ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ ของเกาสิงเจี้ยน: ความสัมพันธ์ระหว่างตัวบทและทฤษฎีวรรณคดีของผู้ประพันธ์

นายนิพนธ์ ศศิภานุเดช

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ ภาควิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ
คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2546

ISBN 974-17-4538-9

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

GAO XINGJIAN'S *SPIRITUAL MOUNTAIN*: THE RELATIONSHIP BETWEEN THE TEXT AND ITS AUTHOR'S LITERARY THEORY

Mr. Nipon Sasipanudej

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A Thesis Submitted in a Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master for Arts in Comparative Literature
Department of Comparative Literature
Faculty of Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2003

ISBN 974-17-4538-9

หัวข้อวิทยานิพนธ์	*ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* ของเกาสิงเจี้ยน: ความสัมพันธ์ระหว่างตัวบทและทฤษฎีวรรณคดีของผู้ประพันธ์
โดย	นายนิพนธ์ ศศิภานุเดช
สาขาวิชา	วรรณคดีเปรียบเทียบ
อาจารย์ที่ปรึกษา	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ตรีศิลป์ บุญขจร
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม	รองศาสตราจารย์ ดร. มาลินี ดิลกวณิช

คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

..... คณบดีคณะอักษรศาสตร์
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ม.ร.ว. กัลยา ติงศภัทิย์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(อาจารย์ ดร. วรุณี อุดมศิลป)

..... อาจารย์ที่ปรึกษา
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ตรีศิลป์ บุญขจร)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม
(รองศาสตราจารย์ ดร. มาลินี ดิลกวณิช)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร. อนงค์นาฏ เถกิงวิทย์)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

นิพนธ์ ศศิภานุเดช: *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* ของเกาสิงเจี้ยน: ความสัมพันธ์ระหว่างตัวบทและทฤษฎีวรรณคดีของผู้ประพันธ์ (GAO XINGJIAN'S *SPIRITUAL MOUNTAIN*: THE RELATIONSHIP BETWEEN THE TEXT AND ITS AUTHOR'S LITERARY THEORY) อ.ที่ปรึกษา: ผศ.ดร. ตรีศิลป์ บุญขจร, อ.ที่ปรึกษาร่วม : รศ.ดร. มาลินี ดิลกวณิช, 174 หน้า, ISBN 974-17-4538-9

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีวัตถุประสงค์สองประการคือประการแรกเพื่อศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างตัวบทและทฤษฎีวรรณคดีของผู้ประพันธ์ ประการที่สองเพื่อศึกษาชีวประวัติ ภูมิหลังทางการเมือง สังคมและวัฒนธรรมที่มีผลต่อการสร้างสรรค์แนวคิดทางวรรณกรรมและประพันธศิลป์ในนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ*

ผลการวิจัยพบว่านวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* แสดงให้เห็นการผสมผสานนวนิยมทางวรรณกรรมของตะวันตกและสุนทรียศาสตร์จีนดั้งเดิมโดยการรับเอาแนวคิดและขนบวรรณศิลป์การถ่ายทอดโลกแห่งอัตวิสัยของนวนิยมทางวรรณกรรมของตะวันตกมาเป็นหัวใจของการประพันธ์นวนิยายเพื่อแสดง "ปัจเจกภาวะ" ตอบโต้นโยบายศิลปะและวรรณคดีของเหมาเจ๋อตุง ขณะเดียวกันก็ประยุกต์ท่าทีแบบพุทธศาสนามหายานนิกายเซนที่เรียกว่า "การถอดถอนตนเองเพื่อเพ่งพิศดูอย่างสงบสงัด" มาใช้ในกระบวนการเล่าเรื่องที่ใช้บุรุษสรรพนามเอกพจน์สามบุรุษสลับกันไปมาเพื่อให้ผู้เล่าสามารถเพ่งพิศดูอัตวิสัยของตนเองและปรากฏการณ์ภายนอกอย่างอิสระเสรีในตัวตนแห่งอุตตรภาวะ ผู้ประพันธ์ทำลายตรรกะของโครงเรื่องโดยทำให้ตัวบทนวนิยายกลายเป็นแหล่งรวมปกิณกะคดีแห่งชีวิตซึ่งประยุกต์มาจากสุนทรียศาสตร์จีนดั้งเดิมที่ความสำคัญต่อความไม่ปะติดปะต่อที่ปรากฏในงานเขียนปกิณกะคดีและงานเขียนทางปรัชญาของจีนโบราณเพื่อจำลองโลกและชีวิตในยุคปัจจุบันในแง่มุมใหม่ที่แตกต่างไปจากแง่มุมเดิมที่อิงอยู่กับตรรกะ ผู้ประพันธ์นำเสนอโลกแห่งอัตวิสัยผ่าน "กระแสธารแห่งภาษา" ซึ่งมีศักยภาพในอันที่จะทำให้เรื่องเล่าภายในกระแสสำนึกเผยตนเองออกมาเป็นกาลปัจจุบันอันเป็นนิรันดร์ รวมทั้งประยุกต์วิธีการของคีตศิลป์และทัศนศิลป์มาใช้ในวรรณศิลป์เพื่อสื่อสารทางจิตวิญญาณผ่านดุลยภาพทางเสียงและกระบวนจินตภาพ การเปล่งเสียงให้มีจังหวะจะโคนเป็นไปเพื่อถ่ายทอดนัยยะประหวัดที่อยู่เบื้องหลังสัญญะและรหัสซึ่งลำพังไม่มีศักยภาพพอที่จะถ่ายทอดหากปราศจากมนุษย์

นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* กระทำวาทกรรมว่าด้วย "การปราศจากลัทธิ" ให้เป็นที่ประจักษ์โดยการจดจารจารึกกระบวนการรับรู้ทางผัสสะเพื่อแสดงและยืนยัน "ปัจเจกภาวะ" เพื่อตอบโต้อุดมการณ์ของเหมาเจ๋อตุงและบรรดาลัทธิต่าง ๆ นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* แสดงการกลับไปแสวงหาวัฒนธรรมชายขอบซึ่งถูกรุกรานจากวาทกรรมของขงจื๊อและเหมาเจ๋อตุง การกลับไปแสวงหาวัฒนธรรมชายขอบทำให้นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* สามารถรักษาสายสัมพันธ์ระหว่างนวนิยายจีนร่วมสมัยและขนบวรรณศิลป์จีนโบราณอย่างมีนัยยะสำคัญ รวมทั้งการตั้งข้อกังขาต่อประวัติศาสตร์รากเหง้าแห่งความเป็นจีนแบบประวัติศาสตร์นิยมใหม่ซึ่งทำให้นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* ก้าวพ้นความเป็นชาติและมีความเป็นสากล

"ปัจเจกภาวะ" จึงเป็นหัวใจของนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* ทั้งในแง่ของกลวิธีและเนื้อหาที่มีเอกลักษณ์ทั้งในและนอกบริบทคอมมิวนิสต์ แตกต่างจากวรรณกรรมพันผูกในบริบทโลก สร้างคุณค่าต่อทั้งวรรณกรรมจีนและวรรณกรรณสากลในฐานะวรรณกรรมทางเลือกแห่งอิสรภาพทางสุนทรียศาสตร์

ภาควิชา.....วรรณคดีเปรียบเทียบ..... ลายมือชื่อนิสิต .....

สาขาวิชา.....วรรณคดีเปรียบเทียบ..... ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา .....

ปีการศึกษา.....2546..... ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษาร่วม.....

##4480136322: MAJOR COMPARATIVE LITERATURE
KEY WORD: GAO XINGJIAN / SPIRITUAL MOUNTAIN / SOUL MOUNTAIN / CONTEMPORARY CHINESE NOVEL / CONTEMPORARY CHINESE LITERARY THEORY / MODERNISM AND POSTMODERNISM IN CHINESE LITERATURE

NIPON SASIPANUDEJ: GAO XINGJIAN'S *SPIRITUAL MOUNTAIN*: THE RELATIONSHIP BETWEEN THE TEXT AND ITS AUTHOR'S LITERARY THEORY. THESIS ADVISOR: ASST. PROF. TRISILPA BOONKHACHORN, Ph.D. THESIS CO-ADVISOR: ASSOC. PROF. MALINEE DILOKWANIT, Ph.D. 174 pp. ISBN 974-17-4538-9

This thesis has two objectives: to interweave the relationship between the literary text and its author's literary theory and to study his biography, political, social and cultural background in contemporary phase as a formative stage of his literary notion and poetics in *Spiritual Mountain*.

The research shows that *Spiritual Mountain* is an outcome of literary intercrossing between Western Modernism and traditional Chinese aesthetics through adopting the concept and literary tradition of self-expression in Modernism in Western literary movement as the core of creative enterprise to disclose "individuality" against Mao Zedong's Art and Literary Policy; meanwhile, applying the method of Zen Buddhist contemplation called "self-detached observation" into self-decentering narrative mode with a set of interchangeable singular pronouns which create alienation of self-consciousness and provide a broader psychological space in scrutinizing a flowing subjectivity and outer phenomena in the transcendent and distanced self. Miscellaneous notes of life traced back to traditional Chinese aesthetics are deployed technically to represent the modern world in irrational way so as to break away from the positivistic mode of logical narrative. In terms of language, Gao Xingjian brings the mental activities of the narrator into the linear "stream of language" which transcends concepts of time and subject-tense inflections so that world of subjectivity in Chinese manifests itself as an eternal present; in addition, the application of musical and visual art into literary art for spiritual communication between the narrator and readers by means of the unity of the musicality of sound and imagery has been found. An auditory appealing pronunciation is to affirm the human existence behind signs and codes in literary language for a full utterance of their own connotations.

The concept of "without isms" is developed into *Spiritual Mountain* by jotting the whole process of physical perception to validate individual reality, values and existence as primitivistic fundamentalist against Mao Zedong's ideology and any isms.

The revitalization of indigenous culture on the margins of society is regarded as an exaltation of "individuality" among the hegemony of Confucius and Communist discourses. The returning for Chinese cultural roots significantly preserves the relation between contemporary Chinese literariness and pre-modern Chinese literary tradition, and also provides New-Historicism world-view towards mythological Chineseness. By historical demystification, *Spiritual Mountain* goes beyond the limit of national boundaries and reaches universality.

Thus the "individuality" is the heart of *Spiritual Mountain* in technical and conceptual facets under the Communist context and beyond it. With its own characteristics different from engagement literature, *Spiritual Mountain* enriches Chinese and world literature by taking an alternative form of aesthetics freedom.

Department	Comparative Literature	Student's signature…..……...
Field of study	Comparative Literature	Advisor's signature……..
Academic year	2003	Co-advisor's signature…….

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เล่มนี้ไม่อาจสำเร็จลุล่วงไปได้หากปราศจากคำชี้แนะอันมีค่ายิ่งