแรก (คือ บิดาของเขาเอง) หรือคนที่สอง การเก็บกดอย่างเต็มที่ของแรงกระตุ้นแรก (การเป็นชู้กับมารดา) ยังมีสัมพันธ์กับการห้ามแรงกระตุ้นหลัง (การฆ่าบิดา) จากภายในด้วย คือ การฆ่าสามีของมารดาจะเท่ากับเป็นการกระทำบาปขั้นปฐมเสียเอง ซึ่งถ้าจะดูไปแล้วก็ยิ่งจะเป็นความผิดมากกว่าการไม่ทำหน้าที่[9]

โจนส์ได้ใช้สมมติฐานว่า แฮมเลทเป็นโรคทางประสาทชนิดหนึ่ง เมื่อเขาอธิบายข้อมูลจำนวนหนึ่งในละคร เช่น การไม่กระทำสิ่งใด การค่อนแคะ มืนซึม แบ่งแยกความสนใจ เศร้า ฝันร้าย เหนื่อย เพลีย สภาพใกล้บ้า และที่สำคัญที่สุดคือการถูกจิตสำนึกทรมาน โจนส์พบว่าสิ่งนี้เป็นเหตุผลซึ่งซ่อนเร้นในการที่แฮมเลทหลีกเลี่ยงหน้าที่ เป็นเหตุผลที่เขาไม่กล้าหรือไม่อาจยอมรับแก่ตนเอง ส่วนปัญหาที่ว่าเหตุใดเชคสเปียร์จึงปล่อยให้แฮมเลทมีพฤติการณ์ซึ่งสับสนและไม่เป็นที่เข้าใจเช่นนั้น โจนส์อธิบายว่า เป็นเพราะเชคสเปียร์เองไม่ได้สำนึกว่าได้แต่งให้แฮมเลทเป็นตัวละครที่แสดงกระบวนการทางปมอีดิปุสของตนเองในลักษณะถูกกระตุ้น และแต่ก่อนหน้านั้นผู้เขียนเองได้เก็บกดไว้[10]

เช่นเดียวกับฟรอยด์ โจนส์ได้จำกัดวงของการวิเคราะห์บทละครเรื่อง**แฮมเลท**อยู่เฉพาะเนื้อเรื่อง ส่วนความหมายภายในที่เขาค้นพบหรือความสัมพันธ์ระหว่างเนื้อหาทางจิตวิทยาของบทละครกับสิ่งที่กวีเก็บกดไว้ในจิตใต้สำนึกก็เป็นแนวเดียวกับที่ฟรอยด์วิเคราะห์เมื่อปี 1900 เมื่อโจนส์ยืนยันความถูกต้องของความหมายภายใน นักวรรณคดีวิจารณ์บางคนซึ่งคัดค้านสิ่งนี้ได้ตีความว่า ความหมายภายในเป็นเจตนาของละครด้วย เพราะเปรียบเทียบกับคำกล่าวของฟรอยด์ว่า ความหมายของความฝันคือเจตนาของความฝัน ดังนั้น นักวิจารณ์เหล่านี้จึงคัดค้านจิตวิเคราะห์แบบฟรอยด์โดยยกประเด็นว่า ปมอีดีปุสไม่ใช่ความหมายของเรื่อง **แฮมเลท** เช่นเดียวกับที่ในเรื่อง **คิงเลียร์** ความหมายไม่ได้อยู่ที่คนแก่เช่นเลียร์ ไม่ยอมสละความรักไปเลือกความตาย และทำให้ตนได้คุ้นกับความจำเป็นของคนเราที่จะต้องตายดังที่ฟรอยด์วิเคราะห์[11] ความน่าสนใจของเรื่อง **แฮมเลท** อยู่ที่ความหมายทางศิลปะ ในงานศิลปะไม่ว่างานชิ้นใดไม่ได้มีเพียงความหมายเดียว นี้เป็นความจริง เพราะประสบการณ์ส่วนบุคคลและทางประวัติศาสตร์แสดงให้เห็นเช่นนั้น ความเปลี่ยนแปลงของสิ่งแวดล้อมทางประวัติศาสตร์และ

อารมณ์ของบุคคลจะเปลี่ยนความหมายของงาน และชี้ให้เห็นว่าความเข้าใจทางศิลปะนั้น ไม่ใช่ปัญหาเรื่องข้อเท็จจริง แต่เป็นเรื่องทางคุณค่า ความหมายของศิลปะไม่อาจขึ้นอยู่กับเจตนาของผู้แต่งอย่างเดียว แม้ว่าเราจะบอกได้แน่นอนว่าเขาเจตนาอย่างไร ซึ่งที่จริงเราก็บอกไม่ได้ ผู้อ่านหรือผู้ดูเป็นอีกส่วนหนึ่งซึ่งกำหนดความหมายของงาน ฟรอยด์ยอมรับว่าเราต้องพิจารณาประสิทธิผลของงานนอกเหนือจากเจตนาของผู้แต่ง ตามที่ปรากฏ ความรุ่งโรจน์ของเรื่อง **แฮมเลท** ไม่ได้ขึ้นอยู่กับพลังอันลึกลับของปมอีดิปุสดังที่ฟรอยด์ยืนยัน เพราะว่าถ้าเป็นเช่นนั้นจริงคนทุกยุคทุกสมัยและทุกหมู่เหล่าก็จะต้องสนใจละครเรื่องนี้เมื่อมีโอกาสอ่านหรือดู แต่ในบางสมัยเรื่อง **แฮมเลท** ไม่มีผู้สนใจ โดยเฉพาะในฝรั่งเศส ส่วนเรื่องที่ว่าเราอาจแก้ปัญหาในวรรณกรรมได้โดยดูจากอุปนิสัยของกวีก็เป็นสิ่งซึ่งนักวรรณคดีวิจารณ์ส่วนหนึ่งไม่เห็นด้วย ฟรอยด์เองก็ไม่ได้แสดงความแน่ใจว่าความหมายทางจิตวิทยาที่เขาค้นพบเป็นสิ่งเดียวที่ถูกต้องดังที่เราได้เห็นแล้วในบทความของเขาเรื่องแฮมเลท นอกจากนี้ฟรอยด์ยังกล่าวไว้ว่า เราไม่ได้อยู่ในฐานะที่จะซักถามศิลปินได้ เราต้องใช้วิธีการวิเคราะห์ความฝันกับสัญลักษณ์ของศิลปิน อย่างไรก็ตาม การวิเคราะห์ความฝันตามทฤษฎีของฟรอยด์จำเป็นต้องใช้ผู้ฝันแสดงความสัมพันธ์โดยอิสระกับรายละเอียดเป็นจำนวนมากในความฝันของเขาเองด้วย เมื่อเป็นเช่นนี้ การที่เราจะใช้จิตวิเคราะห์กับศิลปินโดยเขาไม่มีส่วนร่วมมือก็คงไม่บังเกิดผลที่สมบูรณ์ นอกจากนี้ ในกรณีที่เราไม่ทราบผู้แต่งแน่นอน เราย่อมไม่อาจใช้การวิเคราะห์จากด้านผู้แต่งเพื่อการศึกษาวรรณคดี ทริลลิงบรรยายเหตุการณ์ซึ่งเกิดขึ้นปลายปี 1935 คือ ฟรอยด์หันไปเชื่อทฤษฎีที่ว่า เอิร์ลแห่งออกซฟอร์ดเป็นผู้แต่งเรื่องแฮมเลท ถ้าเช่นนั้นข้อมูลของฟรอยด์ในบทความ **"On Oedipus and Hamlet"** กล่าวคือ เชคสเปียร์แต่งเรื่อง **แฮมเลท** ทันทีหลังจากที่บิดาของเขาเสียชีวิตก็เป็นอันใช้ไม่ได้[12] และยังเป็นผลเสียแก่การวิเคราะห์ของโจนส์ด้วย นอกจากนั้น โจนส์ยังตั้งสมมติฐานว่าเรื่อง **แฮมเลท** เป็นเรื่องซึ่งพิเศษอยู่ในระดับสูงสุดตามลำพังในบรรดาผลงานของเชคสเปียร์ ถ้าเราเข้าใจความลึกลับของเรื่องนี้เราจะเข้าใจวิธีที่จิตใจของเชคสเปียร์ทำงานอย่างที่งานชิ้นอื่นของเขาไม่อาจแสดงได้ นี้เป็นการตั้งสมมติฐานตามใจชอบและเป็นด้านคุณค่าทางวรรณกรรม ไม่ใช่ทางวิทยาศาสตร์ ถ้าความเห็นทางวรรณคดีเปลี่ยนไป เช่น เรื่อง **คิงเลียร์** เข้าแทนที่ **แฮมเลท** ด้านคุณค่า ปัญหาที่ละครเรื่องนี้เสนอเป็นคนละอย่าง เมื่อเราวิเคราะห์ละครเรื่องนี้ทางจิตวิทยาเพื่อเข้าใจการทำงานของจิตใจของเชคสเปียร์ย่อมไม่อาจได้ผลออกมาอย่างเดียวกัน ที่สำคัญที่สุด คือ คุณค่าของวรรณคดียังเป็นสิ่งที่นอกเหนือจากกระบวนการทางจิตของผู้ผลิตอยู่นั่นเอง เราอาจจะได้ความรู้จากจิตวิเคราะห์เพียงแต่ในเรื่องเหตุผลของการเลือกวัสดุที่นำมาแต่งในด้านจิตใจของผู้แต่ง แต่ก็มีเหตุผลที่เราอาจได้จากด้านอื่น เช่น เศรษฐกิจหรือแม้แต่ความสะดวกในสภาพที่เป็นจริงของผู้แต่ง เช่น มีตำนาน มีผู้แสดงสำหรับละครเรื่องนั้น ๆ อยู่พร้อมแล้ว นักจิตวิทยารุ่นหลังยังสนใจวิเคราะห์วรรณคดีตามแบบฟรอยด์ต่อไป แต่เปลี่ยนแนวโน้มที่จะศึกษาวรรณคดีโดยวิธีการทางวิทยาศาสตร์อย่างเต็มที่เพื่อพิสูจน์บางสิ่ง ดังเช่นฟรอยด์และโจนส์กระทำมาเป็นการอธิบายสิ่งซึ่งวิเคราะห์เท่านั้น

เราได้เห็นวิธีการอธิบายจิตใต้สำนึกของฟรอยด์ และผลที่มีต่อศิลปะ เมื่อนำทฤษฎีเรื่องความฝันและหลักแห่งความพอใจมาใช้กับศิลปะแล้ว ต่อมาในปี 1820 ฟรอยด์ได้ดัดแปลงความคิดที่ว่าความฝันเป็นไปตามหลักของความพอใจเสมอไปในบทความ **"Beyond the Pleasure Princi-**

ple" ซึ่งเป็นความพยายามที่จะแก้ปัญหาด้านการรักษาคนไข้ ทั้งนี้เพราะฟรอยด์พบว่า ในกรณีของคนไข้โรคประสาทเพราะสงคราม คนไข้ฝันซ้ำ ๆ ถึงเหตุการณ์ซึ่งทำให้เขาเป็นโรคประสาท ความฝันชนิดนี้ไม่อาจตีความโดยหลักแห่งความพอใจ คือ ทำให้สมปรารถนาของผู้ฝัน รวมทั้งไม่มีการบิดเบือนในขนาดซึ่งเป็นเรื่องปกติสำหรับความฝันด้วย เหตุการณ์จะกลับมาอย่างตรง ๆ ปรากฏการณ์เช่นนี้ยังเห็นได้ในการเล่นของเด็กซึ่งไม่ใช่เป็นการหาความพอใจ แต่มุ่งที่จะแสดงบางแง่ในชีวิตของเด็กซึ่งไม่เป็นที่พอใจมากที่สุด และเป็นภัยต่อความสุขของตน เหล่านี้ทำให้ฟรอยด์จำเป็นต้องตั้งทฤษฎีใหม่ว่า ในชีวิตด้านจิตใจ มีการกระทำซ้ำบวกกับการบังคับซึ่งไม่อาจอธิบายได้ด้วยหลักแห่งความพอใจ การบังคับนี้จงใจที่จะสร้างความกลัวสิ่งที่ทำให้เกิดความผิดปกติทางจิต ความฝันเช่นนี้เป็นการสร้างสภาวะเลวร้ายขึ้นใหม่ เพื่อจะได้แก้ไขความล้มเหลวซึ่งเกิดขึ้นแล้ว ไม่มีการหลีกเลี่ยงความจริง มีแต่ความพยายามที่จะเผชิญและบังคับเหตุการณ์ เช่นเดียวกับที่เด็กได้ความชำนาญจากการเล่นของตนมากกว่าจากประสบการณ์แบบยอมรับเฉย ๆ ความเกี่ยวข้องของทฤษฎีใหม่ของฟรอยด์เรื่อง traumatic neurosis นี้กับศิลปะ คือ การตีความทฤษฎีการชำระล้างจิตใจของอริสโตเติล ทริลลิงกล่าวว่า แม้ทฤษฎีของอริสโตเติลจะขึ้นกับหลักของความบันเทิง (อริสโตเติลกล่าวว่า แทรจิดีให้ความบันเทิงซึ่งเหมาะสมกับรูปแบบนี้) แต่ความบันเทิงซึ่งได้จากแทรจิดีอาจเป็นเรื่องคลุมเครือ และบางครั้งเรารู้สึกว่าเจตนาที่จะชำระจิตใจซึ่งมีชื่อเสียงนั้น อาจเป็นเพียงผลของการเคลือบความน่าสพึงกลัวด้วยภาษาอันไพเราะมากกว่าการขจัดความกลัว และบางครั้งความน่าสพึงกลัวก็ระเบิดทะลุภาษาออกมาเห็นได้เด่นและแยกออกจากบทละคร ดังเช่นภาพใบหน้าของอีดิปุสซึ่งตาบอดและเลือดอาบ อย่างไรก็ตาม ทฤษฎีของอริสโตเติลไม่ได้ปฏิเสธหน้าที่อื่นของแทรจิดีและคอมิดี และเป็นสิ่งซึ่งทฤษฎีเรื่อง traumatic neurosis ของฟรอยด์ชี้ทาง หน้าที่นี้อาจเรียกว่า mithridic (การเพิ่มความต้านทาน)[13]

3. จิตใต้สำนึกร่วมของยุง ในหมู่นักจิตวิทยาเอง การใช้จิตวิเคราะห์อาจให้ผลแตกต่างกันโดยเฉพาะในกรณีที่เกี่ยวข้องกับศิลปะ เช่น การวิเคราะห์ของ Carl Gustav Jung เขาเป็นศิษย์ซึ่งฟรอยด์ตั้งใจจะให้เป็นทายาทสืบทอดความคิดทางจิตวิเคราะห์ของเขา แต่ยุงซึ่งได้รับความรู้อย่างมากจากการทำงานร่วมกับฟรอยด์และเคยสนับสนุนฟรอยด์ โดยไม่กลัวว่าจะเสียอนาคตของตนในสมัยแรก ๆ กลับมีความเห็นขัดแย้งกับทฤษฎีเรื่องการตีความฝันของฟรอยด์อย่างรุนแรงในสมัยต่อมาและเขายังมองเห็นความสำคัญของสิ่งซึ่งฟรอยด์ถือว่าเป็นมายา จนในที่สุดเมื่อยุงตีพิมพ์เรื่อง **Wandlungen der Symbole der Libido** (1912) ซึ่งแปลเป็นภาษาอังกฤษเมื่อปี 1917 และใช้ชื่อว่า **Psychology of the Unconscious**[14] มิตรภาพระหว่างเขากับฟรอยด์ก็ขาดลง ยุงกล่าวว่าหนังสือเล่มนี้ได้รับแรงบันดาลใจจากเรื่องเพ้อฝันของนางสาวมิลเลอร์ หญิงสาวชาวอเมริกาซึ่งเขาไม่รู้จัก แต่ได้อ่านเรื่องของเธอจาก **Archives de Psychologie** ซึ่ง Théodore Fournoy ตีพิมพ์ในเจนีวา ยุงกล่าวว่าสิ่งเหล่านี้กระตุ้นความสนใจซึ่งเขามีอยู่แล้ว และความคิดซึ่งยังไม่เป็นระเบียบ แล้วหนังสือของเขาก็ค่อย ๆ เป็นรูปร่างขึ้นมาจากความคิดเหล่านี้ และจากความรู้เรื่อง myth ซึ่งเขาได้สะสมมาก่อน[15] ยุงเป็นผู้ที่สนใจวรรณคดี โบราณคดี ปรัชญา และมีประสบการณ์ในการวิเคราะห์ความผิดปกติทางจิตในฐานะจิตแพทย์มาก่อนพบกับฟรอยด์ ยุงเล่าย้อนหลังถึงความรู้สึกที่เขามีต่อฟรอยด์ว่า

> ท่าทีของฟรอยด์ในเรื่องวิญญาณเป็นเรื่องที่ข้าพเจ้าสงสัยมาก ไม่ว่าขณะใดที่การแสดงความนึกคิดเรื่องวิญญาณปรากฏ (ในความหมายด้านสติปัญญา ไม่ใช่ด้านเหนือธรรมชาติ) ไม่ว่าจะเป็นในบุคคลหรือในงานทางศิลปะ ฟรอยด์จะแคลงใจและพูดทำนองว่าเป็นเรื่องเพศซึ่งเก็บกดไว้ สิ่งใดที่ฟรอยด์ไม่อาจตีความโดยตรงว่าเป็นเรื่องเพศ เขาก็จะกล่าวเป็น "psychosexuality" ข้าพเจ้าคัดค้านสมมติฐานนี้ว่า ถ้าปล่อยให้ดำเนินไปถึงขั้นสุดท้ายตามวิถีทางของมันแล้ว จะนำไปสู่การตัดสินชนิดที่ทำลายคุณค่าทางวัฒนธรรม ในขั้นนั้น วัฒนธรรมจะกลายเป็นเรื่องชวนหัว เป็นผลที่ผิดปกติของความรู้สึกทางเพศซึ่งเก็บกดไว้ ฟรอยด์ตอบรับว่า ใช่ เป็นเช่นนั้น นั่นแหละคือคำสาปของโชคชะตาซึ่งเราไม่มีอำนาจจะต่อสู้[16]

นี้แสดงความแตกต่างที่สำคัญระหว่างฟรอยด์ซึ่งยึดสัจนิยมเพียงด้านเดียวกับยุงซึ่งสนใจวัฒนธรรมรวมทั้งตำนานและการทำงานของจิตด้านอื่นซึ่งไม่เกี่ยวกับเรื่องเพศด้วย คำอธิบายของยุงเมื่อเขามีอายุ 83 ปีเกี่ยวกับสิ่งที่เขาไม่เข้าใจในตัวฟรอยด์ในอดีตมีประโยชน์แก่เราสองประการ ประการแรก เป็นการวิเคราะห์จิตใต้สำนึกของฟรอยด์ ทำให้เราสามารถเข้าใจสิ่งที่เราเองก็สงสัย คือ เหตุใดฟรอยด์จึงเน้นว่าภายในจิตใต้สำนึกของมนุษย์มีแต่เรื่องเพศซึ่งถูกเก็บกดไว้ ฟรอยด์ไม่เคยถามตนเองว่าเหตุใดเขาจึงถูกบังคับให้พูดถึงเรื่องเพศอยู่ตลอดเวลา เขาไม่สำนึกว่า "การตีความอันซ้ำซาก" ของเขานั้น แสดงการที่เขาหนีจากตนเอง หรือจากอีกด้านหนึ่งของตัวเขาซึ่งอาจจะเรียกว่าด้านลึกลับ ตราบเท่าที่เขาปฏิเสธที่จะรับรู้ด้านนั้น เขาก็ไม่อาจประนีประนอมกับตนเองได้ เขาตาบอดเมื่อเกี่ยวกับเรื่องปรากฏการณ์ที่ตรงข้ามและความเคลือบคลุมของเนื้อหาของจิตใต้สำนึก และไม่ทราบว่าทุกสิ่งซึ่งผุดขึ้นจากจิตใต้สำนึกมีทั้งหัวและท้าย ภายในและภายนอก เมื่อเราพูดถึงสิ่งภายนอก และนั่นคือสิ่งที่ฟรอยด์กระทำ เราพิจารณาเพียงครึ่งหนึ่งของสิ่งทั้งหมด ทำให้เกิดผลคือ ปรากฏการณ์ต่อต้านผุดขึ้นจากจิตใต้สำนึก[17] ประโยชน์ประการที่สองคือ เรามองเห็นความเชื่อมั่นของยุงที่ว่า จิตใต้สำนึกยังมีอีกส่วนหนึ่งนอกจากที่ฟรอยด์มองเห็น และเห็นส่วนซึ่งยุงเป็นผู้เริ่มต้นค้นคว้า ส่วนนั้นคือ the collective unconscious ซึ่งมิได้ถูกเก็บกด แต่อยู่ลึกลงไปในจิตใจของเราจนยากที่จะปรากฏขึ้นในจิตสำนึก ยุงยอมรับทั้งสองด้านของจิต ดังนั้นเขาจึงเป็นที่สนใจในวงกว้างมากกว่าฟรอยด์

ความสัมพันธ์ระหว่างจิตวิเคราะห์กับวัฒนธรรมซึ่งยุงตระหนัก เป็นอีกสิ่งหนึ่งซึ่งทำให้งานของเขาเป็นที่ยอมรับแก่มหาชนและผู้อยู่ในวงการวัฒนธรรมมากกว่าจิตวิเคราะห์แบบฟรอยด์ ยุงกล่าวว่า โดยพื้นฐาน จิตวิเคราะห์เป็นวิชาทางวิทยาศาสตร์ธรรมชาติ แต่ขึ้นอยู่กับอคติส่วนบุคคลของผู้สังเกตมากกว่าวิทยาศาสตร์สาขาอื่นใดเป็นอันมาก ดังนั้น นักจิตวิทยาจำเป็นต้องอาศัยสิ่งซึ่งเหมือนกับทางประวัติศาสตร์และวรรณคดีถึงขีดสูงสุดถ้าเขาต้องการจะกันอย่างน้อยก็ความผิดอย่างเห็นได้ชัดที่สุดในการตัดสินของตนออกไป ยุงกล่าวว่า การศึกษาจิตวิทยาของจิตใต้สำนึกแผนใหม่สามารถสืบกลับไปได้ถึงลัทธิ Gnostic ซึ่งผู้นำศาสนาคริสต์สมัยโบราณต่อต้าน วิชาที่เป็นสะพานระหว่างสองวิชานี้ คือ Alchemy ซึ่งมีปรัชญาสมัยกลางเป็นพื้นฐาน ยุงกล่าวว่า จิตวิทยาของจิตใต้สำนึกเป็น

วิชาซึ่งฟรอยด์เป็นผู้ริเริ่ม และพร้อมกันฟรอยด์ก็ได้นำความคิดเรื่องเพศและอำนาจอันชั่วร้ายของบิดาอันอยู่ในลัทธิ Gnostic ดั้งเดิมเข้ามาด้วย โดยในตำนานของฟรอยด์ ความคิดเรื่องยาเวห์ (พระเจ้าก่อนคริสต์ศาสนา) แบบ Gnostic และพระเจ้าผู้สร้างโลกกลับมาในรูปของบิดาแบบโบราณและ super ego อันหดหู่ซึ่งสืบมาจากบิดาในลักษณะเช่นนั้น[18] แต่การที่ฟรอยด์มุ่งไปทางเดียว การวิเคราะห์จิตเพื่อเข้าใจด้านลึกลับจึงตกเป็นโอกาสของยุง ซึ่งมีทั้งภูมิหลังเท่าที่เขาเห็นว่าจำเป็นประกอบกับประสบการณ์และความสนใจอยู่พร้อม

4. ประโยชน์ของงานของยุงต่อวรรณคดี ยุงได้เขียนหนังสือซึ่งอาจใช้เป็นพื้นฐานสำหรับความเข้าใจจิตวิทยาในด้านต่าง ๆ ตั้งแต่จิตเวชวิทยาจนถึงจิตวิทยากับศาสนาทั้งตะวันออกและตะวันตก ในด้านที่เกี่ยวกับวรรณคดี บทความที่มีลักษณะทั่วไป คือ เรื่อง **"Psychology and Literature"** (1930) ส่วนเรื่อง **"On the Relation of Analytical Psychology to the Poetic Art"** (1922) เป็นเรื่องเกี่ยวกับการผลิตวรรณกรรมสองแบบ และผลของการใช้ปฐมรูป (archetype) ในวรรณกรรม นอกจากนั้นยังตอบปัญหาต่าง ๆ ซึ่งเกิดกับผู้ศึกษาวรรณคดี หลังจากที่ได้รับความรู้เรื่องจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์มาบ้าง เราจึงจะกล่าวถึงบทความนี้ค่อนข้างละเอียดเพื่อทราบสิ่งซึ่งยุงให้แก่การศึกษาวรรณคดี และได้ความเข้าใจที่ถูกต้องเกี่ยวกับบทบาทของจิตวิเคราะห์ต่อวรรณคดี ธรรมชาติของผู้แต่ง ความถูกต้องของการวิเคราะห์วรรณคดีโดยนักวรรณคดีเอง ตลอดจนมีความมั่นใจในคุณค่าในด้านก่อประโยชน์ของวรรณคดีที่มีต่อมนุษยชาติด้วย

"On the Relation of Analytical Psychology to the Poetic Art"[19]

ยุงกล่าวอารัมภบทว่า ศิลปะกับวิทยาศาสตร์เป็นแกนทางความคิดซึ่งต่างกันโดยธรรมชาติ ต่างฝ่ายต่างก็มีส่วนหนึ่งเป็นของเฉพาะตัวและอาจอธิบายได้ตามกฎเกณฑ์ของตนเอง ดังนั้น เมื่อเราพูดถึงความสัมพันธ์ระหว่างจิตวิทยากับศิลปะ เราจะเกี่ยวข้องกับศิลปะเพียงด้านหนึ่งเท่านั้น ที่อาจนำมาพิจารณาโดยวิธีการทางจิตวิทยาและไม่ทำให้ธรรมชาติของศิลปะสูญเสียไป เมื่อกล่าวถึงกวีนิพนธ์ ยุงมีความเห็นว่าเนื้อหาและวิธีการของศิลปินนั้น แม้อาจจะสืบสาวกลับไปถึงความสัมพันธ์ของกวีกับจินตนาการของเขาได้โดยง่าย แต่นี้ก็มิได้ทำให้เราเข้าใจกวีนิพนธ์ของเขา ในเรื่องอื่น ๆ ก็เช่นเดียวกัน โดยเฉพาะในกรณีของผู้มีความผิดปกติทางจิต โรคประสาทและโรคจิตอาจสืบกลับได้เหมือนกันว่ามาจากความสัมพันธ์ทางทารกกับบิดามารดา ส่วนความเคยชินที่ดีหรือเลวของคน ความเชื่อ ความแปลกเฉพาะบุคคล อารมณ์รุนแรง ความมั่นใจและอื่น ๆ ก็เช่นกัน เราไม่อาจสมมุติว่า สิ่งซึ่งแตกต่างกันอย่างมากเหล่านี้จำเป็นต้องมีคำอธิบายเป็นอย่างเดียวกัน เพราะมิฉะนั้นแล้วเราคงต้องถูกบังคับให้สรุปว่า สิ่งเหล่านี้เป็นสิ่งเดียวกัน ยุงจึงลงความเห็นว่า ถ้างานทางศิลปะอาจอธิบายได้ด้วยวิธีเดียวกับโรคประสาทแล้ว ไม่งานทางศิลปะเป็นโรคประสาท ก็โรคประสาทต้องเป็นงานทางศิลปะเท่านั้น คำอธิบายนี้ทำให้เราคิดถึงฟรอยด์และการที่เขาเห็นความเหมือนระหว่างคนไข้โรคประสาทกับศิลปิน ส่วนผลของการที่ฟรอยด์พบความผิดปกติต่าง ๆ ในจิตของคนทั่วไปที่มีต่อศิลปะนั้น ยุงกล่าวว่าจิตเวชวิทยาซึ่งฟรอยด์เป็นผู้เริ่มต้นให้การสนับสนุนอย่างแน่นอนแก่นักวรรณคดีให้กล้านำความแปลกเฉพาะบางประการในงานทางศิลปะมาสัมพันธ์กับชีวิตส่วนตัวซึ่งลี้ลับของกวี แต่สิ่งนี้ในด้านทฤษฎีแล้วก็ไม่มีผลอะไร

ใหม่ เพราะว่าเป็นที่รู้กันมาก่อนเป็นเวลานานแล้วว่า การใช้วิธีการทางวิทยาศาสตร์กับศิลปะจะเผยความเป็นไปส่วนตัวซึ่งศิลปินได้สอดแทรกไว้ในงานของเขา ไม่ว่าจะโดยจงใจหรือไม่ อย่างไรก็ตาม วิธีการของฟรอยด์อาจทำให้อิทธิพลซึ่งย้อนกลับไปถึงวัยเด็กเริ่มแรกที่สุดและมีส่วนในการสร้างสรรค์ศิลปะนั้น แสดงออกให้เห็นอย่างสมบูรณ์แบบขึ้น สำหรับแง่นี้ การใช้จิตวิเคราะห์กับศิลปะก็ไม่แตกต่างในส่วนสำคัญจากการวิเคราะห์วรรณคดีอย่างลึกซึ้ง โดยใช้จิตวิทยาอย่างละเอียดอ่อนในรูปแบบต่างๆ ความแตกต่างอยู่ที่ขีดของการใช้จิตวิทยา ยุงมีความเห็นว่า การขุดค้นสิ่งซึ่งอยู่ในจิตใจของศิลปินไม่เกี่ยวข้องกับงานทางศิลปะ "แต่พยายามเหมือนตัวตุ่นที่จะฝังตัวลงในสิ่งสกปรกให้เร็วที่สุดที่จะทำได้ ผลที่ได้ก็คือจะต้องลงไปอยู่ในดินอันไร้ค่าซึ่งผนึกมนุษยชาติไว้ด้วยกัน"

ยุงแสดงให้เห็นถึงข้อจำกัดในการใช้จิตวิเคราะห์ของฟรอยด์ จิตวิทยาแบบแสดงเหตุ (reduction) ของฟรอยด์เป็นวิธีการทางการแพทย์แท้ ๆ และการใช้ก็มุ่งที่สิ่งไม่เหมาะสมทางสรีรวิทยาหรือด้านอื่นซึ่งเกิดขึ้นแทนที่การทำงานอย่างปกติของร่างกาย สิ่งผิดปกตินั้นจึงจำเป็นต้องถูกแยกแยะและเปิดทางให้แก่การปรับตัวอย่างมีสุขภาพสมบูรณ์ ในกรณีนี้การจำกัดวงลงไปสู่พื้นฐานร่วมของมนุษย์จึงเป็นสิ่งที่เหมาะสมด้วยประการทั้งปวง แต่เมื่อนำมาใช้กับศิลปะก็เกิดผลดังที่ยุงใช้สำนวนว่า "แสงสีทองแห่งการสร้างสรรค์ทางศิลปะ ซึ่งเป็นวัตถุประสงค์แรกของการถกปัญหาจะถูกดับลงในทันใดที่เราใช้วิธีการที่ทำให้สึกกร่อน วิธีเดียวกับที่เราใช้ในการวิเคราะห์ความเพ้อฝันในโรคฮิสทีเรีย" ยุงสรุปวัตถุประสงค์ ขอบเขตและผลของจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์ว่า เป็นเทคนิคทางการแพทย์ที่จะศึกษาปรากฏการณ์อันผิดปกติของจิต และสนใจเพียงวิธีที่จะสอดมองทะลุจิตสำนึกเพื่อเข้าถึงสิ่งซึ่งเป็นภูมิหลังด้านจิต หรือจิตใต้สำนึก วิธีนี้มีความคิดที่เป็นพื้นฐานอยู่ว่า คนไข้โรคประสาทเก็บกดวัสดุทางจิตบางประการไว้เพราะว่าไม่เข้ากับคุณค่าด้านศีลธรรมในจิตสำนึกของเขา ดังนั้น ส่วนที่เก็บกดไว้ก็จะต้องเป็นด้านลบ เช่น เรื่องเพศในวัยทารก เรื่องลามก หรือแม้แต่เรื่องทางอาชญากรรม เนื่องจากทุกคนจะต้องมีภูมิหลังทำนองนี้ ไม่ว่าจะยอมรับหรือไม่ จึงจะต้องถูกเปิดเผยถ้าเพียงแต่เราจะใช้วิธีตีความซึ่งฟรอยด์สร้างขึ้น

คำวิจารณ์วิธีการของฟรอยด์ โดยเปรียบเทียบกับความเข้าใจเรื่องจิตใต้สำนึกร่วมของยุงเองเป็นเรื่องที่เราควรสนใจ เพราะสามารถให้ความกระจ่างแก่เราเรื่องความแตกต่างระหว่างผลของจิตวิเคราะห์ในสองสำนักนี้เป็นอย่างดี รวมทั้งช่วยให้เราตัดสินได้ว่า วิธีของสำนักใดให้ผลอย่างไรแก่การศึกษาวรรณคดี ยุงให้พื้นฐานโดยย่อว่าจิตใต้สำนึกไม่ได้อยู่อย่างปราศจากการกระทำใด ๆ แต่จะแสดงตัวด้วยสัมฤทธิผลบางอย่างที่มีต่อวัสดุของจิตสำนึก และสัมฤทธิผลนั้น ๆ บ่งลักษณะของจิตใต้สำนึกเอง เช่น การผลิตความเพ้อฝันบางลักษณะซึ่งอาจตีความว่าเป็นจินตภาพทางเพศได้อย่างง่ายดาย ความฝันเป็นที่มาซึ่งสำคัญมากสำหรับความรู้เรื่องวัสดุของจิตใต้สำนึก เพราะว่าความฝันเป็นผลิตผลโดยตรงของกิจกรรมของจิตใต้สำนึก ต่อจากนั้น ยุงวิเคราะห์วิธีการแบบแสดงเหตุของฟรอยด์ว่า โดยเนื้อแท้ก็คือ การรวบรวมเบาะแสทุกอย่างซึ่งชี้ไปที่ภูมิหลังด้านจิตใต้สำนึก แล้วก็สร้างกระบวนการทางสัญชาตญาณพื้นฐานขึ้นใหม่จากการวิเคราะห์และการตีความวัสดุเหล่านี้ ยุงกล่าวถึงสัญลักษณ์ของฟรอยด์ว่า วัสดุในจิตสำนึกซึ่งให้เบาะแสที่นำไปสู่ภูมิหลังด้านจิตใต้สำนึกแก่เรานั้น ฟรอยด์เรียกอย่างไม่ถูกต้องว่า สัญลักษณ์ อย่างไรก็ตาม สิ่งเหล่านี้ไม่ใช่สัญลักษณ์ที่แท้จริง เพราะว่าตามทฤษฎีของ

ฟรอยด์เอง สิ่งเหล่านี้ทำหน้าที่เป็นสัญญาณหรืออาการของโรคของกระบวนการทดเทิดเท่านั้น ยุงกล่าวว่า สัญลักษณ์ที่แท้จริงแตกต่างจากนี้ในแก่นแท้ และควรจะเข้าใจว่า เป็นการแสดงออกของความหยั่งรู้ซึ่งยังไม่อาจหารูปแบบในทางใดทางหนึ่งที่ดีกว่านั้นได้ ยุงยกตัวอย่างสัญลักษณ์ที่แท้จริงจากหนังสือเรื่องรีพับลิกของเพลโตตอนที่อธิบายความคิดเรื่องความจริงสูงสุดว่าห่างไกลจากความเข้าใจของสามัญชนเพียงไร โดยใช้การเปรียบเทียบเรื่องถ้ำ เพราะว่านี้เป็นความพยายามที่จะอธิบายบางสิ่งซึ่งยังไม่มีทางที่จะแสดงเป็นคำพูดที่มีความหมายอย่างเดียวกันได้ ยุงกล่าวต่อไปว่า ถ้าเราตีความคำเปรียบของเพลโต (เรื่องถ้ำ) โดยวิธีการของฟรอยด์ เราก็คงจะไปถึงมดลูกอย่างแน่นอน และคงจะพิสูจน์ได้ว่า แม้แต่จิตใจอย่างเพลโตก็ยังฝังอยู่ในเรื่องเพศของวัยทารกในระดับที่ยังป่าเถื่อน แต่เราก็คงจะมองข้ามสิ่งซึ่งเพลโตได้สร้างสรรค์ขึ้นจริง ๆ จากตัวกำหนดอันป่าเถื่อนของความคิดทางปรัชญาของเขา เราคงพลาดจุดสำคัญ และเพียงแต่ค้นพบว่า เพลโตมีความเพ้อฝันทางเพศแบบวัยทารกเช่นเดียวกับมนุษย์ปุถุชนอื่น ยุงย้ำว่า การค้นพบเช่นนี้อาจว่าชื่นชมในแง่การแพทย์ แต่ก็ไม่มีอะไรเกี่ยวข้องกับความหมายของเรื่องเปรียบเทียบของเพลโตเลย

ยุงกล่าวถึงเหตุที่เขาอธิบายการใช้จิตวิทยาทางการแพทย์กับงานทางศิลปะว่า เป็นเพราะเขาต้องการเน้นว่า วิธีจิตวิเคราะห์ในขณะเดียวกันก็เป็นส่วนสำคัญของลัทธิฟรอยด์ ตัวฟรอยด์เองทำให้เกิดความแน่ใจโดยการตั้งกฎอย่างเคร่งครัดให้วิธีการและลัทธิซึ่งเป็นสิ่งแตกต่างกันมากสองสิ่งเป็นที่ยอมรับของมหาชนว่าเป็นสิ่งเดียวกัน อย่างไรก็ตาม วิธีการอาจใช้ได้ผลดีทางการแพทย์โดยไม่ต้องยกขึ้นเป็นลัทธิ และสำหรับลัทธินี้เราจำเป็นต้องคัดค้านอย่างแข็งขัน เพราะสมมติฐานซึ่งเป็นพื้นฐานของลัทธินี้เป็นสิ่งที่ตั้งขึ้นตามอำเภอใจโดยแท้ ยกตัวอย่าง โรคประสาทไม่ได้เกิดขึ้นเพราะการเก็บกดทางเพศในทุกกรณี สำหรับโรคจิตก็เช่นเดียวกัน ไม่มีเหตุผลที่จะกล่าวว่า ความฝันเป็นเพียงเพื่อบรรลุความปรารถนาซึ่งเก็บกดไว้ เพราะไม่สอดคล้องกับศีลธรรม จึงจำต้องถูกปลอมแปลงโดยเครื่องบังคับความฝันซึ่งสมมติว่ามีอยู่จริง วิธีการตีความความฝันแบบฟรอยด์ ตราบเท่าที่ยังอยู่ในอิทธิพลของสมมติฐานซึ่งผิดพลาดเพราะมีความเข้าใจเพียงด้านเดียวนั้นก็ย่อมแสดงอคติซึ่งเห็นได้ชัด ยุงแนะนำวิธีใช้จิตวิเคราะห์โดยปราศจากอคติว่า เมื่อใช้กับงานทางศิลปะ จะต้องไม่มีความคิดเห็นด้านการแพทย์เข้ามาปน เพราะว่างานทางศิลปะไม่ใช่โรค ดังนั้น จึงต้องใช้วิธีที่แตกต่างจากจิตวิเคราะห์ทางการแพทย์ตามปกติแพทย์ค้นหาเหตุของโรคเพื่อจะถอนรากขึ้นมา แต่ตามปกติเช่นกันนักจิตวิเคราะห์จะต้องใช้ท่าทีซึ่งตรงข้ามเมื่อเป็นเรื่องของงานทางศิลปะ แทนที่จะตรวจหาต้นเหตุอันพบได้เป็นสามัญ เขาจะต้องเสาะหาความหมายของศิลปะเป็นสิ่งแรก และจะสนใจต้นเหตุเพียงเท่าที่จะทำให้เขาเข้าใจความหมายได้อย่างสมบูรณ์ เหตุส่วนตัวมีผลมากหรือน้อยต่องานทางศิลปะเท่า ๆ กับที่เนื้อดินมีผลต่อพืชซึ่งเกิดจากดินนั้น แม้เราจะเรียนรู้ว่าพืชอย่างใดมีความแปลกเฉพาะชนิดใดโดยดูจากถิ่นที่เกิด แต่เราก็ไม่อาจกล่าวได้ว่า ความรู้นี้เป็นการค้นพบสิ่งที่เป็นเนื้อแท้ของพืช ยุงย้ำว่าการที่แพทย์จะต้องรู้จักคนไข้เพื่อต้องหาสาเหตุเป็นสิ่งนอกเรื่องเมื่อมาถึงปัญหาของงานศิลปะ เพราะว่าสิ่งนี้ไม่ใช่มนุษย์แต่เป็นสิ่งนอกเหนือบุคคล จึงไม่อาจตัดสินด้วยเกณฑ์สำหรับบุคคล ความสำคัญเฉพาะของงานศิลปะที่แท้จริงอยู่ตรงที่ศิลปะสามารถหลีกหนีออกจากข้อจำกัดของบุคคล และลอยขึ้นสูงเหนือความกังวลส่วนตัวของผู้สร้างศิลปะ นี้เป็นคำตัดสินศิลปะซึ่งปลดปล่อยศิลปะจากผู้สร้างตรงกันข้ามกับทัศนะของฟรอยด์ ซึ่งมอง

เห็นศิลปะเป็นเครื่องแสดงออกของความกังวลส่วนตัวอันเร้นลับของผู้สร้าง แม้ว่าทั้งยุงและฟรอยด์จะใช้จิตวิเคราะห์เช่นเดียวกัน ดังนั้นเราจึงเห็นได้ว่า วิธีการกับทัศนะเป็นคนละสิ่งกัน

ต่อไปยุงกล่าวถึงข้อจำกัดในการใช้จิตวิทยา เพื่ออธิบายศิลปินหรือมนุษย์ในฐานะผู้สร้างสรรค์ เขาพบว่า แม้นักจิตวิทยาซึ่งมีทัศนะแบบชีวภาพอย่างบริสุทธิ์อาจอธิบายมนุษย์โดยทั่วไปได้มากแต่ไม่อาจใช้กับศิลปะ และยิ่งใช้ไม่ได้เลยกับมนุษย์ในฐานะผู้สร้างสรรค์ นี้ก็เป็นความแตกต่างระหว่างยุงกับฟรอยด์ในเรื่องเดียวกันอีกประการหนึ่ง เหตุผลของยุงคือจิตวิทยาแบบค้นหาเหตุผลอย่างเดียวสามารถเพียงแต่ลดบุคคลทุกคนลงไปเป็นสมาชิกของ **Homo sapiens** เท่านั้น เพราะว่าวงของจิตวิทยาจำกัดอยู่กับสิ่งซึ่งส่งผ่านทางพันธุกรรมหรือได้มาจากแหล่งอื่น แต่งานศิลปะไม่ได้ถูกส่งผ่านหรือรับมาเป็นการรวมเข้ารูปใหม่ด้วยการสร้างสรรค์ของสภาวะทั้งหลาย ซึ่งจิตวิทยาแบบแสวงเหตุจำเป็นต้องลดศิลปะลงไปหานั้นเอง เช่นเดียวกับพืชซึ่งมีกระบวนการใช้ชีวิตอันไม่เกี่ยวข้องกับคุณภาพของดินเป็นส่วนสำคัญ ความหมายและคุณลักษณะเฉพาะตัวของงานศิลปะชิ้นหนึ่งก็อยู่ภายในตัวเองไม่ใช่ในเครื่องกำหนดภายนอก เราแทบจะบรรยายงานศิลปะได้ว่าเป็นสิ่งมีชีวิตซึ่งใช้มนุษย์เป็นเครื่องหล่อเลี้ยง ใช้ความสามารถของมนุษย์ในวิถีทางที่งานนั้นกำหนดเองและสร้างรูปร่างให้ตนเอง เพื่อบรรลุวัตถุประสงค์ทางสร้างสรรค์ของตนเอง

ถึงตอนนี้ยุงกล่าวว่า มิใช่ศิลปะทุกชิ้นเกิดขึ้นในลักษณะนี้ เช่น มีงานทางวรรณกรรมทั้งร้อยแก้วและร้อยกรอง ซึ่งเกิดขึ้นเพราะผู้แต่งตั้งใจสร้างสัมฤทธิผลอย่างใดอย่างหนึ่งโดยไม่มีปัจจัยอื่นประกอบ ยุงบรรยายลักษณะของการสร้างงานซึ่งผู้แต่งตระหนักและบังคับได้เต็มที่เช่นนี้ว่า เป็นการใช้เนื้อหาตามวิธีการที่กำหนดโดยมีจุดมุ่งหมายที่กำหนดไว้ มีการตกแต่งส่วนต่าง ๆ โดยหวังผลรวม ใช้กฎเรื่องรูปแบบและลีลาการแต่งอย่างเคร่งครัด ใช้วิจารณญาณอย่างเฉียบแหลมในการเลือกถ้อยคำโดยเสรีที่สุด นี้หมายความทางจิตวิทยาว่า ผู้แต่งมีความสอดคล้องกับกระบวนการสร้างสรรค์จนกระทั่งลืมคิดถึงปัญหา ว่าเขาได้ทำตนให้เป็นเครื่องมือของกระบวนการสร้างสรรค์โดยเจตนาหรือว่าสิ่งนั้นทำให้เขาตกเป็นเครื่องมือเสียเอง ส่วนการสร้างวรรณกรรมอีกลักษณะหนึ่งซึ่งมีจำนวนมากเช่นเดียวกัน คือ งานซึ่งดูเหมือนจะหลั่งไหลออกมาจากปลายปากกาของผู้เขียนในรูปที่เกือบจะสมบูรณ์และบริบูรณ์ เหมือนกับที่เทพีพอลาส เอธีนา ลอยออกมาจากเศียรของซูส ในการเขียนลักษณะนี้ งานศิลปะจู่โจมผู้เขียน มือของเขาถูกดึง ปากกาของเขาเขียนสิ่งซึ่งหัวสมองของเขาคำนึงด้วยความอัศจรรย์ใจ งานนั้นนำรูปแบบของตนเองมาด้วย อะไรที่เขาอยากเพิ่มถูกสลัดและสิ่งที่เขาอยากตัดออกถูกยัดเยียดกลับมาใหม่ เขาถูกบังคับให้ยอมรับสิ่งซึ่งเขาเขียน และจำต้องกระทำการตามแรงกระตุ้นซึ่งอยู่ภายในเพราะรู้สึกว่างานของเขายิ่งใหญ่กว่าตัวเขาเอง และใช้อำนาจซึ่งมิใช่ของเขาและซึ่งเขาบังคับไม่ได้ นี้หมายความว่าศิลปินไม่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกับกระบวนการสร้างสรรค์ เมื่อเราอภิปรายเรื่องจิตวิทยาของศิลปะ เราจะต้องระลึกถึงวิธีการสร้างสรรค์ซึ่งแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิงสองชนิดนี้ เพราะว่าในการตัดสินงานศิลปะสิ่งซึ่งสำคัญที่สุดส่วนใหญ่ขึ้นกับการแยกประเภทศิลปะเช่นนี้ ยุงกล่าวว่า นักจิตวิทยาอาจเรียกศิลปะแบบที่ผู้สร้างสามารถบังคับวัสดุด้วยความตั้งใจที่เขาสำนึกได้ว่าแบบหันเข้า ตรงกับที่ Schiller นักวรรณคดีวิจารณ์ชาวเยอรมนีเรียกว่าแบบ sentimental และเรียกศิลปะซึ่งเกิดจากการสร้างสรรค์อยู่เหนืออำนาจของผู้สร้างแบบหันออก ตรงกับสิ่งที่ชิลเลอร์เรียกว่า naive ตัวอย่างศิลปะแบบหันเข้า

ตามความเห็นของยุง คือ บทละครของชิลเลอร์และกวีนิพนธ์ส่วนใหญ่ของเขา ตัวอย่างศิลปะแบบหันออก คือ **Faust** ภาค 2 อันเป็นตอนที่วัสดุมีลักษณะใหม่คือขัดขืนผู้สร้างศิลปะ ยุงตั้งข้อสังเกตว่าเมื่อเราพูดถึงกวีไม่ใช่ฐานะบุคคล แต่ในฐานะที่กระบวนการสร้างสรรค์มีผลต่อเขา ทัศนะทางจิตวิทยาจะต้องเปลี่ยนไปทันที เพราะเมื่อจุดสนใจเปลี่ยนไปอยู่ที่กระบวนการสร้างสรรค์ กวีเข้ามามีส่วนในเรื่องนี้เพียงแต่ในฐานะผู้มีปฏิกิริยาตอบโต้เท่านั้น ความจริงข้อนี้เห็นได้ชัดจากวิธีการสร้างสรรค์ข้อสอง คือ เมื่อกวีไม่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกับกระบวนการสร้างสรรค์ ส่วนวิธีที่หนึ่งก็เป็นจริงเช่นเดียวกัน ในกรณีนี้ กวีดูเหมือนจะกลายเป็นกระบวนการนั้นเสียเอง และสร้างด้วยความจงใจเป็นอิสระ ปราศจากความรู้สึกว่าถูกบังคับแม้แต่น้อย เขาอาจจะเชื่ออย่างสนิทว่า เขามีเสรีภาพในการกระทำ และมองไม่เห็นว่างานของเขาจะเป็นอื่นไปได้ นอกจากเป็นการแสดงออกของความจงใจและความสามารถของเขาเอง

การวิเคราะห์ความสัมพันธ์สองชนิดระหว่างกวีกับงานของเขานำไปสู่ข้อสรุปว่า เรามีปัญหาซึ่งไม่อาจตอบได้โดยใช้คำอธิบายเรื่องการสร้างสรรค์ของเหล่ากวีเอง เพราะว่าเป็นปัญหาทางวิทยาการซึ่งจิตวิทยาเท่านั้นสามารถแก้ได้ ยุงกล่าวว่านี้เป็นปัญหาซึ่งจิตวิเคราะห์แสดงให้เห็นว่ามีอยู่จริงไม่ใช่เรื่องที่ถามกันขึ้นมาลอย ๆ เพื่อลับสมอง การวิจัยแสดงให้เห็นว่า มีวิธีการหลายอย่างที่จิตสำนึกไม่เพียงแต่ได้อิทธิพลจากจิตใต้สำนึกเท่านั้น ยังถูกชี้แนะด้วยจิตใต้สำนึกอีกด้วย ยุงใช้ความรู้นี้ในการวิเคราะห์ว่าการสร้างสรรค์ของกวีก็เช่นกัน ถูกกำหนดด้วยจิตใต้สำนึกไม่ว่ากวีจะรู้ตัวหรือไม่ ข้อพิสูจน์โดยตรง คือ กวีที่คิดว่าตนรู้ว่าพูดอะไร แท้ที่จริงพูดมากกว่าที่ตนเองสำนึก ส่วนข้อพิสูจน์ทางอ้อมคือกรณีที่กระบวนการสร้างสรรค์ที่มีอำนาจเหนือความจงใจโดยเสรีของกวี และแสดงการบังคับตามใจตนทันทีที่กวีเลิกกิจกรรมการสร้างสรรค์ด้วยใจสมัคร หรือกรณีที่กวีมีอาการหงุดหงิดทุกครั้งที่จำเป็นต้องชะงักการสร้างสรรค์โดยเขาไม่เต็มใจ

เมื่อยุงได้แสดงให้เห็นว่ากระบวนการสร้างสรรค์เป็นสิ่งที่เกิดจากจิตใต้สำนึกในทุกกรณีแล้ว เขาก็บรรยายว่าแรงกระตุ้นทางสร้างสรรค์มีลักษณะอย่างไร เขากล่าวว่าการวิเคราะห์ศิลปินโดยสม่ำเสมอทำให้ทราบว่า มีพลังของแรงกระตุ้นทางสร้างสรรค์ผุดขึ้นจากจิตใต้สำนึก และสิ่งนี้มีลักษณะซึ่งดื้อดึงและไม่ขึ้นกับเหตุผล งานซึ่งยังไม่เกิดขึ้นแต่อยู่ในจิตของศิลปินเป็นพลังของธรรมชาติซึ่งประสบผลตามเจตนาโดยใช้พลังบังคับ หรือใช้กลอุบายอันแยบยลของธรรมชาติเอง ยุงเปรียบเทียบกับพืชว่าแรงกระตุ้นทางสร้างสรรค์มีชีวิตและเติบโตในศิลปินเหมือนกับต้นไม้ในดินอันเป็นที่ซึ่งมันได้รับสิ่งบำรุง ในภาษาของจิตวิเคราะห์สิ่งมีชีวิตนี้เรียกว่า **autonomous complex** เป็นส่วนที่แยกจากจิตและดำรงชีวิตของตนเองภายนอกระบบจิตสำนึก อาจจะปรากฏเป็นเพียงการก่อกวนกิจกรรมของจิตสำนึกหรือเป็นผู้มีอำนาจล้นพ้นซึ่งสวมแอก ego ให้ทำงานตามวัตถุประสงค์ของตน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับการสะสมพลังงานของคอมเพลกซ์ ดังนั้น กวีซึ่งเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับกระบวนการสร้างสรรค์ คือ ผู้ที่ยอมรับอำนาจของจิตใต้สำนึกตั้งแต่แรกเมื่อสิ่งนี้เริ่มทำงาน ส่วนกวีอีกประเภทหนึ่งซึ่งรู้สึกว่า กระบวนการสร้างสรรค์เป็นสิ่งซึ่งตนไม่รู้จักก็คือ ผู้ที่ไม่อาจยอมรับด้วยเหตุผลต่าง ๆ จึงถูกบังคับโดยไม่รู้ตัว

เมื่อเราทราบวิธีการของกระบวนการสร้างสรรค์ซึ่งบังคับกวีว่ามีลักษณะเช่นนี้แล้ว เราก็ต้องการทราบว่า ความแตกต่างในที่มาของศิลปะจะต้องแสดงอยู่ในศิลปะด้วย กล่าวโดยย่อ งานที่เป็นประเภท

แรกจะต้องอยู่ในขอบเขตของความเข้าใจ และสัมฤทธิผลของงานจะถูกกำหนดด้วยวัตถุประสงค์ของผู้แต่งและจะไม่ล่วงล้ำออกจากนั้น สำหรับงานอีกประเภทหนึ่ง เราต้องเตรียมตัวที่จะพบสิ่งบางอย่างซึ่งอยู่เหนือการบังคับของผู้แต่ง และนอกเหนือความเข้าใจของเรา ในอัตราส่วนเท่ากับที่จิตสำนึกของผู้แต่งถูกบังคับไว้ในขณะที่ผลิตงานนั้น เราจะต้องคาดว่าทั้งเนื้อหาและรูปแบบจะมีอะไรแปลก ๆ มีความคิดซึ่งอาจเข้าใจได้โดยการหยั่งรู้ไม่ใช่ด้วยเหตุผล มีภาษาซึ่งบรรจุความหมายไว้จนล้น มีจินตภาพซึ่งเป็นสัญลักษณ์โดยแท้จริง เพราะว่าเป็นการแสดงออกอย่างดีที่สุดที่จะทำได้สำหรับสิ่งซึ่งไม่รู้จักเป็นสะพานทอดไปสู่อีกฝั่งหนึ่งซึ่งมองไม่เห็น สิ่งเหล่านี้ในทางปฏิบัติจะต้องอยู่ร่วมกัน แต่ยุงเตือนว่าเราไม่อาจแยกประเภทนักเขียนตามเกณฑ์นี้โดยไม่ได้สำรวจความสัมพันธ์ส่วนตัวระหว่างเขากับงานของเขาอย่างค่อนข้างจะละเอียดเสียก่อน บางครั้งนักเขียนคนเดียวกันอาจใช้วิธีหนึ่งในงานชิ้นหนึ่ง และอีกวิธีหนึ่งในงานอีกชิ้นหนึ่ง เช่น เกอเตใช้วิธีหนึ่งในกวีนิพนธ์ซึ่งประพันธ์ไว้อย่างสละสลวย แต่ใน **Faust** ภาค 2 มีการต่อสู้กับวัสดุของเรื่องอย่างเห็นได้ชัด สำหรับกวีซึ่งไม่มีความเดือนร้อนในการสร้างสรรค์นั้น ก็อาจเป็นไปได้ที่การที่เขาคิดว่างานอยู่ในบังคับของเขาเป็นความหลงผิดของเขาเอง ถ้าเป็นเช่นนั้น งานของเขาจะมีคุณลักษณะแบบสัญลักษณ์ซึ่งอยู่นอกขอบเขตจิตสำนึกของเขา ในกรณีนี้เป็นการยากที่จะค้นพบ เพราะผู้อ่านเองก็ไม่อาจก้าวพ้นจากขอบเขตของจิตสำนึกของตนซึ่งถูกกำหนดด้วยสภาพทางความคิดของสมัยที่ตนอยู่ นี้คือเหตุผลที่งานของกวีบางคนซึ่งพ้นสมัยไปแล้วกลับมีผู้สนใจใหม่โดยไม่มีการเตรียมล่วงหน้า แต่เกิดขึ้นเมื่อวิวัฒนาการทางจิตสำนึกของเขา มีถึงขนาดหนึ่งซึ่งทำให้กวีผู้นั้นสามารถให้สิ่งใหม่แก่เราได้

สำหรับการตัดสินศิลปะจากด้านสุนทรียภาพว่าเกี่ยวข้องกับงานสองชนิดนี้อย่างไรนั้น ยุงกล่าวว่าสัญลักษณ์เป็นการท้าทายความคิดและความรู้สึกของเราตลอดกาล จึงอาจเป็นเหตุผลว่า เหตุใดงานแบบสัญลักษณ์จึงมีแรงกระตุ้นมาก เหตุใดจึงทำให้เราสนใจอย่างลึกซึ้ง และเหตุใดจึงมักไม่ให้ความบันเทิงด้านสุนทรียภาพอย่างบริสุทธิ์แก่เรา ส่วนงานที่เห็นชัดว่าไม่ใช่แบบสัญลักษณ์ตอบสนองความนึกคิดทางสุนทรียภาพของเราได้มากกว่าเป็นอันมาก เพราะว่าเป็นงานที่สมบูรณ์ในตัวเองและสำเร็จผลตามความมุ่งหมายของงานนั้น

ถ้ายุงเห็นว่าศิลปะเป็นผลของการทำงานของ. autonomous complex สำหรับการสร้างสรรค์โดยเฉพาะแล้ว เหตุใดนักจิตวิทยาโดยเฉพาะฟรอยด์จึงมองเห็นความเหมือนระหว่างศิลปินกับคนไข้โรคประสาท เรื่องนี้ยุงอธิบายว่า คอมเพลกซ์นี้มีลักษณะที่ร่วมกับคอมเพลกซ์อื่น คืออาจแสดงตนหรือไม่ตามใจชอบ ไม่เกี่ยวกับการบังคับของจิตสำนึก จึงมีความเหมือนกับกระบวนการทางความผิดปกติต่าง ๆ เพราะสิ่งเหล่านี้ก็มีคอมเพลกซ์ของตัวเอง โดยเฉพาะความผิดปกติทางจิต ความว้าวุ่นของศิลปินขณะผลิตงานมีความใกล้เคียงอย่างน่ากลัวอันตรายกับสภาพของการเป็นโรคจิตอย่างหนึ่ง แม้ว่าทั้งสองสิ่งนี้จะไม่ใช่สิ่งเดียวกัน แต่ autonomous complex ทั้งหลายไม่ใช่โรคในตัวของมันเอง เพราะคนปกติก็ตกอยู่ในอำนาจของสิ่งเหล่านี้ไม่ชั่วคราวก็ถาวร

สุดท้าย ยุงกล่าวถึงจิตใต้สำนึกร่วมกับการสร้างสรรค์โดยเฉพาะในกวีนิพนธ์ว่า ตราบใดที่เราไม่อาจมองเห็นสัญลักษณ์ในงานของกวี เราก็ไม่มีจุดเริ่มที่จะวิเคราะห์เพราะงานนั้นดูเหมือนจะมีความ

หมายเท่าที่กล่าว แต่ในกรณีที่เราเห็นสัญลักษณ์ เราอาจวิเคราะห์ได้ว่า งานนั้นไม่ได้เกิดขึ้นจาก **จิตใต้สำนึกส่วนบุคคล** ของกวี แต่มีที่เกิดอยู่ในอาณาเขตของตำนานอันอยู่ใต้สำนึกและจินตภาพอันเก่าแก่ก่อนอารยธรรมของตำนานเหล่านั้น เป็นมรดกร่วมของมนุษยชาติ จิตใต้สำนึกร่วมแตกต่างจากจิตใต้สำนึกส่วนบุคคล สิ่งหลังนี้ยุงถือกันว่าเป็นผลลัพธ์ของกระบวนการทางจิตทั้งหลายและเนื้อหาซึ่งสามารถจะกลายเป็นจิตสำนึกได้และก็มักจะเป็นเช่นนั้น แต่ถูกกดไว้เพราะไม่เข้ากับสิ่งอื่นและถูกเก็บไว้ภายใต้แต่ชิดผิวพื้น ศิลปะได้รับสิ่งต่าง ๆ จากอาณาเขตนี้เหมือนกัน แต่เป็นสิ่งที่ไม่แจ่มแจ้งและสับสน ถ้าสิ่งเหล่านี้เป็นใหญ่ในงานศิลปะ แทนที่จะทำให้งานศิลปะนั้นเป็นสัญลักษณ์ กลับทำให้เป็นอาการโรค ยุงสรุปว่า เราอาจปล่อยศิลปะประเภทนี้ให้เป็นหน้าที่ของวิธีการค้นคว้าที่ฟรอยด์ใช้โดยไม่บังเกิดความเสียหายและความเสียดายแก่เรา ต่อไปยุงเปรียบเทียบระหว่างจิตใต้สำนึกสองชนิดนี้ว่าตรงข้ามกัน จิตใต้สำนึกส่วนบุคคลเป็นชั้นซึ่งค่อนข้างจะบางและอยู่ชิดกับทวารแห่งจิตสำนึก จิตใต้สำนึกร่วมไม่แสดงแนวโน้มที่จะกลายเป็นจิตสำนึกในสภาพปกติ ทั้งไม่อาจนำกลับมาสู่ความจำได้โดยวิธีการวิเคราะห์ใด ๆ เพราะว่าไม่เคยถูกกดหรือถูกลืม เราจะต้องไม่คิดถึงจิตใต้สำนึกร่วมในฐานะข้อมูลซึ่งมีความคงที่อยู่ในตัว จิตใต้สำนึกร่วมไม่ใช่อะไรมากไปกว่าศักยภาพ ซึ่งเราได้รับจากอดีตก่อนอารยธรรมในรูปแบบเฉพาะของจินตภาพซึ่งอยู่ในความจำหรือสืบทอดมาในโครงสร้างทางสรีระของสมอง ไม่มีความคิดที่เกิดขึ้นมากับตัว มีแต่ความเป็นไปได้ที่จะมีความคิดเท่านั้นซึ่งเกิดมากับตัวเราและจำกัดขอบเขตให้แก่ความเพ้อฝันที่แม้จะไกลจากความจริงที่สุด และยังคงให้กิจกรรมด้านเพ้อฝันของเราอยู่ในประเภทบางอย่าง เราไม่อาจทราบว่ามีสิ่งนี้อยู่จนกว่าจะเห็นผลของมัน ความเป็นไปได้ทางความคิดนี้ปรากฏในที่สุดในศิลปะซึ่งมีรูปร่างแล้ว ในฐานะที่เป็นผู้กำหนดรูปร่างให้ กล่าวคือโดยการดูย้อนจากงานศิลปะซึ่งสำเร็จแล้วเท่านั้น เราจึงอาจสร้างต้นแบบอันเก่าแก่ของจินตภาพแบบก่อนอารยธรรมขึ้นใหม่ได้ คำที่ยุงใช้เรียกจินตภาพชนิดนี้อีกคำหนึ่งคือ archetype หรือปฐมรูป ได้แก่ตัวตนชนิดหนึ่ง อาจเป็นยักษ์ มนุษย์หรือกระบวนการก็ได้ซึ่งเกิดขึ้นเป็นประจำในวิถีทางอันเป็นธรรมชาติแห่งประวัติศาสตร์ และปรากฏขึ้นเมื่อใดก็ตามที่ความเพ้อฝันแบบสร้างสรรค์ได้โอกาสแสดงออกอย่างเสรี ดังนั้น ปฐมรูปจึงจำเป็นต้องเป็นบุคคลในตำนาน จินตภาพเหล่านี้ให้รูปแบบแก่ประสบการณ์ซึ่งเป็นสามัญและนับไม่ถ้วนของบรรพบุรุษของเรา หรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นตะกอนทางจิตของประสบการณ์จำนวนเหลือที่จะนับซึ่งอยู่ในประเภทเดียวกัน ปฐมรูปแสดงภาพของชีวิตทางจิตแบบมาตรฐานโดยแบ่งส่วนและแสดงออกในรูปพระเจ้าต่าง ๆ ในตำนาน แต่บุคคลในตำนานเองก็เป็นผลิตผลของความเพ้อฝันแบบสร้างสรรค์ และยังต้องแบ่งออกเป็นอีกภาษาหนึ่งซึ่งเป็นรูปของความคิดรวบยอด ในสมัยแรก ๆ เท่านั้นที่มีภาษาชนิดนี้อยู่ แต่เมื่อความคิดรวบยอดที่จำเป็นถูกสร้างขึ้นแล้ว ก็สามารถให้ความเข้าใจแบบนามธรรมและแบบวิทยาศาสตร์แก่เราว่า กระบวนการใต้จิตสำนึกซึ่งเป็นรากฐานของจินตภาพแบบก่อนอารยธรรมคืออะไร

สิ่งที่ยุงอธิบายมานี้ออกจะเป็นนามธรรมมากจนเราไม่เข้าใจแจ่มแจ้ง ดังนั้นเขาจึงบรรยายลักษณะของปฐมรูปต่อไปว่า ในจินตภาพเหล่านี้ แต่ละภาพมีจิตวิทยาของมนุษย์และชะตาชีวิตของมนุษย์ส่วนน้อย ๆ ปรากฏอยู่ มีเศษของความเบิกบานและความเศร้าซึ่งเกิดขึ้นซ้ำ ๆ นับครั้งไม่ถ้วนในประวัติศาสตร์ของบรรพบุรุษของเรา และโดยเฉลี่ยก็ดำเนินไปเช่นนี้ไม่เปลี่ยนแปลงเหมือนกับร่องน้ำ

ที่เซาะลึกลงไปในจิต และในร่องน้ำนั้น กระแสธารแห่งชีวิตแทนที่จะไหลไปอย่างเดิมโดยเป็นลำธารที่กว้างและตื้นกลับขยายเป็นแม่น้ำใหญ่ในทันใด สิ่งนี้จะเกิดขึ้นทุกครั้งที่เราพบสภาวการณ์ขุดใดขุดหนึ่งซึ่งช่วยสร้างจินตภาพแบบดั้งเดิมโดยการที่เกิดซ้ำ ๆ มาเป็นเวลานาน สิ่งที่ยุงอธิบายต่อไปช่วยให้เราเข้าใจได้ว่า เหตุใดบางครั้งเราจึงถูกกระตุ้นอย่างรุนแรงเมื่อประสบกับปฐมรูปในกวีนิพนธ์ ยุงกล่าวว่าในขณะที่สภาวะแบบปฐมรูปเกิดขึ้น เราไม่ได้เป็นเพียงบุคคลแต่ละคนแต่เป็นทั้งเชื้อชาติ เสียงของมนุษย์ทั้งหมดก้องอยู่ในตัวเราอีกครั้ง บุคคลไม่สามารถใช้พลังอำนาจที่มีอยู่ให้บังเกิดผลเต็มที่ นอกจากได้รับความช่วยเหลือจากสิ่งหนึ่งในจำนวนการแสดงออกร่วมกันที่เราเรียกว่าอุดมคติ ซึ่งปลดปล่อยพลังที่ซ่อนเร้นอยู่ของสัญชาตญาณ และที่ความจงใจอย่างรู้ตัวไม่อาจเข้าถึงได้ อุดมคติที่มีประสิทธิภาพมากที่สุดจะเป็นสิ่งที่เป็นสำนวนต่าง ๆ ของปฐมรูปหนึ่ง ข้อพิสูจน์คือ สำนวนเหล่านี้ทำให้เป็นความเปรียบได้ง่าย เช่น อุดมคติเรื่องมาตุภูมิ เป็นความเปรียบที่เห็นได้ชัดของมารดา เช่นเดียวกับปิตุภูมิเป็นความเปรียบของบิดา พลังซึ่งกระตุ้นเราไม่ได้มาจากความเปรียบ แต่มาจากคุณค่าทางสัญลักษณ์ของถิ่นกำเนิดของเรา ปฐมรูปในที่นี้ คือ participation mystique ของอนารยชนกับพื้นดินซึ่งเขาอาศัยอยู่ และซึ่งบรรจุวิญญาณของบรรพบุรุษของเขา พลังของปฐมรูปไม่ว่าจะเป็นในลักษณะประสบการณ์โดยตรงหรือแสดงผ่านคำพูดกระตุ้นเรา เพราะว่าเรียกเสียงหนึ่งขึ้นมาซึ่งดังกว่าเสียงของเรา ใครก็ตามซึ่งพูดโดยจินตภาพแบบดั้งเดิมพูดด้วยเสียงของคนนับพัน เขาจะดึงดูดและครอบคลุม ในขณะเดียวกัน เขาจะยกระดับความคิดซึ่งเขาต้องการแสดงออกให้สูงกว่าสิ่งซึ่งเกิดขึ้นเฉพาะครั้งคราวและไม่ถาวรขึ้นสู่ระดับของสิ่งถาวร เขาเปลี่ยนชะตาชีวิตส่วนบุคคลเป็นชะตาชีวิตมนุษยชาติและปลุกพลังทั้งหลายทั้งปวงในตัวเราซึ่งทำให้มนุษยชาติสามารถพบที่พักหลบจากภัยทุกอย่าง และรอดจากความทุกข์ทรมานที่ยาวนานที่สุด ยุงซึ่งพูดราวกับกวีเมื่อเขาสดุดีการใช้ปฐมรูปได้สรุปว่า นี้เป็นความลับของศิลปะที่ยิ่งใหญ่และผลที่มีต่อเรา สำหรับยุง เนื่องจากกวีนำปฐมรูปกลับมาให้เรา ศิลปะจึงมีประโยชน์แก่สังคมเป็นอันมาก เพราะศิลปะทำหน้าที่อย่างไม่หยุดหย่อนที่จะให้การศึกษาแก่ความคิดเห็นของสมัย โดยนำรูปแบบที่สมัยนั้นขาดที่สุดมาให้ศิลปินค้นหาลึกลงไปในจิตใต้สำนึกและพบจินตภาพดั้งเดิม ซึ่งเหมาะที่จะชดเชยความไม่เพียงพอและการมองด้านเดียวของสมัยปัจจุบันได้ดีที่สุด วิธีที่กวีใช้ คือ หยิบจินตภาพ ยกขึ้นจากจิตใต้สำนึกซึ่งลึกที่สุดและนำมาสัมพันธ์กับคุณค่าซึ่งเราสำนึก โดยประการนี้ กวีได้เปลี่ยนจินตภาพดั้งเดิม กระทั่งจิตใจของคนร่วมสมัยของเขาสามารถรับได้ตามแต่พลังของตน

หลังจากที่เราทราบความคิดของยุงเรื่องปฐมรูป ซึ่งเป็นมรดกร่วมของมนุษย์และการแสดงปฐมรูปโดยผ่านสัญลักษณ์ซึ่งเป็นสิ่งเฉพาะตัวของผู้แสดงออกแล้ว เราก็อยู่ในฐานะที่สามารถพิจารณาขั้นต่อไป คือ ตัวอย่างจากวรรณคดีซึ่งยุงได้วิเคราะห์เพื่อแสดงการวิเคราะห์ปฐมรูป นี้คือเรื่อง **Faust** ภาคสอง ตอน **Cabiri** โดยอ้างถึงความคิดเรื่องการหยุดยั้งของมนุษย์ก่อนก้าวสุดท้ายที่จะเข้าถึงการรวมจิตสำนึกเข้ากับจิตใต้สำนึก นี้เป็นปฐมรูปซึ่งเขาพบในความฝันหลายเรื่อง ในที่นี้ ยุงวิเคราะห์เลข 4 ว่าเป็นเสมือนแผนภูมิของพื้นที่ก่อนที่จะอุบัติขึ้นจริง (pre-existent) และอาจอธิบายปรากฏการณ์สากลและความสำคัญด้านความลึกลับของกางเขนหรือวงกลมแบ่งสี่ส่วน เขากล่าวว่า ในสัญลักษณ์ของตะวันออก รูปสี่เหลี่ยมซึ่งหมายถึงแผ่นดินในประเทศจีน หรือดอกบัวในประเทศอินเดียนั้น

ยังมีลักษณะเป็นเพศหญิงเช่นเดียวกับจิตใต้สำนึกของชาย หรือ anima ซึ่งเป็นเพศหญิง และเป็น "บุคคลที่ 4" (ในความฝัน เช่น มีผู้ฝัน แพทย์ นักบิน และหญิงที่ไม่รู้จัก) หญิงนี้คือมดลกของมารดาซึ่งมืดและเป็นที่หวาดกลัว มีธรรมชาติซึ่งเป็นได้ทั้งฝ่ายดีและชั่วโดยเนื้อแท้ ถ้าว่าตามจิตวิทยาแห่งหน้าที่ (function) มีหน้าที่สองอย่างแบบจิตสำนึกจึงเป็นเพศชาย และมักปรากฏในความฝันว่าเป็นพ่อกับลูก หน้าที่อย่างที่สามเป็นแบบจิตใต้สำนึกและทำหน้าที่เสริม อาจยกขึ้นสู่จิตสำนึกได้และดังนั้นก็จะเป็นเพศชาย ส่วนหน้าที่ที่สี่เรียกว่าแบบ inferior นั้น แปดเปื้อนด้วยจิตใต้สำนึก และเมื่อปรากฏเป็นจิตสำนึกก็จะลากเอาจิตใต้สำนึกทั้งหมดขึ้นมาด้วย เราจึงจำเป็นต้องญาติดีกับจิตใต้สำนึกและพยายามให้เกิดการสังเคราะห์ของสิ่งตรงข้าม แต่ในขั้นแรกจะเกิดความขัดแย้งอย่างรุนแรงก่อนดังที่เขาพบในความฝันหลายเรื่อง และพบสิ่งเดียวกันใน **Faust** II ตอนต่อไปนี้ ซึ่งผู้แปลงานของยุงแจ้งให้ทราบว่าดัดแปลงจากคำแปลของ Philip Wayne

Nereids and Tritons:	Bear we on the water riding, That which brings you all glad tiding. In Chelon's giant shield; These are gods that we are bringing. Hail them, you high anthems singing.
Sirens:	Little in length, Mighty in strength! Time honoured gods Of shipwreck and floods.
Nereids and Tritons:	Great Cabiri do we bear, That our feast be friendly fair: Where their sacred powers preside Neptune's rage is facified.

นางเงือกเป็นสิ่งแทนจิตใต้สำนึกซึ่งเปรียบเหมือนทะเลที่มืดลึ่น คำว่า severe ทำให้เราคิดถึงรูปแบบทางสถาปัตยกรรมหรือเรขาคณิตที่แสดงความคิดบางอย่างโดยไม่มีเครื่องตกแต่งซึ่งแสดงอารมณ์ รูปแบบนี้ฉายออกมาจากกระดองเต่า (เป็นเครื่องมือในการเล่นแร่แปรธาตุ โดยใช้ปิดภาชนะซึ่งตั้งไฟ) ซึ่งเป็นสัตว์โบราณและเลือดเย็นเหมือนกับงู จึงเป็นสัญลักษณ์ของด้านสัญชาตญาณแห่งจิตใต้สำนึก ภาพที่แสดงนี้ดูเหมือนจะเป็นสิ่งเดียวกันกับคนแคระ—พระเจ้าซึ่งเป็นผู้สร้างสรรค์ และเรามองไม่เห็นเป็นตัวตลกซึ่งใส่ถุงคลุมศีรษะและสวมเสื้อคลุม และถูกซ่อนไว้ในแอ่งมือ แต่คนแคระเหล่านี้ก็ปรากฏตัวบนฝั่งทะเลเป็นร่างเล็ก ๆ สูงเพียงฟุตเดียว ณ ที่นี้ พวกเขาซึ่งเป็นญาติของจิตใต้สำนึกจะคุ้มครองการเดินเรือ กล่าวคือ การเสี่ยงเข้าไปในความมืดและความไม่แน่นอน บุคคลเหล่านี้ในรูป Dactyls เป็นพระเจ้าแห่งนวกรรม มีร่างเล็กและดูเหมือนจะไม่สำคัญเช่นเดียวกับแรงกระตุ้นของจิตใต้สำนึก แต่ก็มีพลังมหาศาลเช่นเดียวกัน ยุงอธิบายว่า el gabir แปลว่า ผู้ยิ่งใหญ่ ผู้มีพลานุภาพ

ต่อมาจากนั้น ยุงคัด **Faust** ต่ออีก 2 บท แล้วให้คำอธิบาย

Nereids and Tritons:	Three have followed where we led, But the fourth refuse to call; He the right seer, he said, His to think for one and all.
Sirens:	A god may count it sport to set a god at naught. Honour the grace they bring, And fear their threatening.

ในที่นี้เราจะเห็นว่า เกอเต พูดถึงคนแคระที่ 4 ซึ่งไม่ยอมปรากฏตัว ยุงอธิบายว่าเป็นลักษณะเฉพาะของเกอเตเองซึ่งเป็นประเภท feeling-tone ที่บุคคลที่ 4 นี้จะต้องเป็นนักคิด เพราะถ้ากฎสูงสุดได้แก่ "ความรู้สึกคือทุกสิ่ง" แล้ว ความคิดก็ต้องมีบทบาทซึ่งไม่เป็นที่นิยมและต้องถูกกดไว้ **Faust I** ได้แสดงการพัฒนาในรูปนี้ เนื่องจากเกอเตเป็นแม่แบบของงานของเขาเอง ความคิดจึงเป็น function ที่ 4 (ซึ่งต้องห้าม) โดยเหตุที่ความคิดแปดเปื้อนด้วยจิตใต้สำนึก จึงถือเอารูปลักษณ์อันน่าเกลียดของ Cabiri ซึ่งเมื่อเป็นคนแคระ จึงเป็นพระเจ้าภาคดินและพิกลพิการ ดังนั้น พระเจ้าเหล่านี้จึงเป็นสิ่งตรงข้ามที่น่าเกลียดของพระเจ้าภาคสวรรค์และยั่วเย้าพระเจ้าภาคสวรรค์ ตอนต่อไปเป็นคำถามและคำตอบเรื่องจำนวนและที่อยู่ของ Cabiri

Nereids and Tritons:	Seven there should really be
Sirens:	Where, then, stay the other three?
Nereids and Tritons:	That we know not. You had best On Olympus make your quest. There an eighth may yet be sought Though none other gave him nought. Well inclined to us in grace, Not all perfect yet their race Beings there beyond compare, Yeaning, unexplainable, Press with hunger's pang to share In the unattainable.

เราจะเห็นได้ว่ามีปัญหาเรื่องคนที่ 8 เช่นเดียวกับคนที่ 4 ในทำนองเดียวกัน มีความขัดแย้งกับการที่เน้นไว้ก่อนว่าคนแคระเหล่านี้มีกำเนิดต่ำในที่มืด บัดนี้ ปรากฏว่าอาจพบพวก Cabiri ได้บนเขาโอลิมปุส ยุงอธิบายเหตุผลว่า เป็นเพราะบุคคลเหล่านี้ได้พยายามขึ้นจากที่ต่ำใต้ไปสู่ยอดสูงสุดอยู่ชั่วนิรันดร์ จึงอาจพบทั้งที่เบื้องล่างและเบื้องบนอยู่ตลอดเวลา ยุงสรุปว่า "ภาพซึ่งเคร่งเครียด" นั้น เห็นได้ชัดว่าได้แก่วัสดุของจิตใต้สำนึกซึ่งต่อสู้เพื่อจะออกมาสู่แสงสว่าง ภาพนั้นทั้งแสวงหาและเป็น "สมบัติซึ่งครอบครองไม่ได้" ด้วย ดังที่ยุงเคยกล่าวไว้ใน "Symbols of Transformation" และเขาก็พบข้อยืนยันสมมติฐานของเขาในคำของนางเงือกว่า

Fame is dimmed of ancient time,
Honour droops in men of old
Though they have the fleece of gold,
Ye have the Cabiri.

ยุงถือว่า การเสาะแสวงขนแกะทองคำเป็นไวพจน์หนึ่งในหลาย ๆ คำ ที่หมายถึงการบรรจุสิ่งซึ่งเข้าถึงไม่ได้[20]

การใช้แนวคิดเรื่องจิตใต้สำนึกร่วม โดยได้อิทธิพลจากยุงในวรรณคดีนั้นพบว่ามีน้อยมาก เช่น ในงานของ James Joyce, Eugene Jolas และกวีแบบสังคมนิยมบางคน แต่เฉพาะตำนานนั้นมีผู้ใช้กันอย่างแพร่หลายตั้งแต่สมัยโบราณจนปัจจุบันเพื่อวัตถุประสงค์ต่าง ๆ ซึ่งอยู่ในความสำนึกของผู้แต่ง ดังนั้น อิทธิพลของยุงจึงเห็นได้ชัดเจนในการวิจารณ์มากกว่าในการผลิตวรรณกรรม โดยปกติ นักวิจารณ์พยายามมองหาความหมายทางจิตวิทยาแบบจิตใต้สำนึกร่วมในงานที่ใช้ตำนานเป็นนั้นฐานและในการเปรียบเทียบตัวละครหรือเหตุการณ์ซึ่งปรากฏในหลายเรื่อง ในเรื่อง **Archetypal Patterns in Poetry** (1934) Maud Bodkin ได้ใช้ปฐมรูปตามความคิดของยุงเพื่อการวิเคราะห์กวีนิพนธ์ เช่น เรื่อง "The Ancient Mariner" ของ Coleridge เธอพบว่ามีตำนานที่เป็นปฐมรูป คือ การเดินทางกลางคืนในทะเล และเธอพบว่าในเรื่อง **Paradise Lost** ของมิลตัน muse-mother ของมิลตันมีความสัมพันธ์กับ goddess-mother ทั้งหลายในงานของโฮเมอร์ และการเกิดใหม่ใน **The Waste Land** ของเอเลียท แม้บอดกินจะใช้ความรู้จากยุงเป็นพื้นฐานและกล่าวถึงปฐมรปเป็นสำคัญ เธอก็ได้ใช้จิตวิทยาสำนักอื่นประกอบรวมทั้งฟรอยด์และสานุศิษย์ของเขา เช่น Ernest Jones ตลอดจนนักวิจารณ์ที่มีความรู้ทางจิตวิทยา เช่น I.A. Richards และนักมานุษยวิทยา เช่น Frazer เป็นต้น บอดกินศึกษายุงเพื่อแสดงว่ากระสวนแบบปฐมรูปที่มีอยู่ในปรากฏการณ์ซึ่งกวีนิพนธ์เป็นสื่อส่งทอดและอาจจะค้นพบได้โดยใช้การวิเคราะห์แบบย้อนกลับ แล้วเธอก็จะนำกระสวนซึ่งค้นพบได้นี้มาเปรียบเทียบกับกระสวนทางวัฒนธรรมซึ่งนักมานุษยวิทยาเป็นผู้ค้นพบ เราจึงเห็นได้ว่าแม้แต่ในงานด้านวิจารณ์ซึ่งได้รับประโยชน์จากยุงมาก การใช้ความรู้ที่ได้จากเขาก็เป็นแบบประยุกต์ตั้งแต่เริ่มแรก

เราได้เห็นจุดเด่นของการใช้จิตวิเคราะห์แบบยุงจากบทความของเขาแล้ว และพบว่าการที่ยุงมีทัศนะด้านยอมรับและด้านประสบการณ์ร่วมเป็นประโยชน์อย่างใหญ่หลวงแก่วรรณคดีวิจารณ์ ข้อนี้ Hyman เห็นด้วย แต่เขาก็มองเห็นจุดอ่อนที่สำคัญของวิธีการของยุง คือ แนวโน้มที่จะหันไปสู่การสรรเสริญสิ่งซึ่งไม่มีเหตุผล สิ่งลึกลับ และ "ความจำของเชื้อชาติ" อันเป็นส่วนซึ่งทำให้ยุงเป็นที่สนใจของนักคิดนาซีและฟาสซิสม์[21] นี้ก็เป็นสิ่งที่เราสามารถสังเกตได้ในคำพูดอันกระตือรือร้นของยุง เมื่อกล่าวถึงความลึ้ลับของปฐมรูปและการทำงานอย่างเสรีของคอมเพลกซ์แห่งการสร้างสรรค์อีกประการหนึ่ง ในการวิจารณ์เราพยายามหลีกเลี่ยงการถือตนเองเป็นเกณฑ์ แต่การวิเคราะห์ปฐมรูปจำเป็นต้องอาศัยความรู้สึกและปฏิกิริยาของผู้วิเคราะห์เป็นส่วนใหญ่ โดยเฉพาะเมื่อยุงบอกว่าปฐมรูปสามารถกระตุ้นเราเป็นพิเศษ ถ้าเราอ่านประวัติของยุงตอนที่เกี่ยวกับการเตรียมวัสดุสำหรับงานด้านปฐมรูปของเขาจะเห็นว่าเขาใช้ประสบการณ์เฉพาะตัวเป็นส่วนใหญ่ เพราะว่าเขาเป็นคนแรกที่ศึกษาเรื่องนี้และยังไม่มี

ข้อมูลจากแหล่งอื่น แต่นักวิจารณ์รุ่นหลังเขาก็ยังใช้การวิเคราะห์ข้อมูลแบบอัตวิสัยในการอ่านวรรณกรรม การเข้าสู่วรรณกรรมจากด้านจิตใต้สำนึกร่วม จึงยังเป็นเรื่องของอัตวิสัยอยู่ต่อไปและไม่สู้ก่อประโยชน์ นี้อาจเป็นสิ่งจำเป็น เพราะว่าจิตวิทยาเป็นวิทยาศาสตร์แขนงที่เป็นอัตวิสัยมากกว่าสาขาอื่น ดังที่ยุงก็ยอมรับ เมื่อนำจิตวิทยามาใช้กับสิ่งซึ่งเป็นอัตวิสัย เช่น วรรณคดี ผลที่ได้จึงกลายเป็นเรื่องของความไวต่อความรู้สึกทางสิ่งลี้ลับของผู้วิจารณ์เองได้โดยง่าย อิทธิพลของยุงที่ปรากฏในการวิจารณ์สมัยปัจจุบัน เช่น ในบทความของ Northrop Frye เรื่อง "The Archetypes of Literature" (1951) และ "The Myth of Spring: Comedy" (1959) เป็นเพียงการให้จุดเริ่มของความคิดแก่ผู้เขียนบทความ แต่วิธีการที่เขาใช้เป็นของนักมานุษยวิทยา โดยได้อิทธิพลจากเฟรเซอร์ แทนที่จะเป็นการใช้จิตวิเคราะห์แบบยุง ดังเช่น มอด์ บอดกิน กระทำ นี้เป็นการตัดการพึ่งพาอาศัยจิตวิเคราะห์โดยไม่จำเป็นออกไป นับว่าเป็นการออกห่างจากยุงมากขึ้นอีกขั้นหนึ่ง

บทสรุป

แม้ว่านักเขียนซึ่งตระหนักถึงวิธีของจิตวิทยาในสำนักใดสำนึกหนึ่งและกระทำตาม มีเป็นส่วนน้อย การใช้จิตวิทยาทั่วไปเป็นสิ่งที่ปรากฏในวรรณคดีมาตั้งแต่เริ่มแรก การที่ผู้ศึกษาวรรณคดีจะใช้จิตวิทยาช่วยในการวิเคราะห์วรรณคดีจึงเป็นวิธีหนึ่งที่จะสืบหาความหมายและความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับผู้อ่าน เพื่ออธิบายว่าผลที่วรรณคดีมีต่อผู้อ่านนั้นเกิดขึ้นได้อย่างไร การกระทำเช่นนี้เป็นการร่วมมือระหว่างการวิจารณ์กับจิตวิทยาเพื่อสืบหาเหตุที่วรรณคดีสามารถผูกใจผู้อ่านทั้งในส่วนของเนื้อหาและวิธีการ เราจะต้องเตือนความจำของเราว่าวัตถุประสงค์หนึ่งของผู้เขียนก็คือการสื่อสารกับผู้อ่าน เขาจึงต้องหาวิธีที่จะทำให้ผู้อ่านรู้สึกตรึงใจในผลงานของเขา สำหรับแง่นี้ เราศึกษาการใช้จิตวิทยาของผู้เขียนในการเลือกลีลาการแต่ง ภาษา การสร้างความเครียด ฯลฯ โดยผู้เขียนจะมีความรู้เรื่องจิตวิทยาในฐานะวิชาทางวิทยาศาสตร์หรือไม่ก็ตาม เช่นนี้แล้ว เราก็อาจศึกษาวิธีที่นักเล่านิทานสมัยโบราณ เช่น โฮเมอร์ ตลอดถึงนักขับเพลงจำพวกบัลลัดใช้เพื่อให้เกิดความสนใจ นักเขียนบางคน เช่น Henry James เจตนาใช้ภาษาซึ่งไม่กระจ่าง เช่น ในเรื่อง **The Turn of the Screw** ซึ่งตัวเขาเองอธิบายว่าเป็นช่องว่างซึ่งจินตนาการของผู้อ่านอาจเติมให้เต็มได้จากประสบการณ์ที่ตนผ่านมาอันแตกต่างกัน สำหรับนักวิจารณ์ที่สามารถใช้จิตวิทยาเพื่อประโยชน์เช่นนี้ ควรเป็นผู้มีความรู้ทางจิตวิทยาโดยตรงนอกเหนือจากความรู้ทางวรรณคดี ชื่อที่เราคิดถึงเป็นอันดับแรก คือ I.A. Richards วิธีการของเขามีลักษณะเป็นภววิสัยมากกว่าวิธีของยุง ในหนังสือเรื่อง **Principles of Literary Criticism** (1924) เขาใช้จิตวิทยาในแง่ต่าง ๆ ในการวิเคราะห์วรรณคดี และในบทความชื่อ **"Poetry and Beliefs"** เขาแสดงความเชื่อมั่นในประโยชน์ของจิตวิทยาต่อการศึกษาวรรณคดีไว้ว่า

> หน้าที่ของกวีดังที่เราได้เห็นแล้ว คือ ให้ระเบียบ ความต่อเนื่อง และดังนั้นก็เป็นการให้เสรีภาพแก่ประสบการณ์กลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง (กวีทำหน้าที่นั้น) โดยใช้คำพูดซึ่งทำหน้าที่เป็นโครงกระดูก เป็นโครงสร้างซึ่งปรับแรงกระตุ้นที่ประกอบขึ้นจากประสบการณ์ให้เข้ากันและทำงานด้วยกันได้ วิธีที่คำพูดกระทำได้เช่นนี้มีมากและแตกต่างกัน การแสดงว่าวิธีเหล่านี้เป็นอย่างไรเป็นปัญหาทางจิตวิทยา ข้าพเจ้า

> ได้ชี้ให้เห็นการเริ่มต้นแล้วดังข้างต้น สิ่งเล็กน้อยซึ่งอาจทำได้แสดงให้เห็นแล้วว่าลัทธิทางการวิจารณ์ซึ่งสำคัญที่สุดในอดีตเป็นสิ่งซึ่งถ้าไม่ใช่การหลอกลวงก็เป็นเรื่องไร้เหตุผล ในที่นี้ ความรู้เล็กน้อยไม่เป็นอันตราย แต่กลับให้ความกระจ่างในลักษณะที่น่าทึ่ง[22]

ริชาร์ดส์แสดงความสนใจเป็นพิเศษเกี่ยวกับธรรมชาติและคุณค่าของกวีนิพนธ์ ด้วยการค้นคว้าว่าเกิดอะไรขึ้นในกวีนิพนธ์ และผู้อ่านมีความรู้สึกต่อสิ่งนั้นอย่างไร วิธีการของเขาเป็นแบบบรรยายไม่ใช่การวิเคราะห์ เพื่อจะเข้าใจบางส่วนของกวีนิพนธ์ซึ่งเข้าใจยาก เขาแนะนำให้อ่านอย่างถูกต้องโดยสนใจสิ่งที่อยู่เฉพาะหน้า เป็นเหตุให้นักวิจารณ์รุ่นหลังหันไปอ่านตัวบทอย่างตีความโดยละเอียดก่อนจะทำการวิจารณ์ นี้เป็นอิทธิพลใหญ่ทางการวิจารณ์และเป็นด้านดี แต่การเพ่งเล็งที่ตัวบทอย่างมากโดยอาศัยแต่ประสบการณ์ส่วนตัวของผู้อ่านในการตีความ อาจนำไปสู่การอ่านแบบเลอะเทอะตามอารมณ์ของผู้อ่านได้อย่างมากเช่นกัน อย่างไรก็ตาม เรื่อง **Practical Criticism** (1929) ซึ่งริชาร์ดส์รวบรวมจากประสบการณ์ในการสอนนิสิตที่เคมบริดจ์ให้อ่านวรรณคดีโดยวิธีข้างต้น แสดงให้เห็นความต้องการที่จะกำหนดมาตรฐานของความถูกต้องในการตอบสนอง เป็นความพยายามจะยึดมั่นอยู่กับความจริงและผลของตัวบทที่อ่านเท่านั้น จึงแสดงว่าได้มีความคิดใหม่ที่จะทำให้วรรณคดีวิจารณ์ปราศจากอารมณ์เท่าที่จะกระทำได้ เป็นการละทิ้งการวิจารณ์แบบอัตวิสัยแต่ดั้งเดิมซึ่งเขาได้คัดค้านไว้ในข้อความที่ยกมากล่าวข้างต้น แนวความคิดใหม่นี้ไม่อาจเกิดขึ้นได้โดยปราศจากความร่วมมือระหว่างวรรณคดีวิจารณ์กับจิตวิทยา

วรรณคดีกับปรัชญา

เช่นเดียวกับการศึกษาวรรณคดีเชิงจิตวิทยา การวิเคราะห์วรรณคดีโดยอาศัยความรู้ทางปรัชญาเป็นอีกวิธีหนึ่งที่ทำให้เราเข้าใจวรรณคดีได้ดีขึ้นทั้งในส่วนของเนื้อหาและวิธีการ แต่ในขณะที่จิตวิทยาเผยเหตุและผลของวรรณคดีในด้านจิตใจและอารมณ์ ปรัชญาเผยเหตุและผลของวรรณคดีในด้านความคิด วรรณคดีมีความตระหนักในคุณค่าของปรัชญามาตั้งแต่เริ่มแรก เพราะว่าสองสิ่งนี้เก่าแก่เสมอกัน เราพบว่าเพลโตใช้วิธีการของวรรณคดีในการอธิบายปรัชญาเรื่องต้นแบบอันเป็นเรื่องนามธรรม โดยอาศัยการเปรียบเทียบกับสิ่งซึ่งเป็นรูปธรรม และใช้จินตภาพเช่นเดียวกับกวีที่ปฏิบัติ ดังในบทที่ว่าด้วยถ้ำในหนังสือเรื่อง **รีพับลิก** ของเขา ส่วนอริสโตเติลก็วิเคราะห์วรรณคดีโดยให้หลักจริยศาสตร์เป็นเครื่องกำหนดคุณค่าของแทรจิดีและคอมิดี กวีพยายามแข่งขันกับนักปรัชญาในการอบรมสั่งสอนประชาชน โดยมองเห็นว่าการเป็น "นักปรัชญาของประชาชน" นำเกียรติมาสู่ตนมากกว่าการเป็นเพียงกวีซึ่งอาจทำหน้าที่ให้ความบันเทิงเพียงด้านเดียว เซอร์ฟีลิป ซิดนีย์ ได้เขียนบทความอันมีศิลปะสูงพอกับความยาวเพื่อป้องกันฐานะทางปรัชญาของกวี และสิทธิที่จะได้การยอมรับว่าเป็นผู้สอนปรัชญาได้ผลดีกว่านักปรัชญาเอง เพราะนักปรัชญาสอนโดยให้แต่หลักเกณฑ์อันแห้งแล้งและเข้าใจยาก ส่วนกวีสอนด้วยวิธีเข้าสู่ความเข้าใจโดยผ่านอารมณ์ทำให้คนรู้สึกความดี จึงได้ผลในการกระตุ้นให้คนปฏิบัติตามสิ่งที่ได้รับดีกว่า กวีสมัยคลาสสิคและนีโอคลาสสิคใช้ปรัชญาเป็นส่วนหนึ่งในเนื้อหาทางสติปัญญาของงานทางวรรณกรรมมาโดยตลอด ไม่ว่าจะเป็นปรัชญาแบบคลาสสิค หรือปรัชญาคริสต์ศาสนา ส่วนทางโลก

ตะวันออก กวีนิพนธ์กับความเชื่อและศีลธรรมเป็นสิ่งที่ควบคู่กันมาโดยตลอด วรรณกรรมสะท้อนสิ่งเหล่านี้ในฐานะที่เป็นอุดมคติ เป็นเกณฑ์ความประพฤติ และเป็นคุณค่าสูงสุดของมนุษย์ วรรณคดีเอก เช่น **มหาภารตะ** เป็นงานซึ่งหนักไปทางด้านปรัชญาเช่นเดียวกับ **รุไบยาต** ของกวีชาวเปอร์เซีย ในขณะที่รามเกียรติ์และวรรณคดีในพุทธศาสนาจำนวนมากกระทำสิ่งซึ่งเซอร์ฟิลิปอ้างว่าเป็นความสามารถในการสอนปรัชญาได้อย่างสมบูรณ์ ลักษณะความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับปรัชญาเช่นนี้พบในวรรณคดีไทยแบบประเพณี โดยบางเรื่องสะท้อนระบบความคิดแบบพุทธปรัชญาและความเชื่อมั่นในระบบนี้ด้วยวิธีการแสดงออกของวรรณคดี บางเรื่องมีเนื้อหาซึ่งเสนอการปฏิบัติตนตามหลักธรรมที่เหมาะสมกับประชาชนและทหารของชาติ

ปัญหาเรื่องปรัชญาจำเป็นเพียงไรสำหรับวรรณคดีในด้านของผู้เขียนเป็นที่ถกเถียงกันมาก ไม่เหมือนกับเรื่องอารมณ์ซึ่งทุกคนยอมรับว่าเป็นส่วนประกอบสำคัญของศิลปะทุกสาขา ในข้อนี้ เอเลียทกล่าวเกี่ยวกับวรรณคดีอังกฤษไว้ว่า

ในศตวรรษที่ 17 เกิดการแยกความรู้สึกจากความนึกคิด... และการแบ่งแยกนี้ทรุดหนักลงเพราะอิทธิพลของกวีมีพลังยิ่งใหญ่ที่สุดแห่งศตวรรษสองคน คือ มิลตันและไดรเดน ซึ่งก็เป็นปกติธรรมดาเพราะแต่ละคนทำหน้าที่ทางกวีนิพนธ์บางส่วนได้อย่างวิเศษ จนความมหาศาลของสัมฤทธิผลนั้นบดบังความขาดในด้านอื่น... สมัยแห่งความรู้สึกละเอียดอ่อนซึ่งเกิดขึ้นในต้นศตวรรษที่ 18 ดำเนินต่อไป กวีต่อต้านการใช้เหตุผลอย่างเป็นระบบและการพรรณนา กวีเหล่านี้คิดและรู้สึกเป็นระยะโดยไม่มีดุลและใช้วิธีการระลึกย้อนหลัง ในตอนหนึ่งหรือสองตอนในเรื่อง **Triumph of Life** และใน **Hyperion II** มีร่องรอยของความพยายามที่จะรวมความคิดเข้ากับความรู้สึก แต่คีทส์และเชลลีสิ้นชีวิต และเทนนิสันและบราวนิงก็คิดเพียงอย่างเดียวต่อไป[23]

ข้อสังเกตของเอเลียทแสดงว่าความคิดที่เป็นระบบหรือปรัชญาเป็นส่วนที่ทำให้วรรณคดีมีความสมบูรณ์ แม้ว่าการขาดปรัชญาจะไม่ทำให้งานชิ้นใดหมดสิทธิ์ที่จะเป็นวรรณคดีก็ตาม คำว่าปรัชญารวมระบบความคิดในหลายด้าน เช่น จริยศาสตร์ ศาสนา อภิปรัชญา ศีลธรรม และด้านทฤษฎีของความคิดเฉพาะเรื่องต่าง ๆ เช่น ปรัชญาการเมือง ปรัชญาการศึกษา การที่ปรัชญาสาขาใดระบบใดจะปรากฏในวรรณคดี ขึ้นอยู่กับบรรยากาศทางวัฒนธรรมและวิถีการดำเนินชีวิตของคนในสังคม การศึกษาและแนวโน้มของกวี เราสังเกตเห็นว่าในสมัยโบราณการศึกษาเป็นแบบเดียวกันมาช้านาน ปรัชญาบางรูปแบบเป็นสิ่งซึ่งศึกษากันในโรงเรียนและวิทยาลัย ในเมื่อระบอบการปกครองและเศรษฐกิจยังคงรูปเดิม กวีซึ่งเป็นผู้มีการศึกษาสูงจะสนใจแสดงความรู้ทางปรัชญาในงานซึ่งตนตั้งใจให้หมุนเวียนอยู่ในสังคมซึ่งมีสภาพแวดล้อมทางภูมิปัญญาเช่นเดียวกัน เช่น เซอร์ฟิลิป ซิดนีย์ แต่งเรื่อง **Arcadia** เป็นนิยายอันยืดยาวเพื่อให้ความบันเทิงแก่แขกที่มาพักในคฤหาสน์ของ Countess of Pembroke ซึ่งเป็นน้องสาว ในเนื้อเรื่องตอนที่นางเอกถูกจับไปขังและถูกบังคับให้แต่งงานกับผู้ที่เธอไม่พอใจ ซีดนีย์ได้ใช้ปรัชญาลัทธิ Stoicism เป็นเกณฑ์ทางคุณค่าของความอดทนของนางเอก ในซอนเนทของฝรั่งเศสสมัยเดียวกัน ปรัชญาลัทธินีโอเพลโตนิสม์เป็นลักษณะที่เด่น และมีอิทธิพลต่อวงการซอนเนทในอังกฤษ เช่นในงานของซิดนีย์ด้วย ตัวอย่างเหล่านี้แสดงว่าเมื่อกวีมีรสนิยมทางปรัชญา รูปแบบการ

ประพันธ์ชนิดที่มุ่งความบันเทิงเป็นใหญ่ก็มิได้เป็นอุปสรรคแก่การแสดงเนื้อหาทางปรัชญา เพราะแม้แต่ลิริคก็ยังแสดงความคิดอันเป็นระบบได้ แต่ในรูปแบบสำคัญหรืองานชิ้นใหญ่ กวีอาจตั้งใจใช้ปรัชญาในขอบเขตกว้างขวางหรือเป็นแกนของความคิดในเรื่อง เช่น เมื่อมิลตันแต่งเรื่อง **Paradise Lost** โดยมุ่งให้เป็นเอปิคแบบคริสต์ศาสนาได้ใช้ปรัชญาแบบพิวริตันนิสม์เป็นหลัก กวีนิพนธ์ชิ้นเอกของดานเตเรื่อง **Divine Comedy** ก็ได้ใช้ประโยชน์อย่างสำคัญจากปรัชญาแบบคาทอลิกซึ่งมีอยู่แล้วในโครงสร้างทางเหตุผลของการอภิปรายของเขา แต่ในบางสมัยระบบทางปรัชญาซึ่งเป็นที่เข้าใจกันแพร่หลายไม่ปรากฏ สิ่งซึ่งกวีอาจหาได้จะเป็นเพียงความคิดปลีกย่อยในส่วนบุคคล Blackmur ได้กล่าวถึงเรื่องนี้เมื่อเปรียบเทียบกับสมัยของ Yeats ไว้ว่า

> เราอาจกล่าวว่า ดานเตทำให้วัฒนธรรมแบบคริสต์ศาสนาของสมัยเขาสมบูรณ์สำหรับกวีนิพนธ์ และวัฒนธรรมชั้นรองก็เป็นรูปแบบอันสมบูรณ์ของหลายศตวรรษ แต่สำหรับดานเต และเป็นกฎสำหรับสมัยซึ่งยิ่งใหญ่ทางกวีนิพนธ์ด้วย ได้มีความตกลงหรือประเพณีอยู่แล้วระหว่างกวีกับผู้อ่านของเขาว่า มีความถูกต้องในทัศนะของชีวิต ซึ่งกวีนำมากระทำให้ลึกซึ้งและกว้างขวางยิ่งขึ้น ไม่มีความตกลงเช่นว่านั้นในสมัยปัจจุบัน เราพบว่ากวีใช้ความตกลงย่อย ๆ ในชีวิตส่วนบุคคลราวกับว่าเป็นความตกลงใหญ่ ซึ่งจำเป็นต้องซุกซ่อนอยู่อย่างไม่เป็นระบบในชีวิตซึ่งแวดล้อมกวีเหล่านั้น[24]

ในกรณีเช่นนี้ เราไม่อาจเข้าใจปรัชญาหรือความเชื่อของผู้แต่งได้ในทันที แต่จะต้องค้นหาว่าผู้แต่งต้องการเสนอปรัชญาชนิดใดก่อนที่จะตัดสินใจว่าเห็นด้วยหรือไม่ ในงานซึ่งมีเนื้อหาด้านสติปัญญาความเข้าใจเป็นส่วนหนึ่งของความบันเทิงที่ได้รับ และความขัดแย้งทางความคิดอย่างรุนแรงระหว่างผู้เขียนกับผู้อ่านอาจลดความบันเทิงของศิลปะได้ ดังนั้น โอกาสที่เราจะเห็นด้วยหรือขัดแย้งกับผู้ซึ่งอยู่ในระบบความคิดที่ต่างจากเราจึงมีอยู่มาก เช่น ระหว่างเรากับผู้แต่งสมัยก่อนเรา หรือร่วมสมัยแต่ต่างปรัชญากัน จึงมักพบว่าหนังสือซึ่งบรรจุปรัชญาทางศีลธรรมหรือการเมืองต่างจากที่ผู้อ่านยอมรับ อาจถูกต่อต้านอย่างรุนแรงทั้งที่มีคุณค่าด้านสุนทรียะ การที่ปรัชญาเข้ามามีส่วนสัมพันธ์กับวรรณคดีก็เช่นเดียวกับจิตวิทยา คือ ในส่วนของนักเขียนและส่วนของการวิจารณ์ สำหรับการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างปรัชญากับวรรณคดีนั้น อาจกระทำได้ในสี่ลักษณะ คือ ศึกษาความคิดของนักเขียนบางคนในงานหลายชิ้น วิเคราะห์ความแตกต่างของปรัชญาในงานหลายชิ้นที่มีที่มาร่วมกัน ศึกษาการใช้ปรัชญาในงานบางชิ้นและการค้นหาระบบความคิดของนักเขียนซึ่งใช้ปรัชญาในงานทางวรรณกรรม วิธีที่สามและสี่ต้องการความรู้เฉพาะด้านปรัชญามากและยังต้องอาศัยการวิเคราะห์ในวงกว้าง ในที่นี้จึงจะยกตัวอย่างเฉพาะสองวิธีแรกซึ่งผู้เริ่มศึกษาสามารถเข้าใจได้

1. การศึกษาความคิดของนักเขียนบางคนในงานหลายชิ้น ในบทความเรื่อง "Poetry and Belief in Thomas Hardy" Schwartz ศึกษาลักษณะสามประการของความเชื่อที่เข้ามามีส่วนในกวีนิพนธ์ของฮาร์ดีรวมทั้งปัญหาเรื่องการตัดสิน คุณค่าของปรัชญาที่ใช้ในวรรณคดีว่าจะใช้หลักเกณฑ์ใดจึงจะถูกต้องและเหมาะสม การที่ผู้ศึกษาเลือกกรณีของฮาร์ดี เพราะกวีนิพนธ์ของเขาแสดง

ความแตกต่างทางวิธีการซึ่งมีอยู่หลายอย่างในการแสดงความเชื่อในวรรณคดี กล่าวโดยทั่วไปกวีนิพนธ์บางเรื่องเขียนขึ้นเพื่อเสนอความเชื่อบางอย่างเป็นข้อสำคัญ การแต่งเป็นคำประพันธ์เป็นเพียงเพื่อทำให้ลัทธินั้นเป็นที่เข้าใจง่าย นี้เป็นลักษณะที่หนึ่ง ตัวอย่างเช่นเรื่อง **Divine Comedy** โดยเฉพาะตอนที่ว่าด้วยสวรรค์ แต่ก็มีเหตุผลทางด้านการเสนอตัวละครซึ่งทำให้การถกเถียงปัญหาทางปรัชญาและการแสดงลัทธิมีความเหมาะสมอยู่ในหลายกรณี ลักษณะที่สองที่พบ คือ ในกวีนิพนธ์บางเรื่องความเชื่อเป็นเพียงแง่หนึ่งของความคิดและอารมณ์ของตัวละคร กวีซึ่งแต่งเรื่องแบบมีตัวละครอาจใช้เป็นตัวอย่างสำหรับวิธีการนี้ได้แทบทุกคน ทั้งนี้เพราะคนเราต้องมีความเชื่อบางอย่างประจำใจ ตัวละครก็เช่นกัน ในด้านรูปแบบเราอาจแยกงานซึ่งใช้วิธีการต่างกันสองอย่างนี้ได้ไม่ยาก วิธีแรกมักพบในวรรณกรรมรูปการบอกเล่า วิธีที่สองพบในรูปการบรรยายหรือในวงความ (context) แบบที่มีตัวละคร เมื่อใดมีการเปลี่ยนแปลงทางวัตถุประสงค์ คือ กวีเริ่มใช้ตัวละครเป็นกระบอกเสียงเพื่อบอกเล่าลัทธิ เราก็จะเห็นได้ในทันทีโดยดูจากรูปแบบซึ่งเปลี่ยนไป

ในระหว่างสองวิธีซึ่งต่างกันอย่างตรงกันข้ามนี้ มีวิธีที่สาม คือ กวีไม่ได้จงใจใช้ความเชื่อ แต่ก็ยอมให้ปรากฏในงานของตนโดยทำหน้าที่บางอย่าง นี้เป็นลักษณะที่พบในงานของฮาร์ดี สองลักษณะแรกเป็นสิ่งซึ่งผู้แต่งอาจตั้งใจหลีกเลี่ยงได้ แต่ในลักษณะที่สาม ความเชื่อมีส่วนในการแต่งกวีนิพนธ์ไม่ว่าผู้แต่งจะรู้ตัวหรือไม่ก็ตาม ชวาร์ทซ์ ยกตัวอย่างปฏิบัติการขั้นพื้นฐานนี้ซึ่งอาจเห็นได้เมื่อเราพิจารณาการมองธรรมชาติของกวีแบบคริสต์ศาสนา แล้วเปรียบเทียบกับการมองของกวีแบบโรแมนติค เช่น เวิดสเวิธ หรือ คีทส์ หรือถ้าจะให้เห็นชัดก็อาจเปรียบกับกวีรุสเซียหรือกวีจีน ควรจะเห็นได้ชัดว่ากวีซึ่งมีความเชื่อต่างกันจะสังเกตสิ่งต่าง ๆ ไม่เหมือนกัน ความเปลี่ยนแปลงเพราะความเชื่อยังเกิดขึ้นในภาษาด้วย แม้แต่ในรายละเอียดที่เล็กน้อยที่สุด คำสามัญ เช่น ความเจ็บปวด สัตว์ กลางคืน ก้อนหิน ความหวัง ความตาย และท้องฟ้า จะต้องมีอำนาจในการสัมพันธ์ความคิดและความหมายอันเป็นนัยสำหรับกวีชาวคริสต์อย่างหนึ่ง และสำหรับผู้มีความเชื่อแตกต่างไปอีกอย่างหนึ่ง มีความจริงเป็นสามัญอยู่ว่า นอกจากความเชื่อของเราจะทำให้เรามองเห็นบางสิ่งบางอย่างแล้ว ก็ยังขัดขวางไม่ให้เรามองเห็นบางอย่างอีกด้วย ความเชื่อของฮาร์ดีเป็นสิ่งซึ่งสรุปยากเพราะผูกพันกับท่าที ความรู้สึก น้ำเสียง และข้อสังเกต อันทำให้ความเชื่อของตนแตกต่างจากสิ่งที่ทำเป็นสูตรอย่างภววิสัย อย่างไรก็ตามอาจกล่าวได้ว่า ฮาร์ดีเชื่ออย่างตรง ๆ ว่ามี "พลังเริ่มหรือพลังพื้นฐาน" เป็นปัจจัยที่มาของสิ่งต่างๆ ตามธรรมชาติ พลังนี้ปฏิบัติการโดยไม่มีจิตสำนึกและไม่มีระบบทั่วทั้งจักรวาลและทำให้เกิดการโคจรของดวงดาวและวิวัฒนาการอันยาวนานของสิ่งมีชีวิตรูปแบบต่าง ๆ ในโลก สิ่งซึ่งฮาร์ดีเขียนไม่ได้เป็นกวีนิพนธ์เชิงปรัชญาก็เพราะว่า เขาไม่ได้บอกกล่าวความเชื่อของเขาตรง ๆ แต่แสดงด้วยการโต้แย้งกับทัศนะอีกสองประการ คือ ข้อแรก เขาโต้แย้งกับทัศนะที่ว่ามีพระเจ้าซึ่งมีสติปัญญา และมีอำนาจอันไม่มีที่สิ้นสุดเป็นผู้ปกครองจักรวาล และข้อสอง ฮาร์ดีโต้แย้งธรรมชาติในชีวิตมนุษย์ซึ่งทำให้มนุษย์มีชีวิตอยู่โดยไม่นำพาต่อความจริงว่าตนเองเป็นเพียงผลิตผลของพลังแรกหรือพลังพื้นฐาน ดังนั้นสภาวะความคิดของเขาจึงเป็นตัวอย่างของความขัดแย้งระหว่างชีวทัศน์ทางวิทยาศาสตร์อันเป็นทัศนะใหม่และเป็นผลิตผลของศตวรรษที่ 19 ฝ่ายหนึ่ง กับท่าทีรวมต่อชีวิตซึ่งเป็นประเพณีของวัฒนธรรม

ตะวันตกอีกฝ่ายหนึ่ง สิ่งซึ่งทำให้เรื่องซับซ้อนยิ่งขึ้นก็คือ ฮาร์ดีเองมีลักษณะจิตใจซึ่งเหมาะสมกับความเชื่อเก่า แต่เลือกความเชื่อใหม่ซึ่งเป็นเรื่องของสติปัญญา

เรื่อง **"A Plaint to Man"** เป็นลิริคซึ่งแสดงความขัดแย้งระหว่างความเชื่อแบบเก่ากับใหม่อย่างชัดเจน โดยฮาร์ดีแต่งให้พระเจ้าซึ่งไม่มีจริงในคริสต์ศาสนาตัดพ้อมนุษย์ซึ่งถือกำเนิดมาตามทฤษฎีวิวัฒนาการของดาร์วินว่า เมื่อเกิดขึ้นมาแล้วทำไมต้องสร้างพระเจ้าขึ้นมาให้มีรูปร่างเหนือมนุษย์ เพื่อจะสวดอ้อนวอนและขอร้องให้มนุษย์ยอมรับความจริง กล่าวคือ ความจริงที่ว่า ถ้ามนุษย์ต้องการความเมตตา ความยุติธรรมและความรัก มนุษย์ก็ต้องแสวงหาจากจิตใจของตนเอง ส่วนในเรื่อง **"God's Funeral"** ฮาร์ดีแสดงความไม่แน่ใจในท่าทีเรื่องความเชื่อของตนเองว่าจะไปทางใหม่หรือเก่า ผู้บรรยายในเรื่องได้ยินฝูงชนซึ่งเดินตามขบวนศพของพระเจ้าบอกกันว่า การแห่ศพนี้ไม่จริง พระเจ้ายังมีชีวิตอยู่ ผู้บรรยายหรืออีกนัยหนึ่งผู้เขียนเองสารภาพว่า เขาไม่อาจสนับสนุนความเชื่อของคนเหล่านี้ซึ่งเขารู้จักเป็นส่วนมากและเขาเห็นใจทุกคน แต่ในขณะที่เหตุการณ์ทำให้เขาพูดไม่ออก เขาก็ไม่ลืมว่าเขาเองเคยเห็นคุณค่าของสิ่งซึ่งคนเหล่านั้นอาลัย ท่าทีอันขัดแย้งนี้เป็นเครื่องอธิบายลักษณะกวีนิพนธ์โดยส่วนรวมของฮาร์ดี เรื่อง **"The Oxen"** เล่านิทานคริสต์มาสที่ว่าวัวคุกเข่าเมื่อถึงเวลาที่พระเยซูประสูติ และผู้บรรยายกล่าวว่าถ้าใครมาบอกให้เขาไปดูวัวคุกเข่า เขาก็จะฝ่าความมืดไปด้วยความหวังว่าจะเป็นจริง ส่วนเรื่องที่แสดงความขัดแย้งระหว่างความปรารถนาที่ยอมรับไม่ได้ซึ่งอยู่ในรูปที่สะเทือนอารมณ์ที่สุด คือเรื่อง **"The Dynasts"** ตอนจบเรื่อง ฮาร์ดีแสดงความหวังว่าพลังพื้นฐานซึ่งประกอบสิ่งต่าง ๆ ในธรรมชาติขึ้นมา จะมีวิวัฒนาการเองจนมีจิตสำนึกและมีความจงใจ ถึงขนาดที่พลังนี้สามารถสร้างสิ่งที่ดีงามทั้งหลายได้ ชวาร์ทซ์ ตั้งข้อสังเกตว่า นั่นก็คือ ฮาร์ดีต้องการให้พลังพื้นฐานกลายเป็นสิ่งซึ่งเหมือนพระเจ้าในคริสต์ศาสนา คือ พระเจ้าแห่งความเมตตา ความรัก และความยุติธรรม

ชวาร์ทซ์วิเคราะห์ที่มาของความขัดแย้งทางความเชื่อของฮาร์ดีว่า "เขารับมรดกความรู้สึกนึกคิดซึ่งยังอยู่ใต้ผิวพื้นของจิตใจ มีคุณลักษณะเฉพาะ และถูกกล่อมเกลาด้วยความเชื่อบางชนิด ซึ่งปฏิเสธความเชื่อทางวิทยาศาสตร์ซึ่งสติปัญญาของเขายอมรับ กล่าวคือ พื้นฐานทางจิตใจซึ่งเขาได้จากบรรพบุรุษเป็นสิ่งที่เขาเปลี่ยนแปลงไม่ได้ แต่เขาก็ตระหนักโดยการใช้สติปัญญาว่า ทัศนะใหม่ทางวิทยาศาสตร์เป็นสิ่งซึ่งถูกต้อง ในขณะเดียวกันเขาก็ไม่อาจเลิกมองดูมนุษย์ในทัศนะที่เขาเคยชิน ข้อสำคัญสำหรับเขาในฐานะกวี คือ เขาไม่สามารถแต่งกวีนิพนธ์โดยปราศจากความรู้สึกอันลึกซึ้งเรื่องประวัติศาสตร์ และความรู้สึกเรื่องความสำคัญของอดีต รวมทั้งความรู้สึกที่เขามีต่อคนหลายชั่วอายุซึ่งมีชีวิตอยู่และตายไปในชนบทของเขามาก่อน เมื่อเป็นเช่นนี้ความคิดของเขาก็เหมือนกับของคนเหล่านั้น คือจำเป็นต้องตระหนักในทางเลือกของมนุษย์ ความรับผิดชอบ เสรีภาพ พฤติกรรมอันไม่อาจแก้ไขได้ของมนุษย์ และความจำเป็นอันไม่อาจปฏิเสธได้ที่จะมองชีวิตจากภายในจิตใจของมนุษย์มากกว่าจะมองจากทัศนะของวิทยาศาสตร์สมัยศตวรรษที่ 19 ซึ่งเป็นแนวดาราศาสตร์ประกอบกับชีววิทยา ยิ่งกว่านั้น ฮาร์ดียังไม่อาจสร้างสรรค์ในฐานะกวีโดยปราศจากสิ่งประเภทวิญญาณ เสียงลี้ลับ การหยั่งรู้ลางสังหรณ์ และสถานที่มีวิญญาณสิง กล่าวคือ ปฏิบัติการของสิ่งนอกเหนือธรรมชาติซึ่งไม่อาจเชื่อได้

ปัญหาที่น่าสนใจซึ่งชวาร์ทซ์วิเคราะห์เป็นประการที่สอง คือ ความสำเร็จของกวีนิพนธ์เกี่ยวกับ

ความเชื่อหรือความไม่เชื่อ หรือกล่าวอีกอย่างหนึ่งว่า ถ้าปรัชญาที่แสดงออกเป็นด้านบวกจะช่วยให้กวีประสบความสำเร็จหรือไม่ เรื่อง **"The Oxen"** ซึ่งได้กล่าวถึงในสาระบ้างแล้วเป็นตัวอย่างกวีนิพนธ์ที่แสดงปรัชญาในทางลบ แต่ประสบความสำเร็จ ส่วนเรื่อง **"The Masked Face"** แสดงปรัชญาในทางบวกกลับเป็นงานที่ล้มเหลว เนื่องจากงานทั้งสองนี้สั้นเราจึงสามารถพิจารณาได้ทั้งบท

The Oxen

Christmas Eve, and Twelve of the Clock.
"Now they are all on their knees,"
An elder said as we sat in a flock
By the embers in hearthside ease.

We pictured the meek mild creatures where
They dwelt in their strawy pen,
Nor did it occur to one of us there
To doubt they were kneeling then.

So fair a fancy few would weave
In these years! Yes, I feel,
If someone said on Christmas Eve,
"Come; see the oxen kneel!

"In the lonely barton by yonder coomb
Our childhood used to know,"
I should go with him in the gloom
Hoping it might be so.

เนื้อหาทางความคิดของกวีนิพนธ์บทนี้ คือ ความไม่เชื่อในคริสต์ศาสนา และอารมณ์ที่แสดง คือ ความปรารถนาจะให้นิทานเป็นความจริง ความปรารถนานี้เป็นแรงกระตุ้นสำหรับกวีนิพนธ์ทั้งบท และขึ้นอยู่กับความตระหนักว่า ความเชื่อในคริสต์ศาสนาหมายความว่าอะไร ความตระหนักนี้เป็นเหตุให้ฮาร์ดีสามารถสร้างรายละเอียดในนิทานซึ่งใช้เป็นตัวอย่างของคริสต์ศาสนา การที่เขาสามารถเข้าใจความสำคัญของเหตุการณ์ตอนนี้ ก็เพราะเขารับมรดกความรู้สึกนึกคิดมาจากบรรพบุรุษนี้ เป็นการย้อนไปถึงสิ่งที่ได้กล่าวไว้ข้างต้น คือ เราเข้าใจบางอย่างเพราะมีความเชื่อบางอย่าง ความรู้สึกนึกคิดซึ่งทำให้ฮาร์ดีเข้าใจความหมายของคริสต์มาสและคริสต์ศาสนา ทำให้เขาสามารถเลือกคำแสดงลักษณะของวัวว่าอ่อนโยนและเชื่องอันแสดงลักษณะความอ่อนน้อมแบบคริสต์ศาสนาได้อย่างเหมาะสม ตรง แต่ไม่เปิดเผย ในขณะเดียวกันด้านสติปัญญาของเขาซึ่งมองโลกในทัศนะใหม่ทำให้เขาต้านกระแสความเชื่อเกี่ยวกับจักรวาล และทำให้ยากที่เขาจะเชื่อเรื่องชนิดนี้ การที่เขากล่าวว่า "ในสมัยนี้" เป็นการแสดงปฏิกิริยาตอบโต้ทั้งความเชื่อเดิมและวัฒนธรรมตะวันตกในสมัยหนึ่งด้วย

ในเรื่อง **"The Masked Face"** การวิเคราะห์แนวเดียวกันทำให้เห็นว่า ปัจจัยเดียวกับที่ใช้ได้ผลในเรื่อง **"The Oxen"** กลับประสบความล้มเหลวในความเห็นของชวาร์ทซ์

The Masked Face

I found me in a great surging space,
At either end a door,
And I said: "What is this giddying place
With no firm-fixed floor,
That I knew not of before?"
"It is Life", said a maskedclad face.

I asked; "But how do I come here,
Who never wished to come;
Can the light and air be made more clear,
The floor more quietsome,
And the doors set wide? The numb
Fast-locked, and fill with fear."

The mask put on a bleak smile then
And said, "O vassal-wight,
There once complained a goose quill pen
To the scribe of the Infinite
Of the words it had to write
Because they were past its ken."

ในกวีนิพนธ์บทนี้ ฮาร์ดีต้องการประกาศความเชื่อของเขาว่า ชีวิตเป็นสิ่งที่เกินปัญญามนุษย์จะเข้าใจได้ ชวาร์ทซ์วิเคราะห์วิธีการสำคัญในการแสดงความเชื่อในที่นี้ คือ ภาพของชีวิต และการเปรียบเทียบมนุษย์กับปากกา เขามีความเห็นว่า ทั้งสองภาพเข้ากันไม่ได้ ภาพแรกโดยเอกเทศก็ประหลาดและไม่มีเหตุผลในกวีนิพนธ์เองว่าทำไมเราจึงจะเข้าใจไม่ได้ ส่วนหน้าซึ่งสวมหน้ากากนั้น เขาเข้าใจว่าเป็นสัญลักษณ์ของ Immanent Will และในที่นี้ก็เช่นเดียวกันมีช่องว่างระหว่างสิ่งซึ่งฮาร์ดีหมายความถึงโดยเรียกว่าความจงใจ กับภาพที่ใช้แทนคือหน้าซึ่งพูดได้ เขามีความเห็นว่าภาพของชีวิตอันแวดล้อมด้วยพื้นที่ซึ่งไม่อยู่นึง ทำให้เราคิดถึงถังหมุนในสวนสนุกแทนที่จะคิดถึงการหมุนเวียนของวันคืนซึ่งฮาร์ดีอาจคิดอยู่ในใจ ส่วนปากกาซึ่งบ่นได้นั้น ชวาร์ทซ์ก็บ่นว่าเป็นการยากที่จะคิดถึงมนุษย์ว่าเหมือนปากกา และเหมือนปากกาบ่นได้ เขาจึงสรุปว่า กวีนิพนธ์บทนี้พังทลายลงเพราะน้ำหนักของความหมายซึ่งใส่ลงไปในการเปรียบเทียบอันไม่เหมาะสมมาแต่แรก นี้เป็นความรู้สึกของผู้ที่อยู่ในสมัยก่อนการสำรวจอวกาศและก่อนการเดินทางในสภาพไร้น้ำหนัก ซึ่งเรายอมรับว่ากลายเป็นเรื่องที่อยู่ในวิสัยของมนุษย์ไปแล้ว ดังนั้น เราจึงเข้าใจจินตภาพของฮาร์ดีได้โดยง่าย เมื่อเป็นเช่นนี้เราจึงอาจไม่เห็นด้วยกับชวาร์ทซ์เรื่องภาพชีวิตเหมือนกับถังหมุน และอาจยกย่องฮาร์ดีว่าสามารถหาการเปรียบเทียบซึ่งเหมาะสมมากมาใช้ แม้เขาจะเขียนในสมัยซึ่งยากที่จะอธิบายความรู้สึกที่เขามีออกมาเป็นรูปธรรม ส่วนเรื่องปากกาบ่นได้นั้น เราก็ชินกับการเปรียบเทียบที่ไม่คาดฝันมากกว่านี้ในกวีนิพนธ์สมัยใหม่ เราจึงรับได้เช่นเดียวกัน นอกจากนั้นการเปรียบเทียบคนกับปากกาก็เหมาะสม ถ้าคิดว่าคนเป็นเพียงเครื่องมือของสิ่งหนึ่งที่มีอำนาจเหนือ ย่อมไม่เข้าใจการกระทำตามบัญชาของสิ่งนั้นได้แจ่มแจ้ง เราจึงอาจสรุปตรงข้ามกับชวาร์ทซ์ว่า ความสัมพันธ์ระหว่างภาพที่แสดงกับความคิดที่เสนอเป็นไปอย่างเหมาะสม

ฮาร์ดีต้องการให้เราเห็นแง่คิดของเขาด้วยการเปรียบต่าง ๆ และเลือกภาพที่ห่างกันไกลที่สุดมาเปรียบกัน โดยภาพหนึ่งให้ความรู้สึกสัมผัสที่เราไม่ชิน ไม่มีลักษณะเหมือนกับสิ่งใดในชีวิตจริงตามปกติ และบรรยากาศก็แน่นทึบกดดันความรู้สึก ภาพของสิ่งซึ่งไม่รู้จักนี้ใช้เป็นสัญลักษณ์ของการเผชิญกับความคิดที่สมองของเขาไม่เคยชินจึงรับรู้ไม่ได้ ส่วนปากกาขนห่านเป็นสิ่งที่เราเคยเห็นหรือได้ยิน แต่เป็นสิ่งในอดีต คำพูดของหน้าซึ่งสวมหน้ากากล้วนเป็นคำซึ่งบ่งถึงวัฒนธรรมโบราณซึ่งเราผ่านพ้นมาแล้ว เช่น อาลักษณ์และข้าแผ่นดิน เหล่านี้ทำให้เรามองเห็นเจตนาของผู้แต่งที่จะใช้คำพูดนี้เป็นสัญลักษณ์ของอดีตที่เราเคยชินแต่ไม่มีประโยชน์อีกต่อไปแล้ว ความคิดเก่านี้ ฮาร์ดีนำมาเปรียบต่างกับความคิดใหม่ซึ่งเราไม่เคยชินแต่ห้อมล้อมเราอยู่ในปัจจุบัน คำว่า Infinite เป็นคำที่เราเคยชินและคิดว่าเราเข้าใจแต่ที่แท้ก็เป็นเหมือนกับหน้าซึ่งสวมหน้ากาก คือ เราเห็นแต่เพียงผิวเผิน ส่วนหน้านั้นเองก็เป็นสิ่งโบราณ เพราะพูดออกมาเป็นสำนวนโบราณ แสดงว่าผู้มีอำนาจเหนือสภาพที่เราไม่รู้จักตามความคิดใหม่เป็นสิ่งเก่าแก่ อาจเป็นสิ่งเดียวกับ Infinite ที่หน้านั้นกล่าวถึงก็ได้ ถ้าเราวิเคราะห์โดยมีพื้นฐานความเข้าใจจินตภาพของกวีเช่นนี้ เราก็กล่าวตรงข้ามกับชวาร์ทซ์ได้ว่า ฮาร์ดีประสบความสำเร็จในการเสนอความคิดของเขา

แต่นี้มิใช่ประเด็นสำคัญ เรายังคงเห็นด้วยกับข้อคิดของเขาในการประเมินคุณค่าของกวีนิพนธ์ สมมติฐานของเขาได้รับการพิสูจน์ว่าถูกต้อง แม้ว่าเราจะไม่เห็นด้วยกับผลการวิเคราะห์ของเขา คือ กวีนิพนธ์ที่บรรจุความเชื่อไม่ว่าจะเป็นทางบวกหรือลบอาจประสบผลสำเร็จได้ ไม่ใช่เพราะวิถีของการเสนอความเชื่อนั้น เมื่อเปรียบเทียบเหตุของความสำเร็จของกวีนิพนธ์ที่ยกมาวิเคราะห์ข้างต้นทั้งสองบทจะเห็นว่า ความสำเร็จอยู่ที่ความสัมพันธ์อันเหมาะสมระหว่างจินตภาพ ภาษา การเปรียบเทียบ ฯลฯ กับความเชื่อหรือไม่เชื่อที่กวีแสดงในกวีนิพนธ์นั้น

ยังมีปัญหาอีกอย่างหนึ่งที่เราควรพิจารณา เมื่อศึกษากวีนิพนธ์หรือวรรณกรรมรูปแบบอื่นซึ่งบรรจุปรัชญาหรือความเชื่อในฐานะเนื้อหา คือ เมื่อปรัชญานั้นปรากฏอยู่โดยไม่ทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงในลักษณะเฉพาะของรูปแบบ ปรัชญามีส่วนช่วยในคุณค่าของกวีนิพนธ์อย่างไรเพียงไร เราทราบดีว่า ผู้อ่านจำนวนมากมีความกังวลอย่างลึกซึ้งเมื่อเผชิญกับความเชื่อซึ่งตรงข้ามอย่างสิ้นเชิงกับความเชื่อของตนเอง สำหรับผู้ที่ไม่มีความเชื่อเช่นเดียวกับฮาร์ดีก็จะรู้สึกขัดเคืองเพราะกวีนิพนธ์หลายเรื่องของเขา ส่วนผู้เขียนเองก็รู้สึกขุ่นเคืองที่ผู้อ่านไม่ชอบผลงานของเขา เพราะความเชื่อของเขาไม่จริงดังที่ฮาร์ดีประสบ เขาขอให้ผู้อ่านใช้ทฤษฎีของคอเลอริดจ์เรื่องการแขวนความไม่เชื่อไว้ชั่วคราวเมื่ออ่านเรื่อง **"The Dynast"** ชวาร์ทซ์เห็นว่า ทฤษฎีนี้ใช้ได้กับการดูละครเท่านั้น ในเมื่อเราเห็นเวทีและยอมรับว่าเป็นสถานที่อื่นตามเนื้อเรื่องของบทละคร แต่เมื่อใช้กับความเชื่อซึ่งเราไม่เคยชินก็เป็นเรื่องลำบาก เขาบรรยายวิธีการสองแบบที่เขาปฏิบัติเกี่ยวกับความเชื่อเหล่านี้ วิธีแรกคือ ไม่ยอมรับกวีนิพนธ์ซึ่งบรรจุความเชื่อซึ่งเราคิดว่าไม่ใช่สัจธรรม นี้เป็นตัวอย่างของการตัดสินคุณค่าของกวีนิพนธ์โดยดูที่เนื้อหาอย่างเดียว ถ้าเราใช้วิธีนี้ก็คงต้องทิ้งกวีนิพนธ์ที่ยิ่งใหญ่เกือบทั้งหมด เราคงต้องขาดโฮเมอร์ ดานเต และเชคสเปียร์ ซึ่งเชื่อไม่เหมือนเรา วิธีซึ่งอาจใช้แทนซึ่งอย่างไรก็ยังดีกว่าวิธีแรก คือ

ไม่สนใจเนื้อหา ตัดสินเฉพาะรูปแบบ แต่ก็เป็นที่ประจักษ์ว่า เราได้ความบันเทิงจากกวีนิพนธ์มากกว่าเพราะภาษาซึ่งสละสลวยเพียงปัจจัยเดียว

ดังนั้น ชวาร์ทซ์จึงเสนอวิธีการที่สามซึ่งน่าจะมีประโยชน์ที่สุด คือ เราจะต้องมีเกณฑ์ดังที่ปกติเราก็มีอยู่แล้วในการตัดสินความเชื่อในกวีนิพนธ์ คือ ต้องตัดสินด้วยเกณฑ์ของกวีนิพนธ์อย่างแท้จริง ความเชื่อหรือไม่เชื่อจะต้องเปลี่ยนแปลงข้อมูลในกวีนิพนธ์ ทำให้เกิดความหมายในทางเปรียบอย่างที่จะไม่เกิดขึ้นถ้าไม่ใช่เพราะเนื้อหานั้นๆ ไม่ว่าในกรณีที่กวีนิพนธ์ประสบความสำเร็จหรือล้มเหลว เราจะพบว่าเป็นเรื่องของความสัมพันธ์ระหว่างความเชื่อกับสิ่งอื่นๆ ในกวีนิพนธ์นี้คือ ความสัมพันธ์ภายในที่ความเชื่อมีต่อกวีนิพนธ์ ไม่ใช่ปัญหาเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างความเชื่อของผู้แต่งกับความเชื่อของผู้อ่าน ถ้ากวีสามารถแสดงความเชื่อได้เป็นอย่างดีโดยการเปรียบเทียบ กวีก็จะประสบความสำเร็จ ภาพวัวซึ่งคุกเข่าในเรื่อง **"The Oxen"** เป็นตัวอย่างของความสำเร็จทางกวีนิพนธ์ ไม่ว่าผู้อ่านจะร่วมในความไม่เชื่อตามคริสต์ศาสนาหรือไม่ ชวาร์ทซ์แนะนำว่า เนื่องจากในอนาคตเราอาจมีความเชื่อน้อยลงหรือมากขึ้น แต่เราจะไม่อยู่ในสภาวะทางสติปัญญาเช่นที่ฮาร์ดีมีอยู่ สิ่งสำคัญคือ จงรักษากวีนิพนธ์ของเขาไว้ให้มากที่สุดที่จะทำได้ และรับความบันเทิงจากกวีนิพนธ์ของเขาในลักษณะที่เป็นรูปธรรมที่สุด (คือไม่ใช่เลือกชอบเป็นบางส่วน) และเพื่อที่จะกระทำได้เช่นนี้ เราจำเป็นต้องเก็บความเชื่อของเขาไว้ในกวีนิพนธ์ของเขา และกันความเชื่อของเราไว้ข้างนอก[25] นี้ก็เป็นทฤษฎีหนึ่งสำหรับการแก้ไขความขัดแย้ง ส่วนในทางปฏิบัติ และการศึกษาเรื่องความเชื่อที่ต่างกันกับการวิเคราะห์ปัญหาเรื่องความเชื่อในวงกว้างจะกล่าวต่อไปหลังข้อ 2

2. การวิเคราะห์ความแตกต่างระหว่างปรัชญาของนักเขียนหลายคนในงานซึ่งมีที่มาร่วมกัน ในวรรณคดีของหลายประเทศซึ่งมีประเพณีทางวรรณกรรมร่วมกัน คือ มีการใช้รูปแบบวัตถุประสงค์และเกณฑ์สำหรับวัดค่าของวรรณกรรมเหมือนกัน เรายังอาจพบความแตกต่างที่เด่นชัดในงานของนักเขียนแต่ละบุคคลและไม่อาจอธิบายให้หมดข้อสงสัยได้ โดยการพิจารณาเฉพาะวิธีการทางวรรณกรรม ในกรณีเช่นนี้ การวิเคราะห์จากด้านความคิดซึ่งพบในเนื้อหาของวรรณกรรมอาจให้ความกระจ่างได้ เช่น เมื่อ Pratt ใช้วิธีวิเคราะห์ระบบความคิดเพื่ออธิบายความแตกต่างระหว่างยูริปีดิส ซึ่งเป็นกวีกรีกกับเซเนกา กวีโรมัน ในเมื่อกวีทั้งสองแต่งแทรจิดีอันมีที่มาจากตำนานกรีกเรื่องเดียวกัน คือ เรื่องของพีดรา และฮิปโปลิตุส งานทั้งสองชิ้นเป็นที่ยอมรับแพร่หลาย จึงไม่มีปัญหาเรื่องความขัดแย้งทางความเชื่อระหว่างผู้เขียนกับผู้อ่าน ทำให้ผู้วิเคราะห์ตัดปัญหานี้ออกไปได้ ในเรื่อง **"Tragedy and Moralism : Euripides and Seneca"** แพรทศึกษาความแตกต่างทางความคิดเรื่องศีลธรรมระหว่างนักเขียนทั้งสอง เพราะว่าระบบศีลธรรมผูกพันกับการแต่งแทรจิดีแบบคลาสสิคอย่างแนบแน่น โดยเป็นแกนทางความหมายของรูปแบบนี้ แพรทชี้ว่า ความคิดเรื่องเทววิทยาของกรีกแตกต่างโดยสิ้นเชิงกับความคิดแบบยิวคริสเตียน ซึ่งชาวตะวันตกที่อ่านวรรณคดีกรีกมีความเคยชิน กล่าวคือ ในความคิดกรีกสมัยที่รุ่งเรืองที่สุด โดยทั่วไปแล้ว พระเจ้าเป็นทั้งสัญลักษณ์และบุคคล นอกจากนั้นเรายังต้องระมัดระวังในการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างเทวอำนาจกับธรรมชาติของมนุษย์อีกด้วย การเข้าใจว่าในละครซึ่งมีวัตถุประสงค์ทางศาสนาเหล่านี้ พระเจ้าซึ่งมีคุณลักษณะต่างๆ นั้น รวมถึงพลัง

ต่าง ๆ ซึ่งอยู่นอกกิจกรรมของมนุษย์และกำหนดการกระทำของมนุษย์โดยตรงเป็นความเข้าใจความคิดเรื่องชะตาลิขิตผิดโดยสิ้นเชิง เป็นความคิดที่ไม่ใช่วิสัยของกรีก ชาวกรีกตระหนักว่าโชคชะตาของมนุษย์ซึ่งเป็นสิ่งไม่แน่นอนนั้น ได้รับแรงกระทบจากพลังซึ่งยิ่งใหญ่กว่ามนุษย์ก็จริง แต่ชาวกรีกก็เป็นผู้นิยมความเป็นปัจเจกชนและยืนยันที่จะมีอภิสิทธิ์ในฐานะมนุษย์ ไม่ว่าในเรื่องการเมืองหรือสติปัญญา แต่เรื่องทั้งหมดนี้ยังขึ้นอยู่กับนักคิดและกวีเป็นรายบุคคลอีกด้วย จึงจะต้องวิเคราะห์งานแต่ละชิ้นเป็นราย ๆ ไป ไม่มีเกณฑ์ที่แน่นอน ซึ่งอาจเปรียบได้กับเกณฑ์ในประเพณีทางความเชื่อของศาสนาคริสต์ คำอธิบายของแพรทเท่ากับการเตือนผู้อ่านของเขาให้เก็บความเชื่อเรื่องศีลธรรมของตนไว้นอกวรรณคดี เช่นเดียวกับชวาร์ทซ์ และเป็นการสร้างเงื่อนไขล่วงหน้าก่อนการวิเคราะห์

สำหรับเรื่อง **Hippolytus** ของยูริปีดิส เราประสบปัญหาว่าพระเจ้ามีอำนาจเหนือการกระทำทุกอย่างของมนุษย์หรือไม่ตั้งแต่เริ่มเรื่อง เพราะใน Proloque เทพีอโฟรดิเต (หรือไซปริส) ประกาศว่า เธอจะลงโทษฮิปโปลิตุสเพราะดูถูกเธอ โดยให้เขาถูกบิดาฆ่า และการแก้แค้นของเธอนี้จะทำให้พีดราต้องตายด้วย ในด้านสัญลักษณ์ อโฟรดิเต และอาร์เตมิส เป็นสิ่งสำคัญที่สุดในแทรจิดีนี้ คือ พระเจ้าอาจเป็นเพียงบุคลาธิษฐานของพลังซึ่งยิ่งใหญ่กว่ามนุษย์แต่ละคนก็ได้ ในฐานะพระเจ้าซึ่งเป็นบุคคล พระเจ้าไม่มีความสนใจมนุษย์ เช่น อาร์เตมิสกล่าวว่า อโฟรดิเตจัดการให้เรื่องเป็นไปเช่นนี้เพื่อลงโทษฮิปโปลิตุส (คือให้พีดราซึ่งเป็นมารดาเลี้ยงหลงรักฮิปโปลิตุสซึ่งบูชาอาร์เตมิสและดูถูกความรักระหว่างหญิงชาย) แต่เป็นธรรมเนียมของพระเจ้าที่จะไม่ขัดขวางความปรารถนาของพระเจ้าด้วยกัน ดังนั้น องค์อื่น ๆ ก็จะเป็นกลางและไม่เข้าเกี่ยวข้องด้วย ในฐานะสัญลักษณ์ พระเจ้าทั้งสององค์นี้เป็นตัวแทนแสดงอารมณ์รุนแรงทางเพศกับความบริสุทธิ์แบบนักบวชว่าเป็นปรากฏการณ์ที่เหนือมนุษย์ คือเป็นพลังกระตุ้นซึ่งทั้งครอบคลุมทั้งไม่หยุดยั้ง แพรทมองอารมณ์รุนแรงในฐานะเป็นพลังซึ่งกระตุ้นการกระทำที่เร้าความเห็นใจของเรา ส่วนแรงกระตุ้นเรื่องความบริสุทธิ์เป็นสิ่งจำเป็นในฐานะอุปสรรคซึ่งตัวละครเอาชนะไม่ได้อันทำให้เกิดแทรจิดี หรืออีกนัยหนึ่ง ปรากฏการณ์ซึ่งพระเจ้าทั้งสองเป็นสัญลักษณ์ปะทะกันโดยบังเกิดผลร้าย อาร์เตมิสเป็นผู้กล่าวกับเธซุสว่า อโฟรดิเตซึ่งเหล่าเทพซึ่งพอใจความบริสุทธิ์เกลียดชังมากที่สุดได้ผลักดันพีดราด้วยศรของความรักให้ปรารถนาบุตรของเธซุส แพรทวิเคราะห์ให้เห็นว่า ทั้งพีดราและฮิปโปลิตุสเป็นเหยื่อของความรักระหว่างเพศ แต่มิใช่เพราะทั้งสองเป็นเหยื่อของความรุนแรงของตนเอง พีดราไม่ใช่คนอ่อนแอหรือไม่มีเหตุผล แต่ไม่อาจต้านทานความรักได้ ส่วนความผิดที่เธอกระทำเกิดจากความละอายที่ได้แสดงกิริยาให้ฮิปโปลิตุสล่วงรู้ความในใจและความต้องการสร้างอนาคตให้บุตรของเธอเอง เหล่านี้เป็นผลแห่งการถูกความรักครอบครอง ส่วนฮิป-โปลิตุสนั้นในบางแง่เป็นคนที่น่ารำคาญที่สุดคนหนึ่งในละครกรีก และผู้ดูละครชาวกรีกสมัยศตวรรษที่ 5 ก่อนคริสต์ศาสนา อาจรู้สึกมากกว่าเราว่าฮิปโปลิตุสดูถูกกฎพื้นฐานของประสบการณ์มนุษย์อย่างร้ายแรง ความหยิ่ง ความรักตนเอง และความรุนแรงของเขาเป็นสิ่งซึ่งเห็นได้ชัด ความบกพร่องเหล่านี้เกิดจากการที่เขาอุทิศตนอย่างเกินขนาดให้แก่ความบริสุทธิ์ของธรรมชาติชนิดที่มนุษย์ยังไม่ได้เหยียบย่างเข้าไปทำความเจริญอันมีอาร์เตมิสเป็นสัญลักษณ์ (เช่นธรรมชาติในป่าดงดิบ) นี้เป็นพันธกรณีอันผิดธรรมชาติและปราศจากผลิตผลดังที่ยูริปีดิสรู้สึก แต่การอุทิศตนเช่นนี้ก็มีสิทธิ์ที่จะได้รับความสนใจและความเคารพ อย่างไรก็ตาม ฮิปโปลิตุสเป็นคนดีดังที่คนอื่น ๆ ยอมรับ ความตายของเขาเกิดขึ้นส่วน

หนึ่งก็เพราะเขาไม่ยอมเสียคำปฏิญาณว่าจะไม่ยอมพูด แทรจิดีเกิดขึ้นไม่ใช่เพราะความขัดแย้งของตัวละคร แต่เพราะเงื่อนไขแห่งชีวิตมนุษย์ แพรทกล่าวว่า ยูริปีดิส ได้สื่อสารความคิดของเขาอย่างแจ่มแจ้งว่า ความชั่วที่เป็นต้นเหตุของแทรจิดีเป็นส่วนหนึ่งในระบบธรรมชาติแห่ง เงื่อนไขที่มนุษย์จะต้องดำเนินชีวิตไปตามนั้น เป็นความชั่ว "ในธรรมชาติ"

เมื่อเซเนกานำตำนานเรื่องเดียวกันนี้มาแต่งเป็นแทรจิดีเช่นกันในเรื่อง **Faedra** ในคริสต์-ศตวรรษที่ 1 นั้น ได้เกิดช่องว่างระหว่างสมัยของเขากับกรีกโบราณในเรื่องเวลา ประเภท และคุณภาพ ละครของเซนากาไม่ได้เกี่ยวข้องโดยตรงกับพิธีกรรมของสังคมเช่นเดียวกันในสมัยกรีก คือ ละครไม่ได้เกิดขึ้นเพื่อใช้แสดงบนเวทีในงานมหกรรมฉลองเทพเจ้า แต่อาจจะแต่งขึ้นสำหรับอ่านในกลุ่มทางวรรณกรรมมากกว่าสำหรับแสดงจริง ทางด้านคุณภาพละครของเขาเป็นเมโลดรามาระดับรอง เต็มไปด้วยภาษาหรูหรา ประเพณีทางตำนานและอื่นๆ มีการกระทำที่รุนแรงโดยเฉพาะในเรื่องนี้ แต่ขณะเดียวกันละครของเขาก็มีพลังเข้มข้นมากทั้งด้านเนื้อหาและรูปแบบ ภาษาและโครงสร้างของละครได้รับการพัฒนาเต็มที่แล้ว และวิธีการพูดเดี่ยว (Soliloguy) ซึ่งบรรยายความในใจของผู้พูดเป็นไปตามลักษณะของภาษาที่สูงส่ง และปรัชญาแบบสโตอิค เป็นสิ่งซึ่งมีอิทธิพลอย่างมากต่อนักเขียนบทละครสมัยต่อมา ถ้าเราพิจารณาจากแง่ระบบความคิดจะเห็นว่ามีปรัชญาสโตอิคอยู่มากในบทละครของเซเนกา ในระดับที่ลึกลงไปความคิดรวบยอดจากปรัชญาลัทธินี้ดูเหมือนจะกำหนดแนวทางของข้อเสนอซึ่งเป็นพื้นฐานของละครของเขา ตัวเซเนกาเองเป็นนักปรัชญาแบบสโตอิคมาก่อน ได้เขียนบทความและวรรณสาร (epistle) ทางปรัชญาไว้เป็นจำนวนมาก ซึ่งอาจจะนำมาพิจารณาประกอบกับละครของเขาได้ เราได้พิจารณาลักษณะของเทวตำนานกรีกเพื่อที่จะเข้าใจปรัชญาทางศีลธรรมของยูริปีดิส สำหรับเซเนกาก็เช่นกัน เราต้องพิจารณาปรัชญาสโตอิคอย่างรวบรัดเสียก่อนเพื่อเข้าใจเรื่องศีลธรรมในละครของเขา ปรัชญาสโตอิคเป็นระบบความคิดที่กว้างขวางและค่อนข้างจะแตกแยก พื้นฐานความคิด คือ คุณธรรม = เหตุผล = ธรรมชาติ คุณธรรมเป็นความดีสุงสุดของมนุษย์และจะบรรลุได้ด้วยการใช้เหตุผลซึ่งก็เป็นความสามารถสูงสุดของมนุษย์ แต่พลังของเหตุผลนั้นเหนือมนุษย์เพราะมีอยู่ในธรรมชาติทั้งมวล ก่อให้เกิดความประสมประสาน ความเป็นระบบและวิถีทางไปสู่ความดี พลังนี้ที่มีอยู่ในธรรมชาติอาจอธิบายแบบศาสนาว่าเท่ากับพระเจ้าเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ แต่ในทางตรงข้ามสิ่งนี้มีความสัมพันธ์กับไฟ ความสามารถแฝงของมนุษย์ในด้านเหตุผลจึงเกิดจากการที่มนุษย์มีส่วนในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ มนุษย์และจักรวาลจึงเป็นองค์กรซึ่งเหมือนกัน สร้างขึ้นในรูปแบบที่ดีที่สุดเพื่อทำให้บรรลุความดีด้วยการใช้เหตุผล ลัทธิสโตอิคมีลักษณะเป็นสุขนิยม เพราะเชื่อว่าเราอาจเอาชนะอุปสรรคต่างๆ ได้ด้วยการใช้เหตุผล ส่วนแทรจิดีอันเป็นรูปแบบที่เกิดขึ้นในสภาพแวดล้อมทางศีลธรรมแบบกรีกนั้น เกี่ยวข้องกับความชั่วชนิดต่างๆ ที่เข้ามากระทบมนุษย์และมนุษย์ไม่อาจเอาชนะได้ ดังนั้น จึงเกิดปัญหาว่าเมื่อเซเนกาใช้ลัทธิสโตอิคแทนปรัชญาทางศีลธรรมแบบกรีก เขาจะสามารถอธิบายความบกพร่องทั้งหลายในโลกได้โดยวิธีใด เมื่อเขามีความคิดว่าเหตุผลเป็นอำนาจเหนือโลก นักปรัชญาสโตอิคจะพิจารณาความบกพร่องโดยคำนึงถึงสภาพทางศีลธรรมของมนุษย์เป็นสำคัญ ความประพฤติของมนุษย์เป็นสนามรบระหว่างเหตุผลกับอารมณ์ แนวคิดหลักในวรรณกรรมแบบสโตอิค คือ ความผิดและความชั่วเกิดขึ้นเมื่ออารมณ์ชนะเหตุผล เช่น เซเนกาถือว่า ความโกรธเป็นความผิดปกติชั่วคราว

ของจิต เป็น "อารมณ์ที่น่าเกลียดที่สุดและบ้าคลั่งที่สุดในบรรดาอารมณ์ ("On Anger") ในด้านบวก เขาถือว่าการปลูกฝังความฉลาด ความกล้าหาญ การเดินสายกลางและความอดทนซึ่งล้วนแต่เป็นความดี ไม่เพียงแต่ลดความอ่อนแอในตัวบุคคลใด ๆ เท่านั้น แต่ยังขจัดผลของความหายนะซึ่งเกิดจากภายนอกอีกด้วย แพรทเปรียบเทียบสิ่งซึ่งเซเนกาเขียนไว้ในบทความทางปรัชญากับสิ่งซึ่งปรากฏในเรื่องฟีดรา และพบว่าใกล้กันมาก เพราะเมื่อถือว่าเกิดการต่อสู้ในจิตใจมนุษย์ระหว่างเหตุผลกับอารมณ์ สิ่งซึ่งเซเนกาเขียนก็กลายเป็นการกระทำจิตวิทยาของอาชญากรให้เป็นบทละคร แล้วเสริมพลังด้วยความผิดปกติ และความไร้เหตุผลอย่างถึงขีดสุด นี้เป็นเหตุของความเข้มข้นและความน่าสพึงกลัวอันเป็นความล้มเหลวของบทละครของเขา ปัจจัยสองสิ่งนี้อาจแสดงได้ว่าเกิดจากปรัชญาสโตอิค

ประการแรก ฟีดราตระหนักว่าเธอสืบทอดคำสาปเรื่องความรักที่ผิดธรรมชาติมากจากมารดา (ยูริปีดิสเพียงแต่กล่าวถึงเรื่องนี้เท่านั้น) ฟีดรากล่าวถึงความขัดแย้งทางศีลธรรมระหว่างเหตุผลกับอารมณ์ เธซุสเป็นคนเจ้าชู้ซึ่งบ้า ส่วนฮิปโปลิตุสไม่อาจเป็นอย่างอื่นนอกจากเหยื่อซึ่งไม่น่าสนใจ เพราะความพินาศมาจากฟีดราด้านเดียว ไม่มีความขัดแย้งซึ่งแก้ไขไม่ได้ และมีผลสำคัญระหว่างคนทั้งสองเหมือนในแทรจิดีของยูริปีดิส ในเรื่อง **Phaedra** ของเซเนกา ฮิปโปลิตุสพูดอย่างสโตอิค โดยยกย่องชีวิตในป่าและถือว่าเหมือนชีวิตในสมัยแห่งความดีอันสมบูรณ์ ทางฝ่ายหญิง พี่เลี้ยงสั่งสอนฟีดราให้ถือคุณธรรมแบบสโตอิค ที่สำคัญคือคำพูดของพี่เลี้ยงว่า กามารมณ์อันต่ำช้าและเป็นบาปได้สร้างความรักขึ้นเป็นพระเจ้า และเพื่อจะได้เสริภาพมากขึ้นอีก ก็ตั้งให้อารมณ์รุนแรงมีฐานันดรเป็นพระเจ้าอันจอมปลอม แพรทสรุปว่า ความรักและอารมณ์ซึ่งเป็นเงื่อนไขทางศีลธรรมของมนุษย์ไม่ใช่เงื่อนไขของการมีชีวิต จึงแตกต่างจากศีลธรรมของยูริปีดิสอย่างตรงกันข้าม ประการที่สอง แพรทซึ่งยอมรับคุณค่าของปรัชญาทางศีลธรรมแบบยูริปีดิส ว่าจำเป็นสำหรับการสร้างบทละครแทรจิดีแบบคลาสสิค กล่าวว่า เมื่อแทรจิดีสร้างโดยใช้สมมติฐานแบบสโตอิคเช่นนี้ ก็น่าสงสัยว่าผลแบบแทรจิดีจะไม่อาจเกิดขึ้นได้ในตัวละคร เหตุผลก็คือ การอธิบายประสบการณ์ของมนุษย์แบบสโตอิคนั้นแคบและตื้น ลัทธินี้ลดโอกาสของความสัมพันธ์อย่างมีความหมายระหว่างสิ่งซึ่งคนกระทำ และเป็นเหตุให้ได้รับทุกข์กับต้นเหตุต่าง ๆ ของประสบการณ์นี้ ทั้งที่เกิดขึ้นภายนอกและภายในมนุษย์[26]

ข้อสรุปของแพรทอาจเป็นที่โต้แย้ง เพราะการประเมินคุณค่าของลัทธิสโตอิคอย่างหนึ่ง อีกอย่างหนึ่งก็คือ ความหมายของแทรจิดี ซึ่งแม้แต่ในหมู่นักแต่งบทละครสมัยคลาสสิคของกรีกเองก็ยังไม่สู้ตรงกัน ดังนั้น เมื่อถึงสมัยโรมันก็น่าจะเชื่อได้ว่ากวีโรมันเข้าใจลักษณะและวัตถุประสงค์ของแทรจิดีแตกต่างออกไปอีกก็ได้ จึงอาจเป็นไปได้ที่ลัทธิสโตอิคเข้ามามีบทบาทในด้านศีลธรรมของแทรจิดี (คือการชำระจิตใจ) ได้เพราะความเปลี่ยนแปลงนี้มากกว่าจะเป็นตามที่แพรทกล่าว คือลัทธิสโตอิคลดคุณภาพด้านความยิ่งใหญ่ของธรรมชาติภายนอกและความลึกลับตามแบบกรีกสมัยหนึ่ง อย่างไรก็ตาม บทความนี้แสดงการใช้ปรัชญาในการวิเคราะห์วรรณคดีอย่างถูกทาง คือ นำไปสู่ความสนใจเรื่องวิธีการสร้างและการประเมินค่าของงานทางวรรณกรรม อันเป็นเรื่องของคุณภาพไม่ใช่การศึกษาเนื้อหาทางปรัชญาในงานชิ้นหนึ่ง เพื่อประเมินความผิดถูกของความรู้ และ "หนี้" ของวรรณคดีที่มีต่อปรัชญาในส่วนปริมาณของเนื้อหา

ปัญหาการโน้มน้าวใจให้เกิดความเห็นพ้อง

เท่าที่เราได้ศึกษาเรื่องการแสดงความเชื่อและความคิดทางปรัชญาในวรรณกรรม เราอาจพบความจริงข้อหนึ่ง คือ เนื้อหาทางปรัชญาในความหมายกว้าง คือ รวมทั้งการเมือง ศาสนา ศีลธรรม จริยธรรม ซึ่งมีการจัดเป็นระบบ จะมีคุณค่าทางวรรณกรรมได้ก็เมื่อกลายเป็นส่วนที่จำเป็นและเป็นองค์ประกอบของโครงสร้างทางความคิดและทางอารมณ์ของวรรณกรรมชิ้นนั้น ๆ เราจึงจำเป็นต้องติดตามปัญหาเรื่องการโน้มน้าวใจของผู้อ่านให้เห็นพ้องกับผู้เขียน เพราะอำนาจของศิลปะ รวมทั้งปัญหาด้านตรงกันข้าม คือ ถ้าผู้อ่านไม่ร่วมความคิดและความเชื่อกับผู้เขียน จะเข้าถึงความงามของวรรณกรรมชิ้นนั้นได้เพียงไร ชวาร์ทซ์ได้ตระหนักเรื่องนี้ และเสนอทางแก้โดยการแยกความเชื่อภายในและภายนอกวรรณกรรมไว้เป็นคนละส่วนดังกล่าวแล้วข้างต้น แต่การตอบสนองของผู้อ่านเป็นเรื่องใหญ่ เพราะว่าแม้ผู้แต่งจะทำดีที่สุดแล้ว งานของเขายังไม่เป็นที่เข้าใจและไม่ได้การยอมรับที่สมควร โดยเหตุที่ผู้อ่านไม่พร้อม ไอ. เอ. ริชาร์ดส์ และ ที. เอส. เอเลียท ซึ่งสนใจปัญหานี้มากจึงได้วิเคราะห์ไว้แต่ออกไปคนละแนว เพราะต่างมีวิธีการ ประสบการณ์และความโน้มเอียงของจิตใจต่างกัน ริชาร์ดส์เป็นศาสตราจารย์ทางภาษาและวรรณคดี มีความสนใจและความรู้ทางจิตวิทยา จึงใช้ความรู้นี้ในการวิเคราะห์ปัญหาในบทสุดท้ายของเรื่อง **Principles of Literary Criticism** (1924) เขากล่าวว่า คำบอกเล่าจำนวนมากในกวีนิพนธ์เป็นสิ่งที่ไม่อาจทดสอบได้ว่าเป็นความจริง เพราะสิ่งที่อาจจะเป็นจริงหรือไม่จริงนั้น จะต้องเป็นข้ออ้างอิงซึ่งนำมารวมกันเข้าอย่างซับซ้อน และในลักษณะพิเศษมาก จนกระทั่งมีความสอดคล้องกับการที่สิ่งต่าง ๆ ในธรรมชาติประกอบขึ้นตามเป็นจริง แต่ข้ออ้างอิงในกวีนิพนธ์ส่วนใหญ่ไม่ได้ประกอบกันขึ้นเช่นนี้ ในที่สุด แม้ว่าเราจะพบว่าข้อมูลเหล่านี้เป็นเรื่องไม่จริง ก็ไม่เป็นข้อเสีย นอกจากจะเด่นเสียจนทำให้ผู้อ่านเกิดปฏิกิริยา ซึ่งขัดแย้งกับกวีนิพนธ์นั้น เขาเน้นความจริงที่ว่ากวีนิพนธ์เป็นรูปแบบสูงสุดของภาษาซึ่งสื่ออารมณ์ ส่วนความเชื่อซึ่งเจืออารมณ์และพบในกวีนิพนธ์แตกต่างจากความเชื่อที่เรามีต่อทฤษฎีทางวิทยาศาสตร์ แต่การจะแยกความเชื่อสองอย่างนี้ออกจากกันก็เป็นสิ่งยาก เขาให้นิยามความเชื่อทางวิทยาศาสตร์ไว้ว่า ความพร้อมที่จะปฏิบัติราวกับว่าข้ออ้างซึ่งมีทฤษฎีหนึ่งที่เราเชื่อเป็นสัญลักษณ์นั้นเป็นความจริง เป็นความพร้อมในทุกกรณีและทุกสภาพที่ความเชื่อเข้ามามีส่วนเกี่ยวข้อง ส่วนอารมณ์หรือความรู้สึกในการเชื่อนั้น มักไม่มีอยู่ในความเชื่อแบบวิทยาศาสตร์และไม่จำเป็น

ความเชื่อหรืออารมณ์เป็นอีกสิ่งหนึ่งซึ่งแตกต่างจากแบบข้างต้น แม้จะมีความพร้อมที่จะปฏิบัติแต่อยู่ในวงแคบ ตัวอย่างเช่น การยอมรับหลาย ๆ อย่างซึ่งเป็นสิ่งจำเป็นต้องมีในการเข้าใจละคร การยอมรับเหล่านี้รวมกันเข้าเป็นระบบ โดยผู้ดูเชื่อส่วนใดส่วนหนึ่ง ตราบเท่าที่การยอมรับทั้งระบบซึ่งขยายขึ้นเรื่อย ๆ นำไปสู่การตอบสนองที่เหมาะสม แม้ว่าความเชื่อโดยมีเงื่อนไขเช่นนี้อาจเป็นจริงโดยทั่วไป แต่ถ้าเราพิจารณาให้ดีแล้วจะเห็นว่า เราเชื่อไม่ใช่เพราะสิ่งนั้นเป็นสัจธรรม แต่เพราะอยู่ในประสบการณ์ทางวรรณคดี เราเชื่อเพราะเป็นเงื่อนไขสำหรับสัมฤทธิผลซึ่งจะตามมาสำหรับท่าทีของเราและการตอบสนองทางอารมณ์ของเรา ไม่เหมือนการที่เราเชื่อกฎธรรมชาติซึ่งเราคาดจะเห็นว่าทดสอบว่าจริงได้ทุกโอกาส ตัวอย่างที่ริชาร์ดส์ยกมากล่าวเป็นการอธิบายทุกสิ่งข้างต้น คือ ความแตกต่าง

ระหว่างความเชื่อเจืออารมณ์กับความเชื่อแบบวิทยาศาสตร์ เขากล่าวว่า ถ้าความจำเป็นทางการสร้างตัวละครเป็นแบบวิทยาศาสตร์จริงแล้ว เราก็จะต้องรู้จิตวิทยามากกว่าที่มนุษย์ซึ่งมีเหตุผลคนใดจะแสร้งคิดว่าเรารู้แน่ ๆ แต่ความเชื่อว่าตัวละครที่มีนิสัยอย่างใด จะต้องพูดและกระทำสิ่งใด อันดูเหมือนจะเป็นพื้นฐานของละครนั้นไม่ใช่ความเชื่อแบบวิทยาศาสตร์ แต่เป็นความเชื่อที่ยึดถือเป็นผลทางการละครเท่านั้น ความจริงนี้เห็นได้ชัด เพราะเราสามารถสลัดความเชื่อชนิดนี้ทิ้งได้ง่าย ถ้าความเชื่ออย่างอื่นจะเป็นประโยชน์กว่าเช่นที่เดสดีโมนากล่าวบทพูดบทสุดท้ายก่อนตายนั้น เป็นไปไม่ได้เป็นอันขาดในแง่การแพทย์ และเป็นตัวอย่างที่ดีไม่แพ้ตัวอย่างอื่นใด[27]

เมื่อเปรียบเทียบสิ่งซึ่งริชาร์ดส์กล่าวกับปัญหาของเรา เรื่องความเชื่อมีผลอย่างไรต่อผู้อ่าน จะได้ความเข้าใจว่าความเชื่อตามสิ่งที่กวีนำมาใช้ในงานของเขาเป็นความเชื่อแบบเจืออารมณ์ เป็นความเชื่อชนิดที่มีเงื่อนไข ถ้าไม่สมมุติเช่นนี้แต่แรกผู้อ่านก็ไม่อาจมีส่วนร่วมอารมณ์ในกวีนิพนธ์หรือบทละครได้ เป็นความเชื่อซึ่งเป็นเรื่องทั่วไปและเกิดขึ้นก่อนการอ่าน ความเชื่อเจืออารมณ์ชนิดที่สองเกิดขึ้นหลังการอ่าน เช่นเมื่ออ่าน **Adonais** ของเชลลีแล้วเกิดความโน้มเอียงทางอารมณ์ที่รุนแรงซึ่งรู้สึกเหมือนกับความเชื่อ ก็เป็นการง่ายที่จะเข้าใจว่าเรากำลังเชื่อเรื่องความไม่ตาย หรือการคงอยู่หลังความตายหรืออะไรสักอย่างที่เราอาจบอกกล่าวได้ และเป็นการง่ายอย่างมีอันตรายมากด้วยที่จะยกความรู้สึกนี้ให้เป็นความดีของกวีนิพนธ์ หรือตรงกันข้ามอาจเสียใจที่กวีนิพนธ์บทนี้ต้องลงท้ายด้วยลักษณะที่คงจะไม่เป็นทางวิทยาศาสตร์เช่นนั้น ความเชื่อแบบวิทยาศาสตร์นั้นแตกต่างจากความเชื่อเจืออารมณ์ โดยอย่างแรกอาจกล่าวถึงได้อย่างชัดเจนในรูปแบบใดรูปแบบหนึ่ง แต่เด็ก คนบ้า และผู้ไม่มีความถนัดทางวิทยาศาสตร์โดยทั่วไปมักมีความเชื่อชนิดที่ไม่อาจบอกเล่าได้ ที่ไม่มีวัตถุเข้ามาเกี่ยวข้อง ซึ่งไม่เกี่ยวกับสิ่งใดหรืออยู่ในสิ่งใด ความเชื่อเจืออารมณ์มีลักษณะเป็นกาฝาก และช่วยทำให้เกิดความสับสน เราจะต้องแยกความเชื่อสองอย่างออกจากกัน คือ อย่างหนึ่งมีข้อมูลเป็นพื้นฐาน อีกอย่างหนึ่งเกิดจากเหตุอื่น และเพียงแต่เกาะอยู่กับข้อมูลในสภาพที่จะสนับสนุนความเชื่อนี้ได้[28] เมื่อเราได้รับทราบลักษณะของความเชื่อเจืออารมณ์ว่าเป็นเช่นนี้ รวมกับความพร้อมที่จะปฏิบัติตามดังกล่าวข้างต้นด้วยแล้ว ก็ทำให้เข้าใจได้ว่า เมื่อผู้อ่านเกิดความสับสนโดยเข้าใจผิดว่าความเชื่อเจืออารมณ์เป็นความเชื่อทางวิทยาศาสตร์ ก็อาจมีผลให้ผู้อ่านถูกจูงใจให้นำสิ่งที่เชื่อนั้นไปปฏิบัติโดยไม่ไตร่ตรอง

ถ้าเรามองในด้านกลับกัน คือ จากเนื้อหาที่เราอ่าน กวีนิพนธ์แตกต่างจากวิทยาศาสตร์ในแง่นี้เช่นเดียวกัน คือ วิทยาศาสตร์ให้ภาวนิเทศ (statement) ส่วนกวีนิพนธ์ให้อภาวนิเทศ (pseudo-statement) ซึ่งอยู่ในกรอบที่ถูกจำกัดด้วยทัศนะเรื่องผลอันเป็นไปได้ที่จะตามมาในเมื่อเรามองสิ่งต่าง ๆ แบบวรรณคดี สำหรับกรอบของภาวนิเทศทางวิทยาศาสตร์นั้นไม่มีข้อจำกัด คือ เราอาจนำภาวนิเทศไปใช้ในที่ใดก็ได้ เมื่ออภาวนิเทศไม่ใช่ความจริงและต้องพึ่งกรอบอันจำกัดเช่นนี้แล้ว ก็มาถึงปัญหาว่าเราเชื่อสิ่งนี้เมื่อเราอ่านพบในกวีนิพนธ์เพราะเหตุใด เรายอมรับอภาวนิเทศเพราะว่าผลที่เกิดนั้นมีค่าต่อความรู้สึกและแนวความคิดของเรา ถ้ามีความเหมาะสมหรือมีประโยชน์แก่แนวความคิดบางอย่างหรือประสานแนวความคิดบางอย่างซึ่งมีประโยชน์ในที่อื่นเข้าด้วยกัน คำจำกัดความทางจิตวิทยาของอภาวนิเทศดังที่ริชาร์ดส์ให้ไว้ในบทความเรื่อง **"Poetry and Beliefs"** (1926) คือ คำพูดที่

อยู่ในรูปแบบหนึ่งและเป็นที่ยอมรับว่าถูกต้อง เพราะมีผลในการปลดปล่อยหรือจัดระบบแรงกระตุ้นและแนวความคิดของเราอย่างเดียว (กล่าวคือ ความพอใจของเราขึ้นอยู่กับความสามารถของอภาวนิเทศที่จะจัดระบบสิ่งเหล่านี้ได้ดีหรือไม่ดีเพียงไร) ส่วนภาวนิเทศเป็นที่ยอมรับเพราะความจริงอย่างเดียวคือความมีส่วนสัมพันธ์กับความจริงซึ่งภาวนิเทศนำไปสู่[29]

ในด้านประโยชน์โดยส่วนรวม ภาวนิเทศมีประโยชน์แก่เรามากกว่าอภาวนิเทศ แต่เราก็ยังไม่อาจจัดระบบอารมณ์และแนวความคิดเห็นของเราด้วยภาวนิเทศเพียงอย่างเดียว และไม่มีทีท่าว่าเราจะทำเช่นนี้ได้ด้วย ริชาร์ดส์กล่าวว่า นี้เป็นอันตรายใหญ่หลวงอย่างใหม่ชนิดหนึ่งซึ่งเกิดขึ้นแก่อารยธรรมของมนุษย์ อภาวนิเทศจำนวนนับไม่ถ้วนเช่นที่เกี่ยวกับพระเจ้า จักรวาล ธรรมชาติของมนุษย์ ความสัมพันธ์ระหว่างจิตใจของบุคคล เรื่องวิญญาณ รวมทั้งระดับชั้นและจุดหมายปลายทางของวิญญาณเหล่านี้เป็นแกนของการจัดระบบทางจิตใจ และเป็นส่วนสำคัญสำหรับสุขภาพจิต แต่สิ่งเหล่านี้ได้กลายเป็นสิ่งที่ผู้มีความคิดและความรู้สึกซึ่งได้รับการฝึกฝนมาเป็นอย่างดี มีความจริงใจและซื่อตรง ไม่อาจเชื่อได้เสียแล้วโดยกะทันหัน สิ่งเหล่านี้เราเชื่อกันมานานนับศตวรรษ แต่บัดนี้ได้สูญสิ้นไปอย่างไม่มีทางได้คืน และความรู้ใหม่ซึ่งกำจัดสิ่งเหล่านี้ออกไปก็ไม่ใช่ประเภทที่จะใช้เป็นฐานสำหรับจัดระบบจิตใจได้ดีเท่ากัน ริชาร์ดส์ให้วิธีแก้ไขว่า เราควรตัดอภาวนิเทศออกจากความเชื่อเสีย (คือ ปรัชญาส่วนนี้ไม่จำเป็นต้องเกี่ยวข้องกับความจริงทางวิทยาศาสตร์) แล้วเก็บไว้ใช้ในการติดต่อกับมนุษย์และในวิธีที่เรามองโลก ทั้งนี้หมายความว่า ในโลกปัจจุบันซึ่งเราสร้างความเจริญทางวัตถุด้วยความจริงที่วิทยาศาสตร์ค้นพบ เรายังต้องอาศัยคุณค่าซึ่งเกิดจากความเชื่อปรัชญาแบบเก่า เพื่อดำรงชีวิตอยู่อย่างมีอารยธรรมต่อไป สำหรับเราซึ่งบังเอิญเกิดมาในโลกซึ่งก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ วิธีการของเราก็คือไม่นำเอาอภาวนิเทศซึ่งในสมัยหนึ่งเคยถือว่าเป็นความจริงไปทดสอบทางวิทยาศาสตร์ และไม่ต้องเชื่ออย่างที่เราเชื่อความจริงทางวิทยาศาสตร์ด้วย ริชาร์ดส์อธิบายว่า วิธีแก้ปัญหานี้แท้ที่จริงอาจกระทำได้ และใช้อยู่ในกวีนิพนธ์ โดยกวีนิพนธ์แสดงให้เห็นอย่างสิ้นข้อสงสัยว่า แม้แต่แนวความนึกคิดที่สำคัญที่สุดของเราก็อาจถูกกระตุ้นและรักษาไว้โดยไม่ต้องมีความเชื่ออย่างใดเลย ตัวอย่างเช่น ในแทรจิดี เราไม่ต้องมีความเชื่อและต้องไม่เชื่อด้วย ถ้าเราอ่านเรื่อง **King Lear** เช่นนี้ อภาวนิเทศซึ่งเราไม่เชื่อและภาวนิเทศที่แท้จริงเช่นทางวิทยาศาสตร์จะไม่ขัดแย้งกัน แต่เมื่อใดที่เรานำความเชื่ออันไม่สมควรมีเข้าไปในบทกวีนิพนธ์ เมื่อนั้นจะเกิดความขัดแย้ง การนำความเชื่อเข้ามาในบทกวีนิพนธ์เป็นการละเมิดความศักดิ์สิทธิ์ของกวีนิพนธ์[30] เรื่อง **King Lear** เป็นตัวอย่างแทรจิดีที่มีอภาวนิเทศเด่น เช่น เอดมันด์ บุตรนอกกฎหมายของกลอสเตอร์ กล่าวถึงอิทธิพลของดวงดาวเมื่อเขาเกิด หรือเลียร์เรียกร้องให้พระเจ้าลงโทษธิดาทั้งสองซึ่งทรยศต่อตน ผู้ไม่เชื่อเรื่องดวงชะตาหรือไม่เชื่อศาสนาคริสต์ก็อาจเข้าใจความคิดและความรู้สึกของตัวละครได้อย่างลึกซึ้ง ตรงกันข้ามการเชื่ออภาวนิเทศเช่นเดียวกับที่เชื่อความจริงทางวิทยาศาสตร์ทำให้คนส่วนมากขาดความสามารถที่จะถูกกระตุ้นในขอบเขตอันกว้างขวางที่เคยใช้ความเชื่อสนับสนุนการตอบสนอง เมื่อความเชื่อถูกดึงออกไปก็ไม่สามารถมีปฏิกิริยาตอบสนองได้ ริชาร์ดส์สรุปความเห็นของเขาว่า ประโยชน์ของประสบการณ์อยู่ในตัวของมันเอง ดังนั้นแนวความนึกคิดที่เคยมีประโยชน์แก่มนุษยชาติก็จะคงอยู่เช่นนั้น และมีประโยชน์อยู่อย่างเดิม แต่ที่

แนวความนึกคิดเป็นจำนวนมากซึ่งบัดนี้แยกออกจากความเชื่อไปแล้วเป็นสิ่งที่ยากจะดำรงไว้ ก็เพราะเรายังกระหายที่จะได้พื้นฐานสำหรับความเชื่อนั่นเอง[31]

ความคิดเห็นของริชาร์ดส์ซึ่งก็เป็นเพียงทัศนะหนึ่ง สมควรนำมาเปรียบเทียบกับทัศนะของเอเลียทดังต่อไปนี้ ซึ่งเป็นการมองจากแง่ของกวี และจากวรรณคดีในช่วงเวลาเดียวกันกับที่ริชาร์ดส์มองปัญหาจากแง่การตอบสนองของผู้อ่าน เอเลียทกล่าวว่า

> ทัศนะของข้าพเจ้าคือ ท่านไม่อาจละเลยความเชื่อทางปรัชญาและเทววิทยาของดานเต หรืออ่านข้ามเนื้อเรื่องตอนที่แสดงสิ่งหล่านั้นอย่างแจ่มแจ้งที่สุด แต่ท่านก็ไม่ได้ถูกเรียกร้องให้เชื่อสิ่งเหล่านี้ เป็นความเข้าใจผิดที่จะคิดว่ามีบางส่วนในเรื่อง **Divine Comedy** ซึ่งน่าสนใจเฉพาะแก่ชาวคาทอลิกหรือผู้ศึกษาเรื่องของสมัยกลางเท่านั้น ทั้งนี้เพราะว่ามีความแตกต่าง ... ระหว่าง **ความเชื่อ** ทางปรัชญาและการยอมรับในกวีนิพนธ์ ข้าพเจ้าไม่แน่ใจว่า มีความแตกต่างอย่างมากเช่นนั้นระหว่างความเชื่อทางปรัชญากับความเชื่อทางวิทยาศาสตร์ แต่นั่นเป็นความแตกต่างซึ่งเพิ่งจะปรากฏขึ้น และแน่นอนว่าไม่มีอยู่ในศตวรรษที่ 13 (คือสมัยที่ดานเตมีชีวิตอยู่) ในการอ่านดานเต ท่านจะต้องเข้าไปอยู่ในโลกคาทอลิกแห่งศตวรรษที่ 13 ซึ่งไม่ใช่โลกของคาทอลิกสมัยใหม่ ดังเช่นโลกทางกายภาพของดานเตก็ไม่ใช่โลกทางกายภาพสมัยใหม่ ท่านไม่ได้ถูกเรียกร้องให้เชื่อสิ่งที่ดานเตเชื่อ เพราะว่าความเชื่อของท่านจะไม่ทำให้ท่านเข้าใจและเห็นคุณค่ามากขึ้นแม้แต่น้อย แต่ท่านจะถูกเรียกร้องมากขึ้นเป็นลำดับให้เข้าใจโลกของเรา ถ้าท่านสามารถอ่านกวีนิพนธ์ท่านจะ "เชื่อ" เทววิทยาดานเต เหมือนกับที่ท่านเชื่อว่าการเดินทางของเขาเป็นจริงทางกายภาพ นั่นคือ ท่านแขวนทั้งความเชื่อและความไม่เชื่อ[32]

เราเห็นได้ว่าเอเลียทยังใช้ทฤษฎีของคอเลอริดจ์ แต่เขากล่าวเพิ่มเติมว่า เขาเองมีความลำบากก่อนที่สามารถยอมรับบางส่วนในงานของดานเตชิ้นนี้ คือ ตอนกระบวนแห่ในสวรรค์ซึ่งไม่ใช่เรื่องรื่นเริงและประกอบด้วย กษัตริย์ ศาสนจักร และขบวนแห่ทางทหาร เหล่านี้เป็นเรื่องน่าเบื่อสำหรับผู้ที่ไม่สนใจความโอฬารของ Revelation ของเซนต์จอห์น เขากล่าวว่าการยอมรับไม่ได้ในที่นี้เกิดเพราะอคติสองประการของเขาเอง ประการแรก คือ ความไม่ชอบจินตภาพแบบสำนัก Pre-Raphaelite ในวรรณคดีอังกฤษ ซึ่งเป็นธรรมดาของคนสมัยของเขา และประการที่สอง คือ อคติที่ว่า ไม่เพียงแต่เราอาจค้นพบกวีนิพนธ์ที่ยิ่งใหญ่โดยต้องมีประสบการณ์ทางความทุกข์มาก่อนเท่านั้น แต่กวีนิพนธ์เช่นนี้ยังต้องใช้ความทุกข์เป็นเนื้อหาอีกด้วย ทั้งหมดนี้เป็นการแสดงว่า ความเชื่อส่วนตัวของเราไม่ว่าจะอธิบายด้วยเหตุผลของริชาร์ดส์หรือเอเลียทล้วนแต่ไม่มีประโยชน์หรือเกี่ยวข้องกับความเชื่อที่อยู่ในกวีนิพนธ์ สำหรับเอเลียทด้วยแล้ว ความเชื่อที่อยู่ในกวีนิพนธ์แม้จะเป็นความเชื่อส่วนตัวของกวีเอง ก็จะต้องแยกออกต่างหากเมื่อกลายเป็นกวีนิพนธ์ เช่นความเชื่อของดานเตในเรื่อง **Divine Comedy** เพราะว่ากวี เช่นในกรณีของดานเตได้เสนอความเชื่อตามระบบประเพณีอันติดต่อกันมานานทางด้านลัทธิและศีลธรรมเช่นระบบคาทอลิก ความเชื่อเช่นนั้นจึงสามารถแยกออกจากบุคคลซึ่งเป็นผู้วิเคราะห์

และเสนอความเชื่อ ทำให้เราอาจเข้าใจและยอมรับโดยปราศจากความเชื่อได้ เอเลียทเห็นว่า **ภควัตคีตา** ซึ่งเขาถือว่าเป็นวรรณคดีปรัชญาซึ่งยิ่งใหญ่เป็นที่สองรองจาก **Divine Comedy** ก็มีลักษณะเช่นเดียวกัน ไม่เหมือนกับกวีนิพนธ์ของเกอเตซึ่งแสดงความเชื่อส่วนบุคคล[33] ดังนั้นเมื่อเอเลียทถกปัญหาเรื่องความเชื่ออีกครั้งหนึ่งใน **"Religion and Literature"** (1925) ซึ่งถ้าดูอย่างผิวเผินเป็นการแสดงความคิดแย้งกับเหตุการณ์ข้างต้น แต่ตามความจริงไม่ใช่เช่นนั้น เป็นการกล่าวถึงวรรณกรรมซึ่งแสดงความเชื่อทางศาสนาในลักษณะซึ่งเป็นส่วนบุคคล ไม่ใช่ในลักษณะที่สะท้อนทั้งระบบความคิด เพราะฉะนั้นจึงต้องใช้เกณฑ์การตัดสินซึ่งต่างกัน ในกรณีนี้เอเลียทยืนยันว่า การที่เราพยายามแยกการตัดสินทางศาสนาจากวรรณคดีนั้น เขาเห็นว่าไม่ถูกต้องด้วยเหตุผล และเขายกตัวอย่างเรื่องนวนิยายว่าตลอดเวลาอย่างน้อย 300 ปีที่ผ่านมา นวนิยายค่อย ๆ เปลี่ยนเป็นเรื่องทางโลกมากขึ้น Bunyan (ซึ่งแต่งเรื่อง **Pilgrims Progress**) มีวัตถุประสงค์ทางศีลธรรมอย่างไม่มีปัญหา Defoe ก็อาจจะมีวัตถุประสงค์นี้ แต่หลังสมัยดีโฟ การเปลี่ยนแปลงทางโลกเป็นไปอย่างต่อเนื่องโดยมีขั้นตอนสำคัญสามขั้น คือ ขั้นแรก นวนิยายถือว่ามีความเชื่อทางศาสนาอยู่และไม่กล่าวถึงในเมื่อวาดภาพชีวิต เช่นในงานของ Fielding, Thackery และ Dickens ขั้นที่สอง นวนิยายแสดงความสงสัย ความกังวลหรือการต่อสู้กับความเชื่อทางศาสนา มีนักเขียน เช่น George Eliot, Meredith และ Hardy ส่วนสมัยของเอเลียทเองเป็นขั้นที่สามซึ่งเป็นลักษณะของนักเขียนนวนิยายทุกคนยกเว้นจอยซ์ นี้เป็นขั้นตอนของการที่ไม่มีใครต้องการพูดถึงความเชื่อทางศาสนาคริสต์ว่าเป็นอย่างอื่นนอกจากว่าเป็นเรื่องผิดสมัย เอเลียทตั้งคำถามว่า ผู้อ่านนวนิยายส่วนใหญ่มีความเห็นแน่นอนว่าเชื่อหรือไม่เชื่อศาสนาและอ่านนวนิยายหรือกวีนิพนธ์ก็ตามแต่ โดยมีช่องต่างหากในสมองไว้ใส่หรือไม่ เอเลียทโต้แย้งว่าศาสนาและบันเทิงคดีมีพื้นฐานร่วมกัน คือ พฤติกรรม โดยศาสนาหยิบยื่นจริยธรรมการตัดสิน การวิจารณ์ตนเอง รวมทั้งความประพฤติของเราต่อผู้อื่นให้แก่เรา แต่บันเทิงคดีที่เราอ่านมีผลต่อพฤติกรรมที่เรามีต่อผู้อื่นและกระสวนชีวิตของเราเอง เมื่อเราอ่านพบว่าคนในเรื่องประพฤติเช่นนั้นด้วยเหตุผลเช่นนั้นโดยผู้แต่งเห็นชอบด้วย อันเห็นได้จากผลของความประพฤติซึ่งผู้แต่งเป็นผู้จัดให้เกิดขึ้นเองนั้น เราอาจถูกครอบงำให้ประพฤติทำนองเดียวกัน อย่างไรก็ตามเอเลียทให้ข้อยกเว้นไว้ว่า นักเขียนซึ่งใช้ความคิดโดยเอกเทศอาจมีเรื่องสำคัญจะให้แก่ผู้อ่านซึ่งสามารถรับได้ แต่นักเขียนส่วนมากเพียงแต่รับความคิดของสมัยของตนแต่เร็วกว่าเราเล็กน้อย และเป็นคนที่มีความรู้สึกไวแต่มีสติปัญญาน้อย เอเลียทบ่นว่า ผู้คนต้องการให้เราใจกว้างเกี่ยวกับวรรณคดี ให้ละวางอคติหรือความเชื่อมั่นไว้ต่างหาก และมองเรื่องที่แต่งขึ้นอย่างเรื่องที่แต่งขึ้น ละครอย่างละคร แต่เขาก็ไม่เห็นด้วยกับการเซ็นเซอร์หนังสือในแง่ที่เป็นเหตุให้เราเข้าใจผิดว่า เรื่องที่ยอมให้พิมพ์ได้เป็นหนังสือที่ไม่มีอันตราย เอเลียทกล่าวว่าเขาไม่แน่ใจว่าจะมีหนังสือเล่มใดซึ่งไม่มีพิษภัยเลย นอกจากเรื่องที่ไม่น่าอ่านเสียจนเป็นภัยแก่ใครไม่ได้ เขาแสดงให้เห็นว่าจะเกิดอะไรขึ้น ถ้าเราเก็บความยึดมั่นทางศาสนาและศีลธรรมเข้าซองไว้ต่างหากในสมอง และอ่านหนังสือเพื่อความบันเทิงหรือสุนทรียะอย่างเดียว เขาอธิบายต่อไปว่า ในทางปฏิบัติผู้แต่งไม่เคยมองในแง่นี้ ผู้แต่งหนังสือด้วยจินตนาการพยายามให้เกิดผลแก่เราทุกด้านในฐานะมนุษย์ ไม่ว่าเราจะตั้งใจเช่นนั้นหรือไม่ สิ่งที่เราไม่ตั้งใจอ่านแต่อ่านเพื่อความบันเทิงเป็นสิ่งที่มีอิทธิพลต่อเรามากที่สุดโดยเรารู้ตัวน้อยที่สุด ดังนั้น อิทธิพลของนักเขียนนวนิยายประเภทมหาชนนิยม และ

ของละครที่แสดงเรื่องชีวิตในรูปที่มหาชนนิยม ควรจะต้องมีการพิจารณากันอย่างถี่ถ้วนที่สุด สิ่งที่เราอ่านเพื่อความบันเทิงโดยรับอิทธิพลอย่างไม่คิดก็มักจะเป็นวรรณกรรมร่วมสมัย เอเลียทชี้ให้เห็นว่าเป็นการไม่ถูกต้องถ้าเราปล่อยให้ละครทำตามชอบใจในทุกแง่อย่างใจกว้าง นอกจากเราจะมีมนุษย์เพียงชั่วคนเดียวอยู่ในโลกไปตลอดกาล หรือคนรุ่นหลังจะเรียนรู้ได้มาจากคนรุ่นก่อนซึ่งเราก็รู้ว่าไม่จริงเช่นนั้น เอเลียทเป็นผู้นับถือศาสนา แต่ขณะเดียวกันก็ยอมรับประชาธิปไตย ซึ่งยอมให้มีนักเขียนชนิดต่าง ๆ ดังนั้น วิธีแก้ปัญหาของเขา คือ สร้างมาตรฐานงานขึ้นอย่างหนึ่งสำหรับชาวคริสต์ คือนอกจากจะรู้ว่าตนชอบอะไรแล้ว ยังต้องรู้ว่าตนควรชอบอะไรซึ่งอาจไม่ใช่สิ่งเดียวกันก็ได้ เมื่อทราบเช่นนี้แล้วชาวคริสต์ก็จะไม่เปิดโอกาสให้ถูกอิทธิพลทางโลกจากหนังสือร่วมสมัยเข้าครอบงำได้[34]

บทสรุป

ในการอ่านวรรณคดีซึ่งได้เนื้อหาจากวิชาการต่าง ๆ ถ้าวิชาเหล่านั้นไม่เกี่ยวกับความเชื่อมักไม่ค่อยมีปัญหา เพราะว่าความรู้เหล่านั้นมีที่ใช้จำกัดและมักใช้เป็นส่วนประกอบ เช่น เรื่องสุริยจักรวาล การจัดกระบวนทัพ ผู้อ่านเองไม่สู้สนใจสิ่งเหล่านี้หรือมีความรู้สึงเหล่านี้มากกว่าผู้เขียน ถ้าความรู้ทางวิชาการเป็นสิ่งที่ผู้อ่านทราบว่าพ้นสมัยแล้ว ก็ยิ่งไม่สนใจจะเกิดความขัดแย้ง สำหรับความรู้ที่ต้องการประสบการณ์ประกอบ เช่น การเดินเรือ ผู้แต่งโดยมากจะรู้ตนเองว่าอยู่ในฐานะที่จะใช้ความรู้เช่นนั้นในงานของตนให้เป็นประเด็นสำคัญได้หรือไม่ ความรู้ทางวิชาการต่าง ๆ ที่ไปเกี่ยวข้องกับความเชื่อโดยมีอารมณ์ประกอบนั้น แม้ว่าผู้แต่งจะแสดงไว้อย่างผิดพลาดบ้าง ก็เป็นที่ยอมรับมาแต่โบราณกาลแล้วว่า ไม่สู้มีผลให้วรรณกรรมมีความบกพร่องเท่าใดนัก ดังเช่น อริสโตเติลแยกปัญหาการวิจารณ์ระหว่างความบกพร่องของกวีในศิลปะของตนเองกับความบกพร่องในเรื่องความรู้ที่นำมากล่าว ทั้งที่ในสมัยนั้นมีทฤษฎีว่าวรรณคดีเป็นการลอกเลียนแบบ ความถูกต้องน่าจะเป็นสิ่งสำคัญในการผลิตงานของกวี อริสโตเติลได้วางหลักไว้ว่า

> ถ้ากวีเลือกที่จะเลียนแบบบางสิ่ง แต่เลียนแบบได้ไม่ถูกต้อง เพราะขาดความสามารถ เช่นนี้ ความบกพร่องย่อมอยู่ในเนื้อแท้ของกวีนิพนธ์ แต่ถ้าความบกพร่องเกิดเพราะเลือกผิด เช่น ถ้ากวีแสดงภาพม้าดีดขาหลังพร้อมกันทั้งสองขา หรือกล่าวถึงการแพทย์หรือวิชาอื่นโดยมีความผิดพลาดด้านวิชาการ เช่นนี้ ความผิดเป็นสิ่งที่มิใช่เนื้อแท้ของกวีนิพนธ์[35]

นี้หมายความว่า ระหว่างความผิดทั้งสองอย่าง ความผิดเกี่ยวกับวิชาอื่นอันไม่ใช่ความรับผิดชอบโดยตรงของกวีเป็นสิ่งซึ่งนักวิจารณ์ควรตำหนิน้อยกว่าความบกพร่องทางศิลปะ อันเป็นหน้าที่โดยตรงของกวี ปัญหาเรื่องการใช้วิชาการในวรรณคดีเกิดขึ้นเมื่อวิชาการนั้นเป็นปรัชญา หรือระบบความคิดในศาสนา เพราะคนถูกอบรมมาให้เชื่อสิ่งเหล่านี้ในระบบใดระบบหนึ่งจึงมีความผูกพันทางอารมณ์ จึงอาจต่อต้านงานชิ้นหนึ่งชิ้นใดที่แสดงปรัชญาหรือศาสนาในระบบที่ต่างจากของตน สิ่งที่ชวาร์ทซ์และเอเลียทเสนอเป็นความพยายามจะมองปัญหาอย่างภววิสัยที่สุดจากด้านตรรกวิทยา ในขณะที่ริชาร์ดส์

มองจากด้านจิตวิทยา การที่เราพยายามหาทางไม่ให้ความเชื่อของเราเป็นอุปสรรคในการอ่านวรรณกรรม เป็นการให้ความเป็นธรรมแก่ผู้เขียน อาจสรุปวิธีการได้ว่าเราต้องไม่นำความเชื่อของเราเข้าไปในวรรณกรรม (ชวาร์ทซ์) หรือต้องไม่สับสนระหว่างภาวนิเทศกับอภาวนิเทศ (ริชาร์ดส์) หรือต้องสามารถแยกความเชื่อทางปรัชญาและศาสนากับความยอมรับทางกวีนิพนธ์ (เอเลียท) นี้เป็นขั้นตอนที่หนึ่งในประสบการณ์ทางการอ่านวรรณกรรม ส่วนขั้นต่อไปคือ หลังจากอ่านแล้วอาจมีข้อเท็จจริงว่า ผู้อ่านเกิดเชื่อตามสิ่งที่ตนอ่านเพราะถูกชักนำด้วยศิลปะของผู้แต่ง อาจตกอยู่ในอันตรายที่จะเลียนแบบพฤติกรรมหรือรับอุดมการณ์ในหนังสือที่ตนอ่าน ปัญหาในขั้นตอนนี้คือ ทำอย่างไรจึงจะเกิดความเป็นธรรมแก่ผู้อ่าน เอเลียทเป็นผู้เดียวที่เสนอหนทางแก้ไขโดยการตั้งเกณฑ์ทางคุณค่า เพื่อปกป้องผู้อ่านในโลกเสรี ซึ่งไม่สู้จะเห็นด้วยกับการตรวจและยับยั้งการพิมพ์หนังสือ โดยเจ้าพนักงานซึ่งเป็นบุคคลกลุ่มน้อย เอเลียทเพียงแต่ยกตัวอย่างเกณฑ์หนึ่งซึ่งอาจให้ประโยชน์แก่สังคมที่มีความเห็นเรื่องคุณค่าของสิ่งต่าง ๆ เหมือนกับเขา ผู้อ่านในวัฒนธรรมอื่นและสังคมอื่นอาจมีความเห็นแตกต่างกันออกไป กล่าวอย่างกว้าง ๆ เราอาจยอมรับงานชิ้นหนึ่งเพราะมีคุณสมบัติถึงขนาดในด้านศิลปะ แต่เราก็มีสิทธิที่จะชี้ให้เห็นสิ่งที่เราถือว่าเป็นอันตรายต่อระบบความคิด และคุณค่าของเราที่มีอยู่ในงานนั้นได้ การตีแผ่อิทธิพลซึ่งเราไม่ต้องการพร้อมกับยกย่องศิลปะในงานนั้นเองไปพร้อมกัน เท่ากับเป็นการเตือนให้ผู้อ่านใช้วิจารณญาณ ไม่เชื่อสิ่งใดเพราะปัจจัยทางอารมณ์ เป็นการป้องกันการเอาอย่างได้ดี และดีกว่าการตรวจหนังสืออย่างเข้มงวด ซึ่งนอกจากจะไม่ได้ผลที่ต้องการแล้ว ยังเป็นการหยุดยั้งพัฒนาการทางเหตุผลของผู้อ่านทั่วไปอีกด้วย ในการเลือกวิธีที่เสนอนี้ เราจำเป็นต้องมีนักวิจารณ์วรรณคดีซึ่งสนใจมรดกทางคุณค่าในสังคมคอยช่วยประคับประคองความคิดของผู้อ่านเรื่องการใช้ประโยชน์จากวรรณกรรม โดยชี้ให้เห็นทั้งความดีและอันตรายของงานซึ่งออกไปสู่สังคมอย่างเสรี

วรรณคดีกับประวัติความคิด

ประวัติความคิด (History of Ideas) เป็นสาขาหนึ่งในวิชาปรัชญา โดย Arthur A. Lovejoy เป็นผู้ริเริ่มจากการตั้งชมรมประวัติความคิดในหมู่ศาสตราจารย์วิชาปรัชญาที่มหาวิทยาลัย John Hopkins ในปี 1923 ชมรมนี้จัดให้มีการแสดงปาฐกถาและการอภิปรายปีละ 6 ครั้ง วิธีการของการศึกษาในแง่นี้ คือ สืบเสาะการพัฒนาของหน่วยความคิด (unit idea) ในปรัชญาลัทธิต่าง ๆ ส่วนการที่วิชานี้มามีส่วนเกี่ยวข้องกับวรรณคดีก็ด้วยเหตุว่า ในการสืบเสาะดังกล่าวได้พบร่องรอยที่สำคัญในวรรณคดี ดังนั้น สิ่งซึ่งประวัติความคิดค้นพบจึงสามารถใช้อธิบายภูมิหลังทางปรัชญาในวรรณคดีได้ นับว่าเป็นประโยชน์สำคัญแก่การศึกษาและวิจารณ์วรรณคดี ผู้รู้ทางปรัชญาบางคนไม่เห็นด้วยกับการตั้งวิชานี้ขึ้นในเมื่อมีประวัติปรัชญาอยู่แล้ว บ้างก็ไม่เห็นด้วยกับการแบ่งความคิดเป็นหน่วย โดยให้เหตุผลว่า ความคิดส่งผ่านโดยลักษณะที่ไม่ใช่ความคิดสำเร็จรูป แต่โดยลักษณะของการถ่ายทอด เช่น Stallknecht กล่าวว่า

> ความคิดมักจะแสดงออกในรูปของคำพูด และจะต้องปรากฏในวรรณคดีในรูปนั้น ซึ่งตรงกันข้ามกับดนตรีและวิจิตรศิลป์ เราไม่ควรเพียงแต่ฟังหรืออ่านคำพูดเท่านั้น จะต้องมีการตีความในวงความต่าง ๆ ซึ่งเกี่ยวข้อง และความคิดจะอยู่ในสภาพที่เรา

> รับรู้ได้ก็ด้วยการตีความดังกล่าวเท่านั้น ความคิดไม่ได้ปรากฏอยู่ในฐานะวัตถุสำเร็จรูป . . . แต่ในฐานะ "ความหมาย" ซึ่งแฝงอยู่ในความพยายามของมนุษย์ที่จะสื่อสาร สถานภาพของความคิดไม่ใช่ทั้งอัตวิสัยหรือภววิสัยในความหมายปกติ แต่เป็นอัตวิสัยร่วม เป็นเชิงสื่อสารหรือสนทนา เมื่อใดความคิดถูกแยกจากการให้และการรับในการสื่อสารที่เกิดขึ้นจริง เมื่อนั้นความคิดก็หมดพลัง ความคงอยู่ที่แท้จริงของความคิดนั้นเป็นในลักษณะซึ่งไม่อยู่กับที่[36]

อย่างไรก็ตาม แม้ว่ามีความเห็นต่างกันเรื่องทฤษฎีของวิชาประวัติความคิด แต่ในทางปฏิบัติวิชานี้ให้ความรู้ที่ผู้ศึกษาวรรณคดีไม่อาจพบในการศึกษาปรัชญาแท้ ๆ เพราะว่าในประวัติความคิดมีการติดตามหน่วยความคิด เช่น "ธรรมชาติ" หรือ "โรแมนติซิสม์" ในงานของมนุษย์หลายสาขา เช่น ปรัชญารวมทั้งศาสนา ศิลปะ วัฒนธรรม และสถาปัตยกรรม เหล่านี้เป็นสิ่งซึ่งอยู่นอกความสนใจของนักปรัชญาในฐานะลัทธิ แต่เป็นที่ต้องการของผู้ศึกษาวรรณคดีเพราะให้ความรู้เรื่องบรรยากาศของความคิด ในสมัยซึ่งวรรณกรรมเรื่องหนึ่งเกิดขึ้น อีกประการหนึ่ง เป็นที่ทราบกันดีว่า นักเขียนส่วนใหญ่ไม่ได้ตั้งใจเสนอปรัชญาตรงตามที่นักปรัชญาวางหลักไว้ แต่จะใช้เท่าที่เป็นประโยชน์แก่การแต่งวรรณกรรมเฉพาะเรื่อง และอาจจะแยกทางกับลัทธินั้น ๆ ตามแต่ความประสงค์ของตน นอกจากนั้น นักเขียนมักจะเก็บความคิดจากสมัยของตนเองอันอาจเป็นความคิดที่แตกต่างจากปรัชญาตามตำรา เราพบว่านักเขียนเสนอความคิดซึ่งไม่อาจชี้ได้ว่าเป็นของปรัชญาสำนักใดโดยตรง เราอาจพบที่มาที่แน่นอนกว่าของความคิดเช่นนั้น โดยการศึกษาเชิงประวัติความคิด สำหรับวรรณคดีเปรียบเทียบเราพบว่า Lovejoy ได้แสดงไว้ว่า มีความสัมพันธ์กับประวัติความคิดในบทความเรื่อง "Historiography of Ideas" (1938) เขากล่าวว่า การศึกษาเชิงประวัติซึ่งเกี่ยวข้องไม่มากก็น้อยกับความคิดและบทบาทของความคิดในกิจกรรมของมนุษย์ได้ดำเนินไปอย่างเข้มแข็งในมหาวิทยาลัย และในหมู่ผู้รู้นอกวงการศึกษาในวิชาที่แตกต่างกันอย่างน้อย 12 สาขา และสำหรับสาขาที่ 7 คือ วรรณคดีเปรียบเทียบซึ่งเป็นวิชาที่ค่อนข้างใหม่ เขาได้อธิบายลักษณะของวิชาไว้ว่า

> ดูเหมือนจะเป็นที่เข้าใจในหมู่นักค้นคว้าที่มีความสามารถสูงสุดในวิชานี้ว่า เป็นการศึกษาเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างประเทศในด้านสติปัญญา เรื่องการถ่ายทอดแนวโน้มทางความคิดและรสนิยม และความนิยมทางวรรณกรรมจากประเทศหนึ่งไปสู่ประเทศอื่น โดยให้ความสนใจเป็นพิเศษแก่การดัดแปลงหรือการเปลี่ยนแปลงโดยสิ้นเชิง ซึ่งสิ่งเหล่านี้ต้องประสบเมื่อถูกย้ายเข้าไปอยู่ในสภาพแวดล้อมใหม่[37]

การที่ลัฟจอยเข้าใจขอบเขตและวัตถุประสงค์ของวรรณคดีเปรียบเทียบอย่างถูกต้อง เป็นเครื่องยืนยันว่าประโยชน์และความจำเป็นของประวัติความคิดที่มีต่อวรรณคดีเปรียบเทียบมีอยู่จริง และผู้ที่ค้นคว้าความรู้ทางประวัติความคิดก็คงจะต้องระลึกถึงการนำวิชานี้ไปใช้ประโยชน์ในสาขาวิชาอื่นด้วย ลัฟจอยได้ชี้ปัญหาของการศึกษาข้ามขอบเขตวิชาไว้อย่างตรงจุด เมื่อกล่าวถึงความต้องการในสาขาวิชาทั้ง 12 นั้นว่า

> ... บัดนี้เป็นที่ประจักษ์ว่า นักศึกษาซึ่งต้องการมีความเข้าใจอย่างเพียงพอเกี่ยวกับวัสดุที่อยู่ในเกือบจะทุกสาขาในจำนวนสาขาเหล่านั้นก็ว่าได้ จะต้องคำนึงถึงวัสดุซึ่งมักจะอยู่ในสาขาอื่นและอาจจะหลายสาขา ถ้าว่าตามเส้นแบ่งเขตแดนตามประเพณี แต่เป็นที่เห็นชัดว่า ไม่มีใครสามารถเป็นนักค้นคว้าแบบริเริ่มอย่างมีประสิทธิภาพในแขนงต่าง ๆ แม้แต่ในวิชาประวัติศาสตร์เองได้ ถึงกระนั้น ผู้เชี่ยวชาญ...ก็มักไม่อาจได้สิ่งซึ่งตนต้องการจากบทความทางวิชาการที่กล่าวอย่างทั่วไป แต่อยู่ในลักษณะที่เป็นชิ้นเป็นอันกว่าธรรมดา หรือจากหนังสือคู่มือในวิชาซึ่งวิชาของตนคาบเกี่ยวอยู่ เหตุผลหนึ่ง แม้มิใช่เหตุผลเดียวว่าเหตุใดจึงเป็นเช่นนั้นก็คือ เนื่องจากผู้ผลิตผลงานเหล่านี้มีความสนใจแตกต่างจากเขา จึงอาจจะไม่กล่าวถึงบางส่วนในวิชาของตน ซึ่งเป็นส่วนที่เกี่ยวข้องกับสาขาของผู้เชี่ยวชาญผู้นั้นมากที่สุด ... มีความจริงอยู่ว่าเป็นการง่ายที่จะมองข้ามข้อเท็จจริงจำนวนมากในสิ่งซึ่งเราเห็นอยู่ต่อหน้าและสำคัญ ทั้งนี้รวมทั้งที่มาทางประวัติศาสตร์ด้วย นอกจากเราจะรู้ว่าจะมองหาอะไร ความจริงนี้อาจเห็นได้จากอนุกถา (anecdote) ซึ่งเป็นที่แพร่หลายว่า นักศึกษาคนหนึ่งได้รับคำสั่งให้บรรยายโครงกระดูกปลาซึ่งวางอยู่ต่อหน้า เขาหยิบยกทุกอย่างขึ้นบรรยายอย่างถูกต้อง ยกเว้นสิ่งซึ่งเห็นได้ชัดเจนที่สุด คือ ความมีสัดส่วนเท่ากันทั้งสองข้าง บางครั้งนักปราชญ์ผู้คงแก่เรียนทางวรรณคดี ปรัชญา ศาสนา วิทยาศาสตร์ หรือความเคลื่อนไหวทางสังคม หรือการปกครอง ก็อาจละเว้นบางอย่างทำนองเดียวกันนี้ เพราะว่านักปราชญ์เหล่านั้นรู้เฉพาะวิชาของตนเอง จึงไม่ได้รู้ทุกอย่างที่ควรมองหาในวิชาเหล่านั้น[38]

สำหรับผู้ศึกษาวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ สิ่งซึ่งเราต้องการได้จากวิชาอื่นนอกจากเนื้อหาที่ถูกต้องแล้ว ยังต้องการข้อพิสูจน์ที่แน่นอนว่ามีการถ่ายทอดความรู้นั้นมายังผู้แต่งวรรณกรรมอีกด้วย ในกรณีที่ความรู้วิชาเฉพาะเป็นที่แพร่หลายในสังคมสมัยหนึ่งด้วยแล้ว เราก็ต้องการพบ "สะพาน" ที่ทำให้ความรู้นั้นเข้าสู่สังคมได้ เช่น หนังสือที่คนอ่านกันอย่างแพร่หลาย และคำกล่าวของคนในสมัยนั้นเกี่ยวกับเรื่องที่เราศึกษา ไม่ว่าจะเป็นการแสดงการคล้อยตามหรือคัดค้านก็ตาม สิ่งเหล่านี้เราอาจพบได้ในประวัติความคิด ทำให้งานของเราในการสืบหาที่มาของความคิดในวรรณคดีง่ายขึ้น อีกประการหนึ่งที่สำคัญคือ เมื่อเปรียบเทียบกับปรัชญา ประวัติความคิดให้ข้อมูลซึ่งอาจจะยังไม่เป็นระบบ หรือปรากฏในเชิงปฏิบัติมากกว่าทฤษฎี และได้รวบรวมจากที่มาซึ่งกระจัดกระจายหรือหาอ่านได้ยาก ดังนั้น การศึกษาประวัติความคิดจึงอาจแนะแนวความคิดในการวิเคราะห์วรรณกรรมเป็นการเสริมการศึกษาปรัชญาเพื่อเข้าใจเนื้อหาของวรรณกรรมได้เป็นอย่างดี นอกจากเราจะได้ความรู้สำเร็จรูปเรื่องหน่วยความคิดและการส่งผ่านเข้าสู่สังคม เพื่อจับให้มั่นว่านักเขียนได้ความรู้เรื่องเหล่านั้นมาอย่างไร ในรูปใดแนวใดแล้ว เรายังสมควรศึกษาวิธีการสืบหน่วยความคิดไปสู่ที่มาในแหล่งต่าง ๆ เพราะในบางครั้ง โดยเฉพาะเมื่อนักวรรณคดีต้องการความรู้เช่นนี้เกี่ยวกับสิ่งที่ยังใหม่เกินกว่าที่จะมีใครศึกษาไว้แล้วเชิงประวัติความคิด หรือเมื่อเราศึกษาเรื่องความคิดในประเทศที่ไม่มีการศึกษาประวัติความคิด หรือเรื่องการแพร่

ความคิดในท้องถิ่นนอกเมืองใหญ่ เขาอาจจะต้องแสวงหาความคิดด้วยตนเอง นักวรรณคดีที่ทำงานเช่นนี้จะได้วิธีการโดยการศึกษาบทความทางประวัติความคิดในเชิงวิเคราะห์ขั้นตอนและการใช้เหตุผล และยังเป็นโอกาสที่จะประเมินคุณค่าของบทความเหล่านั้นด้านวิธีการว่าสมบูรณ์พอจะให้ความรู้ที่ถูกต้องหรือไม่อีกด้วย

ตัวอย่างการวิเคราะห์บทความทางประวัติความคิด

ลัฟจอยได้เขียนบทความไว้หลายเรื่อง นอกจากหนังสือเรื่อง **The Great Chain of Being** ซึ่งเป็นหนังสือสำคัญทางประวัติความคิด บทความเรื่อง **"The Chinese Origin of Romanticism"** เป็นตัวอย่างการค้นคว้าซึ่งตั้งต้นที่หน่วยความคิดหนึ่งแล้วสืบย้อนกลับไปยังที่มา ซึ่งถ้าดูอย่างผิวเผินไม่น่าจะเกี่ยวข้องกัน และชี้ให้เห็นว่า เนื่องจากความนิยมของสังคม ความคิดหนึ่งได้พัฒนาจนกลายเป็นระบบ มีความสำคัญทางสุนทรียะและพร้อมสำหรับวรรณกรรมที่จะรับไปใช้ตามวิถีทางของตน บทความขนาดยาวเรื่องนี้พิมพ์ครั้งแรกเมื่อปี 1933 ต่อมาได้มีการแก้ไขภาคที่ 2 และเพิ่มภาคที่ 4 ในการพิมพ์ปี 1948 ลัฟจอยเริ่มเรื่องโดยแสดงให้เห็นว่า ในบรรยากาศทางวัฒนธรรมในประเทศอังกฤษในสมัยศตวรรษที่ 17—18 ในสามด้าน คือ สถาปัตยกรรม วรรณกรรม และบุคคลซึ่งมีวัฒนธรรมแต่มีความสนใจซึ่งไม่ใช่ทางศิลปะนั้น เกณฑ์ทางสุนทรียะที่สำคัญ คือ regularity หรือสมดุลภาพ ได้แก่ ความมีขนาด ระยะ ฯลฯ เท่ากันแบบเรขาคณิต บุคคลแรกที่เขาอ้างถึง คือ Sir Christopher Wren (1631—1723) สถาปนิกผู้ดัดแปลงมหาวิหารเซนต์พอลหลังอัคคีภัย โดยเริ่มตั้งแต่ปี 1668 เป็นเวลาหลายปี บุคคลที่สอง คือ John Dennis (1657—1734) กวีและนักวรรณคดีวิจารณ์แบบนีโอคลาสสิคซึ่งมีชื่อเสียงในสมัยของเขา และบุคคลที่สาม คือ Sir Joseph Bank นักสำรวจซึ่งค้นพบถ้ำ Fingal's Cave บนเกาะ Stoffa ซึ่งมีเสาธรรมชาติรูปร่างเกือบจะเหมือนกับในสถาปัตยกรรม และตั้งเรียงเป็นแถวในช่วงที่ห่างเท่ากันอย่างน่าพิศวง นี้เป็นการกำหนดตัวบุคคลซึ่งเด่นในบรรยากาศทางวัฒนธรรมสามด้าน ให้เป็นตัวแทนความเห็นในด้านเหล่านั้น ทั้งหมดนี้เป็นการตั้งสมมติฐานตามที่วิเคราะห์ได้จากงานของบุคคลทั้งสามนี้ว่า เกณฑ์ทางสุนทรียะในสังคมสามส่วนนี้แต่เดิม คือ สมดุลภาพในงานศิลปะ ลัฟจอยเริ่มขั้นตอนที่สอง โดยกล่าวว่าต่อมาสิ่งนี้ได้เปลี่ยนไปและถูกกล่าวหาว่าเป็นความบกพร่องอย่างใหญ่ สิ่งที่เข้ามามีสถานภาพอย่างสูงทางสุนทรียะกลายเป็นความไม่มีระยะแน่นอน ไม่เท่ากัน ความแตกต่าง ความไม่คาดฝัน การหลีกเลี่ยงความเรียบง่ายและเอกภาพ ซึ่งทำให้โครงสร้างของงานทั้งชิ้นเป็นที่เข้าใจได้ในการมองเพียงครั้งเดียว ในขณะเดียวกันเป็นที่รู้กันค่อนข้างแพร่หลายว่า ความเปลี่ยนแปลงในเกณฑ์ทางสุนทรียะนี้เกิดขึ้นในขนาดค่อนข้างกว้างขวางในศิลปะอื่น ๆ ก่อน และค่อย ๆ แพร่ขยายเข้ามาในสุนทรียศาสตร์ของวรรณกรรม ในศิลปะอื่น ๆ เหล่านี้ โรแมนติซิสม์ซึ่งเพิ่งเริ่มต้นได้แสดงตัวและได้รับการสนับสนุนจากปรากฏการณ์ใหม่ 4 อย่างในรสนิยมและปฏิบัติการทางศิลปะในศตวรรษที่ 18 คือ

ก. ความกระตือรือร้นที่มีต่อภาพวาดทัศนียภาพของ Claude Lorrain, Poussin และ Salvator Rosa

ข. การแนะนำและการแพร่ขยายของวิธีจัดสวนแบบอังกฤษ หรือที่เรียกกันว่าแบบ "ธรรมชาติ" อันอาจจะเป็นสิ่งที่พิเศษสุดในศิลปะของศตวรรษที่ 18

ค. การรื้อฟื้นลีลาแบบกอธิคซึ่งเริ่มต้นด้วยความพยายามอันไม่สู้มีผลดีนักของ Batty Langley และ Sanderson Miller ในทศวรรษ 1740 และ

ง. ความชื่นชมสวนแบบจีน ศิลปะและสถาปัตยกรรมจีน ในอัตราส่วนที่ลดหลั่นกันลงมา

เขากล่าวว่าสองข้อหลังมีความสัมพันธ์กับจิตใจของคนในศตวรรษที่ 18 อย่างสนิทมาก ส่วนข้อ ข. และ ง. ก็ประสานกันสนิทจนมีชื่อเดียวกันว่า รสนิยมจีน–อังกฤษ การที่คนคิดถึงสองสิ่งนี้ด้วยกันเพราะทั้งสองข้อแสดงตัวอย่าง หรือเพราะผู้รู้และนักวิจารณ์ในครึ่งแรกของศตวรรษที่ 18 เข้าใจว่าแสดงหลักเกณฑ์ทางสุนทรียะขั้นพื้นฐานชุดเดียวกัน ทั้งสองเป็นภาคปฏิบัติของลัทธิแห่งความไม่เป็นระเบียบ จังหวะ เป็นวิธีที่ต่างกันในการกลับไปสู่การลอกเลียนธรรมชาติ ซึ่งถือว่าไม่เป็นรูปเรขาคณิต ไม่เป็นระเบียบ และไม่เป็นทำนองเดียวกัน แต่มีลักษณะเด่น คือ เสรีภาพจากการเข้าแบบแผนทางรูปแบบทั้งปวง "ความเถื่อน" และความแตกต่างซึ่งไม่รู้จบสิ้น ลัฟจอยได้กล่าวถึงชื่อหนังสือที่อธิบายปรากฏการณ์สื่อย่างนี้เป็นเครื่องพิสูจน์ความถูกต้องของคำกล่าวของเขา สำหรับข้อ ข. เรื่องสวนอังกฤษนั้นมีหนังสือชื่อ **The Picturesque** ของ Christopher Hussey ซึ่งลัฟจอยอ้างถึงในตอนต่อไป แต่ก็คิดว่าไม่ได้เข้าถึงที่มาของสวนอังกฤษอย่างแท้จริง และขาดวิธีการทางประวัติศาสตร์อยู่บ้าง ส่วนข้อ ง. สวนแบบจีนนั้น ยังไม่มีใครศึกษาไว้อย่างสมบูรณ์จากแง่ของประวัติความคิดและยังไม่ปรากฏในภาษาอังกฤษ ลัฟจอยได้ให้สมมติฐานในเรื่องนี้ไว้ว่า วิธีการจัดสวนแบบจีนเริ่มมีอิทธิพลต่อความคิดทางสุนทรียะและรสนิยมก่อนที่ Switzer, Kent, Brown และ Bridgeman ให้แม่แบบในการจัดสวน และก่อนที่ Pope และ Addison จะเสนออุดมการณ์แบบใหม่ในการจัดสวนในทศวรรษต้นของศตวรรษที่ 18 เสียอีก ลัฟจอยต้องการแสดงว่าความคิดทั่วไปในเรื่อง "ความงามที่ปราศจากระเบียบ" อาจจะเป็นการเสนอของนักเขียนสำคัญของอังกฤษสักคนหนึ่งว่าเป็นความคิดจีน และรสนิยมเรื่องสวนอังกฤษได้รับความคิดมาเป็นอย่างมากจากการยกย่องสวนจีนว่าเป็นสวนในอุดมคติ ตลอดเวลา 70–80 ปีแรกของศตวรรษนั้น ความนิยมสวนจีนหรือสิ่งที่คิดว่าเป็นสวนจีนยังคงมีอิทธิพล ซึ่งถ้าจะด้อยกว่าอีกสองสิ่งที่กล่าวข้างต้นก็เพียงเล็กน้อยเท่านั้นในการสนับสนุนโรแมนติซิสม์ ในลักษณะหนึ่ง คือ ความไม่มีสมดุลภาพ นอกจากนั้น เขายังต้องการแสดงด้วยว่าในช่วระยะเวลาหนึ่ง ลัทธิกอธิคและรสนิยมจีนมีความเกี่ยวข้องกันอย่างใกล้ชิดเป็นพิเศษ ต่อมาในทศวรรษที่ 1770 มีการเสนอความคิดใหม่ทางสุนทรียะและหลักเกณฑ์ของการจัดสวนแบบจีน (และศิลปะอื่น) รวมทั้งความสัมพันธ์ของสิ่งนี้กับลีลาแบบอังกฤษ ทั้งนี้ดูเหมือนจะบังเกิดผลร้ายแก่ความกระตือรือร้นที่มีต่อสวนจีนในประเทศอังกฤษ

ทั้งหมดนี้เป็นการให้ภูมิหลังในแนวกว้างของที่มาแห่งความคิดเรื่องความปราศจากสมดุลภาพ ต่อจากนี้จะยกเนื้อความมากล่าวเป็นบางส่วน เพื่อประโยชน์ในการศึกษาวิธีการของลัฟจอยในการสืบอิทธิพลของสวนจีนว่าเข้ามาถึงนักเขียนที่สำคัญของอังกฤษได้อย่างไร โดยจะแบ่งให้เห็นเป็น 7 ขั้นตอนตามลักษณะของประเด็นในแต่ละตอน คือ

ขั้นตอนที่ 1 เขาพิสูจน์ว่า จีนมีชื่อเสียงอย่างมากในยุโรปในปลายศตวรรษที่ 16 จนถึงปลายศตวรรษที่ 18 เริ่มแรกมีรายงานของนักเดินทางและมิชชันนารีซึ่งไปเมืองจีนก่อนการตั้งคณะสอนศาสนา บาทหลวงนิกายเจซูอิทในปักกิ่ง ชื่อเสียงในชั้นต้นเป็นด้านการปกครองว่าเหนือกว่ายุโรป บาทหลวง Gonzalez de Mandozer เขียนเรื่องเกี่ยวกับเมืองจีนในปี 1584 แปลเป็นภาษาอิตาลีปี 1586 ภาษาอังกฤษและฝรั่งเศสปี 1588 Montaigne ได้อ่านหนังสือเล่มนี้และเขียนชมเชยประเทศจีนไว้ ประเทศจีนมีชื่อเสียงดังนี้มาเป็นเวลาเกือบ 200 ปีในยุโรป จนหลังจากปี 1615 เมื่อรายงานและคำบรรยายเรื่องเมืองจีนของบาทหลวงเจซูอิทเริ่มหลั่งไหลเข้ามาในยุโรป และล้วนแต่ยืนยันข่าวลือดั้งเดิมและขยายความมากขึ้นรวมถึงด้านจริยศาสตร์และปรัชญา ในภาคที่ 3 ของบทความ ลัฟจอยได้กล่าวถึงจุดเริ่มต้นที่สวนจีนจะเป็นที่รู้จักในอังกฤษ นี้เป็นขั้นตอนที่ 2 แสดงการแพร่อิทธิพลเข้ามาในประเทศอังกฤษในหมู่ผู้มีการศึกษาดีโดยผ่านทาง Sir William Temple บุคคลผู้นี้สนใจและยกย่องจีนมาก ในที่สุดสมัยของเขาได้เขียนหนังสือเรื่อง **Upon Heroic Virtue** (1683) ชมเชยจีนไว้ในบทหนึ่ง ส่วนในเรื่อง **Upon the Gardens of Epicurus** ซึ่งเขียนเมื่อปลายปี 1685 และตีพิมพ์ในปี 1692 เขาได้กล่าวถึงสวนแบบจีนไว้ ลัฟจอยอ้างข้อความจากหนังสือเล่มนี้ว่า แม้เทมเปิลจะมีความคิดแบบประเพณีนิยม และเห็นว่าสวนที่มีรูปแบบงามที่สุดจะต้องมีสมดุลภาพอยู่บ้าง แต่เขาก็พูดถึงสวนแบบจีนตามที่เขาได้ยินจากผู้อื่นซึ่งเคยอยู่ในหมู่คนจีน โดยเทมเปิลกล่าวว่า ในหมู่ชาวอังกฤษ ความงามของอาคารและการปลูกต้นไม้ส่วนใหญ่อยู่ที่จัดส่วนความเท่ากัน หรือเป็นรูปแบบเดียวกัน ทางเดินและแนวต้นไม้แผ่ออกไปราวกับขานรับซึ่งกันและกัน และอยู่ในระยะที่เท่ากัน คนจีนดูหมิ่นการปลูกต้นไม้ในวิธีนี้ และกล่าวว่าเด็กที่นับเลขได้ถึงร้อยก็อาจปลูกต้นไม้ข้างทางเป็นแนวตรงและตัดกันได้ และจะให้กะระยะกว้างยาวเพียงไรก็ได้ตามชอบใจ คนจีนใช้จินตนาการในการเสาะหารูปร่างที่จะให้ความงามสูงสุดและสะดุดตา แต่ปราศจากระเบียบหรือการจัดส่วนต่างๆในลักษณะที่จะสังเกตได้ง่าย และโดยทั่วไปถึงแม้ว่าชาวอังกฤษแทบจะไม่เข้าใจความงามชนิดนี้ แต่คนจีนมีคำสำหรับสิ่งนี้ คือ "Sharawadgi" เทมเปิลเสริมว่าเขาไม่แนะนำการจัดสวนเป็นรูปต่าง ๆ เช่นนี้ในหมู่ชาวอังกฤษ เพราะว่าเป็นการยากที่ผู้มีความสามารถขั้นธรรมดาจะกระทำได้สำเร็จ เขากล่าวว่าโอกาสที่จะล้มเหลวมี 20 ต่อ 1 ส่วนการจัดสวนเป็นรูปร่างที่มีความเหมือนกันนั้นยากที่จะเกิดความผิดฉกรรจ์หรือน่าสนใจได้ สำหรับคำว่า Sarawadgi นั้น ลัฟจอยได้รายงานความเห็นของผู้รู้ทางภาษาจีนว่าไม่มีคำนี้ในภาษาและอาจมาจาก sa-ro-(k) wai-chi ซึ่งคงจะมีความหมายว่าคุณสมบัติแห่งความประทับใจหรือน่าพิศวง โดยความงามซึ่งไม่ราบเรียบหรือไม่มีระเบียบ สิ่งซึ่งลัฟจอยเน้นคือ การส่งผ่านความคิดจาก Sir William Temple ไปยังสังคมอังกฤษ เขากล่าวว่า หนังสือของเทมเปิลแพร่หลายในหมู่คนอังกฤษที่มีรสนิยมในศตวรรษที่ 18 เพราะเทมเปิลเป็นนักเขียนร้อยแก้วที่สำคัญคนหนึ่ง และบทความของเขาก็ใช้กันในฐานะตัวอย่างและแบบฝึกหัด ลำดับต่อไป ลัฟจอยติดตามการแพร่ความคิดจากเทมเปิลไปยังผู้อื่น เขาพบว่าในหนังสือเรื่อง **The English Garden** Book II (1977) หน้า 493–4 Christopher Mason ยอมรับว่าเทมเปิลเป็นบุคคลแรก ซึ่งวางทฤษฎีสำหรับสวนอังกฤษ แต่เนื่องจากความขัดแย้งทางการเมืองและวรรณกรรมซึ่งเกิดขึ้นในสมัยนั้น เมสันจึงไม่เปิดเผยว่าลัทธิของเทมเปิลซึ่งเขาชื่นชมมาจากประเทศจีน

ขั้นตอนที่ 3 เป็นการเสาะหาที่มาทางหน่วยความคิดเรื่องความงามจากความปราศจากสมดุลภาพ คือการพิสูจน์ว่าหลักฐานฝ่ายอื่นซึ่งแย้งกับสมมติฐานของลัฟจอยนั้นไม่ถูกต้อง เช่น หนังสือเรื่อง **Italian Landscape in Eighteen Century England** ของ Manwaring ซึ่งลัฟจอยได้กล่าวถึงในฐานะหนังสือเกี่ยวกับความคิดในข้อ ก คือ เกี่ยวกับภาพทางทัศนียภาพดังกล่าวข้างต้นนั้น ให้ความรู้ผิดในหน้า 124 ว่า แอดิสันเป็นผู้มีอิทธิพลมากที่สุดในสมัยแรกที่สนับสนุนให้การจัดสวนหลุดพ้นจากความไม่เป็นธรรมชาติ โดยผู้เขียนหนังสือเล่มนี้ให้บีที่แอดิสันเขียนเก่ากว่าตามความเป็นจริงถึง 20 ปี แท้ที่จริงในปี 1712 แอดิสันเขียนบทความลงในวารสาร Spectator ฉบับที่ 414 ยกชาวจีนให้เป็นต้นเค้าของอุดมคติในการจัดสวนซึ่งเขานำมาเผยแพร่ และข้อความส่วนใหญ่แอดิสันเก็บมาจากหนังสือของเทมเปิลโดยไม่เอ่ยชื่อ หลังจากที่เขาพิสูจน์เรื่องแอดิสันแล้ว ลัฟจอยก็มาถึงขั้นตอนที่ 4 คือ การเสนอข้อมูลที่ถูกต้องเรื่องการส่งผ่านอิทธิพลสวนจีนมายังกวี ในขั้นนี้เขาติดตามความคิดมาถึงโพพ ซึ่งเขียนคำประพันธ์ ชื่อ **"Epistle to the Earl of Burlington"** (1731) ลัฟจอยกล่าวว่าเรื่องนี้เหมือนกับนำคำกล่าวของเทมเปิลมาเขียนเป็นคำประพันธ์ เป็นแต่ไม่เอ่ยถึงคนจีน ดังนั้นลัฟจอยจึงสามารถแสดงให้เราเห็นได้ว่า สิ่งที่ปรากฏในวารสารโดยเฉพาะเมื่อผู้เขียนเป็นกวีและนักเขียนที่มีชื่อเสียงนั้นได้มาจากหนังสือของเทมเปิล อีกประการหนึ่ง เขาต้องการแสดงว่าคำว่า "picturesque" อันเป็นประเภทหนึ่งทางสุนทรียภาพซึ่งแตกต่างจากประเภทสูงส่งและประเภทสวยงามนั้นมีความคิดตรงกับคำ Sharawadgi ในหนังสือของเทมเปิล แต่ในสมัยนั้นยังไม่มีคำที่อาจอธิบายความหมายนี้นอกจากคำว่า โรแมนติค ซึ่งก็ยังใช้อยู่ในความหมายที่ไม่ชัดเจน และเป็นคำติเตียนในทัศนะของคนหมู่มาก คำว่า picturesque ใช้เป็นครั้งแรกในศตวรรษที่ 18 ปรากฏใน NED ปี 1703 (พจนานุกรมนี้รู้จักในอีกชื่อหนึ่งว่า Oxford English Dictionary) โพพใช้คำนี้ในปี 1712 โดยออกตัวว่าเป็นรูปฝรั่งเศส ส่วนนิยามของคำ picturesque พบในบทความของ Uvedale Price เรื่อง **"Essay on the Picturesque"** (1794) หลังหนังสือของเทมเปิลหนึ่งศตวรรษ และ Hussey ได้ตัดทอนให้กระชับขึ้นในหนังสือเรื่อง **"The Picturesque"** หน้า 14 ว่า "ความกระด้างและการเปลี่ยนแปลงอย่างกะทันหันร่วมกับความไม่ผสมผสานทางรูปร่าง สี และแม้แต่เสียง" ส่วนที่ฮัสซีกล่าวว่าช่วงเวลาของ picturesque ซึ่งศิลปะทุกชนิดได้ผ่านมาตกอยู่ในระหว่างปี 1730–1830 และในแต่ละกรณีก็เป็นบทนำไปสู่โรแมนติซิสม์นั้น ลัฟจอยเสริมว่าเป็นโรแมนติซิสม์เพียงรูปแบบหนึ่งเท่านั้น เขายืนยันว่าบทนำที่กล่าวถึงนั้นเริ่มต้นก่อน 1730 เกือบครึ่งศตวรรษอย่างแน่นอนด้วยการชื่นชมลักษณะของความงามที่นักออกแบบชาวจีนพยายามให้บรรลุในการสร้างสวนสำราญ และอาจสรุปความคิดเรื่องสวนแบบใหม่ด้วยคำกล่าวของ Richard Owen Cambridge ในบทความเรื่อง **"The World"** (1755) ว่า "เป็นโชคดีของสมัยนั้นที่ได้เห็นการนำความคิดอันสูงส่งและเป็นธรรม (ของเทมเปิล) มาปฏิบัติ ความมีระเบียบจังหวะถูกขับออกไป ทัศนวิสัยถูกเปิดกว้าง และภูมิประเทศนอกเมืองถูกเรียกเข้ามา ธรรมชาติได้รับการกู้ชีพและพัฒนา และศิลปะก็ซ่อนตัวอย่างมีมรรยาทภายใต้ความสมบูรณ์แบบของตนเอง" จากนิยามนี้ เรามองเห็นว่าสวนที่จัดอย่างไม่มีสมดุลภาพนั้นก็ไม่ใช่จะเป็นธรรมชาติเสียทีเดียว

ขั้นตอนที่ 5 ของลัฟจอยจึงเป็นการวิเคราะห์ข้อมูลจากสองด้าน คือ สวนแบบจีนและความเป็นธรรมชาติ ให้เห็นว่าได้เกิดความเข้าใจคลาดเคลื่อนอย่างไร สองสิ่งนี้จึงได้กลายมาเป็นสิ่งซึ่งเหมือนกันไป นี้เป็นขั้นตอนสำคัญเพราะต้องใช้ทั้งเหตุผลและข้อมูลประกอบกันเพื่อเป็นพื้นฐานของข้อเสนอของเขา ในขั้นนี้เราได้จุดเริ่มต้นของความสับสนนี้โดยการวิเคราะห์บทความของแอดิสันที่กล่าวข้างต้น ลัฟจอยพบว่าบทความนี้เป็นจุดเริ่มที่ทำให้ความคิดเรื่องสวนแบบใหม่นี้เปลี่ยนแปลงไป เพราะว่าแม้แอดิสันจะกล่าวอย่างชัดเจนว่าสวนแบบจีนเหมือนกับรูปภาพก็ตาม แต่เขาก็สมมุติว่า ในเมื่อทั้งธรรมชาติและสวนแบบจีนมีคุณลักษณะทางนามธรรมบางอย่างร่วมกัน ก็จะต้องมีความเหมือนกันในส่วนสำคัญด้วย ดังนั้นเขาจึงถือว่า นักจัดสวนชาวจีนแสวงหาและบรรลุการเลียนแบบ "ความเถื่อนตามธรรมชาติ" สมมติฐานนี้แพร่หลายสืบมาช้านาน และเป็นเหตุส่วนหนึ่งให้เข้าใจกันโดยทั่วไปว่า สวนอังกฤษและสวนจีนเหมือนกันในส่วนสำคัญด้วย แอดิสันเองอาจไม่ทราบผลจากการให้ความเห็นของเขา และไม่ใช่ผู้เดียวที่ก่อให้เกิดความเข้าใจผิดเช่นนี้ ผู้ที่เคยไปพำนักในประเทศจีน เช่น บาทหลวง Le Compe กล่าวไว้ในจดหมายเหตุเมื่อปี 1696 ว่า ชาวจีนก่อเนินสร้างถ้ำ และนำก้อนหินมากองไว้ในสวนโดยไม่จัดรูปเพื่อเป็นการเลียนแบบธรรมชาติ ในจดหมายของบาทหลวง Benoist ปี 1767 ก็มีข้อความทำนองเดียวกัน ลัฟจอยได้มองเหตุการณ์ในประเทศฝรั่งเศส และพบว่าฝรั่งเศสยอมรับว่าแม้ Kent จะเป็นคนแรกที่นำการจัดสวนแบบใหม่มาสู่อังกฤษ แต่ก็ไม่ใช่ผู้เริ่มความคิด การจัดสวนชนิดนี้ได้ทำกันมาในเอเชียในหมู่ชาวจีนและญี่ปุ่น บ้างก็อ้างว่า Dupresnoy เป็นผู้เริ่มก่อน บางคน เช่น Abbé Delile พูดตาม Walpole ว่า อนารยนิยมในการจัดสวนมาจากคำบรรยายสวนอีเดน และคำกล่าวของ Spenser บางคำให้ความคิดเรื่องสวนซึ่งปราศจากระเบียบ จังหวะ แม้เดอลิลจะเลือกเอาสวนอีเดนเป็นที่มาของสวนแบบใหม่ในคำประพันธ์ของเขาเรื่อง **Les Jardins** (1982) เพราะว่าดูจะมีคุณสมบัติทางวรรณคดีมากกว่า แต่เขาก็ไม่สงสัยข้อที่ว่าสวนชนิดนี้เริ่มมาจากจีน ลัฟจอยศึกษากวีนิพนธ์ของอังกฤษและพบว่า Gray ปฏิเสธว่าสวนอังกฤษที่มีมาจากสวนจีน โดยในขณะนั้นสวนอังกฤษเกิดขึ้นยังไม่ถึง 40 ปี ลัฟจอยชี้ว่า เกรย์ลืม Sir William Temple กับคำว่า Sharawadgi ไปเสีย

ขั้นตอนที่ 6 เป็นการให้ข้อสนับสนุนที่หาได้จากด้านอื่นนอกจากสวนจีน เพื่อแสดงว่ารสนิยมในความปราศจากสมดุลภาคมาจากจีน ลัฟจอยกล่าวว่า นอกจากสวนก็ยังมีสถาปัตยกรรมและศิลปะของจีนประเภทอื่นซึ่งเข้ามามีส่วนเปลี่ยนแปลงความคิดทางสุนทรียภาพของยุโรป วอลโพลยกตัวอย่างคำประพันธ์เรื่อง **"Of Taste"** (1756) ของ James Cawthorne ซึ่งไม่เห็นด้วยกับรสนิยมใหม่ แต่ได้บรรยายผลของรสนิยมนี้ในอังกฤษว่ามีต่อสวนจนถึงกระท่อมและการตกแต่งภายใน ในขั้นตอนนี้ลัฟจอยได้ดำเนินการแบบเดียวกันในขั้นตอนอื่นที่เกี่ยวกับข้อมูล คือ ใช้วิธีการทางประวัติศาสตร์เพื่อเผยวิวัฒนาการของอิทธิพลจีน นี้เป็นเรื่องปลีกย่อย เรื่องที่สำคัญซึ่งเป็นผลจากการค้นหาข้อมูลมาตั้งแต่ต้น คือ การเสนอหลังจากการพิสูจน์อิทธิพล และการส่งผ่านอิทธิพลแล้วว่า รสนิยมแบบจีนเข้ามามีผลอย่างไรต่อทฤษฎีทางสุนทรียภาพของยุโรป นับเป็นขั้นตอนที่ 7 และขั้นตอนสุดท้ายในกระบวนการเสนอและพิสูจน์อิทธิพลจีนในโรแมนติซิสม์

Sir William Chambers เป็นบุคคลที่ลัฟจอยถือว่ามีความสำคัญมากในการเปลี่ยนแปลง

ความคิดเรื่องสวนจีนให้ถูกต้อง เขาเคยไปประเทศจีนและตีพิมพ์หนังสือเรื่องเมืองจีนในปี 1757 กล่าวถึงสถาปัตยกรรม เครื่องเรือน เครื่องแต่งกาย ฯลฯ และสวน ในการเสนอเซมเบอร์สให้เป็นผู้แก้สมมติฐานที่ผิดมาแต่เดิมนี้ลัฟจอยก็ได้ระมัดระวังที่จะพิสูจน์ให้เห็นว่า สังคมรับทราบความคิดเห็นของเซมเบอร์ส เพราะหนังสือของเขาตอนที่ว่าด้วยสวนจีนได้ตีพิมพ์ใน **Miscellaneous Pieces Relating to the Chinese** Vol II (1762) ของ Percy อันเป็นหนังสือซึ่งแพร่หลาย เซมเบอร์สไม่นิยมสถาปัตยกรรมจีน เขาเปรียบว่าเหมือนกับของเล่นเมื่อเทียบกับสถาปัตยกรรมคลาสสิค แต่ก็ยอมรับว่ามีความงามเป็นของตนเอง สำหรับสวนจีนนั้นเขายกย่องเป็นอย่างมาก โดยกล่าวว่าความงามอันสมบูรณ์แบบของสวนจีนอยู่ที่ปริมาณความงามและความแตกต่างกันของทัศนียภาพในส่วนต่าง ๆ และกล่าวเพิ่มเติมว่า นักจัดสวนชาวจีนก็เหมือนศิลปินยุโรป คือเลือกสิ่งที่น่าชมที่สุดในธรรมชาติแล้วนำมาผสมกันในลักษณะที่นอกจากจะมองดูดีที่สุดสำหรับแต่ละส่วนแล้ว ยังรวมกันให้เกิดเอกภาพซึ่งงามกว่าและสะดุดตาอีกด้วย สวนจีนที่เซมเบอร์สกล่าวถึงไม่อาจเรียกได้ว่าเป็นการลอกเลียนธรรมชาติอย่างใกล้ชิด แต่หนังสือของเขาซึ่งทำให้เกิดวิกฤตกาลในรสนิยมจีน และเป็นต้นเหตุแห่งการวิวาทกันทางวรรณคดีซึ่งโด่งดังและเป็นลักษณะของศตวรรษที่ 18 มากที่สุด คือ เรื่อง **Dissertation on Oriental Gardening** (1772) เรื่องนี้อ้างว่าสวนจีนมีคุณค่าทางความเข้าใจมนุษย์ ผู้สร้างไม่ได้เป็นเพียงนักพฤกษศาสตร์ แต่เป็นจิตรกรและนักปรัชญาซึ่งมีความรู้แจ้งเรื่องจิตใจของมนุษย์และเรื่องศิลปะทั้งหลาย ซึ่งเป็นเครื่องกระตุ้นอารมณ์ซึ่งรุนแรงที่สุด เขาอธิบายว่า การผสมผสานที่เหมาะสมระหว่างธรรมชาติและศิลปะ กล่าวคือ การเลือกใช้แต่ส่วนที่ดีในทั้งสองฝ่าย ย่อมจะให้ผลที่สมบูรณ์แบบกว่าอย่างใดอย่างหนึ่งตามลำพัง ข้อสำคัญที่เซมเบอร์สแสดงอย่างแจ่มแจ้ง คือ สวนจีนไม่ใช่การลอกแบบธรรมชาติเพียงอย่างเดียว แต่ใช้ศิลปะ และบางครั้งต้องให้ศิลปะแสดงตัวเด่นอีกด้วย คนจีนถือว่าธรรมชาติให้เพียงต้นไม้ หินและน้ำ ส่วนความแตกต่างในการจัดสิ่งเหล่านี้มีอยู่มากในธรรมชาติก็จริงแต่ก็ใกล้เคียงกันจนแลเห็นได้ยาก ดังนั้น ศิลปะจำเป็นต้องเพิ่มสิ่งที่ธรรมชาติขาด และไม่เพียงแต่เพื่อให้ได้ความแตกต่างเพิ่มขึ้นเท่านั้น แต่จะต้องให้ความใหม่และผลต่ออารมณ์ด้วย เนื่องจากการจัดมีส่วนต่าง ๆ ในธรรมชาติเป็นที่ชินตาจนไม่ก่อให้เกิดอารมณ์รุนแรง หรือความพอใจที่เหนือกว่าปกติ สวนจีนนั้นเขากล่าวว่ามีทั้งรูปปั้น รูปครึ่งตัว รูปนูน จารึกโบราณ กวีนิพนธ์ หัวข้อธรรมะ เซมเบอร์สเสนอข้อคิดว่า ศิลปินจีนมีเหตุผลสำหรับวิธีการของตน โดยมีหลักว่า การพัฒนาทั้งปวงเป็นการหันเหจากธรรมชาติ เราเปลี่ยนแปลงหลายสิ่งจากธรรมชาติ เช่น อาหาร เครื่องนุ่งห่ม เครื่องมือเครื่องใช้ ในจำพวกนี้แทบไม่มีสิ่งใดที่ไม่มีส่วนประกอบของศิลปะ เช่นนั้นแล้วเหตุไรเราจึงต้องยกเว้นไม่ให้มีศิลปะในสวนแต่เพียงอย่างเดียว กวีและจิตรกรผลิตงานซึ่งสูงกว่าระดับของธรรมชาติเพื่อว่าจะสามารถให้พลังแก่งานของเขา เราก็ควรให้อภิสิทธิ์เช่นเดียวกันนี้แก่ผู้จัดสวน ทัศนียภาพภายในสวนควรจะแตกต่างจากธรรมชาติทั่วไป เช่นเดียวกับที่กวีนิพนธ์แบบอัศวินแตกต่างจากคำบรรยายร้อยแก้ว นักจัดสวนให้จินตนาการของเขาเป็นอิสระเช่นเดียวกันกับกวี แม้จะถึงขนาดที่จะโบยบินออกนอกอาณาจักรแห่งความจริงไปบ้าง ในเมื่อมีความจำเป็นต้องยกระดับ ประดับ กระตุ้น หรือเพิ่มความแปลกใหม่ให้แก่งานของตน

จากการวิเคราะห์ข้อมูลของลัฟจอย เห็นได้ว่า สวนเข้ามามีความสัมพันธ์กับศิลปะและวรรณกรรมโดยการใช้เกณฑ์ทางสุนทรียภาพร่วมกัน เมื่อเกิดเกณฑ์ใหม่ในเรื่องสวนโดยเข้าแทนที่เกณฑ์เดิมที่ใช้ร่วมกันนั้น ก็ย่อมมีผลกระทบต่อศิลปะด้วย เชมเบอร์สได้โต้แย้งลัทธิการลอกเลียนแบบธรรมชาติว่าเป็นที่มาของความบันเทิงทางสุนทรียภาพ เขากล่าวว่า ศิลปินชาวจีนไม่มีการลอกแบบแม้แต่จากงานที่ดีที่สุด และไม่เคยผลิตงานที่ซ้ำของเดิมแม้แต่ของตนเอง ลัฟจอยชี้ว่า นี้คือการนิยมความคิดริเริ่ม แต่สิ่งนี้ไม่เข้ากับลัทธิทางสุนทรียศาสตร์แบบนีโอคลาสสิค และไม่เข้ากับอุดมคติในการลอกเลียนประสิทธิผลแบบ "ธรรมชาติ" อีกด้วย อย่างไรก็ตาม ความคิดของเชมเบอร์สในการเสนอสวนจีนว่าไม่เป็นธรรมชาติก็นับว่าเป็นการแนะนำสุนทรียศาสตร์แบบโรแมนติซิสม์อีกแบบหนึ่ง โดยยกให้เป็นทฤษฎีและการปฏิบัติของนักจัดสวนชาวจีน ความคิดของเชมเบอร์สแตกต่างในประเด็นสำคัญจากรูปแบบที่เทมเปิลเป็นผู้เริ่มต้นด้วยความคิดเรื่อง **Sharawadgi** แต่ก็มีส่วนเหมือนกัน คือ การสลัดอุดมคติเก่าเรื่องความมีจังหวะ ความสมดุล ความเรียบง่าย หน่วยการวางแบบ ซึ่งเห็นได้ง่าย และทั้งสองความคิดยังมีแนวโน้มเหมือนกันที่จะแสวงหาความแตกต่างในงานศิลปะ ทฤษฎีของเชมเบอร์ส คือ สวนจีนไม่ใช่การลอกเลียนแบบสิ่งใด แต่เป็นการแต่งคำประพันธ์แบบลิริคจากการผสมผสานของต้นไม้ ก้อนหิน น้ำ และสิ่งที่สร้างด้วยศิลปะ แต่ละส่วนของสวนมีวัตถุประสงค์ที่จะเร้าอารมณ์ที่ต่างกัน ในลักษณะนี้เชมเบอร์สก็เป็นผู้ชี้ล่วงหน้าบอกการเกิดโรแมนติซิสม์อีกลักษณะหนึ่งในศตวรรษที่ 19 แม้ในสมัยของเขามีผู้ต่อต้านมากด้วยเหตุที่คนเหล่านั้นไม่ยอมละทิ้ง "ธรรมชาติ" แต่เชมเบอร์สก็สามารถทำให้เกิดการปฏิบัติตามความคิดเรื่องสวนของเขาได้ เช่นที่สวนพฤกษชาติ Kews ทั้งนี้รวมทั้งการประดับสวนด้วยสิ่งที่ผิดธรรมชาติอย่างมาก เช่น เจดีย์จีน อย่างไรก็ตาม ความสำเร็จของเขาไม่มีมาก และเมื่อความคิดแบบของเขาเข้าไปสู่ศิลปะอื่นในสมัยหลังก็ไม่ได้เกิดจากอิทธิพลของหนังสือเรื่อง **Dissertation** ของเขา

สำหรับความคิดที่เทมเปิลแนะไว้อย่างไม่สู้จะกล้านักนั้น ลัฟจอยกล่าวว่ามีผลต่อความคิดของอังกฤษอย่างมาก โดยเฉพาะเรื่อง **Sharawadgi** และการค่อย ๆ ต่อต้านมาตรฐานแบบนีโอคลาสสิคอย่างจงใจซึ่งเกิดขึ้นในช่วงสามในสี่ส่วนแรกของศตวรรษที่ 18 ผลซึ่งเกิดขึ้นก่อนในการจัดสวนและสถาปัตยกรรมได้ขยายอย่างรวดเร็วไปสู่วรรณคดีและศิลปะทุกสาขา ลัฟจอยสรุปความของเขาว่าการแนะนำบัญญัติใหม่เรื่องความเป็นเลิศทางสุนทรียภาพ การย้ำ และการแพร่บัญญัตินี้โดยนักเขียนที่มีอิทธิพลติดต่อกันมาตลอดทศวรรษหลัง ๆ ทำให้ง่ายแก่การที่จะแสดงความคิดเรื่อง **sharawadgi** ในรูปวรรณกรรมแท้ ๆ หัวเลี้ยวในประวัติศาสตร์ของรสนิยมสมัยใหม่เกิดขึ้นเมื่ออุดมการณ์เรื่องความมีระเบียบ ความไม่ซับซ้อน ความมีรูปร่างเหมือนกัน และความเข้าใจแบบแผนได้โดยง่ายถูกสลัดทิ้งอย่างเปิดเผยเป็นครั้งแรก เมื่อสมมติฐานที่ว่าความงามที่แท้จริงเป็นลักษณะเรขาคณิตเลิกเป็นสิ่งที่ทุกคนเห็นด้วยเพราะเป็นกฎธรรมชาติ ในประเทศอังกฤษ การละทิ้งสมมติฐานนี้ในศตวรรษที่ 18 เกือบทั้งศตวรรษ ดูเหมือนจะเป็นที่ยอมรับกันว่าเกิดเป็นครั้งแรกจากอิทธิพลและตัวอย่างของศิลปะจีน[39]

การศึกษาความหมายและที่มาของโรแมนติซิสม์ตามวิธีการของประวัติความคิดในบทความนี้โดยเฉพาะ ได้ขยายทัศนะให้แก่วรรณคดีเป็นอันมาก เพราะโดยปกติเราจะมองหาคำอธิบายความเคลื่อน

ไหวทางวรรณกรรมในทัศนประกาศ (manifesto) ของนักเขียน ในสภาพสังคมและปรัชญาชนิดเป็นแบบแผนและในศิลปะอื่น แต่เราจะมองข้ามสิ่งซึ่งไม่นับเป็นศิลปะในหมู่วิจิตรศิลป์ เช่น การจัดสวนสำหรับคนอังกฤษ สวนเป็นส่วนสำคัญในวัฒนธรรม เป็นที่สนใจทั้งในหมู่ผู้ดี ผู้มีการศึกษา ศิลปิน และสามัญชน ดังจะเห็นจากรายชื่อของบุคคลที่เข้ามาเกี่ยวข้องกับปัญหาเรื่องสวนจีนข้างต้น เช่นนี้แล้วความคิดใดก็ตามที่เข้ามาเจริญอยู่ในวัฒนธรรมส่วนนี้ของชาติจึงมีโอกาสแพร่หลาย กลายเป็นบรรยากาศทางความคิดซึ่งนักเขียนมีส่วนร่วมและอาจนำมาใช้ในการสร้างศิลปะของตน สำหรับกรณีสวนจีน นักเขียนไม่ได้นำความคิดมาใช้ในเนื้อหาของศิลปะโดยตรง แต่ใช้ในรูปของเกณฑ์ทางสุนทรีย-ศาสตร์ ซึ่งเป็นกรอบในการเลือกเนื้อหาและน้ำเสียงในการเสนอเรื่อง

เนื่องจากวรรณคดีเป็นส่วนหนึ่งของชีวิต การใช้ประวัติความคิดเพื่อการศึกษาวรรณคดีจึงเป็นเรื่องที่สมเหตุผล เพราะวิชานี้สืบเสาะการถ่ายทอดความคิดจากทุกแง่ของชีวิตและประสบการณ์ของมนุษย์ เมื่อเราเห็นวิธีการซึ่งอาจเรียกได้ว่า scholarship ของลัฟจอย เริ่มตั้งแต่การรวบรวมลำดับและพิสูจน์ข้อมูลจากแหล่งต่าง ๆ ในประสบการณ์ต่างชนิดของมนุษย์แล้ว เราจะเห็นว่า การสืบหาอิทธิพลหรือที่มาของสิ่งใดโดยดูจากประสบการณ์เพียงสาขาเดียวเป็นสิ่งแคบและไม่น่าจะให้คำตอบที่แท้จริงได้ นอกจากนั้น การสืบเสาะซึ่งนำไปสู่ผลที่เป็นความจริงจะต้องไม่ถูกเคลือบแฝงด้วยสมมติฐานที่ตั้งไว้ก่อนด้วยอคติของผู้ค้นคว้า เพราะจะทำให้เกิดการทอดทิ้งข้อมูลบางอย่างที่ไม่เข้ากับความคิดของตน ก่อนจะมีวิชาประวัติความคิด การสืบพัฒนาการของความคิดในวรรณคดีมักอยู่ในวงแคบ คือเฉพาะในวรรณคดีและปรัชญาที่เป็นแบบแผน เช่นเรื่อง **Romantic Agony** ของ Mario Praz ซึ่งเป็นที่นับถือในวงการวรรณคดีมาช้านาน หนังสือเรื่องนี้วิเคราะห์หน่วยความคิดหลายอย่าง เช่นเรื่อง สตรีมหาภัย Hyman กล่าวว่า หนังสือเรื่องนี้ซึ่งแต่งก่อนการพิมพ์ เรื่อง **The Great Chain of Being** น่าจะได้ประโยชน์จากงานของลัฟจอยเป็นอย่างมากในการค้นคว้าเกี่ยวกับโรแมนติซิสม์[40] แต่ปราซดูเหมือนจะไม่สนใจประวัติความคิดในแนวกว้าง เขาเป็นศาสตราจารย์วิชาวรรณคดีอิตาลีที่ฮาร์เวิด และวรรณคดีอังกฤษที่โรม ได้เขียนบทความเรื่อง **"Armida's Garden"** ซึ่งเดิมเป็นปาฐกถาแสดงที่ออกซฟอร์ดในปี 1967 อ้างว่าสวนแบบอังกฤษได้อิทธิพลจากสวนของ Armida ในเรื่อง **Gerusalemme Liberata** อันเป็นมหากาพย์ของตาสโซ นี้เป็นการสืบหาอิทธิพลในมุมกลับจากวรรณคดีไปสู่สวน การศึกษาบทความนี้เปรียบเทียบกับบทความของลัฟจอยเป็นวิธีที่ดีสำหรับชี้ให้เห็นว่าการจำกัดการค้นคว้าอยู่ในบางสาขาเท่านั้นมีลักษณะเช่นไร ปราซกล่าวว่าการสืบหาผู้มาล่วงหน้าและการแสดงแนวโน้มก่อนการเคลื่อนไหวใด ๆ เป็นกิจกรรมที่มีอันตราย เพราะนักวิจารณ์มักจะหยิบข้อความและให้น้ำหนักเกินกว่าที่เป็นจริง เขายกตัวอย่างอัจฉริยบุคคลในอดีตซึ่งมักจะเป็นเหตุของการค้นคว้าเช่นนี้ เพราะว่าต่างคนก็มีอุปนิสัยต่างกันหลายด้าน มีความไม่คงที่และความไม่แน่ชัด ทำให้อาจใช้เป็นเครื่องสนับสนุนความคิดที่ตรงกันข้ามได้ บุคคลเช่นกล่าวนี้สามคน คือ Montaigne, Diderot และ Tasso การวิเคราะห์สองคนแรกของปราซดูเหมือนจะไม่เกี่ยวข้องวัตถุประสงค์ของบทความของเขา คือ ตาสโซกับสวนอังกฤษ

สำหรับตาสโซ เขากล่าวว่า ควรถือว่าเป็นนักเขียนแบบ Mannerism และเป็นผู้มาล่วงหน้า

ก่อนนักเขียนแนวโรแมนติค วิธีของปราซตรงข้ามกับลัฟจอยซึ่งวิเคราะห์โรแมนติซิสม์เพียงแง่เดียว แต่ดูจากข้อมูลหลายชนิด ปราซพยายามแสดงโรแมนติซิสม์หลายแง่ในงานของตาสโซ ประการแรก คือ ความทุกข์เป็นเครื่องส่งเสริมความงาม โดยเป็นผู้มาก่อนกวีแบบโรแมนติคทุกคนที่แต่งเรื่องให้นางเอกตาย ประการที่สองคือ "le non so che" (สิ่งซึ่งบอกไม่ถูก) ซึ่งในที่สุด รุสโซอธิบายด้วยถ้อยคำได้ว่า "romantique" สิ่งซึ่งบอกไม่ถูกนี้รวมทั้งอารมณ์อ่อนไหว ลางสังหรณ์ ความลึกลับ และความน่ากลัว ทั้งหมดนี้ปราซกล่าวว่าไม่สำคัญสำหรับประวัติรสนิยมมากเท่ากับการกล่าวเป็นนัยที่พบในการบรรยายสวนของ Armida ใน **Gerusalemme** canto VVI stansas 9-10 ว่า ศิลปะซึ่งกระทำทุกอย่างยังคงกำบังตัวอยู่ มีทั้งการบำรุงรักษาและการปล่อยปละละเลย อย่างที่ทำให้ท่านคิดว่า ทั้งเครื่องตกแต่งและทิวทัศน์ยังเป็นสิ่งธรรมชาติ ดูเหมือนว่าธรรมชาติกำลังเล่นเลียนแบบศิลปะซึ่งเป็นผู้เลียนแบบของตนเอง ปราซสืบที่มาของข้อความนี้กลับไปถึงบทความเรื่อง "On the Sublime" ของ Longinus (ศตวรรษที่ 1) ในตอนที่ 22 ลองไจนัส ซึ่งสอนวาทวิทยากล่าวไว้ว่านักเขียนที่ดีที่สุดได้ประโยชน์จาก hyperbata หรือการเปลี่ยนลำดับหรือแทนที่ในลำดับของสิ่งที่จะพูดเพื่อเป็นการเลียนแบบอารมณ์รุนแรง นี้เป็นการทำให้ภาษามีความไม่เป็นระเบียบในขนาดหนึ่ง นักเขียนเหล่านั้นเปลี่ยนคำพูด ความรู้สึก และลำดับในภาษาตามปกติให้แตกต่างไปนับพันชนิด ระดับถูกพัดพาด้วยลมซึ่งไม่คงที่ หรือกระตุ้นด้วยความกระสับกระส่าย ในการกระทำเช่นนี้ นักเขียนเลียนแบบธรรมชาติเพราะศิลปะจะสมบูรณ์ได้ก็เมื่อดูเหมือนธรรมชาติ และธรรมชาติจะประสบผลสำเร็จก็เมื่อศิลปะเข้าช่วยอย่างไม่เป็นที่สังเกต ปราซพิสูจน์ว่า ตาสโซได้รับอิทธิพลจากลองไจนัส โดยยกตัวอย่างจากงานสมัยที่ตาสโซยังอายุน้อยซึ่งสะท้อนความคิดของลองไจนัสขั้นต่อไป ปราซแสดงว่าตาสโซได้ใช้หลักข้างต้นนี้ในการบรรยายความงามของสตรีโดยได้แบบจาก Ovid ทั้งในซอนเนทและใน **Gerusalemme** เขาอ้างโดยไม่มีข้อมูลประกอบว่าอุทยานที่ Turin สร้างขึ้นด้วยแรงบันดาลใจจากสวนของ Armida ส่วนอุทยานนั้นเองก็ไม่เหลืออยู่แล้ว เขายังกล่าวต่อไปว่าอย่างไรก็ตามการที่ตาสโซได้กฎเกณฑ์จากลองไจนัสในการพรรณนาสวนของ Armida ทำให้เขาได้ย่างก้าวแรกไปสู่การสร้างสวนแบบ "ธรรมชาติ" หรือ "picturesque" ซึ่งกลายมาเป็นสิ่งพิเศษของคนอังกฤษในศตวรรษที่ 18

การลงความเห็นเช่นนี้สมควรจะต้องมีหลักฐานประกอบอย่างกว้างขวาง ที่สำคัญ คือ ต้องแสดงได้ว่ามีการส่งผ่านความคิดนี้จากตาสโซมายังกวีอังกฤษ และต่อจากนั้นมายังนักจัดสวนชาวอังกฤษแทนที่จะดำเนินการสืบสาวอิทธิพลอย่างมีขั้นตอนดังที่ลัฟจอยกระทำ เขากลับกล่าวว่า เป็นที่แน่นอนว่านักจัดสวนชาวอังกฤษได้รับแรงกระตุ้นครั้งแรกจากทัศนียภาพในรูปเขียนของ Lorrain, Poussin, Salvator และจากสิ่งซึ่งนักท่องเที่ยวรายงานเกี่ยวกับสวนทางตะวันออก เรื่องรสนิยมอันลึกลับที่เรียกว่า Sharawadgi เขากล่าวเสริมว่า Christopher Hussey ในหนังสือมาตรฐานของเขาในเรื่อง **Picturesque** และคนอื่น ๆ ได้สืบวิวัฒนาการของสวนอังกฤษกันมาหลายครั้งหลายครา การกล่าวเช่นนี้เท่ากับเป็นการยอมรับข้อมูลและความคิดของ Manwaring โดยมิได้เอ่ยชื่อ และแสดงว่าปราซทราบเรื่องรสนิยมแบบจีน เขามิได้วิเคราะห์ความคิดนี้เช่นที่ลัฟจอยกระทำ และมิได้กล่าวถึงลัฟจอยซึ่งเขียนบทความเรื่องโรแมนติซิสม์กับสวนจีนที่กล่าวข้างต้นก่อนหน้าถึง 10 ปี แต่เขาก็อาจได้ความรู้

เหล่านี้จาก **English Landscape and Literature** (1966) ซึ่งเขาอ้างถึงในเชิงอรรถตอนอื่น ดังนั้น เราจึงไม่อาจทราบว่าเขาคิดว่าข้อมูลใดถูกต้อง ต่อจากนั้นเขาแสดงความตั้งใจยกที่มาของอิทธิพลเรื่องสวนให้แก่ตาสโซ โดยกล่าวว่าคำประพันธ์ของตาสโซชี้ว่ามีการปฏิวัติทางรสนิยมซึ่งกลายเป็นสิ่งสามัญในศตวรรษที่ 17 แต่เขาก็แบ่งรับแบ่งสู้ว่า การปฏิวัติเช่นนี้อาจเป็นที่แพร่หลายมาก่อนแล้ว เพราะมีกวีนิพนธ์บทหนึ่งในภาษาละตินก่อนเรื่อง **Gerusalemme** เป็นข้อความแนะนำสตรีผู้หนึ่งมิให้สนใจแต่งทรงผมจนเกินไป เพราะความงามเรียบๆ ไม่พิถีพิถันให้ความพอใจได้ดีที่สุด แทนที่ปราซจะค้นหาสะพานเชื่อมระหว่างตาสโซกับกวีอังกฤษ เขากลับกล่าวว่า Ben Jonson แปลกวีนิพนธ์ละตินบทนี้เป็นเพลงแทรกอยู่ในบทละครเรื่อง **The Silent Woman** ของเขา และ Robert Herrick (1591—1674) ใช้ความคิดนี้ในลิริค "A sweet disorder in the dress" ปราซยอมรับว่าน้ำเสียงและอารมณ์ของตาสโซกับเฮริคแตกต่างกันมาก แต่ก็เป็นผลทางศิลปะจากสิ่งเดียวกัน คือ "non so che" เป็นเสน่ห์ซึ่งอธิบายไม่ได้ ตรงนี้เราต้องตั้งข้อสังเกตทางวิธีการว่า ปราซสรุปโดยไม่มีข้อพิสูจน์ว่าเฮริคได้อ่านคำพรรณนาความงามของ Sopronia ใน **Gerusalemme** นอกเหนือจากการที่เขาจัดให้เฮริคอยู่ในสายอิทธิพลของกวีนิพนธ์ละตินซึ่งมีอยู่ก่อนมหากาพย์ของตาสโซ จึงกลายเป็นการชี้ว่าทั้งกวีอิตาลีและอังกฤษได้ความคิดมาจากวรรณกรรมภาษาละติน โดยไม่จำเป็นต้องมีความสัมพันธ์กัน ดังนั้น จึงอาจจะไม่มีอิทธิพลอิตาลีในรสนิยมเรื่องสวนของอังกฤษ โดยผ่านทางวรรณกรรมดังที่ปราซกล่าวอ้าง ส่วนหลักเรื่องความปราศจากสมดุลภาพซึ่งเป็นลักษณะหนึ่งของสวนอังกฤษนั้น เขาอ้างว่าพบในคำประพันธ์ตอนที่กล่าวถึงสวนของ Armida ในมหากาพย์ของตาสโซมีความว่าศิลปะซึ่งกระทำทุกอย่างมิได้เปิดเผยตนเอง และหลักนี้สะท้อนอยู่ใน **Art Poétique** ของ Boileau ที่กล่าวถึง Pindaric ode ว่า ในคำประพันธ์รูปแบบนี้ ความไม่มีระเบียบอย่างสวยงามเป็นผลของศิลปะ นอกจากนี้ยังพบในคำจำกัดความของ Marquis de Girardin เรื่องภูมิภาพว่า ศิลปะซึ่งไม่แสดงตัวมีความสมบูรณ์แบบเป็นที่สองรองจากธรรมชาติ และขุนนางผู้นี้ได้สร้างสวนแบบธรรมชาติล้อมรอบคฤหาสน์ที่ Ermontville โดยขอความช่วยเหลือจากกวีอังกฤษซึ่ง William Shenstone ผู้เป็นนักจัดสวนด้วย ความข้อนี้ไม่ได้แสดงว่ากวีอังกฤษรับอิทธิพลจากตาสโซแต่ประการใด ตรงกันข้ามกลายเป็นหลักฐานการแพร่ความนิยมเรื่องสวนแบบใหม่จากอังกฤษเข้าไปในยุโรป หลักฐานของปราซยิ่งอ่อนลงอีกเมื่อเขาบรรยายสวนของ Girardin มีวิหารซึ่งแต่ละเสาเป็นที่จารึกชื่อนักเขียนสำคัญ แต่วิหารนี้สร้างไม่เสร็จ และในปี 1808 ก็หักพังลง Alexandre de borde ซึ่งบรรยายสวนนี้มิได้ให้ชื่อนักเขียนเหล่านั้นไว้ ปราซกล่าวว่า เราจะต้องประหลาดใจถ้าชื่อของตาสโซไม่ปรากฏอยู่ด้วย เพราะความคิดที่เก่าที่สุดเรื่องสวนธรรมชาติในยุโรปอาจสืบไปถึงเขา[41]

การเปรียบเทียบบทความของปราซกับลัฟจอยชี้ให้เห็นว่า เพื่อความจริงเราไม่อาจเก็บสมมติฐานที่ไม่อาจพิสูจน์ไว้ได้ ในการสืบประวัติความคิดเราต้องตั้งคำถามประเภท เหตุใด ไว้เป็นจำนวนมาก เช่น ถ้าความคิดมาจากตาสโซก่อนดังเห็นได้จากความเก่าของงานของเขา เหตุใดคนอังกฤษจึงต้องคอยจนกว่ามีข่าวเล่าลือเรื่อง Sharawadgi ก่อนลงมือสร้างสวนแบบธรรมชาติ ถ้ามีตัวอย่างการบรรยายสวนประเภทนี้ในวรรณคดีอังกฤษอยู่แล้ว เช่น ในงานของมิลตันและสเปนเซอร์ เหตุใดคนอังกฤษจึงจะต้องรับอิทธิพลในเรื่องเดียวกันจากแหล่งที่ไกลตัวและอยู่ในภาษาที่น้อยคนจะเข้าใจ ประการสุดท้าย

สิ่งซึ่งมีมาก่อนไม่จำเป็นจะต้องเป็นที่มาหรือมีอิทธิพลต่อความเคลื่อนไหวอย่างใดอย่างหนึ่งในสมัยหลังเสมอไป ดังเช่นลัฟจอยชี้ว่า แม้ความคิดของเชมเบอร์สจะมีมาก่อน แต่โรแมนติซิสม์ในศตวรรษที่ 19 ซึ่งมีความคิดอย่างเดียวกันก็ไม่ได้สืบทอดความคิดมาจากเชมเบอร์ส สิ่งที่ปราซกระทำอาจเปรียบเทียบได้กับสิ่งที่ Abbé Delile กระทำโดยเจตนาในเรื่อง **Les Jardins** คือการเลือกมิลตันเป็นต้นความคิด เพราะว่างานของมิลตันเป็นวรรณคดี แต่มิใช่เป็นต้นความคิดตามข้อเท็จจริง

บทสรุป

เนื่องจากการสืบที่มาของหน่วยความคิดโดยทั่วไป เป็นสิ่งซึ่งออกจะเหลือวิสัยของผู้ศึกษาวรรณคดีที่จะกระทำได้โดยลำพังตนเอง ผู้ศึกษาจึงมักต้องตกอยู่ในฐานะรับการค้นพบของนักประวัติความคิดมาใช้ประโยชน์ทางวรรณคดี ดังนั้น การวิเคราะห์ข้อเสนอวิวัฒนาการของหน่วยความคิดที่ผู้อื่นกระทำไว้ จึงเป็นวิธีสำคัญที่ทำให้ทราบได้ว่า ข้อเสนอนั้นสมควรที่จะเชื่อถือได้ และสามารถนำมาใช้สำหรับเป็นพื้นฐานในการเข้าใจและวิเคราะห์วรรณคดีได้เพียงไร อย่างไรก็ตาม ผู้ศึกษาวรรณคดีอาจพิสูจน์ความถูกต้องของการศึกษาหน่วยความคิดได้เป็นบางส่วน และอาจกระทำได้เป็นอย่างดี โดยเฉพาะเมื่อนักประวัติความคิดใช้ข้อมูลในวรรณคดีเอง เพราะเขาอาจตีความต่างจากนักวรรณคดี ถ้าเขาเป็นผู้เชี่ยวชาญวิชาอื่น แต่สำหรับวิชาเฉพาะ เช่น ปรัชญา หรือจิตวิทยา นักวรรณคดีแทบไม่มีโอกาสโต้แย้งความเห็นของผู้เชี่ยวชาญในสาขาเหล่านั้น เมื่อเขากล่าวถึงวิชาของเขา ในกรณีที่หน่วยความคิดหนึ่งไม่ได้ย่างเข้ามาในวรรณคดีจากหลายทางนัก เช่นเมื่อเป็นเรื่องในช่วงเวลาจำกัด หรือในวิชาซึ่งใกล้เคียงกับวรรณคดี เช่น ประวัติศาสตร์ นักวรรณคดีอาจใช้วิธีการซึ่งเรียนจากงานทางประวัติความคิดและประยุกต์ให้เข้ากับปัญหาเฉพาะของตนได้ ความสนใจและความสามารถที่จะสืบเสาะที่มาของหน่วยความคิดด้วยตนเองจะเป็นประโยชน์มากในการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีด้วยกัน ซึ่งเป็นเนื้อหาของบทที่ 5 ซึ่งอาจกล่าวได้ว่า แม้ในสาระจะเป็นเรื่องของวรรณคดีโดยตรง แต่โดยวิธีการ ส่วนหนึ่งเป็นเรื่องของการสืบวิวัฒนาการของปัจจัยต่าง ๆ ที่ปรากฏอยู่ในวรรณคดี ไม่ว่าจะเป็นด้านเนื้อหา วิธีเสนอ หรือสุนทรียภาพ ทั้งยังมีความต่อเนื่องกับการศึกษาประวัติความคิด โดยการใช้สิ่งซึ่งทราบแล้วเป็นพื้นฐานในการสืบเสาะความคิดและปรากฏการณ์ต่าง ๆ ให้ลึกซึ้งไปเฉพาะในวรรณคดี

เชิงอรรถบทที่ 3

1. "Religion and Literature," **Selected Prose of T.S. Eliot**, ed. by Frank Kermode (London: Faber and Faber, 1975), p. 97.
2. Leon Edel, "Literature and Psychology," **Comparative Literature : Method and Perspective**, ed. by Newton P. Stallknecht and Host Frenz (Carbondale : University of Illinois Press, 1961), p. 96.
3. Sigmund Freud, **Introductory Lectures on Psycho-Analysis,** Trans. by Joan Riviere (London: George Allen and Unwin Ltd., 1922), p. 128.
4. Sigmund Freud, "On Oedipus and Hamlet," **Dramatic Theory and Criticism,** ed. by Bernard F. Dukore (New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1974), pp. 827 — 831.
5. Edel, **Comparative Literature: Method and Perspective,** pp. 103 — 104.
6. Mourning Becomes Electra, Home Coming Act II, in **Plays of Eugene O'Neill** (New York: Random House, Inc., 1955), pp. 29 — 42.

7. Lionel Trilling, **The Liberal Imagination** (New York : Doubleday Company, Inc., 1958), p. 49.
8. **Ibid.**, p. 54.
9. Morris Weitz, "Ernest Jones," **Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism** (London :Faber and Faber, 1972), p. 21.
10. **Ibid.**, p. 22.
11. Trilling, **The Liberal Imagination**, pp. 56 — 57.
12. **Ibid.**, p. 58.
13. **Ibid.**, pp. 61 — 63.
14. ฉบับปรับปรุงชื่อ **Symbole der Wandlung** (1952) แปลเป็นภาษาอังกฤษเมื่อ ค.ศ. 1956 โดยใช้ชื่อว่า **Symbols of Transformation.**
15. C.G. Jung, **Memories, Dreams, Reflections,** trans. by Richard and Clara Winston(New York :Panther Books, 1961), pp. 162 — 163.
16. **Ibid.**, pp. 149 — 150.
17. **Ibid.**,pp. 152 — 153.
18. **Ibid.**, pp. 201 — 202.
19. C.G.Jung, "On the Relation of Analytical Psychology to the Poetic Art," **Dramatic Theory and Criticism**, pp. 836 — 846.
20. Joseph Cambell ed., **The Portable Jung** (New York : Viking Press Inc., 1980), pp. 397 — 398, 402 — 405.
21. Stanly Edgar Hyman, **The Armed Vision** (New York :Random House, Inc., 1955), p. 136.
22. I.A. Richards, "Poetry and Beliefs" (1926), **Critiques and Essays in Criticism**, ed. by Robert Wooster Stallman (New York :The Ronald Press Company, 1949), p. 329.
23. "The Metaphysical Poets," in **Selected Prose of T.S. Eliot**, pp. 64 — 65.
24. R.P.Blackmur, "The Late Poetry of W.B. Yeats" (1940), **Critiques and Essays in Criticism**, pp. 359 — 360.
25. Delmore Schwartz, "Poetry and Belief in Thomas Hardy" (1940), **ibid.**, pp. 334 — 345.
26. Norman F. Pratt. Jr.,"Tragedy and Moralism : Euripides and Seneca," **Comparative Literature: Method and Perspective**, pp. 189 — 203.
27. I.A. Richards, **Principle of Literary Criticism** ch. XXXV : Poetry and Beliefs (London : Percy Lund, Humphries & Co., Ltd., 1926), pp. 272 — 278.
28. **Ibid.**, pp. 279 — 280.
29. I.A.Richards, "Poetry and Beliefs" (1926), **Critiques and Essays in Criticism**, pp. 329 — 330.
30. **Ibid.**, p. 331.
31. **Ibid.**, p. 333.
32. "Dante" (1926), in **Selected Prose of T.S. Eliot**, p. 221.
33. **Ibid.**, pp. 222 — 225.
34. **Ibid.**, pp. 103 — 106.
35. Poetics XXV, **Criticism : The Major Texts**, ed. by Walter Jackson Bate (New York and Burlingame : Harcourt, Brace & World, Inc., copyright 1952), p. 36.
36. Newton P. Stallknecht, "Ideas and Literature," **Comparative Literature : Method and Perspective**, p. 123.
37. A.O. Lovejoy, "Historiography of Ideas," in **Essays in the History of Ideas** (New York : G.P. Putman & Sons, 1960), p. 1.
38. **Ibid.**, p. 7.
39. A.O. Lovejoy, "The Chinese Origin of A Romanticism," **ibid.**, pp. 99 — 135.
40. Hyman, **The Armed Vision**, p.188.
41. Mario Praz, "Armida's Garden," **Comparative Literature:Matter and Method**, ed. by Owen A. Aldridge (Urbana : University of Illinois Press, 1969), pp. 257 — 263.

บทที่ 4
วรรณคดีกับวัฒนธรรม

วรรณคดีมีความสัมพันธ์ต่อสิ่งภายนอกอีกประเภทหนึ่งซึ่งมีขอบเขตกว้างขวางมาก คือ วัฒนธรรม อันได้แก่วิธีดำเนินชีวิตของคนกลุ่มหนึ่งในที่แห่งหนึ่งและอาจเห็นได้จากสิ่งต่าง ๆ ที่เป็นสมบัติร่วมกันของคนกลุ่มนั้น เช่น จารีตประเพณี ความเชื่อ เกณฑ์ทางศีลธรรม เกณฑ์ทางคุณค่าของบุคคลที่กลุ่มชนนั้นกำหนดขึ้นเพื่อความอยู่รอดและความสงบสุข เช่น ความกล้าหาญ ความจงรักภักดีต่อหัวหน้าในสังคม ตลอดจนเรื่องราวต่าง ๆ ในอดีตซึ่งถ่ายทอดกันมาทางมุขปาฐะ อาจจะเป็นเรื่องของชาวบ้าน แสดงความคิด ความเชื่อ ความเป็นอยู่ ฯลฯ สิ่งเหล่านี้แม้จะเป็นข้อมูลซึ่งเราอาจจัดหมวดหมู่ตามประเภทของความคิดรวบยอด (concept) ได้ก็จริง แต่ไม่ได้เกิดขึ้นจากทฤษฎีและการทดลองเช่นในวิทยาศาสตร์ หรือการคิดหาเหตุผล เช่น ปรัชญา ตรงกันข้ามเรามีสิ่งเหล่านี้อยู่แล้ว แต่ต่อมาอาจจัดให้เป็นหมวดหมู่โดยมีระเบียบภายในหมู่ มีวิธีการ วัตถุประสงค์และความลึกซึ้งในการเสนอจนกลายเป็นวิทยาการไป เช่น คติชนวิทยา เทวตำนาน ประวัติศาสตร์ สังคมวิทยา และการปกครอง เราอาจมองเห็นความจริงข้อนี้ชัดเจนเมื่อเปรียบเทียบกับวิชาอีกกลุ่มหนึ่ง เช่น ชีววิทยาหรือธรณีวิทยา ซึ่งแม้จะเกิดการสังเกตธรรมชาติแต่ก็ไม่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของคนซึ่งอยู่รวมกันเป็นกลุ่ม และไม่มีการแบ่งแยกตามกลุ่มชนเหมือนกับวัฒนธรรม

วัฒนธรรมแต่ละรูปแบบเป็นสิ่งซึ่งมีชีวิต เพราะเป็นผลิตผลของมนุษย์ และขึ้นอยู่กับมนุษย์ เพราะเหตุนี้วัฒนธรรมจึงมีความเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ ความเปลี่ยนแปลงนี้หวนกลับมามีผลกระทบต่อวรรณคดีซึ่งเป็นการแสดงออกในลักษณะหนึ่งของกลุ่มชนซึ่งอยู่ในวัฒนธรรมนั้น ๆ การแสดงออกเช่นนี้อาจมีความซับซ้อนยิ่งขึ้น เพราะผู้ผลิตงานทางวรรณกรรมในสังคมหนึ่งได้รับวัฒนธรรมจากสังคมอื่น เช่น จารีตประเพณี ลัทธิการปกครองและเศรษฐกิจ และแนวความคิดเกี่ยวกับชีวิต โดยผู้ผลิตงานนั้นแสดงออกในรูปที่ไม่จงใจ หรือด้วยเจตนาที่จะเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมในส่วนนั้น ๆ ของสังคมของตนให้เป็นไปตามแบบที่ตนศรัทธา นอกจากนี้ การที่คนในสังคมแต่ละคนมีความแตกต่างกันปัจจัยแต่ละอย่างในสังคมไม่ว่าจะเป็นสิ่งซึ่งมีอยู่คงที่หรือเกิดขึ้นใหม่ก็ตาม อาจมีผลต่อบุคคลในสังคมต่างกัน ความแตกต่างในแต่ละบุคคลในด้านความคิด ความเชื่อ อารมณ์ ความหวัง เหล่านี้เป็นที่มาของเนื้อหาในวรรณคดี ปัจจัยแต่ละอย่างในสังคมอาจมีวิวัฒนาการแยกกันไปตามแนวของตนและสถาบันที่เกิดขึ้นจากวิวัฒนาการนั้น เช่น ศาสนาและการปกครองอาจเจริญจนถึงขีดที่แก่งแย่งความเป็นใหญ่ในสังคมได้ ข้อเท็จจริงเช่นนี้ก็อาจเข้ามาปรากฏเป็นเนื้อหาของวรรณคดีได้เช่นเดียวกัน ผู้มีอาชีพและความสนใจด้านอื่นอาจมองไม่เห็นและไม่รู้สึกว่ามีปัญหาเรื่องความขัดแย้งทางวัฒนธรรมมากนัก แต่นักเขียนซึ่งมีความหยั่งรู้ที่ละเอียดอาจมองเห็นปัญหาได้ลึกซึ้งและก่อนผู้อื่น จึงสามารถนำมาเป็นประเด็นในงานของตน T.S. Eliot ได้ลำดับขั้นตอนของความเจริญทางอารยธรรมโดยดูจากอาชีพซึ่งมี

การแบ่งกันและสืบทอดในครอบครัวจนต่อมากลายเป็นการสืบทอดในวรรณะ และพบว่าการแบ่งวรรณะทำให้เกิดความขัดแย้งเช่นเดียวกับความขัดแย้งในศาสนา การเมือง ศิลปะและวิทยาการ ซึ่งเมื่อเจริญถึงขีดหนึ่งก็มีการต่อสู้กันอย่างเจตนาเพื่อชิงความเป็นใหญ่และความมีอำนาจครอบงำ เขากล่าวว่าความเครียดในสังคมอาจกลายเป็นความเครียดในจิตใจของผู้ซึ่งมีความตระหนักสูงกว่าผู้อื่น เช่น การกระทบกันระหว่างหน้าที่ของบุคคลในเรื่อง **Antigone** ซึ่งไม่ใช่ความขัดแย้งระหว่างความศรัทธาในศาสนากับการเชื่อฟังกฎหมาย หรือระหว่างศาสนาและการเมือง แต่เป็นความขัดแย้งระหว่างกฎต่าง ๆ ซึ่งค้านกันเองภายในกลุ่มของกฎเกณฑ์ซึ่งยังเป็นทั้งศาสนาและการเมือง ปรากฏการณ์นี้แสดงให้เห็นว่าอารยธรรมได้เข้าถึงขั้นที่ก้าวหน้าอย่างมากแล้ว เพราะว่าความขัดแย้งจะต้องมีความสำคัญในประสบการณ์ของผู้ดูเสียก่อน ผู้แต่งละครจึงจะสามารถนำมาเสนอและได้การยอมรับจากผู้ดูในแนวที่ผู้แต่งใช้ศิลปะชักนำให้เกิดขึ้น[1] ทั้งนี้อาจเป็นจริงในสังคมโบราณซึ่งไม่ได้รับอิทธิพลทางวัฒนธรรมจากภายนอกอย่างสำคัญ เช่น กรีกโบราณหรืออินเดีย แต่ในโลกสมัยต่อมา สังคมต่าง ๆ มีการติดต่อกันมากขึ้น การรับวัฒนธรรมจากภายนอกเป็นไปอย่างรวดเร็วและยังอาจเป็นความนิยมอีกด้วย เป็นผลให้เกิดความซับซ้อนในการแสดงออกทางวรรณกรรมเพิ่มขึ้นอีก โดยผู้แต่งอาจเสนอปัญหาล่วงหน้าตามความคาดคะเนของตนจากทฤษฎีหรือประสบการณ์ของสังคมอื่น ทั้งที่คนในสังคมของตนยังไม่มีประสบการณ์นั้นก็ได้ เช่นการเสนอปัญหาสังคมจากทัศนะของโซเชียลิสม์หรือมาร์กซิสม์ ทั้งที่ประเทศของตนมีการปกครองรูปแบบอื่น และคนในสังคมมองปัญหาจากแง่อื่น นี้เป็นการชี้แนวการศึกษาอิทธิพลของสังคมที่มีต่อวรรณกรรมในลักษณะที่เราอาจสรุปว่า ผู้เขียนใช้สภาพแวดล้อมและโอกาสทางสังคมให้เป็นประโยชน์แก่การสร้างสรรค์

ส่วนการศึกษาอีกแง่หนึ่งเป็นการพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมกับสังคม คือ คนกลุ่มหนึ่งในฐานะ "วรรณกรรมสังคม" นั้นเป็นการมองจากมุมกลับกันกับที่กล่าวข้างต้น สิ่งแรกที่สังเกตคือ เนื้อหาด้านสังคมของงานเหล่านี้ เมื่อพูดถึงวรรณกรรมสังคม เราจะไม่คำนึงถึงวรรณกรรมสองประเภท ประเภทแรก คือ คำประพันธ์ ซึ่งแต่งขึ้นเพื่อใช้ในโอกาสหรืองานทางสังคม เช่น การฉลองวันครบรอบเหตุการณ์สำคัญ การต้อนรับแขกเมือง และวันเกิดบุคคลสำคัญ เพราะงานชิ้นเล็ก ๆ เหล่านี้มักมีคุณค่าทางวรรณคดีน้อยกว่าการแสดงความคล่องแคล่วในการใช้รูปแบบคำประพันธ์และสำนวน และมักมิได้เกิดจากความต้องการแสดงความคิดเห็นของผู้แต่งในฐานะสมาชิกของสังคม แต่เกิดขึ้นเพราะผู้แต่งมีหน้าที่ต้องแต่งเท่านั้น เช่น กวีหลวง (poet laureate) ของอังกฤษมีหน้าที่แต่งคำประพันธ์ในโอกาสต่าง ๆ ของราชสำนักและราชการ วรรณกรรมอีกประเภทหนึ่งซึ่งเราจะไม่กล่าวถึงนั้นมีเป็นจำนวนมากและเคยมีผู้เข้าใจว่าเป็นวรรณกรรมสังคม ได้แก่เรื่องใดก็ตามซึ่งเสนอเหตุการณ์หรือสภาพทางสังคมเช่นเดียวกับที่เสนอพื้นภูมิอย่างอื่นของวรรณกรรมเช่นธรรมชาติ หรือเป็นส่วนหนึ่งของการบรรยายการกระทำของตัวละคร เช่น การเดินทาง โดยเล่าไปเฉย ๆ ในลักษณะการให้ข้อมูลประกอบ คือ เป็นการบรรยายสภาพสังคมโดยผู้แต่งไม่ได้คำนึงถึงหน้าที่และความรับผิดชอบของตนในฐานะสมาชิกของสังคม ซึ่งอาจมีส่วนเปลี่ยนแปลงสังคมนั้น ๆ วรรณกรรมประเภทนี้เพียงแต่ **สะท้อนสังคม** และว่าตามจริงแล้วก็เหมือนกับวรรณกรรมอื่น ๆ ซึ่งใช้ประโยชน์จากสังคม

โดยมิได้มุ่งหวังจะให้สิ่งใดแก่สังคม ตัวอย่างเช่น นิราศแนวประเพณี ซึ่งกล่าวถึงพื้นภูมิทางสังคมมาก ใกล้เคียงกับธรรมชาติ แต่ก็ใช้สภาพสังคมเท่ากับที่ใช้ธรรมชาติ คือ เป็นเครื่องสะกิดอารมณ์ของผู้เดินทางให้คิดถึงคนรักที่อยู่เบื้องหลัง

ในส่วนรายละเอียดของวรรณกรรมสังคม เราควรจะแบ่งแยกหน้าที่ซึ่งสังคมบางสมัยหรือในบางลัทธิเข้าใจว่าเป็นของวรรณกรรม เช่น การสอนศีลธรรม หรือการสนับสนุนปรัชญาการปกครองหรือสรรเสริญกษัตริย์ ออกจากการเข้ามามีส่วนกระทำสิ่งเหล่านั้นด้วยความสมัครใจของผู้แต่งวรรณกรรมเองด้วย ทั้งนี้เพราะว่า แม้งานเหล่านี้จะเป็นวรรณกรรมสังคมเช่นเดียวกัน แต่ผลด้านคุณภาพของวรรณกรรมอาจต่างกัน โดยเฉพาะเมื่อผู้แต่งมีความซื่อตรงต่อศิลปะของตน กล่าวคือ เขาจะต้องไม่เห็นด้วยกับการใช้วัสดุด้านสังคม (หรือด้านอื่นใดก็ตาม) เพื่อวัตถุประสงค์อื่นนอกจากด้านศิลปะของงานของเขา ในกรณีนี้คุณภาพของวรรณกรรมจึงอาจด้อยไปเพราะถูกบังคับด้วยวัสดุซึ่งผู้แต่งไม่สามารถปรับให้เข้ากับความจำเป็นภายในของวรรณกรรมได้ดีพอ แต่เราก็ต้องไม่ลืมเช่นกันว่ามีวรรณกรรมสังคมจำนวนหนึ่งซึ่งบกพร่องด้านศิลปะ เพราะผู้เขียนเองไม่ใช่ศิลปิน แต่เป็นนักวิจารณ์สังคมซึ่งพอใจใช้วรรณกรรมเป็นเครื่องมือสื่อสารความคิดเห็นของตนแก่สังคม เช่น นวนิยายเรื่อง **Adventures of Caleb Williams** ของ William Godwin ตรงกันข้ามเรื่อง **Prometheus Unbound** ของเชลลีผู้เป็นบุตรเขยและได้รับอิทธิพลทางความคิดจากเขา เป็นวรรณกรรมสังคมซึ่งมีคุณค่าทางศิลปะสูง เพราะว่าผู้ประพันธ์มีทั้งความสนใจที่จะเข้ามามีส่วนรับผิดชอบต่อสังคมและศิลปะที่จะแสดงออกซึ่งเหมาะสมกับวัสดุอยู่พร้อม

การเลือกวัสดุเป็นเรื่องปลีกย่อยที่สุดในงานสร้างสรรค์ เมื่อพูดถึงศิลปะการแต่ง สิ่งสำคัญที่สุด คือ วิธีการที่ผู้แต่งใช้แนวคิดหลักซึ่งอาจจะเหมือนกับอีกหลายร้อยเรื่องซึ่งมีผู้อื่นเขียนมาแล้วรวมทั้งการวางสถานที่ เงื่อนไขในการคลี่คลายแนวคิด และการใช้ชื่อซึ่งเป็นรูปธรรม ทั้งหมดนี้ทำให้วรรณกรรมเรื่องหนึ่งแตกต่างจากเรื่องอื่นที่ใช้วัสดุทำนองเดียวกัน และเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้ชิ้นงานหนึ่งประสบความสำเร็จหรือล้มเหลวในฐานะวรรณกรรม Glicksberg กล่าวว่า สิ่งซึ่งกระตุ้นความแคลงใจหรือการต่อต้านในจิตใจของผู้อ่านนั้น ไม่ใช่แนวคิดหลักเกี่ยวกับการเมืองฐานะเช่นนั้น แต่เป็นเพราะความพยายามอย่างไม่สู้มีศิลปะที่จะโฆษณาชวนเชื่อของผู้เขียน ดังเช่นในนวนิยายเรื่อง **แม่** ของ Gorky ไม่มีเหตุอันใดที่ทำให้นักเขียนนวนิยายหรือบทละครไม่อาจตอบสนองการท้าทายของการเมือง และผลิตงานซึ่งมีค่าไม่แต่เพียงชั่วครู่ยาม แม้ว่าจะเป็นงานซึ่งให้ความสนใจแก่ปัญหาในสมัยของเขา และเป็นงานซึ่งไม่ด่างพร้อยด้วยการแทรกแซงของแรงกระตุ้นที่จะสั่งสอน หรือโฆษณาชวนเชื่อโดยไม่มีเหตุอันสมควร[2]

นี่เป็นความเห็นซึ่งคนทั่วไปในโลกเสรีคงจะเห็นด้วย และชี้โดยนัยว่าการสั่งสอนหรือโฆษณาชนิดต่าง ๆ อาจกระทำได้ถ้ามีเหตุอันสมควร การที่จะตัดสินว่าอะไรเป็นเหตุอันสมควรไม่ได้อยู่ที่ลักษณะของความคิดเห็นที่นำมาใช้เป็นวัสดุทางวรรณกรรม แต่อยู่ที่การใช้ความคิดเห็นในทางที่เป็นศิลปะ ข้อคิดอีกอย่างหนึ่งซึ่งสมควรนำมาพิจารณา คือ วรรณกรรมในสังคมที่ต่างกัน เช่น คนละ

ประเทศ คนละสมัย อาจมีความแตกต่างกันเพราะสภาพของวัฒนธรรมโดยทั่วไปซึ่งย่อมจะมีอิทธิพลต่อผู้เขียนและงานของเขา ส่วนรูปแบบการปกครองอันเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมทางการเมืองของสังคมก็มีอิทธิพลในลักษณะเฉพาะต่อผู้เขียนและการผลิตวรรณกรรมอย่างใหญ่หลวงอีกด้วย การศึกษาอิทธิพลของระบอบประชาธิปไตยและระบอบสังคมนิยมต่อวรรณกรรมจะแสดงความจริงน้อยอย่างเด่นชัด ในการศึกษานี้ เราจำเป็นต้องแยกธรรมชาติซึ่งมนุษย์ในแต่ละสังคมมีเหมือนกันออกไป และพิจารณาเฉพาะส่วนที่แตกต่างกันอันเกิดขึ้นจากลัทธิการปกครองซึ่งแตกต่างกันเท่านั้น เพื่อดูว่าวัฒนธรรมส่วนนี้ของสังคมสร้างโอกาส แนะแนวความคิด รวมทั้งก่อให้เกิดปัญหาและการท้าทายความสามารถด้านศิลปะของผู้ผลิตผลงานทางวรรณกรรมอย่างไรบ้าง

วรรณคดีกับคติชน

คำว่า "คติชน" (folklore) รวมวรรณกรรมของชาวบ้านในสองสาขาคือ นิยาย ได้แก่เทพนิยายและนิทานต่าง ๆ ซึ่งสืบมาจากอดีตกาล และมีเนื้อหาซึ่งรับช่วงกันมาจนเป็นประเพณี รูปแบบซึ่งใช้ในการถ่ายทอดมักจะแสดงการให้และการรับปัจจัยต่าง ๆ ระหว่างสำนวนที่เป็นมุขปาฐะและสำนวนที่บันทึกแล้ว[3] คติชนอีกประเภทหนึ่ง คือ เพลงชาวบ้านในรูปต่าง ๆ สำหรับโลกตะวันตกมีเพลงซึ่งอยู่ในรูปบัลลัดเป็นจำนวนมาก และในประเทศไทยก็มีเพลงชาวบ้านหลายชนิดแตกต่างกันไปตามภาค เช่น เพลงเกี่ยวข้าว ซอและเพลงบอก เป็นต้น นักคติชนวิทยาทำหน้าที่สืบประวัติ ศึกษาลีลาการเล่าเรื่องหรือการแต่งเพลง และวิวัฒนาการของมุขฐาน (motif) ที่กลายเป็นประเพณี คติชนเข้ามาเกี่ยวข้องกับการศึกษาวรรณคดีเปรียบเทียบโดยเหตุผลที่นักเขียนอาจใช้นิยายและเพลงพื้นเมืองในงานของตน หรืออาจใช้แนวคิดหลักในวรรณกรรมชาวบ้าน ผู้ศึกษาวรรณคดีเปรียบเทียบในด้านคติชนอาจใช้ประโยชน์จากรวมนิยาย ฯลฯ และบรรณานุกรมซึ่งนักคติชนวิทยาได้รวบรวมและแยกประเภทไว้เป็นขั้นต้น เช่น ในการศึกษาวรรณกรรมประเภทซึ่งใกล้ชิดกับคติชนมากที่สุด คือ เอปีค แบบที่เรียกว่าโฟล์คเอปีค เช่นเรื่องอีเลียด และโอดิสซี่ เพราะว่ามีวิวัฒนาการมาจากคำประพันธ์แบบมุขปาฐะและคงอยู่ในรูปนั้นมานานนับศตวรรษก่อนมีการรวบรวมและบันทึกไว้เป็นตัวอักษรที่กรุงเอเธนส์ Stith Thompson ให้ข้อพิสูจน์ว่า หลังจากที่มีการวิเคราะห์เอปีคของยูโกสลาเวีย ซึ่งยังใช้ขับอยู่ในเซอร์เบียและมาซิโดเนีย เราไม่อาจปฏิเสธกลวิธีของมุขปาฐะที่มีอยู่ในกวีนิพนธ์ของโฮเมอร์ทั้งสองเรื่องนี้ได้ เขากล่าวต่อไปว่าแม้ในปัจจุบันเราจะเน้นความสามารถเชิงสร้างสรรค์ของกวีซึ่งรวบรวมเอปีคเหล่านี้เข้าด้วยกัน แต่เขาก็มีความเห็นว่า มีหลักฐานแน่ชัดแสดงว่าเคยมีสังคมหนึ่งซึ่งขับเพลงสรรเสริญวีรกรรมที่เพียงแต่รอคอยกาลและเทศะที่กวีผู้ยิ่งใหญ่จะนำมาประกอบเป็นเอปีคถาวร[4]

เราจะเห็นว่านักคติชนเน้น "ประเพณี" และทอมพ์สันก็ยังเน้นเรื่องความจำด้วย Ruth Finnigan บรรยายเกี่ยวกับนักคติชนแบบประวัติศาสตร์–ภูมิศาสตร์ หรือที่รู้จักกันว่าพวก Finnish school พอสรุปได้ว่า สำนักนี้ซึ่งมีทอมพ์สันเป็นบุคคลสำคัญถือว่าเนื้อหาและวิธีถ่ายทอดคติชนเป็นสิ่งสำคัญที่สุด ในด้านเนื้อหาจะเห็นว่ามีการรวบรวมแยกหมวดหมู่และแบ่งเป็นประเภท วิธีนี้เหมาะสำหรับนิทานร้อยแก้วมากกว่าคำประพันธ์ และไม่สู้จะมีผู้นำไปใช้กับการวิเคราะห์คติชนที่เป็นคำ

ประพันธ์ ผลอย่างหนึ่งของการศึกษาเช่นนี้ คือ การให้ความสำคัญแก่เนื้อเรื่องและการบันทึกตัวบท (text) สำนวนต่าง ๆ โดยไม่สนใจภูมิหลังด้านสังคม ตัวผู้ประพันธ์ และผู้แสดง นี้เป็นปรากฏการณ์ซึ่งมีมาจนเมื่อไม่นานมานี้ คติชนส่วนที่เป็นคำประพันธ์ได้รับความสนใจจาก A.B. Lord และนักวิจัยในอเมริกา นักคติชนเหล่านี้พบว่ามีความสัมพันธ์สองฝ่ายอย่างลึกซึ้งในกวีนิพนธ์พื้นบ้านและเพลงพื้นบ้านฝ่ายหนึ่ง กับผู้สร้างสรรค์แต่ละคน ผู้ชมในท้องถิ่น และสภาพแวดล้อมทางสังคมอีกฝ่ายหนึ่ง

Lord แสดงไว้ในการศึกษาเอปิคของยูโกสลาเวียใน **Singer of Tales** (1960) ว่า ผู้ขับดัดแปลงสิ่งที่รับมาไปตามสำนวนของตนเองด้วยไปพร้อม ๆ กันในเวลาขับ ดังนั้น ความคิดที่ว่ามีตัวบทที่ถูกต้องหรือเป็นต้นแบบอยู่ก่อนจึงใช้ไม่ได้กับกวีนิพนธ์แบบมุขปาฐะ ความจริง สิ่งที่ทอมพ์สันกล่าวไว้ในปี 1961 ซึ่งอ้างถึงข้างต้นนั้น เป็นการตอบลอร์ดโดยตรง และเห็นได้ว่าเขาไม่คิดว่าการค้นพบของลอร์ดจะสั่นคลอนสมมติฐานของเขาในเรื่องคติชน ไม่ว่าจะเป็นคำประพันธ์ หรือบรรยายร้อยแก้ว นั่นก็คือ ประเพณีและความจำสองสิ่งนี้นำเราเข้าสู่ปัญหาต่อไป คือวิธีการแต่ง พีนิแกนยอมรับว่า การแสดงให้เห็นว่าความจำแบบท่องไว้ไม่ควรจะถือว่าสำคัญในกวีนิพนธ์ชาวบ้านนั้น บางครั้งทำให้ผู้ศึกษาเรื่องนี้เข้าใจผิดไปว่าความจำไม่สำคัญเลย แต่การท่องจำและการกลับผลิตออกมาอย่างที่เหมือนเดิมเกือบทุกตัว บางครั้งก็สำคัญสำหรับกวีนิพนธ์ชาวบ้าน ดังที่ปรากฏในกวีนิพนธ์ของชาวโซมาเลีย คือ ในกรณีนี้มีการแต่งเรื่องเรียบร้อยก่อนการอ่าน และผู้ถ่ายทอดก็กระทำอย่างซื่อตรงต่อสำนวนอย่างยิ่ง แม้ว่าจะมีการบิดเบือนอยู่บ้างซึ่งก็เป็นธรรมดาของการถ่ายทอด ทั้งนี้แตกต่างจากเอปิคของยูโกสลาเวียซึ่งลอร์ดศึกษา[5]

ดังนั้น เราจึงกลับมาพิจารณาคำอธิบายของทอมพ์สันเรื่องวิธีการต่อไป ก่อนอื่นจะต้องเข้าใจกลวิธีการแต่งเอปิคแบบมุขปาฐะนั้น ส่วนใหญ่เป็นไปตามสภาวะแวดล้อมของวรรณกรรมแบบมุขปาฐะทั้งหลาย รวมทั้งคำประพันธ์แบบบรรยายและนิทาน กล่าวคือ สิ่งเหล่านี้มีไว้สำหรับฟัง ผู้เล่าเรื่องหรือขับต้องเรียนมาจากผู้อื่นอีกต่อหนึ่ง คุณสมบัติที่สำคัญที่สุดของผู้เล่านิทานหรือขับเพลงแบบเอปิคคือการรักษาประเพณีอย่างเคร่งครัด เขาจะต้องพยายามถ่ายทอดให้เหมือนกับที่เขาได้ยินได้ฟังมา ความจำอย่างพิเศษจึงเป็นสิ่งจำเป็นในบางครั้ง เอปิคของโฮเมอร์ถ่ายทอดกันมาเช่นนี้อย่างน้อยก็สองสามศตวรรษ และเอปิคของยูโกสลาเวียซึ่งยาวทัดเทียมกับเรื่อง **อีเลียด** และ **โอดิสซี** ก็สืบต่อมาด้วยวาจาเพียงอย่างเดียว เมื่อการสืบทอดต้องอาศัยความจำเป็นสำคัญเช่นนี้ จึงต้องมีวิธีการช่วยความจำ เราอาจคิดถึงสัมผัสสระก่อนอื่น แต่ชาติที่มีเอปิคเหล่านี้อาจไม่ใช้สัมผัสสระในคำประพันธ์ก็ได้ เช่น พวกกรีก เราจึงต้องวิเคราะห์วิธีการประกอบตัวเรื่องเพื่อค้นหาวิธีช่วยความจำ ซึ่งบรรดาเอปิค คำประพันธ์แบบบรรยายและนิทานใช้ร่วมกัน ทอมพ์สันกล่าวไว้ว่า

> ...ดังนั้น เราจึงพบการกล่าวซ้ำเป็นจำนวนมากในนิทานและคำประพันธ์ทั้งปวง เหตุการณ์อย่างเดียวกันจะเป็นเหตุให้มีคำบรรยายอย่างเดียวกัน นิทานเริ่มต้นและจบด้วยสูตร มีท่อนยาวมาก ๆ ซึ่งกล่าวซ้ำทุกคำ ผู้ที่อยู่ในหมู่เราซึ่งศึกษาภาษากรีกในโรงเรียนจะยังจำความดีใจที่เราเคยมี เมื่อพบวรรณกรรมของโฮเมอร์ทั้งหน้าเป็นจำนวนหลายหน้าที่เล่าบางสิ่งซึ่งเราศึกษาไปแล้วในวันก่อน ๆ ซ้ำอีก ส่วนของด้าน

> บรรยายของชาวบ้านและก่อนอารยธรรมซึ่งเป็นแบบ **formulistic** แท้ ๆ ยังไม่เคยมีใครศึกษาอย่างปรุโปร่ง แต่บัดนี้ เราทราบจากความพยายามของศาสตราจารย์ลอร์ดแห่งฮาร์เวิดว่า ในเอปีคของยูโกสลาเวียและอย่างน้อยก็ในคำประพันธ์ของโฮเมอร์ ส่วนที่เป็น **formulistic** และ **formulaic** ประกอบเป็นส่วนใหญ่ของกวีนิพนธ์เหล่านั้นอย่างมาก สำหรับนิทานชาวบ้านทั้งปวงก็เช่นเดียวกัน มีการกล่าวซ้ำและสูตรอยู่ตลอดเวลา สูตรเหล่านี้ขยายออกไปไกลเกินส่วนที่เป็นคำพูดเท่านั้น เพราะตัวละครเองก็เป็นไปตามแบบ มีแต่การตัดกันอย่างรุนแรง ดำกับขาวเท่านั้นที่ปรากฏในนิทานเหล่านั้น

ทอมพ์สันยังกล่าวถึงการเสริมขยายด้วยว่าใช้มากในวรรณกรรมแบบมุขปาฐะ และสิ่งเหนือมนุษย์ทุกชนิดปรากฏอยู่โดยไม่สู้มีเหตุจูงใจ (motive) แม้แต่ในนิทานซึ่งเรียกได้ว่าก้ึงพัฒนาการทางด้านวรรณกรรม เช่นเรื่อง **อาหรับราตรี** ลักษณะเช่นนี้ก็ยังปรากฏอยู่ ความปราศจากเหตุจูงใจในการกระทำของตัวละครจึงเป็นลักษณะสำคัญอีกประการหนึ่ง ประการสุดท้ายที่เขากล่าวถึงเป็นลักษณะเฉพาะของเพลงมุขปาฐะ คือ เนื้อความมีน้อยและแทบทั้งเพลงเป็นเรื่องของทำนอง จึงเป็นที่สนใจของนักดนตรีเป็นอย่างมาก มีบทสวดจำนวนหนึ่งซึ่งมีส่วนเหมือนกับกวีนิพนธ์ใน **Book of the Dead** ของชาวอียิปต์โบราณ คือกล่าวลีบางวลีซ้ำแล้วซ้ำเล่า[6]

มีข้อสังเกตเกี่ยวกับคำว่า "สูตร" หรือ **formula** อยู่อย่างหนึ่ง คือ บุคคลธรรมดามักคิดว่าตนเข้าใจคำนี้ แต่นักคติชนยอมรับว่า ยังไม่มีนิยามที่แน่ชัดสำหรับคำว่าสูตร คำขยายแบบโฮเมอร์ซึ่งกล่าวซ้ำบ่อย ๆ เช่น **grey-eged Athene** หรือ **rosy-fingered dawn** อาจจะดูว่าเป็นกรณีที่เด่นชัดของ "**formulaic units**" แต่จะเป็นการขยายความหมายของคำว่าสูตรออกไปไกล ถ้าใช้คำนี้ครอบคลุมกลุ่มคำ **กลุ่มใดก็ได้** ที่ใช้เป็นประจำโดยอยู่ในเงื่อนไขทางมาตรา (ของฉันทลักษณ์) อย่างเดียวกันเพื่อแสดงความคิดที่เป็นแก่นความคิดหนึ่ง หรือหมายถึงวลีหนึ่งซึ่งกล่าวซ้ำเพียงครั้งเดียวหรือสองครั้ง แต่ผู้วิเคราะห์ถือว่าเป็นแบบ "**formulaic**" สักอย่างหนึ่งด้วยการหยั่งรู้เอาเอง แม้แต่เมื่อถือว่าการกล่าวซ้ำเช่นนี้เป็นพื้นฐานของการจำกัดความคำว่าสูตร นักวิเคราะห์ก็ยังมีความเห็นแตกต่างกันในข้อที่ว่าการกล่าวซ้ำคืออะไร เช่น เป็นปัจจัยทางมาตรา การลำดับคำ หรือความหมาย และยังมีความแตกต่างกันเรื่องสูตรว่าควรจะหรือต้องยาวสักเท่าใด[7] นี่ก็เป็นความลำบากเรื่องลักษณะแบบ **formulaic** อย่างเดียว และเป็นลักษณะที่นักคติชนแนวอเมริกาสนใจและศึกษากันมาก เราจึงเห็นได้ว่า ทอมพ์สันจำเป็นต้องใช้คำว่า **formulistic** ด้วย อย่างน้อยก็เพื่อจำกัดวงของ **formulaic** ไม่ให้ขยายความหมายกว้างเกินไปจนเป็นอุปสรรคในการศึกษาวิเคราะห์คติชน

เท่าที่กล่าวมาแล้ว เป็นลักษณะร่วมที่ปรากฏในวรรณกรรมแบบมุขปาฐะของคนสมัยก่อนอารยธรรมทั้งในยุโรปและเอเชีย สมัยต่อมาเมื่อมีอารยธรรมซึ่งสื่อถึงกันด้วยการอ่านการเขียนแล้ว ลักษณะที่กล่าวก็ยังสืบต่อมาในวรรณกรรมของชาวบ้านซึ่งไม่รู้หนังสือ แต่อยู่ในหมู่ผู้รู้หนังสือ อาจพบความแตกต่างออกไปบ้างแต่ก็ไม่ลึกซึ้ง เช่น ชาวนาในยุโรปมีนิทานซึ่งมีวิธีแต่งรวบรัดขึ้น แสดงเหตุจูงใจดีขึ้น และมีการเล่าเรื่องการดำเนินเรื่องและการจบเรื่องอย่างที่อริสโตเติลคงจะพอใจ แต่ก็เป็นเฉพาะ

ในยุโรป ส่วนทางเอเชียนั้นนิทานพื้นเมืองของชาติซึ่งพัฒนาแล้วก็ยังหาต้นหาปลายไม่ได้อยู่อย่างเดิม เช่น นิทานที่เล่ากันในอินเดียแทบจะหาเค้าโครงไม่พบ แนวคิดหลักประเภทความสำเร็จของพระเอกเป็นที่นิยมกันมากในนิยายของชนก่อนอารยธรรม แต่เราไม่พบต้นแบบของเนื้อเรื่องที่บรรยายอันอาจแตกต่างกันไปตามท้องถิ่น อย่างไรก็ตาม พระเอกจะประสบความสำเร็จอย่างไม่น่าเชื่อในกิจกรรมต่าง ๆ ซึ่งมีสิ่งเหนือมนุษย์ เช่น มังกรและภูตผีเข้ามาเกี่ยวข้อง อาจมีการเดินทางไปสวรรค์หรือโลกของวิญญาณใต้พิภพ การกลายร่างจากคนเป็นสัตว์ มีสุนขผีสิง (ซึ่งพอจะเปรียบได้กับเสือสมิงของไทย) แม่มดและเทพธิดา เช่นเดียวกับในนิทานพื้นเมืองในสมัยปัจจุบัน นอกจากเรื่องของพระเอกก็มีเรื่องเพศซึ่งคนทั่วโลกสนใจ นี้ก็เป็นอีกลักษณะหนึ่งของการขยายความ แต่จะออกไปในรูปการลักพาที่เฉียบแหลม การละเมิดข้อห้ามทางเพศของสังคม ตลอดจนการเสริมขยายความสามารถทางเพศและความสนใจในการทำงานของส่วนต่าง ๆ ของร่างกายที่เราไม่พูดถึงกัน เรื่องกลุ่มที่สาม คือ เรื่องตลกในแบบหัวเราะเยาะความเพลี่ยงพล้ำของผู้อื่น โดยเฉพาะผู้มีฐานะสูงหรือแม้แต่เทวดา ซึ่งอาจถูกดึงลงมาสู่ระดับคนธรรมดาและถูกทุบตีหรือประจาน มิฉะนั้นก็เป็นเรื่องความฉลาดเอาชนะความโง่หรือการปองร้าย จึงเกิดมีนิยายสั้น ๆ ขึ้นทั่วโลก เช่น เรื่องสุนขป่าซึ่งฉลาด หรือกระต่ายหรือหมาในแกลังหมีซึ่งโง่

นอกจากแนวคิดหลักและมุขฐาน ผู้ศึกษาวรรณกรรมพื้นบ้านเพื่อเข้าใจวรรณกรรมลายลักษณ์ยังอาจศึกษาวิธีแต่งเพื่อการเปรียบเทียบได้ เช่น ศึกษานิทานบรรยายซึ่งอาจมีวิธีการสร้างเรื่องซึ่งซับซ้อน ทอมพ์สันแนะนำว่าวรรณกรรมแบบมุขปาฐะ ซึ่งเหมาะจะใช้ในการศึกษาวรรณคดีในเชิงเปรียบเทียบได้อย่างดีที่สุด คือ วรรณกรรมร้อยแก้ว อันประกอบด้วยนิทาน ตำนาน และเทวตำนาน สิ่งเหล่านี้จะพบได้ทุกหนทุกแห่งและปรากฏอยู่ในหมู่ชาวบ้านรวมทั้งในจารีตทางวรรณกรรมของเราเอง สำหรับเพลงนั้นมีส่วนที่สมควรศึกษาเพื่อประโยชน์ทางวรรณคดีอยู่บ้าง เช่น การศึกษาเอปิคของยุโรปซึ่งเริ่มปรากฏในศตวรรษที่ 8 ด้วยการที่พวกมัวร์บุกสเปนในปี 711 เป็นการเริ่มต้นสงครามระหว่างชาวคริสต์กับชาวมุสลิมเพื่อชาติและศาสนา สองสิ่งนี้เป็นแนวคิดหลักที่สำคัญในเอปิค เราไม่มีเอปิคซึ่งบรรยายความปราชัยและความตายของโรดริโกในการรบกับพวกมัวร์ แต่นิยายซึ่งเกิดขึ้นในสเปนเกี่ยวกับความตายของกษัตริย์ชาวกอธผู้นี้ยังเหลืออยู่ในบัลลัดจำนวนมากและในพงศาวดาร เพลงสรรเสริญวีรกรรมของพวกวิสิกอธและแฟรงก์เป็นต้นเค้าของเอปิคในภาษาโรมานซ์ เช่น เอปิคของฝรั่งเศส ต่อมาเอปิคของสเปนก็รับแนวคิดหลักเหล่านี้เช่นเดียวกัน โดยผ่านทางเอปิคของฝรั่งเศส หรือการขับร้องของนักดนตรีสัญจรชาวนอร์ดิค ซึ่งมาเยือนสเปนระหว่างที่เดินทางไปคารวะวิหารเซนต์-เจมส์ ส่วนแนวคิดหลักที่ปรากฏในเพลงเยอรมันโบราณ คือ การทรยศหักหลังและการแก้แค้น มักใช้ในเอปิคซึ่งแต่งเพื่อการขับหรือเล่า[8] สำหรับเอปิคสมัยหลังคือศตวรรษที่ 12 ซึ่งเป็นเอปิคที่แต่งขึ้นและบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์ ตัวเอกเป็นบุคคลธรรมดา เช่น โรลองด์และซิด ไม่มีอำนาจเหนือมนุษย์เข้ามาเกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ในเรื่อง วีรบุรุษเหล่านี้มีชีวิตและจบชีวิตอย่างมนุษย์ธรรมดา ทั้งนี้แตกต่างจากเอปิคสมัยโบราณ เช่น เรื่องอีเลียด สำหรับเรื่อง **Chanson de Roland** นั้น นักวิจารณ์บางคนมีความเห็นว่า แม้จะไม่มีตัวอย่างกวีนิพนธ์ซึ่งเก่ากว่าศตวรรษที่ 12 ก็มิใช่จะปิดทางที่เราจะ

คิดว่าอาจมีกวีนิพนธ์ก่อนนั้น อาจมีตำนานซึ่งแต่งแบบเอปิคและถ่ายทอดกันมาทางมุขปาฐะ และเป็นรากฐานของบทเพลงของโรลองด์และเอปิคสมัยเก่าเรื่องอื่น ๆ ก็ได้[9]

ในมุมกลับ วรรณกรรมของชาวบ้านอาจจะมีวรรณกรรมลายลักษณ์เป็นรากฐาน นับเป็นเวลาสองพันปีมาแล้วที่วรรณกรรมแบบมุขปาฐะได้เปลี่ยนแปลงไปเพราะวรรณกรรมลายลักษณ์ เพราะว่ามีการให้และรับระหว่างวรรณกรรมสองประเภทนี้ เช่น Apuleius รับนิทานเรื่องคิวปิดและไซคีจากนิทานชาวบ้านเมื่อศตวรรษที่ 2 ครั้นแล้วเรื่องที่บันทึกแล้วก็กลับเป็นเรื่องเล่า หรือรูปแบบที่เป็นลายลักษณ์นั้นเป็นเพียงสำนวนหนึ่งในหลายร้อยสำนวน นิทานซึ่ง Basile, Perrault หรือ Grimm รวบรวมและตีพิมพ์มีผลต่อจารีตเรื่องนิทานของยุโรปอย่างถาวร[10] ตัวอย่างที่สองคือเรื่อง **Cid** ซึ่งแต่งขึ้นและบันทึกไว้ประมาณ 40 ปีหลังจากการตายของซิดในปี 1199 นั้น มีต้นฉบับเขียนซึ่งก็ไม่สมบูรณ์เหลืออยู่เพียงฉบับเดียว แต่มีบัลลัดเล่าเรื่องชีวิตของซิดทุกระยะเป็นจำนวนกว่าร้อยเรื่อง เนื่องจากบัลลัดประวัติศาสตร์เป็นสิ่งซึ่งแยกมาจากเอปิคหรือเป็นการขยายความเหตุการณ์บางอย่างในเอปิค และนักขับเพลงสัญจรนำไปขับให้ชาวบ้านฟัง โดยวิธีนี้ตำนานในเอปิคจึงได้รับการรักษาไว้ในจารีตทางมุขปาฐะ เนื่องจากความจริงข้อนี้ เราจึงสามารถซ่อมส่วนที่ขาดหายไปจากเรื่อง **Cid** จากเนื้อเรื่องในพงศาวดารซึ่งใช้ทั้งเอปิคและบัลลัดประวัติศาสตร์เป็นพื้นฐานและแปลเป็นร้อยแก้ว[11] นี้เป็นเรื่องหลักฐานทางประวัติศาสตร์ แต่ทางวรรณคดี เมื่อเราทราบเช่นนี้แล้วการที่เราจะวิเคราะห์และประเมินค่าของเพลงแบบมุขปาฐะจึงต้องคำนึงถึงความจริงข้อนี้โดยเฉพาะเมื่อเราพิจารณาวิธีการประพันธ์ เพราะว่าวรรณกรรมลายลักษณ์เท่านั้นที่สามารถบรรลุศิลปะการประพันธ์ระดับสูงสุดได้

การใช้คติชนเพื่อประโยชน์ทางวรรณคดี

มุขยฐานทางคติชน(folk-motif)เป็นหัวข้อสำคัญซึ่งนักศึกษาวรรณคดีเปรียบเทียบควรจะสนใจทั้งยังสะดวกที่จะค้นคว้า เพราะนักคติชนวิทยาได้รวบรวมไว้แล้วเป็นส่วนมาก เช่น **Motif-Index of Folk-Literature** (6 vols:Bloomington, 1955-8) ของ Stith Thompson ซึ่งรวบรวมและแยกประเภทมุขยฐานหรือแนวคิดหลัก (theme) พร้อมทั้งให้ข้อมูลทางบรรณานุกรมมากพอที่นักศึกษาจะใช้เป็นจุดเริ่มของการค้นคว้า อีกเล่มหนึ่ง คือ **Types of the Folk-Tale** (Helsinki, 1928) ของ A. Aarne และ Thompson เป็นผู้แปล หนังสือนี้แบ่งนิทานสำนวนต่าง ๆ ออกเป็นประเภท ส่วนหนังสืออ้างอิงซึ่งผู้เชี่ยวชาญทางมานุษยวิทยาเขียนไว้ในศตวรรษที่ 19 และมีคุณค่าในการศึกษาวรรณคดีในแนวคติชนอย่างมาก คือ **The Golden Bough** (12 vols) ของ Sir James G. Frazer ถือเป็นงานชั้นเลิศ นอกจากนี้ก็มีงานของ Jane Harrison เช่นเรื่อง **Themis, Ancient and Ritual** และเรื่อง **From Ritual to Romance** ของ Jessie L. Weston เป็นต้น หนังสือเหล่านี้รวบรวมและศึกษากระสวนของความประพฤติของอนารยชนซึ่งเป็นรากฐานของวรรณคดี

ตัวอย่างที่ 1

John S. Guilbeau วิเคราะห์มุขยฐานในเรื่อง **Don Quixote** ตามแนว **Motif-Index** ของทอมพ์สัน เพื่อดูว่าการศึกษาแนวนี้จะเปิดเผยที่มาและวิธีที่ Cervantes ใช้ประโยชน์จากเรื่อง

ของชาวบ้านซึ่งเป็นรากฐานของวรรณคดี เขาพบว่าวิธีใช้คติชนในลักษณะแรก คือ การกล่าวถึงเฉย ๆ หรือใช้เป็นการเปรียบเทียบ เช่น ตอนที่สาวใช้ของตุ๊กและดัชเชสกล่าวหาดอน กิโฆเตว่าขโมยผ้าเช็ดหน้าและสายรัดถุงเท้าของเธอไป เมื่อหาของพบแล้วสาวใช้ขอโทษและกล่าวว่า "... ha caido en el descuido de que yendo sobre el asno, le buscuba" (II, 57) เห็นได้ชัดเจนว่าเป็นการกล่าวถึงนิทานพื้นเมืองเรื่องชายซึ่งซื้อลาเจ็ดตัวได้แล้วก็ออกเดินทางกลับบ้านโดยขี่ลาตัวหนึ่งในจำนวนนั้น เมื่อมาได้ครึ่งทางเขาหยุดเพื่อนับลา และโดยที่ลืมนับตัวที่เขาขี่อยู่ก็พบว่าลาหายไปตัวหนึ่ง ขณะนั้นมีชายคนหนึ่งผ่านมาและบอกให้เจ้าของลาลงจากหลังลาแล้วนับลาทั้งหมด โดยวิธีนี้เจ้าของลาจึงเห็นว่าเขามีลาอยู่ครบ ชายผู้มาใหม่กล่าวเสริมว่า ตอนนี้มีลาแปดตัวกลับบ้านแทนที่จะเป็นเจ็ดตัว เรื่องนี้ทอมพ์สันให้เลขลำดับที่ว่า J 2022

การใช้คติชนในลักษณะที่สองในเรื่อง **Don Quixote** คือการใช้เรื่องแบบบรรยายอย่างสั้น ซึ่งสร้างขึ้นโดยใช้มุขยฐานซึ่งแพร่หลายเป็นพื้นฐาน และแต่งให้เป็นอนุกถา (anecdote) หรือการทายปัญหา โดยผู้แต่งอาจเล่าในฐานะเป็นนิทานชาวบ้านตรง ๆ หรือผูกให้เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ซึ่งตัวละครเป็นผู้สร้างขึ้น ตัวอย่างเช่น ซันโชซึ่งเป็นคนสนิทของดอน กิโฆเตได้รับคำชมเชยว่าชิมเหล้าองุ่นเก่ง เขารีบอวดอ้างว่า ความสามารถของเขานั้นสืบมาจากบรรพบุรุษ แล้วเล่านิทานเรื่องนักชิมเหล้าองุ่นสองคน คนหนึ่งเพียงดมกลิ่นก็รู้ว่ามีกลิ่นหนังสัตว์ปนอยู่ อีกคนหนึ่งใช้ลิ้นแตะก็รู้ว่าเหล้านั้นมีรสเหล็ก ในที่สุดปรากฏความจริงว่าที่ก้นถังเหล้ามีกุญแจดอกเล็ก ๆ ห้อยอยู่กับสายหนังตกอยู่ (II, 13) กิลโบมีความเห็นว่านิทานเรื่องนี้เป็นเพียงสำนวนหนึ่งของนิทานซึ่งสร้างขึ้นโดยอาศัยแนวเรื่อง "การสรุปอย่างฉลาดโดยการบริโภค ดมกลิ่น ดื่ม ฯลฯ" เป็นมุขยฐานเลขที่ 1661 ของทอมพ์สัน สำหรับเรื่องนี้น่าสนใจเป็นพิเศษเพราะเป็นเรื่องชนิดที่พบทั่วไป แต่ไม่มีนักวิจารณ์คนใดพบมาก่อนว่าเป็นเรื่องที่มาจากมุขยฐานซึ่งแพร่หลายอยู่ในหลายประเทศ เช่น พบในหนังสือรวมนิทานสันสกฤตชื่อเวตาลปัญจวิมฺสติ ในเรื่องชายพิถีพิถันสามคนซึ่งเป็นบุตรชายของพราหมณ์ปุโรหิต คนที่หนึ่งมีความไวทางชิวหาสัมผัส คนที่สองทางฆานสัมผัส และคนที่สามทางโผฏฐัพพะ ในเรื่องอาหรับราตรีมีนิทานเรื่องสุลต่านแห่งอัลยะมานและโอรสสามองค์ โอรสองค์ที่สองมีชิวหาสัมผัสพิเศษ ในนิทานของชาวยิวและนิทานอิตาลี เรื่องการเดินทางของโอรสสามองค์ของกษัตริย์แห่งซาเรนดิปโป ก็มีเรื่องการรู้รสที่เป็นพิเศษเช่นเดียวกัน แต่ละเรื่องมีรายละเอียดต่างกัน ที่ใกล้กับเรื่องที่ซันโชเล่า คือ รายละเอียดในเรื่อง **Danish History of Saxo Grammatica** แห่งศตวรรษที่ 12 เรื่องซึ่งพบในต่างชาติต่างภาษาเหล่านี้เป็นสำนวนต่าง ๆ กันของประเภทนิทานซึ่ง **Types of the Folk-Tale** ของ Asrne-Thompson เรียกว่าประเภท 655 "พี่น้องทั้งสาม" ทอมพ์สันกล่าวไว้ในหนังสือเล่มนี้ว่าเป็นนิทานซึ่งเดิมเป็นเรื่องในวรรณคดี มีสำนวนต่าง ๆ พบในหนังสือรวมนิทานซึ่งแต่งขึ้นอย่างมีศิลปะทั้งในตะวันออกและยุโรป นอกจากนี้ยังมีผู้รายงานว่าได้พบเป็นนิทานแบบมุขปาฐะในนอรเวเดนมาร์ก เอสโตเนีย รุสเซีย ซูดาน และอินโดนีเซีย ข้อสังเกตให้การสืบที่มาของนิทานต่าง ๆ คือต้องยอมรับว่ารายละเอียดอาจเปลี่ยนแปลงได้ และในบางครั้งอาจเปลี่ยนไปมาก ส่วนปัญหาที่ว่านิทานนี้มาถึงเซอร์วานติสได้อย่างไรและในรูปใดนั้น ไม่สามารถกล่าวได้

ยังมีนิทานอีกเรื่องหนึ่งซึ่งมีประเด็นใกล้เคียงกับเรื่องข้างต้น และแสดงว่าซันโชเป็นคนมีประสาทว่องไวเช่นเดียวกัน คือเมื่อดอน กิโฆเตและซันโชถูกรุมทำร้ายบอบช้ำ แต่ซันโชไม่อยากให้เจ้าของโรงแรมกับบุตรสาวรู้ความจริง จึงบอกว่านายของเขาตกลงมาจากหน้าผา และแก้ตัวให้ภรรยาเจ้าของโรงแรมสิ้นสงสัยเรื่องที่บาดแผลของดอน กิโฆเต ดูเหมือนถูกตีมากกว่าพลัดตกหกล้ม หญิงผู้นั้นมองดูซันโชแล้วกล่าวว่าเขาเองก็จะตกลงมาเช่นเดียวกัน ซันโชบอกว่าเขาไม่ได้ตกหน้าผา แต่เมื่อเห็นนายของเขาตกลงมาเช่นนั้น ร่างของเขาก็เจ็บช้ำไปหมดราวกับถูกตีสักพันครั้ง เรื่องนี้ก็เช่นเดียวกัน พบอยู่ในบัญชีมุขยฐาน คือ เลขที่ F 467 ชื่อ "ประสาทไวพิเศษ" และพบในนิทานสันสกฤตเช่นเดียวกับเรื่องก่อน คือเรื่องพระเจ้าธรรมธวัชและมเหสีประสาทไวทั้งสาม นิทานทำนองนี้บางเรื่องก็ไม่ค่อยสุภาพ พบในวรรณกรรมลายลักษณ์ภาษาสันสกฤตและภาษาอินเดียอื่น ๆ รวมทั้งภาษายุโรปด้วย บางสำนวนก็พบเพิ่มเติมในกลุ่มนิทานประเภทคนผิวบางของกรีกประมาณ 300 ปีก่อนคริสต์ศตวรรษ[12] สำหรับคนไทยซึ่งเคยอ่านนิทานเวตาลของ น.ม.ส. คงจะคิดถึงเรื่องที่พระกุมารเล่าให้เจ้าหญิงฟัง เพื่อทดสอบว่าเจ้าหญิงเป็นใบ้จริงหรือไม่

สำหรับการวิเคราะห์ของกิลโบนั้น ใช้วิธีเปรียบเทียบรายละเอียดของนิทานสำนวนต่าง ๆ เพื่อโยงกลับมาสู่มุขยฐานเดียวกัน เช่นเรื่องการทดลองเหล้าองุ่นซึ่งซันโชเล่า สำนวนอื่น ๆ ที่กล่าวถึงข้างต้นมีรายละเอียดต่างออกไปมาก เช่นในเรื่องภาษาสันสกฤต บุตรชายพราหมณ์ปุโรหิตทั้งสามคนร่วมโต๊ะเสวยกับพระจ้าแผ่นดิน คนที่หนึ่งไม่อาจรับประทานอาหารและทูลพระเจ้าแผ่นดินว่า เขาได้กลืนศพในข้าวสวย จากการสืบสวนปรากฏว่าข้าวนั้นมาจากทุ่งนาซึ่งอยู่ใกล้ที่เผาศพของหมู่บ้านแห่งหนึ่ง คนที่สองเป็นลมเมื่อหญิงงามผู้หนึ่งเดินเข้ามาเพราะเขาได้กลืนแพะจากร่างเธอ เรื่องปรากฏว่าหญิงคนนั้นดื่มนมแพะแทนนมมารดาเมื่อเป็นทารก ส่วนในเรื่องโอรสสุลต่าน โอรสองค์ที่สองสังเกตว่าเนื้อลูกแพะที่กำลังเสวยมีกลิ่นสุนัข ความจริงก็ปรากฏว่าลูกแพะนั้นถูกเลี้ยงด้วยนมสุนัข ในสำนวนของชาวยิวมีว่าเนื้อแกะกลิ่นเหมือนสุนัข และแกะนั้นถูกเลี้ยงด้วยนมสุนัขเช่นเดียวกัน ส่วนเหล้าองุ่นที่มีกลิ่นศพเพราะต้นองุ่นขึ้นอยู่บนหลุมฝังศพของสามีหญิงเจ้าของบ้าน ในสำนวนภาษาเดนมาร์กนอกจากรายละเอียดเรื่องขนมปังมีจุดเลือดเพราะข้าวที่ใช้ทำขนมปังขึ้นอยู่ในสนามรบ และเนื้อหมูมีกลิ่นศพมนุษย์เพราะหมูกินศพมาก่อน แล้วก็มีเรื่องความผิดปกติในเหล้าองุ่น คือ รสเฝื่อนของเหล็ก สำหรับข้อนี้มีคำอธิบายว่าแป้งที่ใช้หมักเหล้าผสมด้วยน้ำจากลำธารซึ่งมีดาบขึ้นสนิมจมอยู่หลายเล่ม กิลโบพบว่าแม้รายละเอียดในนิทานแต่ละเรื่องจะต่างกัน แต่มุขยฐานคงเป็นสิ่งเดียวกัน คือเรื่องของการมีประสาทไว สิ่งซึ่งค้นพบว่าเป็นสื่ออาจแตกต่างกันในรายละเอียด เช่น น้ำนมสุนัขอยู่คงที่ แต่เนื้อซึ่งติดกลิ่นต่างกัน หรืออาจพบว่าสื่อเป็นสิ่งขนานกัน เช่น ข้าวมาจากหลุมฝังศพกับที่เผาศพ แล้วแต่ประเพณีของท้องถิ่นซึ่งมีการเล่าเรื่อง นอกจากนั้นแนวคิดหลักอาจสลับกัน คือ คน—สัตว์ ในรายละเอียด เนื้อ—สุนัข—นมและข้าว—ศพ ทำให้เกิดสำนวนที่เป็นแบบ เนื้อ—ศพ คือหมูที่กินศพมาก่อน ส่วนเหล้าองุ่นซึ่งเป็นแนวคิดหลักในเรื่องที่ซันโชเล่านั้นขนานกับอาหาร คือที่ปลูกในสุสานหรือหลุมฝังศพ การวิเคราะห์ยังทำให้ทราบว่า นอกจากสิ่งที่เป็นสื่อแล้วสิ่งที่เป็นเหตุอาจเปลี่ยนแปลงได้ เช่น กลายเป็นสิ่งอยู่ในน้ำในกรณีของเหล้าองุ่นซึ่งมีรสเหมือนเหล็กเพราะกุญแจหรือเพราะดาบ นิทานที่มีความมีประสาทละเอียดอ่อนเป็นมุขยฐานนี้ เซอร์วานติสใช้ผูกเข้าในเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นกับตัวละคร ไม่

ใช่การเล่าแยกต่างหาก และได้ลดการเสริมขยายซึ่งเป็นลักษณะสำคัญในนิทานสำนวนต่าง ๆ ซึ่งเราได้เห็นแล้ว จึงทำให้ยากแก่การเสาะหามุขฐาน

การใช้นิทานชาวบ้านในรูปการทายปัญหาพบในเนื้อเรื่องตอนที่ซันโชได้เป็นผู้ว่าการเกาะมาราตาเรีย และมีคดีต้องตัดสินหรือมีปัญหาต้องแก้ กิลโบสามารถพบมุขฐานของเรื่องเช่นนี้ใน **Motif-Index** เช่นเดียวกัน เรื่องที่เป็นนิทานชาวบ้านอย่างแน่นอน และเล่าไว้ในฐานะเช่นนั้นแต่มีวัตถุประสงค์ได้แก่เรื่องการนับแกะ ซึ่งซันโชเล่าเพื่อให้ดอน กิโฆเตนอนหลับ

สุดท้ายกิลโบสรุปว่า เราได้สิ่งใดบ้างจากการแยกประเภทพิจารณาปัจจัยทางคติชนที่มีในวรรณคดีภาษาสเปนเรื่อง **Don Quixote** ประการแรก การใช้หนังสืออ้างอิง คือ **Motif-Index** ทำให้พบองค์ประกอบทางคติชนได้ง่ายและแน่ชัด แต่จะเป็นการยากที่จะเจาะจงเช่นนั้นโดยปราศจากหนังสืออ้างอิง เพราะว่าแม้มุขฐานจะเป็นสิ่งเดียวกัน แต่รายละเอียดมักไม่ตรงกัน ดังที่เราได้เห็นแล้วจากนิทานสำนวนต่าง ๆ ซึ่งขนานกัน ประการที่สอง การที่วรรณคดีเรื่องนี้ใช้นิทานซึ่งมีมาแต่เดิมประกอบเข้าในการบรรยายหลายแห่ง ไม่ได้แสดงว่าผู้แต่งคือเซอร์วานติสทราบว่ามีนิทานเหล่านี้อยู่ ทั้งเรายังไม่อาจใช้เป็นเครื่องพิสูจน์ว่านิทานเหล่านี้เป็นที่มาของสิ่งซึ่งเขาใช้ แต่กลับชี้ให้เห็นอีกด้วยว่า การจะสรุปเรื่องที่มาของวัสดุทางวรรณกรรมประเภทคติชนนี้เป็นสิ่งที่หาข้อพิสูจน์ได้ยาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อเราคำนึงถึงวิธีแพร่กระจายของนิทานชาวบ้านซึ่งเป็นเรื่องซับซ้อน ทั้งยังเป็นการง่ายที่นิทานซึ่งสืบทอดกันมาจะออกจากรูปลายลักษณ์มาสู่รูปมุขปาฐะแล้วกลับเข้าสู่รูปลายลักษณ์อีก ในกรณีของเซอร์วานติส ความรู้เรื่องชีวประวัติของเขาทำให้เรามองเห็นว่าเขาได้รับวัสดุทางวรรณกรรมประเภทนี้โดยทางต่าง ๆ เช่น จากชายหญิงทุกระดับทุกประเภทซึ่งเขาคบหา จากการรู้จักประเทศต่าง ๆ และวัฒนธรรมต่าง ๆ รวมทั้งการอ่านอย่างกว้างขวางและไม่เลือกของเขาด้วย ประการที่สาม อันเป็นเรื่องของการประเมินคุณค่าของการใช้คติชนในวรรณกรรม คือ ฐานะของนิทานชาวบ้านในโครงสร้างของนวนิยายเรื่องนี้ เราได้สถานการณ์ซึ่งตลกต่าง ๆ จากการที่ซันโชแสดงตัวว่ามีลักษณะต่าง ๆ อันขัดแย้งกัน เช่น เป็นชาวชนบทซึ่งไม่มีมรรยาทและไม่รู้หนังสือ เป็นนักชิมสุราซึ่งสืบความสามารถมาจากบรรพบุรุษ เป็นผู้มีประสาทสัมผัสอันละเอียดอ่อน ฯลฯ เหล่านี้ เมื่อรวมกันทำให้เกิดความขบขันที่คาดล่วงหน้าไม่ได้ และเกิดจากลักษณะนิสัยของตัวละครเอง เพราะว่าเหตุการณ์ทำนองนี้ซึ่งเพิ่มพูนขึ้นตลอดเวลาช่วยกำหนดลักษณะนิสัยของเขา คือ แม้ว่าเขาจะเป็นชาวนาซึ่งโง่เขลาและอ่านหนังสือไม่ออก แต่เขาก็มีปฏิภาณและความเฉียบแหลมซึ่งเกิดมากับตัว เซอร์วานติสทำให้เราเห็นลักษณะนิสัยเช่นนี้โดยใช้นิทานต่าง ๆ ซึ่งรู้จักกันแพร่หลาย และส่วนใหญ่ใช้ไปในทางที่แสดงความรู้เท่าทันซึ่งเกิดจากธรรมชาติของซันโช ทั้งนี้เป็นการสนับสนุนข้อสังเกตของ R. Schervill ในเรื่อง **Cervantes** (New York, 1919)[13]

ตัวอย่างที่ 2

ตัวอย่างข้างบนนี้เป็นวิธีการใช้คติชนแบบง่ายที่สุด และอาศัยหนังสืออ้างอิงซึ่งมีผู้รวบรวมไว้แล้วเพียงอย่างเดียว เป็นตัวอย่างซึ่งนักวิจารณ์เสนอในรูปแบบผึกหัด จึงมีเจตนาที่จะเลือกปัญหา

และวิธีแก้ปัญหาที่ไม่ซับซ้อน ทั้งการประเมินผลที่ให้ไว้ก็เป็นตามแนวที่ผู้อื่นได้เสนอไว้แล้ว แต่กล่าวโดยทั่วไปแล้ว ในสภาพที่เป็นจริงนักศึกษามักจะต้องประสบความซับซ้อนทั้งในส่วนของปัญหาและวิธีการแก้ปัญหานั้น รวมทั้งผลที่ได้รับอาจไม่เด่นชัดดังตัวอย่าง เรื่องการวิเคราะห์ประวัติของเรื่อง **Dracula: A Tale** (1897) ของ Bram Stoker ผู้ศึกษาคือ Grigore Nandris เขาต้องใช้ความสามารถทางภาษายุโรปกลางหลายภาษา ต้องศึกษาประวัติศาสตร์ตำนานบุคคล และคติชนของท้องถิ่นแถบนั้น เพื่อใช้เป็นพื้นฐานแทนที่จะใช้หนังสืออ้างอิงเล่มเดียว นี้เป็นความลำบากประการแรก ในประการที่สอง คติชนที่สโทเกอร์นำมาใช้ไม่ใช่นิทานซึ่งวิเคราะห์ได้ง่าย แต่เป็นสำนวนผสมระหว่างตำนานและความเชื่อทางไสยศาสตร์ รวมทั้งมุขยฐานซึ่งสับสนกันหลายเรื่อง เหล่านี้ทำให้การวิเคราะห์หาที่มาของความคิดของผู้แต่งเรื่อง **Dracula** ยากขึ้นอีก ประการที่สาม ผู้ศึกษาไม่ได้ต้องการแสดงมุขยฐานและการใช้ในเรื่องนี้ แต่ด้วยการแสดงที่มาของเรื่องตั้งแต่ตัวบุคคล คือ เคานท์ ดราคูล่า (ลักษณะนิสัยและรูปร่าง) สภาพแวดล้อมทางภูมิศาสตร์ สภาพทางวัฒนธรรม และแรงกระตุ้นของการกระทำและวิธีการของดราคูล่า เราเห็นได้ว่า นานดริสไม่มีทางหลีกเลี่ยงการพิสูจน์ในอันดับแรกว่าสโทเกอร์ได้ความคิดมาจากสิ่งทั้งหลายที่นานดริสขุดค้นออกมาตีแผ่ เพราะว่าเขาไม่ได้อาศัยวัสดุทางคติชนซึ่งเป็นสากลและมีผู้รวบรวมไว้แล้ว แต่ใช้เฉพาะสิ่งที่เขาค้นคว้าได้มาด้วยตนเองแล้วอ้างว่าเข้ามาปรากฏในหนังสือของสโทเกอร์ ดังนั้น จึงเกิดความลำบากชนิดที่ผู้วิเคราะห์ในตัวอย่างที่หนึ่งไม่ยอมเข้าเกี่ยวข้อง คือ เรื่องที่มาของความคิดเพราะพิสูจน์ได้ยากดังกล่าวแล้ว เนื่องจากนานดริสมีวัตถุประสงค์หลายอย่าง เราจึงเลือกพิจารณาการวิเคราะห์ของเขาในหัวข้อเดียวที่เกี่ยวข้องกับเรา คือ ภูมิหลังของแนวคิดหลักทางคติชนในวรรณกรรมประเภทมหาชนนิยมเรื่องนี้เท่านั้น

นานดริสเริ่มต้นโดยกล่าวว่า เป็นที่แน่นอนว่าผู้แต่งใช้องค์ประกอบในคติชนของท้องถิ่นในการสร้างภูมิหลังของเรื่อง **ดราคูล่า** แต่เขาก็ออกตัวแสดงความไม่แน่ใจนักโดยกล่าวเสริมว่า เป็นการลำบากที่จะแยกองค์ประกอบทางคติชนของท้องถิ่นออกจากคติชนสากล ซึ่งได้แก่ องค์ประกอบทางคติชนซึ่งตรงกันทั้งในรูปแบบและความหมายโดยไม่มีความสัมพันธ์ต่อกันด้านที่มา และปรากฏแพร่หลายในท้องที่ซึ่งอยู่ห่างไกลกัน เนื่องจากมนุษย์มีความโน้มเอียงทางจิตใจอย่างเดียวกันต่อโลกแห่งความลึกลับทั้งที่มองเห็นและมองไม่เห็น แต่อีกแง่หนึ่ง แนวคิดหลักทางคติชนอาจถ่ายทอดจากชนกลุ่มหนึ่งไปสู่อีกลุ่มหนึ่ง เช่นเดียวกับอารยธรรมในรูปแบบอื่นโดยอาจจะมีหรือไม่มีการเปลี่ยนแปลงก็ได้ แนวคิดหลักนั้นแพร่หลายง่ายจนกระทั่งแทบไม่อาจบอกได้ว่า ศูนย์กลางของการแพร่หลายอยู่ ณ ที่ใด อย่างไรก็ตาม นานดริสยืนยันว่า องค์ประกอบทางคติชนทุกอย่างในวรรณกรรมเรื่องนี้อาจพบได้ในคติชนของโรมาเนีย แต่ส่วนใหญ่ก็ปรากฏในคติชนของชาติอื่น ๆ ในยุโรปด้วย วิธีวิเคราะห์ของเขาคือศึกษาศัพท์และบุคคลในเทวตำนานของโรมาเนีย เพื่อค้นหาว่าลักษณะต่าง ๆ ที่พบในตัวเคานท์ดราคูล่านั้นมาจากบุคคลใด เพราะเราทราบแล้วว่าแนวคิดหลักในเรื่องนี้คือ บุคคลซึ่งไม่ตาย ผู้วิเคราะห์พบว่าบุคคลในคติชนของโรมาเนีย 4 คน คือ Balaur, Zmeu, strigoi และ Făt Frumos ต่างให้ลักษณะเฉพาะของตนแก่เคานท์ดราคูล่า Făt Frumos หรือเจ้าชายทรงเสน่ห์แห่งเทพนิยายโรมาเนียว่า โดยทางศัพท์มีรากศัพท์จากละตินคือ fetu=boy และ Formoso=handsome เป็นผู้ต่อสู้ความชั่วร้ายและปราบ Zmeu ซึ่งเป็นทั้งมนุษย์และสิ่งเหนือมนุษย์ซึ่งมีอำนาจมาก ชื่อหลังนี้มีรากศัพท์มาจาก

ภาษาสลาฟ ใช้เป็นคำแปลศัพท์กรีกว่า drakon คือ งู ส่วนรากศัพท์ในภาษาสลาฟมีความสัมพันธ์กับคำว่า Zemlija (ดิน) และมีความหมายว่า ซึ่งเลื้อยไปบนดิน แต่ความหมายนี้ไม่มีอยู่ในคำโรมาเนีย อันหมายถึงบุคคลในเทวตำนาน ซึ่งมีพละกำลังไม่จำกัดขอบเขต และมีกำเนิดจากภูตผี ส่วนรูปร่างของ Zmeu นั้นไม่มีการกล่าวไว้แน่ชัด ดูเหมือนจะมีลักษณะของมนุษย์และสัตว์วิเศษระคนกัน Zmeu บินไปสู่ปราสาทซึ่งเป็นที่คุมขังนาง Ileana ผมทองซึ่ง Făt Frumos ตามหา มารดาของ Zmeu คือ มารดาแห่งป่า เป็นบุคคลเหี้ยมโหดชั่วร้ายและช่วยบุตรชายในการกระทำทั้งปวง สำหรับคำว่า Vampire หรือค้างคาวผี มีศัพท์ในภาษาสลาฟ แต่ก็ไม่ปรากฏว่าเป็นคำยืมในภาษาโรมาเนีย ศัพท์ในภาษาโรมาเนียเอง คือ strigoi มาจากละติน คำเดียวกันนี้ปรากฏในภาษาแอลเบเนีย แปลว่าแม่มดหรือพ่อมด ส่วนในภาษาสโลวัคมีคำว่า strigan แปลว่า vampire หรือผู้ดูดเลือด ส่วนลักษณะของ vampire นั้น ผู้วิเคราะห์อ้างหนังสือเยอรมันซึ่งบรรยายว่า สิ่งนี้เป็นศพของพ่อมดหรือแม่มดซึ่งท่องเที่ยวไปในเวลากลางคืน โดยแปลงเป็นสุนัขป่าหรือนกฮูก และฆ่าคนและสัตว์ ถ้าจะให้สงบลงจะต้องหาหลุมศพให้ได้แล้วใช้ไม้แหลมตรึงร่างไว้ นานดริสให้ความเห็นว่าลักษณะทุกอย่างของดราคูล่า ตลอดจนพลังอันไม่จำกัดตรงกับความคิดเรื่อง Vampire ตามแบบนี้ ส่วนการวิเคราะห์เรื่อง Balaur ของเขาเป็นตอนที่อ่อนที่สุด เขาวิเคราะห์ด้านศัพท์มากมายแต่ไม่อาจพิสูจน์ได้ว่า Balaur ก็เป็นผู้มีความเหมือนกับดราคูล่า ในที่สุดเขาสรุปว่าดราคูล่าได้ความไม่ตายมาจาก strigoi พลังมหาศาลและพลังชั่วร้ายจาก Zmeu ความลึกลับจาก Balaur และอำนาจดึงดูดจาก Făt Frumos แต่เมื่อเราอ่านนิยายสยองขวัญของสโทเกอร์ โดยคิดถึงบุคคลทั้ง 4 นี้ ก็จะพบว่ามีแต่ความคิดเรื่อง Vampire เท่านั้นที่เด่นในตัวของดราคูล่า ส่วนเรื่องพลังและความลึกลับนั้นเป็นสิ่งสามัญจนไม่จำเป็นต้องมีที่มาซึ่งเป็นเรื่องเฉพาะ สำหรับอำนาจดึงดูดของดราคูล่าก็ไม่ใช่ในลักษณะของเจ้าชายทรงเสน่ห์ แต่เป็นอำนาจของสิ่งเหนือมนุษย์ ดังนั้น เราจึงเห็นได้ว่าการวิเคราะห์อันแสดงความรู้มหาศาลของนานดริสไม่ได้ให้ความแน่ใจแก่เราในเรื่องต้นฉบับของลักษณะเฉพาะของดราคูล่าเลย ความบกพร่องสำคัญเกิดจากการที่เขาไม่ได้ยกตัวอย่างจากเรื่องดราคูล่ามาเปรียบเทียบกับข้ออ้างของเขา เพื่อพิสูจน์หลักฐานความรู้ทางคติชนโรมาเนียของผู้แต่ง สำหรับที่มาของความรู้เหล่านี้ เขากล่าวว่า สโทเกอร์อาจอ่านหนังสือทางคติชนโรมาเนียภาษาเยอรมันหรืออังกฤษโดยเขาให้ชื่อหนังสือเหล่านี้ไว้ในเชิงอรรถของบทความของเขา นับว่าเป็นการให้ที่มาซึ่งค่อนข้างจะแน่ชัด แต่ก็ไม่ได้หมายความว่า สโทเกอร์จะต้องใช้ความรู้ทั้งหมดในการแต่งนิยายของเขา และเขาอาจไม่ได้สนใจเรื่องบุคคลทั้ง 4 ในคติชนของโรมาเนีย แต่สนใจเฉพาะนิทานพื้นเมืองหรือรายละเอียดที่เขาอาจหยิบมาใช้ได้โดยตรงเพื่อประกอบกันเป็นภูมิหลังของเรื่อง ตัวอย่างเช่น ความเชื่อทางไสยศาสตร์ของท้องถิ่นซึ่งเขานำมาใช้ ได้แก่ เปลวไฟสีน้ำเงินซึ่งลุกอยู่บนดินตรงที่มีสมบัติซ่อนอยู่ และการใช้กระเทียมกับกางเขนกัน Vampire และภูตผี เขาใช้สิ่งเหล่านี้โดยตรงเพื่อเป็นองค์ประกอบทางคติชนของท้องถิ่นในยุโรปแถบที่เขาใช้เป็นฉากของเรื่องตอนต้น สำหรับที่มาของคติชนในเรื่อง **ดราคูล่า** นานดริสมีความเห็นว่า สโทเกอร์คงจะรวบรวมจากหนังสือเกี่ยวกับคติชนในยุโรปตะวันออกที่หาได้ในเวลานั้น

การประเมินค่าของนานดริสไม่เป็นประโยชน์นักต่อการศึกษาวรรณกรรม เขากล่าวว่าภูมิหลังทางคติชนของเรื่อง **ดราคูล่า** นี้สร้างขึ้นจากการอ่านนิทานซึ่งหาได้ในพื้นที่ทางภูมิศาสตร์ของต้นเค้าของ

เรื่อง แต่นำมาใช้อย่างตามบุญตามกรรมและถูกบิดเบือนเช่นเดียวกับภูมิหลังทางประวัติศาสตร์ เพื่อให้เหมาะกับความประสงค์ของผู้แต่งที่จะสร้างบรรยากาศแห่งความน่าสพึงกลัวอย่างที่ห่างจากชีวิตประจำวัน[14]

ในหัวข้อที่ยกมาเป็นตัวอย่าง การวิเคราะห์ไม่ได้มุ่งแสดงวิธีที่ผู้แต่งนำคติชนใช้ให้เป็นประโยชน์ในการแต่งวรรณกรรม แต่มุ่งจะแสดงความรู้ที่ถูกต้องในเรื่องเหล่านั้นและเพ่งเล็งความสำคัญของแนวคิดหลักเป็นเรื่องใหญ่ นอกจากนี้ นานดริสยังไม่สนใจคุณค่าทางวรรณกรรมของเรื่องที่เขาวิเคราะห์เลย ซ้ำยังมีความเห็นว่า ในท่าทีของการวิจารณ์ซึ่งกำลังเปลี่ยนไป แนวคิดหลักทางประวัติศาสตร์ของเรื่อง **ดราคูล่า** ได้มีผู้ให้ความหมายไปต่าง ๆ และยังดึงดูด และทำให้นักวรรณคดีวิจารณ์ฉงนสงสัยอยู่ เขาเห็นว่าหนังสือเรื่อง **ดราคูล่า** นี้ดึงดูดผู้อ่านเป็นจำนวนมากก็เพราะความคึกคักและการตีพิมพ์ออกมาเป็นจำนวนมากครั้ง แทบจะไม่ใช่เพราะคุณค่าทางวรรณกรรมของหนังสือ เขาเปรียบเทียบเรื่อง**ดราคูล่า** กับเรื่อง **แฟรงเกนสไตน์** ของเมรี เชลลี และพบว่าพื้นฐานของเรื่องนี้คือจิตวิทยามวลชนในสมัยที่คนหลงใหลการสร้างสิ่งในอดีตขึ้นใหม่และคติชน แทนที่จะเป็นจิตวิทยาเฉพาะบุคคล การให้ข้อสรุปแบบสมัยโรแมนติคของความเพ้อฝันทางวิชาเล่นแร่แปรธาตุของสมัยกลางและการแสวงหานิรันดรกาลแบบ Faust สุดท้ายนานดริสตัดสินว่าดูจากด้านรูปแบบ วัสดุที่ใช้สร้างเนื้อเรื่องคือประวัติศาสตร์ จิตวิทยา มานุษยวิทยาและคติชนนั้น ถูกใช้อย่างสับสนด้วยความไม่มีฝีมือของผู้แต่ง และเกิดผลเป็นงานทางวรรณกรรมซึ่งแสดงทุกลักษณะของการผลิตผลงานอย่างขอไปทีซึ่งมีสารพัดอย่างรวมกัน[15]

เราอาจตั้งข้อสังเกตได้ว่า นานดริสมองคติชนในเรื่อง **ดราคูล่า** ในฐานะผู้เชี่ยวชาญเรื่องของยุโรปตะวันออก ไม่ใช่ในฐานะนักวรรณคดี และเราอาจนำคำกล่าวของ Weisstein เกี่ยวกับการวิเคราะห์เรื่อง **แฮมเลท** ในแง่คติชนโดยนักคติชนวิทยามาใช้ในที่นี้ได้คือ

> เช่นเดียวกับนักเทวตำนาน นักคติชนวิทยาไม่สนใจที่จะแสดงว่า ผู้เขียนวรรณกรรมได้กระทำสิ่งใดที่ยกฐานะขนบธรรมเนียมของเผ่าหรือชาติให้ขึ้นเหนือระดับของการไม่เป็นที่รู้จัก แต่มีความพอใจเพียงจะแสดงให้เห็นว่างานศิลปะชิ้นใดมีรากฐานอยู่ในขบนธรรมเนียมเหล่านั้นและสะท้อนให้เราเห็น[16]

สิ่งที่ไวสไตน์กล่าว นอกจากจะเป็นการตอบโต้นักคติชนวิทยาแล้ว ยังชี้ให้เห็นว่าสำหรับนักวรรณคดี หลังจากที่ทราบว่าผู้เขียนใช้วัสดุทางคติชนสิ่งใดแล้ว จะต้องวิเคราะห์การใช้วัสดุเหล่านั้นว่าเป็นไปเพื่อความประสงค์ทางวรรณกรรมอย่างไร ส่วนผลของการใช้วัสดุใดก็ตามอย่างมีศิลปะนั้นเองก็ทำให้วัสดุนั้นเด่น ดังนั้น นักแต่งวรรณกรรมที่มีศิลปะสูงย่อมใช้หนี้การยืมวัสดุจากสาขาอื่นไม่ว่าจะเป็นคติชน หรือสิ่งอื่นใดก็ตาม โดยทำให้วัสดุนั้นมีคุณค่าถาวรและสูงกว่าเดิม อันเป็นการใช้หนี้ที่ให้กำไรเกินค่าต้นทุนอย่างประมาณมิได้

วรรณคดีกับสังคม

วรรณคดีเป็นสถาบันทางสังคมชนิดหนึ่ง เป็นการสร้างสรรค์ทางสังคมซึ่งใช้ภาษาเป็นสื่อ[17] นี้

เป็นคำจำกัดความของวรรณคดีในแง่ที่เป็นสิ่งเปิดเผยต่อสังคม และจะเป็นสังคมหนึ่งใดโดยเฉพาะด้วย เพราะว่าภาษาเป็นสิ่งซึ่งไม่เป็นสากล แต่ละภาษาเกิดขึ้นเพราะความสามารถและความถนัดในสังคมของตน นอกจากนี้เนื้อหาในวรรณคดีและสัญลักษณ์ที่ใช้ก็เกี่ยวข้องกับแต่ละสังคมโดยตรง นักเขียนบางคนหรือบางกลุ่มอาจปฏิเสธความต้องการสื่อสารกับสังคม และอาจยืนยันว่าเขาผลิตวรรณกรรมเพื่อความพอใจของตนเอง และไม่สนใจว่าคนอื่นจะคิดอย่างไรเกี่ยวกับงานของเขา แต่ถ้าเราพิจารณาดูแล้วจะเห็นว่า คำกล่าวเช่นนั้นมักจะเป็นเพียงเกราะกำบังความอ่อนไหวต่อการวิพากษ์วิจารณ์ หรือมิฉะนั้นก็เป็นการท้าทายสังคมซึ่งมีความคิด กฎเกณฑ์ทางศิลปะ และประเพณีแตกต่างจากผู้เขียน โดยปกติวรรณกรรมเป็นสื่อระหว่างผู้แต่งกับผู้อ่าน ไม่ว่าฝ่ายหลังจะเป็นคนกลุ่มน้อยที่มีรสนิยมพิเศษหรือเป็นมวลชน และดังที่ Smith ได้กล่าวไว้อย่างกระชับว่า

> โดยเหตุที่ไม่มีศิลปินคนใดสร้างสรรค์งานในสุญญากาศ เราจึงเรียนรู้บางสิ่งได้เสมอจากความพยายามที่จะเอาตัวเราเข้าไปอยู่ในกรอบทางสติปัญญาและวัฒนธรรมของผู้เขียน[18]

เราจึงจะเริ่มการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับสังคมโดยการพิจารณาผู้แต่งว่าคือใคร มีส่วนเกี่ยวข้องกับสังคมอย่างไร และต้องการสื่อสารสิ่งใดต่อสังคม

ก. ผู้แต่ง

ผู้แต่งเป็นผู้อยู่ในสังคม ไม่ว่าจะเป็นสังคมใด ชนิดใด ระดับใด ในอารยธรรมใด เขาจึงได้รับอิทธิพลจากสังคมและมีหน้าที่ต่อสังคม ตราบใดที่เขาแต่งวรรณกรรมขึ้นในใจหรือไม่มีการแสดงออกด้วยภาษาอันเป็นสมบัติร่วมของคนในสังคม เช่น บันทึกไว้เป็นรหัสที่รู้เฉพาะตนเอง เราก็ไม่อาจกล่าวได้ว่าเขามีความต้องการจะสื่อสาร แต่ในอีกแง่หนึ่งเราก็ไม่อาจปฏิเสธว่า มีทางที่ผู้แต่งจะได้รับความคิด เนื้อหา และวิธีการที่นำมาใช้ในวรรณกรรมซึ่งไม่เปิดเผยนั้นจากสังคม ในกรณีที่มีการบันทึกไว้เป็นภาษาที่เข้าใจกันได้หรือถ่ายทอดให้ผู้อื่น แม้ว่าผู้แต่งอาจแยกตัวออกจากสังคมโดยการเข้าไปอยู่ในป่า เช่น ฤษีวาลมิกิซึ่งเชื่อกันว่าเป็นผู้แต่งเรื่องรามายณะ หรือหันหลังให้สังคม เช่น นักเขียนกลุ่มซิมโบลิสท์ซึ่งใช้ประโยชน์ทางความเจริญด้านวัตถุของสังคมอย่างเต็มที่ แต่หลบหลีกจากความรับผิดชอบต่อสังคม อย่างที่กล่าวเป็นสำนวนว่าอยู่ในหอคอยงาช้าง แต่ขณะเดียวกันก็ผลิตผลงานออกมาสู่สังคมนั้น ก็ย่อมถือได้ว่ามีความต้องการที่จะสื่อสาร นี้เป็นปัจจัยประการแรกของวรรณคดีในฐานะสื่อสารทางสังคมในส่วนที่เกี่ยวกับผู้แต่ง ปัจจัยประการที่สอง คือ ฐานะของผู้แต่งในสังคมและผลที่มีต่อวรรณคดี เราพบตัวอย่างซึ่งแสดงว่าผู้แต่งไม่จำเป็นต้องเป็นตัวแทนของชนชั้นของตนเสมอไป วาลมิกิอาจเป็นตัวแทนของชนชั้นของตนคือชนชั้นสูง แต่โฮเมอร์ตลอดจนกวีสัญจรในสมัยกลาง เช่น พวก troubadour ในแคว้น Provence ของฝรั่งเศส แต่งเรื่องซึ่งสะท้อนชีวิตและอุดมการณ์ของชนชั้นสูง แม้ว่ากวีจะไม่ได้เป็นสมาชิกของชนชั้นนั้น ส่วนผู้ซึ่งแต่งวรรณคดีแบบลายลักษณ์ก็จะมีลักษณะเช่นนี้ถ้าเป็นผู้ที่ได้รับความอุปถัมภ์จากชนชั้นสูง เช่น สเปนเซอร์ และ เชคสเปียร์ แต่ในสมัยเดียวกันก็มีชนชั้นสูง ซึ่งแทบจะเป็นกลุ่มเดียวที่ได้รับการศึกษาดีและแต่งวรรณกรรมสะท้อนความสนใจของชนชั้น

ตน ส่วนชนชั้นกลางหรือต่ำกว่านั้น เนื่องจากขาดการศึกษาเสียเป็นส่วนใหญ่ จึงไม่สู้มีกวีในหมู่ตนซึ่งมีอิสรภาพในการประกอบอาชีพและสามารถแต่งวรรณกรรมซึ่งสะท้อนชีวิตในระดับของตนได้ รอเบิท เบิร์นส์ เป็นกวีประเภทนี้ กล่าวกันว่าความสำเร็จของเขาส่วนหนึ่งเกิดจากลักษณะการศึกษาของสกอตแลนด์ซึ่งเปิดโอกาสให้สามัญชนได้ศึกษามากกว่าในอังกฤษ[19] นักเขียนในสังคมชั้นสูงอาจเสนอผลงานซึ่งเป็นตัวแทนของชนชั้นซึ่งได้รับโอกาสน้อยกว่าก็ได้ เช่น ตอลสตอย และ เชลลี ดังนั้น กำเนิดและอุดมการณ์ในชนชั้นของผู้เขียนเองจึงเป็นปัจจัยส่วนน้อยในการผลิตวรรณกรรม

ปัจจัยที่สำคัญที่สุดในด้านผู้แต่งซึ่งมีผลกระทบต่อสังคม คือ วัตถุประสงค์ของเขาอย่างกว้าง ๆ วรรณกรรมประเภทที่เรียกว่าวรรณกรรมสังคมนั้น ไม่ได้มีความหมายว่าผู้เขียนต้องการสะท้อนภาพสังคมเท่านั้น เพราะผู้ผลิตงานสร้างสรรค์ไม่มีหน้าที่เพียงแต่บันทึกสิ่งที่เขาผ่านพบมาโดยทำหน้าที่เป็นกระจกให้แก่สังคม แม้ว่าในงานของนักเขียนแบบสัจนิยมก็ยังมีสิ่งอื่นซึ่งซับซ้อนกว่าการสะท้อน "ความจริง" นั่นก็คือ ผู้เขียนมีความรู้สึกรับผิดชอบต่อสังคม และต้องการแสดงว่าเขามีส่วนในการวางแนวทางและแก้ปัญหาของสังคม ส่วนการแสดงออกนั้นมีต่าง ๆ กันตามขนาดของความสำนึกต่อสังคม อย่างน้อยก็อาจเป็นการแสดงความสนใจที่จะแก้ปัญหาโดยใช้หลักการซึ่งมีอยู่ในสังคมนั้น ๆ แล้ว และท้ายที่สุด ผู้เขียนอาจเสนอวิธีการใหม่หรือความคิดใหม่ในการแก้ปัญหาสังคม เมื่อกล่าวถึงขั้นนี้ เราจะต้องทำความเข้าใจให้ตรงกันว่า วรรณกรรมสังคมหรืองานทางศิลปะซึ่งผู้เขียนใช้แสดงความมีส่วนรับผิดชอบต่อสังคมนั้นกินความเพียงไร ถ้ามองในมุมกว้าง เมื่อผู้เขียนซึ่งอยู่ในสังคมโดยมีฐานะใดฐานะหนึ่งเสนอความคิดเห็นหรือประสบการณ์ใด สิ่งที่เขาเสนอย่อมเกี่ยวข้องกับสังคม ในความหมายนี้ไม่ว่านักเขียนจะเสนองานเกี่ยวกับเรื่องอะไรก็ตามที่ไม่ใช่ปัญหาและอารมณ์เฉพาะตัว ก็อาจถือได้ว่าเรื่องนั้นมีเนื้อหาทางสังคม แต่ในความหมายที่ใช้กันอยู่ วรรณกรรมสังคมเป็นส่วนหนึ่งของวรรณกรรมทั้งหมด และเสนอสิ่งซึ่งเป็นปัญหาเกี่ยวกับการอยู่ร่วมกันในสังคม เช่น ปัญหาทางศีลธรรม เศรษฐกิจ การปกครอง หรือความเป็นอยู่ในสังคมร่วมสมัยของผู้แต่ง การเสนอสิ่งเหล่านี้ย่อมต้องกระทำตามแนวของทฤษฎีบางอย่างหรือความเชื่อบางประการ แต่ผู้แต่งอาจมีความสำนึกว่าตนกระทำตามทฤษฎีหรือไม่ก็ได้ เช่นเดียวกับการใช้วัสดุด้านอื่น เช่น ปรัชญา (ดูคำนำ วรรณคดีกับประวัติความคิด) ดังนั้น ในการศึกษาวรรณกรรมสังคม เราอาจจะต้องศึกษาทฤษฎี เช่น ทางเศรษฐกิจ แม้กระทั่งกฎหมายซึ่งผู้เขียนประทัวง นอกเหนือจากสภาพทั่วไปทางสังคม บรรยากาศทางการเมือง และสถานภาพของประชาชนในสังคมซึ่งทำให้เกิดปัญหาซึ่งผู้เขียนต้องการวิเคราะห์และเสนอทางแก้ไข ทั้งนี้เพื่อประโยชน์ในการที่ผู้ศึกษาจะเข้าใจเนื้อหาและสามารถประเมินคุณค่าในส่วนของเนื้อหา ชีวประวัติของผู้เขียนเป็นข้อสนเทศอีกอย่างหนึ่งซึ่งมีส่วนช่วยความเข้าใจวรรณกรรมสังคมอย่างไม่มีข้อสงสัย เพราะนอกจากจากทฤษฎีทางสังคมและการเมือง ฯลฯ แล้ว อคติส่วนตัวของผู้เขียนมีส่วนในการเสนอปัญหาหรือกล่าวโทษผู้อื่น ภาพของสังคมที่เสนอก็อาจถูกบิดเบือนด้วยอคติเช่นเดียวกับความเชื่อในลัทธิซึ่งแตกต่างจากผู้อื่น

ข. สังคมของผู้แต่ง

ในด้านหนึ่ง สังคมของผู้แต่งได้แก่ สภาพแวดล้อมทางจารีต ความคิดและการปกครอง เป็นต้น

ซึ่งทำให้ผู้เขียนมองเห็นแง่มุมที่จะเสนอ ผู้อ่านเป็นปัจจัยอีกส่วนหนึ่งของสังคมและเป็นส่วนซึ่งอาจบันดาลความสำเร็จหรือความล้มเหลวให้แก่ผู้แต่งได้ ในเมื่อเขาเสนอสิ่งซึ่งขัดแย้งหรือแตกต่างจากความเชื่อหรือการยอมรับของสังคมส่วนใหญ่ เราอาจแบ่งผลกระทบของสังคมต่อวรรณกรรมได้สองประการใหญ่ คือ บรรยากาศในประเพณีของวรรณกรรมและแรงกระตุ้นจากสังคม

1. บรรยากาศในประเพณีของวรรณกรรม กระแสความคิดและอุดมการณ์ทางสังคมอาจเปลี่ยนแปลงไปจนวรรณกรรมบางชนิดประสบปัญหา เช่น แทรจิดีประสบปัญหาสำคัญเมื่อสังคมเปลี่ยนลักษณะจากรูปแบบซึ่งเป็นที่เกิดของแทรจิดี เราทราบกันทั่วไปแล้วว่า หลักใหญ่ของแทรจิดีแบบคลาสสิค คือ การแสดงความหายนะอันไม่มีทางชดเชยได้ของมนุษย์ ในศาสนากรีกซึ่งเป็นที่มาของความคิดเรื่องความหายนะอันเกิดจากความไม่ประมาณตัวของมนุษย์นั้น ไม่มีสวรรค์หรือการยกโทษที่พระเจ้าอาจประทานแก่มนุษย์เหมือนในศาสนาอื่น และไม่มีชีวิตในรูปอื่นใดอีกหลังชีวิตในโลกนี้ ผู้ที่ตายแล้วจะต้องไปอยู่ในภพซึ่งอยู่ใต้ดินและมีความเป็นอยู่ซึ่งเปรียบเหมือนเงาของชีวิตในโลกมนุษย์ ดังนั้น การตัดสินใจผิดพลาดอาจทำให้มนุษย์บั่นทอนชีวิตอันมีอยู่เพียงครั้งเดียวของตนเอง จึงเป็นเรื่องที่น่ากลัวและน่าสลดใจอย่างยิ่งเมื่อความเชื่อนี้เปลี่ยนไปและถูกแทนที่ด้วยความเชื่ออื่น เพราะสังคมที่รับแทรจิดีมาจากกรีกไม่ได้รับสภาพแวดล้อมทางจิตใจของกรีกมาด้วย ความสำเร็จของแทรจิดีในความหมายของกรีกจึงยากที่จะเกิดขึ้นได้ Jarret-Kerr วิเคราะห์ปัญหาของแทรจิดีซึ่งเกิดจากสภาพแวดล้อมทางสังคมโดยดูจากอุดมการณ์ของสังคมสมัยใหม่และตั้งประเด็นว่า อาจมีพรมแดนสำหรับแทรจิดีอยู่สองด้าน คือ ซ้ายและขวา[20] เขาเริ่มวิเคราะห์พรมแดนด้านซ้ายก่อนคือการเพิกถอนความเป็นมนุษย์ (de-humanization) รูปแบบที่ซ้ายสุดพบใน anti-novel ของฝรั่งเศส Alain Robbe-Grillet นักเขียนนวนิยายแบบใหม่เป็นผู้แสดงวัตถุประสงค์ของรูปแบบนี้ว่า เพื่อต้องการให้ผู้อ่านมองดูโลกรอบตัวด้วยสายตาซึ่งปราศจากอคติใด ๆ ทั้งสิ้น เขากล่าวว่ารอบตัวเรามีสิ่งต่าง ๆ ซึ่งปรากฏอยู่อย่างที่ไม่ยอมถูกครอบงำด้วยคำคุณศัพท์ ซึ่งปกป้องหรือสวมวิญญาณให้พื้นผิวของสิ่งเหล่านี้ใสและเกลี้ยงเกลาไม่บุบสลาย ไม่ฉายแสงระยิบระยับอย่างน่าสงสัยหรือไม่โปร่งแสง ("Une Voie pour le roman futur" NFR, IV, July 1956) ในนวนิยายแบบใหม่ ไม่เพียงแต่สิ่งไม่มีชีวิตเท่านั้น แม้แต่ตัวเอกในนวนิยายก็บรรยายให้เห็นอยู่กับที่เหมือนกับวัตถุ ต่างกับตัวเอกในนวนิยายแบบประเพณีซึ่งถูกบิดเบือน หรือแม้กระทั่งทำลายด้วยการตีความของผู้เขียน ตัวเอกแบบใหม่ไม่ย้ายที่ แต่ตัวเอกแบบประเพณีจะอยู่ทุกหนทุกแห่งและยิ่งนานเข้าก็ยิ่งไกลออกไปจากเรา เป็นตัวเอกในอนาคต ในนวนิยายแบบใหม่ ผู้เล่าเรื่องกลับเป็นผู้ที่ไม่มีอะไรจะทำและแม้แต่ความเชื่อก็ไม่มี ในนวนิยายแบบนี้ไม่มีการคำนึงถึงวิญญาณ มนุษย์เป็นเพียงกระสวนของความประพฤติในช่วงเวลาที่กำหนด วิญญาณสภาวะชนิดต่าง ๆ เป็นเพียงการเปรียบเทียบอย่างไร้ผล และหน้าที่ของศิลปินมิใช่การหาคำอธิบาย แต่เป็นการ "สร้างวัตถุ" เรื่อง **Jalousie** ของ Robbe-Grillet เป็นตัวอย่างสำหรับทฤษฎีดังกล่าวนี้ จาร์เรท-คาร์ยกตัวอย่างการบรรยายในนวนิยายแบบใหม่เรื่องนี้ว่าทุกเหตุการณ์ทุกวัตถุทุกคนในเรื่องถูกบรรยายราวกับวัดด้วย slide rule บนโต๊ะเขียนแบบ ความเคลื่อนไหวเรียกกันว่า nouvelle vague นี้ เป็นการถอนสภาพมนุษย์และทำให้ไม่สามารถเกิดแทรจิดีได้ ในเมื่อคนคิดถึงคนด้วยกันว่าไม่แตกต่างจากสิ่งอื่นในธรรมชาติ

จาร์เรท-คาร์ มองเห็นปัญหาทางพรมแดนด้านขวาว่าไม่ใช่เป็นเรื่องความไกลตัวหรือ impersonality คือบุคคลมีความสำคัญน้อยแต่ความคิดสำคัญมาก เพราะการที่เราไม่สนใจเรื่องปลีกย่อยทางจิตใจเป็นรายบุคคล แต่มุ่งที่ความเป็นสามัญอันยิ่งใหญ่กว่าในเมื่อเราพูดถึงความน่าสลดใจ กลับเป็นปัจจัยที่ทำให้ละครหลายเรื่องเป็นแทรจิดีที่ยิ่งใหญ่ และความเป็นสามัญไม่เฉพาะบุคคลนี้เป็นช่วงกลางระหว่างพรมแดนซ้ายขวา[21] แต่เมื่อเราเลื่อนจากจุดนี้มาทางขวา ปัญหาที่เกิดขึ้นเพราะความคิดที่สังคมยอมรับมักจะเป็นเรื่องโอกาสที่มนุษย์จะไม่ตายเปล่า พรมแดนด้านขวาสุดจึงถูกกำหนดด้วยลัทธิใดก็ตาม ซึ่งทำให้ความทุกข์ทรมานและความเศร้าโศกกลายเป็นสิ่งที่ไม่เป็นจริงในขั้นสุดท้าย ตัวอย่างเช่น มักจะถือกันว่าลัทธิทางศาสนาคริสต์เป็นเช่นนั้น และด้วยเหตุนั้นจึงไม่อาจมีแทรจิดีในคริสต์ศาสนาได้ ถ้าเราคำนึงถึงละครซึ่งใช้รูปแบบภายนอกของแทรจิดี คือ มี 5 องค์ และมีลูกคู่เป็นต้น แต่ตัวเอกซึ่งตายเป็นผู้สละชีพเพื่อศาสนา เช่น เรื่อง **Polyeucte** ของ Corneille ซึ่งตัวเอกพยายามที่จะได้รับเกียรตินี้ เราก็จะมองเห็นปัญหาเรื่องการขาดสภาพแวดล้อมทางจิตใจของสังคมที่ได้รับความคิดเรื่องตายเพื่อศาสนาในการที่จะมีแทรจิดีแบบคลาสสิคที่แท้จริง ตัวเอกตายเพื่อจะได้สิ่งอื่นซึ่งดีกว่าชีวิตในโลกนี้หลายเท่า :

> J'ai l'ambition, mais plus noble et plus belle:
> Cette grandeur périt, J'en veus une immortelle,
> Un bonheur assuré, sans mesure et sans fin,
> Au-dessus de l'envie, au dessus du destin.

ส่วนเรื่อง **Murder in the Cathedral** ความตายทำให้ Beckett กลายเป็นผู้สละชีพเพื่อศาสนาและได้ประโยชน์ตอบแทนเช่นเดียวกัน จึงถือได้ว่าละครเรื่องนี้อยู่เลยพรมแดนด้านขวาสุดของแทรจิดีเช่นเดียวกันด้วย Steiner ให้เหตุผลในประเด็นนี้ไว้ว่า ความคิดเรื่องมนุษย์แบบคริสต์ศาสนานำไปสู่การปฏิเสธแทรจิดี และในอีกแห่งหนึ่งเขาให้ข้อยกเว้นไว้ว่าแทรจิดีที่แท้จริง (คือแบบคลาสสิค) จะเกิดขึ้นได้ก็เมื่อวิญญาณซึ่งทนทุกข์ทรมานเชื่อว่า ไม่มีเวลาเหลือสำหรับจะได้รับอภัยโทษจากพระเจ้าอีกแล้ว[22] อย่างไรก็ตาม ในความคิดแบบคริสต์ศาสนาก็ยังมีช่องทางสำหรับแทรจิดีแบบคลาสสิคได้อยู่กรณีหนึ่ง คือเมื่อตัวเอกถูกพระเจ้าตัดขาดเช่นเรื่อง **Dr. Faustus** ส่วนเรื่องที่ได้รับความประทับใจในทำนองเดียวกันอีกเรื่องหนึ่งคือ **Macbeth** เพราะว่า แม้ในทั้งสองเรื่องความคิดทางศาสนาจะเป็นแบบคาทอลิก แต่ก็มิได้ผิดแปลกจากความรู้สึกเรื่องมนุษย์อาจจะได้รับความทุกข์แม้แต่น้อย เราอาจสงสัยว่า ถ้าความเชื่อทางศาสนาของสังคมเปลี่ยนไป เหตุใดจึงจะยังมีแทรจิดีแบบคลาสสิคได้ นักวรรณคดีและนักเขียนมีความเห็นแตกต่างกันในข้อที่ว่าอะไรเป็นเหตุของแทรจิดี หรือความแตกต่างในความคิดเรื่องแทรจิดีระหว่างชาวกรีกกับชาวคริสต์ เช่น W.H. Auden กล่าวว่า

> แทรจิดีแบบกรีกเป็นแทรจิดีแห่งความจำเป็น ความรู้สึกที่ถูกเร้าในผู้ดูคือ "น่าสังเวชที่เหตุการณ์ต้องเป็นไปเช่นนี้" แทรจิดีแบบคริสต์ศาสนาเป็นแบบแทรจิดีแห่งความเป็นไปได้ คือ "น่าสังเวชที่เหตุการณ์เป็นไปเช่นนี้ในเมื่อควรจะเป็นอย่างอื่นได้"

> ...ความทะเยอทะยาน (hubris) ซึ่งเป็นจุดอ่อนในอุปนิสัยของตัวเอก เป็นความหลงของคนที่รู้ตัวเองว่าเข้มแข็ง และเชื่อว่าไม่มีสิ่งใดจะสั่นคลอนพลังนั้นได้ ในเมื่อบาปทางศาสนาคริสต์เรื่องความหยิ่ง (pride) ซึ่งเทียบกันได้นั้น เป็นความหลงของคนที่รู้ตัวเองว่าอ่อนแอ แต่เชื่อว่าอาจเอาชนะความอ่อนแอนั้นและกลายเป็นคนเข้มแข็งด้วยความพยายามของตนเอง[23]

เช่นนี้แล้ว การที่ตัวเอกแบบคริสต์ศาสนาเข้าใจตนเองผิดและประสบความวิบัติเพราะความหยิ่งของตนเอง ก็ไม่น่าจะเป็นเหตุของแทรจิดี เพราะจะไม่ให้ผลที่เหมือนกับแทรจิดีของกรีก ส่วนสไตเนอร์ดูเหมือนจะยอมรับว่า มีแทรจิดีซึ่งไม่จำเป็นต้องเกิดจากความทะเยอทะยาน ในเมื่อเขาวิเคราะห์แทรจิดีแบบอลิซาบีธันและแบบโรแมนติค โดยกล่าวว่า

> การแตกแยกอันน่าสลดใจหรือแกนอันไม่อาจจะคืนดีได้ของความโหดเหี้ยม ดูเหมือนจะขึ้นอยู่กับสภาวะลึกลับของสิ่งทั้งหลาย แม้แต่ความรู้สึกเรื่องคุณค่าของชีวิตก็มีความรู้สึกเรื่องความสูญเสียบดบังอยู่ เรามองเห็นความจริงนี้ในคำบรรยายเรื่องสภาพมนุษย์ของ Calvin ไม่น้อยกว่าในคำบรรยายของเชคสเปียร์[24]

แต่เท่าที่เราเห็นแล้ว การศึกษาเรื่องขอบเขตของแทรจิดีของจาร์เรท-คาร์กระทำโดยดูจากแทรจิดีในขนบประเพณีทางวรรณกรรมอย่างเดียวกันแม้จะต่างสังคมและต่างสมัย ในอันดับต่อมา เขาพยายามมองในแนวของวรรณคดีเปรียบเทียบสองอย่าง เพื่อหาข้อสนับสนุนความคิดข้างต้น วิธีแรกคือการศึกษาละครสันสกฤตเรื่องศกุนตลาซึ่งอยู่ในวัฒนธรรมอื่น และวิธีที่สองคือการศึกษาพิธีกรรมและคติชนของชนเผ่าทัลเลนซีในแอฟริกา เพื่อหาความคิดเรื่องชะตาลิขิตซึ่งทำให้เกิดเหตุของแทรจิดี สำหรับเรื่องศกุนตลานั้นจบอย่างมีความสุขเพราะประเพณีการละครของสันสกฤตเป็นเช่นนั้น คือ ไม่มีละครเรื่องใดจบด้วยความแตกแยกหรือความตาย แต่ต้นเหตุของความทุกข์ทรมานอยู่ที่ชะตาลิขิต ท้าวทุษยันต์กระทำความผิดเล็กน้อยโดยบกพร่องในการต้อนรับฤาษีทุรวาส จึงถูกฤาษีสาปให้ลืมนางศกุนตลา เช่นเดียวกับในแทรจิดีของกรีก ความทุกข์ของผู้กระทำผิดใหญ่หลวงเกินขนาดของความผิดที่กระทำลงไป ส่วนในคติชนเผ่าทัลเลนซี ความคิดเรื่องชะตาลิขิตแบบในเรื่องอีดิปุสปรากฏอยู่ โดยที่ชาวเผ่านี้เชื่อว่าอุบัติเหตุของมนุษย์และโดยเฉพาะความเป็นหมันในสตรีเป็นเรื่องชะตาลิขิตก่อนกำเนิด แต่ชนเผ่านี้มีทางออกโดยการปรับความสัมพันธ์กับบรรพบุรุษ อันเท่ากับเป็นการต้านชะตาลิขิตก่อนเกิด เช่น ในกรณีของอีดิปุส[25]

ในสองตัวอย่างนี้ เราเห็นได้ว่ามีปัจจัยร่วมกับแทรจิดีแบบคลาสสิค เช่น ชะตาลิขิตก่อให้เกิดเหตุการณ์ซึ่งเป็นต้นเรื่อง แล้วมนุษย์ละเมิดกฎหนึ่งโดยไม่ทราบแจ้งชัดว่าตนได้กระทำเช่นนั้น ต่อไปเทพีแห่งการชดใช้ก็นำทางให้แก่เหตุการณ์ในสภาวะที่กำหนดสุดท้าย มีการคลี่คลายเหตุการณ์ซึ่งแยกได้เป็นสองทาง คือ แบบเศร้าสลด หรือมีความสุข หลังจากที่มีการทนทุกข์เกินความผิดที่กระทำ คือ ถ้ามีการสิ้นสุดความทรมาน ละครก็จะเป็นแบบสุขนาฏกรรม มิฉะนั้นก็จะเป็นโศกนาฏกรรมโดยที่ความหมายของความทุกข์นั้นจะถูกเปิดเผยให้เป็นที่เข้าใจของมนุษย์ ส่วนความเชื่อของชนเผ่าทัลเลนซีก็มีความเหมือนกับละครของโซโฟคลิสเรื่อง **อีดิปุส** ถึงขนาดหนึ่งก่อนจะแยกทางกัน แม้ว่า จาร์เรท-

คาร์จะไม่ได้แสดงทัศนะของเขาโดยตรง แต่ก็สนับสนุนทัศนะที่ว่า แทรจิดีเกิดขึ้นได้เพราะมีความคิดเรื่องชะตาลิขิตในสังคม ไม่ว่าความเชื่อนั้นจะเป็นแบบกรีกหรือแบบอื่น เขายอมรับความเปลี่ยนแปลงทางทัศนะไปบ้างตามกระแสของความคิดอื่นในสังคม แต่อย่างน้อยจะต้องไม่มีการแลกเปลี่ยนหรือความหวังที่ดีกว่าสำหรับตัวเอกซึ่งประสบความหายนะในชีวิตนี้

ทัศนะทางสังคมที่เป็นพรมแดนด้านขวาของแทรจิดีอีกอย่างหนึ่งนอกจากความคิดเรื่องการสละชีพเพื่อศาสนาก็คือ ลัทธิสุขนิยมแบบรุสโซ ดังที่สไตเนอร์ได้ให้เหตุผลไว้ว่า ลัทธินี้

> ไม่สามารถก่อให้เกิดละครแทรจิดีในรูปแบบธรรมชาติรูปแบบใดได้ ทัศนะเกี่ยวกับชีวิตตามแบบโรแมนติคนั้นไม่ใช่แทรจิดี ในแทรจิดีที่แท้จริง ประตูนรกเปิดอยู่ และการถูกพระเจ้าตัดขาดเป็นเรื่องจริง ตัวละครซึ่งเป็นแบบแทรจิดีไม่สามารถเลี่ยงความรับผิดชอบของตนได้ การที่จะโต้แย้งว่า อีดิปุสควรได้รับการยกโทษด้วยเหตุผลว่าเขาไม่ทราบว่าได้กระทำความผิด หรือฟีดราเป็นเพียงเหยื่อของความอลเวงในโลหิตอันเป็นกรรมพันธุ์ เป็นการลดน้ำหนักและความหมายของการกระทำแบบแทรจิดีให้กลายเป็นเรื่องไร้สาระไป[26]

2. แรงกระตุ้นจากสังคม ทั้งหมดที่กล่าวข้างต้นเป็นเรื่องของประเภทของวรรณกรรมซึ่งจะเจริญ เสื่อมหรือเปลี่ยนแปลงขึ้นอยู่กับทัศนะของสังคมเกี่ยวกับสภาพของมนุษย์อันเป็นเรื่องนามธรรม ในส่วนของปัจจัยที่ผลักดันให้นักเขียนผลิตงานไปในทางใดทางหนึ่งและเป็นรูปธรรมนั้นเห็นได้ชัดเจนกว่า คือ สังคมเองในฐานะกลุ่มบุคคลซึ่งอาจกำหนดขอบเขตของวรรณกรรมและความสำเร็จในปัจจุบัน ทั้งยังอาจทำให้เกิดความล้มเหลวแก่นักเขียนได้ ทั้งที่งานของเขาไม่มีข้อบกพร่องสำคัญและอาจประสบความสำเร็จอย่างมากถ้าผลิตขึ้นในสังคมอื่น ผู้อ่านและผู้ดูจึงเป็นส่วนหนึ่งที่ผู้ศึกษาวรรณคดีต้องให้ความสนใจ

2.1 ลักษณะของผู้อ่านและผู้ดู เราได้เห็นอิทธิพลของสังคมในฐานะผู้รับการสื่อสารจากนักเขียนมาแล้วในบทที่ 2 เมื่อเราพิจารณาความลำบากของนักเขียนซึ่งพยายามใช้ความคิดและวิธีการในศิลปะอื่นเพื่อการผลิตวรรณกรรม และเกิดปัญหาว่าผู้อ่านอาจไม่เข้าใจและรับสื่อสารไม่ได้เต็มที่ ในบทเดียวกันนั้นเราได้เห็นความสัมพันธ์อันจะขาดเสียมิได้ระหว่างบทละครกับการแสดงและผู้ดู เพราะปัจจัยเรื่องผู้ดูนี้เอง ผู้แต่งและบทละครของเขาจึงจำเป็นต้องเข้ามามีความสัมพันธ์กับสังคมยิ่งกว่าในการแต่งวรรณกรรมประเภทอื่นใด ด้วยเหตุนี้ ผู้ศึกษาการละครจึงไม่เห็นด้วยกับนักวิจารณ์กลุ่มที่เรียกว่า New Critics ซึ่งสนใจบทละครในฐานะเป็นสิ่งซึ่งมนุษย์สร้างขึ้นและอยู่คงที่ และพิจารณาบทละครเฉพาะด้านวิธีการแต่งเท่านั้น นักวิจารณ์ละครบางคนกล่าวว่า ถ้าเราใช้ทัศนะทางคุณค่าและงานเขียนกับละครบนเวที และใช้วิธีวิจารณ์ซึ่งเป็นแบบสำหรับงานเขียนโดยเฉพาะ สิ่งที่เราจะได้ก็คือการตัดสินแบบงานเขียนเท่านั้น เราน่าจะศึกษาบันทึกการแสดงซึ่งจะเปิดเผยสิ่งซึ่งตัวบทละครเพียงแต่แนะไว้สำหรับการแสดงบนเวทีได้อย่างสมบูรณ์ นักวิจารณ์อีกคนหนึ่งมีความเห็นทำนองเดียวกันว่าละครไม่ได้ประกอบด้วยคำพูดแต่ด้วยการกระทำ ดังนั้น สื่อของการละครจึงไม่ใช่ภาษาแต่เป็นการที่มีบุคคลปรากฏตัวและเราจำเป็นต้องกลับมาหาที่มาของละครคือเวที[27] ความเห็นทั้งสองนี้เน้นการแสดง

และเวที ทำให้เราคิดถึงปัจจัยซึ่งจะทำให้การแสดงประสบความสำเร็จคือผู้ดูและสภาพของการแสดง เช่น เวทีและวัตถุประสงค์ของการแสดง อันเกี่ยวข้องกับสภาวะและความต้องการของสังคมโดยตรง

ตัวอย่างซึ่งเราจะพิจารณาในด้านต่าง ๆ ดังกล่าวเพื่อแสดงความสำคัญที่ผู้อ่านผู้ดูมีต่อวรรณกรรม คือละครกรีกซึ่งมีวัตถุประสงค์ทางศาสนา ผู้ดูจะได้ประสบการณ์ทางพิธีกรรมจากการละครแทรจิดี ในขั้นเริ่มแรกเราจะพิจารณาสิ่งซึ่งเป็นรูปธรรมและมีหลักฐานเหลืออยู่ คือ ขนาดของเวทีของละครกรีกโบราณ โรงละครสำหรับการแสดงฉลองเทพไดออนิซุสที่เอเธนส์กว้างประมาณ 400 ฟุต บรรจุผู้ดูได้ประมาณ 17,000 คน ส่วนโรงละครแห่งเมืองเอปีซุสบรรจุผู้ดูได้ประมาณ 56,700 คน เพียงแต่ขนาดอย่างเดียวก็ทำให้ผู้ดูไม่อาจได้ประสบการณ์ที่มีคุณค่าอะไรได้จากการแสดง แม้คำว่า theatron ของกรีกจะแปลว่าที่สำหรับดู แต่การดูคงจะไม่ใช่สิ่งสำคัญที่จะได้จากละครเพราะขนาดของโรงละครดังกล่าว อีกประการหนึ่ง การที่แทรจิดีของกรีกไม่มีรายละเอียดเพื่อการดูก็สนับสนุนความเห็นนี้ สิ่งสำคัญที่ชี้ลักษณะของการแสดงคือ ลูกคู่ซึ่งมีเป็นจำนวนเกินจำนวนผู้แสดงจริงเป็นอันมาก ตัวละครสำคัญซึ่งสวมรองเท้าหนุนสูงและไม่ค่อยเคลื่อนไหวถูกบดบังรัศมีด้วยเพลง และการเต้นรำทำท่าทางของลูกคู่ซึ่งให้ความประทับใจทางผัสสะอย่างมาก ทั้งนี้สนับสนุนความคิดที่ว่าละครกรีกไม่ใช่ละครบรรยายซึ่งมีลูกคู่ขัดจังหวะ แต่เป็นละครลูกคู่ซึ่งมีการบรรยายขัดจังหวะ เพราะตัวละครซึ่งสวมหน้ากากอยู่ห่างไกลจากผู้ดูและไม่ใช่บุคคลที่รู้จัก แต่ลูกคู่อยู่ใกล้คนดูมากกว่าจึงมีอิสระมากกว่าที่จะส่งเสริมและขยายพลังกระทบทางตาและหูซึ่งตนมีต่อผู้ดู นี้เป็นเรื่องของลักษณะการแสดงในเมื่อมีผู้ดูจำนวนมากเนื่องจากเป็นการแสดงในงานฉลองเทพเจ้า

ปัญหาข้อต่อไปคือ ผู้ดูกับผู้แสดงมีการร่วมมือกันอย่างไรถ้าจะให้เกิดประสบการณ์ทางพิธีการขึ้นได้ในเมื่อโรงละครมีขนาดใหญ่เช่นนี้ Styan ตั้งสมมติฐานว่า แม้ขนาดของโรงละครจะทำให้ต้องมีการแสดงแบบสูงส่ง แต่ขนาดก็ไม่ใช่ปัจจัยทางลักษณะของการแสดง แต่ความลับของประสบการณ์ทางพิธีการที่พบในแทรจิดีของกรีกและละครศาสนาสมัยโบราณอื่น ๆ อาจมาจาก "ความกลม" กล่าวคือ เวที (orchestra) ซึ่งเป็นวงกลมมีรัศมีถึง 78 ฟุต และตั้งอยู่ตรงกลางโรงละครซึ่งก็เกือบจะกลมนั่นเอง อาจมีความพิเศษบางอย่างสำหรับผู้ดูซึ่งเห็นการกระทำใด ๆ ได้จากทุกด้าน คือในสภาพเช่นนี้ ผู้ดูอาจมีส่วนและพอใจในการแสดงกับผู้แสดงเอง สมมติฐานนี้อย่างน้อยก็อธิบายทางด้านรูปธรรมได้ว่าเหตุใดลูกคู่จึงเป็นผู้เสนอและขยายความคิดที่ลึกซึ้งที่สุดของสมาชิกในสังคมกรีกทุกคน สิ่งที่สไตอันสรุปนี้ เข้าประเด็นของเราซึ่งเน้นความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับสังคม กล่าวคือ ลูกคู่กลายเป็นละครทั้งเรื่องและผู้ดูกลายเป็นลูกคู่ การสอนของละครกลายเป็นการสอนตัวเองโดยปราศจากการสอนอย่างเป็นแผน เพราะว่าผู้เล่นละครได้ประทับบทเรียนนั้นลงในจิตใจของบุคคลที่ร่วมความรู้สึก ดังนั้นลูกคู่จึงเพียงแต่ใช้วิธีการของพิธีกรรมในการเสนอสิ่งที่ผู้ดูอยากจะกล่าวให้แก่ตนเองในสภาพที่เป็นส่วนตัวมากกว่าในการดูละคร[28]

เราไม่ทราบแน่นอนเกี่ยวกับผู้ดูในสมัยกรีกโบราณมากเท่ากับผู้ดูสมัยฟื้นฟูระบอบกษัตริย์ในอังกฤษ อันมีผู้รวบรวมสิ่งต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในหมู่ผู้ดูขณะที่ละครกำลังแสดงอยู่บนเวที ข้อมูลเหล่านี้ทำให้เราทราบว่าผู้ดูในที่นั่งพิเศษ ที่นั่งธรรมดา และที่นั่งราคาถูก ต่างมีกิจกรรมของตัวเอง และมักจะ

แก่งแย่งความสนใจกับละครเสียด้วยซ้ำ ผู้ดูมีบทบาทที่ต้องแสดงซึ่งไม่แตกต่างจากบทของตัวละคร โดยการพบปะสังสรรค์กับผู้ดูด้วยกันระหว่างการแสดง และการพบปะกับผู้แสดงหลังเวที การที่ผู้ดูประพฤติตนราวกับอยู่ในงานสังคมของตนเองและสนุกสนานกับเรื่องตลกของตนเอง เป็นสภาพที่ไม่พึงปรารถนาในโรงละครสมัยใหม่และถือว่าเป็นมรรยาททราม แต่ในสมัยฟื้นฟูระบอบกษัตริย์ โรงละครซึ่งถือกำเนิดมาจากราชสำนักของชาร์ลส์ที่ 2 มักมีขนาดเล็กที่สุด เช่น ใช้สนามเทนนิสซึ่งมีกำแพงและหลังคาและมีระเบียงซึ่งมีหลังคาคลุม เนื้อที่ภายในสนามมีประมาณ 96 × 32 ฟุตเท่านั้น แม้เมื่อสร้าง Dorset Garden Theatre ในปี 1671 ขนาดของโรงละครก็เพียง 137 × 53 ฟุต วิธีให้แสงเป็นปัจจัยซึ่งรวมผู้ดูเข้ากับผู้แสดง เพราะใช้แสงเทียนทั้งบนเวทีและพื้นที่ส่วนของผู้ดู ทำให้ทั้งสองฝ่ายรู้สึกเหมือนอยู่ในห้องกับผู้คุ้นเคยกัน ผู้แต่งละครสุขนาฏกรรมของสมัยนี้มุ่งสื่อสารกับสังคมในเรื่องต่าง ๆ เช่น Etherage สื่อสารเรื่องมรรยาทในสังคม ผู้แต่งบทละครใช้โอกาสซึ่งได้จากการสื่อสารกับผู้ดูซึ่งเป็นกลุ่มเล็กโดยการแต่งบทให้ประกอบด้วยการให้และการรับระหว่างผู้เขียน ผู้ดู และผู้แสดง สิ่งนี้กระทำได้เพราะผู้ดูมีจำนวนน้อย ผู้แต่งบทในช่วงเวลาที่ห่างกัน เช่น Wycherley กับ Congreve ต่างก็มองโรงละครในฐานะมหกรรมของสังคม ผู้แสดงหญิงซึ่งเพิ่งจะปรากฏในสมัยฟื้นฟูระบอบกษัตริย์ ไม่ว่ารุ่นแรกหรือรุ่นหลังยังถือเป็นสิ่งจำเป็นในการแสดงที่จะเล่นล้อกับผู้ดู และผู้ดูก็ยังคาดหมายจะได้ความสนิทสนมอันนี้ ตัวอย่างเช่น การพูดป้องซึ่งเป็นธรรมเนียมบนเวทีซึ่งสามัญที่สุดกลายเป็นวิธีที่ละเอียดอ่อนและแตกแยกเป็นหลายลักษณะขึ้นมาก็เนื่องจากการที่ผู้ดูและผู้แสดงอยู่ใกล้กันในโรงละครเล็ก ๆ เช่นนี้ ในตัวบทละครสุขนาฏกรรมชั้นเอกจะพบศิลปะแห่งการใช้ "การพูดป้องอย่างไม่เห็นชัด" คือการใช้คำพูดที่ตีความได้สองแง่อยู่ทุกบรรทัด[29] เป็นการแสดงว่า ผู้แต่งบทละครที่ฉลาดจำเป็นต้องใช้โอกาสนี้เสนอสิ่งที่ผู้ดูต้องการ เพื่อความสำเร็จของละครเมื่อแสดงบนเวทีโดยมีผู้ดูจำนวนน้อยและอยู่ใกล้กับผู้แสดงในสถานที่จำกัด

จากตัวอย่างทั้งสองข้างต้น เราเห็นได้ว่าสังคมในฐานะความเป็นอยู่ ความคิด ประเพณีมีส่วนสนับสนุนปิดกั้นหรือเปลี่ยนแปรลักษณะของวรรณกรรมในรูปแบบหนึ่งให้เป็นไปต่าง ๆ ความเข้าใจสังคมจึงมีส่วนอย่างสำคัญที่จะตอบปัญหาว่า เหตุใดวรรณกรรมรูปแบบเดียวกันในสมัยที่ต่างกันจึงมีคุณภาพทางวิธีแต่ง ความลึกซึ้ง และสิ่งประกอบอื่น ๆ เช่น การสะท้อนสังคม หรือแง่ศีลธรรมแตกต่างกัน

2.2 ปัญหาที่พบในสังคม ในข้อ ก. เราพิจารณาผลกระทบของสังคมต่อวรรณกรรมทั่วไป ในข้อนี้เราจะวิเคราะห์สภาพของสังคมซึ่งกระตุ้นให้มีการแต่งวรรณกรรมซึ่งใช้ปัญหาทางสังคมเป็นเนื้อหา รวมทั้งความลึกซึ้งทางความคิดและการเลือกรูปแบบย่อยในการเสนอปัญหานั้น ๆ สำหรับวัตถุประสงค์นี้ วรรณคดีอังกฤษสามารถให้ตัวอย่างในลักษณะต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี เพราะสังคมของประเทศอังกฤษเป็นแหล่งกำเนิดของวรรณกรรมสังคมในรูปแบบต่าง ๆ มาตั้งแต่ยังมีการปกครองแบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาจนถึงการปกครองระบอบพรรคการเมือง มีการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจ อุตสาหกรรม และมีปราชญ์ซึ่งเสนอความคิดอันเป็นเหตุแห่งความเปลี่ยนแปลงทางสังคมในวิถีทางต่าง ๆ เช่น Bacon, Hobbs, Newton และ Adam Smith การศึกษามูลเหตุของวรรณกรรมจากปัญหาและ

สภาพสังคมไม่ได้หมายความว่า เมื่อมีปัญหาหนึ่งในสภาพสังคมหนึ่ง ผู้ผลิตวรรณกรรมจะต้องมองเห็นและเข้ามามีส่วนโดยเสนอปัญหาข้อคิด ฯลฯ ในวรรณกรรมของตนเสมอไป นักเขียนบางคนมีความตระหนักในปัญหาสังคมแต่ไม่ต้องการใช้สิ่งนี้เป็นเนื้อหาของวรรณกรรมของตนก็มี เช่น เอเลียท ซึ่งมีหลักว่านักเขียนไม่ควรเข้าไปยุ่งเกี่ยวกับเรื่องที่ตนไม่มีความรู้เฉพาะ และหน้าที่แท้จริงของกวีคือ รับผิดชอบเรื่องภาษาของสังคม นักเขียนบางคนมีส่วนในการแก้ปัญหาสังคม แต่พอใจจะแยกเสนอเรื่องทางสังคมในรูปบทความ เช่น มิลตัน เขียนเรื่อง "Aeropagitica" เกี่ยวกับเสรีภาพของหนังสือพิมพ์และบทความอื่น ๆ อีกหลายเรื่อง นักเขียนส่วนมากไม่นิยมการแบ่งหน้าที่เช่นเอเลียท หรือการแบ่งเขตแดนในงานเขียนเช่นมิลตัน แต่จะใช้ทุกสิ่งที่ตนสนใจรวมทั้งสภาพสังคมเป็นเนื้อหาของวรรณกรรม มีนักเขียนอีกประเภทหนึ่งซึ่งไม่เคยมองปัญหาสังคมในฐานะเป็นระบบ แต่มีความเห็นว่าเป็นเรื่องของความบกพร่องของมนุษย์ ดังนั้น เมื่อ **William Langland** เขียนเรื่อง **Pier the Plowman** เป็นภาษาอังกฤษกลาง แต่ใช้รูปแบบคำประพันธ์ของภาษาอังกฤษเก่า (ซึ่งเคยเรียกกันในสมัยหนึ่งว่าภาษาแองโกล–แซกซัน) แสดงสภาพอันเสื่อมทรามของสังคมอังกฤษในแง่ต่าง ๆ ในศตวรรษที่ 14 **Chaucer** ซึ่งอยู่ในสมัยเดียวกันกลับเขียนเรื่อง **The Canterbury Tales** เป็นภาษาอังกฤษกลาง แสดงความเป็นอยู่ ความคิด และความบกพร่องของคนหลายอาชีพในฐานะเป็นมนุษย์ปุถุชน ไม่ว่าจะมีอาชีพเป็นพระเป็นชีหรือเป็นชาวบ้าน คือไม่เห็นว่าสิ่งที่พบเห็นเป็นปัญหาสังคมในความหมายสมัยใหม่ เชลลีกับคีทส์เป็นกวีแบบโรแมนติคซึ่งอยู่ในสมัยเดียวกัน แต่ในเมื่อเชลลีสนใจ **radicalism** และต่อต้านฝ่ายอนุรักษ์นิยมอย่างรุนแรงในกวีนิพนธ์ของเขานั้น คีทส์กลับสนใจเฉพาะความงามและการพัฒนาตนของกวี ทั้งที่เขาเองอยู่ในชนชั้นที่ถูกเหยียดหยามและงานของเขาถูกนักวิจารณ์ดูหมิ่นเพราะฐานะทางสังคมของเขา ตัวอย่างเหล่านี้แสดงว่า การที่นักเขียนผู้ใดจะเขียนวรรณกรรมสังคมหรือไม่ขึ้นอยู่กับทัศนะส่วนตัวในการมองโลกของเขาด้วย อย่างไรก็ตาม การศึกษาด้านสังคมทำให้เราสังเกตเห็นได้ว่า ตราบใดที่สังคมมีความปกติสุขพอสมควร เรื่องทางสังคมที่น่าตื่นเต้นหรือน่าสนใจสมควรนำมาเป็นเนื้อหาของวรรณกรรมที่เกี่ยวกับสังคมก็ไม่มีมากนัก ถ้าไม่ใช่ในการเสนอเรื่องทำนองสดุดีแล้วก็มักเป็นการติเตียนตัวบุคคล และผู้แต่งวรรณกรรมมักเบนความสนใจจากสภาพสังคมไปสู่เหตุการณ์ภายนอก เช่น การสงคราม ทั้งนี้เป็นความจริงในเมื่อผู้เขียนไม่มีความสนใจระบอบการปกครอง หรือเมื่อเขายอมรับทัศนะ คุณค่า และบทบาทของชนชั้นต่าง ๆ ในระบอบการปกครองของสังคมนั้น ๆ โดยเฉพาะเมื่อมีการปกครองแบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ เช่นนี้แล้วผู้เขียนอาจเสนอสภาพสังคมทำนองขอความเมตตาเช่นที่แลงแลนด์กระทำ แต่ไม่ใช่เพื่อเรียกร้องสิทธิ์ด้วยความรุนแรง

การใช้ปัญหาสังคมของแลงแลนด์

เราจะพิจารณาเรื่อง **Pier the Plowman** (c 1370–1379) อันเป็นวรรณกรรมซึ่งมีประเด็นอยู่ที่ความหมายของชีวิตมนุษย์และจุดหมายปลายทาง แต่ก็เสนอปัญหาสังคมไว้หลายด้านในสมัยที่กษัตริย์และชนชั้นสงมีอำนาจไม่จำกัดและราษฎรสามัญไม่มีทางเงยหน้า ส่วนด้านศาสนจักร องค์การศาสนาของอังกฤษขณะนั้นเป็นแบบคาทอลิก พระมีฐานันดรลดหลั่นกัน และมีอำนาจเหนือราษฎรใน

ฐานะที่เป็นตัวแทนของพระเจ้า นอกจากเจ้าหน้าที่ของรัฐซึ่งสามารถให้คุณให้โทษแก่ราษฎรโดยตรง นับเป็นสภาพสังคมซึ่งไม่สู้จะอำนวยความมั่นคงและความปลอดโปร่งใจแก่เสรีชนธรรมดาเท่าใดนัก ถ้าผู้แต่งวรรณกรรมจะยกปัญหาความคับแค้นขึ้นมากล่าวก็จำเป็นต้องหาทางป้องกันตนเอง วิธีหนึ่งที่ใช้กันทั่วไป ได้แก่ การเลือกรูปแบบซึ่งไม่ยืนยันความจริงของสิ่งที่ผู้เขียนกล่าวถึง แลงแลนด์เลือกใช้ความฝันเป็นรูปแบบของการสื่อสารระหว่างเขากับผู้อ่าน ประโยชน์ของความฝันที่เขาต้องการคือ ผู้ฝันไม่ต้องรับผิดชอบสิ่งที่ตนฝันเพราะเป็นเรื่องนอกเหนือวิสัยที่จะควบคุม ผู้เล่าความฝันอาจอยู่ในฐานะผู้เห็นเหตุการณ์ และเล่าไปตามที่สิ่งเหล่านั้นปรากฏแก่ตน ความเข้มข้นของอารมณ์และความเด่นชัดของภาพในฝันก็เป็นสิ่งซึ่งไม่มีใครอาจจำกัดได้ จึงเป็นประโยชน์อีกประการหนึ่งสำหรับผู้ที่ใช้วิธีบรรยายชนิดนี้ สำหรับเรา หลังจากทราบทฤษฎีของฟรอยด์เรื่องความฝันแล้ว เราไม่อาจแยกตัวผู้ฝันจากสิ่งที่เขาฝันได้โดยเด็ดขาดเหมือนผู้อ่านในสมัยกลางได้อีกต่อไป ประโยชน์ของการใช้ความฝันในฐานะรูปแบบในแง่ที่ป้องกันผู้เขียนจึงหมดไป และการแฝงสิ่งที่นักเขียนต้องการบอกเล่าไว้ในความฝันก็ดูจะเป็นเรื่องที่ไม่จำเป็นและไม่เป็นธรรมชาติ แต่ในสมัยกลาง นอกจากผู้แต่งจะต้องคำนึงถึงความปลอดภัยของตนเองแล้ว ความฝันยังเป็นวิธีการทางวรรณคดีซึ่งใช้กันมากจนเป็นประเพณีและไม่ก่อให้เกิดความรู้สึกว่าเป็นสิ่งปรุงแต่งขึ้นแต่อย่างใด เราจึงควรสังเกตว่าวิธีกำบังข้อเสนอทางสังคมนั้นจะต้องเป็นธรรมชาติจึงจะไม่กลายเป็นเครื่องโฆษณาความประสงค์อันซ่อนเร้นของผู้แต่งไปเสีย แต่โดยธรรมชาติของมนุษย์ เมื่อต้องการสื่อสารเรื่องซึ่งตนเห็นว่าสำคัญมักไม่อาจอำพรางได้อย่างสมบูรณ์ ดังนั้น แม้แลงแลนด์จะไม่ได้กล่าวถึงผู้ฝันในเรื่องที่เขาเสนอว่าเป็นใคร แต่ก็ได้กล่าวถึงตัวเขาเองและสภาพแวดล้อมของเขาตามความเป็นจริงไว้หลายแห่ง เช่นใน prologue กล่าวถึงคนสติไม่ค่อยดี รูปร่างผอมสูงซึ่งอดคัดค้านแม้แต่ผู้มีอำนาจไม่ได้ และใน C Text ผู้ฝันเล่าให้ Reason ฟังว่า เขาอยู่ที่ Corn Hill กับภรรยาชื่อ Kit และแต่งตัวเหมือนขอทานแต่ไม่ถูกกับพวกนักบวช (ซึ่งแต่งตัวเช่นเดียวกัน) และขอทานซึ่งเที่ยวไปในกรุงลอนดอน เพราะว่าเขาพูดถึงคนเหล่านั้นในบทกลอนของเขาตามที่ Reason บอกแก่เขา นอกจากนั้นก็ยังเล่าย้อนไปถึงตอนที่เขาพูดกับ Reason ว่าเมื่อเขาเป็นเด็ก บิดาและพวกเพื่อนได้ส่งเขาเข้าโรงเรียน ให้เรียนพระคัมภีร์ และตั้งใจให้เขาบวชเป็นพระ แต่ผู้อุปการะเขาได้สิ้นชีวิตลง และเขาก็ไม่ชอบทำงานอื่นนอกจากงานซึ่งต้องสวมเสื้อยาวแบบนักบวชนี้ ในบทที่ 5 เราจึงทราบว่าผู้ฝันชื่อวิลเลียมซึ่งกล่าวว่าเขาอาจเทศนาเรื่องความหายนะที่เกิดขึ้นเพราะบาปได้อย่างยืดยาว เราทราบจากชีวประวัติของแลงแลนด์ซึ่งตกทอดมาเพียงสั้นๆ ว่าเขาเคยอยู่ที่ Corn Hill ชั่วระยะหนึ่งและมีภรรยาชื่อคิท เขาเป็นบุตรของ Stacy หรือ Eustace de Rockayle ซึ่งเป็นเจ้าของที่ดินรายย่อยในออกซฟอร์ดไชร์ ได้รับการศึกษาอาจจะที่อาวาสที่ Great Malvern และได้เรียนในหลักสูตรทางเทววิทยาสำหรับเป็นพระ เนื่องจากสิ้นผู้อุปการะเขาจึงไม่สามารถก้าวหน้าในวงการศาสนา แต่การที่เขามีการศึกษาเสมอกับพระฐานันดรสูงกว่าซึ่งมีรายได้ในตำแหน่ง ก็ทำให้เขาสามารถแสดงความคิดซึ่งมีคำสอนในศาสนาเป็นพื้นฐานได้อย่างลึกซึ้ง และสามารถติเตียนพระไม่ว่าระดับใดที่ปฏิบัติต่างจากบทบัญญัติของศาสนา การแสดงความคิดเห็นของแลงแลนด์ไม่ได้เป็นไปในรูปของนามธรรมล้วนๆ เช่นในนิยายเปรียบแบบ personification alleogry ส่วนมาก แม้เขาจะใช้บุคลาธิษฐาน เช่น Reason และ Truth แต่ก็ใช้ร่วมกับการสังเกตและประสบการณ์ในชีวิตจริงรวม

ทั้งเหตุการณ์ที่เกิดจริงให้เป็นสิ่งแวดล้อมและเป็นเค้าโครงของความคิดของเขา ส่วนที่เป็นสิ่งแวดล้อมนี้ได้มาจากสภาพสังคมในสมัยของเขา คือ สมัยเอดเวิร์ดที่ 3 (1327–1377) และริชาร์ดที่ 2 (1377–1399) มีตั้งแต่การกล่าวถึงภัยพิบัติตามธรรมชาติ คือ กาฬโรค และพายุใหญ่ การแก่งแย่งอำนาจการปกครองในสภาล่าง Good Parliament และ Bad Parliament ซึ่งตามมา ตลอดจนการมีกษัตริย์ซึ่งทรงพระเยาว์ซึ่งได้แก่ริชาร์ดที่ 2 แม้แต่ Lady Fee ซึ่งแลงแลนด์เรียกว่า Mead the Maid ในต้นฉบับ ก็มีผู้รู้ทางประวัติศาสตร์บางคนชี้ว่า Alice Perrers สนมของเอดเวิร์ดที่ 3 ส่วนเรื่องที่สำคัญกว่าคือความไม่ถูกต้อง เช่น ความโลภและความเห็นแก่ตัวของพระและฆราวาสก็เป็นสิ่ง ซึ่งน่าจะเกิดขึ้นในสังคมจริงทุกอย่าง เพราะในบางเหตุการณ์ซึ่งเป็นเรื่องเฉพาะกรณี เราอาจบ่งได้จากประวัติศาสตร์เช่นเดียวกับภัยพิบัติตามธรรมชาติและเหตุการณ์ทางการเมือง

แลงแลนด์ไม่ได้มีความขัดแย้งกับคำสอนในนิกายคาทอลิกแม้แต่น้อย ไม่ได้พยายามเผยแพร่ความคิดไม่ว่าเก่าหรือใหม่เกี่ยวกับศาสนา เราจึงไม่ถือว่าวรรณกรรมของเขาเป็นเรื่องทางศาสนาในแง่ของปรัชญา แต่เป็นด้านสังคมคือความเป็นอยู่ของมนุษย์จริงที่อยู่ร่วมกัน ในบทแรก ๆ เขาแสดงความสนใจสังคมและความวิปริตที่พบในสังคมมาก ภาพที่เขาแสดงจึงปรากฏในแง่ร้ายเป็นส่วนใหญ่ ใน Prologue เขาบรรยายว่าผู้ฝันแลเห็นทุ่งนาซึ่งอยู่ระหว่างหอคอยสูงบนยอดเขากับเหวลึกโดยรอบ ซึ่งมีคุกมืด ในทุ่งนามีคนอาชีพต่าง ๆ กำลังทำกิจการของตน ผู้ฝันบรรยายว่า

> ...และมีพวกร่อนเร่และขอทานซึ่งรีบออกเที่ยวขอโดยมีกระเพาะและถุงย่ามเต็มแน่นด้วยอาหาร พวกนี้ยังชีพด้วยเล่ห์เหลี่ยมและวิวาทต่อสู้กันเมื่อดื่มสุรา เพราะดังที่พระเจ้าทรงทราบ พวกเขาเข้านอนหลังจากกินและดื่มจนเต็มคราบ และมี Sleep และ Sloth ซึ่งแต่งตัวโทรม ๆ ติดตามไปอย่างใกล้ชิดตลอดทั้งวัน
>
> ขบวนนักบวชแรมไพรซึ่งถือไม้เท้าคดงอเดินทางไปสู่ Walsingham โดยมีหญิงบำเรอตามหลัง เจ้าพวกก้อนเนื้อยาวใหญ่ซึ่งเกลียดการงานเหล่านี้แต่งตัวด้วยเสื้อยาวของนักบวชเพื่อให้แตกต่างจากฆราวาส และแสดงตนเป็นฤาษีเพื่อจะได้อยู่อย่างสบาย...
>
> แล้วข้าพเจ้าได้ยินเหล่าพระประจำหมู่บ้านร้องทุกข์กับพระอธิการว่าตั้งแต่กาฬโรคที่แล้ว หมู่บ้านของตนยากจนเกินกว่าจะอยู่ได้ จึงขออนุญาตเข้ามาอยู่ในลอนดอน อันเป็นที่ซึ่งพวกเขาอาจหากำไรในการสวดมิสซาและประสานเสียงกับเสียงกรุ๋งกริ๋งอันหวานหูของเหรียญเงิน ตั้งแต่พระอธิการจนพระบวชใหม่ ดอกเตอร์ทางเทววิทยาและพระคุณเจ้าที่ยิ่งใหญ่อื่น ๆ ซึ่งโกนศีรษะเพื่อแสดงว่าตนต้องชำระบาป สอนและสวดเพื่อชาวบ้าน และเลี้ยงดูคนจน ข้าพเจ้าแลเห็นทั้งหมดนี้อาศัยอยู่ในลอนดอนแม้กระทั่งในฤดู Lent (ระหว่างถือศีลอดและภาวนา) บางรูปก็มีตำแหน่งในราชสำนัก ทำหน้าที่เป็นราชบริพารของกษัตริย์ หรืออยู่ตามศาลแพ่งและศาลสูงที่ซึ่งพระคุณเจ้าอาจเรียกค่าเหนื่อยได้จากกรมการเมือง และอ้างสิทธิ์ในทรัพย์ซึ่งไม่

> มีผู้ครอบครอง รูปอื่น ๆ ได้รับใช้ขุนนางและคุณหญิง นั่งเหมือนทนายหน้าหอดูแล กิจการบ้านเรือน และส่งเสียงทำมิสซาและพิธีกรรมโดยปราศจากความน้อมใจ[30]

แม้บุคคลส่วนใหญ่ในเรื่องเป็นนักบวชและชาวบ้านธรรมดา แต่แลงแลนด์ก็บรรยายความเอาเปรียบของบุคคลชั้นที่มีโอกาสและอิทธิพลเช่นนักกฎหมายไว้ เช่น

> นอกจากบุคคลทั้งหมดนี้ ยังมีบุรุษแต่งกายด้วยเสื้อคลุมแพรยาว ยืนโอนเอนไปมา และกล่าวสุนทรพจน์ คนเหล่านี้เป็นทนายซึ่งว่าความในศาล และแก้ต่างในคดีเพื่อเงินจำนวนมากที่สุดที่จะเรียกร้องได้ ไม่เคยมีสักครั้งที่พวกเขาจะเปิดปากเนื่องจากความรักเพื่อนมนุษย์หรือเพื่อพระเจ้า จริง ๆ นะ ท่านอาจจะวัดความหนาทึบของหมอกบนภเขา Malvern ได้ก่อนที่จะเค้นเสียงออกจากคนเหล่านี้ได้โดยไม่หยิบยื่นเงินสดให้เสียก่อน[31]

เรื่อง **Pier the Plowman** เป็นที่รู้จักแพร่หลายในสมัยกลาง และมีผู้อ่านตลอดมาหลายศตวรรษ จนกระทั่งภาษาที่เขาใช้เริ่มกลายเป็นภาษาโบราณยากแก่การเข้าใจ ผู้ศึกษาด้านตัวบทของเรื่องพบว่ามีอยู่สามสำนวน Text สำนวน C บทที่ 10 มีข้อความซึ่งแสดงสภาพของคนจนด้วยความเห็นใจ และการบรรยายนั้นชัดเจน แสดงสภาวะความจริงไม่แพ้นวนิยายสังคม เช่น ของดิกเกนส์ เมื่อต้นสมัยที่ 19 แลงแลนด์กล่าวถึงครอบครัวคนจนซึ่งมีบุตรมาก อาศัยอยู่ในกระท่อม ใช้หญ้าเป็นเชื้อเพลิงและเครื่องให้แสงสว่าง หาเงินได้เล็กน้อยจากการปั่นด้ายขนสัตว์ก็ถูกขูดรีดเป็นค่าเช่าจากเจ้าของที่ดิน หลังจากให้บุตรกินอาหารแล้วตัวเองก็มักอดหิว สำหรับเมืองหนาวนั้นชีวิตคนจนยากแค้นมากโดยเฉพาะในฤดูหนาว แลงแลนด์กล่าวว่าความยากแค้นของหญิงซึ่งอยู่ในกระท่อมนั้นน่าสมเพชเกินกว่าจะอ่านหรือบรรยายเป็นคำประพันธ์ ในสำนวน C นี้ เขาได้เปรียบเทียบความยากไร้ของคนจนซึ่งคงจะเหมือนกับเขา คือ ไม่กล้าแสดงว่าจน กับความฟุ่มเฟือยของพวก Friars คือพระในนิกายซึ่งมีกฎให้ถือความจนเป็นวัตร ลองใช้จินตนาการว่าถ้าเราอ่านคำบรรยายต่อไปนี้ในสำนวนที่แลงแลนด์เขียนอันเป็นกวีนิพนธ์ มีการเลือกถ้อยคำและมีจังหวะช่วย เราจะเกิดอารมณ์ที่ลึกซึ้งเพียงใด

> แต่กระนั้นก็ยังมีคนอีกมากซึ่งทนทุกข์เช่นเดียวกับคนจนเหล่านี้ คือ คนซึ่งหิวและกระหายตลอดวันและพยายามที่จะซ่อน เพราะอายที่จะขอทานหรือบอกเพื่อนบ้านว่าขัดสน ข้าพเจ้าเห็นโลกมามากพอที่จะรู้ว่า คนเหล่านี้คับแค้นอย่างไร เขาเป็นคนที่มีบุตรมากและไม่มีทางอื่นนอกจากอาชีพของตนที่จะให้เสื้อผ้าและอาหารแก่บุตร ได้เพราะมีหลายมือที่คอยไขว่คว้าเงินเหรียญไม่กี่อันที่เขาหามาได้ และในขณะเดียวกับที่พวก Friars บริโภคเนื้อย่าง คนเหล่านี้มีเพียงขนมปังและเหล้าเอลใส ๆ และอาจจะมีเนื้อเย็นสักชิ้นเล็ก ๆ หรือปลาซึ่งชืดแล้ว ในวันศุกร์และวันถือศีลอดอื่น ๆ หอยจุ๊บแจงราคาสักฟาร์ธิงหนึ่ง หรือหอยแมลงภู่สักเล็กน้อย ก็อาจเป็นอาหารมื้อพิเศษแล้วสำหรับคนเหล่านี้ ข้าพเจ้าขอบอกท่านว่า การบริจาคที่แท้จริงก็คือการช่วยคนที่มีภาระหนักเช่นนั้น และการบรรเทาทุกข์เหล่าชาวกระท่อมพร้อมไปกับการช่วยเหลือคนตาบอดและคนพิการ[32]

แลงแลนด์เกิดในสมัยที่สามัญชนอาจมองเห็น แต่ไม่อาจแก้ไขสภาพสังคม เพราะสถาบันทางศาสนาและการปกครองอยู่สูงและไกลเกินที่จะติดต่อถึงกันได้ เขากล่าวถึงสภาล่างและการที่สมาชิกซึ่งมีอำนาจทำการข่มขู่สมาชิกอื่นในนิทานเปรียบเทียบเรื่องหนูกับแมว อันแสดงว่าไม่มีทางจะเปลี่ยนแปลงสภาพเช่นนั้นได้ ส่วนสันตะปาปาก็อยู่ไกลและกำลังมีปัญหาการแตกแยกในสังฆจักร โดยมีสันตะปาปาทั้งที่กรุงโรมและที่ Avignon ทั้งเกิดการสู้รบปรับปรามกันขึ้น พระอธิการชั้นสูงที่มาเยือนอังกฤษก็กลับเป็นภาระแก่ประชาชนที่จะต้องเลี้ยงดู อีกประการหนึ่ง แลงแลนด์เองก็ยอมรับสิทธิ์ของชนชั้นต่าง ๆ ในสังคมและการจำกัดสิทธิ์ของผู้อื่น เช่นผู้ฝันกล่าวกับ Reason หลังจากเล่าประวัติตอนเด็ก (ซึ่งได้กล่าวถึงข้างต้น) ว่า

> หน้าที่ของพระคือรับใช้พระเยซู และละการลาภเย็นและงานกรรมกรให้เป็นหน้าที่ของทาสซึ่งโง่เขลา ผู้ที่จะบวชได้ควรมีเฉพาะผู้ที่มาจากครอบครัวของเสรีชน และบิดามารดาแต่งงานในโบสถ์ ทาส ลูกขอทาน และลูกนอกกฎหมายควรทำงานด้วยมือ แต่คนที่มีสายโลหิตสูงควรรับใช้พระเจ้าและเพื่อนมนุษย์ตามควรแก่ฐานะ เช่น บ้างก็ทำพิธีมิสซา บ้างก็ทำบัญชีและแนะนำผู้อื่นเรื่องการใช้เงิน แต่สมัยนี้ลูกทาสได้เป็นพระอธิการ และลูกนอกกฎหมายเป็นมัคนายกผู้ใหญ่ ลูกคนทำสบู่ซื้อฐานันดรให้ตนเอง ในขณะที่บุตรชายของผู้ดีแท้ ๆ ต้องอาบเหงื่อเพื่อคนเหล่านั้น เพราะว่าได้จำนองทรัพย์สินเพื่อออกต่อต้านข้าศึกและรบเพื่อกษัตริย์และประเทศเป็นการปกป้องประชาชน[33]

ต้นเหตของความยึดถือของแลงแลนด์เช่นนี้ เป็นสิ่งที่เราอาจค้นคว้าต่อไป แต่ผลของความยึดถือทั้งทางศาสนาและการปกครอง รวมทั้งวิธีแบ่งคนในสังคมเป็นฐานะต่าง ๆ อย่างเด็ดขาดก็คือ เขาไม่อาจมองเห็นความเปลี่ยนแปลงทางโครงสร้างของสิ่งเหล่านี้ แต่เขาก็หาทางออกโดยวิงวอนขอความเมตตาและความรักเพื่อนมนุษย์ด้วยกันตามหลักศาสนาจากฝ่ายบ้านเมืองนอกเหนือจากความยุติธรรม เราจะเห็นทางออกนี้ในเนื้อเรื่องหลังจากที่กษัตริย์สั่งลงโทษ Lady Fee และสนับสนุนความยุติธรรมแล้ว Reason ได้แนะนำกษัตริย์ให้รักประชาชน เพราะเขาเหล่านั้นเป็นสมบัติที่มีค่าที่สุดของพระองค์ในยามสงบและในยามทุกข์เข็ญ เขาจะเป็นผู้สนับสนุนที่สำคัญที่สุดของพระองค์ ส่วนทางฝ่ายศาสนาซึ่งเป็นที่มาของความรักอยู่แล้ว Reason ได้แนะนำให้สันตะปาปาสงสารศาสนาและบังคับตนเองก่อนที่จะแจกจ่ายความเมตตาของพระเจ้าให้แก่ผู้อื่น[34]

ประสบการณ์และฐานะของผู้แต่งรวมทั้งการศึกษา และตำแหน่งการงาน ดูจะเป็นปัจจัยสำคัญที่กำหนดความลึกซึ้งของวรรณกรรมลังคม ในเมื่อสภาพทั่วไปทางประเพณีศาสนาและการปกครองยังไม่เปลี่ยนไปมาก ถ้าเราพิจารณาเรื่อง **Utopia** (1516) ของ Sir Thomas More จะเห็นความจริงข้อนี้ ในต้นสมัยเฮนรีที่ 8 ศาสนาและการปกครองยังอยู่ในรูปเดียวกับสมัยของเอดเวิร์ดที่ 3 และริชาร์ดที่ 2 แต่แลงแลนด์กับมอร์มีฐานะแตกต่างกันมากเริ่มจากการศึกษา ในเมื่อแลงแลนด์มีความรู้เพียงเทววิทยาอย่างเดียว เรื่องการปกครองนั้นเขาอยู่ห่างไกลมาก จะมีความรู้ก็แต่โดยการศึกษางานของเซนต์ธอมัส อไควนัส ซึ่งก็เป็นปรัชญาการปกครองที่อยู่ในกรอบของเทววิทยา ส่วนมอร์ศึกษาปรัชญา

และวรรณคดีคลาสสิคกับอาจารย์ซึ่งมีชื่อเสียงที่ออกซฟอร์ด ทำให้เขารู้จักงานของปราชญ์ทางปรัชญาการเมือง เช่น เพลโตและซิเซโร นอกจากงานของนักเทววิทยา การที่เขาคุ้นเคยกับปราชญ์สำคัญของสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาของยุโรปทั้งสองคน คือ Colet และ Erasmus ทำให้มีการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกันอย่างกว้างขวาง มอร์มีความรับผิดชอบทางการเมืองและการปกครองในฐานะสมาชิกนิติบัญญัติ และในฐานะทูตจนกระทั่งเป็นเสนาบดี เนื่องจากความรู้ที่กว้างขวางกว่าและประสบการณ์โดยตรงเช่นนี้ การสร้างโครงเรื่องและวิธีอภิปรายปัญหาของเขาจึงมีงานสมัยคลาสสิคเป็นพื้นฐาน โดยเฉพาะเรื่องรีพับลิกของเพลโต การเสนอปัญหาสังคมแยกเป็นประเภทแจ่มแจ้ง มองจากหลายด้าน และวิเคราะห์จากด้านปฏิบัติอย่างชัดเจนมากกว่าที่แลงแลนด์อาจกระทำได้ ส่วนแลงแลนด์ต้องพึ่งกรอบทางศาสนาและสังคมในสมัยของเขา อันรวมทั้งการยอมรับว่าสถานภาพของแต่ละคนเป็นสิ่งเหมาะสมแล้วมากกว่าจะเสนอระบบความคิดที่แตกต่างออกไป ตัวอย่างเช่น ความคิดเรื่องผู้ปกครองอาจมาจากการเลือกตั้ง ดังเช่นมอร์มีโอกาสรับทราบและนำมาใช้ในงานของเขานั้น เป็นสิ่งซึ่งแลงแลนด์ไม่เคยนำมาพิจารณาในกวีนิพนธ์ของเขา สิ่งซึ่งผู้เขียนทั้งสองบังเอิญมีเหมือนกันคือความช่างสังเกต ความเฉียบแหลมและอารมณ์ขัน แม้ว่ามอร์จะไม่สามารถแสดงสิ่งหลังนี้อย่างเสรีเช่นเดียวกับแลงแลนด์ในงานเขียนด้วยเหตุทางฐานะตำแหน่ง สภาพการปกครองซึ่งเป็นแบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มีผลกระทบต่อความปลอดภัยของมอร์มากกว่าแลงแลนด์ เพราะว่าในประการแรก เขาอยู่ใกล้ชิดกษัตริย์ซึ่งถือผลประโยชน์และอารมณ์ของตนเองเป็นใหญ่ ประการที่สอง งานของมอร์ซึ่งเขียนเป็นภาษาละตินแสดงว่ามีวัตถุประสงค์จะให้แพร่หลายในหมู่ผู้มีการศึกษาและในราชสำนัก ทำให้การป้องกันตัวในงานเขียนต้องเป็นไปอย่างกวดขันมากกว่าในกรณีของแลงแลนด์ แทนที่จะหลีกเลี่ยงการมีส่วนโดยตรงในวรรณกรรม เขาก้าวเข้าไปมีส่วนในเรื่องอย่างเปิดเผยในฐานะตัวละครประกอบ ทำหน้าที่รับฟังเรื่องซึ่งเขาเองต้องการสื่อสารกับผู้มีการศึกษาของอังกฤษโดยผ่านตัวละครสำคัญซึ่งไม่มีตัวจริง ผู้บรรยายคนนี้มอร์สร้างให้เป็นคนต่างชาติอันเป็นข้อแก้ตัวอย่างดีสำหรับการที่เขามีทัศนะแตกต่างจากคนอังกฤษสมัยนั้น สิ่งซึ่งผู้บรรยายคิดว่าดี คนอังกฤษไม่จำเป็นต้องเห็นด้วย นี้เป็นการพรางตัวอย่างหนึ่ง ยิ่งกว่านี้ มอร์ยังทำหน้าที่คัดค้านผู้บรรยายโดยเข้าข้างสังคมอังกฤษ สถาบันอังกฤษ และความคิดเห็นของอังกฤษ ในเมื่อผู้บรรยายชาวดัทช์ติเตียนอย่างตรง ๆ และสุดท้ายมอร์ในฐานะผู้ฟังและบันทึกเรื่อง **Utopia** ได้กล่าวอย่างแจ่มแจ้งในตอนจบเรื่องว่า เขาสนับสนุนงานของกษัตริย์และทุกสิ่งที่เป็นไปในอังกฤษดังนี้

> ในขณะที่ราฟาเอลกำลังเล่าเรื่องทั้งหมดนี้ให้เราฟัง ข้าพเจ้าก็คิดคำโต้แย้งหลายอย่างหลายประการ กฎหมายและประเพณีของประเทศนั้น (ยูโทเปีย) ดูเป็นเรื่องน่าหัว-เราะในหลายกรณี นอกจากสิ่งต่าง ๆ เช่น กลยุทธ์ทางการทหาร ศาสนาและนิกายต่าง ๆ ก็ยังมีความไร้เหตุผลอย่างใหญ่ซึ่งเป็นพื้นฐานทางสังคมของพวกเขา กล่าวคือ ลัทธิสังคมนิยมโดยปราศจากเงิน สิ่งนี้ในตัวเองก็หมายถึง อวสานแห่งระบบฐานันดรและส่งผลถึงอวสานของศักดิ์ศรี ความรุ่งเรืองและอิสริยยศ อันถือกันโดยทั่วไปว่าเป็นเครื่องเชิดชูของชาติไม่ว่าชาติใด[35]

นอกจากนี้สิ่งซึ่งทำให้เรื่อง *ยูโทเปีย* แตกต่างจากงานทางจินตนาการทั้งหลายอย่างหนึ่งคือ การเน้นว่าสิ่ง

ทั้งหมดที่ผู้บรรยายเล่าไม่ใช่เรื่องจริง ในขณะที่มอร์ให้สภาพแวดล้อมทางสถานที่นอกประเทศยูโทเปีย แบบสัจนิยมถึงขนาดที่ใช้ชื่อบุคคลจริงและสถานที่จริง ความตรงกันข้ามเช่นนี้อาจตีความได้สถานเดียว คือ เป็นการป้องกันตัวของผู้แต่งอีกวิธีหนึ่ง ชื่อผู้บรรยายชาวดัทช์คือ Hythlodaeus แปลว่าไม่มีเหตุผล เป็นการตัดสินคำบรรยายของเขาตั้งแต่เริ่มเรื่อง ชื่อเกาะ Utopia แปลว่าไม่ใช่สถานที่ มีเมืองหลวงชื่อ Amaurotum แปลว่าเมืองในฝัน คือ ไม่มีจริง แม่น้ำสายใหญ่ที่บนเกาะมีชื่อว่า Anydrus แปลว่าไม่มีน้ำ เป็นต้น[36]

การปกครองสมัยราชวงศ์ Tudor ซึ่งไม่เปิดโอกาสให้บุคคลมีเสรีภาพในการแสดงความคิดเห็น เป็นปัจจัยใหญ่ในการเลือกวิธีแสดงความคิดเห็นของมอร์ ในสมัยหลังๆ เช่น เมื่อไดรเดนและสวิฟท์แต่งวรรณกรรมสังคม ความจำเป็นที่จะซ่อนเร้นวัตถุประสงค์และสาระที่แท้จริงหมดไปแล้ว ที่เหลืออยู่คือการป้องกันตัวจากคดีหมิ่นประมาทเท่านั้น ในเมื่องานที่เขียนวิพากษ์วิจารณ์บุคคล การใช้เทวตำนานหรือการแต่งแบบนิทานเปรียบเทียบจึงเป็นเพียงรูปแบบซึ่งผู้เขียนพอใจใช้เพราะเหตุผลทางวรรณกรรมมากกว่าการใช้เป็นเกราะกำบังตัว ในกวีนิพนธ์แบบโรแมนติค การใช้เนื้อเรื่องและสถานที่ซึ่งห่างไกลเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลาย จึงไม่น่าประหลาดใจที่เชลลีแต่งเรื่อง **Revolt of Islam** และบทละครเรื่อง **Prometheus Unbound** ในลักษณะเทวตำนาน และเรื่องเมืองไกลเพื่อแสดงความคิดแบบ Radicalism ของเขา ยิ่งมาในสมัยปัจจุบัน ความจริงข้อนี้จะเห็นได้ชัดเจนขึ้นอีกเมื่อเราอ่านงานของ George Orwell เรื่อง **Animal Farm** อันใช้รูปแบบสัตวนิยายเหมือนกับนิทานอีสปเพื่อแสดงความคิดทางการเมืองร่วมสมัย

งานของแลงแลนด์และมอร์เป็นตัวอย่างการเสนอความคิดและแสดงความรับผิดชอบต่อสังคมในแง่ที่ตรงกันข้าม คือแลงแลนด์แสดงความจริงที่ปรากฏ แต่มอร์ศึกษาระบอบการปกครองอื่นซึ่งอาจจะไม่เปิดโอกาสให้มีความชั่วในสังคมอีกต่อไป ทั้งนี้เราอาจมองเห็นได้ว่า วิธีการของนักเขียนทั้งสองเกิดขึ้นในสังคมประเภทเดียวกัน แต่ถ้าสังคมเปลี่ยนไป โอกาสที่จะเสนอภาพและความคิดทางสังคมก็จะแตกต่างออกไป นักเขียนซึ่งได้รับประสบการณ์ในสังคมที่แตกต่างจากผู้อื่นมักจะเปิดเผยความจริงซึ่งมีผลกระทบต่อลัทธิซึ่งผู้อื่นอาจเชื่อโดยบริสุทธิ์ใจว่าถูกต้องและเหมาะสม เช่น ชาวอังกฤษในสมัยจักรภพอาจเข้าใจว่าระบบจักรวรรดินิยมถูกต้องและนำความเจริญไปสู่ "ชาวพื้นเมืองซึ่งป่าเถื่อน" ในรูปต่างๆ แต่ออร์เวลได้ชี้ให้เห็นความจริงว่าตรงกันข้ามในนวนิยายเรื่อง **Burmese Days** (1934) ดงที่ Glicksberg สรุปไว้ว่า

> เรามองเห็นความตรงข้ามที่แสนจะกระจ่างระหว่างอุดมคติที่มุ่งมั่นจะแบกภาระของคนขาว คือ การนำประโยชน์สุขแห่งอารยธรรมไปสู่ "คนนอกศาสนา" กับความเป็นจริงอันปราศจากสิ่งกำบังซึ่งออร์เวลแสดงไว้ กล่าวคือ โรคร้ายและความจนซึ่งบีบคั้นของชาวพื้นเมือง การกอบโกยแรงงานอย่างปราศจากหิริโอตตัปปะ และที่สำคัญที่สุด คือ ความเสื่อมทรามของผู้ที่เข้าไปครอบครอง การเหยียดหยามซึ่งผู้ปกครองกระทำต่อกรรมกรพื้นเมืองเหล่านี้ โดยได้รับการส่งเสริมจากความเชื่องมงายเรื่องความเหนือกว่าทางเชื้อชาติ ผู้ที่มีตำแหน่งทางราชการในป่าประเทศพม่า

> เป็นพวกคอร์รัปต์ เกียจคร้าน เบื่อหน่าย ติดสุราและโหดเหี้ยมอย่างไม่อาจกล่าวได้ กฎอย่างเดียวที่พวกเขาปฏิบัติตาม คือ การเกาะกลุ่มในหมู่คนผิวเดียวกัน คนอื่นซึ่งมีเชื้อชาติด้อยกว่าซึ่งอยู่ภายนอกกฎนี้จะถูกกีดกันออกไปอย่างเข้มงวดไม่ให้สังสรรค์กับพวกเจ้านายผิวขาว[37]

ออร์เวลสร้างตัวละครผิวขาวทั้งชายหญิงให้แสดงความเลวร้ายชนิดต่าง ๆ เช่น การถือผิวอย่างไม่ลืมหูลืมตา ความเย่อหยิ่งดูถูกชาวพื้นเมือง แต่ขณะเดียวกันก็โกงและเอาเปรียบคนเหล่านั้น ทั้งที่คนขาวเหล่านี้ก็ไม่ได้มีชาติตระกูลและฐานะมาก่อน ส่วนคนที่มีฐานะทางสังคมสูงมาจากประเทศของตนก็ถูกเหยียดหยามคนอื่นในกลุ่มเดียวกัน ผ่ายหญิงหาประโยชน์จากอาณานิคมโดยหญิงสาวที่ยากจนเดินทางมาหาคู่ในเมืองที่มีคนขาวอยู่และมีความมุ่งมั่นที่จะแต่งงานให้ได้ เมื่อจับรายหนึ่งพลาดก็รีบเกาะรายใหม่ ครั้นเมื่อหาสามีได้แล้วก็ตั้งตนเป็นคุณนายข่มขู่คนใช้ชาวพื้นเมืองต่อไปไม่ผิดกับพวกผู้ชาย ส่วนคนพื้นเมืองนั้น ออร์เวลไม่ได้ยกย่องให้เป็นคนที่วิเศษกว่าคนขาว อูโปขึ่น ข้าราชการพม่าเป็นตัวแทนของความชั่วร้าย แปดเหลี่ยมแปดคมของชาวพื้นเมือง ส่วนคนใช้และทหารชาวพื้นเมืองก็แสดงการประจบและความต่ำต้อยในค่าของคนไปอีกทางหนึ่ง แต่สิ่งเหล่านี้เป็นเรื่องที่เราเข้าใจได้ เพราะคนเหล่านั้นอยู่ในฐานะจำยอม หรือไม่ก็ต้องการหาประโยชน์กลับคืนจากคนขาวบ้าง ออร์เวลได้แสดงด้วยกลอุบายของอูโปขึ่นว่าคนขาวไม่ได้ฉลาดกว่าคนพม่าแต่อย่างใด เพราะอูโปขึ่นสามารถใช้มือคนขาวทำลายกันเอง และทำลายคู่แข่งชาวอาณานิคมของเขา แผนงานของเขาประสบความสำเร็จทุกครั้ง และที่สุดเขาก็เกษียนอายุไปโดยได้รับเหรียญตราและกิติกรรมประกาศในพิธีของทางราชการ

ตัวเอกซึ่งแสดงความคิดเห็นของออร์เวล คือ ฟลอรีซึ่งเป็นเจ้าหน้าที่ของบริษัทค้าไม้ เขาแสดงความเห็นเรื่องความไร้ประโยชน์ของการที่คนขาวเข้าปกครองตะวันออก ในการโต้แย้งกับ ดร. วีระสวามี แพทย์ชาวอินเดียซึ่งพยายามยกย่องการปกครองของอังกฤษ อาร์เวลตั้งข้อสังเกตว่า "การโต้แย้งนี้กลับตาลปัตรกัน" เพราะว่าคนอังกฤษต่อต้านอังกฤษอย่างขมขื่น แต่คนอินเดียกลับซื่อสัตย์อย่างบ้าคลั่งในการโต้เถียงซึ่งเกิดขึ้นเป็นประจำจะเห็นได้ว่า ออร์เวลต้องการให้ ดร. วีระสวามีเป็นกระบอกเสียงสำหรับความเชื่อของคนอังกฤษที่ว่า จักรวรรดินิยมเป็นอุดมการณ์อันสูงส่ง ออร์เวลบรรยายตัวละครชาวอินเดียคนนี้ไว้ตอนหนึ่งว่า

> ความชื่นชมอังกฤษของ ดร. วีระสวามีนั้นลึกซึ้งจนแม้จะถูกคนอังกฤษดูถูกสักพันครั้งก็ไม่อาจสั่นสะเทือนได้ เขาจะยืนยันอย่างเอาจริงเอาจังว่าตัวเขาในฐานะที่เป็นคนอินเดีย อยู่ในเชื้อชาติซึ่งต่ำกว่าและเสื่อมทราม[38]

นายแพทย์ผู้นี้ไม่ยอมเชื่อว่าคนอังกฤษเข้ามาเพื่อผลประโยชน์ของตัวเอง ดังที่ฟลอรีกล่าว เช่น เมื่อฟลอรีบรรยายวิธีที่อังกฤษปล้นพม่าว่า

> ทางการจับพม่าไว้ให้พ่อค้าล้วงกระเป๋า หมอคิดหรือว่าอย่างบริษัทของผมนี่จะได้สัญญาซื้อไม้ถ้าประเทศนี้ไม่ได้ตกอยู่ในมือของอังกฤษ หรือบริษัทไม้อื่น ๆ หรือบริษัทน้ำมัน หรือเหมืองแร่และเกษตรกรและพ่อค้าก็เถอะ กลุ่มพ่อค้ายังถลกหนังชาวนาผู้โชคร้ายอยู่ได้อย่างไร ถ้าไม่ใช่เพราะรัฐบาลหนุนหลังจักรภพอังกฤษเป็น

> เพียงอุบายที่จะให้การผูกขาดทางการค้าแก่อังกฤษ หรือที่จริงก็คือแกงค์พวกยิวและสกอต

เช่นนี้แล้ว นายแพทย์ชาวอินเดียก็จะอ้างว่า พม่าไม่สามารถค้าขายเองได้ ไม่อาจผลิตเครื่องจักร เรือรถไฟ ถนน และจะไม่มีทางทำอะไรได้เลยถ้าไม่มีอังกฤษ และคงจะถูกขายให้ญี่ปุ่นไปแล้ว เขากล่าวต่อไปว่า

> แทนที่จะเป็นเช่นนั้น ในความปกครองของพวกคุณ ชาวพม่าเจริญขึ้น ขณะที่พวกคุณที่เป็นพ่อค้าพัฒนาเศรษฐกิจของประเทศ เจ้าหน้าที่ของคุณก็ให้อารยธรรมแก่เรา ดึงเราขึ้นสู่ระดับของคุณเองด้วยความรับผิดชอบทางสังคมอย่างบริสุทธิ์ นี่เป็นรางวัลอันยิ่งใหญ่ของการสละตนเพื่อผู้อื่นทีเดียวนะ

แต่ฟลอรีก็จะชี้ให้เห็นว่า สิ่งที่อังกฤษทำก็คือ สอนหนุ่ม ๆ ให้ดื่มวิสกี้และเล่นฟุตบอลเท่านั้น โรงเรียนก็มีเพียงสำหรับผลิตเสมียน อังกฤษไม่เคยสอนการหัตถกรรมที่มีประโยชน์แก่อินเดียสักอย่างเดียว เพราะไม่กล้า โดยกลัวการแข่งขันทางอุตสาหกรรม ทั้งยังได้บดขยี้อุตสาหกรรมหลายอย่าง พวกมุสลิมในอินเดียเคยต่อเรือเดินทะเลในปี 1840 หรือราวนั้น และเดินเรือได้เองด้วย แต่เดี๋ยวนี้สร้างไม่ได้แม้แต่เรือหาปลา ในศตวรรษที่ 18 อินเดียหล่อปืนซึ่งเข้ามาตรฐานยุโรปได้ หลังจากอังกฤษครองอินเดียมา 150 ปี ทั้งผืนแผ่นดินนี้ไม่มีใครสามารถผลิตแม้แต่ปลอกกระสุนทองเหลือง แล้วฟลอรีก็จะสรุปว่า

> ชาติตะวันออกซึ่งพัฒนาอย่างรวดเร็วมีแต่ชาติที่เป็นอิสระเท่านั้น ผมจะไม่ยกตัวอย่างญี่ปุ่นละ แต่เรามาดูประเทศสยามกัน

ถึงตอนนี้ วีระสวามีก็จะแย้งอย่างเคย โดยรู้สึกว่ากรณีของประเทศสยามเป็นอุปสรรคในข้อโต้แย้งของเขา แล้วก็จะยกนิสัยคนตะวันออกขึ้นมาเป็นเหตุว่า ไม่อาจทำให้อังกฤษพัฒนาคนตะวันออกได้เพราะเฉื่อยชาและงมงาย "แต่อย่างน้อยพวกคุณก็นำระเบียบและกฎหมายมาให้เรา ความยุติธรรมของอังกฤษซึ่งไม่มีโอนเอียง และความสงบของประเทศอังกฤษ..." นี่ก็เช่นเดียวกันจะถูกฟลอรีคัดค้านโดยกล่าวว่าเป็นผลประโยชน์แก่ผู้ให้เงินกู้และทนายความ การที่อังกฤษรักษาความสงบในอินเดียก็เพื่อประโยชน์ของตนเอง การที่มีกฎหมายและระเบียบก็สรุปลงที่ทำให้มีกรรมกรและคุกตะรางมากขึ้นเท่านั้น[39]

ตัวอย่างที่เราได้จากเรื่อง **Burmese Days** ชี้ให้เห็นลักษณะอย่างหนึ่งซึ่งพิเศษกว่าตัวอย่างจากเรื่องอื่น ๆ คือ ผู้เขียนวรรณกรรมสังคมไม่จำเป็นต้องแสดงความรู้สึกรับผิดชอบต่อสังคมของตนเองเท่านั้น แต่อาจเผยความอยุติธรรมในสังคมอื่นแม้แต่ความอยุติธรรมที่สังคมของเขาเองมีส่วนก่อขึ้นแก่สังคมอื่นก็ได้ การใช้ประเด็นเรื่องปัญหาสังคมในวรรณกรรมประเภทนี้จึงไม่มีขอบเขตทางภูมิศาสตร์ เชื้อชาติ หรือวัฒนธรรม บางครั้งเช่นในนวนิยายของออร์เวลเรื่องนี้ การที่สถานที่ในเรื่องห่างกลจากผู้อ่านซึ่งส่วนใหญ่เป็นชาวตะวันตกกลับทำให้ผู้อ่านมองสภาพสังคมที่ผู้เขียนบรรยายด้วยความข้าใจและความเป็นธรรมได้ดียิ่งขึ้น

วรรณคดีกับระบอบการปกครอง

เราได้เห็นแล้วว่า ในสังคมเดียวกันมีวัฒนธรรมส่วนอื่น ๆ ต่อเนื่องกันมา แต่เมื่อความคิดเรื่องการปกครองเปลี่ยนไป จะมีผลให้วิธีการและท่าทีของผู้แต่งวรรณกรรมสังคมเปลี่ยนไปด้วย ส่วนปัญหาสังคมซึ่งเกิดขึ้นนั้น เมื่อดูตามปรากฏการณ์แต่เพียงพื้นผิวอาจเห็นว่าแตกต่างกันไปเป็นอย่างมาก แต่ปัญหาทั้งหลายมีรากฐานมาจากสิ่งเดียวกัน ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของสมัยใด สังคมใด คือ ความไม่เป็นธรรมในสังคม วิธีการของบุคคลบางส่วนในสังคมที่จะก่อความทุกข์ให้แก่ผู้อื่นนั้น มีต่าง ๆ กันตามแต่สภาพของสังคม และความคิดว่าอะไรเป็นความยุติธรรมก็แตกต่างกันไปตามยุคตามสถานที่และตามลัทธิอีกด้วย ที่จริงระบอบการปกครองเป็นส่วนหนึ่งของสังคม แต่เราแยกเป็นหัวข้อต่างหากในที่นี้เพราะว่ามีประเด็นเฉพาะและมีขอบเขตกว้างขวาง สมควรแยกพิจารณาเป็นพิเศษจากลักษณะอื่น ๆ ของสังคม ระบอบการปกครองของสังคมมีส่วนจำกัดหรือส่งเสริมการแสดงหรือความคิดเห็น และโอกาสที่จะมีการกดขี่ข่มเหงอีกด้วย ในยุคอัตวิน สังคมดูเหมือนจะมีอยู่เพื่อประโยชน์ของชนชั้นสูง คุณค่าของมนุษย์เป็นไปตามความคิดของคนชั้นนั้น วรรณกรรมสำคัญจึงสะท้อนอุดมการณ์ของชนชั้นสูง เช่น ความกล้าหาญ ความสามารถในการรบและการปกครอง เอปิคเป็นวรรณกรรมซึ่งเป็นตัวแทนของสมัย แต่เราไม่อาจกล่าวได้ว่าเป็นวรรณกรรมซึ่งสะท้อนชีวิตของคนส่วนใหญ่ หรือมีวัตถุประสงค์ที่จะแก้ปัญหาภายในสังคม แทรจิดีก็เช่นเดียวกันเป็นรูปแบบวรรณกรรมซึ่งเสนอปัญหาหนักและลึกซึ้ง แต่ก็มักเป็นปัญหาของชนชั้นสูง

1. ผลกระทบของระบอบประชาธิปไตยต่อวรรณกรรม ปัญหาของคนส่วนใหญ่ในสังคมเริ่มได้รับความสนใจก็เมื่อมีการปกครองในระบอบประชาธิปไตย โดยมีนวนิยายเป็นรูปแบบวรรณกรรมสำคัญที่เกิดขึ้นในระบอบนี้ แต่ทางด้านวรรณกรรมเมื่อรูปแบบการปกครองเปลี่ยนไปก็ไม่ได้หมายความว่า เราจะยกเลิกรูปแบบวรรณกรรมเดิม สิ่งซึ่งปรากฏ คือ รูปแบบที่ให้โอกาสแก่การเสนอความรู้สึกส่วนบุคคลและมีการสื่อสารจากผู้เขียนถึงผู้อ่านเป็นรายบุคคล เช่น ลิริค จะยังคงอยู่ต่อไปแม้ความรู้สึกอันเป็นพื้นฐานของการแสดงออกอาจถูกกระตุ้นด้วยสภาพใหม่ในสังคม แต่วรรณกรรมในรูปแบบซึ่งสื่อสารระหว่างผู้เขียนกับผู้ดู คือ กลุ่มชนจำนวนมาก เช่น ละครจะต้องถูกกระทบกระเทือนหลายทาง เพราะความคิดใหม่ทางการเมืองซึ่งนำไปสู่สภาพใหม่ทางสังคม ดังนั้น เราจึงจะศึกษาผลกระทบของรูปแบบการปกครองต่อละครก่อนที่จะศึกษาสิ่งเดียวกันในนวนิยาย ซึ่งเกิดขึ้นภายหลังการเปลี่ยนรูปแบบการปกครองมาเป็นระบอบประชาธิปไตย

ตั้งแต่ปี 1835 แล้ว ที่มีความสนใจปัญหานี้ในละคร เมื่อ Alexis de Tocqueville (1805–1859) ได้ตั้งข้อสังเกตเรื่องระบอบประชาธิปไตยกับการละครในหนังสือชื่อ **Democracy in America** เขากล่าวว่าการปฏิวัติซึ่งโค่นล้มรัฐและสังคมของชนชั้นผู้ดีเริ่มแทรกซึมเข้าไปในวรรณคดีรูปแบบแรกที่เราจะพบความคิดนี้ คือ ละคร และเป็นที่ซึ่งความคิดที่มาจากการปฏิวัติยังคงเห็นได้เด่นอยู่ตลอดเวลา เราอาจสงสัยว่าเหตุใดจึงเป็นเช่นนั้น เหตุผล คือ ละครเป็นวรรณกรรมที่อาศัยสังคมมาก เพราะผู้เขียนจะประสบความสำเร็จเพียงไรขึ้นอยู่กับผู้ดูในสมัยของเขา ดังได้กล่าวบ้างแล้วในหัว

ข้อบรรยากาศในประเพณีของวรรณกรรมนั้นประการหนึ่ง อีกประการหนึ่ง วิธีสื่อสารของละครก็เป็นปัจจัยสำคัญ เมื่อเราอ่านหนังสือ เรามีโอกาสคิดและใคร่ครวญ อาจขัดแย้งกับผู้เขียนเพราะเราสามารถอ่านทบทวนได้ แต่ในการดูละคร ส่วนใหญ่แล้วผู้ดูไม่ได้คาดคิดมาก่อน เมื่อเหตุการณ์บนเวทีเปลี่ยนไปก็ต้องคอยติดตาม จึงไม่มีเวลาทบทวนว่าสิ่งที่เกิดขึ้นแล้วถูกต้องสมเหตุผลหรือไม่ ผู้ดูจึงอยู่ในฐานะตกอยู่ใต้อิทธิพลของแนวโน้มทางวรรณกรรมซึ่งตนกำลังดูอยู่ โดยไม่มีเวลาที่จะรู้ตัวเสียด้วยซ้ำ ประการที่สาม โดยธรรมชาติของละครเอง วรรณกรรมรูปแบบนี้มีลักษณะเป็นประชาธิปไตยมากกว่าชนิดอื่น จะเห็นได้ว่าแม้ในสมัยฐานันดรเอง ละครเป็นวรรณกรรมที่ให้ความจุใจแก่ผู้ดูเป็นจำนวนมาก โดยผ่านการแสดง เพราะในการดูละครไม่ต้องมีการเตรียมตัวล่วงหน้า ไม่ว่าผู้ดูจะมีอคติหรือความไม่รู้อย่างใดก็จะได้ความประทับใจทั้งสิ้น ในโรงละคร ผู้ดีและสามัญชนมาชุมนุมด้วยกัน และโรงละครเป็นที่แห่งเดียวที่ผู้ดียอมรับฟังความคิดของสามัญชน หรืออย่างน้อยก็ยอมให้สามัญชนแสดงความคิดเห็นได้บ้าง นี้เป็นข้อเท็จจริงด้านการผสมผสานของชนชั้นทางสังคม ส่วนทางด้านสติปัญญานั้น ผู้ที่มีการศึกษาสูงกว่ายากที่จะทำให้ผู้อื่นยอมรับรสนิยมของตนได้ในการดูละคร และยังอาจถูกชักนำด้วยรสนิยมของสามัญชนอีกด้วย ถ้าเราคำนึงถึงสิ่งต่าง ๆ ที่บทละครของเชคสเปียร์จำเป็นต้องมีไว้เพื่อสามัญชนแล้ว เราจะเห็นความจริงข้อนี้ คือ รสนิยมของสามัญชนเป็นเครื่องตัดสินความสำเร็จของละคร เมื่อสามัญชนเป็นใหญ่ในโรงละครแม้แต่ในสมัยฐานันดรเช่นนี้ เราก็ยิ่งจะต้องคาดว่ารสนิยมและแนวโน้มของมวลชนจะต้องแหวกวงล้อมออกมาอย่างรุนแรงในละคร ในขณะที่กฎเกณฑ์ของประชาธิปไตยเริ่มซึมเข้าสู่กฎหมาย และพฤติกรรมของบุคคลในสังคม ในขณะที่ชนชั้นสูงสูญเสียอำนาจและสมบัติซึ่งรับมรดกมา รวมทั้งสูญเสียอภิสิทธิ์และเวลาว่างซึ่งเคยมีเพราะไม่ต้องทำการงานหาเลี้ยงชีพ

สิ่งซึ่งโคคเกอร์วิลล์สังเกตและเป็นเรื่องน่าสนใจ คือ การที่ละครสามารถแสดงความดีเกือบทั้งหมดและความชั่วเกือบทั้งหมดของระบอบประชาธิปไตยเช่นกัน เขาเปรียบเทียบวิธีการและความสนใจละครเพื่อแสดงให้เห็นว่า สังคมเป็นประชาธิปไตยเพียงไร คนในระบอบประชาธิปไตยไม่ค่อยสนใจความรู้และความถูกต้องทางประวัติศาสตร์เช่นในละครที่เกี่ยวกับโรมหรือเอเธนส์ ต้องการเพียงแต่ดูเรื่องเกี่ยวกับตนเองและสมัยของตนเท่านั้น แต่ถ้าตราบใดผู้เขียนยังรักษากฎเกณฑ์ตามแบบเก่าอยู่ในการเสนอตัวเอกและแสดงขนบประเพณีแบบโบราณ ก็แสดงว่าประชาชนยังไม่ได้เป็นผู้ชี้ทางให้แก่ละครอยู่ตราบนั้น เพราะประชาชนเองไม่สนใจสิ่งเหล่านี้ดังกล่าวแล้ว การเลือกเสนอเฉพาะบางแง่ในสังคมก็เป็นเครื่องชี้อิทธิพลของชนชั้นผู้ดี เพราะคนเหล่านั้นมีรสนิยมสูงกว่าและวางท่า เมื่อเป็นผู้ชี้ทางให้ละครก็จะแสดงความพอใจเฉพาะฉาก ซึ่งแสดงขนบประเพณีของพวกตน และการเสนอความดีความชั่วบางอย่างเท่านั้น ในด้านความเป็นอยู่ พวกผู้ดีจะเข้าใจอารมณ์ของกษัตริย์ และสังสรรค์กันในหมู่พวกของตน ดังนั้นในละคร พวกผู้ดีก็จะกดดันผู้แต่งบทให้ใช้ลีลาการแต่งเฉพาะบางอย่าง เช่น ให้ใช้วิธีเสนอความคิดในทางที่จะเป็นเครื่องควบคุมทุกสิ่งที่กล่าวถึง ผลก็คือ การแสดงบนเวทีมักจะกลายเป็นการแสดงภาพของมนุษย์เพียงด้านเดียว หรือบางครั้งก็แสดงสิ่งซึ่งจะหาไม่พบในหมู่มนุษย์ เป็นการแหวกจากธรรมชาติขึ้นสู่อุดมการณ์ที่เหนือธรรมชาติ แต่ในกลุ่มชนแบบประชาธิปไตย ผู้ดูไม่มีการเลือกที่รักมักที่ชังเช่นนั้น ผู้ดูไม่ใคร่จะแสดงความเบื่อหน่าย แต่อยากจะให้ละครแสดงสภาพต่าง ๆ ในสังคม ความคิด ความรู้สึกที่ตนมีประสบการณ์ ละครจึงกลายเป็นสิ่งที่เด่น สามัญและตรง

ตามความเป็นจริงมากกว่าละครในแบบของผู้ดี ถ้ามีการเสนอสิ่งซึ่งไม่จริงก็จะตรงกันข้ามกับที่เป็นมาแล้ว คือเป็นการแสดงอุปนิสัยเฉพาะบุคคลในรายละเอียดจนลืมลักษณะใหญ่ ๆ ของมนุษย์เท่านั้น ส่วนด้านวิธีการแต่งละครไม่สนใจการเลือกถ้อยคำและการใช้ภาษาเหมือนกับสมัยพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 เพราะว่าพวกเขาไปดูละครเพื่อความบันเทิงไม่ใช่ทางสมอง ไม่คาดหวังจะไปฟังงานทางวรรณกรรมซึ่งแต่งไว้เป็นอย่างดี แต่เมื่อไปดูละคร ถ้าผู้แต่งใช้ภาษาของประเทศของตนถูกต้องพอจะเข้าใจได้ และตัวละครสามารถกระตุ้นความสนใจและเห็นใจได้ พวกเขาก็พอใจแล้ว สำหรับความสมจริงของโครงสร้างนั้นไม่สามารถเข้ากันได้กับความแปลกใหม่ซึ่งเกิดขึ้นตลอดเวลา ความตื่นเต้นและการประดิษฐ์สิ่งใหม่อย่างรวดเร็วผู้คนจึงเลิกสนใจเช่นเดียวกัน ถ้าละครสามารถเร้าอารมณ์ได้ ผู้ดูก็ไม่สนใจว่าวิธีการเป็นอย่างไร โตคเกอร์วิลล์สังเกตว่าเวทีละครอเมริกาสมัยกลางศตวรรษที่ 19 ยังมีร่องรอยของพิวริตันนิสม์อยู่ และละครไม่มีผู้สนใจมากนัก ทั้งไม่สู้จะมีเหตุการณ์สำคัญอะไรพอที่จะนำมาเสนอในรูปละคร เพราะชาตินี้ไม่เคยมีวิกฤติการณ์ทางการเมือง ส่วนความรักในชีวิตของคนอเมริกาก็นำไปสู่การแต่งงานอย่างง่ายดาย ผู้คนใช้เวลาส่วนใหญ่ในวันปกติในการหาเงินและในวันอาทิตย์ก็ไปวัด จึงไม่มีอะไรที่จะนำมาแต่งเป็นคอมิดีได้[40]

โดยส่วนรวม สิ่งที่โตคเกอร์วิลล์สังเกตเกี่ยวกับละครในระบอบประชาธิปไตยนั้นเป็นการตำหนิ โดยเขามองเห็นว่า แม้พวกผู้ดีจะมีรสนิยมไม่กว้างขวาง แต่ก็มุ่งคุณภาพและความสูงส่งทั้งด้านวิธีการและอุดมการณ์ เป็นข้อสังเกตซึ่งตั้งขึ้นเมื่อในสมัยที่ประชาชนยังไม่ซาบซึ้งเรื่องระบอบประชาธิปไตยและยังไม่มีการปรับตัวได้อย่างสมบูรณ์ ในวรรณกรรมประเภทละครซึ่งมีรากหยั่งลึกอยู่ในอุดมการณ์ของระบบฐานันดร แม้แต่ในปี 1870 **Walt Whitman** ก็ยังไม่เห็นความก้าวหน้าอย่างน่าพอใจในละครของอเมริกา เขากล่าวว่า

> สำหรับสิ่งที่เรียกกันว่า ละคร หรือการเสนอวรรณกรรมในรูปแบบละครในสหรัฐอเมริกาดังเช่นปรากฏอยู่บนเวทีขณะนี้ ข้าพเจ้าใคร่จะกล่าวว่า ควรจะถือว่าเป็นเรื่องที่จริงจังและอยู่ในระดับเดียวกับปัญหาการประดับโต๊ะอาหารในงานเลี้ยงด้วยลวดลายที่ทำด้วยน้ำตาล หรือการจัดม่านและระบายในห้องลีลาศ ไม่มากไม่น้อยกว่านั้น[41]

ในประเทศเยอรมนี มีปรากฏการณ์ทางวรรณกรรมในรูปละครอีกชนิดหนึ่ง คือ เกิดมีประเพณีการแต่งแทรจิดีของชนชั้นกลางมานาน ตั้งแต่เมื่อเลสซิงเขียนบทละครเรื่อง **Miss Sara Sampson** (1755) และถึงปี 1844 **Hebbel** ได้บ่นเรื่องแทรจิดีของชนชั้นกลางว่าเสื่อมจากความนิยมเพราะเหตุสองประการ เหตุแรก คือ ไม่มีการสร้างบทจากปัจจัยภายในของเรื่องนั้นเอง กล่าวคือ การที่บุคคลเผชิญหน้ากันในภาวะแวดล้อมอันจำกัด และไม่มีทางแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกันได้ รวมทั้งการที่ชีวิตอันมีวิถีทางดำเนินเพียงอย่างเดียวถูกบีบคั้นอย่างยิ่งเนื่องจากตกอยู่ในสภาพเช่นนั้น แต่นักเขียนกลับสร้างบทโดยนำปัจจัยภายนอกสารพัดอย่างมาปะติดปะต่อกัน เช่น การขาดเงิน ความอดอยากเกินขีด โดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่องความขัดแย้งระหว่างชนชั้นในเรื่องความรัก ผลที่ได้ คือ ความน่าสมเพชไม่ใช่ความพินาศอันไม่อาจหลีกเลี่ยงได้ ส่วนเหตุที่สอง คือ กวีซึ่งนำเรื่องของสามัญชนมาเป็นเนื้อหา

ได้พยายามทำให้คนเหล่านั้นพูดภาษาซึ่งสละสลวยเป็นพิเศษ หรือไม่ก็กดให้สามัญชนในละครกลายเป็นคนโง่ไปอันทำให้สภาพของละครประเภทนี้ยิ่งเลวลงไปอีก เนื่องจากเป็นการเพิ่มสิ่งซึ่งไม่สมเหตุผลและน่าหัวเราะให้กับสิ่งซึ่งขาดความสำคัญอยู่แล้ว อย่างไรก็ตาม ความคิดทั้งสองอย่างนี้ไม่ได้เกิดจากรูปแบบย่อยชนิดนี้ แต่เกิดจากผู้เขียนซึ่งไม่รู้กาลเทศะ เฮบเบลสรุปว่าในแทรจิดีของชนชั้นกลาง สิ่งสำคัญ คือ ความสัมพันธ์ระหว่างด้านดีและด้านเสียของพลังทางศีลธรรมซึ่งอยู่เบื้องหลังละคร เป็นการเลือกระหว่างความดีกับความชั่ว และไม่ต้องถามถึงวาทะกวีและอลังการต่าง ๆ ทางภาษา[42]

เมื่อเราพิจารณาแทรจิดีของชนชั้นกลางกับละครในระบอบประชาธิปไตยแล้ว จะเห็นว่าความเป็นประชาธิปไตยนั้นไม่จำเป็นต้องมีระบอบการปกครองมาก่อน แต่อยู่ที่ความสนใจของชนหมู่มากซึ่งเริ่มมีการศึกษาและรสนิยมทางศิลปะ ได้แก่ ชนชั้นกลาง ในทำนองเดียวกัน ระบบฐานันดรก็ไม่ได้มีอยู่แต่เพียงในประเทศที่มีกษัตริย์เป็นประมุข เพราะว่าในสมัยที่มีการแต่งละครแทรจิดีแบบคลาสสิคในเอเธนส์ รูปแบบการปกครองในนครนั้นเป็นระบอบประชาธิปไตย แต่ผู้ที่ได้รับเลือกให้เป็นผู้บริหารอยู่ในชนชั้นผู้ดี เนื่องจากตำแหน่งที่ได้รับไม่มีค่าตอบแทน ผู้ที่ต้องทำมาหาเลี้ยงชีพไม่อาจสละเวลาไปทำหน้าที่เช่นนั้นได้ ในอังกฤษแม้ในสมัยศตวรรษที่ 16 ขณะที่ละครแทรจิดีของเชคสเปียร์ล้วนแต่เป็นเรื่องของชนชั้นสูงก็มีแทรจิดีแบบในบ้าน (domestic tragedy) เช่นเรื่อง **Auden of Feversham** (1592) เป็นแทรจิดีของชนชั้นกลาง ปัญหาขัดแย้งอันนำไปสู่ความหายนะเป็นปัญหาในครอบครัวไม่ใช่เรื่องสูงส่งเหมือนในแทรจิดีทั่วไป เมื่อเราทราบเช่นนี้แล้ว จึงอาจสรุปว่ารูปแบบการปกครองแบบประชาธิปไตยเพียงแต่กระตุ้นชนชั้นกลางให้แสดงตัวในวรรณกรรมมากขึ้น ในสังคมที่มีประสบการณ์ทางการปกครองในรูปแบบอื่นที่มีชนชั้นสูงเป็นผู้ปกครอง ต่อมาเมื่อสถาบันต่าง ๆ รวมทั้งประชาชนเองมีลักษณะเป็นประชาธิปไตยมากขึ้น งานของประชาธิปไตยจึงอาจมีอิทธิพลอย่างเต็มที่ต่อการผลิตวรรณกรรมในรูปแบบที่มีมาแต่เดิมได้ **Romain Rolland** สำรวจปัจจัยซึ่งละครในสมัยประชาธิปไตยจำเป็นต้องมี เมื่อปี 1941 อันเป็นสมัยที่ถือได้ว่าชาวปารีสส่วนใหญ่มีความคิดและความเป็นอยู่ตามแนวทางของระบอบประชาธิปไตยมาช้านานแล้ว เขาพบว่าโรงละคร คือ ที่ซึ่งผู้แต่งบทละครมีหน้าที่ต้องทำให้งานของตนบันดาลความบันเทิงแก่ผู้ดูซึ่งเหน็ดเหนื่อยมาจากงานประจำวัน ไม่ควรเสนองานประเภท **decadent** ในรูปแบบใหม่ที่สุดเพราะเหตุที่อยากแสดงความรอบรู้ของตน หรือเพราะความเบาปัญญาก็ตาม เพราะงานชนิดนี้บางครั้งก็มีผลร้ายแม้แต่กับคนซึ่งไม่สู้จะเฉียบแหลม ส่วนเรื่องความทุกข์และความสงสัยของผู้มีวัฒนธรรมนั้น ผู้แต่งควรเก็บไว้เป็นเรื่องของตนเอง เนื่องจากประชาชนมีปัญหาเหล่านี้มากเกินพอแล้ว คนเหล่านี้แม้จะต้องจำยอมหรือท้อแท้กับสภาพของชีวิตของตน แต่ก็กระตือรือร้นต่อโชคชะตาของพระเอกของตน และไม่อยากให้ละครจบลงอย่างเศร้าโศก อย่างไรก็ตามนี้ไม่ได้หมายความว่าละครของประชาชนจะต้องเป็นแบบโศกที่จบอย่างเป็นสุขเสมอไป เพราะปัจจัยที่สองที่จำเป็นต้องมีในละครสำหรับพวกเขา คือ พลังเพื่อที่จะต่อต้านความโน้มเอียงไปทางลบ ได้แก่ ความเพ้อฝัน ในเมื่อเราเสนอความเพลิดเพลินและสนุกสนาน เพื่อต่อต้านความเศร้าในชีวิตจริงของผู้ดู ละครจะต้องมีการกระทำ เพราะความสุขของสามัญชนที่มีสุขภาพดีจะไม่สมบูรณ์ ถ้าไม่มีการกระทำอย่างใดอย่างหนึ่ง ด้านสติปัญญาก็จะต้องเข้ามาเป็นปัจจัยที่สาม เพราะว่าคนที่ทำงานนั้นปกติไม่ได้คิดในเวลาที่ทำงานด้วยแรงกาย จึงเป็นการดีที่จะทำให้เขาได้บริหารสมองเสียบ้าง เมื่อเขาพอจะเข้าใจ

อะไรได้บ้างแม้เพียงเล็กน้อยก็จะได้ความบันเทิงอีกส่วนหนึ่ง ละครควรจะสอนให้เขามองเห็นสิ่งต่าง ๆ ได้อย่างแจ่มแจ้งและรู้จักตัดสิน[43]

เราจะเห็นได้ว่าบทละครและโรงละครที่โรลลองด์กล่าวถึงนั้น สร้างขึ้นเพื่อสามัญชนจริง ๆ ไม่ใช่ชนชั้นกลางซึ่งรวมทั้งปัญญาชน คือ มุ่งเสริมคุณภาพแห่งชีวิตของบุคคลส่วนหนึ่งในสังคมที่เคยถูกทอดทิ้ง และจะให้เขาได้รับการพัฒนาให้มีชีวิตที่เป็นอิสระจากอิทธิพลแห่งความเสื่อมของชนชั้นสูงกว่า และความโง่เขลาซึ่งเกิดจากสภาพชีวิตของตนเอง ในขณะเดียวกันเราก็เห็นแนวทางความนิยมของประชาชนสามัญว่าชอบคอมิดีมากกว่าแทรจิดี กล่าวโดยทั่วไป คอมิดีไม่สู้มีปัญหาในการปรับลักษณะให้เข้ากับความเป็นอยู่ในระบอบประชาธิปไตย เพราะตั้งแต่สมัยกรีกและโรมันมาแล้ว ตัวละครในคอมิดีมักเป็นสามัญชน ในละครเชคสเปียร์ บทตลกขบขันของสามัญชนซึ่งแม้จะมีขึ้นเพื่อเป็นเครื่องเชิดชูบทของชนชั้นสูง ก็ไม่เป็นที่รังเกียจของผู้ดูในที่นั่งราคาถูก Ben Jonson ซึ่งเป็นนักแต่งบทละครแบบคลาสสิคได้ผลิตคอมิดีตามแนวโรมันหลายเรื่อง เป็นเรื่องของสามัญชนโดยตลอด เช่น **Volpone** (1606) ส่วนในฝรั่งเศสสมัยใกล้เคียงกัน Molière ก็ผลิตคอมิดีซึ่งสะท้อนชีวิตชาวฝรั่งเศสในระดับสามัญชนเช่นเดียวกัน เช่นเรื่อง **Le Médecin malgré lui** (1666)

สิ่งที่นักวิจารณ์เหล่านี้พูดถึงชี้ให้เห็นความสำคัญของรสนิยมของสามัญชน ซึ่งเริ่มเป็นปัจจัยซึ่งนักเขียนในระบอบประชาธิปไตยจะต้องสนใจ ถ้าเราหันมาสำรวจความเปลี่ยนแปลงในวรรณกรรมรูปแบบใหม่ คือ นวนิยาย ก็จะเห็นความจริงข้อเดียวกัน แม้ว่านวนิยายจะมีกำเนิดในประเทศซึ่งมีการปกครองในระบอบประชาธิปไตย แต่ก็ยังมีนักเขียนกลุ่มหนึ่งซึ่งสนใจเสนอความเป็นไปของชนชั้นกลางที่รับประเพณีและคุณค่าของชนชั้นสูง ซึ่งยังเป็นผู้นำทางวัฒนธรรมอยู่ในศตวรรษที่ 19 เช่น Jane Austen ส่วนนักเขียนซึ่งสนใจประชาชนธรรมดาถึงกับสร้างตัวเอกจากชนชั้นนั้น และแสดงความเห็นใจคนซึ่งด้อยฐานะและโอกาสเหล่านั้นก็มีอยู่ แต่มาตรฐานและท่าทีของผู้แต่ง ยังเป็นไปตามวัฒนธรรมเดิม เช่น การให้รางวัลตัวละครของตน ด้วยการให้เป็นที่ยอมรับของสังคมซึ่งสูงกว่าดังเช่นที่ Dickens ให้ Micawber ในเรื่อง **David of Copperfield** ได้ตำแหน่งผู้พิพากษาในออสเตรเลีย ทั้งที่ความสามารถของเขาขณะที่อยู่ในอังกฤษไม่อาจทำให้เราคาดการณ์ตามเหตุผลได้ว่า เขาจะประสบความก้าวหน้าในชีวิตเช่นนั้น ที่เป็นเช่นนี้เพราะวัฒนธรรมแบบของชนชั้นสูงยังมีต่อไปและเปลี่ยนไปอย่างช้า ๆ เพราะอังกฤษมีสายใยยึดอยู่กับประเพณีและสถาบันเก่า ๆ อย่างแน่นแฟ้น รวมทั้งไม่มีความเปลี่ยนแปลงอย่างสำคัญทางการเมืองที่จะเร่งความเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมไปสู่ลักษณะใหม่ที่เกิดจากมาตรฐานและคุณค่าตามความคิดของสามัญชน ถ้าเรามองดูสภาพของนวนิยายในสหรัฐอเมริกาในสมัยเดียวกัน จะเห็นว่าประเทศนี้เริ่มต้นด้วยการเป็นประธาธิปไตยตั้งแต่เมื่อแยกจากอังกฤษ และไม่มีประเพณีทางวรรณกรรมของตนเองมาตั้งแต่ต้น และหลังจากสงครามกลางเมือง เมื่อฝ่ายใต้พ่ายแพ้ในการสงคราม ร่องรอยสุดท้ายของสถาบันแบบชนชั้นสูงในอเมริกาก็เลือนหายไปในขณะที่ความคิดของฝ่ายเหนือซึ่งเป็นประชาธิปไตยมากกว่าได้แพร่ขยายออกไปอย่างกว้างขวาง แต่ทั้งนี้ไม่หมายความว่ามาตรฐานและคุณค่าในสังคมจะเป็นอย่างเดียวกันทุกหนทุกแห่ง เพราะสามัญชนเองยังแบ่งออกได้เป็นผู้มีการศึกษาสูง การศึกษาชั้นกลาง และผู้ด้อยการศึกษา เราจึงเห็นได้ว่าผู้เขียนจะต้องมีปัญหาเกี่ยว

กับผู้อ่านที่เขาต้องการ ความสำเร็จของผู้เขียนนวนิยายบางคนอาจเกิดขึ้นอย่างไม่คาดฝัน ถ้าหนังสือ ของเขาเป็นที่เข้าใจของผู้อ่านประเภทหนึ่ง

ระหว่างปี 1850 ถึง 1855 เมื่อนักเขียนที่เป็นคลาสสิคของอเมริกา เช่น Hawthorne และ Melville มีชื่อเสียงถึงขีดสุด นวนิยายของนักเขียนซึ่งไม่มีชื่อเสียงได้แพร่หลายอย่างไม่เคยมีมาแต่ก่อน นักเขียนเหล่านั้นส่วนมากเป็นสตรี นวนิยายเรื่อง **The Wide, Wide World** (1850) ของ Susan B. Warner ทำความแปลกใจแก่ทั้งผู้พิมพ์และนักวิจารณ์ เพราะว่าจำนวนเล่มอันมหาศาลที่ตีพิมพ์ออกมาได้เผยให้เห็นว่า มีผู้อ่านนวนิยายประเภทหนึ่งซึ่งไม่มีใครเคยคิดถึงมาก่อน นั่นคือนวนิยายแบบ sentimental หรือนวนิยายครอบครัว ในเมื่อเรื่อง **The Scarlet Letter** ของ Hawthorne ขายได้ห้าพันฉบับในหกเดือนแรกอันเป็นที่พอใจของผู้แต่งแล้วนั้น เรื่อง **The Wide, Wide World** ตีพิมพ์ถึง 12 ครั้ง ในสองปีรวมการตีพิมพ์เพิ่มถึง 67 ครั้ง และในตอนปลายศตวรรษที่ 19 ขายได้มากกว่าครึ่งล้านฉบับในอเมริกา นอกจากนี้ยังแพร่หลายในประเทศอังกฤษอยู่เป็นเวลานาน นวนิยายของนักเขียนสตรีคนอื่น ๆ เช่น Mary Jane Holmes **(Tempest and Sunshine)** Caroline Lee Huntz **(The Planter's Northern Bride)** และ Augusta Jane Evans **(Beulah)** ล้วนขายได้เป็นประวัติการณ์[44] ในกลางศตวรรษที่ 19 ผู้อ่านนวนิยายกลุ่มใหม่ขยายตัวอย่างรวดเร็ว นอกจากกลุ่มที่สนใจนิยายแบบ sentimental และแบบครอบครัวนี้แล้วก็มีอีกสองกลุ่ม คือกลุ่มวัยรุ่นและกลุ่มผู้ชายที่ค่อนข้างจะโง่เขลา สองกลุ่มนี้ชอบนวนิยายเผชิญภัยโลดโผนและการหนีรอดได้อย่างหวุดหวิด เราไม่อาจกล่าวได้ว่าคนสองกลุ่มนี้เป็นประเภทเดียวกันกับคนงานในเมือง เช่น ในอังกฤษสมัยวิกทอเรียน การที่คนอเมริกันไม่มีการแบ่งเป็นชนชั้นอย่างเด็ดขาดทำให้เราไม่อาจโยงระดับรสนิยมกับฐานะทางสังคมของบุคคลได้ ฮอธอร์นกล่าวถึงนักเขียนสตรีอย่างขมขื่น แสดงว่าเขาเข้าใจว่าตลาดหนังสือมีสภาพเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน แต่เมลวิลล์ตั้งสมมติฐานว่าผู้อ่านนวนิยายชาวอเมริกาแบ่งเป็นสองกลุ่ม คือ กลุ่มใหญ่เป็นพวกไม่มีมาตรฐาน และอีกกลุ่มหนึ่งมีมาตรฐานสูง สมิธกล่าวว่าปัญหาของนักเขียนเช่นเมลวิลล์ซึ่งไม่อาจหลอกผู้อ่านได้สำเร็จ เป็นเรื่องทางเทคนิคมากกว่าปัญหาทางหลักเกณฑ์ กล่าวคือ ในขั้นสุดท้าย นวนิยายควรจะเกี่ยวข้องกับปัญหาทางสังคมและสติปัญญา หรือควรจะเป็นเพียงแต่สิ่งซึ่งน่าอ่านในฐานะเป็นเครื่องผ่อนสมองมากกว่าเป็นสิ่งซึ่งเราต้องสนใจจริงจัง เขากล่าวต่อไปในเชิงให้ความคิดเห็นอันอาจสรุปได้ว่า ทั้งในอังกฤษและอเมริกาสมัยนั้น นวนิยายเป็นวรรณกรรมสำหรับสามัญชน คือ ผู้ที่มีความเข้าใจสิ่งต่าง ๆ ขั้นธรรมดา และซาบซึ้งเฉพาะเรื่องชีวิตประจำวัน วัฒนธรรมของสามัญชนทั้งในอังกฤษและอเมริกายอมรับศิลปะในปริมาณที่พอสมควรในฐานะสิ่งบันเทิงหรือเครื่องประดับ สำหรับการสั่งสอนศีลธรรม และไม่ยอมรับความคิดที่ว่านวนิยายอาจบรรลุสัจธรรมซึ่งเราไม่อาจเข้าถึงได้ด้วยกระบวนการสังเกตและตีความอย่างปกติ Magaret Oliphant นักเขียนนวนิยายชาวอังกฤษซึ่งมีชื่อเสียงเป็นผู้ตั้งข้อสังเกตนี้และลงความเห็นว่า ฮอธอร์นเข้าใจธรรมชาติของนวนิยายผิดไป และใช้นวนิยายเป็นเครื่องศึกษาความคิดจิตใจของผู้อื่น ทั้งยังเขียนเพื่อผู้อ่านที่มีสติปัญญา[45] ปัญหาจึงมีว่าเหตุใดชาวอเมริกาจึงไม่ต้องการมองเห็นความยุ่งยากในนวนิยาย ทั้งนี้อาจเป็นเพราะว่าคนชั้นกลางเพิ่งจะเริ่มมีปากมีเสียง ยังต้องการจะได้ความมั่นใจ ไม่ใช่การท้าทาย

วัตถุประสงค์ที่มีร่วมกันโดยมิได้กล่าวไว้ และอาจจะไม่มีความตระหนักในหมู่นวนิยายซึ่งขายดีที่สุดในช่วงทศวรรษที่ 1830 ก็คือ เพื่อบีบเบ่าความกังวลใจที่เกิดขึ้นเพราะความเคลื่อนไหวสู่ระดับสูงขึ้นอย่างรวดเร็ว โดยเฉพาะความกลัวการผิดหวัง และเพื่อให้ความมั่นใจว่า จักรวาลนี้เป็นไปเพื่อประโยชน์ของมนุษย์[46]

สมัยศตวรรษที่ 19 การแบ่งแยกชนชั้นกำลังจะหมดไปจากยุโรปเพราะแรงกดดันจากความเปลี่ยนแปลงในสังคม โดยเฉพาะอย่างยิ่งในอเมริกา แต่ร่องรอยของวัฒนธรรมของสังคมที่แบ่งแยกชั้นก็ยังหลงเหลืออยู่ในนวนิยายของสามัญชนในระยะเวลาระหว่างปี 1850 ถึงทศวรรษที่ 1860 เช่นในเรื่อง **Norwood** ของ **Henry Ward Beecher** ซึ่งพิมพ์เป็นตอน ๆ ในนิตยสาร **Ledger** ในปี 1886 ไม่มีนักวิจารณ์สนใจตัวละครสำคัญในเรื่องซึ่งล้วนเป็นผู้มีฐานะสูง แต่การที่นวนิยายนี้ประสบความสำเร็จอย่างมากอาจเป็นเพราะผู้แต่งเป็นนักเทศน์ที่มีผู้นิยมมาก และผู้ฟังซึ่งมีมาตรฐานต่ำกว่านักวิจารณ์พอใจที่จะอ่านคำเทศน์ของ **Beecher** ในหนังสือเช่นเดียวกับที่ชอบฟังเขาพูด **Beecher** สนใจสามัญชนใน **New England** อย่างแท้จริง แต่ประเพณีการแต่งนวนิยายที่เขารับมาจากวัฒนธรรมชั้นสูงซึ่งเสื่อมโทรมแล้วนั้น ทำให้เขาไม่อาจแต่งให้ตัวละครเอกอยู่ในระดับนี้ได้ การบรรยายตัวละครระดับต่ำของเขากลับได้รับการยกย่องจากนักวิจารณ์ แต่เขาก็แสดงชีวิตของสามัญชนได้ในลักษณะที่จำกัด สมิธให้ความเห็นว่าลัทธิการสร้างตัวละครตามอุดมคติตามแบบวัฒนธรรมของผู้ดี มีผลเสียต่อตัวละครทั้งสองประเภท คือ ทั้งสูงทั้งต่ำในนวนิยาย คือตัวละครซึ่งมีศีลธรรมและเป็นไปตามอุดมคติต่างไม่มีชีวิตและสีสัน เพราะความคิดที่ว่าตัวละครเหล่านี้จะต้องไม่มีตำหนิไม่ว่าภายในหรือภายนอก ส่วนตัวละครชั้นต่ำก็จะต้องเป็นตัวตลกหรือไม่ก็น่าสงสาร แต่ในทั้งสองกรณีต้องไม่ทำให้เขาสนใจอย่างจริงจัง อาจมีตัวเลวซึ่งเป็นคนชั้นสูงและมีวัฒนธรรมได้ แต่ตัวละครเหล่านี้ก็เห็นได้ชัดว่าไม่มีอิสระ เพราะถูกจำกัดให้เป็นไปตามประเภทของตน คือต้องมีความเลวอย่างเกินมนุษย์เช่นกัน[47]

อาจสรุปได้ว่านวนิยายตามรสนิยมของสามัญชนในศตวรรษที่ 19 มีลักษณะไม่สมจริงไม่ว่าจะเป็นนวนิยายรักหรือครอบครัว นวนิยายโลดโผนหรือเร้าอารมณ์ต่างแสดงความขัดแย้งและอารมณ์รุนแรงทั้งสองแบบนี้ชวนเชิญให้ผู้อ่านคิดว่าตนเป็นพระเอกหรือนางเอกซึ่งมีความงามเป็นพิเศษหรือมีความสูงส่งโดยความเป็นจริงหรือโดยการเปรียบเทียบ แต่นักเขียนบางคนก็ไม่อาจสนองรสนิยมของสามัญชน เช่น **Henry James** ซึ่งเริ่มการเขียนนวนิยายแนววิเคราะห์ เป็นแนวที่ทำให้ผู้อ่านต้องเปลี่ยนความคาดหวัง ดังได้กล่าวแล้วว่า มีความยึดถือตลอดมาว่านวนิยายเป็นเรื่องของอารมณ์ไม่ใช่สมอง เมื่อเจมส์สนใจการวิเคราะห์กระบวนการทางจิตใจของตัวละครมากกว่าการบรรยายการกระทำ ก็ทำให้การอ่านนวนิยายกลายเป็นการผึกใช้สมอง จึงเป็นการสร้างรสนิยมระดับสูง ซึ่งแตกต่างจากท่าทีระดับกลางซึ่งยอมรับกันอย่างเห็นได้แจ่มแจ้ง ผู้อ่านส่วนใหญ่ย่อมไม่เข้าใจนวนิยายของเจมส์ซึ่งนำไปสู่การเข้าใจสัจธรรมโดยทางจิตวิทยา เช่นเรื่อง **The Golden Bowl** (1904) อันเป็นนวนิยายเรื่องสุดท้ายของเขา ขณะที่เจมส์เป็นที่ยอมรับอย่างกว้างขวางว่าเป็นนักเขียนสำคัญ นวนิยายของเขากลับขายไม่ดี แสดงว่าชื่อเสียงของเขาไม่ได้เกิดจากผู้อ่านซึ่งเป็นสามัญชนที่มีรสนิยมธรรมดาสามัญ นี้เป็นสิ่งซึ่งเป็นไปได้แม้ในระบอบประชาธิปไตย เพราะว่ารสนิยมสูงในสังคมประชาธิปไตยไม่จำเป็นต้องผูกพันอยู่กับ

ฐานะในสังคมหรือแม้แต่การศึกษาระดับสูง สตรีหลายคนซึ่งเห็นคุณค่าของนวนิยายของเจมส์ในต้นศตวรรษที่ 20 นั้นไม่ได้มีการศึกษาระดับมหาวิทยาลัย ส่วนเจมส์เองเมื่อคนส่วนใหญ่ไม่ชื่นชม เขาก็ไม่สนใจคนเหล่านั้นรวมทั้งนักวิจารณ์ด้วย ปรากฏการณ์ในอเมริกาในการที่นักเขียนต่อต้านรสนิยมทางวรรณกรรมและวัฒนธรรมของคนหมู่มาก เป็นทำนองเดียวกันกับในยุโรปซึ่งเกิดขึ้นนานแล้วในฝรั่งเศส คือนักเขียนดูหมิ่นคนชั้นกลางเมื่อมีการเคลื่อนไหวทางสุนทรียภาพขึ้นในปี 1880 ท่าทีต่อต้านสามัญชนแพร่เข้าไปในอังกฤษและประเทศอื่น ๆ ในยุโรปก่อนสงครามโลกครั้งที่หนึ่ง แต่ในเมื่อนักเขียนส่วนใหญ่ที่มีท่าทีเช่นนั้นแยกตัวออกจากวัฒนธรรมของตน อาจกล่าวได้ว่าเจมส์เป็นกรณียกเว้น เพราะเขายังมั่นคงต่อคุณค่าทางวัฒนธรรมของผู้ดีซึ่งกลุ่มปัญญาชนส่วนน้อยของเขายึดถือ เป็นแต่เขาได้รับการศึกษาอย่างไม่มีแบบแผน เขาจึงหลุดรอดจากการเชื่อของอุดมการณ์ของอเมริกาอย่างฝังจิตใจเหมือนกับเด็กอื่น ๆ ในวัยเดียวกันกับเขาซึ่งได้รับอิทธิพลของนักสอนศาสนาและนักปรัชญาชาวอเมริกันซึ่งรู้สึกว่าโลกนี้เป็นสถานที่ปลอดภัย มีพระเจ้าคอยดูแลเพื่อความสุขของมนุษย์ ดังนั้น ผลก็คือเจมส์สามารถแยกตัวเองออกจากวัฒนธรรมแบบสามัญชนของอเมริกา และผลิตงานซึ่งมุ่งเสนอต่อปัญญาชนอันเป็นคนส่วนน้อยในสังคมของเขา สมิธเปรียบเทียบระหว่าง Howell กับเจมส์ซึ่งมีปัญหาเกี่ยวกับผู้อ่านส่วนมากซึ่งมีรสนิยมปานกลางในสังคมประชาธิปไตยว่า

> ที่จริงแล้วอาจยืนยันได้ว่า ปัจจัยสำคัญอย่างหนึ่งซึ่งเป็นเหตุแห่งความแตกต่างอันเห็นได้ชัดระหว่างงานของเจมส์และของเฮาเวล โดยเฉพาะในงานชิ้นหลัง ๆ ของเฮาเวล คือ การที่เฮาเวลยึดมั่นความเชื่อนี้ซึ่งเจมส์ได้เลิกเชื่อไปแล้ว ได้แก่ลัทธิที่ถือว่าจักรวาลมีเพื่อความสุขของมนุษย์ และเป็นส่วนหนึ่งในวัฒนธรรมของสามัญชนชาวอเมริกา ความเชื่อนี้ทำให้เฮาเวลปักหลักอยู่ในศตวรรษที่ 19 แต่ท่าทีอันไม่เกาะเกี่ยวกับศาสนาของเจมส์ทำให้เขามีสถานภาพใกล้เคียงกับกระแสธารส่วนกลางแห่งวัฒนธรรมชั้นสูงของตะวันตก ดังนั้นเขาจึงไม่เดือดร้อนเพราะความขัดแย้งภายในจิตใจ ในขณะที่พัฒนาการด้านวิธีการเขียนของเขานำไปสู่การสร้างสรรค์ ระเบียบวิธีทางวรรณกรรมซึ่งเหมาะสมกับความคิดแบบสงสัยไว้ก่อนของศตวรรษที่ 20[48]

อีกสิ่งหนึ่งซึ่งจะเว้นการกล่าวถึงเสียมิได้ เป็นสิ่งซึ่งเกิดขึ้นแก่วรรณกรรมในระบอบประชาธิปไตยคือภาษาในวรรณกรรม แต่เดิมไม่ว่าในกวีนิพนธ์หรือนิยายที่เป็นร้อยแก้วซึ่งมีมาก่อนนวนิยาย ภาษาที่ใช้เป็นภาษาที่ถูกต้องและเหมาะสมสำหรับชนชั้นสูง ตัวละครที่เป็นสามัญชนและขาดการศึกษาจะพูดภาษาที่เหมาะสมกับฐานะของตนเพื่อการสร้างตัวละครอย่างถูกต้อง แต่คนเหล่านั้นก็ถือว่าต่ำกว่าระดับภาษาของวรรณคดีเป็นเครื่องเสริมความสูงส่งของตัวละครหลักและเป็นเครื่องสร้างความขบขัน ในสมัยโรแมนติค เมื่อความคิดเรื่องชนชั้นถูกสั่นคลอนด้วยความเชื่อในธรรมชาติของมนุษย์และภราดรภาพ ได้มีความพยายามที่จะผลิตวรรณกรรมซึ่งแสดงชีวิตของสามัญชน เวิดสเวิธได้เห็นความจำเป็นที่จะต้องเปลี่ยนแปลงภาษาที่ใช้ในกวีนิพนธ์ให้เป็นภาษาของสามัญชน โดยละทิ้งส่วนที่เป็นสำนวนเฉพาะตัวหรือเป็นภาษาที่ไม่ถูกต้อง[49] นี้เป็นการเริ่มที่มีความหมายมากในการให้ความสำคัญแก่สามัญชนในกวีนิพนธ์ แต่ในวรรณกรรมร้อยแก้ว ภาษาที่ใช้ในการบรรยายของผู้แต่งยังคงเป็นภาษาตามแบบแผน และอยู่ใน

ระดับสูงเท่ากับภาษาในบทสนทนาของตัวละครชั้นสูง ในเมื่อตัวละครเป็นบุคคลซึ่งไม่อาจกล่าวได้ว่าอยู่ในขั้นสูงหรือต่ำ ภาษาที่ตัวละครใช้ก็จะต้องอยู่ตรงกลางระหว่างตัวละครที่ใช้ภาษาดีกับที่ใช้ภาษาไม่ถูกต้อง เช่น Bartley Hubbard ซึ่งเป็นนักหนังสือพิมพ์ในนวนิยายเรื่อง **A Modern Instance** ของเฮาเวล การที่ตัวละครมีการคิดคำนึงในใจ ซึ่งถือได้ว่าเป็นวิธีการใหม่ในนวนิยายสมัยนั้นสำหรับแสดงแง่คิด เหตุผล มาตรฐาน ฯลฯ ของตัวละคร โดยผู้เขียนไม่ต้องเข้าไปเป็นผู้บรรยาย ก็เป็นการเปิดโอกาสให้ภาษาระดับตัวละครนั้น ๆ มีความสำคัญต่อผู้อ่านมากขึ้น เป็นการทำให้ภาษาของสามัญชนเข้ามาแทนที่ภาษาระดับมาตรฐาน และสามารถใช้ประโยชน์ในการสื่อสารความคิดบางอย่างของผู้แต่งได้ด้วย เช่นในเรื่อง **The Adventures of Huckleberry Finn** ของ Mark Twain การที่เขาให้ฮัคใช้ภาษาถิ่นเป็นภาษาในการบรรยายตลอดทั้งเรื่อง แสดงว่าเขาต้องการให้เห็นว่าตัวละครนี้อยู่เหนือระบบคุณค่าของสังคมทางใต้ของอเมริกา เพราะว่าภาษาซึ่งถูกต้องตามแบบแผนโดยเฉพาะเมื่อยกระดับให้สูงขึ้นแม้แต่เพียงเล็กน้อยในหนังสือเล่มนี้ ได้มีการเชื่อมโยงอย่างมีระบบอยู่ตลอดเวลากับการหน้าไหว้หลังหลอก การให้ความน่าทึ่งแก่ตนเอง การอ้างสิทธิ์ในฐานะอย่างไม่เป็นธรรม การจับผิดและความเหี้ยมโหด ทั้งหมดนี้เป็นผลที่ปรากฏออกมาจากสถาบันทาส ทัศนะของฮัคหลุดรอดจากอำนาจครอบคลุมของวัฒนธรรมของสามัญชนก็เพราะว่าภาษาของเขาไม่มีศัพท์หรูหราทางนามธรรม เช่น คำว่า สมบัติบาป และชะตาลิขิต ซึ่งเป็นที่ตั้งของระบบแห่งคุณค่าชนิดนี้ และถ้าไม่มีคำเหล่านี้ ระบบนี้ก็จะอยู่ไม่ได้ ฉะนั้น ภาษาถิ่นของฮัคจึงไม่เพียงแต่แสดงสภาพจิตใจซึ่งมีเสรีภาพภายในเป็นลักษณะเด่นเท่านั้น แต่ยังไม่เป็นส่วนประกอบสำคัญของสภาพจิตใจนั้น และอาจกล่าวได้ว่าเป็นสภาพจิตใจนั้นโดยแท้ ความสำเร็จที่สำคัญของเรื่อง **The Adventures of Huckleberry Finn** คือภาษามาร์ก ทเวน ใช้ ฮัค เป็นเครื่องมือที่ทำให้นักเขียนรุ่นหลังได้รับภาษาร้อยแก้วซึ่งปราศจากความหมายสัมพันธ์ (association) และความหมายแฝงของวัฒนธรรมชั้นสูงแห่งศตวรรษที่ 19 ซึ่งเสื่อมโทรมไปแล้ว ร้อยแก้วชนิดนี้ (และการปฏิวัติทางวัฒนธรรมซึ่งแฝงอยู่ในสิ่งนี้) คือสิ่งซึ่งนักเขียนเรื่องตลกชาวแอฟริกาต่อมา ถ้าไม่รวมนักเขียนเรื่องตลกทั้งปวงด้วย ได้ไว้เพื่อใช้แทนประเพณีของผู้ดี อย่างไรก็ตาม ภาษาระดับที่ มาร์ก เทวน ได้ค้นพบนี้ก็เหมาะสมเพียงเฉพาะเรื่องซึ่งมีสามัญชนเป็นตัวเอกเท่านั้น นวนิยายอื่น ๆ ยังต้องค้นหาภาษาซึ่งเหมาะสมกับวัตถุประสงค์ในเรื่องเหล่านั้นอยู่ต่อไป และเราก็พบว่านวนิยายซึ่งมีวัตถุประสงค์ลึกซึ้ง เช่นของ P.C. Snow ภาษาที่ใช้บรรยายเป็นภาษาที่ถูกต้องทั้งด้านความคิดและวิธีการและอาจจะยากสำหรับสามัญชนที่จะเข้าใจหรือสนใจ นั่นก็คือ ในด้านภาษาอันเป็นเรื่องของการสื่อสาร วรรณกรรมในระบอบประชาธิปไตย อาจต้องแตกต่างกันไปตามระดับรสนิยมของผู้อ่านเช่นเดียวกับปัจจัยทางความคิดและวิธีการ[50]

เราได้เห็นความเปลี่ยนแปลงทางรสนิยมของคนในระบอบประชาธิปไตย ซึ่งมีผลต่อการผลิตวรรณกรรมทั้งในรูปแบบเก่าและใหม่มาแล้ว และเห็นว่ารสนิยมของคนส่วนใหญ่ซึ่งเริ่มมีโอกาสอ่านหนังสือและดูละครส่งผลให้มาตรฐานของวรรณกรรมเปลี่ยนไป และในที่สุดเราก็เห็นความแตกแยกในรสนิยมของคนซึ่งบัดนี้มีสิทธิ์มีเสียงในเรื่องทุกอย่างมานานจนเริ่มค้นพบว่า แต่ละคนมีสิทธิ์ในรสนิยม

ของตน และสิทธิ์ของคนส่วนน้อยไม่อาจจะถูกมองข้ามไปได้ Ortega Gasset นักปรัชญาชาวสเปน ได้ชี้ให้เห็นในปี 1925 ว่าในระบอบประชาธิปไตยสิ่งนี้จำเป็นต้องจะเกิดขึ้น

> จะต้องถึงเวลาเข้าสักวันที่สังคมตั้งแต่ด้านการเมืองถึงศิลปะจะต้องจัดตัวเองเสียใหม่ ว่าจะอยู่ในสองประเภทหรือระดับ คือ ผู้มีความเจริญสูง และผู้ด้อยพัฒนา สถานะซึ่งสับสนไม่เป็นรูปเป็นร่างและไม่แสดงความแตกต่าง ปราศจากระเบียบและโครงสร้างทางสังคม ดังที่ยุโรปได้ดำรงอยู่มาเป็นเวลาร้อยห้าสิบปีแล้วนี้ ไม่อาจคงอยู่ได้อีกต่อไป สิ่งซึ่งแฝงอยู่เบื้องหลังชีวิตร่วมสมัยคือความอยุติธรรมอันลึกซึ้ง และคอยกระตุ้นเตือน ซึ่งมีอยู่ในการสมมุติว่าคนทุกคนเสมอกันโดยแท้จริง การเคลื่อนไหวแต่ละครั้งในหมู่ชนเผยให้เห็นว่าความจริงนั้นตรงกันข้ามได้อย่างแจ่มชัด จนกระทั่งการเคลื่อนไหวนั้นแต่ละครั้งเป็นผลให้เกิดการปะทะอันปวดร้าว[51]

ออร์เตลา อี. กาสเซท วิเคราะห์ศิลปะสมัยใหม่ และพบว่าเป็นศิลปะซึ่งไม่เป็นที่นิยมของมหาชนโดยธรรมชาติ ถ้าเปรียบเทียบกับโรแมนติซิสม์จะเห็นว่าเป็นกรณีทางสังคมซึ่งตรงกันข้าม โรแมนติซิสม์เป็นศิลปะแรกซึ่งเกิดขึ้นในระบอบประชาธิปไตย จึงได้รับการอุ้มชูจากประชาชน งานของนักเขียนแบบโรแมนติคเป็นงานกลุ่มแรกที่มีการตีพิมพ์ซ้ำมากครั้งตั้งแต่มีการพิมพ์หนังสือกันมา ผู้ที่นิยมงานแบบโรแมนติคเป็นประชาชนส่วนใหญ่ซึ่งไม่เคยชอบงานแบบคลาสสิค การต่อต้านในระยะแรกก็เป็นธรรมดาเมื่อมีสิ่งใหม่เกิดขึ้น แต่ในทัศนะของสังคม ศิลปะสมัยใหม่แบ่งคนออกเป็นสองฝ่าย คือ ผู้ที่เข้าใจและไม่เข้าใจศิลปะประเภทนี้ ศิลปะแบบโรแมนติคมุ่งสู่คนทุกคน แต่ศิลปะสมัยใหม่มุ่งสู่คนส่วนน้อยซึ่งมีความสามารถเป็นพิเศษ ดังนั้น การต่อต้านจึงเกิดขึ้นเมื่อผู้ไม่เข้าใจรู้สึกว่าตนเองต่ำกว่าระดับของศิลปะ และจำเป็นต้องตอบโต้โดยการยืนยันความเป็นตนเองอย่างขุ่นเคือง ตามความคิดของเขาความบันเทิงทางสุนทรียะของคนส่วนใหญ่ขึ้นอยู่กับสิ่งซึ่งเป็นรูปร่างคนและโชคชะตาของคน ถ้าปัจจัยทางศิลปะแท้มีมากกว่าเรื่องของคนแล้ว ประชาชนส่วนใหญ่จะรู้สึกไม่มั่นใจและไม่มีทางเข้าใจได้ ไม่ว่าศิลปะนั้นจะเป็นละคร หนังสือ หรือจิตรกรรม เพราะว่าคนส่วนใหญ่ไม่เคยฝึกฝนปฏิกิริยาแบบอื่นนอกจากแบบที่ใช้ในชีวิตประจำวันซึ่งเป็นสิ่งเกิดจากการกระตุ้นทางอารมณ์ แง่ปรัชญาที่เขาแสดง คือ การที่เราดีใจหรือเสียใจเกี่ยวกับชีวิตของมนุษย์ที่ปรากฏในงานทางศิลปะนั้น ไม่ใช่ความบันเทิงทางศิลปะที่แท้จริง นอกจากนี้ในทางทฤษฎีก็ยังไม่อาจผสมผสานกับความบันเทิงทางสุนทรียะบริสุทธิ์ได้ด้วย ในศตวรรษที่ 19 ศิลปินทำงานในลักษณะที่ไม่บริสุทธิ์เกินไป โดยได้ลดปัจจัยทางสุนทรียะลงถึงขีดต่ำสุด และยอมให้ผลงานประกอบด้วยเรื่องซึ่งแต่งขึ้นเกี่ยวกับความเป็นจริงของมนุษย์เกือบล้วน ๆ ในแง่นี้ศิลปะทั่วไปของศตวรรษที่แล้วจะต้องเรียกว่าแบบสัจนิยมทั้งหมด เพราะว่าทั้งศิลปะแบบโรแมนติคและแบบธรรมชาตินิยมเช่นงานของ Zola ก็ล้วนแต่มาจากรากฐานทางสัจนิยมอันเดียวกัน เขาสรุปว่าด้วยเหตุที่ศิลปะแบบสัจนิยมเป็นศิลปะเพียงครึ่งเดียว เพราะว่าความบันเทิงที่เราได้รับเกิดจากความเข้าใจมนุษย์และความเต็มใจที่จะเห็นเพื่อนบ้านในยามทุกข์และสุขเท่านั้น ไม่ใช่เพราะเรามีความสามารถที่จะเพ่งเล็งที่ความแจ่มแจ้งและจินตภาพอันเป็นลักษณะเฉพาะที่แสดงความรู้สึกนึกคิดของศิลปิน จึงไม่น่าประหลาดใจที่ศิลปะสมัยศตวรรษที่ 19 เป็นที่นิยมแพร่หลาย เพราะเหตุที่สร้างขึ้น

สำหรับมวลชนมากเท่ากับที่เป็นศิลปะน้อย และกลายเป็นสิ่งที่หยิบออกมาจากชีวิต เขาย้ำว่าในสมัยใดก็ตามการที่มีศิลปะสองประเภทสำหรับคนส่วนน้อยประเภทหนึ่ง สำหรับคนส่วนใหญ่อีกประเภทหนึ่งนั้น ศิลปะประเภทหลังจะเป็นแบบสัจนิยม ดังนั้น เมื่อศิลปินต้องการคุณภาพทางสุนทรียะ ก็จะต้องลดเนื้อหาทางมนุษย์ลงจนไม่มีความสำคัญ ศิลปะที่ได้จึงเป็นศิลปะของศิลปินไม่ใช่ของมวลชน[52]

ในสมัยราชาธิปไตย ความจริงข้อนี้อาจไม่เป็นที่ประจักษ์แจ้งชัดเพราะเรายังต้องยอมรับว่า คนส่วนใหญ่ขาดการศึกษาและไม่มีโอกาสที่จะพัฒนารสนิยมทางศิลปะ แต่หลังจากที่เรามีระบอบประชาธิปไตยแพร่หลายในยุโรปมาหลายชั่วคน จนกระทั่งนักการเมืองจนถึงศาสตราจารย์ก็มาจากสามัญชนเป็นจำนวนมาก และการแบ่งแยกทางสังคมไม่เด่นชัดดังแต่ก่อน เราพบว่าคนทุกคนอาจมีสิทธิ์และโอกาสเท่ากันทางกฎหมาย แต่ไม่มีความเท่ากันทางสมองและความสามารถจะเข้าใจศิลปะ ชนชั้นทางวัฒนธรรมจะแสดงตัวเองตามธรรมชาติด้วยความเหลื่อมล้ำทางคุณภาพด้านสุนทรียะ ผลที่มีต่อวรรณกรรมก็คือ การแบ่งแยกระหว่างวรรณกรรมของผู้มีรสนิยมสามัญกับผู้มีรสนิยมพิเศษ และวรรณกรรมสำหรับคนประเภทหลัง จะเป็นสิ่งหนึ่งในน้อยสิ่งที่คนกลุ่มใหญ่กว่าไม่อาจใช้เสียงข้างมากตัดสินว่าไม่น่าสนใจหรือด้อยคุณค่ากว่าสิ่งที่ตนเข้าใจและพอใจได้

2. ผลกระทบของระบบสังคมนิยมต่อวรรณกรรม ในเมื่อสังคมในระบอบประชาธิปไตยเปิดโอกาสให้วรรณกรรมมีหลายรูปแบบหลายวิธีการ และสนองวัตถุประสงค์ต่าง ๆ กัน เพราะว่าประชาธิปไตยถือเอาสิทธิ์ของปัจเจกชนเป็นอุดมการณ์นั้น ประเทศที่ปกครองตามระบอบสังคมนิยมในขั้นตอนต่าง ๆ กลับมีแนวโน้มที่จะผลิตวรรณกรรมซึ่งสนองวัตถุประสงค์อันจำกัดคือการสนับสนุนลัทธิการปกครอง ความจริง มาร์กซิสม์ ในฐานะลัทธิทางเศรษฐกิจไม่ได้มีข้อกำหนดเช่นนี้ แต่เมื่อรุสเซียรับเอาลัทธิมาเป็นแนวทางในการปกครองก็ยังเก็บแนวโน้มเดิมของวรรณกรรมรุสเซียซึ่งแสดงความสนใจคนส่วนใหญ่ซึ่งต่ำสิทธิ์ นักเขียนรุ่นเก่า เช่น ตอลสตอย มีความเห็นว่าศิลปะเป็นการสื่อสารชนิดหนึ่ง เขาให้นิยามของศิลปะไว้ว่า เป็นวิธีผนึกคนเข้าด้วยกันโดยใช้ความรู้สึกที่มีร่วมกัน และศิลปะเป็นสิ่งที่จะขาดเสียมิได้สำหรับชีวิตและการก้าวไปสู่ความสุขของบุคคลและมนุษยชาติ[53] นี้แสดงว่าศิลปะในแนวดังกล่าวมีเพื่อมวลชนไม่ใช่เพื่อผู้มีรสนิยมพิเศษ ส่วนประเทศต่างๆ ซึ่งเรียนลัทธิการปกครองแบบสังคมนิยมจากรุสเซียก็รับความคิดเรื่องการผลิตศิลปะซึ่งเป็นประโยชน์ โดยเหตุที่สอดคล้องกับอุดมการณ์ของสังคมด้วย เราเริ่มเห็นแนวทางของวรรณกรรมรุสเซียสมัยใหม่ได้ชัดเจนตั้งแต่ปี 1898 ซึ่งตอลสตอยตีพิมพ์เรื่อง **What Is Art?** ถึงปี 1905 ซึ่งเลนินเสนอความคิดของเขาใน **"Party Organization and Party Literature"** ก็ยังไม่มีเวลาและความเปลี่ยนแปลงในสังคมเพียงพอที่นักเขียนรุสเซียจะแสดงความคิดเรื่องวรรณกรรมในแนวอื่น การปฏิวัติในเดือนตุลาคม 1905 ทำให้รัฐบาลของพระเจ้าซาร์จำเป็นต้องออกประกาศในวันที่ 17 เดือนเดียวกันให้สิทธิ์ทางการเมืองแก่ประชาชนและให้เสรีภาพแก่หนังสือพิมพ์ ทำให้พรรคบอลเชวิคสามารถออกหนังสือพิมพ์ของพรรคได้อย่างถูกต้องตามกฎหมาย ขณะที่เลนินเขียนบทความเรื่องนี้ พรรคบอลเชวิคยังไม่มีอำนาจในการปกครอง และสมาชิกของพรรคเป็นเพียงคนจำนวนหนึ่งซึ่งร่วมงานกันด้วยความสมัครใจ ขั้นตอนของลัทธิคอมมิวนิสม์ในทางการเมืองในขณะนั้นยังเป็นขั้นแรกคือสังคมนิยมประชาธิปไตย เมื่อมีการ

ปฏิวัติดังกล่าวซึ่งเลนินเรียกว่าการปฏิวัติครึ่งทางแล้ว เขาเห็นความจำเป็นที่จะต้องจัดระบบทุกสิ่งในวิถีทางใหม่ สำหรับการผลิตวรรณคดีซึ่งเป็นผนึกมวลชนเข้าด้วยกันตามประเพณีทางศิลปะมาแต่เดิมนั้น เขากล่าวว่า

> วรรณคดีจะต้องเป็นวรรณคดีของพรรค ชนชั้นแรงงานในระบอบสังคมนิยมจะต้องเสนอหลักการว่าด้วย **วรรณคดีของพรรค** จะต้องพัฒนาหลักการนี้ในทางที่แยกอย่างตรงข้ามกับขนบธรรมเนียมของชนชั้นกลาง กับสำนักพิมพ์ซึ่งเป็นการค้า และแสวงหากำไรของชนชั้นกลาง กับการยึดงานเขียนเป็นอาชีพและปัจเจกชนนิยมของชนชั้นกลาง "อนาร์คิสม์ของชนชั้นผู้ดี" และแรงกระตุ้นที่จะแสวงหาผลกำไร ชนชั้นแรงงานในระบอบสังคมนิยมจะต้องนำหลักการนี้ไปปฏิบัติให้บริบูรณ์และสมบูรณ์เท่าที่จะเป็นไปได้
>
> หลักการว่าด้วยวรรณคดีของพรรคนี้คืออะไร ไม่ใช่แต่เพียงว่าสำหรับชนชั้นแรงงานในระบอบสังคมนิยม วรรณคดีจะต้องไม่เป็นวิถีทางที่จะเพิ่มพูนประโยชน์แก่ปัจเจกชน หรือกลุ่มชนเพียงเท่านั้น ที่จริง วรรณคดียังไม่อาจเป็นกิจกรรมของปัจเจกชนโดยไม่ขึ้นกับผลประโยชน์ร่วมกันของชนชั้นแรงงาน นักเขียนซึ่งไม่ร่วมกับพรรคจงพินาศ อภิชนในวรรณคดีจงพินาศ... วรรณคดีจะต้องกลายเป็นองค์ประกอบของงาน ซึ่งมีระบบ มีแผน และประสานกันของพรรคสังคมนิยมประชาธิปไตย[54]

ในขั้นนี้เลนินยังยอมรับว่า วรรณคดีเป็นสิ่งที่ไม่อาจผลิตตามกฎเกณฑ์แบบเครื่องจักร และไม่อาจเป็นไปตามอำนาจของคนส่วนใหญ่ที่จะครอบงำคนส่วนน้อย และวรรณคดีเป็นเรื่องที่ต้องยอมรับความคิดริเริ่มของบุคคล ความโน้มเอียงของบุคคล ความคิดและความเพ้อฝัน รูปแบบและเนื้อเรื่อง แต่เขาก็กล่าวว่าทั้งหมดนี้เป็นเพียงแต่แสดงว่ากิจการด้านวรรณคดีเพื่อเจตจำนงแห่งพรรค ชนชั้นแรงงานไม่อาจจะจัดว่าเป็นสิ่งเดียวกันกับกิจการด้านอื่น ๆ โดยไม่ต้องดูต้องแลเท่านั้น ลักษณะของวรรณคดีที่เป็นเช่นนี้ไม่ได้ปฏิเสธข้อเสนอซึ่งแตกต่างและไม่เป็นที่เข้าใจของชนชั้นกลาง และประชาธิปไตยแบบชนชั้นกลาง กล่าวคือ วรรณคดีจำเป็นต้องกลายเป็นปัจจัยหนึ่งของงานของพรรคสังคมนิยมประชาธิปไตยและผูกพันอย่างแยกไม่ออกจากปัจจัยอื่น ๆ... เช่น หนังสือพิมพ์ซึ่งนักเขียนจะต้องเป็นสมาชิกขององค์การต่าง ๆ ของพรรค ศูนย์จัดพิมพ์และแจกจ่าย ร้านหนังสือและห้องอ่านหนังสือ ห้องสมุดและสถาบันทำนองเดียวกัน ทั้งหมดนี้จะต้องอยู่ในบังคับบัญชาของพรรค ประโยคสุดท้ายเป็นกุญแจนำไปสู่ความตั้งใจของเลนิน แม้เขาจะยกเสรีภาพของนักเขียนสลับกับเจตนารมณ์ของพรรคอยู่ตลอดเวลา เช่น เขากล่าวว่าทุกคนมีเสรีภาพที่จะเขียนและกล่าวสิ่งใดก็ได้ตามใจชอบโดยไม่มีข้อจำกัด แต่สมาคมที่รวมตัวกันอย่างสมัครใจ (รวมทั้งพรรค) ก็มีเสรีภาพที่จะขับสมาชิกซึ่งใช้ชื่อของพรรคในการสนับสนุนทัศนะที่ขัดกับพรรค เสรีภาพในการพูดและการพิมพ์โฆษณาต้องสมบูรณ์ แต่เสรีภาพของสมาคมก็จะต้องสมบูรณ์เช่นเดียวกัน ถ้าพรรคซึ่งเป็นสมาคมโดยสมัครใจไม่กวาดล้างสมาชิกที่สนับสนุนทัศนะที่ขัดกับพรรคออกไปเสีย พรรคก็จะแตกแยกในขั้นอุดมการณ์ก่อนแล้วถึงองค์ประกอบ ดังนั้น เลนินจึง

บรรยายลักษณะของสิ่งที่เขาเรียกว่าทัศนะที่ขัดกับพรรคเป็นสองลักษณะโดยเปรียบเทียบกับพรรค อาจกล่าวโดยสรุปได้ว่า

1. เสรีภาพอย่างสมบูรณ์ของชนชั้นกลางเป็นเรื่องหลอกลวง พวกสังคมนิยมจะต้องเผยความหลอกลวงนี้ไม่เพียงแต่เพื่อก้าวไปสู่วรรณคดีและศิลปะที่ไม่มีชนชั้นเท่านั้น (ซึ่งจะเป็นไปได้ในสังคมแบบสังคมนิยมที่ไม่มีชนชั้น) แต่ยังเพื่อแสดงความแตกต่างระหว่างวรรณคดีที่หลอกลวงว่ามีเสรีภาพแต่แท้จริงเกี่ยวโยงอยู่กับชนชั้นกลางนี้ กับวรรณคดีซึ่งมีเสรีภาพอย่างแท้จริงซึ่งจะเกี่ยวโยง**อย่างเปิดเผย**กับชนชั้น

2. วรรณคดีใหม่นี้จะมีอิสรภาพ เพราะว่าความคิดแบบสังคมนิยมและความเห็นใจกรรมกรจะทำให้เกิดพลังใหม่ขึ้นในหมู่ผู้ร่วมงาน ไม่ใช่เพราะความโลภหรือการใช้เป็นอาชีพ วรรณคดีใหม่นี้มีเสรีภาพเพราะว่าไม่ได้รับใช้คนมั่งมีจำนวนน้อยซึ่งเบื่อชีวิต แต่รับใช้กรรมกรจำนวนมหาศาลซึ่งเป็นคนชั้นยอดของประเทศ เป็นกำลังและความหวังของประเทศ

หลังจากที่รุสเซียได้เปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นระบอบสังคมนิยมแล้ว องค์กรทางวัฒนธรรมและการศึกษาของชนชั้นแรงงานก็มีความจำเป็นรีบด่วนที่จะต้องเสนอร่าง**ความตกลง** เข้าสู่สภาโดยผ่านคณะกรรมการของพรรค เมื่อวันที่ 8 ตุลาคม 1920 เพื่อกำหนดแนวทางการศึกษาและศิลปะ เราจะเห็นได้ว่า ร่างความตกลงนี้เป็นประกาศเจตนาของรัฐที่จะกำหนดแนวทางของศิลปะซึ่งรวมทั้งวรรณกรรมเป็นเครื่องชี้ให้เห็นว่าระบอบการปกครองของรุสเซียมีผลกระทบโดยตรงต่อการผลิตวรรณกรรม โดยกำหนดเส้นทางเดียวที่วรรณกรรมจะดำเนินดังต่อไปนี้

1. งานทางการศึกษาทั้งหมดในสาธารณรัฐโซเวียตแห่งคนงานและชาวนาในด้านการศึกษาทางการเมืองโดยทั่วไป และในด้านศิลปะโดยเฉพาะจะต้องซึมซาบด้วยวิญญาณแห่งการต่อสู้ของชนชั้นซึ่งผู้ใช้แรงงานกระทำอยู่เพื่อบรรลุถึงจุดประสงค์แห่งเผด็จการของผู้ใช้แรงงาน กล่าวคือ การโค่นคนชั้นกลาง การเลิกล้มชนชั้น และการกำจัดการที่มนุษย์หาประโยชน์โดยมิชอบจากมนุษย์ด้วยกันในทุกรูปแบบ

. . . . . .

4. ...งานต่อไปซึ่งมีสิ่งนี้เป็นพื้นฐานและดำเนินไปในวิถีทางนี้โดยได้แรงบันดาลใจจากประสบการณ์ด้านปฏิวัติของเผด็จการชนชั้นแรงงานในฐานะขั้นตอนสุดท้ายในการต่อสู้กับการเอารัดเอาเปรียบทุกรูปแบบเท่านั้น ที่อาจเป็นที่ยอมรับได้ว่าเป็นพัฒนาการของวัฒนธรรมอันแท้จริงของผู้ใช้แรงงาน

5. โดยที่ยึดมั่นในทัศนะแห่งหลักการนี้ สภา All-Russia Proletcult ปฏิเสธอย่างแข็งขันที่สุดซึ่งความพยายามทั้งปวงที่จะสร้างวัฒนธรรมในรูปแบบเฉพาะตนที่จะอยู่อย่างโดดเดี่ยวในองค์การซึ่งไม่สื่อสารกับภายนอก ที่จะขีดเส้นแบ่งงานของคณะกรรมการของประชาชนเพื่อการศึกษาของ Proletcult... โดยถือว่าเหล่านี้เป็นสิ่งผิดทางทฤษฎีและเป็นผลร้ายทางปฏิบัติ ในทางตรงข้าม สภาบัญญัติให้ทุกองค์กรใน Proletcult ถือว่า ตนมีพันธะอย่างเต็มที่ที่จะกระทำการในฐานะองค์ประกอบของข่ายการดำเนินงานในความควบคุมของคณะกรรมการของประชาชนเพื่อการศึกษา และปฏิบัติภารกิจของตนให้ลุล่วงไปโดยได้รับการชี้แนะทั่วไปจากผู้มีอำนาจหน้าที่ของรัฐ '(โดยเฉพาะจากคณะกรรม-

การของประชาชนเพื่อการศึกษา) และของพรรคคอมมิวนิสต์รุสเซีย โดยถือเป็นส่วนหนึ่งของภารกิจของเผด็จการชนชั้นแรงงาน[56]

เมื่อรัฐวางแนวทางให้ศิลปะแล้วเช่นนี้ หน้าที่ของนักเขียนในระบอบนี้ก็ชัดเจนขึ้นไม่มีใครต้องเสียเวลาคิดเป็นรายบุคคลว่า เราผลิตวรรณกรรมเพราะอะไร เพื่อใคร สิ่งที่เราทำถูกต้องหรือไม่ มีประโยชน์หรือไม่ การประชุมของนักเขียนโซเวียตครั้งที่ 1 เมื่อ ค.ศ. 1934 เผยท่าทีและความพยายามของนักเขียนรุสเซียในการวิเคราะห์และแก้ปัญหาทางวรรณกรรมในทั้งสามรูปแบบใหญ่ คือ ละคร นวนิยาย และลิริค ทั้งในด้านวิธีการและเนื้อเรื่องเพื่อที่จะสนองวัตถุประสงค์ของพรรค หลังจากการยกย่องการนำของสตาลินซึ่งครองอำนาจในขณะนั้น และแสดงความมั่นใจว่า วัฒนธรรมและวรรณกรรมของชนชั้นกลางกำลังเสื่อมลงทุกขณะ และไม่มีนักเขียนที่สำคัญต่อไปแล้ว เพราะระบอบทุนนิยมกำลังเสื่อมโทรมและสลายตัว Zhdanov ได้กล่าวถึงวัสดุในวรรณกรรมรุสเซียว่า เนื้อหาจินตภาพ ภาษาที่มีศิลปะ และคำพูดได้มาจากชีวิตและประสบการณ์ของคนธรรมดาในหมู่บ้าน จากความสำเร็จของนักสำรวจ จากประสบการณ์ของนารวม จากกิจกรรมร่วมกัน ตัวเอกในวรรณกรรมได้แก่บุคคลซึ่งกำลังสร้างชีวิตใหม่อย่างแข็งขัน ได้แก่คนงานชายหญิงรวมกัน ชาวนารวมทั้งชายหญิง สมาชิกพรรค ผู้จัดการธุรกิจ วิศวกร สมาชิกสันนิบาตคอมมิวนิสต์รุ่นเยาว์ น้ำเสียงของวรรณคดีเต็มไปด้วยความกระตือรือร้น และการมองโลกในแง่ดีในแก่นแท้ เพราะว่าเป็นวรรณกรรมของชนชั้นแรงงานซึ่งกำลังเจริญขึ้นเป็นชนชั้นเดียวที่ก้าวหน้า วรรณกรรมของรุสซียเข้มแข็งเพราะเหตุที่รับใช้เจตจำนงใหม่ คือเจตจำนงแห่งการสร้างแบบสังคมนิยม เขาอ้างคำพูดของสหายสตาลินว่า นักเขียนเป็นวิศวกรแห่งวิญญาณของมนุษย์ และพยายามมองหาความหมายและหน้าที่ซึ่งมากับตำแหน่งนี้ นั่นก็คือ ซดานอพจะต้องหาวิธีการที่จะเสนอเนื้อเรื่องซึ่งจำกัดอยู่เฉพาะกับชีวิตและความสนใจของคนประเภทเดียวนี้ให้แสดงแนวทางของพรรคด้วย เขาเสนอการเขียนแบบสัจนิยม ซึ่ง "ไม่ใช่การเสนอตามวิธีที่ตายไปแล้วแบบนักวิชาการ หรือเพียงแต่ความจริงแบบภวนิยม แต่จะต้องแสดงความจริงในด้านที่เป็นพัฒนาการเชิงปฏิวัติ" วิธีการเฉพาะในการแสดงแบบสัจนิยมเช่นนี้ได้แก่ "วิธีแบบสัจนิยมสังคม" คือความจริงและความถูกต้องทางประวัติศาสตร์จะต้องผสมผสานกับความกล่อมเกลาทางอุดมการณ์และการศึกษาของประชาชนผู้ใช้แรงงานให้มีจิตใจเป็นลักษณะสังคมนิยม ดังนั้น เราจะเห็นได้ว่าในเมื่อการเขียนแบบสัจนิยมของโลกเสรีอาจมีหลายแบบตั้งแต่ Zola ถึง Alain Robbe-Grillet แล้วแต่ความคิดเห็นเรื่องอะไรคือสัจธรรมของแต่ละบุคคล สัจนิยมแบบรุสเซียจะมีแบบเดียวและแสดง "ความจริง" ด้านเดียว ซดานอพเองก็ยอมรับว่าวรรณคดีของโซเวียตเป็นวรรณคดีแนวประยุกต์อันไม่เป็นที่นิยมในระบอบประชาธิปไตย

> วรรณคดีโซเวียตไม่กลัวข้อกล่าวหาว่าแนวประยุกต์ ใช่เช่นนั้น วรรณคดีโซเวียตเป็นวรรณคดีแนวประยุกต์ เพราะว่าในสมัยซึ่งมีการต่อสู้ของชนชั้น ไม่มีและไม่อาจจะมีวรรณคดีซึ่งไม่ใช่วรรณคดีของชนชั้น ไม่ใช่แนวประยุกต์ ไม่อาจกล่าวหาได้ว่าเป็นแนวการเมือง
>
> และข้าพเจ้าคิดว่า นักเขียนโซเวียตของเราทุกคนอาจกล่าวกับชนชั้นกลาง

> ซึ่งปัญญาทึบ กับชนชั้นกลางซึ่งไม่นิยมวัฒนธรรม กับนักเขียนของชนชั้นกลาง ไม่ว่าคนใดซึ่งอาจพูดเรื่องวรรณคดีของเราเป็นแนวประยุกต์ ใช่ วรรณคดีของเราเป็นแนวประยุกต์ และเราจะภูมิใจในความเป็นจริงนี้ เพราะว่าจุดมุ่งหมายของแนวโน้มของเราคือการปลดแอกผู้ใช้แรงงาน ปลดปล่อยมนุษยชาติทั้งหมดจากแอกของความเป็นทาสในระบบนายทุน

ในด้านวิธีการของวรรณกรรมนั้น เขากล่าวว่ามี "อาวุธ" หลายรูปแบบ และวรรณคดีโซเวียตมีโอกาสทุกอย่างที่จะใช้อาวุธเหล่านี้ (ได้แก่รูปแบบย่อย ลีลา รูปแบบและวิธีการของการสร้างสรรค์วรรณกรรม) ให้เต็มที่ในลักษณะต่าง ๆ โดยเลือกสิ่งซึ่งดีที่สุดซึ่งได้มีการสร้างขึ้นไว้ในวงวรรณกรรมในสมัยที่ผ่านมาทุกสมัย เขาถือว่า หน้าที่ซึ่งนักเขียนจะต้องกระทำโดยล้มเหลวไม่ได้ถ้าต้องการเป็นวิศวกรแห่งวิญญาณ คือ การเป็นทายาทแต่ผู้เดียวแห่งสิ่งซึ่งดีเลิศในสมบัติทางวรรณคดีของโลก[57]

เนื่องจากเราได้กล่าวถึง รวมทั้งได้วิเคราะห์การเขียนแบบสัจนิยมในระบอบประชาธิปไตยและผลกระทบต่อรูปแบบของวรรณกรรมมาแล้ว เพื่อผู้ศึกษาจะได้มองเห็นอีกด้านหนึ่งของการเขียนแบบสัจนิยม จึงขอยกคำอธิบายวิธีการเขียนแนวสัจนิยมแบบโซเวียตของ Radex ซึ่งเสนอในที่ประชุมเดียวกันมากล่าวเป็นการเปรียบเทียบเพื่อประโยชน์ในการขยายทัศนะของผู้ศึกษา เนื่องจากแนวทางที่พรรควางไว้เรื่องสัจนิยมแนวสังคมนิยมเป็นแนวทางอย่างกว้าง วิธีการที่นักเขียนเสนอผลงานตามแนวนั้นจึงอาจมีได้หลายลักษณะสำหรับราเดกซ์ การเสนอสัจนิยมแนวสังคมนิยมเริ่มด้วยความรู้ของนักศึกษาว่าสังคมนิยมเกิดขึ้นจากวัสดุของอดีต ความเหนื่อยยากในการสร้าง และการต่อสู้ระหว่างชนชั้นอย่างไรบ้าง และไม่ใช่สัจนิยมแบบคงที่ แต่เคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลาโดยมีความขัดแย้งซึ่งเน้นมากเมื่อเราพูดถึงสัจนิยมแนวสังคมนิยม

> ...สัจนิยมแนวสังคมนิยมนี้เคลื่อนไหวไปสู่ชัยชนะของผู้ใช้แรงงานระหว่างชาติและงานทางศิลปะซึ่งนักเขียนแบบสัจนิยมแนวสังคมนิยมสร้างขึ้นเป็นงานซึ่งแสดงให้เห็นว่า การปะทะของความขัดแย้งทั้งของซึ่งศิลปินมองเห็น และสะท้อนในงานของเขานั้นกำลังนำไปสู่สิ่งใด[58]

เมื่อราเดกซ์ตั้งนิยามไว้เช่นนี้แล้ว เขาก็กำหนดวัตถุประสงค์เฉพาะคือ ศิลปะต้องไม่แสดงความจริงเพื่อให้เป็นที่สบอารมณ์ของผู้อยากรู้อยากเห็น ไม่ใช่เพื่อเป็นกระจกส่องมนุษยชาติ แต่จะต้องมีส่วนร่วมในการต่อสู้เพื่อชีวิตใหม่ของมนุษยชาติ ศิลปินจะต้องคำนึงถึงโลกทั้งโลกในการเสนอชะตาชีวิตของคนคนเดียว ดังนั้น ศิลปินจึงต้องมีภาพของการเคลื่อนไหวของโลกทั้งโลกอยู่ในใจ ผลของหลักการนี้คือวรรณคดีจะต้องเป็นวรรณคดีแห่งความเกลียดชังระบอบทุนนิยมซึ่งกำลังเน่าเฟะ และเป็นวรรณคดีแห่งความรักอันยิ่งใหญ่สำหรับมนุษยชาติซึ่งกำลังทนทุกข์ทรมาน สำหรับมนุษยชาติซึ่งเป็นนักต่อสู้ ในระบอบสังคมนิยมนั้น วัตถุประสงค์ของนักเขียนเป็นเครื่องตัดสินคุณค่าของงานของเขาและเป็นเครื่องแนะวิธีการด้วย อันได้แก่การหันเหความสนใจของศิลปินจากสิ่งภายในตัวเองและเบนสายตาของเขาไปสู่ความจริงอันยิ่งใหญ่เหล่านี้ คำวิจารณ์ James Joyce ของราเดกซ์เป็นตัวอย่างซึ่งจะทำให้เราเข้าใจทัศนะของวรรณกรรมโซเวียตได้เป็นอย่างดี

นิสัยเฉพาะตัวของจอยซ์และหน้าที่ทางประวัติศาสตร์ของเขาไม่อาจหาพบในการคิดค้นวิธีการใด ๆ ทางวรรณคดีอันไม่เป็นไปตามเหตุผล รูปแบบของจอยซ์เหมาะสมกับเนื้อหา และเนื้อหาของเขาก็เป็นการสะท้อนสิ่งที่เป็นปฏิกิริยาอย่างมากที่สุดในหมู่ชนชั้นกลางระดับต่ำ จอยซ์สามารถแช่งชักพระเจ้าและจักรวรรดินิยมอังกฤษแต่เขาไม่ได้นำศิลปินอื่น ๆ ไปในทางที่ถูก สิ่งซึ่งเขาเลือกเพื่อการสังเกตไม่ใช่โลกทั้งโลกซึ่งประกอบด้วยการขัดแย้งกันอย่างสำคัญ...

นี้เป็นความผิดอย่างลึกซึ้ง การที่จอยซ์ไม่ได้หันไปมองทางการลุกขึ้นต่อสู้ของชาวไอริชซึ่งกำลังอยู่ในระยะเตรียมการนั้น ไม่ใช่เพราะว่าเหตุการณ์นี้ยังต้องใช้เวลาอีก 10 ปีจึงจะเกิดขึ้น แต่เป็นเพราะสิ่งซึ่งประทับใจจอยซ์เป็นเพียงเรื่องของสมัยกลาง เรื่องลึกลับ ปฏิกิริยาในหมู่ชนชั้นกลางระดับต่ำได้แก่ตัณหาและการออกนอกลู่นอกทางทั้งปวง ส่วนทุกอย่างที่สามารถกดดันให้คนชั้นกลางระดับต่ำหันเข้าหาการปฏิวัติเป็นสิ่งที่จอยซ์ไม่รู้จัก

เมื่อเราเปรียบเทียบความเห็นของราเดกซ์กับการวิเคราะห์เรื่อง **Ulysses** ซึ่งเราได้กระทำในบทที่ 2 จะเห็นได้ว่า วรรณกรรมโซเวียตหรือวรรณกรรมในระบอบสังคมนิยมไม่ยกย่องวิธีการใด ๆ ทางวรรณกรรมซึ่งไม่ได้นำไปสู่การยั่วยุให้ประชาชนลุกขึ้นปฏิวัติต่อต้านทุนนิยม แม้ว่าวิธีการนั้นจะเป็นวิธีการใหม่และสามารถทำให้นักเขียนผลิตวรรณกรรมในมิติใหม่ วิธีการทางจิตวิทยาเพื่อศึกษาจิตใจของตัวละครก็ไม่เป็นที่ปรารถนาเพราะเป็นการ "หันเข้าข้างใน" และที่สำคัญที่สุด การแสดงความขัดแย้งโดยไม่มีวัตถุประสงค์เพื่อการปฏิวัติไปสู่ระบอบสังคมนิยมเป็นความบกพร่องที่ร้ายแรงที่สุดของนักเขียน

ในนวนิยายเนื้อหามักจะเป็นสิ่งที่เรามองเห็นเด่นชัด ดังนั้น เราจึงไม่แปลกใจที่นักเขียนโซเวียตจะเพ่งเล็งเนื้อหามากกว่าวิธีการ ตรงกันข้าม ในกวีนิพนธ์เรามองเห็นวิธีการเด่นด้วยเหตุที่กวีนิพนธ์ต้องใช้วิธีการสื่อสารหลายอย่างซึ่งไม่สำคัญหรือไม่ใช้กันในร้อยแก้ว ดังนั้น เราจึงจะศึกษาบทความของ **Bukharin** เพื่อดูว่ากวีนิพนธ์โซเวียตใช้วิธีการอะไรบ้าง โดยเราต้องระลึกอยู่เสมอว่าจะต้องมีวิธีการอย่างกว้างครอบคลุมอยู่คือสัจนิยมแนวสังคมนิยมเช่นเดียวกับวรรณกรรมประเภทอื่นๆทั้งหมด

ในการบรรยายสังคม... สัจนิยมแนวสังคมนิยมใช้จินตภาพซึ่งเร้าความรู้สึกด้านผัสสะเป็นประการสำคัญที่สุด และแม้แต่ปัจจัยทางสติปัญญาก็เคลือบด้วยอารมณ์อย่างชัดเจน ถ้าปราศจากสิ่งนี้ก็จะไม่มีศิลปะโดยทั่วไปหรือกวีนิพนธ์โดยเฉพาะ แต่สัจนิยมโดยทั่วไปและสัจนิยมแนวสังคมนิยมโดยเฉพาะนั้น ในฐานะวิธีการก็เป็นข้าศึกต่อทุกสิ่งทุกอย่างซึ่งเหนือธรรมชาติ ลี้ลับและอุดมการณ์นอกโลก นี้คือหลักการและคุณลักษณะเฉพาะของสัจนิยม... คำจำกัดความด้านปฏิเสธของสัจนิยมคือ ไม่ใช่อุดมคติ ไม่ใช่ไสยนิยม (mysticism) แต่คำจำกัดความแบบปฏิเสธก็คือแบบตอบรับในเวลาเดียวกัน หมายความว่าเป็นความจริงทางผัสสะและการเคลื่อนไหวของสิ่งนี้และไม่ใช่การทดเทิดซึ่งแต่งขึ้นเอง ความรู้สึกและอารมณ์จริงประวัติศาสตร์จริง ไม่ใช่ "world spirit" ในรูปต่าง ๆ เป็นวัตถุดิบที่สัจนิยมแสดง

> ในทำนองที่สอดคล้องกัน ปัจจัยทางรูปแบบก็จะต้องแตกต่างจากในกรณีอื่น เช่น สัญลักษณ์นิยม การผสมผสานจินตภาพ การกำหนดจำนวนคำกริยา จะไม่ใช่เพื่อบันดาลสิ่งเหนือธรรมชาติ แต่เพื่อเสนอความจริงและความเคลื่อนไหวจริงของความรู้สึกโดยมีความชัดเจนมากที่สุดที่จะเป็นได้ อย่างไรก็ตาม... การใช้สัจนิยมในแง่คิดนี้ รูปแบบไม่ได้กีดกันการใช้ความเปรียบ รวมทั้งบุคลาธิษฐาน ทุกอย่างที่ส่งเสริมผลทางประสาทสัมผัสอาจใช้ได้และรวมอยู่ในรายชื่อวิธีการทางกวีนิพนธ์ เพราะถือว่าเป็นความเปรียบเทียบ[60]

สำหรับลิริคซึ่งเป็นกวีนิพนธ์รูปแบบใหญ่ และแสดงความรู้สึกส่วนบุคคลนั้น บูคารินอ้างว่าไม่ใช่สิ่งตรงข้ามกับสัจนิยมแนวสังคมนิยม แต่จะต้องเป็นลิริคแบบใหม่คือต่อต้านความเป็นปัจเจกชน ในเมื่อลิริคแบบเก่าก็ตรงกันข้ามกับสัจนิยมแบบเก่า เขาอธิบายว่า

> นี้มิใช่หมายความว่า สัจนิยมแนวสังคมนิยมละเลยที่จะวาดภาพบุคลิกของมนุษย์ และไม่ได้พัฒนาสิ่งนี้ สังคมนิยมเป็นที่รู้กันแพร่หลายว่า หมายความถึงความรุ่งเรืองของบุคลิกภาพ แต่ความเจริญของความเป็นบุคคลไม่ได้มีความหมายเดียวกันกับความเจริญของความเป็นปัจเจกชน กล่าวคือ สิ่งซึ่งแบ่งแยกประชาชน ตรงกันข้ามความรู้สึกว่ามีความผูกพันร่วมกันในหมู่ชนเป็นหลักการที่สำคัญอย่างหนึ่งของสังคมนิยม และความรู้สึกนี้ในรูปแบบที่เป็นกวีนิพนธ์จะต้องสะท้อนให้เห็นอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ในลีลาการแต่งกวีนิพนธ์แบบสัจนิยมแนวสังคมนิยมซึ่งแยกตัวออกจากแนวอื่น[61]

การที่นักเขียนในระบอบสังคมนิยมจำเป็นต้องมีทัศนะเดียวกับพรรค และต้องใช้วิธีการที่พรรคกำหนด คือสัจนิยมแนวสังคมนิยม ทำให้การตัดสินคุณค่าของวรรณกรรมต่างจากในระบอบประชาธิปไตยเช่น ตัวอย่างเรื่อง **Ulysses** ของจอยซ์นี้ก็เป็นสิ่งที่น่าสนใจเพราะว่าเป็นการมองสิ่งเดียวกันจากอีกแง่หนึ่ง ในขณะเดียวกันเราพบว่าเนื่องจากสังคมนิยมต้องการความต่อเนื่องทางประวัติศาสตร์ จึงมีการตีความหมายสิ่งเก่าในแนวสังคมนิยมเสียใหม่ เพื่อให้เห็นว่ามีความสืบเนื่องกัน เช่นคำว่าลิริคดังที่เราเห็นแล้ว และคำว่าโรแมนติซิสม์ โดยไม่สนใจการเพ้อฝันออกนอกโลกแห่งความจริง ซึ่งเป็นลักษณะสำคัญอย่างหนึ่งของลัทธินี้ แต่จะมองเฉพาะการต่อต้านความคิดและความเป็นอยู่แบบเก่าของนักเขียนแบบโรแมนติค ดังนั้น โรแมนติซิสม์จึงมีความสัมพันธ์กับสังคมนิยม นอกจากนี้ในกรณีของโรแมนติซิสม์ของรุสเซีย ยังมีความเกี่ยวข้องกับสังคมนิยมตรงแนวคิดหลักเรื่องความเป็นวีรบุรุษ โดยมองสิ่งที่เกิดจริงได้แก่ชัยชนะต่อศัตรูและธรรมชาติ โรแมนติซิสม์ตรงข้ามกับสัจนิยมแบบเก่าซึ่งแสดงเพียงส่วนที่ปรากฏอยู่ในโลก ไม่ใช่ในรูปแบบบริสุทธิ์ (คือตามปรัชญาของเพลโต ซึ่งระบอบสังคมนิยมยกย่อง) ส่วนสัจนิยมแนวสังคมนิยม นอกจากจะบรรยายสิ่งที่มีอยู่ในปัจจุบันแล้ว ยังนำไปสู่อนาคต และกระทำเช่นนี้อย่างมีชีวิตจิตใจ ดังนั้น จึงไม่เป็นสิ่งที่ตรงกันข้ามกับโรแมนติซิสม์อีกต่อไป[62] แนวคิดนี้แม้จะเป็นการเลือกมองเพียงบางแง่ในเมื่อเราคิดถึงลัทธิทางวรรณกรรมลัทธินี้ในยุโรปทั่วไป แต่ก็มีประเพณีทางวรรณกรรมแบบโรแมนติคของรุสเซียเองเป็นพื้นฐาน นักเขียนแบบโรแมนติคของรุสเซีย

ซึ่งอยู่ในสมัยพระเจ้าซาร์ได้ตระหนักในความยากแค้นไร้ที่พึ่งของประชาชน และผลิตงานซึ่งแสดงความสนใจและความคิดที่ช่วยคนเหล่านั้น เช่น นวนิยายของ Chernychevsky เรื่อง **What Is to Be Done?**

การเปรียบเทียบและสรุป

การที่ยกตัวอย่างระบอบสังคมนิยมระยะเริ่มแรกในรุสเซีย ก็เพื่อแสดงให้เห็นอย่างแจ่มแจ้งว่า เมื่อลัทธิใดก็ตามได้รับความสนับสนุนและอำนาจจากรัฐในฐานะระบอบการปกครอง ย่อมมีโอกาสอย่างกว้างขวางที่จะส่งเสริมจำกัดหรือชี้ทางให้แก่นักเขียน เพื่อผลซึ่งนอกเหนือจากที่เป็นไปตามธรรมชาติของวรรณกรรม สำหรับข้อนี้ไม่ใช่จะเกิดขึ้นในระบอบสังคมนิยมเท่านั้น แต่เป็นเรื่องที่กระทำกันมาในสังคมยุคต่าง ๆ ในเมื่อระบอบสังคมนิยมเองอ้างความเหมือนกับลัทธิโรแมนติคแบบปฏิวัติ จึงจะขอยกตัวอย่างการที่ผู้นำในระบอบประชาธิปไตยฝรั่งเศสภายหลังการปฏิวัติเข้ามามีส่วนชี้ทางให้วรรณกรรมเพื่อประโยชน์ซึ่งผู้ปกครองเองต้องการทางสังคม

โดยที่คณะปฏิวัติรับความคิดของ Rousseau เรื่องการให้มีการศึกษาแก่ประชาชนโดยการจัดงานมหกรรมของประชาชน จึงได้เปลี่ยนแปลง Théâtre-Français แห่งเก่าเพื่อใช้ประโยชน์ในการแสดงสำหรับประชาชนเป็นการชั่วคราว และเห็นว่ามีอุปสรรคอยู่มาก เพราะลักษณะของโรงละครแบบเก่ากีดขวางการพัฒนาของละครแบบใหม่ ในวันจันทร์ที่ 14 พฤษภาคม 1794 คณะปฏิวัติมี Robespierre เป็นต้น ได้ลงนามในประกาศดัดแปลง Place de la Révolution (คือ Place de la Concorde ปัจจุบัน) ให้เป็นเวทีกลม เปิดทุกด้านเพื่อใช้ในการแสดงมหกรรมของชาติ คณะกรรมการความปลอดภัยของประชาชนได้ขอร้องกวีให้ช่วยกันเฉลิมฉลองการปฏิวัติและแต่งละครแบบสาธารณรัฐแล้วส่งเรื่องให้คณะกรรมการการศึกษาประชาชนรับไปดำเนินการ คณะกรรมการนี้ได้ส่งจดหมายเวียนชื่อ Spectacles ถึงผู้เกี่ยวข้องกับการละคร เช่น ผู้จัดการ ผู้อำนวยการ ผู้แต่งบทละคร เมื่อ 23 มิถุนายน 1794 น้ำเสียงและท่าทีอันแข็งกร้าวของจดหมายเวียนทำให้เราคิดถึงผู้นำในระบอบสังคมนิยม

> โรงละครยังรกด้วยขยะของระบอบการปกครองเก่า การลอกเลียนแบบกวีเก่า ๆอย่างไม่มีประสิทธิภาพ งานเหล่านี้ซึ่งปราศจากศิลปะและรสนิยม คัดลอกความคิดและความสนใจซึ่งไม่มีค่าสำหรับเรา และขนบธรรมเนียมและแบบแผนซึ่งเราไม่เคยชิน เราต้องกวาดวัตถุซึ่งไม่มีระเบียบนี้ออกไปจากโรงละครของเรา... เราต้องชำระเวทีและเปิดทางให้เหตุผลเข้ามา และพูดภาษาแห่งเสรีภาพ โปรยดอกไม้ลงบนหลุมฝังศพของผู้สละชีพ ร้องเพลงสดุดีวีรกรรมและความดี และกระตุ้นความรักกฎหมายและประเทศชาติ[63]

เนื่องจากคณะปฏิวัติฝรั่งเศสต้องการพัฒนารสนิยม จึงไม่ส่งเสริมสิ่งที่นักเขียนผลิตตามคำแนะนำ เช่น ละครแบบสาธารณรัฐ ถ้าปรากฏว่ามีคุณค่าทางวรรณกรรมต่ำ กล่าวคือ คณะปฏิวัติไม่ได้ให้ความสำคัญแก่เนื้อหาทางสังคมเกินความเป็นศิลปะ Joseph Payan ซึ่งเป็นหัวแรงของคณะกรรมการประกาศว่า

> คณะกรรมการมีความเสียใจอย่างลึกซึ้งที่ถูกบังคับให้ชี้ก้าวแรกแห่งรสนิยมอันดีและความงามที่แท้จริงโดยการให้บทเรียนซึ่งเข้มงวด แต่โดยเหตุที่คณะกรรมการมีความสนใจอย่างสูงสุดในศิลปะและการเริ่มต้นชีวิตใหม่ของศิลปะก็อยู่ในมือของคณะกรรมการ... เราจึงมีความรู้สึกว่า เรารับผิดชอบต่อชาติ ต่อวรรณคดี ต่อคณะกรรมการเอง ต่อกวี ต่อนักประวัติศาสตร์ ต่ออัจฉริยบุคคล และควรจะต้องมีความผิดในฐานะละเลยอย่างเห็นได้ชัด ถ้าเราไม่อาจชี้แนวแก่พลังของอัจฉริยบุคคล... นักเขียนผู้ซึ่งให้สิ่งธรรมดาสามัญแทนบทเรียน ให้การกระทำซึ่งไม่มีความหมายแทนความสนใจ ให้ภาพลอแทนตัวละครนั้น ไม่มีประโยชน์แก่วรรณคดี แก่ศีลธรรมอันดี และแก่รัฐ เพลโตคงจะขับไล่นักเขียนผู้นี้ออกจากสาธารณรัฐของเขา[64]

เราอาจเห็นได้ว่า อุดมการณ์ใดซึ่งสนับสนุนด้วยการปฏิวัติจะแสดงตัวอย่างแข็งกร้าวและไม่ประนีประนอมในขั้นตอนแรก ๆ เพราะนักปฏิวัติใช้ภาษาเดียวกันทั่วโลก ไม่ว่าจะเป็นชนชั้นใดและมีความคิดต่างกันเพียงไร การที่นักปฏิวัติประชาธิปไตยของฝรั่งเศสแสดงตัวในรูปลักษณะนี้จึงมีความสัมพันธ์กับระบอบสังคมนิยมประชาธิปไตยสมัยหลังปฏิวัติเนื่องจากอยู่ในขั้นตอนแรกเช่นเดียวกัน ส่วนความแตกต่างที่ปรากฏเมื่อมีการชี้แนวจากระบอบการปกครองทั้งสอง คือ ในระบอบประชาธิปไตย แม้นักเขียนจะไม่สามารถแสดงวิญญาณของการปฏิวัติทางด้านวัฒนธรรม ก็ไม่ได้รับโทษทางร่างกายหรือสถานภาพในสังคม เพียงแต่ถูกตำหนิ Robespierre กล่าวในสุนทรพจน์เมื่อวันที่ 7 เมษายน 1994 นั้นเองว่า นักวรรณกรรมโดยทั่วไปได้กระทำให้ตนเองเสื่อมเกียรติในการปฏิวัตินี้ และปล่อยให้เหตุผลของประชาชนเป็นใหญ่ อันเป็นความน่าอับอายแก่ความคิดของพวกเขาอย่างไม่มีวันสิ้นสุด ที่ผู้นำปฏิวัติกล่าวเช่นนี้ก็เพราะในปี 1793 ได้มีการพัฒนารูปแบบ vauderville เป็นพิเศษ[65] คือได้กลายจากบทร้องที่สอดแทรกอยู่ในคอมิดีมาเป็นละครตลกแบบล้อเลียนและเบาสมอง แสดงภาพอันน่าหัวเราะของชนชั้นกลางระดับต่ำ ส่วนในระบอบสังคมนิยม เท่าที่ปรากฏในรุสเซียสมัยของเลนินและสตาลิน นักเขียนซึ่งไม่ปฏิบัติตามแนวของพรรคในเรื่องรูปแบบและเนื้อเรื่องจะถูกลงโทษ ตั้งแต่การถูกจำกัดสิทธิ์การตีพิมพ์ถึงการถูกประหารชีวิต ดังนั้น ผู้ที่ได้รับความกดดันอย่างมากจากพรรคก็อาจฆ่าตัวตาย เช่น Sergei Yessennin กวีแบบลิริค ซึ่งเด่นที่สุดของรุสเซียฆ่าตัวตายในปี 1925 และแม้แต่ Vladimir Mayakovsky ก็ฆ่าตัวตายหลังจากนั้นไม่กี่ปี ทั้งที่เขาเป็นกวีซึ่งเป็นที่นิยมมากที่สุดในช่วง 10 ปี หลังจากการปฏิวัติเดือนตุลาคม ซึ่งเคยเขียนอย่างจริงใจและฝากความหวังไว้กับเผด็จการโดยพรรคว่า

I want the pen
to equal the gun,
to be listed
with iron
in industry.
And the Politbureau's agenda
Item I
to be Stalin's Report on
"the Output of Poetry."[66]

Victor Serge เล่าสภาพความเป็นไปในรุสเซีย ตีพิมพ์ในวารสาร **Maintenant** no. 7 ในฝรั่งเศส เรียบเรียงจากหลักฐานสองฉบับจากนักเขียนซึ่งลักลอบส่งออกมาจากรุสเซีย เขากล่าวถึงสภาพระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 1 ว่า มีบทกวีน้อยเรื่องที่ไม่ได้รับการชี้นำของพรรคโดยไม่แสดงบุคลิกของตนเองเหมือนกับทหารซึ่งแต่งเครื่องแบบ แต่ปรากฏว่าเรามองทะลุเครื่องแบบเห็นมนุษย์ที่อยู่ข้างในโดยไม่คาดฝัน เพราะว่า "ระบบแห่งการชี้นำความคิด" ได้ตกลงใจว่า ในระยะเวลาที่มืดมนที่สุดนี้จำเป็นต้องมีการลดหย่อน เพราะว่าภยันตรายซึ่งยิ่งใหญ่กว่าทางจิตใจกำลังคุกคามรัฐทั้งรัฐอยู่ และเยาวชนกำลังถูกกดดันในเรื่องสิทธิ์ที่จะมีชีวิต จึงได้อนุญาตให้มีเพลงเกี่ยวกับความรักซึ่งถ้าช่วยให้คนเหล่านี้มีชีวิตอยู่ได้ ก็จะช่วยให้ต่อสู้และตายได้ด้วย ดังนั้น ขณะที่ร้อยแก้วซึ่งเต็มไปด้วยความรักชาติถูกครอบงำด้วยความเป็นอย่างเดียวกันจนน่าเบื่ออยู่นั้น ได้มีบทกวีเรื่องความรักซึ่งแสดงพลังอันสูงส่ง มีความรู้สึกและความคิดอย่างใหม่ เป็นการแสดงอย่างเพียงพอว่าคนรุสเซียยังมีชีวิตอยู่อย่างลึกซึ้งแม้จะถูกบังคับอย่างรุนแรงที่สุด[67] ในขณะเดียวกัน นักเขียนบางคนก็สนับสนุนรัฐอย่างเต็มตัว เช่นที่ซดานอพกระทำในสมัยสตาลินด้วยการตีความหลักการผิด ๆ และเกินพอดี เป็นเหตุให้เกิดคำว่า **Zhdanovism** ขึ้น **Adereth** กล่าวว่านี้เป็นกรณีของการตีความเรื่องความรับผิดชอบของนักเขียนต่อรัฐ โดยมองจากแง่ของการบริหาร และลืมไปว่าวิธีการซึ่งใช้ได้ในทางการเมืองไม่จำเป็นต้องใช้ได้ในด้านสุนทรียภาพ[68] รายงานของซดานอพเรื่องวารสาร **Zvezda** และ **Leningrad** ปี 1974 เผยให้เห็นท่าทีนี้ในการที่เขากล่าวโทษวารสารทั้งสองว่า ตีพิมพ์งานของนักเขียน เช่น **Zoshchenko** ซึ่งเป็นสมาชิกของสมาคม **Serapion Brothers** ซดานอพ กล่าวว่าสมาชิกของสมาคมนี้ไม่ต้องการเขียนเพื่อการโฆษณาชวนเชื่อ ถือว่าศิลปะเป็นสิ่งจริงเช่นเดียวกับชีวิต และมีอยู่เพราะว่าจำเป็นต้องมีเช่นเดียวกับชีวิต โดยปราศจากวัตถุประสงค์หรือความหมาย[69] ดังนั้น เขาจึงตั้งข้อสังเกตว่า

> เมื่อบทบาทซึ่ง **Serapion Brothers** กำหนดให้ศิลปะเป็นดังนั้นแล้วก็เป็นการทำให้ขาดเนื้อหาทางอุดมการณ์หรือความสำคัญทางสังคมทั้งหมด คนเหล่านี้ประกาศธรรมชาติอันไม่เกี่ยวกับอุดมการณ์ของศิลปะ ต้องการศิลปะเพื่อศิลปะ ปราศจากวัตถุประสงค์และความหมาย นี้ไม่ใช่อะไรอื่นนอกจากการร้องขอความไร้ศิลปะ ความผิวเผิน และการขาดความเชื่อทางการเมือง
>
> ข้อสรุปที่สิ้นนี้นำไปสู่คืออะไร **Zoshchenko** ไม่ชอบวิถีทางของโซเวียต ดังนั้น ท่านจะแนะนำให้เราทำอย่างไร ปรับตัวเราให้เข้ากับเขาหรือ ไม่ใช่ธุระของเราที่จะเปลี่ยนรสนิยม เปลี่ยนชีวิตและระบบของเราให้เหมาะกับเขา ให้เขาเป็นผู้เปลี่ยนชิ ถ้าเขาไม่ยอมก็ให้เขาออกไปจากวรรณกรรมของรุสเซีย ซึ่งไม่มีที่สำหรับงานซึ่งไม่มีความหมาย ต่ำค่า และไม่มีอะไรในสมอง[70]

ส่วนลิริคเกี่ยวกับความรักซึ่งแซร์จกล่าวว่ารัฐผ่อนผันให้มีได้นั้น ก็ถูกซดานอพโจมตีว่าเป็นศิลปะเพื่อศิลปะ ผู้แต่งถูกโจมตีในเรื่องส่วนตัวและถูกสืบสาวถึงกลุ่มที่ผู้เขียนเป็นสมาชิก ซดานอพถามว่ามีความจำเป็นอย่างไรที่จะต้องยกธรรมาสน์ทางวรรณคดีให้แก่แนวทางวรรณคดีซึ่งมีผลเสียและไม่เป็น

โซเวียตเหล่านี้ เราได้เห็นจากบทความของเขาซึ่งเสนอในการประชุมของนักเขียนโซเวียตครั้งที่ 1 แล้วว่าการยอมรับคำสั่งของพรรคเป็นความพอใจสูงสุดของเขา แต่เราก็อาจยกประโยชน์ให้ว่าเขาคงมีความจำเป็นหรือความเชื่อในการตัดสินของพรรคจริง ๆ ครั้นเมื่อเขาวิจารณ์นักเขียนซึ่งพรรคเปิดทางให้มีเสรีภาพทางความคิดบ้างเล็ก ๆ น้อย ๆ เราจึงมองเห็นว่าเขาเป็นผู้มีความคิดตกร่องอยู่กับที่ และการที่เขาประณามนักเขียนอื่นที่คิดไม่เหมือนเขาอย่างรุนแรงต่อคณะกรรมการกลางของพรรคคอมมิวนิสต์รุสเซีย ก็เท่ากับเป็นความพยายามที่จะหมุนเข็มนาฬิกากลับไปสู่สภาพหลังการปฏิวัติใหม่ ๆ อีกครั้ง

ส่วนทางด้านประวัติศาสตร์ David Craig ซึ่งเรียกตนเองว่าคอมมิวนิสต์และยอมรับว่ามีความโหดเหี้ยมในสมัยของสตาลินได้กล่าวว่า หลังจากสภา CPSU ที่ 20 Khrushchev ได้มีการลดหย่อนทางนโยบายตลอดสมัยของเขาซึ่งสิ้นสุดในปี 1964 เป็นการสนับสนุนให้มีเสรีภาพทางศิลปะมากขึ้น การวิจารณ์ลดความเข้มงวดลง เรื่องราวซึ่งต้องห้ามในประสบการณ์ของโซเวียต และความกลัวซึ่งได้ทำให้ชีวิตผิดปกติไปมาก ก็เริ่มแสดงออกในงานประเภทบันทึกความจำ นวนิยายและในลิริคของ Anna Akhmatova แต่เพียงปีหนึ่งหรือสองปีหลังจากนั้น การบังคับและปราบปรามก็เริ่มขึ้นใหม่ เครกเองก็มีความเห็นว่า ในประเทศสังคมนิยม หลังจากความเข้มงวดในระยะแรกๆ แล้ว คงไม่อาจมีการบังคับอย่างแข็งขันที่สุดได้อีก และนักวิจารณ์ชาวโซเวียตบางคนเริ่มคิดถึงสัจนิยมแนวสังคมนิยมในลักษณะที่เบี่ยงเบนได้มากขึ้น และวางรูปให้ทัศนะทางสังคมในวรรณคดีเสียใหม่ ซึ่งน่าจะเป็นประโยชน์แก่ผู้อ่านไม่ว่าที่ใดในโลกโดยเฉพาะผู้ที่มองเห็นความจำเป็นที่จะโยงวรรณคดีกับการต่อสู้เพื่อขจัดสิ่งซึ่งไม่อาจทนทานได้ และสิ่งซึ่งต่อต้านมนุษย์ในชีวิตปัจจุบันของมนุษยชาติ[71]

นักเขียนและนักวิจารณ์จะทำได้ดังความหวังนี้ก็แต่เมื่อรัฐบาลถอยออกจากการควบคุมผลิตผลทางวรรณคดีให้เป็นไปตามแผนทางการเมืองอย่างเข้มงวดราวกับว่าจะกระทำได้เช่นเดียวกันกับผลิตผลทางแง่อื่นเช่นการเกษตรและอุตสาหกรรม สิ่งที่ปรากฏในรุสเซียเป็นบทเรียนสำคัญซึ่งได้จากการทดลองแบบไม่ผิดก็ถูก ยังผลให้คอมมิวนิสต์ในประเทศอื่นที่ยังไม่มีโอกาสเข้าควบคุมกลไกของรัฐต้องประมวลเหตุการณ์และมองย้อนหลังไปยังอุดมการณ์เริ่มแรก ซึ่งยังไม่ถูกปะปนด้วยลักษณะนิสัยของคอมมิวนิสต์กลุ่มใดชาติใด เมื่อปี 1966 คือเมื่อรุสเซียกลับเข้มงวดกับการผลิตงานทางศิลปะอีกครั้งหนึ่ง พรรคคอมมิวนิสต์ฝรั่งเศสได้พิจารณาปัญหาทางอุดมการณ์และวัฒนธรรม และลงความเห็นว่าไม่ว่าเราจะพิจารณาดนตรี กวีนิพนธ์ นวนิยาย ละคร ภาพยนตร์ จิตรกรรม หรือประติมากรรม ผู้สร้างสรรค์ไม่ได้เป็นเพียงแต่ผู้ผลิตสิ่งซึ่งมีการจัดหาส่วนประกอบต่าง ๆ ไว้ล่วงหน้า ผู้สร้างสรรค์ไม่ใช่ผู้จัดรูปร่างแต่อย่างเดียว ในงานศิลปะทุกชิ้น มีส่วนหนึ่งซึ่งไม่อาจย่อยลงไปให้เข้ากับข้อมูลที่กำหนดให้ชุดใดชุดหนึ่ง และส่วนนี้ก็คือตัวศิลปินผู้สร้างสรรค์เอง งานศิลปะชิ้นหนึ่งอาจสร้างขึ้นด้วยผู้เขียนเฉพาะคนหรือศิลปินเฉพาะคนเท่านั้น และวัฒนธรรมเป็นสมบัติซึ่งสะสมขึ้นจากการสร้างสรรค์ของมนุษย์ อย่างไรก็ตาม ไม่ควรเข้าใจว่ามรดกทางวัฒนธรรมต้องประกอบด้วยงานในอดีต มรดกทางวัฒนธรรมเกิดขึ้นทุกวัน สร้างสรรค์ขึ้นในปัจจุบัน ปัจจุบันต่างหากซึ่งกลายเป็นอดีตกล่าวคือมรดก นี้คือเหตุผลที่เราไม่ควรจำกัดสิทธิ์ของผู้สร้างสรรค์ที่จะค้นคว้าไม่ว่าในกรณีใดทั้งสิ้น... Engels ไม่เพียงแต่เตือนเราให้ระวังการวางกฎเกณฑ์ให้แก่ทุกอย่างในวงของวัฒนธรรม แต่ยังให้ระวังความคิดแบบวาง

เป็นลัทธิเรื่องวัฒนธรรม และการศึกษาในโลกซึ่งไม่อาจจะสมบูรณ์แบบได้[72] เราอาจเข้าใจผิดว่าพรรคคอมมิวนิสต์ฝรั่งเศสเสนอความคิดซึ่งให้เสรีภาพสมบูรณ์แก่การผลิตศิลปะ ถ้าเราไม่มองการชี้นำของพรรคซึ่งปิดท้ายแถลงการณ์ฉบับนี้ว่า

> ปัญญาชนซึ่งกระหายจะปลดปล่อยตนเองจากการจำกัดทางวัตถุและอุดมการณ์ ซึ่งพวกชนชั้นกลางใช้กับกิจกรรมของพวกเขา อาจหาพันธมิตรได้ก็แต่จากชนชั้นแรงงานเท่านั้น[73]

ความแตกต่างที่สำคัญระหว่างศิลปะและวรรณคดีในระบอบประชาธิปไตย หรือที่ฝ่ายคอมมิวนิสต์เรียกว่าแบบของชนชั้นกลาง กับศิลปะและวรรณคดีแบบสังคมนิยมคือ ฝ่ายหนึ่งส่งเสริมความเป็นปัจเจกชน ทั้งสองฝ่ายเห็นความสำคัญของศิลปะโดยเฉพาะฝ่ายสังคมนิยม แต่ความเข้าใจว่าศิลปะสำคัญอย่างไร หรือจะใช้ประโยชน์ได้อย่างไรอาจแตกต่างกัน สำหรับลักษณะของศิลปะนั้นฝ่ายประชาธิปไตยดูจะไม่มีปัญหานอกเหนือจากที่นักเขียนแต่ละคนจะมองเห็นในส่วนที่เกี่ยวข้องกับปรัชญาและวิธีการในการสร้างสรรค์ของตน เพราะว่าประชาธิปไตยมีมาช้านานจนกล่าวโดยทั่วไปแล้ว รัฐเลิกสนใจชี้นำและวางกรอบให้แก่การสร้างสรรค์ แต่ปล่อยให้เป็นสิทธิและหน้าที่ของแต่ละบุคคลในสังคมที่จะพิจารณาว่าสิ่งใดเหมาะสม และมีค่าในฐานะศิลปะ รูปแบบและรสนิยมอาจเกิดขึ้นใหม่ หรือสิ่งเก่าอาจกลับมาเฟื่องฟูอีกแล้วแต่ผู้สร้างสรรค์และผู้รับในแต่ละสมัย ส่วนในระบอบสังคมนิยมปัจจุบันผู้นิยมมาร์กซิสม์เอง เช่น Fischer ยอมรับว่าศิลปะยังต้องขึ้นอยู่กับความต้องการทางสังคมบางอย่าง และยังใช้เป็นวิธีการสามัญที่จะสั่งสอนและโฆษณาชวนเชื่อ อย่างไรก็ตาม เขาหวังว่า เมื่อเข้าถึงสมัยที่มีการปกครองแบบคอมมิวนิสต์โดยสมบูรณ์ หน้าที่สำคัญของศิลปะคงจะไม่ใช่การทำให้คนเคลิบเคลิ้ม (คือ อย่างที่เขากล่าวหาว่าเป็นลักษณะของศิลปะของชนชั้นกลาง) หรือการสั่งสอน เขาวาดภาพศิลปะในอุดมคติของคอมมิวนิสต์ว่าอาจมีรูปแบบหลากหลายโดยเฉพาะทัศนศิลป์ โดยเห็นว่าลีลาที่หลากหลายนั้นน่าจะพบได้ในสังคมที่ปราศจากชนชั้น[74] เพราะว่าเมื่อถึงสมัยคอมมิวนิสต์ที่แท้จริงแล้ว ผู้ใช้แรงงานก็จะพัฒนาจนมีความแตกต่างกันในส่วนบุคคลทั้งที่ไม่มีชนชั้น แต่เราก็มีเหตุผลในการสงสัยว่าเมื่อถึงสมัยนั้น ด้วยผลแห่งการพัฒนาทางการศึกษาและรสนิยม ซึ่งรัฐมีปณิธานที่จะทุ่มเทให้ ผู้ใช้แรงงานก็คงกลายสภาพมาใกล้เคียงกับชนชั้นกลางนั่นเอง เพราะว่าในสังคมประชาธิปไตยสิ่งนี้กำลังเกิดขึ้นทุกวันทุกหนทุกแห่งในขณะที่ชนชั้นสูงก็กำลังหมดไป ในที่สุดสังคมประชาธิปไตยก็คงจะไม่มีชนชั้น จะมีแต่ความแตกต่างส่วนบุคคล เมื่อถึงขั้นตอนนั้นในระบอบประชาธิปไตยและในเมื่อสังคมนิยมผ่านเข้าถึงขั้นคอมมิวนิสม์แล้ว บางทีเราอาจจะเห็นได้ชัดเจนและในแก่นแท้ว่าระบอบการปกครองที่ต่างกันในเมื่อสภาพนอกจากนั้นหมือนกันจะยังมีอิทธิพลต่อวรรณคดีหรือไม่อย่างไร

เชิงอรรถบทที่ 4

1. "Notes Towards the Definition of Culture," **Selected Prose of T.S. Eliot**, ed. by Frank Kermode (London : Faber and Faber, 1975), p. 292.
2. Charles I. Glicksberg, **The Literature of Commitment** (London Associated: University Presses, 1976), p. 24.

3. Jan Brandt Corstius, **Introduction to the Comparative Study of Literature** (New York:Random House, 1968), p. 99.
4. Stith Thompson, "Literature for the Unlettered," **Comparative Literature: Method and Perspective**, ed. by Newton P. Stallknecht and Host Frenz (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1961), pp. 185-186.
5. Ruth Finnigan, **Oral Poetry** (Cambridge: Cambridge University Press, 1977), pp. 40-42, 74.
6. Stith thompson, "Literature for the Unlettered," **ibid.**, p. 183.
7. Ruth Finnigan, **ibid.**, p. 71.
8. Agapito Rey, "The Background of the Romance Epic," **ibid.**, p. 207.
9. **Ibid.**, p. 213.
10. Thompson, "Literature for the Unletterd," **ibid.**, p. 187.
11. Rey, "The Background of the Romance Epic," **ibid.**, p. 216.
12. John J. Guilbeau,"Some Folk-Motifs in Don Quixote, " **Studies in Comparative Literature**, ed. by Waldo F. MeNeir, 11 (Baton Rouge:Lousiana University Press, 1962), pp. 70-77.
13. Guilbeau, **ibid.**, pp. 82-84.
14. Gregore Nandris, "The Historical Dracula: the Theme of His Legend in the Western and in the Eastern Literatures of Europe," **Comparative Literature: Matter and Method**, ed. by Owen A. Aldridge (Urbana: University of Illinois Press, 1969), pp. 119-127.
15. Nandris, **ibid.**, p. 139.
16. Ulrich Weisstein, "Modes of Criticism: Studies in Hamlet," **Comparative Literature :Method and Perspective**, p. 267.
17. René Wellek and Austin Warren, **Theory of Literature** (New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1956), p. 94.
18. Henry Nash Smith, **Democracy and the Novel** (New York:Oxford University Press, 1978), p. 4.
19. **Ibid.**, p. 96.
20. Martin Jarrett-Kerr, "The Condition of Tragedy," **Comparative Literature: Matter and Method**, p. 296.
21. Jarrett-Kerr, **ibid.**, pp. 300-301.
22. George Steiner, **The Death of Tragedy** (London : Faber & Faber, 1961), pp. 6, 332.
23. W.H. Auden, "The Christian Tragic Hero," **New York Times Book Review**, December 16, 1945, p. 1., cited in **Literary Criticism: A Short History**, p. 55,
24. Steiner, **The Death of Tragedy**, p. 16.
25. Jarrett-Kerr, **Comparative Literature: Matter and Method**, pp. 302-304.
26. Steiner, **The Death of Tragedy**, p. 128.
27. J.L.Styan, **Drama, Stage and Audience** (London: Cambridge University Press, 1971), pp .108-109.

28. **Ibid.**, pp. 110-112.
29. **Ibid.**, pp. 120-129.
30. William Langland, **Pier the Plowman**, translated into modern English with an introduction by J.E. Goodridge (Middlesex: Penquin Books, Ltd., 1971), pp. 26-27.
31. **Ibid.**, p. 31.
32. **Ibid.**, p. 260.
33. **Ibid.**, pp. 258-259.
34. **Ibid.**, p. 62.
35. Thomas More, **Utopia**, translated with an introduction by Paul Turner (Middlesex: Penquin Books, Ltd., 1965), pp. 131-132.
36. **Ibid.**, pp. 153-154.
37. Charles I. Glicksberg, **The Literature of Commitment** (London: Associated University Presses, 1976), pp. 202.
38. George Orwell, **Burmese Days** (Middlesex:Penquin Books Ltd. 1977), p. 38.
39. **Ibid.**, pp. 38-39.
40. Alexis de Tocqueville, "Some Observations on the Drama Amongst Democratic Nations., "**The Theory of the Modern Stage**, ed. by Eric Bentley (New York: Penquin Books, Ltd.,1976), pp. 479-484.
41. Walt Whitman, "Democratic Vistas," **Dramatic Theory and Criticism:Greeks to Grotowski**, ed. by Bernard E. Dukore (New York: Holt, Reinhart and Winston, Inc., 1974), p. 865.
42. Friedric Hebbel, "Preface to Maria Magdalena," **ibid.**, pp. 545-547.
43. Romain Rolland, "Three Requisites," **The Theory of the Modern Stage**, pp. 455-457.
44. Smith, **Democracy and the Novel**, p. 7.
45. **Ibid.**, pp. 10-12.
46. **Ibid.**, p. 15.
47. **Ibid.**, p. 71.
48. **Ibid.**, p. 163.
49. "Preface to the Second Edition of the Lyrical Ballads" in **Poetical Works of Wordsworth** (London:Oxford University Press, 1939), p. 935.
50. Smith, **Democracy and the Novel**, p. 119.
51. José Ortega y Gasset, "The Dehumanization of Art," **Dramatic Theory and Criticism**, p. 757.
52. **Ibid.**, pp. 256-259.
53. Leo Tolstoy, **What is Art?**, translated with Introduction by Aylmer Maude (London: Walter Scott, 1899), Ch. V, p. 50.
54. V.I. Lenin, "Party Organization and Party Literature," **Dramatic Theory and Criticism**, p. 928.

55. **Ibid.**, pp. 928-930.

56. "On Education and the Arts," **ibid.**, pp. 931-932.

57. Andrei A. Zhdanov, "Soviet Literature—the Richest in Ideas, the Most Advanced Literature," **ibid.**, pp. 961-964.

58. Karl Radex, "Contemporary World Literature and the Tasks of Proletarian Art," **ibid.**, p. 965.

59. **Ibid.**, p. 966.

60. Nikolai Bukharin, "Party, Politics, and the Problems of Poetry in the U.S.S.R.," **ibid.**, pp. 967-968.

61-62. **Ibid.**, p. 969.

63. Romain Rolland, "The People's Theatre," **The Theory of the Modern Stage**, pp. 466-467.

64. **Ibid.**, p. 468.

65. **Ibid.**, p. 469.

66. David Craig, ed., **Marxists on Literature: An Anthology** (Middlesex: Penquin Books, Ltd.,1975), Introduction, p. 17.

67. Victor Serge, "The Writer's Conscience," **ibid.**, p. 436.

68. Max Adereth, "What is 'Littérature Engagée?", **ibid.**, p. 459.

69-70. Andrea A. Zhdanov, From "Report on the Journals Zveda and Leningrad, 1947," **ibid.**, pp. 515-518.

71. **Ibid.**, p. 18.

72. Extracts from the Resolution Accepted by the Cultural Committee of the French Communist Party after a Three-Day Session Devoted to Ideological and Cultural Issues, March 1966, **ibid.**, pp. 527-528.

73. **Ibid.**, p. 528.

74. Ernst Fischer, "The Loss and Discovery of Reality," **ibid.**, pp. 508, 511.

บทที่ 5
ความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีชาติต่าง ๆ

หลังจากที่เราได้ศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับสิ่งอื่น ทั้งที่เป็นสัมฤทธิผลทางศิลปะ วัฒนธรรมและทางความคิดของมนุษย์มาพอสมควรแล้ว บทนี้จะแสดงความสัมพันธ์อีกชนิดหนึ่งซึ่งมีความสำคัญมาก คือความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีชาติต่าง ๆ ด้วยเหตุที่วรรณคดีได้รับและมีปฏิกิริยาต่อประสบการณ์ด้านอื่น ๆ ของมนุษย์ เมื่อวรรณคดีชาติหนึ่งได้สัมผัสกับวรรณคดีอีกชาติหนึ่งก็ย่อมจะถ่ายทอดสิ่งเหล่านี้ระหว่างกันด้วย ยิ่งในกรณีที่วรรณคดีซึ่งมีความสัมพันธ์กันอยู่ในกลุ่มวัฒนธรรมซึ่งต่างกันด้วยแล้ว ความเปลี่ยนแปลงและความสมบูรณ์ทางความคิดและวิธีการก็จะเป็นสิ่งที่เห็นได้ชัดยิ่งขึ้น และอาจจะเกิดขึ้นได้ยากถ้าไม่มีการติดต่อกันในระหว่างวรรณคดีนานาชาติ ความสัมพันธ์ดังกล่าวอาจแบ่งได้เป็นสองลักษณะใหญ่ คือ หนี้ทางวรรณกรรมและขนบประเพณีทางวรรณกรรม หนี้ทางวรรณกรรมเป็นสิ่งซึ่งอาจกล่าวอย่างกว้าง ๆ ว่าเป็นการรับประโยชน์โดยนักเขียนในประเทศหนึ่งหรือภาคหนึ่งทราบดีว่าตนนำสิ่งใดมาใช้จากวรรณคดีต่างประเทศ ส่วนสิ่งซึ่งรับมาใช้นั้นก็มีเนื้อหา วิธีการและลีลาการแต่ง การศึกษาหนี้ทางวรรณกรรมเป็นกิจกรรมแนวการค้นคว้าซึ่งใช้กันตลอดมาในวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ และเกิดประโยชน์แก่การเข้าใจและการประเมินค่าของวรรณกรรมแต่ละชิ้นเป็นอันมาก แต่ในบางครั้งผู้ที่ศึกษาก็กระทำความผิดเช่นเดียวกับในการศึกษาความสัมพันธ์ของวรรณคดีกับสิ่งอื่น เช่น การสืบที่มาของปัจจัยในวรรณคดีอาจกระทำโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อการค้นหาเท่านั้น ไม่ได้นำผลที่ได้มาใช้เพื่อการเข้าใจและประเมินค่า นอกจากนั้น เหตุที่บางคนไม่เห็นด้วยกับการศึกษาหนี้ทางวรรณกรรมก็เพราะการยึดถือทฤษฎีต่าง ๆ เช่น ผู้เชื่อลัทธิ determinism ฝ่ายหนึ่งถือว่าปัจจัยที่วางรูปวรรณคดี คือ ปัจจัยทางชาติ สังคม และเศรษฐกิจเท่านั้น ส่วนอีกฝ่ายหนึ่งถือว่าปัจจัยที่สำคัญคือ ทางวรรณกรรมแท้ ๆ จึงโต้แย้งว่า การศึกษาวรรณคดีควรเป็นทางด้านวิธีการอย่างเดียว ความจำเป็นทางประวัติศาสตร์ของวรรณคดีซึ่งประกอบขึ้นจากประเพณีทางวรรณกรรมภายในชาติ เป็นสิ่งซึ่งกำหนดทุกอย่างที่อยู่ในตัวเองรวมทั้งสิ่งที่รับจากต่างประเทศว่าจะเป็นไปในรูปใด ดังนั้น ความคิดเรื่องอิทธิพลต่างประเทศจึงไม่มีความหมายแต่อย่างใด อีกความคิดหนึ่ง คือ การศึกษาอิทธิพลควรกระทำเกี่ยวกับบุคลิกภาพและจิตวิทยาของผู้เขียนในฐานะบุคคลเท่านั้น ส่วนงานทางวรรณกรรมจะศึกษาได้อย่างถูกต้องก็ด้วยการถือว่าอยู่ในประเพณีทางวรรณกรรม และเป็นสิ่งซึ่งสมบูรณ์ในตัวเองเป็นส่วนใหญ่[1] ยังมีความรังเกียจการศึกษาหนี้ทางวรรณกรรมอีกอย่างหนึ่ง แต่เกิดจากความคิดว่า การแนะที่มาของปัจจัยในงานชิ้นหนึ่งเป็นการลดความคิดริเริ่มของผู้แต่งให้มีความสำคัญน้อยลง นี้ก็ขึ้นอยู่กับสิ่งสองประการ คือ ความเข้าใจเรื่องความริเริ่มและความสำคัญที่เราให้กับความคิดริเริ่มในวรรณกรรมเรื่องหนึ่ง ในวรรณคดีคลาสสิคของยุโรปและของประเทศทางตะวันออกทั่วไป ความรอบรู้มีความสำคัญสูงกว่าความคิดริเริ่ม ประเพณีการประพันธ์ในแบบนี้ถือว่า กวีผลิตงานที่เป็นของตนเองในเมื่อสามารถใช้ลีลาการแต่งหรือวัสดุเก่าให้มีสัมฤทธิผลชนิดใหม่ในแนวของตนเอง เรามีกวีจำนวนมากซึ่ง

ผลิตผลงานในประเพณีเดียวกัน เช่น แทรจิดีและมหากาพย์ แต่เราก็ไม่ตำหนิว่ากวีเหล่านั้นลอกเลียนแบบกวีรุ่นเก่า ส่วนความคิดริเริ่มนั้นไม่จำเป็นต้องเป็นการสร้างนวกรรมเสมอไป นวกรรมจะมีความสำคัญในการประเมินค่าของงานศิลปะก็เมื่อมีส่วนทำให้เกิดสุนทรียภาพ ไม่ได้มีความสำคัญในตัวเอง ส่วนนักเขียนที่มีความคิดริเริ่มสูง เช่น ดานเต และเชคสเปียร์ ล้วนแต่ใช้ประโยชน์จากระบบประเพณีและวัสดุซึ่งมีมาก่อนแล้วทั้งสิ้น แต่ได้ใช้สิ่งเหล่านั้นในวิธีที่เป็นของตนเองและทำให้เกิดเอกภาพใหม่ทางสุนทรียะในงานของตน

ปัญหาทั่วไปในการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีชนิดต่าง ๆ คือ วิธีการถ่ายทอด ความคิด หรือกลวิธี ตลอดจนบุคคลที่เกี่ยวข้อง เมื่อพูดถึงหนี้ทางวรรณกรรมโดยเฉพาะเรื่องอิทธิพล งานสืบเสาะและพิสูจน์ว่ามีปัจจัยทั้งสามครบถ้วน คือ ผู้ส่ง พาหะ และผู้รับ อาจเป็นกระบวนการที่ต้องใช้ทั้งเวลาและความพยายามอย่างมากจนผู้ศึกษาอาจหลงประเด็น โดยลืมไปว่า งานประเภทนี้เป็นเพียงขั้นเริ่มต้นเพื่อการศึกษาต่อไปว่า สิ่งที่นักเขียนคนหนึ่งได้รับจากนักเขียนอีกชาติหนึ่ง เข้ามามีบทบาทอย่างไรในวรรณกรรมของเขาเอง ดังนั้น การค้นพบว่าใครได้สิ่งใดมาจากใครแล้วหยุดเพียงเท่านั้นจึงยังไม่เป็นการศึกษาเชิงวรรณคดีเปรียบเทียบ แต่ถือว่าเป็นเพียงการเตรียมวัสดุเบื้องต้น ส่วนประเพณีทางวรรณกรรมนั้น แม้ว่าในการศึกษาแง่นี้จะไม่มีความจำเป็นต้องสืบหา ผู้ส่งหรือต้นตอคนแรกของประเพณีที่เกิดขึ้นในประเทศของนักเขียนซึ่งเราศึกษา แต่การละเลยที่จะศึกษาให้แน่ใจว่าผู้รับอยู่ในขั้นตอนใดในประเพณีของวรรณกรรมนั้น และเขาสนใจงานของนักเขียนคนใดในประเพณีนั้นเป็นพิเศษ อาจทำให้การศึกษาขั้นวิเคราะห์และการประเมินค่าไม่บังเกิดผลที่มีประโยชน์เท่าที่ควร โดยเฉพาะเมื่อเราคำนึงถึงความริเริ่มหรือการใช้ปัจจัยบางอย่างในทำนองที่อาจเรียกได้ว่า เป็นอีกก้าวหนึ่งของการพัฒนาประเพณีทางวรรณกรรมนั้น ๆ

หนี้ทางวรรณกรรม

การที่นักเขียนในประเทศหนึ่งใช้ประโยชน์จากวรรณกรรมภาษาต่างประเทศอาจพบในรูปแบบที่แพร่หลาย 4 ชนิด คือ การยืม การเลียนแบบ แนวขนาน และอิทธิพล

ก. การยืม (borrowing) คือ การที่นักเขียนผู้หนึ่งหยิบสิ่งต่าง ๆ จากงานของนักเขียนต่างประเทศมาใช้ทั้งในด้านเนื้อหาและวิธีการ เช่น ใช้ภาษิต จินตภาพ ภาษาเปรียบเทียบ ลักษณะเด่นบางอย่าง ตลอดจนสิ่งซึ่งประกอบเป็นโครงสร้างของเรื่อง ทั้งนี้โดยอาจนำมาใช้อย่างชัดเจนหรือเพียงแต่อ้างถึง[2] นักเขียนในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาของยุโรปนิยมการยืมมาก เพราะเป็นเครื่องแสดงว่าผู้ยืมมีความรู้เรื่องวรรณคดีกรีกและละติน และสุนทรียศาสตร์อย่างกว้างขวาง การยืมในสมัยนั้นไม่ใช่การขโมย เพราะผู้ยืมต้องการแสดงตน ทั้งการยืมก็กระทำเพื่อแสดงความเคารพและยกย่องเจ้าของเดิมอีกประการหนึ่ง การอ่านวรรณกรรมยังอยู่ในวงจำกัด ผู้อ่านกับผู้เขียนมักจะอยู่ในสังคมและระดับวัฒนธรรมเดียวกัน ผู้เขียนซึ่งยืมสิ่งต่าง ๆ จากงานของกรีกรุ่นก่อนมักหวังว่า ผู้อ่านของเขาเคยอ่านพบสิ่งซึ่งเขายืมมาในต้นฉบับแล้วด้วย อันจะทำให้ผู้อ่านเข้าใจเนื้อความหรือวิธีการของเขาเองตรงที่มีสิ่งยืมปรากฏอยู่ได้ตามที่เขาต้องการ เบน จอนสัน เป็นผู้หนึ่งซึ่งยืมจากงานสมัยคลาสสิคมากจนได้รับฉายาว่า "นักหยิบคงแก่เรียน" ในศตวรรษที่ 17 อเลกซานเดอร์ โพพ ก็แสดงความถนัดในการ

ยืมจากงานของผู้อื่นเช่นเดียวกัน ทางด้านผู้ให้ เชคสเปียร์ซึ่งใช้ประวัติศาสตร์และงานอื่นเป็นที่มาของละครของเขาเป็นผู้ให้ยืมอย่างกว้างขวางผู้หนึ่ง มักมีผู้นำคำพูดของตัวละครของเขาไปใช้ด้วยประการต่าง ๆ ในงานสารพัดชนิด แม้แต่ในหนังสือนักสืบสมัยใหม่ การยืมปรากฏอยู่ทุกยุคทุกสมัย แต่เมื่อประเพณีทางวรรณกรรมเปลี่ยนไป การใช้สิ่งที่ยืมมาจากงานในประเพณีเก่า ก็เป็นเรื่องที่น่าสนใจศึกษายิ่งขึ้น เช่น เอเลียท ซึ่งตั้งลัทธิประเพณีนิยมในวรรณกรรมขึ้น เขามีความเห็นว่า วรรณคดียุโรปควรแสดงความต่อเนื่องในสายประธาน (mainstream) และแสดงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันทางวัฒนธรรม อันได้แก่ คลาสสิซิสม์ทางวัฒนธรรม และคริสต์ศาสนาทางความเชื่อ ดังนั้น กวีนิพนธ์ชิ้นสำคัญ ๆ ของเขา เช่น **The Waste Land** จึงใช้การยืมจากอดีตกวีเป็นอันมาก และยังขยายวงของการยืมออกนอกยุโรปเพื่อแสดงความลึกซึ้งและสัจธรรมของความคิดที่เขาพิจารณาอีกด้วย

การยืมเป็นสิ่งซึ่งเห็นได้ง่ายที่สุดในจำพวกหนี้ทางวรรณกรรม สามารถชี้ได้โดยการเปรียบเทียบระหว่างเรื่องที่ยืมกับงานชิ้นเดิมในกรณีที่มีการเปลี่ยนแปลงหรือการใช้สิ่งที่ยืมในวรรณกรรมต่างประเภทออกไป และผู้ที่ยืมมาไม่ได้ให้ชื่อที่มาของสิ่งยืมนั้นไว้ แต่การชี้ได้ว่าสิ่งใดเป็นสิ่งที่ยืมมาไม่ใช่วัตถุประสงค์ของการศึกษา เมื่อทราบที่มาของสิ่งยืมแล้วเราจะต้องศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างงานทั้งสองชิ้นเพื่อวิเคราะห์การใช้สิ่งยืมว่ามีวิธีการแตกต่างกันอย่างไร มีความจำเป็นและเกิดสัมฤทธิผลทางสุนทรียะในงานที่ใช้สิ่งยืมอย่างไร สำหรับสมัยปัจจุบันซึ่งมีการเผยแพร่สิ่งพิมพ์อย่างรวดเร็วและกว้างขวาง เราอาจเห็นการหยิบปัจจัยต่าง ๆ จากงานของนักเขียนที่ประสบความสำเร็จมาใช้ในงานของนักเขียนอีกชาติหนึ่งโดยปราศจากเกณฑ์เรื่องการยืมดังกล่าวข้างต้น เราจะต้องสามารถบอกได้ว่าเมื่อไรเป็นการยืมอย่างแสดงความสามารถของผู้ยืม และเมื่อไรเป็นการขโมยโดยปราศจากความรับผิดชอบ เราอาจใช้เกณฑ์กว้าง ๆ ในการตัดสิน 4 ข้อ ในแทบทุกกรณีที่เป็นการขโมยจะมีเกณฑ์ข้อ 1 ร่วมกับข้ออื่น

1. ผู้รับเชื่อหรือเสี่ยงว่า คนส่วนใหญ่ที่อ่านหนังสือของตนไม่รู้จักหนังสือต่างประเทศที่ตนใช้เป็นที่มา

2. การใช้สิ่งต่าง ๆ ในหนังสือต่างประเทศกระทำโดยการคัดลอกเป็นส่วนใหญ่ เช่น อาจเก็บโครงสร้าง เหตุการณ์ การสนทนา การบรรยาย แต่เปลี่ยนชื่อบุคคลและสถานที่

3. สิ่งซึ่งนำมาใช้เป็นส่วนใหญ่และที่น่าประทับใจในงานของผู้ยืมโดยไม่ได้ผสมผสานกับส่วนอื่น ๆ และไม่มีความจำเป็นทางการประพันธ์

4. ส่วนที่เหลืออันเป็นฝีมือของผู้ยืมเอง เป็นเพียงการเชื่อมสิ่งที่ยืมเข้าด้วยกัน และด้อยคุณภาพทางการประพันธ์กว่าสิ่งที่ยืมมา

การศึกษาสิ่งยืมอาจกระทำได้มาก และอย่างก่อประโยชน์ในการศึกษาวรรณกรรมไทยหลายเรื่อง เช่น บทพระราชนิพนธ์คำประพันธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยเปรียบเทียบกับกวีนิพนธ์ฝรั่งเศส นวนิยายของดอกไม้สดกับของ Jane Austen และเรื่อง **ไผ่แดง** ของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช กับนิยายชุด **Dom Camillo** ของ Giovanni Quareschi เป็นต้น ในทุกกรณี

เราจะเห็นว่า ผู้ยืมมีความสามารถสูงในการประพันธ์ สามารถใช้สิ่งที่ยืมมาในสภาวะใหม่ หรือเป็นปัจจัยให้เกิดความคิดใหม่ ทั้งยังเกิดสุนทรียภาพในงานชิ้นใหม่ซึ่งมีเอกภาพเป็นของตนเอง

ข. การเลียนแบบ (imitation) นี้ก็เช่นเดียวกัน ต่างจากการขโมยทางวรรณกรรมและก็แตกต่างจากการแปล แต่มีส่วนคล้ายกับการยืม คือ ผู้เลียนแบบแสดงความเคารพและยกย่องงานของนักเขียนรุ่นเก่า ส่วนที่แตกต่างจากหนึ่งวรรณกรรมชนิดอื่น ๆ คือ เป็นการศึกษาและหาลักษณะเฉพาะของนักเขียนคนหนึ่งจนสามารถผลิตงานสร้างสรรค์ในลีลาเดียวกันได้ แต่ผู้เลียนแบบไม่ได้กระทำในรายละเอียดซึ่งจะทำให้งานของเขากลายเป็นการแปลไป สำหรับนักเขียนหัดใหม่ การเลียนแบบเช่นนี้เป็นการฝึกลีลาการเขียนแบบต่าง ๆ โดยเฉพาะในสมัยที่นักเขียนจะต้องแต่งตามแบบคลาสสิคอย่างเคร่งครัด ฮอเรซและเซเนกา เป็นกวีซึ่งมีผู้เลียนแบบลีลาการเขียนมาก ส่วนในภาษาปัจจุบันกวีซึ่งเป็นที่รู้จักนอกประเทศมักเป็นแบบให้กวีอีกชาติหนึ่งเลียนลีลาการเขียน เช่น Pushkin นักเขียนรุสเซียเลียนแบบไบรอนในเรื่อง **Childe Harold** Cantol[3] และพุชกินเองได้อธิบายการเลียนแบบไว้ว่า ไม่จำเป็นต้องเป็นการส่อความขัดสนทางปัญญา แต่อาจแสดงความเชื่อมั่นในตนเอง ความหวังที่จะค้นพบโลกใหม่โดยเดินตามรอยเท้าของอัจฉริยบุคคล หรือแสดงความรู้สึกสูงส่งด้วยเหตุที่ถ่อมตน เป็นความปรารถนาที่จะตีแม่แบบให้แตกและทำให้มีชีวิตขึ้นอีกครั้ง[4] แต่ส่วนใหญ่นักวิจารณ์ไม่เห็นด้วยกับการเลียนแบบ เพราะการแต่งวรรณกรรมภายใต้ร่มเงาของงานที่มีมาแล้ว ไม่ทำให้เราเห็นความสามารถเฉพาะตัวของนักเขียน ดังนั้น จึงไม่ช่วยให้เกิดการพัฒนาวรรณกรรมไม่ว่าในด้านรูปแบบ ความคิด หรือความก้าวหน้าทางสุนทรียภาพ อย่างไรก็ตาม เราควรทราบว่า นักเขียนผู้ใดลอกเลียนแบบผู้ใด และศึกษาเปรียบเทียบงานทั้งสองชิ้นเพื่อนำความเข้าใจที่ได้ไปใช้ในการศึกษางานที่ผู้เลียนแบบนั้นแต่งเอง เป็นการค้นหาวิวัฒนาการในการประพันธ์และการริเริ่มที่มีค่าทางสุนทรียภาพของเขา ที่ซึ่งเราอาจพบการลอกเลียนแบบได้บ่อยครั้ง คือ งานกลุ่มที่เรียกว่า Juvenilia หรืองานสมัยเยาว์ของนักเขียนคนใดคนหนึ่ง แต่การลอกเลียนแบบกวีในภาษาของตนเองอาจพบมากกว่าการลอกเลียนจากกวีต่างภาษา เช่น เชลลีแต่งเรื่อง **Zastrozzi** และ **St. Irvyne** โดยเลียนลีลาของ "Monk" Lewis ผู้มีชื่อโด่งดังในการแต่งนิยายสยองขวัญประเภทที่เรียกกันว่านิยายกอธิค ที่เป็นเช่นนี้ ส่วนใหญ่อาจเป็นเพราะการขาดความรู้ภาษาต่างประเทศ ทั้งนี้ไม่นับภาษาคลาสสิคซึ่งกวีในแบบประเพณีของยุโรปได้ศึกษามาแต่ยังเยาว์วัย

ค. แนวขนาน (parallel) เป็นจุดเริ่มของการศึกษาที่อาจนำไปสู่การชี้อิทธิพลระหว่างวรรณกรรมต่อไป แนวขนานเป็นหัวข้อการศึกษาความเหมือนระหว่างวรรณกรรมต่างภาษาโดยยังไม่ทราบว่ามีความสัมพันธ์กันหรือไม่ เมื่อสามารถรวบรวมแนวขนานในงานหลายเรื่องได้แล้ว เราอาจพิสูจน์ได้ว่า สิ่งเหล่านั้นมาจากงานชิ้นเดียวกัน ไม่ใช่ความเหมือนกันโดยไม่มีความเกี่ยวข้อง อันอาจเกิดขึ้นได้ในวรรณกรรมซึ่งต่างก็แต่งขึ้นตามประเพณีวรรณกรรมในชาติของตน การศึกษาแนวขนานจะต้องกระทำในสิ่งซึ่งไม่พบแพร่หลายจนเกินกว่าจะเป็นความคิดของคนเพียงคนเดียว เช่น สิ่งนั้นอาจเป็นวิธีการแต่งบางประการ หรือการร่วมกลุ่มจินตภาพซึ่งเป็นแบบเฉพาะของแต่ละคน ไม่ใช่เรื่องที่เป็นสากล เช่น แนวคิดหลักเรื่องชาติสำคัญกว่าบุคคล ความรักสามเส้า รักที่มีอุปสรรค หรือประเพณี

การแต่งเรื่องซึ่งไม่สู้จะมีทางเลือก เช่น ถ้านางเอกไม่ตายก็ต้องมีผู้มาช่วย ดังนั้น ถ้าเรื่องใดนางเอกตายก็เป็นสิ่งสามัญเกินกว่าจะอ้างได้ว่าเป็นแนวขนานกับเรื่องอื่นโดยอาศัยเพียงเหตุการณ์นี้เป็นข้ออ้างเพียงอย่างเดียว เนื่องจากการศึกษาแนวขนานมักกระทำเพื่อเป็นการนำทางไปสู่การชี้อิทธิพลซึ่งพิสูจน์ได้แน่นอนในภายหลัง การศึกษาจึงต้องอาศัยความรู้เรื่องสภาพแวดล้อมทางวรรณกรรม ประเพณีทางวรรณกรรม การเมือง ภูมิศาสตร์ ฯลฯ เป็นอุปกรณ์ด้วย เช่น ถ้าเราทราบว่ามีงานซึ่งแสดงแนวขนานกับงานในอีกภาษาหนึ่งอาจเกิดเพราะเหตุต่าง ๆ ซึ่งทำให้สองชาตินี้มีการติดต่อกัน เช่น มีประเพณีทางวรรณกรรมร่วมกัน หรือชาติหนึ่งมีความนิยมวรรณกรรมของอีกชาติหนึ่ง คนในประเทศทั้งสองมีทางติดต่อกันได้ทั้งทางตรงและทางอ้อม หรือแม้แต่เคยมีสงครามระหว่างกัน สำหรับสมัยปัจจุบัน เรามักทราบที่มาทางวรรณกรรมของงานต่างภาษา เพราะเราทราบประวัติของผู้เขียน และหนังสือแต่ละเล่มก็ตีพิมพ์ออกมามากฉบับ เราอาจได้อ่านงานชิ้นหนึ่งในภาษาต่างประเทศพร้อมกับผู้เขียนซึ่งอาจนำปัจจัยบางอย่างจากงานนั้นมาใช้ และคนในสังคมของเขาก็มีความรู้ภาษานั้นแพร่หลายจนอาจจับความเหมือนได้ แม้ว่าผู้เขียนจะไม่ได้กล่าวถึงทำนองประกาศหนี้ทางวรรณกรรมไว้ก็ตาม ปัญหาเรื่องแนวขนานจึงมักเกิดขึ้นในเมื่อเราศึกษานักเขียนในอดีต โดยเฉพาะในเมื่อเราไม่แน่ใจเรื่องสภาพแวดล้อมดังกล่าวข้างต้น ประโยชน์ที่สำคัญของการศึกษาแนวขนานโดยเงื่อนไขที่กล่าวนี้ เป็นการขยายความเข้าใจลักษณะและคุณภาพของงานแต่ละชิ้น ส่วนการศึกษาความเหมือนในงานของนักเขียนคนละชาติกันและดูเหมือนว่าต่างฝ่ายต่างผลิตวรรณกรรมซึ่งเกิดจากพัฒนาการภายในประเพณีทางวรรณกรรมของตนเองเป็นส่วนใหญ่หรือโดยสิ้นเชิงนั้นก็อาจน่าสนใจ และมีคุณค่าในการวิจารณ์งานของนักเขียนแต่ละฝ่าย เช่น การศึกษาความเหมือนในงานของ Dickens (1812—1870) กับ Gogol (1809—1852) นักเขียนนวนิยายเสียดสีสังคมของรุสเซีย J. T. Shaw เน้นว่า การศึกษาแนวขนานในกรณีเช่นนี้ควรกระทำโดยคำนึงถึงโอกาสที่นักเขียนทั้งสองอาจติดต่อกันโดยตรงอันอาจจะเป็นไปได้ไว้ด้วย

ขอบเขตของการศึกษาแนวขนานเพื่อนำไปสู่การพิสูจน์ความสัมพันธ์ทางประวัติของวรรณคดีต่างชาติซึ่งจะเป็นประโยชน์แก่วรรณคดีต่อไปดังที่ชอว์เสนอในกรณีของนักเขียนเฉพาะคน เป็นการป้องกันการเปรียบเหมือนระหว่างวรรณกรรมต่างชาติโดยไม่เกิดประโยชน์แก่การศึกษาวรรณกรรมนั้น ๆ อาจสังเกตได้ว่า ความระมัดระวังนี้ปรากฏเมื่อวรรณกรรมที่ศึกษาอยู่ในวัฒนธรรมใกล้เคียงกัน เช่น อังกฤษกับรุสเซียสมัยที่มีกษัตริย์และคริสต์ศาสนาเป็นรากฐานทางวัฒนธรรม เช่นนี้แล้ว การที่จะยกความเหมือนอย่างกว้าง ๆ ระหว่างวรรณกรรมสองชาติซึ่งไม่มีพื้นฐานวัฒนธรรมร่วมกันมาเปรียบเหมือน เช่น พระลอ กับ โรมิโอและจูเลียต จึงจะยิ่งเห็นได้ชัดว่าไม่ช่วยให้เกิดประโยชน์แก่การศึกษาลักษณะภายในวรรณกรรมทั้งสองเรื่องนี้แต่อย่างใด ความเหมือนที่สมควรศึกษาในแบบแนวขนานนั้นจะต้องเด่น และน่าจะเป็นเรื่องเฉพาะตัว เช่น ลีลาการเขียน จะต้องมีจำนวนมากพอสมควร และมีลักษณะที่ไม่ใช่การบังเอิญอีกด้วย การที่วรรณกรรมซึ่งอยู่คนละซีกโลกมีแนวคิดหลักเหมือนกัน เช่น รักต้องห้าม เป็นสิ่งสากลเกินกว่าจะนำมาศึกษาในฐานะแนวขนาน ทั้งความรู้ว่ามีความเหมือนกันเช่นนี้อยู่ก็ไม่เกิดประโยชน์แก่การเข้าใจและการประเมินค่าวรรณกรรมทั้งสองฝ่าย จึงไม่มีค่าทางการศึกษาวรรณกรรม

ประเด็นเรื่องแนวขนานเปลี่ยนลักษณะไปบ้าง เมื่อสิ่งที่ศึกษาไม่ใช่วรรณกรรมเฉพาะเรื่อง แต่เป็นประเภทย่อยทั้งประเภทซึ่งในแต่ละฝ่ายก็รวมวรรณกรรมหลายเรื่อง เช่น การศึกษาความเหมือนระหว่างแทรจิดีอังกฤษและสเปนสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาของ Jean Alexander ในปี 1962 ในกรณีนี้ เราไม่อาจหวังจะให้ผู้ศึกษาคำนึงถึงเรื่องที่มาของความเหมือนซึ่งอาจมีร่วมกัน แต่เราอาจแสดงว่าความเหมือนเกิดขึ้นเพราะปัจจัยในแต่ละประเทศซึ่งคล้ายคลึงกัน การวิเคราะห์ทำนองนี้นับว่ามีประโยชน์แก่การประเมินค่าของวรรรคดี ด้วยเหตุที่ช่วยลบล้างความเข้าใจผิดที่มีมาแต่เดิมเนื่องจากขาดการศึกษาเชิงวรรณคดีเปรียบเทียบ เฉพาะในกรณีของแทรจิดีอังกฤษ มีความเข้าใจกันว่า ลักษณะแบบพื้นบ้านซึ่งแตกต่างจากแบบคลาสสิคนั้นเป็นลักษณะเฉพาะของอังกฤษเท่านั้น เมื่อเราได้ความรู้ใหม่ว่าลักษณะเหล่านี้อาจพบในแทรจิดีของสเปนในสมัยเดียวกัน เราย่อมจะทบทวนการประเมินค่าแทรจิดีอังกฤษซึ่งแต่เดิมเน้นความไม่มีใครเหมือน เพราะเคยแต่เปรียบเทียบกับแทรจิดีฝรั่งเศสและอิตาลีซึ่งแตกต่างตามแบบคลาสสิค เรายังต้องเริ่มศึกษาผลของสภาพแวดล้อมที่มีต่อแทรจิดีอังกฤษอีกด้วย เพราะว่าแทรจิดีสเปนแสดงลักษณะเหมือนกันและมีสภาพแวดล้อมใกล้เคียงกัน ผลที่ได้ในที่สุดอาจจะเป็นภาพอย่างกว้าง ๆ ในพัฒนาการของรูปแบบย่อยนี้ โดยแสดงความเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพแวดล้อมทางวัฒนธรรมและสติปัญญาซึ่งแม้แต่แทรจิดีแบบอังกฤษก็ไม่ได้เป็นข้อยกเว้น

เนื่องจากวรรณคดีสเปนยังไม่ได้ศึกษากันแพร่หลายในประเทศไทย เพื่อประโยชน์ของนักศึกษาจึงจะวิเคราะห์วิธีการของบทวิจารณ์ข้างต้นเป็นสำคัญ เพื่อเป็นแนวทางสำหรับการศึกษาแนวขนานว่าควรจะมองปัญหาอย่างไร อเลกซานเดอร์มีวัตถุประสงค์จะให้ความรู้เรื่องความเหมือนกับแทรจิดีสเปนเกิดประโยชน์แก่การศึกษาแทรจิดีอังกฤษจากทัศนะใหม่ ดังนั้น เธอจึงกล่าวถึงงานในภาษาสเปนละเอียดกว่าบทละครอังกฤษโดยมีความตระหนักว่าวรรณคดีสเปนยังไม่ได้ศึกษากันแพร่หลายในยุโรปและใช้แทรจิดีอังกฤษเป็นตัวยืนสำหรับเปรียบเทียบ การศึกษาเริ่มด้วยการสรุปความเหมือนหรือแนวขนานในแทรจิดีทั้งสองชาติเพื่อผู้อ่านจะได้ใช้เป็นพื้นความรู้ในการติดตามการวิเคราะห์งานในแต่ละประเทศและในแต่ละลักษณะย่อย ความเหมือนที่เป็นพื้นฐานของแทรจิดีทั้งสองประเทศนี้มีสองอย่าง คือ ทั้งสองฝ่ายแต่งเพื่อแสดงให้สามัญชนชมและต่างก็ประกอบด้วยแนวโน้มทางการละครอันเป็นของพื้นบ้านซึ่งเป็นอริกับแนวโน้มแบบนีโอคลาสสิคอันสืบทอดมาจากนักไวยากรณ์ภาษาละติน และได้รับการปรับปรุงและขยายจากนักทฤษฎีการละครของอิตาลีสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยา ในขั้นนี้เราจะเห็นได้ว่าอย่างน้อยก็มีการต่อต้านสิ่งเดียวกันในแทรจิดีทั้งสองประเทศ ต่อไปผู้เขียนบทความชี้ว่าแนวโน้มแบบพื้นบ้านของแทรจิดีอังกฤษ คือ ปัจจัยของละครศาสนาซึ่งยังคงมีอยู่จนถึงสมัยเสื่อมโทรมของแทรจิดี ส่วนในสเปน ลักษณะเฉพาะของละครศาสนาและบัลลัดเข้ามาในแทรจิดีในสมัยแรก และในไม่ช้าก็กลายเป็นประเพณีไป ผลของการรักษาปัจจัยแบบพื้นบ้านในแทรจิดีของทั้งสองประเทศมีเหมือนกัน คือเกิดแทรจิดีแบบหนึ่งซึ่งไม่นำพาการวางรูปแบบคลาสสิค อันได้แก่ การมีลีลาที่สูงส่ง โครงเรื่องของละครไม่แตกแยก ตัวเอกมีกำเนิดสูง แต่แทรจิดีแบบใหม่นี้ใช้ภาษาสามัญ (และในสเปนยังใช้คำประพันธ์แบบสามัญด้วย) ใช้โครงเรื่องมากกว่าหนึ่งซึ่งอาจขัดแย้งหรือขนานกัน โครงเรื่องทวีคูณเช่นนี้ใช้อยู่หลายวิธี ส่วนความแตกต่างที่พบในลีลาการแต่งของสองประเทศ คือ แทรจิดีอังกฤษและสเปนใช้ “สำนวนต่ำ” แตกต่างกัน นี้เป็นเรื่องของรายละเอียด

ต่อจากนั้น บทวิจารณ์สรุปลักษณะแทรจิดีของทั้งสองประเทศในสมัยรุ่งเรือง โดยแสดงความเหมือนกันว่า แนวคิดและวิธีการเขียนเปลี่ยนแปลงไปในสมัยนี้ โดยอังกฤษเปลี่ยนมากกว่า ในทั้งสองประเทศเกิดมีแนวโน้มสองอย่างซึ่งแตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัด แนวโน้มแรก คือ การขยายตัวซึ่งในอังกฤษเรียกว่าสมัยอลิซาบีธัน และในสเปนได้แก่ "วงจรของ Lope" ส่วนแนวโน้มที่สอง คือ การเพิ่มคุณภาพ เป็นลักษณะเด่นของแทรจิดีอังกฤษสมัยอลิซาบีธัน และสมัย "วงจรของ Caldéron" ในสเปน หลังสมัยรุ่งเรืองก็ถึงสมัยเสื่อม ซึ่งก็เห็นได้ชัดในทั้งสองประเทศ ส่วนสภาพของแทรจิดีเป็นการถอยหลังเข้ารูปเดิมในทั้งสองประเทศเช่นเดียวกัน อเลกซานเดอร์ยอมรับว่า ยากจะลงความเห็นว่าแนวโน้มที่จะหยุดชะงักหรือไม่แน่ใจตนเองนี้เกิดเพราะปัจจัยใด ส่วนหนึ่งเป็นเพราะการเลือกทางของรูปแบบย่อยนั้นเอง อีกส่วนหนึ่งเป็นปัจจัยทางการเมืองและสังคม เพราะในทั้งสองประเทศขณะที่แทรจิดีพัฒนาถึงขีดสูง ความตระหนักทางการเมืองและการสลายตัวของระบบต่าง ๆ เริ่มสั่นคลอนโครงสร้างทางท่าทีด้านความคิดซึ่งเป็นพื้นฐานของแทรจิดี ในอังกฤษมีความสั่นคลอนทางอุดมการณ์ถึงสามอย่าง เพราะว่าท่าทีของมนุษย์เกี่ยวกับธรรมชาติถูกทำให้เกิดปัญหาขึ้นในสามระดับ คือ ระดับจักรวาล การปกครอง และจิตวิทยา ด้วยผลงานของ Copernicus, Machiavelli และ Montaigne นี้เป็นคำอธิบายเหตุที่แนวคิดในอังกฤษเปลี่ยนมากกว่าในสเปน ซึ่งก็จะมีผลต่อพัฒนาการของแทรจิดีในอังกฤษด้วย

หลังจากการให้ภูมิหลังข้างต้น ผู้เขียนได้วิเคราะห์แทรจิดีของสองประเทศตามลำดับสมัย คือ สมัยรุ่งเรืองและสมัยเสื่อม การวิเคราะห์สมัยรุ่งเรืองระยะต้นเริ่มจากด้านอังกฤษ คือ ในสมัยรุ่งเรืองมีการเปลี่ยนแปลงแนวคิดหลักของแทรจิดีอังกฤษมาเป็นการแก้แค้นในเรื่อง **Spanish Tragedy** ของ Kyd ซึ่งได้อิทธิพลแบบสร้างสรรค์จากเซเนกา ส่วน Marlowe เป็นผู้แนะแนวคิดหลักเรื่องความทะเยอทะยานในบทละครเรื่อง **Dr. Faustus** และ **Tamburlaine** พร้อมทั้งเริ่มประเพณีการใช้วัสดุสมัยกลาง นักเขียนทั้งสองเป็นผู้วางแม่แบบซึ่งนักเขียนรุ่นต่อมาใช้ในละครทั้งในระยะแรกและระยะที่สองของสมัยรุ่งเรือง ต่อจากเรื่องแนวคิดหลัก ผู้เขียนวิเคราะห์ "ท่าที" ในละครและพบว่า มีท่าทีต่างกันในการใช้แนวคิดหลักเรื่องความทะเยอทะยาน เช่น ผู้มักใหญ่ใฝ่สูงถูกทำลายเพราะขัดกับระเบียบของธรรมชาติที่จัดฐานะให้แต่ละคนไว้แล้ว แทรจิดีส่วนใหญ่ในสมัยต้นของอังกฤษเป็นเรื่องทางประวัติศาสตร์ ผลที่ได้ คือ การนำทัศนะเรื่องชีวิตซึ่งครอบคลุมละครสมัยศตวรรษที่ 16 เข้ามาในแทรจิดี เมื่อความคิดเรื่องฐานะตามประวัติศาสตร์รวมกับท่าทีซึ่งรับมรดกมาจากละครศาสนา ก็ทำให้เกิดการมองประวัติศาสตร์อังกฤษในฐานะชะตาลิขิตแบบศีลธรรมกึ่งศาสนาอันยิ่งใหญ่ เป็นการสร้างโลกทรรศน์ให้แก่นักแต่งบทละครก่อนสมัยอลิซาบีธัน ดังนั้นเมื่อนักแต่งบทละครสมัยอลิซาบีธันใช้แนวคิดหลักทางประวัติศาสตร์ก็รับท่าทีซึ่งเป็นชนิดมองโลกในแง่ดีในส่วนที่เกี่ยวกับการเมืองมาด้วยโดยแทบจะอัตโนมัติ การกระทำที่นำความพินาศมาให้ตัวเอกจะต้องเกิดในโครงสร้างทางการเมืองซึ่งถือว่าไม่มีข้อบกพร่องนี้ ส่วนตัวเอกในบทละครก็เป็นอีกปัจจัยหนึ่งซึ่งแสดงการมองโลกในแง่ดีเช่นเดียวกัน เพราะเป็นผลิตผลของลัทธิปัจเจกชนอันเกิดขึ้นใหม่ในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยา และตัวเอกในสมัยนี้ยังได้รับการเชิดชูด้วย ผู้แต่งบทละครจึงสนใจพลังด้านบวกทั้งสองอย่าง คือ ตัวเอกและสังคมอย่างกว้างขวาง แม้ว่าตัวเอกที่มีความทะเยอทะยานจะถูกทำลายแต่ความพินาศนี้ก็มีความยิ่งใหญ่และสูงส่ง แม้

จะมีความผิดของตัวเอกร่วมอยู่ด้วย สำหรับวิธีการทางการแต่งของแทรจิดีสมัยรุ่งเรืองมีต่าง ๆ กัน ผู้เขียนได้วิเคราะห์การใช้วิธีการแบบละครศาสนาและแบบเซเนกา การใช้โครงสร้างรอง และสรุปว่าระหว่างปี 1587–1599 มีกระบวนการทดลองวิธีแต่ง มีความเป็นอิสระจากกฎเกณฑ์ โครงสร้างของบทละครค่อนข้างหลวม ต่อมาได้ค่อย ๆ สลัด เปลี่ยนแปลง และหล่อหลอมปัจจัยต่าง ๆ ที่รับมาจากละครแบบศาสนาและจากประวัติศาสตร์ จนบทละครเริ่มเข้ารูปแบบใหม่ซึ่งไม่มีลักษณะคลาสสิคหลงเหลืออยู่ นอกจากการแบ่งองค์และการสอนศีลธรรม

การวิเคราะห์แทรจิดีของสเปนกระทำตามข้อหัวย่อยทั้งสามข้างต้นตามลำดับ ข้อสำคัญในการเปรียบเทียบ คือ การรักษาน้ำหนักของแนวขนานให้ตรงตามความเป็นจริงและต้องแสดงความแตกต่างที่มีอยู่ให้เห็นด้วย เช่น ละครสเปนมีวัตถุประสงค์เรื่องอำนาจของชาติรุนแรงกว่าละครอังกฤษ เพราะถูกผลักดันด้วยพลังเดียวกันกับที่ทำให้สเปนออกหาอาณานิคมในนามของพระเจ้าและกษัตริย์คาทอลิก อำนาจของชาติ รวมแรงความเชื่อแบบนักรบในสงครามศาสนาเข้ากับความเห็นชอบของกษัตริย์ซึ่งรุนแรงกว่าในอังกฤษเป็นอันมาก เรื่องท่าทีทางความคิดนั้นมีความแตกต่างระหว่างสองประเทศ เพราะนักแต่งบทละครชาวสเปนในสมัยแรกซึ่งพยายามใช้แนวคิดหลักจากเรื่องคลาสสิคไม่สู้มีวัตถุประสงค์ด้านศีลธรรม ในสมัยของโลเป แนวคิดหลักแบบลิริคเข้ามาแทนที่อนุบท (chorus) มีการใช้เพลงให้เป็นประโยชน์ในการแสดงแนวคิดหลัก และยังใช้เพื่อให้บรรยากาศตามที่ต้องการแก่การกระทำของตัวละครด้วย แต่ลิริคใช้น้อยในแทรจิดีอังกฤษในสมัยเดียวกัน สำหรับเรื่องแนวโน้มหรือท่าทีทางความคิดซึ่งเหมือนกันทั้งสองประเทศนั้น ในเรื่องสำคัญ คือ ความคิดเรื่องชาติ ผู้เขียนบทความได้เปรียบเทียบให้เห็นว่า ความเหมือนกันหรือแนวขนานเกิดจากปัจจัยทางโลกทรรศน์ว่า ฐานะที่แต่ละคนมีอยู่ในสังคมเป็นสิ่งที่ถูกต้องแล้ว และยังเกิดจากการแสดงความขัดแย้งส่วนบุคคลต่อโลกทรรศน์นี้ด้วย มีการแสดงให้เห็นว่าแทรจิดีหลายเรื่องของสเปนในระยะแรกมีลักษณะเช่นเดียวกับแทรริดีอังกฤษสมัยแรกเช่นเดียวกัน ในข้อที่ทั้งสองฝ่ายมีความรู้สึกเรื่องวิถีทางของชาติเป็นพื้นฐาน และทั้งสองฝ่ายเสนอภาพอันทำให้เกิดความสลดใจ คือ ความขัดแย้งอันไม่อาจประนีประนอมได้ระหว่างบุคคลกับสังคม

การวิเคราะห์แทรจิดีสมัยรุ่งเรืองในระยะที่สองเริ่มด้วยสเปนสมัยของกัลเดรอน การเพิ่มคุณภาพอันเป็นลักษณะของสมัยนี้ เกิดขึ้นจากการที่นักเขียนผู้นี้ดัดแปลงประเพณีเรื่องเกียรติยศ โดยไม่ขยายให้รวมความคิดทางการเมือง และเขาแสดงส่วนที่เป็นพื้นฐานของละครอย่างแจ่มแจ้ง เช่น โดยการใช้ตัวตลก อเลกซานเดอร์ได้วิเคราะห์บทของตัวตลก โดยเปรียบเทียบกับบทบาททำนองเดียวกันในแทรจิดีอังกฤษเรื่อง **King Lear** นี้เป็นเรื่องของวิธีการซึ่งมีการแสดงให้เห็นกว้างขวางขึ้นโดยการยกวิธีการที่เหมือนกันอย่างอื่น ๆ ขึ้นมากล่าว ได้แก่การใช้ตัวละครจำนวนจำกัดและอาศัยการพูดเดี่ยว (monologue) ซึ่งเล่าเรื่องย้อนหลัง และการให้คนรับใช้เป็นผู้ร่วมคิด มีการเปรียบเทียบนักเขียนหลายคนระหว่างสองประเทศ เพื่อแสดงความเหมือนในการใช้วิธีการเหล่านี้

การศึกษาแทรจิดีในระยะที่สอง คือ สมัยของความไม่แน่ใจและความเสื่อม เป็นตอนที่เราจะเห็นความสำคัญของการเคารพความจริงและการเสนอผลของการวิเคราะห์แบบภววิสัยอันเป็นเงื่อนไขที่สำคัญมากในการศึกษาแนวขนาน ผู้วิเคราะห์เสนอความแตกต่างในแทรจิดีของสองประเทศอย่างไม่

อำพรางว่า ละครอังกฤษเป็นไปตามกระสวนซึ่งแตกต่างจากละครสเปนโดยเริ่มการเสนอความจริงข้อนี้ว่า มีเหตุซึ่งต่างกันในสองประเทศ คือ สำหรับสเปน ความเสื่อมของแทรจิดีกล่าวกันว่าเกิดจากอำนาจกดดันของศาสนจักรและอาณาจักรซึ่งไม่ยอมให้มีการแสดงความคิดซึ่งแพร่หลายอยู่ในขณะนั้น เช่น เรื่องทางการเมือง แต่เป็นเพราะเหตุใดก็ตาม น่าสังเกตว่า สมัยยิ่งใหญ่ของแทรจิดีอังกฤษอยู่ในสมัยจาคอเบียนมากกว่าสมัยอลิซาบีธัน นั่นคือ อยู่ในสมัยแห่งความสงสัยมากกว่าสมัยแห่งความมั่นใจ ผู้วิเคราะห์เสนอความเห็นว่า อาจเป็นเพราะสมัยนี้มีการแพร่ความคิดได้อย่างเสรีมากขึ้น (ซึ่งตรงข้ามกับในสเปน) ดังนั้น เราจึงพบว่าลัทธิ skepticism ของ Montaigne และการวางแนวชีวิตให้แก่ตนเองโดยไม่สนใจศีลธรรมของพระเอกแบบ Machiavelli สามารถขัดแย้งอย่างเปิดเผยกับคุณค่าในแบบประเพณี และแทรจิดีซึ่งยิ่งใหญ่ก็ย่อมแสดงความขัดแย้งเช่นนี้ ผู้วิเคราะห์แยกบทละครตามลักษณะความคิดที่แสดงเป็นประเภทที่แสดงความมั่นใจแบบง่ายดายและการยอมรับการแก้ปัญหาซึ่งเป็นเพียงการลวง กับประเภทที่แต่งขึ้นในสังคมซึ่งเสื่อมโทรมและแสวงหาความตื่นเต้นจากสิ่งผิดปกติทั้งหลาย สมัยเสื่อมโทรมที่แท้จริงของแทรจิดีอังกฤษตกอยู่ในช่วงก่อนการปิดโรงละคร นักเขียนซึ่งเป็นแกนของสมัยนี้คือ Ford และ Massinger ซึ่งก็เหมือนกับกัลเดรอน คือ ถือว่าอยู่ในสมัยเสื่อมเพราะใช้แนวคิดหลักเก่า ๆ และโครงเรื่องประเภทเก่า นอกจากนี้โลกทางละครของนักเขียนเหล่านี้เป็นโลกแคบ นักเขียนไม่อาจมองจากทัศนะอื่นจึงใช้โครงเรื่องรองแบบตลกอย่างไม่เหมาะสม นอกจากในด้านวิธีการแล้ว ยังอาจเห็นความเสื่อมได้จากด้านท่าที เช่น การแก้แค้นตามกระสวนเดิมเป็นบทของพระเอก แม้ว่าจะต้องถูกลงโทษแต่ผู้แต่งเสนอตัวละครนี้ด้วยความเห็นใจ ในสมัยเสื่อมผู้แก้แค้นกลายเป็นตัวเลวในเรื่อง ส่วนด้านภาษาก็ขาดจินตภาพและความหมายซึ่งเคยมีหลายแง่ของสมัยอลิซาบีธันและต้นสมัยจาคอเบียน ภาษาสมัยนี้ ถ้าไม่เอียงไปทางนามธรรมก็เอนไปทางความอ่อนโยนและสวยงาม ขาดความมีชีวิตของภาษาสมัยเก่ากว่าซึ่งแสดงออกด้วยการมีความหมายหลายแง่และความยืดหยุ่น ข้อนี้เช่นเดียวกันกับความแตกต่างระหว่างลีลาการเขียนของโลเปกับกัลเดรอน

ในตอนท้ายของบทความ ผู้วิเคราะห์กล่าวว่า งานของเธอชิ้นนี้เป็นการพยายามแสดงความเหมือนในการใช้วิธีการทางละครของแทรริดีอังกฤษและสเปน แทรจิดีอังกฤษไม่ลงรูปเดียวกันง่าย ๆ เหมือนกับแทรจิดีสเปน เพราะอังกฤษมีนักเขียนซึ่งมีความคิดริเริ่มจำนวนมากกว่า ต่างก็แต่งบทละครตามอุดมการณ์ของตนโดยอยู่ภายในกระสวนทางโครงสร้างและประเพณี ซึ่งเริ่มด้วยคิดและมาร์โลว์ ส่วนแทรจิดีของสเปนถูกกำหนดแนวทางด้วยบุคคลเพียงคนเดียว ในกระสวนซึ่งยกย่องประเพณีอย่างเดียวซึ่งยอมรับกันว่าเป็นแนวคิดหลักของชาติ[5]

การที่เราต้องศึกษาวิธีการเสนอการศึกษาแนวขนานในวรรณกรรมระหว่างชาติ ก็เพราะแนวขนานเริ่มมีความสำคัญมากขึ้นในเมื่อเราเห็นความจริงว่า การศึกษาวรรณคดีเปรียบเทียบนั้น ไม่ได้สนใจเฉพาะปัญหาความสัมพันธ์ทางประวัติอย่างเดียว แต่ยังสนใจการตีความและการให้ความกระจ่างแก่ตัววรรณกรรมเองอีกด้วย Block กล่าวอธิบายความเห็นนี้ว่า

> ในฐานะวิธีกำหนดคุณค่าทางวรรณคดี การเปรียบเทียบดำเนินไปพร้อมกับการวิเคราะห์ แต่โดยธรรมชาติการเปรียบเทียบกล่าวโดยความหมายก็รวมการเปรียบต่าง

> ด้วย คือ ให้ความแตกต่างเช่นเดียวกับให้ความเหมือน ปัจจุบันนี้เป็นที่ทราบกันโดยทั่วไปว่า การศึกษาเปรียบเทียบไม่อาจจำกัดอยู่กับความสัมพันธ์ชนิดแสดงต้นเหตุไว้อย่างตายตัว จากทัศนะเรื่องแนวคิดหลัก ท่าที รูปแบบทางศิลปะหรือประเพณีงานซึ่งอยู่ห่างไกลกันมากทางด้านเวลาและสถานที่ อาจให้ความสว่างซึ่งกันและกันได้อย่างมีความสำคัญและจำเป็นในลักษณะต่างๆ อย่างไรก็ตาม นี่ไม่ได้หมายความว่า งานชิ้นใดก็ตามอาจเปรียบเทียบกับงานชิ้นอื่นโดยไม่เลือกอย่างได้ประโยชน์ ข้าพเจ้าเชื่อว่า ข้อพิสูจน์การเปรียบเทียบว่าจำเป็นหรือไม่อยู่ที่ความเข้าใจและชื่นชมวรรณกรรมที่เราศึกษานั้นได้รับการสนับสนุนเพียงไรจากการเปรียบเทียบ แนวโน้มตามธรรมชาติที่จะขยายความเหมือนและบีบความต่าง อาจให้ผลเป็นการบิดเบือนประวัติวรรณคดีและการตัดสินด้านการวิจารณ์อย่างน่าวิตก[6]

คำกล่าวของบลอคส่วนหนึ่งยืนยันความสำคัญของการวิเคราะห์โดยแสดงทั้งความเหมือนและความต่าง ซึ่งเราได้เห็นแล้วว่าเป็นวิธีการในบทความของอเลกซานเดอร์ แต่ในขณะเดียวกัน บลอคมีความเห็นต่างจากชอว์ด้วยการไม่เน้นวัตถุประสงค์ด้านความสัมพันธ์ทางประวัติของวรรณกรรมที่นำมาศึกษา แต่ในการขยายวงของการศึกษาแนวขนานเช่นนี้ เขาก็ตระหนักอยู่ว่า ผู้ศึกษาอาจเดินผิดทางได้ง่าย ในบางครั้งความเข้าใจผิดเรื่องแนวขนานที่ไม่ต้องการพิสูจน์ความสัมพันธ์ทางวรรณกรรมนี้ อาจเกิดขึ้นเป็นอนุกรม คือ เริ่มจากนักวิจารณ์คนหนึ่งและคนอื่นก็เพิ่มเติมต่อไป เช่น ในกรณีกวีนิพนธ์แบบเมตาฟิสิคัลของอังกฤษสมัยศตวรรษที่ 17 กับแบบซิมโบลิสม์ซึ่งเริ่มที่ฝรั่งเศสในศตวรรษที่ 19 บลอคยกเรื่องนี้ขึ้นมากล่าวทั้งในเชิงประวัติและเชิงวิเคราะห์ โดยให้ความเห็นว่า การศึกษาเช่นที่เขากระทำนี้อาจชี้ให้เห็นอันตรายและวิธีแก้ไข เขาเห็นว่าแนวขนานระหว่างกวีนิพนธ์สองประเภทนี้เป็นการเปรียบเทียบที่กระทำตามอำเภอใจและปราศจากเหตุผล แม้ว่าการกลับสนใจ Donne และกวีร่วมสมัยของเขาอีกครั้งหนึ่ง จะมีผลกระทบและประโยชน์อันใหญ่หลวงแก่กวีนิพนธ์อังกฤษและอเมริกาในศตวรรษที่ 20 และเป็นการง่ายที่จะเข้าใจเหตุที่ทำให้มีการอ้างว่ากวีนิพนธ์ทั้งสองแบบเหมือนกันในส่วนสำคัญและอาจกล่าวว่าเป็นสิ่งเดียวกันก็ได้นั้น

แนวขนานที่ผิด

กล่าวโดยย่อ ผู้ที่เริ่มแนวขนานที่ผิด คือ Edmund Goss ในบทความเรื่อง **"The Poetry of John Donne" (The New Review,** September 1893) โดยการกล่าวว่า เพื่อที่จะเข้าใจสิ่งที่ดันน์พยายามกระทำ เราจะต้องหันมามองสิ่งที่กวีสมัยของเราพยายามกระทำ คือ Robert Bridges ในการทดลองชั้นแรก ๆ และกวีซิมโบลิสท์ในประเทศฝรั่งเศส คำกล่าวนี้เป็นจุดเริ่มต้นของทฤษฎีทางวรรณคดีซึ่งมีผลสำคัญมากที่สุดทฤษฎีหนึ่งในสมัยของเรา กอสได้แสดงทัศนะเช่นนี้ของเขาอีกครั้งหนึ่งในหนังสือเรื่อง **Life and Letters of John Donne** Vol. II ในการแนะนำว่า ลิริคซึ่งไม่สม่ำเสมอทางฉันทลักษณ์เป็นอย่างมากของบริดจีส และการทดลองอันไม่มีที่สิ้นสุดของกวีซิมโบลิสท์ในฝรั่งเศส อาจเป็นประโยชน์แก่เราในการเข้าใจวัตถุประสงค์ของดันน์มากกว่าการกล่าวถึงกฎเกณฑ์ทางฉันทลักษณ์ซึ่งเป็นสิ่งที่ยอมรับกันแล้วอย่างซ้ำซาก เหตุที่กอสกล่าวเช่นนี้ก็เพราะว่าขณะ

นั้นเป็นระยะแรกที่มีการกลับสนใจดันน์ เขาจึงพยายามหาหนทางให้คนสมัยของเขาเข้าใจกวีผู้นี้โดยการเปรียบเทียบกับสิ่งซึ่งมีอยู่ในสมัยของตน ส่วนที่เขาเห็นว่าเหมือนกันก็คงเป็นเพราะด้านฉันทลักษณ์และจังหวะซึ่งไม่สม่ำเสมอ ไม่ใช่แนวคิดหลัก จินตนาการและท่าทีในกวีนิพนธ์ของดันน์กับกวีซิมโบลิสท์

ขั้นที่สองในกระบวนการอ้างแนวขนานพบใน **Cambridge History of English Literature** (1910) บทที่กล่าวถึงดันน์ของ Herbert J. C. Grierson อันเป็นบทความสมัยแรกซึ่งมีคุณค่าด้านการอภิปรายเรื่องวิธีการของดันน์ แต่ในการกล่าวถึงความสามารถและความชอบสิ่งซึ่งไม่เป็นธรรมชาติของดันน์ เขาได้เปรียบเทียบดันน์กับโบดแลร์ บลอคให้ความเห็นว่า คำกล่าวซึ่งไม่ได้เน้นและไม่สำคัญนี้อาจเป็นที่มาของคำประกาศอันมีชื่อเสียงของเอเลียท ในบทความเรื่อง **"The Metaphysical Poets"** (1921) ว่า Corbière และ Laforque ใกล้กับกวีแบบดันน์ยิ่งกว่ากวีสมัยใหม่ของอังกฤษคนใด และต่อมาเขาเพิ่มโบดแลร์และมาลลาร์เม ในรายชื่อกวีซิมโบลิสท์ฝรั่งเศสซึ่งใกล้เคียงกับดันน์ทางวิธีการแต่ง เอเลียทได้แสดงปาฐกถาชุดหนึ่งที่ Trinity College, Cambridge แต่ไม่ยอมให้มหาวิทยาลัยตีพิมพ์ปาฐกถาของเขา เราทราบจาก มาริโอ ปราซ ซึ่งกล่าวถึงปาฐกถาจำนวนน้อยอย่างสั้นๆ ว่า เอเลียทกล่าวถึงกวีนิพนธ์แบบเมตาฟีสิคัลว่ามีอยู่สามสมัยในยุโรป คือ สมัยกลาง สมัยบารอก และสมัยปัจจุบัน และว่าลาฟอร์กเป็นตัวแทนของสมัยปัจจุบัน ส่วนในบทความเรื่อง **"Note sur Mallarmé et Poe" (Nouvelle Revue Française** XXVII, 1926) ซึ่งแต่งขึ้นเพื่อการศึกษาแบบวรรณคดีเปรียบเทียบนั้น เอเลียทได้เสนอว่า มีด้านหนึ่งของปัญหาซึ่งเขามีความเห็นว่า อาจเรียกว่าแง่หนึ่งของวรรณคดีเปรียบเทียบ คือ การกำหนดประเภทของกวีซึ่งกระทำโดยการเปรียบเทียบการประพันธ์แบบเดียวกันในภาษาอื่นและในสมัยอื่น เขายกตัวอย่างกวีประเภทเมตาฟีสิคัล ซึ่งรวม Calvacanti (กวีชาวอิตาลีก่อนสมัยดานเต) ดันน์ โพ และ มาลลาร์เม บทความนี้เป็นการประกาศแนวขนานเมตาฟีสิคัล–ซิมโบลิสท์ที่แจ่มแจ้งที่สุดที่มีการตีพิมพ์ในปี 1931 เอเลียทยอมรับในบทความเรื่อง **"Donne in Our Time"** ว่าเป็นการยากที่ใครจะสามารถแยกออกได้ว่า ส่วนใดเป็นความเหมือนที่แท้จริง และการเห็นคุณค่าที่แท้จริง ส่วนใดเป็นเพียงการใส่ความรู้สึกนึกคิดของเราเองลงในงานของกวีเช่นดันน์ กล่าวคือ ส่วนที่เป็นอัตวิสัยนั้นมีมากเพียงใด ครั้นเมื่อเขาสำรวจประเพณีซิมโบลิสท์ของฝรั่งเศสในปี 1946 ในเรื่อง **"From Poe to Valéry"** เขาไม่ได้พยายามที่จะแสดงความเหมือนแม้แต่น้อยระหว่างดันน์กับโบดแลร์หรือมาลลาร์เม แสดงว่าหลังทศวรรษ 1920 เอเลียทลดความสนใจดันน์ขณะที่มีความสนใจดานเตและโบดแลร์มากขึ้น

อย่างไรก็ตาม อิทธิพลทางความคิดของเอเลียทมีมาก สิ่งที่เขาเสนอในฐานะวิธีการหนึ่งที่จะเข้าใจวรรณคดีกลายเป็นประวัติวรรณคดีไปในความเข้าใจของนักวิจารณ์ซึ่งเป็นศิษย์ของเขาหรือรุ่นหลังเขา กล่าวคือ บุคคลเหล่านั้นรับความเห็นของเอเลียทมาเป็นข้อเท็จจริง George Williamson ในเรื่อง **The Donne Tradition** (1930) ยืนยันแนวขนานดันน์ – โบดแลร์ ก็เพราะทั้งสองหมกมุ่นเรื่องความตาย เป็นกวีแบบ decadence มีความปรารถนาจะหลีกหนีจากโลก เขียนกวีนิพนธ์ซึ่งเต็มไปด้วยความน่าแปลกใจ ความน่ารังเกียจและความขัดกับการคาดคะเน รวมทั้งยืนยันว่า ความเข้าใจรส

นิยมในความเสื่อมโทรมของโบดแลร์ช่วยให้เราเข้าใจดันน์ดีขึ้น เพราะว่าทั้งสองมีความพอใจสิ่งแปลกและผิดปกติเช่นเดียวกัน มีความหลงใหลสิ่งซึ่งน่าเกลียดและความตายเช่นเดียวกัน วิลเลียมสันได้ขยายการกล่าวแนะของเอเลียทให้เป็นความจริงทั่วไป โดยอ้างว่าจินตภาพของดันน์อาจถือได้ว่าเป็นก้าวแรกไปสู่ดินแดนซึ่งกวีซิมโบลิสท์ตักตวงประโยชน์อย่างเต็มที่ ต่อมามีผู้อื่นขยายความคิดของเอเลียท เช่น มาริโอ ปราซ ซึ่งสนใจความเหมือนด้านวิธีการมากกว่าแนวขนานทางประวัติ แต่ไม่ได้ขยายคำกล่าวของตน ผู้ที่ประกาศว่ากวีนิพนธ์แบบเมตาฟีสิคัลและซิมโบลิสท์เป็นสิ่งเดียวกันอย่างเต็มตัวที่สุด คือ Cleanth Brooks ในเรื่อง **Modern Poetry and The Tradition** (1939) ทฤษฎีของเขา คือ ไม่มีความแตกต่างระหว่างคำจำกัดความของกวีนิพนธ์แบบเมตาฟีสิคัลและกวีนิพนธ์อื่นทั้งหมด แนวขนานระหว่างเมตาฟีสิคัลและซิมโบลิสท์เป็นเครื่องพิสูจน์ความต่อเนื่องในแก่นสารอันนี้ เขาพบว่า ความไม่กระจ่างของภาษาเปรียบของกวีซิมโบลิสท์เป็นเช่นเดียวกันกับของกวีเมตาฟีสิคัล และด้วยเหตุผลเดียวกัน บลอคได้ตั้งข้อสังเกตว่า สำหรับบรุคส์คำว่ากวีซิมโบลิสท์คือกวีใดก็ตามที่ใช้จินตภาพและสัญลักษณ์ในรูปที่ซับซ้อนและลึกซึ้ง ถ้าเป็นเช่นนี้เราควรใช้คำว่า symbolic มากกว่า เพราะเป็นความหมายที่กว้างและไม่จำกัดอยู่ในหมู่กวีประเภทใดโดยเฉพาะ ความปีกใจในแนวขนานเมตาฟีสิคัล—ซิมโบลิสท์มีมาจนเมื่อ 30 ปีกว่าที่แล้ว เช่น ใน **The Metaphysical Passion** (1952) Sona Raizsiss ยังยืนยันความเหมือนกันอย่างชัดเจนระหว่างกวีซิมโบลิสท์และกวีเมตาฟีสิคัลของอังกฤษ และยังขยายความเหมือนของวิธีการออกไปเป็นการวางหลักเกณฑ์อย่างกว้างขวางที่จะตัดสินประเภทของกวี ดังนั้น เรื่อง "Gerontion" ของเอเลียทเองก็กลายเป็นกวีนิพนธ์แบบ "ซิมโบลิสท์ – เมตาฟีสิคัล" สำหรับบรุคส์ เรซิส และ Joseph E. Duncan **(The Rivival of Metaphysical Poetry,** 1959) ความดีวิเศษของกวีซิมโบลิสท์ดูเหมือนจะอยู่ที่การเลียนแบบกวีเมตาฟีสิคัล ดันคันได้ให้แนวการศึกษานี้ไว้ในงานของเขาเกี่ยวกับ "กวีนิพนธ์แบบเมตาฟีสิคัล" ของ Yeats และ เอเลียท แม้ว่าเขาจะรู้สึกอย่างมากว่ามีข้อบกพร่องในแนวขนานนี้ และมีความแตกต่างขั้นพื้นฐานซึ่งทำให้ความเหมือนโดยบังเอิญปรากฏเด่น[7]

เราอาจสังเกตเหตุผลของการยืนยันว่ามีแนวขนานนี้ได้ว่า เกิดขึ้นเพราะมีความเคลื่อนไหวในวงการวรรณคดีอังกฤษที่จะนำให้กวีซึ่งไม่มีใครนิยมแล้วกลับมีชื่อเสียงอีกครั้ง เช่นกอสกระทำ และต่อมาเมื่อเอเลียทสร้างทฤษฎีกระแสประธานของวรรณคดี และเรื่อง dissociation of sensibility หรือการแยกความคิดจากความรู้สึกในกวีนิพนธ์ ซึ่งเขาเห็นว่าไม่ใช่สิ่งที่ถูกต้อง เขาก็มองหากวีซึ่งกระทำสิ่งตรงข้ามสำหรับอ้างว่าเป็นแบบอย่างความสมบูรณ์ทางวรรณคดี เขาพบว่าดันน์มีลักษณะเช่นนี้ ในทั้งสองกรณี การกล่าวถึงกวีซิมโบลิสท์เป็นการอธิบายโดยให้ตัวอย่างใกล้เคียง เพื่อความเข้าใจเฉพาะเรื่อง เช่น การใช้ฉันทลักษณ์ที่ต่างออกไป หรือการใช้ภาษาซึ่งสื่อความคิด แต่เมื่อกวีแบบเมตาฟีสิคัลกลับเป็นที่สนใจใหม่ จึงมีผู้ที่พยายามสร้างแนวขนานขึ้นโดยยึดความเห็นของเอเลียทอย่างจริงจัง อีกประการหนึ่ง ความเข้าใจเรื่องกวีนิพนธ์สองประเภทนี้ก็อาจเป็นแบบอัตวิสัยเป็นส่วนมาก เพราะลักษณะซึ่งไม่แจ่มแจ้งในการใช้ภาษาและสัญลักษณ์อีกด้วย นักวิจารณ์บางคนก็ใช้คำว่าเมตาฟีสิคัลและซิมโบลิสท์ตามความหมายของตนเองเพื่อวัตถุประสงค์บางอย่าง เราจึงสรุปได้ว่า การยืนยันแนวขนานเมตาฟีสิคัล – ซิมโบลิสท์ เกิดจากเหตุผลภายนอกมากกว่าภายในกวีนิพนธ์เอง ถ้าเป็นเช่นนี้ เราก็จะ

ต้องพิสูจน์ได้ว่า แท้จริงกวีนิพนธ์สองประเภทนี้ต่างกัน ดังนั้น การศึกษากวีนิพนธ์สองประเภทนี้โดยการเปรียบเทียบก็ไม่ทำให้เกิดความเข้าใจและความตระหนักคุณค่าของแต่ละประเภทได้อย่างถูกต้อง จึงไม่มีแนวขนานในกวีนิพนธ์สองประเภทนี้

การปฏิเสธแนวขนานที่ผิด

บลอคซึ่งเสนอวิธีตัดสินแนวขนานดังกล่าวแล้วได้บรรยายความเคลื่อนไหวในทางตรงกันข้ามที่จะปฏิเสธความเข้าใจว่า มีแนวขนานในกวีนิพนธ์เมตาฟิสิคัลและซิมโบลิสท์ในการวิจารณ์หนังสือ **The Donne Tradition (The Modern Lanquage Review** XXVII, 1931) ส่วน Charles J. Sisscn ได้ตั้งข้อสังเกตว่า เขาไม่คิดว่าการศึกษาโบดแลร์จะทำให้ใครเข้าใจดันน์ได้ ความกระตือรือร้นอย่างจริงจังของดันน์ทำให้มีความแตกต่างอย่างลึกซึ้งระหว่างคนทั้งสอง รสนิยมซึ่งเสื่อมโทรมแทบจะไม่มีความหมายอะไรเลยสำหรับดันน์ ในปี 1934 Merrit Y. Hughes ในบทความ **"Kidnapping Donne"** ได้คัดค้านแนวโน้มที่จะทำให้คารมของดันน์เป็นกุญแจสำคัญที่จะไขไปสู่ประวัติวรรณคดี นักวิจารณ์ทั้งสองนี้เป็นผู้เริ่มความคิดซึ่งนักวิจารณ์รุ่นหลังก็ยืนยัน คือ การแสดงสติปัญญาซึ่งซับซ้อนและขาดเอกภาพ รวมทั้งภาษาเปรียบอันแปลกประหลาดของกวีแบบเมตาฟิสิคัลแทบไม่ได้ให้ความสว่างเรื่อง ศิลปะของกวีซิมโบลิสท์แต่ประการใด ส่วนผู้ที่แสดงให้เห็นความแตกต่างระหว่างกวีสองสำนักนี้อย่างแจ่มแจ้งที่สุด ได้แก่ Allen Tate ในบทความ **"Tension in Poetry"** (1938) โดยรับทัศนะของ John Crowe Ransom (ตรงกันข้ามกับ Cleanth Brooks ซึ่งรับความคิดของ Edmund Wilson ในเรื่อง **Axel's Castle**) เททให้ทัศนะเรื่องระบบความคิดของผลงานและโครงสร้างของจินตภาพว่า ในกวีนิพนธ์แบบเมตาฟิสิคัล ระเบียบทางตรรกวิทยาเป็นสิ่งเด่น ความคิดจะต้องต่อเนื่องกัน จินตภาพซึ่งใช้แสดงความคิดอย่างเจืออารมณ์อันเกิดจากผัสสะอย่างน้อยก็จะต้องดูเหมือนกับว่าเกิดจากเหตุผลทางตรรกศาสตร์ ส่วนตัวกวีเองโดยเหตุที่เป็น rationalist จะเริ่มต้นใกล้หรือตรงปลายทางแห่งการขยายความหรือการบรรยาย ส่วนกวีนิพนธ์แบบซิมโบลิสท์ซึ่งเททรวมกวีโรแมนติคไว้ด้วยนั้นจะใช้วิธีการตรงกันข้าม คือ เริ่มที่ประสบการณ์แบบลึกและมีความหมายอื่นเข้ามาสัมพันธ์อย่างกว้างขวาง แล้วค่อยเคลื่อนเข้าสู่อีกปลายทางหนึ่ง ซึ่งตรงกันข้ามบลอคมีความเห็นว่าการแยกประเภทของเททเป็นแบบแผนเกินจำเป็นและกว้างมาก จนกระทั่งทำให้กวีสมัยใหม่ทุกคนเข้าอยู่ในประเภทซิมโบลิสท์ได้ อย่างไรก็ตาม เขาเห็นว่าการที่เททไม่ยอมรับแนวขนานซึ่งเป็นที่รับรู้กันทั่วไปนี้ และการที่เขาไม่ยอมรับวิธีการอธิบายกวีกลุ่มหนึ่งโดยกล่าวถึงกวีอีกกลุ่มหนึ่ง แสดงว่ามีการแยกทางอย่างมีผลสำคัญจากสูตรแบบประเพณีในวรรณคดีวิจารณ์สมัยใหม่

ในช่วงเวลา 20 ปีหลังจากนั้น ความสนใจคุณสมบัติซึ่งเคยประโคมกันของกวีเมตาฟิสิคัลเริ่มลดน้อยลง ขณะเดียวกัน การกล่าวอ้างแนวขนานอย่างไม่รอบคอบก็ลดลงด้วย ใน **The Romantic Image** (1957) Frank Kemode ให้เหตุผลในการกล่าวว่า "การสร้างประวัติศาสตร์ซิมโบลิสท์" ของเอเลียทบิดเบือนความเข้าใจของเราเกี่ยวกับดันน์และมิลตันอย่างสำคัญและเลยไปถึงแนวของประวัติวรรณคดีทั้งหมดด้วย บลอคเห็นด้วยกับเททซึ่งกล่าวว่า ถ้าจะพูดอย่างอ่อนที่สุดประโยชน์ของดันน์ที่มีต่อทฤษฎีซิมโบลิสท์นั้นเป็นที่สงสัย บลอคเสริมว่าเอเลียทและสานุศิษย์มีแนวโน้มที่จะปะปนกวีนิพนธ์

ของสองสำนัก ความพยายามที่จะใช้คำจำกัดความลักษณะของกวีนิพนธ์แบบเมตาฟิสิคัลเสียใหม่ก็ยังทำให้ทฤษฎีของเอเลียทสั่นคลอนอีกทางหนึ่ง Leonard Unger ในบทความเรื่อง **"Donne's Poetry and Modern Criticism" (The Man in the Name,** 1956) พบว่าแม้ในบางขณะดันน์จะใช้วิธีการซึ่งเหมือนกับกลุ่มซิมโบลิสท์ เช่นการเปรียบซึ่งไม่เปิดเผย แต่ภาษาเปรียบของเขาส่วนใหญ่จะแจ่มแจ้ง เป็นการแสดงความต่อเนื่องโดยตรงระหว่างจินตภาพหรือสัญลักษณ์กับสิ่งที่หมายถึง อังเกอร์ได้แสดงไว้อย่างน่าเชื่อว่า คำว่าเมตาฟิสิคัลหรือซิมโบลิสท์ล้วนเป็นคำที่ให้ความหมายอย่างใกล้เคียงเท่านั้น เฉพาะลักษณะของกวีนิพนธ์แบบเมตาฟิสิคัลเช่นการเปรียบเทียบ ชนิดที่ทำเป็นเรื่องใหญ่ การใช้ irony และ paradox เป็นต้น ก็ล้วนแต่เป็นการกล่าวโดยทั่วไปอย่างประมาณมากกว่าตรงตามความเป็นจริง และคำจำกัดความซึ่งใช้รวมไม่อาจใช้กับกวีนิพนธ์ในรูปแบบนี้แต่ละบทเมื่ออ่านกันอย่างถี่ถ้วน

การที่ Joseph Mazzu หาคำจำกัดความของกวีนิพนธ์แบบเมตาฟิสิคัลโดยอีกวิธีหนึ่ง คือ การศึกษากวีศาสตร์ (poctics) ของศตวรรษที่ 17 เพื่อดูการใช้ภาษาเปรียบก็เป็นการแนะวิธีใหม่ที่จะตัดสินปัญหาโดยดูจากภาษา ต่อมา Josephine Miles ใน **"The Language of the Donne Tradition" (Kenyon Review** XIII, 1951) ได้ชี้ว่า โดยส่วนใหญ่ดันน์ใช้คำกริยาที่แสดงการกระทำอันเป็นเครื่องให้รูปธรรมแก่การอภิปรายทางความคิด เธอยังมองเห็นความแตกต่างที่เด่นระหว่าง "substantival emphasis" ของสมัยใหม่กับ "active predication" ของกวีนิพนธ์แบบเมตาฟิสิคัล วิธีการของดันน์ในเนื้อแท้เป็นความสัมพันธ์ด้านตรรกศาสตร์ของความคิดซึ่งพัฒนาด้วยกระบวนการทางการวิเคราะห์ด้านสติปัญญาซึ่งมีทั้งความจริงจังและความแปลกเด่น วิธีการนี้ห่างไกลจากวิธีการของกวีซิมโบลิสท์ ส่วนทางฝ่ายซิมโบลิสท์นั้น บลอคแสดงให้เห็นว่า มีการจำกัดความหมายใหม่เช่นเดียวกันอันมีผลให้ Rimbaud ไม่อยู่ในหมู่กวีซิมโบลิสท์เช่นเดียวกับที่ไม่อยู่ในกลุ่มเมตาฟิสิคัล ส่วนลาฟอร์กมีผู้เห็นว่าอยู่ในหมู่ผู้ที่เริ่มซิมโบลิสท์ แต่ไม่ใช่กวีซิมโบลิสท์อย่างแท้จริง กอร์บิแยร์นั้นก็ยิ่งห่างจากศูนย์กลางของความเคลื่อนไหวแบบซิมโบลิสท์ยิ่งกว่ากวีทั้งสองนี้[8]

เมื่อพิจารณาการเปลี่ยนแปลงแนวในการจำกัดความว่ากวีนิพนธ์ทั้งแบบเมตาฟิสิคัลและซิมโบลิสท์คืออะไรแล้ว เราก็ยิ่งมองเห็นว่า งานของกวีหลายคนในสองประเภทนี้ห่างไกลกันออกไปยิ่งขึ้นแทนที่จะแสดงแนวขนาน สำหรับฝ่ายซิมโบลิสท์ กวีที่ถือว่าเป็นแกน คือ มาลลาร์เม ดังนั้น บลอคจึงวิเคราะห์เรื่อง **"Dream"** ของดันน์โดยเปรียบเทียบกับเรื่อง **"Apparition"** ของมาลลาร์เมเพื่อเผยความเข้าใจผิดเรื่องแนวขนานของกวีสองสำนักเป็นขั้นสุดท้าย ผลสรุปของการวิเคราะห์คือความตรงกันข้าม ความแตกต่างที่สำคัญของกวีนิพนธ์สองบทนี้อยู่ที่ความสัมพันธ์ระหว่างความฝันกับความจริง สำหรับดันน์สองสิ่งนี้เกี่ยวเนื่องกันแต่สำหรับมาลลาร์เมไม่เป็นเช่นนั้น ความฝันของดันน์นำทางออกไปภายนอกสู่ประสบการณ์ด้านร่างกายซึ่งกวีและคนรักมีร่วมกัน สำหรับมาลาร์เม ความฝันนำทางกลับเข้าภายในสู่ประสบการณ์ทางจิตใจซึ่งเป็นสิ่งภายในและเฉพาะตัว ดังนั้น ภาษาของดันน์จึงค่อนข้างเป็นรูปธรรมและชี้เฉพาะตรงข้ามกับภาษาส่วนใหญ่ของมาลลาร์เมซึ่งเป็นแบบแนะความคิดและไม่จำกัดความหมายตายตัว บลอคกล่าวเสริมว่า ในเรื่อง **"Apparition"** เราอาจรู้สึกว่า

มาลลาร์เมได้เริ่มออกห่างอย่างเห็นได้ชัดจากสำนวนสมัยแรกของเขาซึ่งเป็นแบบโบดแลร์ และหันเข้าสู่วิธีการที่ต่อมาเขาได้วางรูปไว้ในกวีศาสตร์ของเขาอันเป็นการเปลี่ยนแปลงแบบปฏิบัติว่า ไม่ใช่การวาดภาพสิ่งใด แต่เป็นผลซึ่งสิ่งนั้นผลิตขึ้น การเปลี่ยนรูปธรรมให้เป็นความคิดซึ่งเกิดขึ้นในงานรุ่นหลังของเขาตามลัทธิมุ่งผลผลิตนี้ ห่างไกลเป็นอันมากจากการแสดงสติปัญญาอย่างมีคารมและไหวพริบของดันน์

บลอคเตือนเราว่า การเปรียบเทียบมีความหมายโดยนัยถึงการเปรียบต่าง กล่าวคือ ความเหมือนโดยบังเอิญต่างจากความเป็นสิ่งเดียวกันในขั้นพื้นฐาน เขายอมรับว่า แนวขนานของเรื่องที่เขาวิเคราะห์ข้างต้นอาจมองได้สองทาง ถ้าดูจากแง่ของการหาทางเข้าใจงานของกวีในสมัยของเราโดยเฉพาะในสหรัฐ แนวขนานข้างต้นอาจมีเหตุอันสมควร เพราะว่ากวีนิพนธ์แบบเมตาฟิสิคัลมีผลต่อกวีนิพนธ์สมัยใหม่อย่างใหญ่หลวง ถ้ามองย้อนหลังอาจกล่าวอย่างใจกว้างได้ว่าเป็นความพยายามอย่างไม่รัดกุมในทศวรรษ 1920 ที่จะหาเหตุผลว่า การที่กวีนิพนธ์สมัยศตวรรษที่ 17 ดึงดูดเราและดูคล้ายกับมีความเป็นสมัยใหม่นั้นเนื่องจากอะไร ท้ายที่สุดบลอคให้แนวทางของการศึกษาแนวขนานไว้ว่า

> จากทัศนะของการค้นคว้าและการวิเคราะห์ แนวขนานข้างต้นให้บทเรียนที่ก่อประโยชน์แก่การศึกษาวรรณคดีเปรียบเทียบ การเปรียบเทียบต้องดำเนินไปพร้อมกับการวิเคราะห์ และไม่อาจแยกจากคุณภาพทางสุนทรียะของงานศิลปะซึ่งมีเอกภาพและความเฉพาะตัว ซึ่งแตกต่างจากสิ่งอื่นอย่างมาก[9]

แม้ว่าความคิดของบลอคเรื่องขอบเขตของแนวขนานจะกว้างกว่าแบบของชอว์ แต่กลับมีหลักใหญ่ร่วมกัน คือ ความเหมือนจะต้องไม่ใช่ส่วนที่เกิดโดยบังเอิญ และเราจะตัดสินได้ก็เมื่อวิเคราะห์ท่าทีทางความคิดและวิธีการทางศิลปะของผู้แต่ง ไม่ใช่ยกแนวคิดหลักขึ้นมาเป็นเหตุผลแต่ประการเดียว

ง. อิทธิพล (influence) หลังการศึกษาเรื่องแนวขนาน ผู้ศึกษาจะรู้สึกว่าอิทธิพลเป็นสิ่งที่จับได้ง่ายกว่ามากเพราะว่ามีขอบเขตที่จำกัด คือจะต้องเริ่มด้วยการพบหลักฐานความสัมพันธ์ทางประวัติของวรรณคดีต่างชาติที่ศึกษาและสามารถพิสูจน์ได้เสียก่อน Corstius อธิบายลักษณะของความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีประเภทนี้ไว้ว่า เมื่อไรก็ตาม เมื่อเปรียบเทียบตัวบทสองเรื่องแล้วสามารถแน่ใจได้ว่าคุณสมบัติของงานชิ้นหนึ่งได้รับแรงบันดาลใจจากคุณลักษณะพิเศษของงานอีกชิ้นหนึ่ง เราก็อาจกล่าวได้อย่างถูกต้องว่าเป็นเรื่องของอิทธิพล[10] นี่เป็นพื้นฐานของอิทธิพลในวงกว้าง แต่ถ้าจะดูอิทธิพลในการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีด้วยกันซึ่งเป็นเรื่องที่มีขอบเขตจำกัดลงไปอีกชั้นหนึ่งแล้ว คำอธิบายของชอว์นับว่าตรงจุด คือ

> เราอาจถือว่า นักเขียนคนหนึ่งได้รับอิทธิพลจากนักเขียนต่างชาติในเมื่ออาจแสดงได้ว่า บางสิ่งจากภายนอกมีผลต่อเขาและ/หรืองานศิลปะของเขาในลักษณะซึ่งประเพณีทางวรรณกรรมของชาติของเขาและพัฒนาการส่วนบุคคลไม่อาจอธิบายได้[11]

ส่วนปัญหาว่าอิทธิพลทำให้เกิดสิ่งใดขึ้นบ้างในงานที่ได้รับอิทธิพล ตลอดจนอิทธิพลต่างจากการลอกแบบและอื่น ๆ อย่างไรนั้น ชอว์เป็นผู้อธิบายไว้อย่างแจ่มแจ้งและด้วยความเข้าใจข้อสงสัยของผู้ศึกษา

ในความเห็นของเขาอิทธิพลเป็นสิ่งตรงข้ามกับการเลียนแบบ เพราะนักเขียนซึ่งรับอิทธิพลผลิตผลงานซึ่งยังเป็นของตนเองในแก่นแท้ อิทธิพลไม่จำกัดอยู่กับรายละเอียดเป็นชิ้น ๆ ไปหรือจินตภาพ หรือการยืมหรือแม้แต่ที่มา (source) ซึ่งซอว์เห็นว่าความหมายถึงหนังสือหรือเรื่องราวซึ่งไม่ได้ให้ประโยชน์ทางศิลปะ แต่ให้วัสดุซึ่งนักเขียนนำไปใช้ในวิธีของตนเอง อิทธิพลอาจรวมสิ่งเหล่านี้ด้วยแต่เป็นสิ่งที่ครอบคลุมอย่างกว้าง ๆ เป็นสิ่งที่เข้ามาเกี่ยวข้องอย่างมีส่วนในโครงสร้างและปรากฏอยู่ในงานศิลปะชิ้นอื่น ซอว์ซึ่งเป็นศาสตราจารย์วิชาภาษาสลาวิคได้ยกตัวอย่างจากวรรณคดีรุสเซียว่าเรื่อง **Boris Godunov** ของ **Pushkin** นั้น แม้จะได้วัสดุจากหนังสือประวัติศาสตร์ของ **Karamanzi** คือหนังสือนี้เป็นที่มา แต่อิทธิพลที่สำคัญ คือ การวางนิสัยของตัวละคร การกระทำ และรูปแบบของละครของเชคสเปียร์ อิทธิพลมีผลต่อการผลิตงานของผู้นั้น โดยปรากฏอยู่ในรูปคุณลักษณะซึ่งกว้างขวางและเกี่ยวข้องกับโครงสร้าง อาจเป็นในรูปแรงบันดาลใจในส่วนสำคัญ หรือในรูปการเสนออันมีศิลปะ ซึ่งงานของผู้รับอิทธิพลไม่อาจมีได้โดยลำพัง ไม่ว่าในรูปแบบที่เป็นอยู่นี้หรือในช่วงของการพัฒนาของเขาในขณะที่เขาเขียนเรื่องนี้ ส่วนเงื่อนไขของการรับอิทธิพล คือ ผู้รับจะต้องอยู่ในวิสัยที่จะใช้ประโยชน์ได้ กล่าวคือ ผู้เขียนและประเพณีทางวรรณกรรมของเขาจะต้องพร้อมที่จะรับ เปลี่ยนแปลง หรือมีปฏิกิริยาต่ออิทธิพล มิฉะนั้น อิทธิพลก็จะไม่อาจส่งผลอันใดแก่วรรณกรรมในอีกชาติหนึ่งได้ ดังนั้น เราจึงสมควรพิจารณาทั้งประเพณีทางวรรณกรรมและสภาพแวดล้อมของผู้เขียนว่าน่าจะมีลักษณะเช่นใดจึงจะรับอิทธิพลจากภายนอกได้

1. อิทธิพลมักจะปรากฏบ่อยและมักเป็นประโยชน์ในระยะที่เริ่มเกิดวรรณคดีประจำชาติ หรือมีการเปลี่ยนแปลงอย่างใหญ่ในวิถีทางของประเพณีทางวรรณกรรมของชาติหนึ่ง ในกรณีที่เริ่มมีวรรณคดีประจำชาติ คือก่อนนั้นยังไม่มีประเพณีทางวรรณกรรมในชาตินั้น นักเขียนอาจสำรวจรูปแบบทางวรรณกรรมหรืออุดมการณ์ซึ่งตนอาจนำไปเปลี่ยนแปลงใช้ได้สำหรับชาติของตน ในสมัยของตน และตามความรู้สึกนึกคิดของตน

2. การรับอิทธิพลมักเกิดขึ้นพร้อมกันหรือตามหลังความเคลื่อนไหวทางสังคมหรือการเมืองโดยเฉพาะความสับสนวุ่นวาย เราอาจเห็นตัวอย่างในประเทศไทยว่าในระยะการเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นระบอบประชาธิปไตย นวนิยายซึ่งเป็นรูปแบบวรรณกรรมของประชาธิปไตยก้าวหน้าอย่างรวดเร็วและแสดงอิทธิพลของนักเขียนต่างประเทศหลายคน นี้เป็นเครื่องชี้ให้เห็นว่า การรับอิทธิพลทางวรรณกรรมต้องมีเหตุแวดล้อมทางสังคมและมักจะมีเหตุทางการเมืองซึ่งสำคัญด้วย นอกจากเหตุทางวรรณคดีเอง

3. อิทธิพลมักมีผลเมื่อรูปแบบทางวรรณกรรมและสุนทรียศาสตร์ในวรรณคดีชาติหนึ่งใช้กันจนซ้ำซาก นักเขียนอาจหาสิ่งใหม่จากต่างประเทศมาใช้ให้เหมาะสมกับความจำเป็นของตน

ทั้งสามกรณีนี้อาจเกิดขึ้นในวรรณคดีของหลายชาติ และบางกรณีก็อาจเกิดขึ้นบ่อยครั้ง นี้เป็นเหตุผลที่การศึกษาแบบค้นหาอิทธิพลระหว่างวรรณคดีด้วยกันจำเป็นต้องกระทำเป็นระยะ แต่จะเป็นวิธีการที่กระทำมากในระยะแรกที่มีการศึกษาวรรณคดีชาติใดชาติหนึ่งในเชิงเปรียบเทียบ[12]

วิธีสังเกตอิทธิพล

1. ดังได้กล่าวแล้วว่า จะต้องพิสูจน์จากสิ่งภายนอกก่อนว่ามีอิทธิพลจากนักเขียนต่างประเทศ สิ่งที่เราใช้เป็นหลักฐานภายนอก คือ หลักฐานว่าผู้มีอิทธิพลได้อ่านงานของผู้ให้อิทธิพล บทคัดจากงานของนักเขียนผู้ให้อิทธิพลการกล่าวถึงโดยตรง การกล่าวเป็นนัยตลอดจนสิ่งที่ผู้ได้รับอิทธิพลจดไว้ในสมุดในอนุทิน หลักฐานปากคำของคนร่วมสมัย ดังนั้น เมื่อเราตั้งสมมติฐานว่ามีการรับอิทธิพล เราจะต้องสืบจากสิ่งภายนอกอันอาจเป็นลายลักษณ์อักษรหรือเป็นคำบอกเล่าเป็นอันดับแรก

2. การรับอิทธิพลจะมีความหมายต่องานที่รับมา ก็เมื่อเราเห็นอิทธิพลจากภายในงานนั้น เช่น ด้านวิธีการ อิทธิพลอาจปรากฏในลีลาการแต่ง จินตภาพ ตัวละคร ลักษณะเฉพาะของนักเขียนทางด้านสติปัญญา อิทธิพลอาจปรากฏในความคิด ระบบการใช้เหตุผล รวมทั้งโลกทรรศน์ในงานที่รับอิทธิพล สิ่งภายในงานของนักเขียนเป็นข้อพิสูจน์ที่ถือว่าสำคัญและจำเป็นที่สุด ส่วนสิ่งที่ยืมมาคือปรากฏในรูปเดิม จะถือว่าเป็นอิทธิพลหรือไม่ขึ้นอยู่กับผลและความสำคัญของสิ่งนั้นในงานชิ้นใหม่ แต่อิทธิพลไม่จำเป็นต้องมีการยืมอย่างใดอย่างหนึ่งรวมอยู่ด้วย

ประเภทของอิทธิพล

1. อิทธิพลของวรรณกรรมในชาติหนึ่งต่อนักเขียนอีกชาติหนึ่ง นี้เป็นลักษณะที่ค่อนข้างจะจับให้มั่นได้ยากและจะต้องอาศัยหลักฐานภายนอกมาก เช่น ชีวประวัติของนักเขียนรวมทั้งสิ่งอื่น ๆ ที่กล่าวแล้วข้างต้น ประกอบกับวรรณกรรมต่างประเทศซึ่งพิสูจน์ได้ว่า นักเขียนผู้นั้นมีโอกาสคุ้นเคย นอกจากนั้น ผู้ศึกษาจะต้องสำรวจลักษณะของประเพณีทางวรรณกรรมของนักเขียนผู้ได้รับอิทธิพล เปรียบเทียบกับงานของเขาทั้งก่อนและหลังการรับอิทธิพลอีกด้วย เมื่อเห็นได้ชัดเจนว่า สิ่งที่เขาเขียนหลังการได้รับอิทธิพลจากวรรณกรรมต่างประเทศแตกต่างจากสิ่งที่เขาเคยเขียนและที่นักเขียนอื่น ๆ ในชาติของเขาเขียนอยู่ในสมัยของเขา จึงอาจกล่าวได้ว่า มีการรับอิทธิพล ชอว์ยกตัวอย่างการรับอิทธิพลประเภทนี้และในลักษณะที่ซับซ้อนที่สุด คือ กรณีที่ Alexander Sergivich Pushkin (1799—1837) กวีระดับชาติคนแรกของรุสเซียได้รับและดัดแปลงอิทธิพลวรรณคดีอังกฤษในระยะต่าง ๆ ในชีวิตการเขียนหนังสือของเขา และภายหลังก็ได้พัฒนาสิ่งซึ่งได้รับมาในวิธีของเขาเอง เขารับนิทานโรแมนติคซึ่งแต่งเป็นคำประพันธ์จากไบรอน แทรจิดี และละครอิงประวัติศาสตร์จากเชคสเปียร์ และรูปแบบของนวนิยายอิงประวัติศาสตร์จากวอลเตอร์ สกอต ความซับซ้อนอีกลักษณะหนึ่งที่ชอว์พบในการรับอิทธิพลของนักเขียนรุสเซีย คือ การแสดงอิทธิพลจากหลายแห่งในงานชิ้นเดียวกัน เช่นเรื่อง **Brat'ya Karamazovy** (Brothers Karamazov) ซึ่ง Dostoevsky แต่งขึ้นตามวิธีการของเขาเอง แต่ในการแสดงความคิดเห็นของตัวละครต่าง ๆ นั้น เขาใช้ชิลเลอร์เป็นต้นแบบของ Dmitri ใช้เกอเตเป็นต้นแบบของ Ivan และเรื่อง **"The Wandering of the Monk Parfeny"** ในการสร้างอุปนิสัยของบาทหลวง Zossima

2. อิทธิพลในระหว่างวรรณกรรมด้วยกัน นี้เป็นลักษณะที่เห็นได้ชัดเจนและผู้ศึกษาอาจพิสูจน์ให้เห็นได้โดยทำงานในวงแคบกว่าอิทธิพลประเภทแรก นอกจากนั้นยังน่าสนใจมากในแง่ของสุนทรีย-

ศาสตร์ เพราะว่าสิ่งซึ่งรับมาเป็นวัสดุทางวรรณกรรมซึ่งอยู่ในรูปที่เป็นศิลปะแล้ว เมื่อเข้าสู่งานของนักเขียนอีกชาติหนึ่ง ก็จะต้องมีการดัดแปลงด้านวิธีการใช้หรือวัตถุประสงค์อันจะทำให้สิ่งที่รับมามีความหมายใหม่ในสภาพแวดล้อมทางวัฒนธรรมซึ่งแตกต่างออกไป เราจะพบการรับอิทธิพลประเภทนี้ แม้นักเขียนที่รับอิทธิพลมาอาจไม่ได้สนใจศึกษางานของนักเขียนซึ่งให้อิทธิพลอย่างเป็นระบบ แต่อาจสนใจเพียงบางเรื่องซึ่งเหมาะสมกับวัตถุประสงค์หรือความจำเป็นทางศิลปะของตน การสืบอิทธิพลในระหว่างวรรณกรรมด้วยกันนั้น หลักฐานภายในวรรณกรรมสำคัญมากกว่าหลักฐานภายนอก ซึ่งก็จะต้องมีประกอบกันเท่าที่จำเป็นที่จะแสดงว่ามีความสัมพันธ์ทางประวัติ มิฉะนั้นอาจกลายเป็นเพียงการค้นพบแนวขนานไปได้

ชอว์ยืนยันว่า เราควรศึกษาอิทธิพลทั้งที่มีต่อนักเขียนและต่อวรรณกรรม วิธีการกว้าง ๆ ในการศึกษาคือพิจารณาว่า มีการรับ เปลี่ยนแปลง และไม่รับลักษณะใดบ้าง ศูนย์กลางของความสนใจควรอยู่ที่สิ่งซึ่งนักเขียนซึ่งยืมหรือรับอิทธิพลกระทำต่อสิ่งที่ตนได้รับมา และสิ่งที่รับมานั้นมีผลอย่างไรต่อวรรณกรรมซึ่งแต่งสำเร็จแล้วของนักเขียนผู้นั้น[13]

ตัวอย่างการศึกษาอิทธิพล

เนื่องจากการรับอิทธิพลระหว่างวรรณกรรมด้วยกันเป็นสิ่งซึ่งผู้เริ่มศึกษาจะเข้าใจได้ง่าย จึงจะใช้เป็นตัวอย่างวิธีสืบหาอิทธิพลและแสดงความสำคัญของอิทธิพลในงานใหม่ ในประเทศไทยมีการละครมาแต่โบราณ แต่เป็นเรื่องแบบประกอบกับนาฏศิลป์ การขับร้องเป็นวิธีคลี่คลายเหตุการณ์ไปตามโครงเรื่อง การเจรจาเป็นส่วนประกอบซึ่งเล็กน้อยถ้าดูจากหน้าที่และโครงสร้างของละคร การที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชนิพนธ์บทละครพูดขึ้นเป็นจำนวนถึง 20 เรื่อง ซึ่งเป็นงานใหม่ ถือเป็นการแนะนำรูปแบบย่อยทางวรรณกรรมซึ่งไม่เคยปรากฏในประเพณีทางวรรณกรรมของไทยมาก่อน นี้เป็นจุดเริ่มของความสนใจที่จะหาเหตุผลว่า เหตุใดรูปแบบย่อยนี้จึงเกิดขึ้นในสมัยนี้และไม่มีผู้อื่นในสมัยก่อนนี้เคยใช้ แม้แต่ผู้ที่อยู่ในสมัยเดียวกับพระองค์ท่านก็ไม่เคยใช้ในงานซึ่งแต่งตามประเพณีละครไทย ปรากฏการณ์นี้บ่งว่าน่าจะมีการรับอิทธิพลจากต่างประเทศ นันทกา พลอยแก้ว ได้ทำการวิจัยโดยมีวัตถุประสงค์ที่จะศึกษาอิทธิพลของการละครตะวันตก โดยเฉพาะการละครอังกฤษและฝรั่งเศสในบทละครพูดพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ในการนี้ ได้วิเคราะห์บทละครทั้งฝ่ายส่งและฝ่ายรับอิทธิพล ตามลำดับที่อิทธิพลของการละครตะวันตกปรากฏในบทละครพระราชนิพนธ์ ผู้วิจัยพบว่า การศึกษาบทละครอังกฤษสมัยศตวรรษที่ 18 สองเรื่อง เปรียบเทียบกับบทละครที่ทรงแปลงเป็นละครไทยทำให้พบการรับอิทธิพลด้านวิธีการบางอย่าง ส่วนการวิเคราะห์ต้นฉบับบทละครภาษาฝรั่งเศสเปรียบเทียบกับพระราชนิพนธ์บทละครแปลงในทำนองเดียวกันซึ่งทรงพระราชนิพนธ์เป็นลำดับหลังพบว่า ในบทละครแปลงเหล่านี้มีทั้งอิทธิพลด้านวิธีการจากบทละครอังกฤษข้างต้น และวิธีการของบทละครฝรั่งเศส ซึ่งแตกต่างจากวิธีการของละครอังกฤษรุ่นแรกที่ทรงสนพระราชหฤทัย การวิเคราะห์ต้นฉบับบทละครอังกฤษสมัยศตวรรษที่ 19 และ 20 เปรียบเทียบกับพระราชนิพนธ์บทละครแปลงจากบทละครเหล่านี้พบว่า ในบทละครแปลงรุ่นนี้มีอิทธิพลรวมด้านวิธีการจากของอังกฤษรุ่นแรก งานของฝรั่งเศส และบทละครอังกฤษรุ่นหลัง ซึ่งล้วนแต่

เป็นวิธีการซึ่งทรงใช้ได้ผลดีมาแล้ว และท้ายที่สุด เมื่อวิเคราะห์บทละครที่ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นใหม่ พบว่าอิทธิพลของการละครตะวันตกในบทละครเหล่านี้เป็นอิทธิพลรวมของการละครอังกฤษและฝรั่งเศสซึ่งได้ทรงนำมาใช้อย่างเหมาะสมและก่อประโยชน์แก่บทละครพูดของไทย[14]

เราสังเกตเห็นว่าผู้วิจัยไม่มีปัญหาในการพิสูจน์ว่า พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงคุ้นเคยกับบทละครตะวันตก เพราะว่าในประการแรก พระองค์ทรงประกาศที่มาของบทละครแปลงพระราชนิพนธ์ นอกจากนั้นก็อาจใช้หนังสืออ้างอิงซึ่งมีอยู่เพียงพอ นี้เป็นขั้นพิสูจน์จากหลักฐานภายนอก ส่วนหลักฐานภายในของบทละครแปลงนั้นเด่นมากและไม่ซับซ้อน การศึกษาบทละครแปลงกับต้นฉบับนอกจากเพื่อพิสูจน์หลักฐานภายในแล้ว ยังกระทำเพื่อเก็บข้อมูลอีกด้วย ผลที่ได้เป็นการชี้ว่า พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงแปลงบทละครตะวันตกเพื่อทรงศึกษาวิธีการแต่งบทละครพูด และทรงทดลองใช้บทละครแปลงในการแสดงบนเวทีเพื่อทรงทราบว่า ผู้ดูละครชาวไทยในสมัยนั้นสามารถรับได้เพียงไรในการทรงใช้วิธีการของละครตะวันตก ผู้วิจัยพบว่าทรงเลือกเฉพาะบางวิธีตามเกณฑ์ที่พบว่าคงจะทรงตั้งไว้ล่วงหน้า เพราะพบในการวิเคราะห์บทละครแปลงทุกเรื่อง การเลือกนั้นเพื่อให้เหมาะสมกับการละครของไทยซึ่งมีภูมิหลังแตกต่างจากตะวันตกในทั้งสองด้าน คือ ผู้แสดงกับผู้ชม

ผู้วิจัยพบความจริงต่อไปนี้เมื่อเปรียบเทียบกับสภาพในประเทศอังกฤษ

1. ผู้แสดง ในการละครอังกฤษ การแสดงพัฒนามาพร้อมกับการแต่งบทละครมีนักแสดงที่มีชื่อเสียงมากทั้งชายหญิง ด้วยเหตุที่สามารถตีบทแตกและแสดงได้สมจริงจนตัวละครในบทมีชีวิตขึ้นมาในสายตาของผู้ชม เช่น ผู้แสดงที่ชื่อ Thomas Betterton ส่วนผู้แสดงของไทยเคยชินกับการร่ายรำหรือทำท่าประกอบบทร้องซึ่งมีผู้อื่นเป็นผู้ร้องเท่านั้น แม้ในละครร้องผู้แสดงจะต้องร้องเองแต่ก็เป็นไปด้วยความยากลำบาก ดังนั้น ถ้าจะให้แสดงละครพูดชนิดใหม่ ซึ่งทรงแปลงมาจากบทละครตะวันตกโดยต้องออกเสียงให้เป็นธรรมชาติ ต้องตีบท แสดงสีหน้ากิริยาท่าทางไปพร้อม ๆ กัน อาจเป็นการยากมากที่จะแสดงให้ดีได้ จึงทรงตัดทอนบทสนทนายาว ๆ หรือที่ต้องแสดงอารมณ์เด่นชัด

2. ผู้ชม คนไทยเคยชินกับการดูตัวละครร่ายรำทำท่าตามบทร้อง ยังไม่มีความพร้อมพอที่จะนั่งดูละครและฟังบทสนทนา คำพูดโต้ตอบยาว ๆ หรือมีความหมายเป็นนัย

ดังนั้น เกณฑ์ที่คาดว่าคงจะทรงสร้างไว้สำหรับการแปลงบทละครพูดตะวันตกจึงมีสี่ประการใหญ่ คือ ความสั้นของบทละคร ความง่ายของบทละคร ความเคยชินของผู้ดู และความชัดเจนของบทละคร สำหรับเกณฑ์เรื่องความง่ายปรากฏในเนื้อเรื่อง ตัวละคร และภาษาที่ใช้ คือ

1. เนื้อเรื่องไม่ซับซ้อน เพราะคนไทยชินกับมหรสพซึ่งผู้ดูทราบเรื่องมาก่อนแล้ว ถ้าดูละครพูดซึ่งมีเนื้อเรื่องใหม่และซับซ้อนด้วย ก็จะตามไม่ทันและจะเกิดความเบื่อหน่าย

2. ตัวละคร เป็นแบบง่ายแก่การเข้าใจเช่นเดียวกัน โดยมักมีนิสัยประเภทพื้นฐาน มีลักษณะที่คนไทยทั่วไปรู้จัก เพื่อผู้ชมอาจเข้าใจ และผู้แสดงอาจสวมบทให้เป็นธรรมชาติได้สะดวก

3. ภาษาที่ใช้ในบทสนทนา ต้องลดระดับจากภาษาสละสลวย ถูกต้อง อ้อมค้อม แสดงปฏิภาณ

ไหวพริบ ของละครตะวันตก มาเป็นภาษาพูดที่ง่าย ตรงไปตรงมา เปิดเผย และเอะอะ ซึ่งอาจเป็นภาษาพูดของคนไทยทั่วไปในสมัยนั้น เพื่อช่วยผู้ชมซึ่งเริ่มหัดชมละครแบบใหม่ให้เข้าใจบทสนทนาได้ง่ายขึ้น

สำหรับเกณฑ์ความเคยชินของผู้ชมละครชาวไทยนั้น ผู้วิจัยพบว่า

1. ในการแปลงบทละครได้ทรงคำนึงถึงเรื่องนี้ จึงทรงดัดแปลงเหตุการณ์ในต้นฉบับภาษาต่างประเทศที่แสดงความคิดและวัฒนธรรมตะวันตกให้เป็นแบบไทย หรือที่คนไทยรับมาและเคยชินแล้ว

2. เหตุการณ์ในละครคลี่คลายตามลำดับเวลาอันเป็นความเคยชินของไทย

สำหรับเกณฑ์ข้อสุดท้าย คือ ความชัดเจนนั้น ผู้วิจัยพบว่า เป็นเรื่องของวิธีการโดยตรง และทรงเลือกใช้สี่ประการ คือ

1. การเสริมขยาย ใช้ในบทสนทนาโดยให้มีคำพูดที่แสดงอารมณ์ เช่น คำสบถ คำอุทานประกอบตัวละครพูดแบบเดียวกันทั้งชายหญิง คือ พูดมากเท้าความเดิม อธิบายทุกอย่างโดยละเอียด

2. วิธีผูกปัญหาและแก้ปัญหา วิธีใดที่ชัดเจน เช่น การเผชิญหน้า การเปิดเผยความจริงซึ่งมีในต้นฉบับภาษาอังกฤษจะทรงรับมา ส่วนการโยงปัญหาทุกเรื่องให้มารวมกันกับการแก้ปัญหาหลักด้วยการสร้างเหตุการณ์ให้มีผลกระทบตัวละครสำคัญทุกตัวนั้น ทรงคิดขึ้นเองเพื่อให้การแก้ปัญหาเกิดขึ้นในฉากเดียว แม้ว่าในต้นฉบับจะมีฉากย่อยหลายฉากเพื่อแก้ปัญหาย่อย เพราะตัวละครในต้นฉบับไม่ได้มีปัญหาร่วมทั้งหมด การดัดแปลงของพระองค์ช่วยให้ผู้ชมซึ่งมีความสามารถขั้นพื้นฐานเข้าใจง่าย

3. การสร้างอารมณ์ขันในละคร จะทรงใช้วิธีการชุดหนึ่งโดยตลอด คือ ใช้ dramatic irony การเน้นและเสริมขยายจุดเด่นในลักษณะนิสัยของตัวละคร การใช้กิริยาท่าทางที่น่าขบขันของตัวละคร และการเน้นข้อบกพร่องของตัวละคร เหล่านี้เป็นวิธีการที่มีอยู่ในต้นฉบับ และทรงรับมาใช้โดยมีการดัดแปลงในรายละเอียดให้เหมาะสมกับคนไทย

เกณฑ์เหล่านี้ ผู้วิจัยกล่าวว่า ทรงใช้ในการทรงพระราชนิพนธ์บทละครแปลงสองเรื่องจากต้นฉบับภาษาอังกฤษ ต่อมาเมื่อทรงพระราชนิพนธ์บทละครแปลงจากฝรั่งเศสและบทละครอังกฤษรุ่นหลัง หรือบทละครพูดซึ่งเป็นผลงานของพระองค์เอง ก็ทรงใช้เกณฑ์เหล่านี้เป็นหลักโดยตลอด มีความแตกต่างเฉพาะในเกณฑ์ปลีกย่อยเท่านั้น[15] การค้นพบว่าเกณฑ์ของการแปลงบทละครนั้นได้ทรงนำมาใช้ในการทรงพระราชนิพนธ์บทละครพูดใหม่ด้วยเช่นนี้ เท่ากับเป็นการพบกุญแจในการศึกษาสถานะและผลทางสุนทรียภาพของอิทธิพลการละครตะวันตกในช่วงแรกของการพัฒนารูปแบบละครพูดของไทย เพราะพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเป็นผู้นำในประเภทย่อยนี้ บทละครพูดใหม่ 20 เรื่องซึ่งทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นนับเป็นร้อยละ 50 ของงานด้านละครพูดทั้งหมดของพระองค์ อันประกอบด้วย การแปล การแปลง และการแต่งใหม่ ในบทละครทั้ง .20 เรื่องนี้ อิทธิพลตะวันตกด้านการละครแยกออกเป็นสองประเภท คือ ด้านวิธีการและด้านความคิด

1. อิทธิพลทางวิธีการ ทรงรับมาสองอย่าง คือ วิธีสร้างลักษณะ โครงเรื่อง และวิธีแก้ปัญหาในละคร ในบทละครของพระองค์มีโครงเรื่องสามชนิด คือ

ก. โครงเรื่องเดี่ยว มีเหตุการณ์จำนวนน้อย ใช้ในละครขนาดสั้น มุ่งผลอย่างใดอย่างหนึ่งเพียงอย่างเดียว การดำเนินเรื่องกระชับ เช่นเรื่อง **จัดการรับเสด็จ** เหตุการณ์ทุกอย่างแสดงความชุลมุนและตื่นเต้นของผู้ที่จะรับเสด็จ สุดท้ายมีการเปิดเผยความจริงว่า ไม่มีเจ้านายองค์ใดเสด็จมา แต่เป็นการแต่งเรื่องขึ้นเพื่อหัวเราะเยาะข้าราชการที่ตื่นการรับเสด็จ ผลของละครคือความขบขัน

ข. โครงเรื่องเดี่ยวที่มีเหตุการณ์จำนวนมาก ใช้ในบทละครขนาด 3—4 องค์ เหตุการณ์อาจซับซ้อน มีการพลิกแง่ ซ่อนเงื่อนหลายอย่าง เช่น การปลอมตัว วางอุบาย เช่น เรื่อง **หนังเสือ** และ **น้อย อินทเสน**

ค. โครงเรื่องซ้อนและมีเหตุการณ์จำนวนมาก คือ มีโครงเรื่องเอกและโครงเรื่องรอง เช่น เรื่อง **หมายน้ำบ่อหน้า** ในบทละครส่วนใหญ่ที่มีโครงเรื่องซ้อน ความสัมพันธ์ระหว่างโครงเรื่องเกิดจากการใช้แนวคิดหลักร่วมกันแต่ตัวละครต่างชุดกัน ซึ่งแสดงให้เห็นความสัมพันธ์ได้ง่ายกว่าการที่จะใช้ตัวละครกลุ่มเดียวกันในทั้งสองโครงเรื่อง นี้ก็แสดงว่าเกณฑ์เรื่องความง่ายยังเป็นหลักในการเลือกโครงเรื่อง

สำหรับวิธีแก้ปัญหาในละครนั้น ทรงใช้วิธีการที่ได้จากละครอังกฤษทั้งสองสมัยและละครฝรั่งเศสสองประการ คือ

ก. การพลิกแง่ในตอนจบของละคร ใช้ในทุกเรื่องที่เป็นพระราชนิพนธ์ใหม่ นี้เป็นวิธีที่ใช้มากในบทละครอังกฤษสมัยหลัง คือ ศตวรรษที่ 19 และ 20

ข. ฉากการแก้ปัญหา ใช้ในตอนจบ โดยทรงสร้างเหตุการณ์ให้ตัวละครสำคัญมาเผชิญหน้ากัน มีการพูดปรับความเข้าใจและขจัดความเข้าใจผิดหรือการเปิดเผยความลับ

2. อิทธิพลทางแนวความคิด เป็นอิทธิพลซึ่งรับบทละครอังกฤษสมัยศตวรรษที่ 19 และ 20 รวมกับความคิดจากนิยายอังกฤษด้วย

แนวคิดอังกฤษที่ทรงได้รับมีสองชนิด ทรงรับแรงบันดาลใจจากโครงเรื่องของอังกฤษ แม้ว่าจะทรงคิดโครงเรื่องด้วยพระองค์เอง แรงบันดาลใจนี้ทรงใช้อย่างมีส่วนในการสร้างสัมฤทธิผลบางอย่าง เช่น ในเรื่อง **แก้แค้น** มีการให้เพื่อนที่แย่งคนรักไปกินยาพิษ แล้วเปิดเผยว่า ยาสองเม็ดที่ให้เลือกนั้นแท้จริงเป็นแป้งทั้งคู่ แนวคิดนี้ได้มาจากเรื่องสู้กันด้วยการกลืนยาพิษ ซึ่ง น.ม.ส. ทรงแปลจากนิยายอังกฤษ แต่ไม่ได้ทรงบอกชื่อเรื่องเดิม ส่วนเรื่อง **เสียสละ** มีโครงเรื่องคล้ายเรื่อง **ท่านรอง** ซึ่งทรงพระราชนิพนธ์แปลจากเรื่อง **Second in Command** อีกประการหนึ่ง เนื่องจากทรงคุ้นเคยกับนิยายสืบสวนของอังกฤษ เช่น ชุดเชอร์ลอค โฮล์มส์ และได้ทรงใช้แนวการสืบสวนและตัวละครในเรื่องเหล่านี้ใน **นิยายทองอิน** มาแล้ว จึงทรงสามารถใช้แนวคิดเรื่องการสืบสวนในการสร้างโครงเรื่องและเหตุการณ์ใหม่ให้เป็นเรื่องไทย 3 เรื่อง โดยมีโครงเรื่อง วิธีผูกปัญหา และแก้ปัญหาแบบเดียวกับนิยายสืบสวน เช่นเรื่อง **ความดีมีไชย**[16]

วัตถุประสงค์ของการศึกษาอิทธิพลในวรรณกรรม ไม่ใช่การชี้และพิสูจน์ว่ามีการรับอิทธิพลชนิดใดจากแหล่งใดเท่านั้น การเลือกไม่รับปัจจัยใดที่ร่วมอยู่ในแหล่งเดียวกันจึงต้องมีการวิเคราะห์เพื่อ

ทราบเหตุผล ดังที่ผู้วิจัยเรื่องนี้ได้กระทำ แต่ที่สำคัญที่สุด คือ การศึกษาอิทธิพลต้องนำไปสู่การประเมินคุณค่าของงานที่รับอิทธิพล สำหรับบทละครพูดซึ่งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นใหม่นั้น ผู้วิจัยแสดงให้เห็นว่า บังเกิดความสำเร็จในฐานะละครสำหรับแสดงจริง เพราะสิ่งที่ทรงรับจากการละครตะวันตกซึ่งได้ทรงดัดแปลงให้เหมาะกับวัฒนธรรมไทยและขั้นตอนของการพัฒนาทางการละครของไทยในสมัยนั้น การรับอิทธิพลทำให้เกิดรูปแบบย่อยใหม่ทางวรรณกรรม ซึ่งช่วยสร้างรสนิยมและทัศนะใหม่ให้แก่คนไทย ขณะเดียวกัน เราก็ทราบจากการประเมินคุณค่าของผู้วิจัยว่า พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว มิได้ทรงมีพระราชประสงค์ให้บทละครพูดของพระองค์บรรลุความดีพิเศษตามมาตรฐานตะวันตกในด้านการแต่งบท เพราะทรงตระหนักว่าความสำเร็จของละครอยู่ที่การแสดง อันต้องอาศัยปัจจัยอื่น เช่น ผู้แสดง ผู้ดู ภูมิหลังด้านประเพณีทางวรรณกรรมและการแสดงประกอบกัน การที่ทรงศึกษาวิธีการและความดีพิเศษของบทละครตะวันตก แต่ทรงเลือกใช้เท่าที่เหมาะสมกับสังคมไทย เป็นการเลือกโดยคำนึงถึงความจำเป็นด้านศิลปะ ดังนั้น การเลือกจึงเป็นประเด็นสำคัญที่อธิบายระดับของละครพูดพระราชนิพนธ์เพื่อการประเมินค่าที่ถูกต้อง

วิธีส่งผ่านอิทธิพล

การทราบวิธีส่งผ่านอิทธิพลช่วยในการหาหลักฐานภายนอกของการรับอิทธิพลได้อย่างมาก เพราะอิทธิพลทางวรรณกรรมไม่ได้จำกัดอยู่ในวงของประเทศข้างเคียงหรือที่พูดภาษาเดียวกัน และไม่จำเป็นต้องเป็นการถ่ายทอดความคิดและวิธีการในสมัยเดียวกันเสมอไป นักเขียนซึ่งสิ้นชีวิตไปแล้วสามารถมีอิทธิพลอย่างสร้างสรรค์ต่อนักเขียนรุ่นใหม่ ซึ่งไม่รู้ภาษาของเขาเลยก็ได้ โดยทั่วไป เมื่อนักเขียนต่างประเทศคนหนึ่งเป็นที่ยอมรับในอีกประเทศหนึ่งแล้ว ชื่อเสียงเฉพาะตัวของเขาอาจเร้าใจให้เกิดความสนใจวรรณคดีของชาติเขาโดยส่วนรวมได้ เช่น ความสนใจเชคสเปียร์อาจนำไปสู่ความสนใจวรรณคดีอังกฤษ ได้มีการศึกษาชื่อเสียงของนักเขียนในต่างประเทศด้วยวิธีการที่ซับซ้อนและครอบคลุมหลักฐานหลายอย่าง เช่น การสืบเสาะจากการวิจารณ์หรือการกล่าวถึงอย่างอื่นในหนังสือพิมพ์ วารสาร อนุทิน และจากการกล่าวถึงโดยตรง หรือเป็นนัยในวรรณกรรมที่เขียนในประเทศที่รับอิทธิพล นอกจากนั้นความแพร่หลายอาจตัดสินได้ส่วนหนึ่งจากยอดจำนวนขาย จำนวนเล่มที่พิมพ์และการแปล[17] วิธีส่งผ่านอิทธิพลแบ่งอย่างกว้างได้สองอย่าง คือ วิธีตรงและการแปล

1. วิธีตรง อาจพบในหลายลักษณะ ประเทศที่ให้ประชาชนศึกษาภาษาต่างประเทศมักมีโอกาสดีที่จะรับอิทธิพลของวรรณกรรมในภาษานั้น ๆ แต่ทั้งนี้ก็ขึ้นกับความสามารถที่จะดัดแปลงได้ของวรรณกรรมในภาษาที่จะรับมา ประกอบกับความจำเป็นที่จะรับสิ่งใหม่ของฝ่ายผู้รับอีกด้วย ประเทศรุสเซียในสมัยพระเจ้าซาร์นิยมภาษาฝรั่งเศสในหมู่ชนชั้นสูงซึ่งมีการศึกษาดี ดังนั้น ระหว่างศตวรรษที่ 18 และ 19 นักเขียนชาวรุสเซียจึงอาจรับอิทธิพลวรรณกรรมฝรั่งเศสได้โดยตรงด้วยการอ่านต้นฉบับเป็นภาษาฝรั่งเศส การที่นักเขียนมีโอกาสไปต่างประเทศก็เป็นวิธีตรงอีกวิธีหนึ่งที่จะรับอิทธิพลทางวรรณกรรม เช่น กรณีของวอลแตร์ การที่เขาไปอังกฤษเป็นเรื่องที่น่าสนใจอยู่มาก เพราะมีความสำคัญในการพัฒนารสนิยมทางวรรณคดีและปรัชญาของเขา และอีกประการหนึ่ง ยังมีความสำคัญในสมัยต่อมาในการเผยแพร่วรรณคดี และความคิดของอังกฤษในยุโรป[18]

วอลแตร์ไปอังกฤษหลังจากมีข้อพิพาทกับ Chavaliar de Rohan-Chabot ซึ่งทำให้เขาถูกจำคุกที่ Bastille แต่เขามีความประสงค์จะไปอังกฤษก่อนนั้นแล้ว โดยได้รู้จักกับ Viscount Bolingbroke ซึ่งสมรสกับสุภาพสตรีชาวฝรั่งเศสในขณะที่ลี้ภัยอยู่ในประเทศนั้น ทั้งสองเป็นผู้ทำให้วอลแตร์รู้จักวรรณคดีอังกฤษรวมทั้งนักเขียน เช่น สวิฟท์ โพพและเกรย์ ซึ่งเป็นเพื่อนสนิทของขุนนางอังกฤษผู้นี้ วอลแตร์เขียนภาษาอังกฤษในคุก แต่ยังไม่เข้าใจภาษานี้ดี สมุดบันทึกที่ยังเหลืออยู่ซึ่งเขียนเป็นภาษาอังกฤษแสดงว่าเขาปรับปรุงความรู้ทางภาษาได้มาก สมุดบันทึกเล่มแรกซึ่งเรียกกันว่า "เลนิน-กราดน้อย" เขียนเป็นภาษาอังกฤษเกือบทั้งหมด มีความเรียงร้อยแก้วตอนหนึ่งซึ่งประกอบด้วยข้อสังเกตซึ่งขยายความไว้เป็นอย่างดี เปรียบเทียบลักษณะนิสัยของคนอังกฤษและฝรั่งเศส เป็นความเรียงที่ใช้บทความใน **Spectator,** August 4, 1711 เป็นพื้นฐานแสดงความสนใจที่เขามีต่อสังคมอังกฤษ ส่วนสมุดบันทึกเล่มที่ 2 ซึ่งเรียกกันว่าสมุดเคมบริดจ์นั้น เป็นการบันทึกข้อสังเกตในสิ่งที่เขาอ่าน การรวบรวมอนุกถา (anactdote) และบทคัดจากนักเขียนหลายคนทั้งในภาษาอังกฤษ ฝรั่งเศสละตินและอิตาเลียนที่สำคัญ คือ บรรจุบันทึกหรือร่างของงานซึ่งเขาเขียนเสร็จอย่างน้อยสองเรื่อง เรื่องหนึ่งก็คือ **Lettres Philosophiques** ซึ่งมีคำแปลกวีนิพนธ์ของไดรเดน โพพและอื่นๆ ในสมุดบันทึกเล่มนี้ยังมีประโยคและวลีซึ่งเขาจดไว้ อาจจะในช่วงสุดท้ายที่อยู่อังกฤษและนำมาขยายเป็นการเปรียบเทียบแทรจิดีอังกฤษกับกรีกและการวิจารณ์แทรจิดีอังกฤษและฝรั่งเศสในภายหลัง แทบทุกหัวข้อพบในลักษณะที่ยังไม่สมบูรณ์เช่นนี้และเขียนเป็นภาษาอังกฤษ Wilson-Jonas สรุปการวิเคราะห์หลักฐานความรู้วรรณคดีอังกฤษโดยตรงของวอลแตร์จากสมุดบันทึกและจดหมายในระยะสี่ปีนี้ว่าบทคัดและบทแปลจากนักเขียนอังกฤษยืนยันความชอบไดรเดน โพพ และแอดิสันของวอลแตร์ซึ่งเราทราบมาก่อน ส่วนในสมุดบันทึก เราเห็นรสนิยมของวอลแตร์แจ่มแจ้งกว่าแต่ก่อน ในการที่เขาคัดลอกข้อเขียนทางปรัชญาของไดรเดน บทประพันธ์แบบเสียดสีซึ่งเป็นรูป Rococo และใช้ภาษาสละสลวยของโพพเรื่อง **The Rape of the Lock** หรือคำประพันธ์ชั้นสามัญและสำนวนหยาบของ Rochestar ท้ายที่สุด สมุดบันทึกให้โอกาสอันหาได้ยากที่เราจะเห็นศิลปินขณะทำงานในการเปลี่ยนความประทับใจซึ่งยังไม่มีรูปร่างแบบวรรณกรรม และยังเป็นส่วนบุคคลให้เป็นงานสร้างสรรค์ซึ่งมีรูปร่างสมบูรณ์[19]

การค้นพบสมุดบันทึกและจดหมายของวอลแตร์เพิ่มเติมเป็นประโยชน์แก่การพิสูจน์หลักฐานภายนอกสองทาง คือ ประการแรก วอลแตร์สามารถอ่านวรรณคดีอังกฤษเข้าใจ และประการที่สอง เราทราบชื่อนักเขียนอังกฤษที่เขาสนใจ ดังนั้น เราจะเห็นว่า ความรู้ชีวประวัติของนักเขียนผู้รับอิทธิพลเป็นสิ่งจำเป็นที่จะพิสูจน์ความสัมพันธ์โดยตรงระหว่างวรรณกรรมสองประเทศ แต่ถ้านักเขียนไม่มีโอกาสไปต่างประเทศ เราจะต้องสืบหารายชื่อหนังสือที่เขาอ่าน เพื่อนซึ่งสนใจวรรณกรรมต่างประเทศซึ่งอาจแนะนำงานเหล่านั้นแก่เขา แต่ที่สำคัญที่สุด คือ นักเขียนผู้นั้นจะต้องสามารถอ่านภาษาต่างประเทศภาษานั้นได้

2. การแปล ถ้านักเขียนซึ่งแสดงในงานของเขาว่าได้รับอิทธิพลจากวรรณกรรมในภาษาต่างประเทศไม่มีความสัมพันธ์โดยตรงกับงานที่เป็นต้นอิทธิพล ก็จะต้องมีทางอื่นที่เขาจะเข้าถึงงานนั้น เช่น

เพื่อนเล่าให้ฟังหรือเขาอ่านงานแปล ในทั้งสองกรณีนักเขียนมีความสัมพันธ์กับวรรณกรรมที่เป็นต้นอิทธิพลโดยผ่านการแปล ซึ่งเป็นวิธีแพร่งานต่างประเทศที่ทำได้เร็วและกว้างขวางมากแต่ก็มีทั้งผลดีและผลเสีย ผลสำคัญของการแปลต่อวรรณกรรมเรื่องหนึ่ง คือ รูปแบบและเนื้อหาของงานแปลเป็นสิ่งที่ได้ดัดแปลงแล้ว จึงเป็นรูปที่สามารถแทรกซึมเข้าในประเพณีทางวรรณกรรมของอีกชาติหนึ่งได้โดยตรง และแท้ที่จริงก็ได้กลายเป็นส่วนหนึ่งของประเพณีนั้นไปแล้ว[20] ที่กล่าวนี้ อาจเป็นสิ่งซึ่งเกิดขึ้นในการแปลด้วยความจำเป็น เพราะโดยส่วนใหญ่เมื่อภาษาที่เขียนและภาษาที่ใช้แปลต่างกันทางวัฒนธรรม กาลสมัย และความเคยชินในการคิด ผู้แปลต้องหาทางทำให้ผู้อ่านเข้าใจด้วยการใช้สิ่งที่ใกล้ตัวแทนสิ่งไกลตัว เช่น ใช้สำนวนของสมัยตนและภาษาตน ถ้าเป็นเช่นนี้แล้ว ผู้อ่านก็จะได้ความประทับใจซึ่งต่างจากของต้นฉบับไปบ้าง ในกรณีซึ่งหายาก งานแปลอาจให้ความประทับใจซึ่งตรงกับต้นฉบับ เช่น งานแปลเชคสเปียร์ชุด Schlegel-Tieck ทั้งนี้เป็นเพราะสิ่งซึ่งประจวบกันสองอย่าง คือ ประการแรก ทฤษฎีของการแปลบทละครเชคสเปียร์ชุดนี้ คือ การรักษาต้นฉบับ ชเลเกลตระหนักในความสำคัญของการที่เชคสเปียร์ระคนปัจจัยทางกวีนิพนธ์กับร้อยแก้ว จึงรักษารูปแบบคำประพันธ์ของเชคสเปียร์ไว้ เขาแยกร้อยแก้วแบบใช้ภาษาหรูหราจากภาษาสนทนา และพยายามด้วยวิธีการต่าง ๆ ที่จะรักษาต้นฉบับ ประการที่สอง ภาษาอังกฤษสมัยต้นศตวรรษที่ 16 สามารถถ่ายทอดด้วยภาษาเยอรมันสมัยใหม่ได้เป็นอย่างดี ดังที่ Alois Brandl กล่าวไว้ในปาฐกถาเรื่อง "เชคสเปียร์และเยอรมนี" ว่า ในงานแปลบทละครเชคสเปียร์ชุด Schlegel-Tieck นี้ คำที่พ้นสมัยและคำที่มีความหมายต่างไปแล้วมักจะทำให้ผู้อ่านชาวอังกฤษงง และบางครั้งก็ต้องอาศัยคำอธิบายนั้น อาจถอดออกมาเป็นภาษาเยอรมันสำนวนปัจจุบันได้ เขากล่าวต่อไปว่าในฉบับแปลคลาสสิคชุดนี้ ความหมายถอดออกมาได้อย่างแจ่มแจ้งจนกระทั่งเมื่อเขาตีพิมพ์งานแปลนี้ใหม่ในรูปฉบับมหาชน บางครั้งไม่มีตอนใดเลยตลอดบทละครทั้งเรื่องที่ต้องอธิบาย เพราะคำ Tudor ได้ถอดออกเป็นคำเยอรมันสมัยใหม่ซึ่งแจ่มแจ้ง[21] ในกรณีนี้ คนเยอรมันสามารถเข้าถึงเชคสเปียร์ได้ดีกว่าชาวลอนดอนซึ่งไม่มีทางเลือกนอกจากอ่านต้นฉบับซึ่งเข้าใจยากสำหรับคนอังกฤษในสมัยปัจจุบัน แม้กระนั้น ปัญหาก็ยังมีอยู่สำหรับผู้อ่านงานแปล เพราะภาษาที่ใช้แปลอาจล้าสมัย เช่น งานแปลชุดที่กล่าวข้างต้นซึ่งต่อมาก็รู้สึกกันว่า เป็นแบบสมัยโรแมนติคเกินไป และชาวอเมริการู้สึกว่า งานแปลเรื่อง **Faust** ของ Bayard Taylor เป็นแบบสมัยวิคทอเรียนมากเกินไปในด้านสำนวนและวาทวิทยา ทั้งที่เทเลอร์เองเป็นกวีและเชื่อทฤษฎีการแปลอย่างรักษาต้นฉบับอย่างเคร่งครัดเช่นเดียวกับชเลเกล เขาใช้ฉันทลักษณ์รูปแบบเดียวกันในต้นฉบับและพยายามเท่าที่จะกระทำได้ในการรักษาจังหวะและสัมผัสของต้นฉบับ

ตัวอย่างงานที่ใช้ทฤษฎีตรงกันข้าม คือ เรื่อง **รุไบยาต** ซึ่งเอดเวิร์ด ฟิทซ์เจเริลด์ แปลจากภาษาเปอร์เซียโบราณ งานชิ้นนี้เป็นพาหะซึ่งนำอิทธิพลวรรณคดีซึ่งห่างไกลทั้งความคิดและกาลสมัยมาสู่วงวรรณกรรมอังกฤษ มีผู้กล่าวไว้ว่า งานแปลชิ้นนี้มีการคัดลอกไปใช้บ่อยครั้งที่สุดในบรรดางานทางวรรณกรรมของอังกฤษ ทฤษฎีการแปลของฟิทซ์เจเริลด์ คือ การเสนอความคิดและจินตภาพของต้นฉบับในรูปแบบซึ่งไม่ถึงกับแตกต่างจากเดิมเสียทีเดียว แต่เหมาะสมกับสภาวะใหม่ด้านเวลา สถานที่ และขนบประเพณี ตลอดจนความเคยชินทางความคิดของสถานที่ใหม่ เขาอ้างว่า งานเรื่อง รุไบยาต ฉบับภาษาอังกฤษของเขาเป็นงานของกวีซึ่งได้รับแรงบันดาลใจจากกวีด้วยกัน ไม่ใช่การลอกแบบแต่

เป็นการผลิตขึ้นใหม่ ไม่ใช่งานแปลแต่เป็นการนำแรงบันดาลใจมาเสนอใหม่ งานชิ้นนี้ของเขาถูกคัดค้านอย่างมากในสมัยหลังด้วยเหตุที่ไม่ตรงกับความคิดในต้นฉบับ มีความเข้าใจผิดทางภาษาและการเรียงลำดับบทกวีนิพนธ์เสียใหม่ตามใจชอบ ตลอดจนการตีความหมายปรัชญาของกวีเปอร์เซียเปลี่ยนแปลงไปอย่างตรงกันข้าม ในด้านอิทธิพล หนังสือเล่มนี้ประสบความสำเร็จในการแพร่เรื่อง รุไบยาต ไปทั่วทั้งโลกตะวันตกไม่เพียงแต่อังกฤษ แต่เราก็ไม่ได้รับสิ่งที่ต้นฉบับต้องการบอกแก่เรา สำหรับงานซึ่งไม่ได้อ้างว่าเป็นการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ แต่ก็เป็นการแปลที่ไม่รักษาต้นฉบับอย่างเคร่งครัดนั้นมีผลร้ายโดยให้แนวความคิด ทัศนคติหรืออารมณ์ซึ่งนักเขียนต่างประเทศไม่ได้เสนอ ตัวอย่างเช่น Rabelais เป็นที่รู้จักแก่ผู้อ่านในภาษาอังกฤษในฐานะ "นักปรัชญาขี้เมา ติดการบริโภค ซึ่งหัวเราะเยาะความโง่เขลาของมนุษย์และความลำพองที่ฝังลึกแห่งชีวิตจนท้องคัดท้องแข็ง" นี้เป็นผลของการแปลของ Sir Thomas Urguart วิธีเรียบเรียงของเขาเป็นสำนวนยากแบบศตวรรษที่ 17 ยังเป็นผลให้เราเห็นนักเขียนฝรั่งเศสไม่ตรงตามความเป็นจริง ทั้งที่เขาเป็นผู้ที่ชนทุกชั้นนิยมอ่าน เป็นผู้ใช้ประโยคสั้นง่ายและตรงไปตรงมาเป็นส่วนใหญ่ ลีลาการเขียนของผู้แปลทำให้คนจำนวนมากไม่อ่านราเบอเลส์และเป็นการสนับสนุนลัทธิเพื่อคนส่วนน้อย อันเป็นชื่อเสียงชนิดที่ต้นฉบับไม่เคยได้รับ[22]

การบิดเบือนต้นฉบับอาจกระทำโดยเจตนา เพราะเหตุผลส่วนตัวของผู้แปล เช่น มาตรฐานทางศีลธรรม เช่น ในการแปลในอดีต ต่อมาการบิดเบือนเช่นนี้ลดน้อยลง แต่กลับมีประเภทที่เกิดจากความคิดทางการเมือง Frenz ยกตัวอย่างงานแปลเป็นภาษารุสเซียจากเรื่อง **All God's Children Got Wings** และ **The Hairy Ape** ของ Eugene O' Neill มีการเปลี่ยนแปลงบางอย่างเพื่อให้บทละครเข้ากับแนวคิดของสังคมของสหภาพโซเวียตในสมัยนั้น[23] การแปลที่ไม่สมบูรณ์ไม่ได้มีความหมายตรงข้ามว่างานแปลที่รักษาต้นฉบับตามความเข้าใจของผู้แปลจะเป็นที่ยอมรับ โดยไม่มีข้อโต้แย้งว่าเหมือนกับต้นฉบับทุกประการ David Lodge กล่าวว่า หลักการพื้นฐานอย่างหนึ่งของการวิจารณ์สมัยใหม่คือกวีนิพนธ์เป็นสิ่งที่แปลไม่ได้ นี้เป็นความคิดที่เกิดขึ้นในสมัยโรแมนติค แต่นวนิยายนั้นดูเหมือนจะเป็นสิ่งที่อาจแปลได้ในความหมายที่ว่า เราทุกคนอ่านนวนิยายที่แปลไว้โดยแน่ใจได้ว่าข้อตัดสินของเราเกี่ยวกับนวนิยายและผู้เขียนเป็นสิ่งถูกต้อง แต่ลอดจ์คิดว่าอย่างน้อยนวนิยายก็เป็นสิ่งที่แปลอย่างถอดความ (paraphrase) ไม่ได้ ผู้อ่านนวนิยายจะมีความรู้สึกสับสนมากขึ้นในขณะที่อ่านถ้ามีความไม่แน่ใจเล็ก ๆ น้อย ๆ ซึ่งเกิดขึ้นมากครั้งนับไม่ถ้วน มีความไม่ราบรื่นและความหมายที่ไม่แจ่มแจ้งเนื่องจากภาษาที่ใช้ ผู้อ่านที่มีการศึกษาและมีความรู้สึกไวจะตระหนักได้ว่านวนิยายฉบับใดเป็นงานแปล แม้ว่าจะมองข้ามหน้าปกและอาศัยแต่หลักฐานภายในตัวงานนั้นเพียงประการเดียว ดังนั้นเมื่ออ่านงานแปล ผู้อ่านจะมีท่าทีผิดจากเมื่ออ่านนวนิยายในภาษาของตนเอง คือจะอ่านด้วยความสำนึกว่ามีความแตกต่างทางวัฒนธรรมซึ่งกีดขวางการสื่อความหมาย ผู้อ่านจะคาดไว้ก่อนว่า จะต้องรู้สึกไม่มั่นใจเมื่ออ่านงานแปลเช่นเดียวกับที่รู้สึกไม่มั่นใจเมื่อเข้าไปในต่างประเทศ และเขาไม่อาจใช้ภาษาของประเทศนั้นอย่างคล่องแคล่วพอ[24] ปัญหาเรื่องวัฒนธรรมซึ่งลอดจ์ยกขึ้นมากล่าวเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้งานแปลต้องผิดเพี้ยนจากต้นฉบับ เพื่อความเข้าใจของผู้อ่านในอีกวัฒนธรรมหนึ่งดังกล่าวแล้ว

ในการแปลเพื่อบริการแก่ตลาดหนังสือในสมัยปัจจุบัน ผู้แปลอาจไม่มีทฤษฎีทางวิชาการมาก

นัก และอาจตัดทอนข้อความซึ่งตนคิดว่าไม่เป็นที่สนใจ หรือที่ตนไม่เห็นด้วย เช่นนี้แล้วงานแปลก็จะไม่สะท้อนต้นฉบับอย่างสมบูรณ์ อิทธิพลที่นักเขียนในประเทศนั้นได้รับก็จะผิดแผกจากที่ควรได้จากต้นฉบับโดยตรงด้วย เหล่านี้เป็นปรากฏการณ์ที่ผู้ศึกษาอิทธิพลระหว่างวรรณกรรมจะต้องตระหนัก ดังนั้นอาจสรุปว่าถ้านักเขียนได้รับอิทธิพลจากนักเขียนต่างชาติและต่างวัฒนธรรมกันอย่างมากโดยผ่านการแปลซึ่งจะกระทำโดยทฤษฎีใดก็ตาม เราอาจพบว่าอิทธิพลที่เขารับมาอาจเป็นการตีความของผู้แปลเสียส่วนหนึ่ง เมื่อเราพิจารณาอิทธิพลในลักษณะนี้ จะต้องสามารถอธิบายความแตกต่างระหว่างสิ่งที่ปรากฏในต้นฉบับกับในงานแปลที่เป็นพาหะด้วย มิฉะนั้นการที่เรากล่าวว่า วรรณกรรมเรื่องใดได้รับอิทธิพลจากเรื่องใดอาจจะเป็นการกล่าวที่คลาดเคลื่อนจากความจริงไปไกล ตัวอย่างเช่น เราไม่อาจกล่าวได้ว่า กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ทรงได้รับแรงบันดาลใจจากกวีนิพนธ์ของ โอมาร์ คัยยัม ในการทรงพระนิพนธ์ **รุไบยาต** ฉบับภาษาไทย แต่จะต้องกล่าวว่า ที่มาของแรงบันดาลใจคือ **รุไบยาต** ฉบับแปลของฟิทซ์เจเริลด์ เป็นต้น

ประเพณีทางวรรณกรรม

ความสัมพันธ์ประเภทใหญ่อีกประเภทหนึ่งเกิดขึ้นเพราะวรรณกรรมในชาติต่าง ๆ อาจใช้ประเพณีทางวรรณกรรมร่วมกัน จุดเริ่มต้นอาจเป็นการรับอิทธิพล แต่ต่อมานักเขียนอื่น ๆ กระทำตาม เกิดเป็นประเพณีขึ้น เช่น การเขียนนวนิยายแบบจดหมายซึ่งริชาร์ดสันเป็นผู้เริ่ม และแพร่หลายเข้าไปในประเทศต่าง ๆ ในยุโรป ถ้านักเขียนสมัยหลังคนหนึ่งเขียนนวนิยายแบบนี้ และนักเขียนผู้นั้นไม่เคยอ่านงานของริชาร์ดสัน ดังนั้นจึงไม่ชินกับวิธีการเฉพาะซึ่งริชาร์ดสันใช้ในประเภทย่อยนี้ แต่นักเขียนรุ่นหลังผู้นั้นแสดงการใช้วิธีการเฉพาะดังกล่าว ก็น่าคิดว่า วิธีการนี้คงจะผ่านมาถึงเขาโดยทางอ้อม เช่น โดยทางนวนิยายแบบจดหมายของนักเขียนสักคนหนึ่งซึ่งมีความรู้เรื่องวิธีการของริชาร์ดสันโดยตรง การแสดงความต่อเนื่องเช่นนี้เรียกว่า ความสัมพันธ์โดยทางประเพณีทางวรรณกรรม ประเพณีหรือหลักที่นักเขียนใช้ในการผลิตผลงานอาจครอบคลุมลักษณะต่าง ๆ ในวรรณกรรมอย่างกว้างขวาง อาจเป็นการศึกษาแนวกว้าง เช่น ความเคลื่อนไหวทางวรรณกรรมหรืออาจเป็นเรื่องของลีลาการแต่ง รูปแบบย่อย จินตภาพ ตลอดจนแนวความคิดหลัก โดยเฉพาะสิ่งหลังนี้แตกต่างจากเรื่องแนวคิดหลักในการศึกษาแนวขนาน เพราะเราทราบมาก่อนแล้วว่าเป็นสิ่งที่อยู่ในประเพณีทางวรรณกรรมของนักเขียนซึ่งสืบทอดกันมา การศึกษาความสัมพันธ์ด้านประเพณีทางวรรณกรรมไม่ต้องมีการพิสูจน์การรับประเพณี เพราะเหตุที่เราทราบความจริงข้อนี้แล้ว จึงมุ่งด้านวิวัฒนาการเป็นขั้นแรกซึ่งรวมทั้งการอนุรักษ์แนวทางและการนำสิ่งใหม่เข้ามาเสริม ตลอดจนการเปลี่ยนแปลงอย่างใหญ่ในสิ่งที่เรานำมาศึกษาด้วยวิธีพิจารณางานของนักเขียนหนึ่งเปรียบเทียบกับสิ่งที่มีอยู่เดิม การศึกษาความสัมพันธ์ในแง่นี้จึงเป็นอีกวิธีหนึ่งซึ่งช่วยให้เราเข้าใจทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์ และการสร้างสรรค์ของนักเขียนในกลุ่มนานาชาติกลุ่มหนึ่งซึ่งมีแนวเดียวกัน และทราบว่าการที่แต่ละคนสามารถรักษาปัจเจกภาพในงานของแต่ละคนไว้ได้ด้วยนั้น เกิดจากเหตุใด รวมทั้งเราอาจเข้าใจเหตุที่นักเขียนกลุ่มนั้นยังพัฒนาประเพณีทางวรรณกรรมของตนต่อไปได้หรือจำเป็นจะต้องละทิ้งประเพณีนั้น การศึกษานักเขียนเป็นกลุ่มตามลักษณะของประเพณี อาจกระทำอย่างที่อยู่ในวงของประเพณีเดียว หรืออาจเปรียบเทียบกับประเพณีอื่นอีกชั้นหนึ่ง

เพื่อให้เห็นฐานะของคุณค่าของกลุ่มที่เราศึกษาโดยมองจากมุมกว้างก็ได้ การศึกษาอาจกระทำเป็นงานชิ้นเล็กหรือชิ้นใหญ่ขึ้นอยู่กับความกว้างขวางของขอบเขต จำนวนผลงานและจำนวนนักเขียนในกลุ่ม สิ่งซึ่งผู้ศึกษาแนวนี้จะต้องมีสำหรับเป็นเครื่องมือ คือ ภูมิหลังเรื่องประเพณีทางวรรณกรรมของชาติต่าง ๆ ทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์ของแต่ละชาติในสมัยนั้น ๆ และความรู้เป็นอย่างดีเกี่ยวกับงานทุกชิ้นของนักเขียนทุกคนในกลุ่มที่ผลิตขึ้นตามประเพณีทางวรรณกรรมนั้น

1. การศึกษาประเภทย่อย (genre) ในประเภทย่อยแต่ละชนิดย่อมมีความแตกต่างซึ่งเกิดจากอัจฉริยภาพส่วนบุคคลของนักเขียน แม้ว่าจะมีกรอบของประเภทย่อยเป็นแนวทางอยู่ การศึกษาความสัมพันธ์ของวรรณกรรมนานาชาติในประเภทย่อยหนึ่ง เป็นก้าวต่อไปหลังจากที่ทราบและพิสูจน์การส่งและรับอิทธิพลแล้ว คือหลังจากมีการแพร่ขยายความคิดจากชาติหนึ่งไปสู่อีกชาติหนึ่งแล้ว เราอาจศึกษาวรรณกรรมหลายเรื่องหลายชาติโดยมุ่งแสดงวิวัฒนาการในแนวต่าง ๆ เปรียบเทียบกับจุดเริ่มของแนวเหล่านั้น ผลที่ได้นอกจากจะเป็นความรู้เรื่องวิวัฒนาการของประเภทย่อยโดยตรงอันเป็นความรู้ที่กว้างขวางแล้ว ยังได้ความเข้าใจและเห็นคุณค่าของงานแต่ละชิ้นของนักเขียนแต่ละคนอย่างถูกต้อง เราจะไม่ได้ความรู้เรื่องฐานะของนักเขียนหรืองานของเขาในประเภทย่อยใดอย่างแจ่มแจ้งถ้าเราศึกษาโดยเอกเทศ เราอาจเห็นสิ่งที่นักเขียนกระทำที่เป็นปฏิกิริยาหรือความพยายามแหวกแนวว่าเป็นเพียงความพอใจ หรือนิสัยเฉพาะตัวของเขาได้ง่าย เพราะเราไม่ทราบเหตุแวดล้อมทางวรรณกรรมในการผลิตงานของเขา การศึกษาประเภทย่อยจึงเป็นงานทางหนึ่งที่ทำให้เราศึกษานักเขียนโดยมีกฎเกณฑ์ ไม่เปรียบเทียบและลงความเห็นเกี่ยวกับนักเขียนซึ่งอยู่ในขั้นตอนของวิวัฒนาการกันคนละขั้นโดยไม่คำนึงถึงประเพณีและปัจจัยทางวรรณกรรมในแต่ละขั้นตอน ดังนั้นการประเมินค่าของวรรณกรรมจึงเป็นไปอย่างมีระบบ ไม่ใช่ตามใจชอบ จึงเกิดความรู้ที่ถูกต้องและความเป็นธรรมแก่นักเขียนที่เราศึกษาอีกด้วย

การศึกษาประเภทย่อยส่วนมากมักถือว่า ผู้อ่านเข้าใจประเภทย่อยนั้น ๆ พอสมควรและคุ้นเคยกับงานในประเภทย่อยนั้นอยู่แล้ว นี้ก็เหมือนกับการศึกษาประเพณีทางวรรณกรรมโดยทั่วไป สำหรับประเภทย่อยที่มีมานานแล้ว แทบไม่มีใครกล่าวถึงจุดเริ่มต้นโดยละเอียด แต่สำหรับเรื่องสั้นซึ่งเป็นประเภทย่อยซึ่งเกิดขึ้นใหม่โดยพัฒนามาจากวิธีการในเรื่อง **"Overcoat"** ของ Gogol (1809–1852) เรายังพอจะพบบทวิเคราะห์ซึ่งแสดงวิวัฒนาการตั้งแต่เริ่มมีประเภทย่อยนี้ เช่นเรื่อง **"The Lonely Voice"** ในหนังสือเรื่อง **The Lonely Voice : A Study of the Short Story** (1963) ของ Frank O'Connor แต่การศึกษาในบทวิเคราะห์นี้ส่วนใหญ่เป็นเรื่องเฉพาะบางลักษณะของประเภทย่อย เอกสารที่อาจจะให้ประโยชน์แก่ผู้เริ่มศึกษาเป็นอย่างมากเป็นประเภทที่วิเคราะห์งานตามลำดับทุกขั้นตอนในวิวัฒนาการตั้งแต่เริ่มลักษณะนั้น ๆ เช่น เรื่อง **"The Lyric Short Stories : The Sketch of A History"** (1969) ของ Eileen Baldeshwiler ผู้แต่งแบ่งเรื่องสั้นเป็นสองประเภท คือ แบบเอปิค ซึ่งพบเป็นจำนวนมาก และแบบลิริคซึ่งพบน้อยกว่า ลักษณะเฉพาะของแบบแรก คือ แสดงการกระทำภายนอกซึ่งพัฒนาตามหลักของเหตุผลโดยผ่านตัวละครซึ่งสร้างขึ้นเพื่อทำหน้าที่คลี่คลายโครงเรื่องเป็นส่วนใหญ่ การกระทำนั้นจะขึ้นถึงขีดสูงสุดตรงจุดจบที่แก้ปัญหาทั้งปวง เป็นวิธีซึ่งบางครั้งก็ช่วยให้เราเข้าใจธรรมชาติของมนุษย์ทั่วไปได้ ภาษาที่ใช้เป็นภาษา

ร้อยแก้วแบบสัจนิยม เป็นภาษาที่ให้ประโยชน์โดยไม่แสดงตัวให้เด่น ส่วนเรื่องสั้นแบบลิริคสนใจแสดงความเปลี่ยนแปลงภายในบุคคล พื้นอารมณ์ (mood) และความรู้สึก ใช้กระสวนทางโครงสร้างหลายแบบ ขึ้นกับลักษณะของอารมณ์ที่แสดง ส่วนใหญ่ใช้วิธีแบบปลายเปิด ภาษาที่ใช้เป็นภาษาย่นย่อ สะกิดอารมณ์ และมักจะเป็นภาษาเชิงเปรียบของกวีนิพนธ์ ผู้แต่งอธิบายว่าได้ใช้คำว่าลิริคตามทฤษฎีวรรณกรรมสมัยใหม่ ซึ่งมีความหมายด้านเนื้อหาและน้ำเสียงมากกว่าด้านโครงสร้าง อย่างไรก็ตาม การบรรยายร้อยแก้วต่างจากร้อยกรองอย่างชัดเจน ดังนั้น เรื่องสั้นแบบลิริคจึงเหมือนกับเรื่องสั้นแบบอื่นตรงที่การเล่าเรื่องต้องมีแกน ได้แก่ ตัวบุคคลซึ่งจะมีความสมจริงพอควร และมีการกระทำอันมีเอกภาพในช่วงเวลาหนึ่ง สื่อในการบรรยายจึงเป็นร้อยแก้ว ผู้วิเคราะห์กำหนดจุดเริ่มของเรื่องสั้นแบบลิริคด้วยเรื่อง **"A Sportsman's Notebook"** ของ Turgenev โดยวิเคราะห์จากเกณฑ์ที่ตั้งไว้ข้างต้น พบว่าเรื่องนี้เป็นการรวมภาพสเกทซ์หลายภาพซึ่งมีโครงสร้างหลวมแต่มีเอกภาพ มีการเลือกใช้อารมณ์ในระดับความเข้มต่าง ๆ อย่างไม่สะดุดตา มีน้ำเสียง "พราวพราย" อันมีชื่อเสียง และมีความสนใจที่จะบรรยายรายละเอียดทางกายภาพของสิ่งตามธรรมชาติและฉากต่าง ๆ โดยผู้เขียนไม่เข้าไปมีส่วนผูกพันด้วย สิ่งเหล่านี้ทำให้เรื่องสั้นแบบลิริคเกิดขึ้นมาในฐานะรูปแบบที่แปลกออกไปเป็นครั้งแรก การวิเคราะห์เรื่องสั้นเรื่องนี้กระทำเพื่อแสดงว่า ในขั้นตอนแรกแห่งวิวัฒนาการมีสิ่งใดบ้างที่เทอร์เจเนพกระทำ และเป็นผลสำเร็จเพียงไร ภาษาที่ผู้วิเคราะห์เองใช้เป็นแบบข้ามแนวการศึกษา คือ ใช้ภาษาของศิลปะอื่น เช่น จิตรกรรม เพื่ออธิบายลักษณะเฉพาะทางวิธีการและสัมฤทธิผลในงานทางวรรณกรรม เช่น คำว่า แพรวพราย (scintilating) และระดับความเข้ม (shade) ของอารมณ์ ผู้วิเคราะห์กล่าวในการบรรยายสัมฤทธิผลของเทอร์เจเนพว่า น้ำเสียงและอารมณ์ที่กล่าวนี้เกิดจากการที่เทอร์เจเนพให้ผู้บรรยายในเรื่อง เคลือบการกระทำของบุคคลและสิ่งตามธรรมชาติด้วยอารมณ์เศร้าสม่ำเสมอของเขาเอง ซึ่งเกิดขึ้นเมื่อมองดูสิ่งเหล่านั้น และแม้ว่าเขาจะเขียนอย่างสัจนิยม แต่ก็แสดงความสามารถสูงยิ่งในการบรรยายทุกสิ่งให้เหมือนกับปกคลุมด้วยแสงสว่างอันรุ่งโรจน์[25]

จากเทอร์เจเนพมาสู่ Chekhov เราจะเห็นได้ว่าเป็นการรับอิทธิพลโดยตรงเพราะทั้งสองเป็นนักเขียนชาติเดียวกัน แม้เชคอพจะเป็นนักเขียนคนที่สองซึ่งแต่งเรื่องสั้นแบบลิริค เขาก็ใช้รูปแบบย่อยนี้ในวิถีทางของเขาเอง คือ แทนที่จะมีผู้บรรยายซึ่งเป็นผู้สังเกตทุกสิ่งที่เกิดขึ้นเช่นที่เทอร์เจเนพกระทำ เขาจะสนใจวิธีการให้ตัวละคร 2—3 ตัวรายงานสถานการณ์ซึ่งไม่สำคัญในตัวเอง แต่มีอารมณ์ประกอบอย่างเต็มที่จากแง่คิดของตัวละครเหล่านั้น นี้เป็นวิธีการที่เชคอพใช้บ่อยที่สุด เทอร์เจเนพใช้โครงเรื่องแบบประเพณี แต่เชคอพเปลี่ยนเป็นการสนใจเสนอเหตุการณ์ที่จำกัดวงให้แคบอย่างยิ่งโดยใช้น้ำเสียงขบขันหรือเศร้า และรายงานโดยใช้ศิลปะแบบสัจนิยมอย่างซื่อตรงที่สุด แต่บางครั้งเชคอพก็กระทำตรงกันข้ามและเรื่องของเขาก็จะขยายขอบเขตกว้างขึ้น เป็นอิสระขึ้นและเหมือนดนตรีมากขึ้น ผู้วิเคราะห์ให้ตัวอย่างชื่อเรื่องซึ่งขึ้นถึงระดับของการเสนอแบบกวีนิพนธ์ และอธิบายความเหมือนดนตรีของงานชิ้นสำคัญ ๆ ของเชคอพว่า ไม่ได้หมายความว่ามีเสียงไพเราะ แต่มีโครงสร้างซึ่งเหมือนกับบทละครทางดนตรี เช่น ใช้การบรรยายแนวโค้งอันซับซ้อนและรักษาระยะอย่างเที่ยงตรง กล่าวคือ การบรรยายขั้นตอนของอารมณ์จะค่อย ๆ แสดงแนวที่แยกออกจากแนวเส้นตรง (คือ พัฒนาการตามที่เราคาดไว้) รายละเอียดที่ให้จะค่อย ๆ แสดงว่าเรื่องจะออกไปทางใด แนวที่แยกออกนี้จะเกิดขึ้น

ซ้ำ ๆ เหมือนกับ leit motif ในดนตรี แต่ละครั้งที่เกิดจะรักษาความขนานกับแนวตรง แต่ในที่สุดจะพุ่งออกไปในทิศทางที่ต่างจากแนวเส้นตรงเดิม เราอาจจะพูดให้ง่ายขึ้นว่า เรื่องของเชคอฟไม่ได้จบแบบหักมุม เพราะมีการเตรียมแนวทางให้เราติดตามได้ตั้งแต่เริ่มต้นโดยเป็นไปอย่างซ่อนเร้นในระยะแรก เราอาจไม่เห็นถ้าไม่สังเกตให้ดี ผู้วิเคราะห์ให้ตัวอย่างการใช้เส้นตรงกับเส้นโค้งในเรื่อง **"The Lady with the Dog"** เส้นตรงในเรื่องได้แก่ท่าทีของตัวเองที่มีต่อความสัมพันธ์ที่เขามีต่อภรรยาสาวของผู้อื่นในขณะที่ไปพักผ่อนนี้เป็นการลักลอบที่เขาถือว่าเป็นเรื่องชั่วครู่ชั่วยาม และเป็นเรื่องเล็กน้อยด้วยซ้ำ แต่ขณะเดียวกัน แนวโค้งก็เริ่มเห็นได้ในขณะที่เขาเกิดหลงรักเธออย่างท่วมทันและเหนือสิ่งอื่นใด ผลทางสุนทรียะที่ได้ คือ เป็นกวีนิพนธ์หรือลิริค และเช่นเดียวกับในลิริค สิ่งที่เร้าความสนใจไม่ใช่โครงเรื่อง ตรงกันข้ามผู้อ่านได้รับอารมณ์ของผู้แต่ง ในเรื่องของเชคอฟเรื่องนี้ก็เช่นเดียวกัน เหตุการณ์ในเรื่องเป็นสิ่งที่ถูกบงการด้วยผลรวมของเรื่อง และไม่มีความสำคัญโดยเอกเทศ สำหรับสัมฤทธิผลของเชคอฟเป็นแบบ surrealist ซึ่งเด่นอย่างยิ่ง เกิดจากการเปลี่ยนน้ำเสียงซึ่งเข้ากับฉากที่เปลี่ยนไป และเชคอฟใช้สิ่งเหล่านี้เป็นปัจจัยสำคัญทางโครงสร้าง

ก่อนที่จะวิเคราะห์ลักษณะของเรื่องสั้นแบบลิริคนอกประเทศรุสเซีย บาลเดช วีเลอร์ ได้สรุปความสำเร็จของสองนักเขียนรุสเซียว่าได้แก่การยกฐานะน้ำเสียงขึ้นมาเป็นวิธีการสำคัญ เป็นก้าวสำคัญออกจากนิยายแบบประเพณี ซึ่งรายงานการกระทำ (คือแบบเอปิค) มาสู่สภาพหนึ่งซึ่งใกล้กับคำประพันธ์แบบลิริค นอกจากการทำให้เรื่องสั้นมีเสรีภาพจากข้อจำกัดของโครงเรื่องแล้ว ทั้งสองนักเขียนยังเจตนาใช้ประโยชน์เต็มที่จากภาษาที่จะแสดงลักษณะของความรู้สึกได้เด่นชัด และแสดงความเปลี่ยนแปลงอย่างสุขุมของอารมณ์ ดังนั้น ทั้งสองจึงย้ายที่ของศิลปะการบรรยายจากการกระทำภายนอกไปสู่ความรู้สึกนึกคิดภายใน และในเรื่องสั้นแนวนี้ วิถีของโครงเรื่องก็จะต้องกลายเป็นการโยงอารมณ์ซึ่งซับซ้อนไปสู่จังหวะตอนจบ เป็นสิ่งที่แตกต่างอย่างยิ่งจากการตกลงใจโดยมีหลักตามที่เคยมีมาในการบรรยายแบบแสดงเหตุและผล นี้เป็นจุดเริ่มของการจบเรื่องอย่างปลายเปิด นอกจากลักษณะสำคัญสองอย่างนี้ ผู้วิเคราะห์ได้ให้ข้อสังเกตเรื่องวิธีการว่า มีการใช้เส้นโค้งด้านอารมณ์ การสลับฉากและพื้นอารมณ์เพื่อผลแบบ surrealistic การบรรยายวนเวียนอยู่กับวิกฤติการณ์ใหญ่ของเรื่องหรือความรู้สึกชุดหนึ่ง การบันทึกความรู้สึกอันรุนแรงซึ่งเกิดเพียงชั่วขณะ หรือความตระหนักในความจริงและการบันทึกนี้แสดงรูปแบบที่น่าสังเกต[26]

ดังได้กล่าวแล้วว่าก่อนมีประเพณีทางวรรณกรรมมักมีการรับอิทธิพล สำหรับเรื่องสั้นแบบลิริคก็เป็นเช่นนั้น อิทธิพลของนักเขียนรุสเซียผ่านเข้ามาในวรรณกรรมภาษาอังกฤษโดยทางนักเขียนอังกฤษ เช่น A. E. Coppard และ Katherine Mansfield ทั้งสองได้ใช้สิ่งใหม่ที่รับมาตามวิธีของตนโดยรักษากรอบ คือการให้ความสำคัญแก่สิ่งภายในมากกว่าการกระทำอันเป็นเรื่องภายนอก เราจะเห็นว่ามีการพัฒนาด้านภาษาซึ่งบัดนี้เป็นภาษาอังกฤษ เช่น คอพเพิร์ด ใช้วิธีการทางจังหวะ และใช้ภาษาที่มีความละเอียดอ่อนและความตรงจุดเหมือนกวีเมตาฟิสิคัล ด้านอารมณ์นั้น เขาสร้างอารมณ์ที่ต่อเนื่องในหมู่ตัวละคร ฉากและแนวคิดหลัก ส่วนแมนสฟิลด์ประสบความสำเร็จอย่างสูงในบางครั้งด้วยการใช้ epiphany เพื่อสะท้อนและคลายความซับซ้อนทางอารมณ์ เช่น ในเรื่อง **"The Escape"**

นอกจากนั้นมีการทดลองใช้สิ่งตามธรรมชาติให้เป็นสัญลักษณ์ของอารมณ์ของตัวละคร และแนวคิดหลักของการบรรยาย แมนสฟีลด์ยังอยู่ในกรอบของสัจนิยมด้วยการประสานความอ่อนไหวและการล่องลอยเหมือนกับในภาพหลอนเข้ากับการบรรยายสิ่งที่เป็นความจริงตามที่สิ่งนั้นปรากฏ

หลังจากนักเขียนอังกฤษทั้งสองนี้ ผู้อื่นซึ่งเขียนเรื่องสั้นแบบลิริคก็อาจกล่าวได้ว่าอยู่ในประเพณีทางวรรณกรรมซึ่งเกิดขึ้นใหม่ เช่น D. H. Lawrence และ Virginia Woolf เรื่อง **"Kews Gardens"** ของนักเขียนสตรีผู้มีชื่อเสียงมากนี้ แสดงความสามารถที่เป็นแก่นของเธอหลายอย่าง เช่น การใช้น้ำเสียงซึ่งคงระดับไว้อย่างเข้มงวดขณะที่บรรยายสิ่งในธรรมชาติ ตัวอย่างที่ผู้วิเคราะห์ยกมาศึกษา คือ ตอนเริ่ม และจบเรื่องการบรรยายดอกไม้ในอุทยาน Kews บ่ายวันหนึ่งในเดือนกรกฎาคม อันเป็นเวลาที่อุทยานงามที่สุด ให้ความรู้สึกเหมือนเป็นกวีนิพนธ์ทั้งที่เป็นร้อยแก้วเพราะการใช้แสงสี เช่น สีเทาของก้อนกรวด สีแดง น้ำเงินและเหลืองของกลีบดอกไม้สลับกัน และสีน้ำตาลของเปลือกหอยทาก จังหวะของภาพที่บรรยายเป็นจังหวะช้า แต่แฝงความดื่นเต้นและทุกสิ่งดูมีชีวิต นี้เป็นผลที่ได้จากการใช้จินตภาพจำนวนมากซึ่งแสดงเพียงกลิ่นและสี ความสำคัญของเวอร์จิเนีย วูลฟ์ ในรูปแบบย่อยนี้ คือ การละทิ้งการกระทำโดยสิ้นเชิงและหันมาหาความเปลี่ยนแปลงทางอารมณ์ซึ่งสุขุมกว่าและเป็นส่วนตัวมากกว่าที่เทอร์เจเนฟ หรือลอเรนซ์ใช้ เธอเลือกใช้เนื้อเรื่องใหม่ แนวคิดหลัก โครงสร้างใหม่และภาษาใหม่ ดังนั้น นักเขียนอเมริกาที่เป็นคนรุ่นหลังที่เขียนแนวนี้จึงถือได้ว่าเป็นผู้ขยายมากกว่าผู้ค้นพบ ยกเว้น Sherwood Anderson ซึ่งแยกรูปแบบย่อยนี้ให้แตกต่างจากสิ่งอื่นทุกสิ่งทุกอย่างเด็ดขาด โดยการให้ลำดับเวลาที่ไม่ติดต่อกันและโครงสร้างซึ่งเหมือนกับกล่องสลักซ้อนของจีน การใช้จังหวะที่ซ้ำและสะดุดความรู้สึกของเรา และการใช้บทสนทนาที่เป็นพิธีกรรม

ในขั้นตอนนี้เราเห็นการใช้ประเพณีเดียวกัน แต่ในอีกประเทศหนึ่งคือสหรัฐฯ และนักเขียนรุ่นหลังก็ไม่ได้กลับไปรับอิทธิพลจากนักเขียนรุสเซียซึ่งเป็นต้นแบบ แต่พัฒนาจากแนวที่เป็นประเพณีไปแล้วสืบต่อจากนักเขียนอื่น Conrad Aiken เป็นคนเดียวในหมู่นักเขียนเรื่องสั้นแบบลิริคซึ่งเป็นกวีด้วย เรื่อง **"Strange Moonlight"** และ **"Death City"** แสดงความสามารถของเขาในการให้รายละเอียดที่เกี่ยวกับผัสสะและความสามารถที่จะประกอบโครงสร้างจากมุขยฐานซึ่งเกี่ยวข้องกัน เช่นกลุ่มแสงจันทร์--ทอง--นก Goldfinch-- เหรียญ--หมู่ต้นพีช เขาใช้น้ำเสียงให้แปรไปต่าง ๆ อย่างละเอียดอ่อน แต่ใช้โครงสร้างทางเวลาตามปฏิทินอย่างตรง ๆ เพื่อให้เกิดอารมณ์สะสม สิ่งที่ทำให้เขาไม่ประสบความสำเร็จในรูปแบบการบรรยายอย่างแสดงอารมณ์ได้อย่างแท้จริง คือ การที่เขาชอบที่จะบรรยายตามแบบโรแมนติค ซึ่ง Katherine Ann Porter สามารถตัดขาดได้ เรื่อง **"The Circus"** แสดงความสามารถของเธอในการสร้างสัมฤทธิผลสูงสุดด้วยวัสดุน้อยที่สุด วิธีการของเธอคือ การควบคุมพื้นอารมณ์ในเรื่องอย่างระมัดระวัง การเลือกรายละเอียดอย่างไม่มีที่ติ และการใช้การกระทำภายนอกให้น้อยที่สุด ซึ่งในขณะเดียวกันก็เป็นเหตุให้มีการเคลื่อนไหวของความรู้สึกภายใน เรื่อง **"The Grave"** เป็นตัวอย่างซึ่งแสดงความลึกซึ้งและมีความเป็นเอกภาพของศิลปะการแต่งเรื่องสั้นมากกว่าเรื่องข้างต้น โดยที่เรื่องนี้เปลี่ยนลำดับเวลาขึ้นลงอย่างเสรี ใช้สัญลักษณ์ธรรมชาติอย่างไม่แสดงตัว และการลงท้ายด้วย epiphany อีกด้วย แคเธอรีน แอนน์ พอร์เตอร์ มีวิธีการตรงกันข้ามกับเอเกนตรงที่พยายามเดินสายกลางในการใช้วัสดุ ไม่ใช้สิ่งที่อุดมสมบูรณ์เกินไป หรูหราเกินไป หรือแห้งแล้ง

เกินไป งานของเธอในระดับที่ดีที่สุดมีโครงสร้างซึ่งเข้มงวดและภาษาบริสุทธิ์ คือไม่มีการบิดเบือนลักษณะของภาษา ความดีเด่นของเธอ ได้แก่ การสร้างอารมณ์ที่ซับซ้อนและการเสนอความเข้มระดับต่าง ๆ ของอารมณ์ด้วยภาษาซึ่งโน้มน้าวอารมณ์ ความสามารถเหล่านี้มีอยู่ในตัวของ Eudora Welty ซึ่งยกย่องผลงานของเธอ สำหรับเวลทีนั้นมีลักษณะเฉพาะคือ มีความวางเฉยมากกว่า มีความสามารถที่จะเข้าใจโดยไม่ร่วมอารมณ์มากกว่าพอร์เตอร์หรือแอนเดอร์สัน มีน้ำเสียงซึ่งตื่นตัวแต่ใคร่ครวญ และมีความสนใจศึกษาความรู้สึกอย่างลึกซึ้ง ลักษณะที่เฉพาะตัวอย่างยิ่งของเธอคือ ความพยายามประสานสิ่งตรงข้าม ดังนั้น กระสวนของโครงสร้างของเรื่องในบางครั้งจึงเกิดจากการเคลื่อนไหวไปในทางตรงข้าม จากปลายทางหนึ่งไปสู่อีกปลายทางหนึ่งในเรื่องของความรู้สึกและท่าทีทางความคิด

ผู้วิเคราะห์กล่าวถึง John Updike เป็นคนสุดท้าย เขามีวิธีการซึ่งแปลกออกไปอีก แต่ก็ยังอยู่ในรูปแบบย่อยนี้ เช่น ในเรื่อง **"Leaves"** ซึ่งใช้วัสดุแตกต่างกันแต่เข้ากันได้อย่างไม่มีที่ติ และเป็นการรวมที่อยู่คนละระดับกับเนื้อเรื่อง แนวคิดหลักหรือมุขฐาน ลักษณะการแต่งเป็นทำนองพรรณนาและความเรียง แสดงการกระทำในรายละเอียดโดยทางอ้อม แฝง และเป็นนัย ทั้งยังควบคุมไม่ให้เด่นกว่าความหมายและสัมฤทธิผลของรายละเอียดอื่น ๆ วิธีการของอัพไดก์ในการสร้างเรื่องคือ ให้การบรรยายเป็นชิ้น ๆ ไม่ติดต่อกัน แต่ก็สัมพันธ์กันด้วยการตั้งปัญหาอย่างต่อเนื่องซึ่งใช้ในคำบรรยาย[27]

บทความข้างต้นให้การวิเคราะห์แบบรวบยอด แสดงลักษณะต่อเนื่องซึ่งเป็นแกนของรูปแบบย่อย และความแตกต่างในวิธีการของนักเขียนแต่ละคนในการค้นหาสิ่งซึ่งอาจนำมาแสดง และวิธีการที่อาจนำมาใช้ในกรอบของรูปแบบเฉพาะนี้ เราเห็นจากการวิเคราะห์ว่าภายในทุกรูปแบบจะต้องมีการเคลื่อนไหว มีวิวัฒนาการซึ่งไม่จำเป็นต้องอยู่ในแนวเดียวกันหรือมีจุดสนใจเดียวกัน นักเขียนในชาติต่าง ๆ อาจมีทรัพยากรทางภาษา วิธีการ และประเพณีทางวรรณกรรมแตกต่างกัน และอาจนำสิ่งเหล่านี้มาใช้ในรูปแบบย่อยซึ่งเกิดขึ้นในประเทศอื่นในภาษาอื่น ปรากฏการณ์เช่นนี้มีผลทำให้เกิดความแตกต่างมากขึ้นภายในรูปแบบซึ่งได้กลายเป็นส่วนหนึ่งของมรดกทางวรรณกรรม ตราบใดที่ยังมีทางที่นักเขียนชั้นนำแต่ละคนจะแตกต่างจากผู้ที่มาก่อน รูปแบบย่อยก็จะยัง "มีชีวิต" คือ ยังเจริญก้าวหน้า ให้คุณค่าทางศิลปะ และเป็นสื่อที่มีประสิทธิภาพเพื่อการแสดงความคิดและศิลปะของนักเขียนตราบนั้น แต่ถ้าเกิดความแตกต่างมากจนแกนเดิมถูกยกเลิกไปก็ถือว่ารูปแบบย่อยนั้นหยุดชะงัก อาจกลับมีชีวิตขึ้นใหม่ถ้าเวลาล่วงไปพอสมควร และมีนักเขียนซึ่งมองเห็นหนทางใหม่ที่จะกลับใช้รูปแบบนั้น ปัจจุบันมีความรู้สึกกันมานานพอสมควรแล้วว่า นวนิยายอาจเป็นรูปแบบหนึ่งซึ่งกำลังจะหมดสภาพในความหมายเดิมของนวนิยาย เพราะว่ามีความแตกต่างในด้านรูปแบบเกินกว่าที่จะดำรงแกนเดิมไว้ได้ Bernard Bergonzi ได้อภิปรายปัญหานี้ในบทแรกของเรื่อง **The Situation of the Novel** โดยให้ชื่อบทว่า **"The Novel No Longer Novel"** ชื่อนี้เป็นการสรุปทัศนะของเขาที่มีต่อนวนิยายปัจจุบัน เขาสังเกตเห็นความขัดแย้งในสภาวะของนวนิยาย คือ ถ้าคิดเฉพาะด้านการผลิตก็จะดูเหมือนว่า นวนิยายอยู่ในฐานะที่มั่นคงเพราะมีการพิมพ์นวนิยายจำนวนมหาศาลทุกปี แต่ในขณะที่นวนิยายยังคงเป็นรูปแบบทางวัฒนธรรมของประชาชน นวนิยายกลับหมด **"นวภาพ"** หรือความใหม่อันเป็น

สิ่งที่เราถือกันว่าเป็นลักษณะเฉพาะของนวนิยาย เขายังสังเกตด้วยว่า นักวิจารณ์จำนวนมากซึ่งเขาตัดตอนบทคัดมาแสดงใช้คำว่า "รูปแบบย่อย" เมื่อพิจารณานวนิยาย นี้เป็นการใช้คำอย่างมีความสำคัญ เพราะว่า เมื่อแรกถือกำเนิดนั้นนวนิยายเป็นสิ่งซึ่งรู้กันว่า เป็นอิสระจากรูปแบบย่อยและประเพณีทางวรรณกรรมซึ่งมีรากฐานมั่นคงแล้วโดยทั่วไป เขาเห็นด้วยกับ Jan Watt ใน **The Origin of the Novel** ในการให้ความเห็นว่า รูปแบบนี้มีอิสระและมีความคิดริเริ่ม วัทท์ใช้คำว่ารูปแบบย่อยและดูจะเห็นความสัมพันธ์ระหว่างนวนิยายกับปรัชญาแบบ empericism อย่างตรงตัวเกินไป เบอร์กอนซียอมรับว่าความเกี่ยวข้องระหว่างรูปแบบนี้กับการเริ่มมีความคิดแบบ individualism นั้นแจ่มแจ้งพอควร เขาอธิบายว่า ในศตวรรษที่ 18 นวนิยายให้ความรู้สึกว่าเป็นลักษณะทางวรรณกรรม ซึ่งใหม่และมีพลัง เป็นสิ่งซึ่งเกิดขึ้นอย่างเกือบจะบังเอิญจากเศษของรูปแบบย่อยหลายชนิด เช่น นวนิยายของริชาร์ดสันเกิดจากจุดหมายชุดหนึ่งซึ่งเขียนขึ้นสำหรับสตรีสาวซึ่งต้องการแม่แบบสำหรับศิลปะการเขียนจดหมาย ส่วนเรื่อง **Joseph Andrews** ฟีลดิงอาจเขียนล้อเรื่อง **Pamela** ของริชาร์ดสัน แต่เรื่องก็พัฒนาไปตามแนวพลังของตนเอง และผู้เขียนได้ละทิ้งวัตถุประสงค์เดิม คือ การล้อเลียน หลังจากนั้นเขาเขียนเรื่อง Tom Jones โดยใช้กรอบแบบเอปิคของคลาสสิค ซึ่งก็แทบไม่อาจบรรจุความรู้สึกเรื่องอิสรภาพและพลังอันไม่อาจกดไว้ได้ของนวนิยาย ดังนั้น นวนิยายแบบตัวเอกเป็นคนเลว ซึ่งแต่เดิมเป็นรูปแบบย่อยซึ่งมีลักษณะเฉพาะก็ทะลุกรอบออกมา ในไม่ช้าคำว่า picaresque ก็สูญความหมายทางการวิจารณ์ไปเป็นส่วนใหญ่ เบอร์กอนซีให้ความเห็นเรื่องนวนิยายกับรูปแบบย่อยว่า แม้ว่านวนิยายจะตั้งตัวเป็นรูปแบบหนึ่งซึ่งแบ่งประเภทได้ยาก แต่ในส่วนที่เป็นบันเทิงคดีในความหมายกว้างยังพัฒนาต่อไปอย่างที่เป็นรูปแบบ เช่น ศตวรรษที่ 18 ได้ผลิตรูปแบบย่อยที่แพร่หลาย คือ นวนิยายแบบกอธิค หลังจากนั้น เราก็มีนิยายสยองขวัญในลีลาของโพซึ่งแพร่ขยายออกไปในบันเทิงคดีอเมริกันในภายหลัง ส่วนรูปแบบที่เป็นประเพณีและเกี่ยวข้องกันก็รวมนิยายสืบสวนแบบโบราณ นิยายเผชิญภัยสมัยใหม่ และนิยายวิทยาศาสตร์ ทั้งหมดนี้เป็นงานเขียนชนิดปลีกย่อย ศูนย์กลางของนวนิยายนั้นยังอยู่ที่นวนิยายแบบ Jane Austan และ Thackery[28]

ศตวรรษที่ 19 เป็นสมัยของนวนิยายแบบสัจนิยม นวนิยายเริ่มแสดงพลังทางลีลาการเขียนอย่างสูง เบอร์กอนซีอธิบายคำนี้ว่า ได้แก่ การเปลี่ยนแปลงทางรูปแบบอย่างมั่นใจและเป็นสิ่งที่เราสังเกตได้ชัดเจนในศิลปะของตะวันตก เช่นเดียวกับในความรู้ทางวิทยาศาสตร์ปฏิบัติการหรือเทคโนโลยีของตะวันตก เขารีบเตือนเราว่า ความก้าวหน้าทางวิธีการไม่ได้หมายความว่า นวนิยายมีคุณค่าทางสุนทรียภาพเพิ่มขึ้นเป็นลำดับ เพราะวิธีการกับสุนทรียภาพเป็นคนละเรื่องกัน ในสองทศวรรษระหว่าง 1910–1930 มีนวนิยายของ Proust และ Joyce คือ เรื่อง **A' la recherche du temps perdu** และ **Ulysses** ซึ่งเข้าถึงขีดสุดท้ายที่นวนิยายแบบสัจนิยมจะพัฒนาไปได้ เพราะว่าพฤติกรรมของมนุษย์ทุกด้าน ไม่ว่าจะเป็นทางร่างกาย จิตใจ หรือศีลธรรม ได้สำรวจกันอย่างลึกซึ้งเท่าที่จะกระทำได้แล้ว โดยยังอยู่ในวิสัยที่จะเข้าใจได้เกินขอบเขตนี้ออกไปไม่ว่าจะเป็นการสำรวจพฤติกรรมของมนุษย์ในเรื่อง **Finnigans Wake** ของจอยซ์ หรือบันเทิงคดีสมัยหลังของ Backett ก็ตาม แม้ว่าจะน่าสนใจในตัวเองแต่ก็มีปัญหาเมื่อดูในแง่ความสัมพันธ์กับนวนิยายในความหมายที่เราเข้าใจกันโดยปกติ แม้แต่เรื่อง **Ulysses** ซึ่งเป็นนวนิยายอย่างแน่นอนก็ไม่อาจเข้ากับรูปแบบย่อยใดได้ เนื่อง

จากมีลักษณะซึ่งไม่เหมือนใคร และขัดแย้งกันถึงขนาดที่เราไม่อาจจะใช้สูตรทางการวิจารณ์สูตรใดกับการวิจารณ์เรื่องนี้เพียงสูตรเดียว ที่ว่ามีความขัดแย้งกันอยู่ในตัวก็คือมีทั้งความเป็นสัจนิยมและความเป็นงานตามแบบในวรรณคดีอย่างสูงสุดพร้อมกัน เป็นเรื่องซึ่งปล่อยให้เป็นไปตามประสบการณ์อย่างที่สุด แต่ก็มีโครงสร้างซึ่งเข้มงวดที่สุด ถ้านวนิยายใดอาจแสดงความจบสิ้นอย่างไม่มีอะไรเหลือ และปลายทางของการพัฒนาได้แล้ว ก็อาจจะต้องเป็นเรื่อง **Ulysses** นี้ ถึงกระนั้นก็ยังมีความขัดแย้งต่อไปอีก คือ นวนิยายเรื่องนี้ไม่เพียงแต่เป็นจุดจบบนเส้นทางหนึ่งเท่านั้น แต่เป็นเสมือนวงล้อที่หมุนมาครบรอบ คือเป็นจุดสูงสุดของสัจนิยมและอีกแง่หนึ่งถือได้ว่า เป็นสิ่งซึ่งมาก่อนสัจนิยม ดังจะเห็นได้จากชื่อเรื่องนวนิยายเรื่องนี้ถูกตรึงไว้ส่วนหนึ่งด้วยเทวตำนานคลาสสิคในลักษณะที่ทำให้ผู้เขียนไม่อาจมีอิสระโดยสมบูรณ์จากการพึ่งประเพณีทางวรรณกรรมซึ่งตั้งมั่นแล้ว สภาพเช่นนี้อาจเปรียบได้กับเรื่อง **Amelia** ของฟีลดิง ผู้ซึ่งยังอยู่ในประเพณีทางวรรณกรรมแบบนีโอคลาสสิคในบางแง่ และใช้โครงเรื่องตามแนวของเวอร์จิลโดยเจตนา[29]

ปัญหาที่เกิดขึ้น คือ เมื่อจอยส์และพรูสท์ รวมทั้งนักเขียนผู้ยิ่งใหญ่คนอื่นๆ ในต้นศตวรรษที่ 20 ปิดทางนวนิยายเสียแล้ว แต่ความนิยมนวนิยายยังคงมีอยู่ต่อไป นักเขียนนิยายรุ่นหลังจะทำอย่างไร ความนิยมเป็นเรื่องที่หมดไปยากเพราะเกี่ยวกับเหตุผลทางสังคมและวัฒนธรรมอย่างแน่นหนา นักเขียนรุ่นใหม่ได้รับมรดกรูปแบบซึ่งมีความใหม่หรือพลังทางลีลาเป็นลักษณะเฉพาะ แต่ทุกสิ่งที่อาจกระทำได้ก็มีผู้กระทำเสียหมดแล้ว เบอร์กอนซีกล่าวว่า ยังมีการแสวงหาความใหม่ต่อไป และมักเป็นลักษณะที่เอาจริงเอาจังและอุทิศตน เช่น Alain Robbe-Grillet เป็นทั้งผู้ผลิตและผู้โฆษณา "นวนิยายใหม่" และมีความตั้งใจแน่วแน่ที่จะแยกตัวออกจากนวนิยายรูปแบบเดิมทั้งสิ้น เช่น เขาต้องการทำลาย pathetic fallacy (คือการใส่อารมณ์ให้แก่สิ่งในธรรมชาติ) เพื่อจะตัดสิ่งที่เขาคิดว่าเป็นเครื่องผูกทำนองศาสนาเทียมและทางความรู้สึกนึกคิดซึ่งสมมุติว่าร้อยรัดมนุษย์ไว้กับสิ่งแวดล้อม สำหรับนักเขียนผู้นี้ การพูดถึงมนุษย์ในฐานะที่มีความคุ้นเคยกับโลกนี้เป็นเรื่องเหลวไหล ในนวนิยายของเขา มนุษย์และวัสดุต่างแยกกันอยู่ และต่างไม่สนใจซึ่งกันและกัน เขาตั้งใจทำการปฏิวัติต่อนวนิยายประเภทของพรูสท์ หรือ เวอร์จิเนีย วูลฟ์ หรือเรื่อง **La Nausée** ของ Satre คือ เรื่องจำพวกแสดงวัตถุเพื่อเป็นส่วนหนึ่งที่แสดงความรู้สึกนึกคิดของตัวละครเท่านั้น ไม่ใช่เพราะวัตถุก็มีสิทธิ์ที่จะปรากฏในนวนิยาย เบอร์กอนซีแนะให้เห็นว่า สิ่งซึ่งรอบบ์-กริเยกระทำไม่ใช่สิ่งใหม่ เพราะว่านี้เป็นสิ่งซึ่งจอยซ์พยายามกระทำใน **Ulysses** ตอนที่ใช้ชื่อว่า **"Ithaca"** นักเขียนก้าวหน้าอีกคนหนึ่ง คือ William Burrough ก็ดูเหมือนจะใช้ **Ulysses** ตอนที่ชื่อ **"Circe"** หรือ **"Night-town"** ในนวนิยายเรื่อง **The Naked Lunch**

เบอร์กอนซีเปรียบเทียบนวนิยายตะวันตกระหว่าง 1930—1970 กับนวนิยายก่อนนั้นประมาณ 40 ปี และพบว่ามีความแตกต่างกันอย่างมาก แม้สมัยหลังจะมีการค้นคิดใหม่ๆ และมีพลังเป็นอย่างมาก แต่ไม่ได้ใช้การพัฒนาและความก้าวหน้าอย่างน่าทึ่งของสมัย 1890—1930 เขาถือว่าปี 1930 เป็นช่วงเวลาที่ความเคลื่อนไหวสมัยใหม่ได้สิ้นแรงลงมากแล้ว และนวนิยายแบบสัจนิยมได้เขียนกันเสียจนหมดหนทางที่จะพัฒนา เขาคิดว่าในช่วงท้ายของสมัยหลัง นวนิยายเลิกแสวงหาความใหม่

และกลับมาหารูปแบบย่อยโดยวิธีการต่าง ๆ ซึ่งสำคัญแต่ไม่น่าสนใจ การหันมาสู่รูปแบบย่อยมีความหมายว่า ผู้แต่งนวนิยายไม่อาจใช้ประสบการณ์จากชีวิตโดยตรงได้มากเท่าสมัยศตวรรษที่ 18 แต่จะคิดถึงแบบแผนและนวนิยายที่มีมาก่อนขณะที่แต่งนวนิยายเรื่องใหม่ ดังนั้น นวนิยายสมัยหลังจึงเป็นเรื่องชีวิตซึ่งมองผ่านกระสวนและประเภทของวรรณกรรม มีความตระหนักเรื่องฝีมือการแต่งและประเพณีการเคลื่อนไหวไปสู่รูปแบบย่อยนี้ เขากล่าวว่าเห็นได้ชัดเจนมากในนวนิยายอังกฤษ ขณะที่นวนิยายฝรั่งเศสและนวนิยายอเมริกันจำนวนมากยังแสวงหานวภาพอยู่ อย่างไรก็ตาม แนวนวนิยายอเมริกันจำนวนไม่น้อยเป็นประเภทหันเข้าสู่รูปแบบ เช่น แสดงความเข้มงวดในการแต่งแบบนีโอคลาสสิค และแบ่งเป็นรูปแบบย่อยหลายชนิด ได้แก่นวนิยายชนผิวดำ นวนิยายมหาวิทยาลัย นวนิยายชาวยิว เป็นต้น

การลดความใหม่และหันไปสู่รูปแบบย่อยเป็นสัญญาณแห่งความเสื่อมของนวนิยายในสายตาของเบอร์กอนซี นอกจากนั้น เขายังพบว่า เกิดการยืมและการอ้างถึงขึ้นในนวนิยาย สิ่งเหล่านี้เดิมพบเป็นสามัญในกวีนิพนธ์และละครอันเป็นรูปแบบซึ่งไม่ถือว่าความคิดริเริ่มเป็นลักษณะสำคัญที่สุด แต่เมื่อสิ่งนี้ปรากฏในนวนิยายร่วมสมัยของเรา ก็เป็นเครื่องชี้ว่า นวนิยายกำลังสูญเสียภารกิจที่มีอยู่ทั้งหมดในการแสวงหาความริเริ่มและการตอบสนองโดยตรงอย่างไม่ซ้ำแบบใครต่อประสบการณ์ส่วนบุคคล นักเขียนนวนิยายซึ่งแม้จะไม่ก้าวไปไกลจนถึงกับแต่งเรื่องล้อ แต่ก็ใช้การอ้างถึงหรือใช้โครงสร้างที่มาจากนวนิยายอื่น ย่อมเหินห่างจากทฤษฎีของนวนิยายแบบสัจนิยมอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้[30]

ยังมีเครื่องชี้ประการอื่น ๆ ว่านวนิยายหมดนวภาพและเลิกเป็นนวนิยายอีกต่อไป สิ่งหนึ่งที่สำคัญ คือ นวนิยายเมื่อแรกเกิดขึ้นมีบทบาทต่อต้านอย่างรุนแรง ในสมัยนั้น เป็นการโจมตีของชนชั้นกลางและปัจเจกชนต่อคุณค่าของชนชั้นสูงและสิ่งซึ่งขนบประเพณียอมรับ นวนิยายสมัยนั้นเป็นศิลปะของมหาชน แต่ต่อมาอีกสองศตวรรษ นวนิยายได้เปลี่ยนบทบาทมาเป็นอนุรักษ์นิยมอย่างปานกลาง ส่วนวิธีการที่ใช้ แทนที่จะเป็นวิธีการใหม่ชนิดปฏิวัติของเก่า ก็กลับเป็นวิธีการที่ค่อนข้างจะโบราณ นักวิจารณ์เช่น Susan Sontag จึงเรียกร้องให้นวนิยายกลับเป็นสิ่งที่เราเคยชิน ท้าทาย และคลุมเครืออย่างแท้จริง นักเขียนนวนิยายสมัยใหม่พยายามแก้ปัญหาเรื่องเวลาในนวนิยายซึ่งเป็นเวลาตามปฏิทิน แต่การปฏิวัติเวลาของรอบบ์-กริเย นั้น เบอร์กอนซีพบว่าไม่ใช่ของใหม่ เพราะการให้ผู้บรรยายเล่าเรื่องโดยไม่ติดต่อกันตามลำดับเวลานั้น ปรากฏในเรื่อง **Tristram Shandy** ของนักเขียนชาวอังกฤษ ตีพิมพ์ระหว่างปี 1760—1767 รวม 9 เล่มจบ หลังจากนั้นในต้นศตวรรษที่ 20 Joseph Conrad และ Ford Madox Ford ได้ขบคิดปัญหาและพัฒนาความคิดเรื่อง "time-shift" ซึ่งฟอร์ดใช้อย่างได้ผลสำเร็จสูงในเรื่อง **The Good Soldier** (1915) ส่วนความพยายามสมัยหลังเพื่อแก้ปัญหาเรื่องเวลาแบบปฏิทินที่ประสบผลสำเร็จและน่าสนใจที่สุดพบในเรื่อง **L'Emploi du temps** ของ Michel Butor ซึ่งใช้การบรรยายประสบการณ์ปัจจุบันของตัวเอกร่วมกับการใช้ปฏิทินแสดงปรากฏการณ์ก่อนหน้านั้นหลายเดือน

ถ้ามีผู้แก้ปัญหาเรื่องนวนิยายได้ เราจะถือว่านวนิยายนั้นยังเป็นนวนิยายอยู่ได้หรือไม่ เบอร์-กอนซีมองในมุมกลับและเห็นว่า การที่มีผู้พยายามแก้ปัญหานี้กันมากแสดงว่าเป็นปัญหาที่จับให้มั่นได้

ยากนั้นประการหนึ่ง การใช้ time-shift และ flash-back ดูเหมือนจะสวนทางกับลักษณะของสื่อคือภาษา ผู้อ่านมักจะต่อต้านและผู้แต่งนวนิยายก็ต้องตั้งใจที่จะเอาชนะ สื่อชนิดอื่น เช่น ภาพยนตร์มีอิสระในการเสนอเวลา และผู้ดูก็ยอมรับว่าเป็นสิ่งปกติ แม้กวีนิพนธ์ซึ่งใช้ภาษาเหมือนกันก็ยังประสบความสำเร็จในการเปลี่ยนความคิดเรื่องเวลามากกว่านวนิยาย เช่น เรื่อง **The Waste Land** อันใช้วิธีการของภาพยนตร์อย่างเปิดเผยในการเปลี่ยนและสลับลำดับเวลา สำหรับนวนิยายตั้งแต่ความสำเร็จของคอนราด ฟอร์ด และจอยซ์แล้ว นวนิยายแนวก้าวหน้าในฝรั่งเศสและอเมริกาได้พยายามกระทำตามอย่าง แต่เบอร์กอนซีคิดว่าไม่มีใครได้รับความสำเร็จมากกว่า ที่เท่าเทียมก็มีน้อย ดังนั้นปัญหาเรื่องเวลาจึงยังมีอยู่ และแสดงว่ารูปแบบนวนิยายยังไม่สามารถรับการเปลี่ยนแปลงอย่างใหญ่ได้

เบอร์กอนซีกล่าวในการสรุปว่า นวนิยายเป็นรูปแบบซึ่งถูกจำกัดด้วยวัฒนธรรม เกิดขึ้นในช่วงประวัติศาสตร์ที่มีลักษณะอย่างหนึ่ง และถูกครอบคลุมด้วยความเชื่อเรื่องความคิดริเริ่ม คุณค่าของการแสดงออกส่วนบุคคลและประสบการณ์ส่วนบุคคล ทฤษฎีที่กล่าวว่า วัฒนธรรมปัจจุบันเป็นแบบ stasis หรือย่ำเท้าเช่นที่ Leonard B. Meyer เสนอในเรื่อง **Music, Art and Ideas** นั้น แม้จะยอมรับว่ามีการเคลื่อนไหวแต่ก็ไม่มีความก้าวหน้า ดังนั้น ความใหม่ซึ่งนักเขียนแนวก้าวหน้าถือว่าเป็นคุณค่าสูงสุดของนวนิยายก็ไม่อาจเกิดขึ้นได้ ในสภาวะเช่นนี้ ศิลปะจะต้องหันกลับมาสู่สิ่งที่มีอยู่แล้ว และนำมาใช้ประโยชน์ใหม่ เช่น การยืม การดัดแปลง การเขียนเรื่องเก่าในรูปใหม่ สิ่งนี้ได้เกิดขึ้นแล้ว เช่น John Barth แต่งเรื่อง **The Sot-Weed Factor** โดยดัดแปลงจากนวนิยายสมัยศตวรรษที่ 18[31] ดังนั้น ไม่ว่านวนิยายจะพัฒนาในลักษณะหันเข้ารูปแบบดังที่เบอร์กอนซีตั้งสมมติฐาน หรือจะเคลื่อนไหวในลักษณะย่ำเท้าตามทฤษฎีของเมเยอร์ ก็จะเห็นได้ว่า อาจดำรงวัตถุประสงค์เดิมไว้ได้ กล่าวคือ ความคิดริเริ่ม ประสบการณ์ซึ่งถ่ายทอดโดยตรง individualism และความรุดหน้า

การวิเคราะห์นวนิยายของเบอร์กอนซีกระทำจากหลายแง่หลายทฤษฎี เพื่อทดสอบว่านวนิยายยังเป็นไปตามวัตถุประสงค์เดิมหรือไม่ ผลที่ได้เป็นแบบปฏิเสธ เช่นนี้แล้วก็อาจถือได้ว่า นวนิยายในความหมายที่เราเข้าใจ คือ ตามวัตถุประสงค์เดิมได้หมดสภาพลงแล้ว สิ่งที่เรามีอยู่ขณะนี้เป็นบันเทิงคดีร้อยแก้ว แต่ไม่ใช่นวนิยาย ความพยายามของนักเขียนแนวก้าวหน้าแสดงว่าเข้าใจวัตถุประสงค์ของรูปแบบนี้ถูกต้อง แต่ที่ไม่อาจประสบความสำเร็จอย่างเด็ดขาด อาจเป็นเพราะนวนิยายไม่ใช่สิ่งที่พัฒนาแบบวงกลม แต่เป็นการพัฒนาแบบเส้นตรง จึงต้องมีจุดจบ และนวนิยายตะวันตกได้มาถึงจุดนั้นแล้ว

2. การศึกษาลีลาการแต่ง คำว่า ลีลา รวมลักษณะในการแต่งวรรณกรรมหลายแง่ เช่น สำนวน วากยสัมพันธ์ จินตภาพ และระบบมาตรา (metrics) ถ้าจะกล่าวรวบยอด ลีลาเป็นเรื่องของการใช้ภาษาโดยตรง ตั้งแต่เสียง จังหวะ จนกระทั่งความหมาย ทั้งที่เป็นไปตามหลักของวาท-วิทยา และความคิดส่วนบุคคลของผู้แต่งวรรณกรรม ส่วนที่ไม่ส่งเสริมความสำคัญส่วนบุคคลของผู้แต่ง คือ วาทวิทยานั้น ในโลกตะวันตกได้ศึกษากันมาช้านานตั้งแต่สมัยอริสโตเติลและซิเซโร ผู้เขียนจะใช้กฎเกณฑ์ในการใช้ภาษาซึ่งสืบทอดกันมา เช่น วิธีเปรียบชนิดต่าง ๆ โดยมีตัวอย่างซึ่งได้จากงานของนักเขียนรุ่นเก่าซึ่งยึดถือเป็นแม่แบบ สำหรับในประเทศทางตะวันออกก็เช่นเดียวกัน เช่น มีตำรา

อลังการศาสตร์ของอินเดีย หนังสือจินดามณีของไทย เป็นต้น ในทั้งสองซีกโลก ตัวอย่างของโบราณให้เกณฑ์ในการพิจารณาลีลา และเกณฑ์เหล่านี้ได้ใช้มาช้านานจนเป็นที่ยึดถืออย่างมั่นคงในเรื่องลีลา ในตะวันออก ความยึดถือเช่นนี้คงอยู่มาจนกระทั่งเกิดความจำเป็นเฉพาะหน้าซึ่งมีเหตุมาจากการเปลี่ยนสภาพแวดล้อมทางความคิดและการเมืองในสมัยใหม่อันแตกต่างจากสมัยโบราณอย่างเด่นชัด ส่วนในตะวันตก ลีลาการแต่งมีวิวัฒนาการซึ่งผ่านขั้นตอนมากกว่า เช่น จากสมัยคลาสสิคมาสู่นีโอคลาสสิคของยุโรปหลังสมัยกลาง และสมัยโรแมนติคของศตวรรษที่ 18 ก่อนจะมาถึงลีลาชนิดต่าง ๆ ของศตวรรษที่ 19 และ 20 เช่น แบบสัจนิยมและอภิภาวนิยม (surrealism) ซึ่งนักเขียนทางตะวันออกรับมาทดลองใช้ในภาษาของตน เราจะเห็นว่า ตามทฤษฎีของวาทวิทยาแบบนีโอคลาสสิคของยุโรป ความเป็นปัจเจกชนของผู้แต่งไม่ใช่ปัญหาสำคัญทางลีลา เพราะนักเขียนทุกคนจะต้องกระทำตามกฎและจะถูกวิจารณ์ตามกฎซึ่งยอมรับกันทั้งนักเขียนและนักวิจารณ์ โดยถืองานของนักเขียนสมัยคลาสสิคเป็นแม่แบบ แต่มาสมัยหลัง ความแตกต่างส่วนบุคคลเริ่มเป็นที่ยอมรับในสังคม ลีลาในวรรณกรรมสมัยเดียวกันและในความเคลื่อนไหวเดียวกันอาจแตกต่างกันได้มาก ในขณะเดียวกัน เกิดทฤษฎีการวิจารณ์ลีลาการประพันธ์ต่างๆชนิด ผู้ที่ต้องการความเป็นปัจเจกชนหรือความคิดริเริ่มอาจเสนอการศึกษาลีลาแง่ที่แตกต่างจากการใช้ภาษาตามปกติ ทฤษฎีทางลีลาอาจเกิดขึ้นจากแนวความคิดทั่วไปทางวรรณกรรม เช่น ถ้าคิดว่ารูปแบบกับเนื้อหาเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันก็อาจใช้ทฤษฎีความแตกแยกกันมิได้ในการวิเคราะห์ลีลา เป็นทฤษฎีที่มักจะทำให้เกิดความเข้าใจว่า การกล่าวถึงสิ่งหนึ่งจะทำได้เพียงวิธีเดียว ถ้ามีการเปลี่ยนแปลงก็จะทำให้กลายเป็นการพูดถึงเรื่องอื่นไป ทฤษฎีนี้จึงดูเหมือนเป็นการลิดรอนความสำคัญของทฤษฎีเรื่องความผิดแผกจากเกณฑ์ปกติซึ่งเน้นเสรีภาพในการเลือกของผู้แต่ง วรรณกรรม Babb กล่าวว่า ความคิดทางทฤษฎีนี้อาจเบนความสนใจจากข้อเท็จจริงทางลีลาตามที่ปรากฏในการปฏิบัติจริง และจากคำพูดหรือวลีที่ปรากฏในหน้ากระดาษไปสู่กระบวนการสร้างสรรค์สักอย่างหนึ่งซึ่งเราพยายามคิดเอาเองว่า ผู้เขียนจะต้องประสบในการเขียน และสิ่งนี้มักจะเป็นจุดมุ่งหมายอันไร้ประโยชน์ในการวิจารณ์วรรณกรรม แบบบ์เสนอการประนีประนอมระหว่างสองทฤษฎีนี้โดยกล่าวว่า เราควรเข้าใจคำว่า การเลือก ว่าเป็นคำสั้นแทนความหมายว่า คำพูด นอกจากที่ผู้เขียนเลือกอาจจะมีความหมายที่แตกต่างไปจากที่อยู่ในใจของผู้อ่านและอาจมีผลต่อความรู้สึกของผู้อ่านแตกต่างออกไป[32]

การศึกษาลีลาอาจแบ่งได้กว้าง ๆ เป็นสองแบบ คือ แนวประเพณี และแนววิเคราะห์ แต่ก็มีการศึกษาชนิดก้ำกึ่ง เป็นขั้นตอนที่เปลี่ยนแปลงจากแบบหนึ่งมาสู่แบบหนึ่ง

การศึกษาลีลาแนวประเพณี

การศึกษาลีลาแนวประเพณีถือกฎเกณฑ์ทางวาทวิทยาเป็นสำคัญ และศึกษาลีลาของงานชิ้นหนึ่งหรือกลุ่มหนึ่งโดยพิจารณาการใช้ภาษาตามหลักเกณฑ์นั้น เช่น การใช้ความเปรียบ การใช้อนุประโยค ถ้าเป็นวาทวิทยาของตะวันตกก็จะถือเกณฑ์ของลองไจนัสเรื่องความสูงส่งของภาษาเป็นสำคัญ สำหรับวรรณคดีไทย ก็จะเป็นการพิจารณาตามกฎฉันทลักษณ์และอลังการศาสตร์ ประเพณีทางวรรณกรรมแบบคลาสสิคมีขอบเขตที่เห็นได้ชัดเจนและมีการแบ่งแยกภายในวิธีการเสนออย่างค่อนข้างจะเด็ดขาด เช่น การเขียนแบบเอปีค แบบแทรจิดี คอเมดี หรือการแบ่งสำนวนเป็นรสะต่าง ๆ แบบกวีศาสตร์ของสันสกฤต

วิธีการศึกษาและวิจารณ์จึงยึดประเพณีเหล่านั้น และยังไม่เห็นความจำเป็นของการวิเคราะห์ แต่จะเป็นการชี้ว่า สิ่งที่นักเขียนกระทำเรียกว่าอะไรตามตำรับ เช่น ใช้ฉันทลักษณ์ชนิดใด ใช้การเปรียบเทียบแบบใด เพื่อให้บรรลุสัมฤทธิผลซึ่งการแต่งตามรูปแบบนั้น ๆ ตั้งไว้เป็นวัตถุประสงค์ เช่น ความสูงส่ง ความศรัทธา ความขบขัน การศึกษาก็ยังเป็นแบบพื้นฐาน มักจะแบ่งลีลาซึ่งศึกษาเป็นสองฝ่ายอย่างเด็ดขาด เช่น สูง–ต่ำ เคร่งขรึม–ตลก หรือลีลาแบบกรีก แบบเอเชีย ส่วนแนวการศึกษาก็เช่นเดียวกัน การเปรียบเทียบแบ่งออกเป็นสองฝ่าย คือ ฝ่ายส่งเสริมและฝ่ายลดผลของการแสดงออก René Wellek ยกตัวอย่างการเปรียบเทียบฝ่ายส่งเสริมว่า ได้แก่ การกล่าวซ้ำ การสะสม hyberbole และ climax

การศึกษาแนวประเพณีได้ขยายกว้างขวางออกไปในสมัยหลัง โดยมีการแบ่งประเภทของลีลาออกเป็นสองฝ่ายมากประเภทขึ้น โดยพิจารณาจากลักษณะของความสัมพันธ์ระหว่างภาษากับสิ่งอื่น เช่น เวลเลกยกตัวอย่างงานของ Wilhelm Schneider เรื่อง **Ausdruckswerte der deutschen Sprache** (1931) งานนี้แบ่งลีลาตามประเภทของความสัมพันธ์ระหว่างภาษากับวัตถุว่ามีประเภทความคิดและความรู้สึก กระชับและยืดยาด สงบและตื่นเต้น ลดน้อยและเสริมขยาย ชัดเจนและคลุมเครือ ประเภทความสัมพันธ์ระหว่างคำพูดแบ่งเป็น เครียดและผ่อนคลาย plastic และ musical เกลี้ยงเกลาและกระด้าง ซีดเซียวและมีสีสัน ประเภทความสัมพันธ์ระหว่างคำพูดกับระบบของภาษาทั้งระบบ แบ่งเป็นแบบพูดและแบบเขียน แบบความนิยมกับแบบเฉพาะบุคคล และประเภทความสัมพันธ์ระหว่างคำพูดกับผู้แต่ง แบ่งเป็นภววิสัยกับอัตวิสัย เวลเลกอธิบายว่า การแบ่งลีลาเช่นนี้อาจใช้ภาษาได้ทุกชนิด แต่เห็นได้ชัดเจนว่าหนังสือเล่มนี้ยกตัวอย่างจากวรรณคดี และใช้การแบ่งในการวิเคราะห์ลีลาในวรรณคดี เขาสรุปว่า เมื่อเข้าใจการศึกษาลีลาในรูปนี้ ก็ดูเหมือนว่าการศึกษาลีลาจะบรรลุทางสายกลางระหว่างการศึกษาเปรียบเทียบแบบเก่าซึ่งไม่เป็นระบบ และใช้การแบ่งประเภทตามวาทวิทยาเป็นพื้นฐานกับการตริตรองที่กว้างขวางกว่า แต่มีผลทางปฏิบัตินอ้ยกว่าเกี่ยวกับลีลาของแต่ละสมัย (กอธิคหรือบารอก)[33]

การศึกษาวิเคราะห์ด้วยวิธีการทางภาษา

ในการทิ้งท้ายเช่นนี้ เวลเลกดูเหมือนจะคิดถึงบทความ เรื่อง **"The Baroque Style in Prose"** ของ Morris W. Croll อันเป็นผลงานซึ่งเป็นที่นับถือและเปิดทางให้มีการศึกษาลีลาในวรรณกรรมสมัยอื่นในแนวต่าง ๆ และเวลเลกได้อ้างถึงบทความนี้ในบรรณานุกรมของเขาด้วย เขาไม่สู้เห็นด้วยกับการศึกษาวรรณคดีโดยแบ่งเป็นสมัยตามศิลปะอื่น เพราะว่าลักษณะในศิลปะแต่ละชนิดอาจต่างกันแม้จะอยู่ในสมัยเดียวกัน และมีปัญหาว่าศัพท์ที่อาจใช้เป็นที่เข้าใจตรงกันในทุกศิลปะยังไม่มี แต่บทความของครอลซึ่งใช้คำว่าบารอกกับการศึกษาวรรณคดีเป็นครั้งแรก มีเหตุผลเพียงพอที่จะศึกษาในแนวนี้อย่างได้ประโยชน์มาก เราจึงจะพิจารณาบทความนี้เป็นบางส่วน เพื่อดูวิธีการวิเคราะห์ลีลาโดยไม่อาศัยภาษาศาสตร์ แต่ก็เป็นแนวที่แตกต่างจากการศึกษาลีลาโดยวิธีของวาทวิทยาดังกล่าวข้างต้น

บทความเรื่อง **"Baroque Style in Prose"** มีวัตถุประสงค์ที่จะศึกษาเฉพาะวิธีส่วนที่สำคัญที่สุดของลีลาแบบบารอกเพียงส่วนเดียวคือรูปประโยค แบ่งการศึกษาเป็น 4 ตอน คือ คำนำ คำอธิบาย

ลีลาแบบ coupé หรือห้วน ลีลาแบบ loose หรือหลวม และตอนที่ว่าด้วยการใช้เครื่องหมายวรรค ตอนในศตวรรษ 17 ในคำนำผู้แต่งได้ให้ลักษณะของลีลาสมัยบารอกในศิลปะว่า เป็นความพยายามที่จะดัดแปลงวิธีการและรูปแบบของการแสดงออกแบบประเพณีให้ใช้ได้ในศิลปะสมัยใหม่ ซึ่งมีความตระหนักในวิถีทางของตน ลีลาซึ่งเป็นผลของความพยายามนี้เรียกว่าลีลาสมัยใหม่หรือลีลาใหม่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสถาปัตยกรรมและการเขียนแบบร้อยแก้ว แต่คำว่า บารอก ซึ่งเดิมใช้เฉพาะในสถาปัตยกรรมนั้น ภายหลังได้ใช้ครอบคลุมลักษณะเช่นเดียวกันในศิลปะอื่น และอาจใช้อย่างถูกต้องเพื่อเรียกการแสดงออกในศิลปะทุกอย่างในสมัยหนึ่ง ซึ่งเริ่มในช่วง 25 ปีสุดท้ายของศตวรรษที่ 16 ขึ้นถึงจุดยอดประมาณปี 1630 แล้วค่อย ๆ เปลี่ยนไปตามอิทธิพลใหม่ และสิ้นสุดลงเมื่อขึ้นศตวรรษที่ 18 ลักษณะของลีลาแบบบารอก คือ ต้องการบรรลุการแสดงออกอย่างชัดเจนมากกว่าความงามตามแบบฉบับ ดูหมิ่นความพอใจในสิ่งที่มีอยู่แล้ว ความราบรื่น พุ่มเฟือย ไม่มีแก่นสาร และความสะดวกสบาย ในการหลีกเลี่ยงลักษณะเหล่านี้ ลีลาใหม่มักจะมีผลทำให้เกิดความคลุมเครือ หรือการบิดเบือน ซึ่งมักจะไม่ยอมรับว่าเป็นข้อบกพร่อง ลีลาใหม่เลือกรูปแบบที่แสดงพลังการทำงานของสมองในการแสวงหาความจริง ทั้งนี้โดยมีความเหนื่อยยาก และไม่ต้องการรูปแบบที่แสดงความบันเทิงในลักษณะที่มีความอิ่มความพอ และการแสดงว่ามีความบันเทิงอยู่ในมือแล้ว หรือกล่าวอย่างสั้นว่า ความเคลื่อนไหวของจิตใจกลายเป็นแนวคิดหลักในศิลปะ ส่วนการที่ควรจะศึกษาวรรณคดีในแนวบารอกก็เพราะกวีนิพนธ์มีความเคลื่อนไหวทำนองนี้ในเวลาเดียวกับศิลปะอื่น เช่น เราอาจเปรียบต่างจังหวะในงานของบีตราคและสเปนเซอร์กับจังหวะของดันน์ หรือเปรียบต่างลีลาของอาริออสโตกับตาสโซ

สำหรับร้อยแก้ว มีความเปลี่ยนแปลงด้านลีลาในสมัยเดียวกันนี้จากแบบของซิเซโรมาเป็นแบบตรงข้ามในช่วงเวลาที่ตรงกับความเปลี่ยนแปลงในศิลปะอื่น และอาจจะมีประโยชน์สำหรับนักศึกษาเรื่องของสมัยบารอกมากกว่าด้วย เพราะว่าในร้อยแก้วความเปลี่ยนแปลงเป็นแบบที่ผู้นำในการเปลี่ยนมีความตระหนักมากกว่าและกล่าวถึงในเชิงทฤษฎีมากกว่า ทั้งยังเป็นที่กล่าวขวัญถึงอย่างแจ่มแจ้งในหมู่มิตรและศัตรูของการเคลื่อนไหวนี้มากกว่าในศิลปะอื่น ทางด้านปรัชญา ลีลาแบบบารอกต้องแสดงสมองซึ่งกำลังคิด การที่นักเขียนแบบตรงข้ามซิเซโรไม่สนใจรูปแบบ ไม่เห็นความจำเป็นที่จะต้องขัดเกลา และมักพึ่งพาวิธีการสร้างประโยคซึ่งหาได้เฉพาะหน้าและไม่เป็นไปตามกฎเกณฑ์นั้น เป็นการแสดงลัทธิซึ่งเป็นทั้งปรัชญาและศิลปะพร้อมกัน การที่ผู้เขียนเปลี่ยนแปลงการแสดงออกยิ่งมากครั้งเพียงไรก็ยิ่งทำให้รูปประโยคห่างไกลจากความจริงมากเพียงนั้น นักเขียนแบบบารอกต้องแสดงความจริงแห่งประสบการณ์ในรูปแบบที่ปรุงแต่งน้อยที่สุด และเลือกช่วงเวลาในการแสดงออกตรงขณะที่ความคิดปรากฏเป็นรูปร่างขึ้นเป็นครั้งแรกในสมอง และแต่ละส่วนยังคงมีพลังของน้ำหนักเฉพาะตัว กล่าวคือ เป็นช่วงเวลาที่ความจริงยังเป็นจินตนาการอยู่ ครอลแบ่งลีลาแบบบารอกเป็นสองประเภท ลีลาแบบห้วนแสดงรูปประโยคซึ่งมีเสรีภาพด้านวากยสัมพันธ์อย่างเต็มที่ ไม่มีเครื่องต่อชนิดใดเลยระหว่างส่วนต่าง ๆ ของประโยค ส่วนลีลาแบบหลวมมักจะรักษาเครื่องหมายของการคิดอย่างมีขั้นตอนไว้ เช่น สันธานและสรรพนาม แต่อยู่ในลักษณะหนึ่ง หรือใช้ประสานส่วนต่าง ๆ ในลักษณะที่หลวมและไม่เป็นตามแบบแผน[34]

ตอนที่ว่าด้วยลีลาแบบห้วน ครอลให้ตัวอย่างจากงานร้อยแก้วภาษาฝรั่งเศสและอังกฤษในสมัยบารอกเพื่อแสดงลักษณะเฉพาะของลีลา เช่น

1. Pour moy, qui ne demande qu'à devenir
plus sage, non plus sçavant ou éloquent,
ces ordonnances logiciennes et aristotéliques ne
sont pas à propos; je veulx qu'on commence
par le denier poinct: J'entends assez que
c'est que Mort et Volupté; qu'on ne s'amuse
pas à les anatomizer.

Montaigne, **Essais** II, 10, "Des Livers."

(สำหรับข้าพเจ้าซึ่งขอเพียงให้ฉลาดขึ้นไม่ใช่คงแก่เรียนหรือมีวาทะสูงขึ้น การจัดลำดับตามเหตุผลและแบบอริสโตเติลไม่ใช่ประเด็น ข้าพเจ้าต้องการให้เราเริ่มที่ข้อสรุป ข้าพเจ้าทราบดีพอว่า ความตายและความรื่นรมย์คืออะไร ขออย่าให้เราหาความสนุกโดยการแยกแยะสิ่งเหล่านี้)

2. 'tis not worth the reading, I yield it,
I desire not to lose time in pursuing
so vain a subject, I should preadventure
be loth myself to read him or thee so
writing : 'tis not **opere pretium.**

Burton, **Anatomy of Melancholy,**
"To the Reader,"

ตัวอย่างทุกชิ้นที่ครอลยกมากล่าวมีลักษณะเหมือนกัน 4 ประการ คือ

1. ไม่มีอนุประโยคที่สำคัญ 2 ประโยคซึ่งมีความสัมพันธ์กันทางโครงสร้าง

2. อนุประโยคแต่ละประโยคสั้นเท่าที่จะสามารถเข้าใจได้ ส่วนประโยคใหญ่ประกอบด้วยส่วนที่จำเป็นเท่านั้น

3. ในประโยคแบบห้วน มีลำดับความหรือวิธีดำเนินความซึ่งอาจถือว่า เป็นผลที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ของการไม่ใช้เครื่องเชื่อมต่อ หรือถือว่าเป็นต้นเหตุและการอธิบายการละเครื่องเชื่อมต่อ อนุประโยคแรกมักจะเป็นประโยคบอกเล่าซึ่งจบในตัวและบรรจุความคิดทั้งหมดของประโยคใหญ่ ทั้งนี้เพราะว่านักเขียนในลีลานี้ชอบหลีกการตระเตรียมล่วงหน้า และการจัดรูปประโยคล่วงหน้า จึงเริ่มอย่างที่มองแตนกล่าว คือ ที่ข้อสรุปอันเป็นจุดหมายที่ต้องการ อนุประโยคแรกจึงให้ข้อมูลด้านความคิดหมดสิ้นว่าตามเหตุผลแล้ว ก็ไม่มีอะไรจะพูดหลังจากนั้น แต่ว่าพลังของความคิดและสัจธรรมที่เกิดจากจินตนาการยังไม่หมดไป จึงมีอนุประโยคอื่นตามมา แต่ละอนุประโยคก็มีน้ำเสียงใหม่หรือจุดเน้นใหม่และเสนอวิธีมองความจริงในอนุประโยคแรกอย่างใหม่ ครอลเปรียบเทียบวิธีพัฒนาประโยคแบบห้วนว่า เหมือนกับแสงวูบวาบของเพชรพลอยหรือผลึกที่หมุนตัวและรับแสงจากมุมต่าง ๆ อย่างไรก็ตาม

ในอนุกรมของข้อเสนอความคิดจะมีกระบวนการทางเหตุผลอยู่เสมอ ตัวอย่างเช่นในประโยคของมอง-แตนข้างต้น อนุประโยคหลัง ๆ เพิ่มบางสิ่งให้แก่ความคิดซึ่งเสนอไว้แล้ว หรือในประโยคของ Pascal จาก **Pensées** Article II ว่า Mais il faut passier; cela n'est pas volontaire; vous etes embarqués. ความคิดขยายในทันทีในอนุประโยคสุดท้าย แต่วิธีการเพิ่มเติมนั้นไม่เป็นแบบเหตุผล รูปแบบก็ไม่ได้แสดงว่าจะมีการเพิ่มเติมความคิด แต่ละอนุประโยคในวัตถุประสงค์หลักเป็นการแสดงจินตนาการให้ประจักษ์ตามลำพัง

4. ความไม่เท่ากันโดยเจตนาเป็นลักษณะเฉพาะอีกลักษณะหนึ่งของลีลาแบบห้วน และเป็นลักษณะที่แสดงความสมัยใหม่ของลีลานี้อย่างเปิดเผย เครื่องหมายที่สำคัญของศิลปะแบบประเพณีหรือ "คลาสสิค" ก็เช่นเดียวกับของศตวรรษที่ 16 คือ ความเท่ากันโดยประมาณในขนาดและรูปแบบของส่วนต่าง ๆ ที่มีน้ำหนักเท่ากันในลวดลาย ส่วนเครื่องหมายของศิลปะแบบสมัยใหม่เช่นเดียวกับของศตวรรษที่ 17, 19 และ 20 คือ ความปรารถนาที่จะบรรลุผลทางความสมดุลหรือจังหวะในหมู่ชิ้นส่วนต่าง ๆ ซึ่งเห็นได้ชัดว่าไม่เหมือนกัน กล่าวคือ ความพอใจสิ่งแปลกใหม่ในเรื่องสัดส่วน

สำหรับลีลาร้อยแก้ว ความไม่เท่ากันอาจเป็นผลผลิตของการลดหลั่นความยาวของอนุประโยคในประโยคใหญ่ แต่ผลที่ต้องการมักจะเกิดขึ้นจากการใช้รูปแบบที่ต่างกัน โดยจะมีความยาวแตกต่างกันหรือไม่ก็ได้ ตัวอย่างเช่นวิธีการซึ่งเป็นลักษณะเด่นของศตวรรษที่ 17 คือ เริ่มต้นอนุประโยคที่ตามกันมาด้วยคำที่ใช้เป็นประธานต่างกัน เช่น ในประโยคของปาสกาลข้างต้น ยังมีวิธีการอื่น ๆ เช่นแต่ละอนุประโยคเปลี่ยนความคิดไปเรื่องอื่น การเปลี่ยนวิธีแต่งจากกล่าวตรง ๆ เป็นการเปรียบเทียบหรือกลับกัน การเปลี่ยนจากรูปนามธรรมเป็นลักษณะที่เด่นมากของลีลาแบบห้วน เพราะว่ารูปแบบในอุดมคติของลีลานี้มักจะลงท้ายด้วยการให้สุภาษิตหรือแง่คิด เช่น ตัวอย่างจากปาสกาล

> Léloquence continue ennuie.
> Les princes et les rois jouent quelquefois.
> Ils ne sont pas toujours
> sur luers trônes; ils s'y ennuient:
> la grandeur a besoin être quittée
> pour etre sentié.
>
> **Pensées**, "Sur l'Éloquence"

ในตัวอย่างนี้ อนุประโยคสามประโยคแรกของย่อหน้าที่สองเป็นรูปธรรมทั้งหมดเกี่ยวกับกษัตริย์และเจ้านาย ในอนุประโยคเหล่านี้ ความคิดของผู้แต่งเบนไปสู่ความจริงทั่วไปซึ่งแสดงออกในรูปสมบูรณ์และเป็นนามธรรม ในอนุประโยคสุดท้าย คือ "เราจำต้องละความยิ่งใหญ่เพื่อรู้สึกสิ่งนี้"

ครอลสรุปว่า ลีลาแบบห้วนนอกจากจะเป็นการละทิ้งคำเชื่อมต่ออันทำให้ลีลาได้ชื่อเช่นนี้แล้วก็ยังมีลักษณะอีก 4 ประการดังกล่าวแล้ว คือ ความสั้นอย่างจงใจ ลำดับความซึ่งไม่สม่ำเสมอแต่มีจินตนาการ ความไม่เท่ากัน และการละความเกี่ยวโยงทางรูปประโยคตามปกติ ลักษณะแต่ละประการเกี่ยวข้องกัน สิ่งหนึ่งทำให้เกิดอีกสิ่งหนึ่ง และเมื่อรวมกันแล้วทำให้เกิดวาทวิทยาประเภทหนึ่งอย่างแน่ชัด

เป็นแบบที่ใช้กันมาตลอดช่วงเวลาจากปี 1575 ถึง 1675 โดยมีความเข้าใจประเพณีและวิธีการที่ถูกต้องอย่างแจ่มแจ้งเช่นเดียวกับการที่นักเขียนแบบซิเซโรมีสิ่งทำนองนี้เกี่ยวกับประวัติของวาทวิทยาแบบที่ตนเลือก ครอลสืบประวัติของลีลาแบบห้วนกลับไปถึงเซเนกา อ้างว่านักทฤษฎีของลีลาใหม่แทบทุกคนกล่าวยกย่องเซเนกาไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง และทุกคนทราบดีว่า ลักษณะเฉพาะของลีลาแบบเซเนกานั้นไม่ใช่เป็นของเซเนกาแต่ผู้เดียว แต่ได้มีการศึกษาอย่างพิสดารมาแล้วตั้งแต่สมัยกรีกในสำนักสโตอิค นอกจากนั้น นักเขียนในลีลาแบบห้วนรุ่นแรก ๆ เช่น มองแตนในสมัยแรก Lipsius, Hall และ Charron ไม่เพียงแต่ใช้ลีลาแบบเซเนกาในวรรณกรรมเท่านั้น แต่ยังเป็นนักปรัชญาแบบสโตอิคอีกด้วย และเมื่อลีลาแบบเซเนการวมกับสโตอิคได้ใช้กันทั่วไปแล้ว ความเกี่ยวข้องที่มีมาแต่เดิมได้ถูกละทิ้งไป นักเขียนต่อมาอาจเปลี่ยนปรัชญาแต่ก็ไม่เปลี่ยนลีลา

ตัวอย่างที่ครอลยกในตอนต้นล้วนแต่เป็นไปตามกฎเกณฑ์ของลีลา แต่ทั้งนี้ไม่ได้หมายความว่าไม่มีการออกนอกกฎเสียเลย เขาให้ตัวอย่างความแตกต่างจากรูปแบบในบางส่วนไว้สองประเภท คือ

1. การใช้คำว่า "และ" "หรือ" และ "หรือไม่" เชื่อมอนุประโยคสองประโยคซึ่งมีลักษณะของลีลาแบบห้วนอย่างชัดเจน คือ คำเชื่อมโยงในที่นั้นไม่มีความหมายเพิ่มเติมแม้แต่น้อย นอกจากนั้นมักจะพบว่าเมื่อมีอนุประโยคจำนวนมาก สองอนุประโยคสุดท้ายมักเชื่อมด้วย "และ" หรือคำประเภทเดียวกัน

2. มักมีการขัดกฎที่ว่าอนุประโยคที่ตามกันมาในลีลาห้วนจะต้องมีรูปแบบซึ่งแตกต่างกัน และมักจะขัดแย้งกัน จะต้องไม่เท่ากันแทนที่จะเท่ากัน ดังนั้นบางครั้งเราจะพบว่ามีการขัดกฎเป็นบางส่วน เช่น อนุประโยคอาจขึ้นต้นด้วยคำเดียวกัน คือ คำรูปเดียวกัน เช่น ใช้ประธานที่เป็นสรรพนาม คำที่ไปทางเดียวกันขนานกัน และใช้จังหวะที่สม่ำเสมอบางอย่าง อย่างไรก็ตาม อนุประโยคที่เริ่มด้วยสิ่งที่แนะกระสวนทาง speech เหล่านี้ มักจะเลิกเป็นไปตามกระสวนในคำที่ใช้ต่อจากนั้น

สำหรับเรื่องความสั้นที่เป็นกฎข้อหนึ่งก็ไม่จำเป็นเสมอไป อนุประโยคอาจเพิ่มจำนวนขึ้นเรื่อย ๆ ถึง 5 หรือ 6 ประโยค แต่ไม่มีคำเชื่อมโยง และต่างก็มีรูปแบบของตนเองซึ่งเน้นเป็นอย่างมาก เซเนกาได้กระทำเช่นนี้มาก่อนแล้วและอาจเห็นได้ว่าในเรื่อง **Religio Medici** (1, 7) ของ Thomas Browne ซึ่งมีประโยคใหญ่ประกอบด้วยอนุประโยค 6 ประโยคคือ

> To see ourselves again we need not look
> for Plato's year: every man is not only himself;
> there have been many Diogeneses, and so many
> Timons, though but few of that name; men are
> lived over again; the world is now as it was
> in ages past; there was none then but there
> hath been some one since that parallels him,
> and is, as it were, his revived self.

ประโยคอันยืดยาวนี้ยังเป็นตัวอย่างแสดงวิธีพัฒนาในลีลาแบบห้วนอีกด้วย ว่าตามตรรกวิทยาแล้ว ประโยคไม่ได้ก้าวหน้าเลย ในตอนท้ายก็ยังกล่าวเหมือนกับตอนต้นไม่มีผิด แต่ความก้าวหน้าเป็นไปในรูป

การแสดงจินตนาการให้แจ่มแจ้งยิ่งขึ้น ความเปรียบที่ใช้หมุนรอบตัวแสดงแง่ต่าง ๆ และอนุกรมของความเปรียบตามเส้นรัศมี หรือแง่คิดที่ต่อเนื่องกัน และความแย้ง (paradox) แสดงพลังของความคิดเพียงสิ่งเดียวในสมองของผู้เขียน

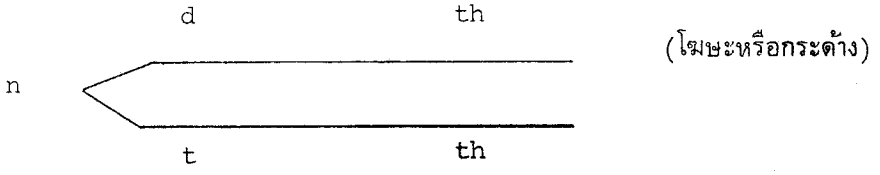
ครอลได้เสนออีกด้านหนึ่งของลีลาแบบห้วน คือ แง่ของผู้ไม่นิยมซึ่งเยาะเย้ยว่าลีลาซึ่งอ้างว่ามุ่งความสั้นและความหมายกลับเดินหน้าไปถึง 5 หรือ 6 อนุประโยค ซึ่งต่อเนื่องกันน้อยเสียกว่าประโยคแบบซิเซโร ซึ่งใช้โครงสร้างแบบยาวเพียงประโยคเดียว เขายอมรับว่าการวิจารณ์นี้มีเหตุผลถ้าดูเพียงด้านตรรกวิทยา แต่ก็โต้แย้งว่า ลีลาแบบห้วนมีความก้าวหน้าทางความเข้าใจโดยผ่านจินตนาการ เป็นการหมุนรอบตัวและขณะเดียวกันก็เคลื่อนสูงขึ้นทางความคิดขณะที่พลังในการคิดเพิ่มขึ้นและมองดูสิ่งเดียวจากระดับใหม่ ครอลสรุปว่า ความเคลื่อนไหวแบบสว่านนี้เป็นลักษณะเฉพาะของลีลาร้อยแก้วแบบบารอก[35]

การศึกษาวิเคราะห์แนวภาษาศาสตร์

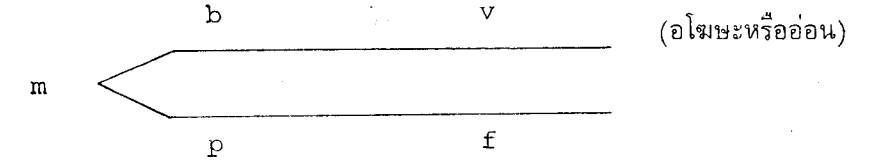
ในปัจจุบัน ผู้สนใจลีลาอาจใช้ความรู้ทางภาษาศาสตร์ในการวิเคราะห์ แต่ก็มีข้อควรระวัง คือ ประการแรก ผู้วิเคราะห์ควรเป็นนักวรรณคดีซึ่งมีความรู้ภาษาศาสตร์พอสมควร และประการที่สอง การใช้ภาษาศาสตร์จะต้องเป็นการนำไปสู่ความเข้าใจวิธีการของนักเขียนในการสร้างศิลปะของเขา ไม่ใช่เป็นการทดลองทฤษฎีทางภาษาศาสตร์โดยใช้วรรณคดีเป็นวัสดุ หรือการใช้วรรณคดีในเมื่อขาดวัสดุอื่นเพื่อค้นหาลักษณะของภาษาในสมัยใดสมัยหนึ่ง ส่วนการศึกษาภาษาของนักเขียนก็ไม่ใช่กระทำเพื่อให้งานนั้น ๆ เป็นที่มาหรือเอกสารสำหรับวัตถุประสงค์อื่น ผู้วิเคราะห์เพื่อประโยชน์ทางวรรณกรรมจึงต้องระมัดระวังสิ่งเหล่านี้ด้วย การใช้ภาษาศาสตร์เพื่อวิเคราะห์ลีลาอาจกระทำได้ในหลายลักษณะ เช่น ใช้ในการศึกษาวิธีเรียบเรียงเสียง การใช้จังหวะและมาตรา ส่วนสัทศาสตร์ดูจะมีความสำคัญในการศึกษามาตราเชิงเปรียบเทียบและการวิเคราะห์กระสวนของเสียงอย่างถูกต้อง

ในสมัยเดียวกับที่ครอลใช้วิธีการทางภาษาในการศึกษาลีลาร้อยแก้ว Kenneth Burke ใช้สัทศาสตร์เพื่อการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของเสียงพยัญชนะในงานของคอเลอริดจ์ ในบทความเรื่อง **"On Musicality in Verse"** (1940) ปัญหาที่เบอร์กสนใจคือกวีนิพนธ์หลายตอนที่ดูเหมือนจะมีวิธีการสร้างซึ่งคงเส้นคงวาสังเกตได้ชัดเจน แต่ผลที่ได้ไม่ได้เกิดขึ้นจากการใช้เสียงซึ่งเหมือนกันอย่างชัดเจนดังในสัมผัสอักษร ตัวอย่างเช่น **"bathed by the mist"** ซึ่งดูเหมือนจะตัดตอนออกมาได้ในฐานะที่รวมกันเป็นหน่วยหนึ่งโดยเหตุผลอื่นนอกจากด้านไวยากรณ์ กลุ่มคำที่ยกมานี้ดูเหมือนจะมีความคงเส้นคงวาอยู่เบื้องหลัง ทำให้เรามีความพอใจว่าไพเราะ เบอร์กใช้สัทศาสตร์ขั้นพื้นฐานวิเคราะห์ที่มาของความไพเราะ พบว่าสามารถใช้หลักพยัญชนะฐานกรณ์เดียวกัน (cognate) ในการจับวิธีการสัมพันธ์เสียงในกวีนิพนธ์ เช่น b — b — the — m ในวลีข้างบนเป็นสัมผัสอักษรแบบ "แฝง" ถ้ากวีใช้ b ทั้งสามแห่งจะได้สัมผัสทื่อ ๆ และน่าเบื่อ ในการเปลี่ยนพยัญชนะตัวที่สามเป็น m กวียังสามารถรักษาแนวคิดหลักทางสัทศาสตร์ไว้ได้ ในขณะที่ให้ความแปรเปลี่ยนภายในแนวคิดหลักนี้แก่เรา แต่ถ้ากวีใช้พยัญชนะอื่นซึ่งไม่ได้เกิดในฐานกรณ์เดียวกันแทน m เช่น w, z

หรือ k การแบ่งหน่วยทางเสียงดนตรีของวลีนี้ก็จะสูญสิ้นไป นี้เป็นการใช้พยัญชนะฐานกรณ์เดียวกันชุดที่หนึ่ง ชุดที่สองในวลีเดียวกันนี้ คือ n d t โดย d และ t มีความสัมพันธ์กับ n ในลักษณะเดียวกับที่ b และ t มีความสัมพันธ์กับ m ดังนั้น b ใน "bathed" และ t ใน "mist" จึงเป็นเสียงร่วมฐานกรณ์ เรายังพบว่าคำแรกและสุดท้ายในชุดนี้ลงท้ายด้วยเสียงในตระกูล n ถ้าจะทำให้ความสัมพันธ์นี้แจ่มแจ้งขึ้น ก็อาจกล่าวว่า d คือ t โฆษะและ t ก็คือ d อโฆษะ นั่นเอง ส่วนเสียงที่มีลมหายใจหรือธนิตของ t คือ th เช่นใน "tooth" และเสียงธนิตของ d คือ th เช่นใน this ดังนั้น th ในคำว่า "bathed" และ "the" อาจถือว่าเป็นเสียงแปรของ d เมื่อเป็นเช่นนี้เบอร์กจึงสรุปว่า เสียง n เลื่อนไปสู่ d และ t และ t เลื่อนไปสู่ t โฆษะและอโฆษะตามลำดับ ดังนั้น กระสวนของเสียงก็จะเป็นดังนี้



ในทำนองเดียวกัน เสียงตระกูล m อาจทำเป็นกระสวนได้ดังนี้



เมื่อนึกถึงกระสวนทั้งสองนี้ไว้ในใจ และความจริงที่ว่า สำหรับโครงสร้างทางพยัญชนะที่เป็นพื้นฐานของ "bathed by the mist" เราพบว่าวลีนี้ประกอบด้วยสัมผัสแฝงสองสัมผัส คือ b — b — m และ th — d — th — t เบอร์กจึงกล่าวว่า เขาใคร่จะเสนอว่าคุณลักษณะทางความไพเราะที่ได้ในที่นี้เกิดจากการใช้เสียงพยัญชนะร่วมฐานกรณ์[36]

บทสรุป

ในการศึกษาลีลาการแต่ง นอกจากจะต้องเลือกวิธีการตามลักษณะของสิ่งซึ่งจะศึกษา และมีความตระหนักเรื่องวัตถุประสงค์เพื่อวรรณคดีแล้ว ยังมีปัญหาที่เกิดจากลีลาเอง คือ ไม่ว่าจะเป็นภาษาระดับใด ย่อมจะพบลีลาหรือวิธีแสดงออกของผู้ใช้ภาษา การพบลักษณะที่มีร่วมกันในภาษาธรรมดาไม่อาจตอบปัญหาว่า ศิลปะของผู้แต่งวรรณกรรมชั้นนั้น ๆ เกิดขึ้นจากเหตุใด แต่ในทางตรงกันข้ามการถือว่า ลีลาที่ต่างจากผู้อื่นในวรรณกรรมชั้นหนึ่งเป็นที่มาของศิลปะของผู้เขียนงานชิ้นนั้นก็ไม่ถูกต้องอีกเช่นเดียวกัน แบบบ์กล่าวว่า ทฤษฎีเรื่อง "การแปรเปลี่ยนจากมาตรฐานปกติ" (norm) เป็นเกณฑ์ที่อาจยกย่องความคิดริเริ่มของศิลปิน แต่ก็จบลงด้วยการก่อให้เกิดปัญหาในตัวเองเมื่อคิดถึงระบบทางภาษาซึ่งมีมากมายและเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา เราอาจตั้งปัญหาว่า จะเป็นไปได้เสมอไป

หรือไม่ที่จะพบและให้คำจำกัดความของคำว่ามาตรฐานปกติด้วยความแน่ใจ อันจะทำให้เราตัดสินได้ว่า วงความซึ่งจะเป็นเครื่องชี้ว่ารูปแบบการพูดอย่างหนึ่งเป็นตัวของตัวเองไม่ซ้ำใครนั้น แท้จริงเป็นลักษณะแปรเปลี่ยน คือ ไม่ใช่มาตรฐานปกติ นอกจากนั้น ก็ยังมีปัญหาอื่นที่แบบบ์ยกขึ้นมาถาม เช่น เราอาจแยกได้อย่างแน่ใจหรือไม่ว่า วัสดุทางคำพูดส่วนใดเป็นแบบประเพณี และส่วนใดเป็นสิ่งที่แตกต่างออกไป ทั้งนี้ โดยคำนึงถึงความจริงว่า แม้แต่ในสิ่งที่แตกต่างก็จะต้องใช้ประเพณีทางภาษาเพื่อที่จะเข้าใจกันได้ ถ้าจะต้องตั้งเกณฑ์ของการแปรเปลี่ยนจากมาตรฐานปกติจะใช้เกณฑ์ของใคร ศิลปินเองตระหนักในประเพณีที่ตนนำบางสิ่งมาดัดแปลงหรือไม่[37] และผู้อ่านจำเป็นต้องใช้ความตระหนักเท่าที่ตนมีเกี่ยวกับเกณฑ์ทางภาษาหรือไม่ ประโยชน์และอันตรายในการวิเคราะห์ลีลาตามทฤษฎีต่าง ๆ ดังที่ให้ตัวอย่างแล้วเป็นสิ่งซึ่งผู้ศึกษาจะต้องสนใจ เพราะทั้งหมดนี้เกี่ยวข้องกับสิ่งสุดท้ายในการศึกษาวรรณคดี คือ การวิจารณ์ ถ้าข้อมูลสำหรับใช้ในการวิจารณ์ได้มาจากการใช้ทฤษฎีที่ไม่เหมาะสมกับวัสดุทางวรรณกรรม การวิจารณ์ก็จะผิดพลาดไปด้วย ทำให้เกิดผลเสียต่อการศึกษาวรรณคดีมากกว่าผลดีในกรณีที่ใช้ทฤษฎีไม่เหมาะสม ผลดีที่อาจจะมีก็เป็นเพียงการลับสมอง หรือแสดงขั้นตอนในการวิเคราะห์เท่านั้น

เชิงอรรถบทที่ 5

1. J.T. Shaw, "Literary Indebtedness and Comparative Literary Studies," **Comparative Literature : Method and Perspective**, ed. by Newton P. Stallknecht and Host Frenz (Carbondale : Southern Illinois University Press, 1961), pp. 58-59.
2. **Ibid.**, p. 63.
3. **Ibid.**, p. 290 (note).
4. **Ibid.**, p. 63.
5. Jean Alexander, "Parallel Tendencies in English and Spanish Tragedy in the Renaissance," **Studies in Comparative Literature**, ed. by Waldo F. McNeir (Baton Rouge :Lousiana University Press, 1962), pp. 85-101.
6. Haskell M. Block, "The Alledged Parallel of Metaphysical and Symbolist Poetry," **Comparative Literature : Matter and Method**, ed. by Owen A. Aldridge (Urbana University of Illinois Press, 1969), p. 90.
7. **Ibid.**, pp. 91-94.
8. **Ibid.**, pp. 94-97.
9. **Ibid.**, pp. 100-101.
10. Jan Brandt Corstius, **Introduction to the Comparative Study of Literature** (New York :Random House, 1968), p. 185.
11. Shaw, **Comparative Literature:Method and Perspective**, p. 65.
12. **Ibid.**, pp. 65-67.
13. **Ibid.**, p. 71.

14. นันทกา พลอยแก้ว, อิทธิพลของการละครตะวันตกในบทละครพูดพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิตหน่วยวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2521 บทคัดย่อ หน้า ก.

15. อ้างแล้ว, หน้า 56—63.

16. อ้างแล้ว, หน้า 142—149.

17. Shaw, **Comparative Literature: Method and Perspective**, p. 60.

18. Kenneth R. Wilson-Jones, "Voltaire's Letters and Notebooks in English (1726-1729)," **Studies in Comparative Literature**, p. 120.

19. **Ibid.**, pp. 126-129.

20. Shaw, **Comparative Literature : Method and Perspective**, p. 62.

21. Abois Brandl, "The British Academy Third Annual Shakespear Lecture (London, 1913)," p.11, quoted by Host Frenz in "The Art of Translation," **Comparative Literature: Method and Perspective**, p. 73.

22. Host Frenz, "The Art of Translation," **Comparative Literature: Method and Perspective**, p. 80.

23. **Ibid.**, p. 81.

24. David Lodge, "The Argument from Translation," from "The Novelist's Medium and the Novelist's Art," **Essays in Stylistic Analysis**, ed. by Howard S. Babb (New York: Harcourt Brace Janovich, Inc.,1972), pp. 51-52.

25. Eileen Baldeshwiler, "The Lyric Short Story : The Sketch of A History," **Short Story Theories**, ed. by Charles E. May (n.p.) Ohio University Press, 1976), pp. 202-203.

26. **Ibid.**, pp. 203-206.

27. **Ibid.**, pp. 207-212.

28. Bernard Bergonzi, **The Situation of the Novel** (Middlesex : Penquin Books, Ltd., 1972), pp. 16-21.

29. **Ibid.**, pp. 26-34.

30. **Ibid.**, pp. 25-29.

31. **Ibid.**, pp. 39-42.

32. Howard S. Babb, ed., **Essays in Stylistic Analysis** (New York : Harcourt Brace Janovich. Inc., 1972), Introduction, p. 4.

33. René Wellek and Austin Warren, **Theory of Literature** (New York : Harcourt, Brace & World, Inc., 1956), pp. 178-179.

34. Morris W. Croll, "The Baroque Style in Prose," **Essays in Stylistic Analysis**, pp. 95-101.

35. **Ibid.**, pp. 101-104.

36. Kenneth Burke, **Perspectives by Incongruity**, ed. by Stanley Edgar Hyman (Bloomington: Indiana University Press,1964), pp. 110-111.

37. Babb, **Essays in Stylistic Analysis**, pp. 4-5.

หนังสืออ้างอิง

1. Aldridge, Owen A. **Comparative Literature:Matter and Method**. Urbana: University of Illinois Press, 1969.
2. Babbs,Howard S., ed. **Essays in Stylistic Analysis.** New York:Harcourt Brace Janovich, Inc., 1972.
3. Bates, Waldo Jackson, ed. **Criticism: The Major Texts**. New York: Harcourt, Brace & World, Inc. 1952.
4. Bentley, Eric. **The Theory of Modern Stage**. New York:Penquin Books, Ltd., 1976.
5. Bergonzi, Bernard. **The Situation of the Novel**. Middlesex: Penquin Books. Ltd., 1972.
6. Burke, Kenneth. **Perspectives by Incongruity**. Bloomington: Indiana University Press, 1964.
7. Cole, Toby, ed. **Playwrights on Playwriting**. New York: Hill and Wang, 1960.
8. Corstius, Jan Brandt. **Introduction to the Comparative Study of Literature**. New York:Random House, Inc., 1968.
9. Craig, David, ed. **Marxists on Literature:An Anthology**. Middlesex: Penquin Books, Ltd.,1975.
10. D'Espeze, Pierre and Forsca, François. **A Concise Illustrated History of European Painting**. New York: Washington Square Press, 1961.
11. Dukore, Bernard F., ed. **Dramatic Theory and Criticism**. New York: Holt Rinehart and Wimsatt, Inc., 1974.
12. Eliot, T.S. **Selected Prose**. Edited by Frank Kermode. London: Faber and Faber, 1975.
13. Finnigan, Ruth. **Oral Poetry**. Cambridge : Cambridge University Press, 1977.
14. Freud, Sigmund. **Introductory Lectures on Psycho-Analysis**. Translated by Joan Riviere. London : George Allen and Unwin, Ltd. 1922.
15. Gardner, Helen. **The Art of T.S. Eliot**. London: Faber and Faber, 1975.
16. Glicksberg, Charles I. **The Literature of Commitment**. London : Associated University Presses, 1976.
17. Hyman, Stanley Edgar, **The Armed Vision**. New York:Random House, Inc.. 1955.
18. Jung, C.G.**Memories, Dreams, Reflections**. Translated by Richard and Clara Winston. New York : Panther Books, 1961.
19. Jung, C.G. **The Portable Jung**. Translated by Joseph Cambell. New York: Viking Press Inc., 1980.
20. Lovejoy, Arther O. **Essays in the History of Ideas**. New York : G.P. Putnam & Sons, 1960.

21. May, Charles E., ed. **Short Story Theories.** n.p., Ohio University Press, 1976.

22. McNeir, Waldo F., ed. **Studies in Comparative Literature.** Vol 11. Baton Rouge : Lousiana University Press, 1962.

23. Nicolosi, Robert J. **The Musical Quaterly,** April 1980.

24. Osbourne, Harold, ed. **Oxford Companion to Art.** Oxford : The Clarendon Press, 1975.

25. Ragghianti, Carlo Ludovico, gen. director. **Uffici, Florence.** New York : News Week, Inc., 1968.

26. Richards, I.A. **Principles of Literary Criticism.** London : Percy Lund, Humphries & Co., Ltd., 1926.

27. Roche, Jerome. **The Madrigal.** London : Hutchinson University Library, 1972.

28. Smith, Henry Nash. **Democracy and the Novel.** New York : Oxford University Press, 1978.

29. Stallknecht, Newton P. and Frenz, Host, eds. **Comparative Literature: Method and Perspective.** Carbondale: Southern Illinois University Press, 1961.

30. Stallman, Robert Wooster, ed. **Critiques and Essays in Criticism.** New York : The Ronald Press Co., 1949.

31. Steiner, George. **The Death of Tragedy.** London : Faber and Faber, 1961.

32. Styan, J.L. **Drama, Stage and Audience.** London : Cambridge University Press, 1975.

33. Tieghem, Paul Van. **La Littérature Comparée.** Paris : Librarie Armand Colin, 1931.

34. Tolstoy, Leo. **What is Art ?** Tranlated with Introduction by Aylmer Maude. London : Walter Scott, Ltd., 1899.

35. Trilling, Lionel. **The Liberal Imagination.** New York: Doubleday and Company, Inc. 1953.

36. Weitz, Morris. **Hamlet and the Philosophy of Criticism.** London : Faber and Faber, 1972.

37. Wellek, René and Warren, Austin. **Theory of Literature.** Harcourt, Brace & World, 1956.

38. Wimsatt, William K. and Brooks, Cleanth. **Literary Criticism : A Short History.** Calcutta : Oxford and IBH Publishing Co., 1970.

39. นันทกา พลอยแก้ว, **อิทธิพลของการละครพูดตะวันตกในบทละครพูด พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว.** วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต หน่วยวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2521.

วรรณกรรม

1. Blake, William. **Complete Writings.** Edited by Geoffry Keynes. London : Oxford University Press, 1969.

2. Browning, Robert. **The Poems and Plays of Robert Browning 1844-1864.** Edited by Ernest Rhys. London : J.M. Dent and Sons, Ltd., 1936.

3. Dryden, John. **Poems and Fables.** Edited by James Kensley, London : Oxford University Press, 1962.

4. Eliot, T.S. **Collected Poems 1909-1962.** London : Faber and Faber, 1974.

5. Keats, John. **The Poems of John Keats.** Edited by E. de Selincourt. London : Methuen and Co., Ltd., 1920.

6. Langland, William. **Pier the Plowman.** Middlesex : Penquin Books, Ltd., 1971.

7. Malraux, André. **Les Conquérants.** Paris : Brodat et Taupin, 1963.

8. More, Thomas. **Utopia.** Translated with Introduction by Paul Turner. Middlesex : Penquin Books, Ltd., 1965.

9. O'Neill, Eugene. **Plays of Eugene O'Neill.** New York : Random House, Inc., 1955.

10. Orwell, George. **Burmese Days.** Middlesex : Penquin Books, Ltd., 1977.

11. Poe, Edgar, Alan. **Poems and Tales.** New York : The Book League of America, n.d.

12. Wordsworth, William. **Poetical Works of Wordsworth.** London : Oxford University Press, 1939.

13. พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก. **รามเกียรติ์** เล่ม 1. พระนคร : ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ครั้งที่ 4, 2520.

ISBN 974-07-5204-7

พิมพ์ที่บริษัทโรงพิมพ์ ไทยวัฒนาพานิช จำกัด ๘๙๑ ถนนพระราม ๑ กรุงเทพมหานคร
นางบุญพริ้ง ต. สุวรรณ ผู้พิมพ์ผู้โฆษณา พ.ศ. ๒๕๒๕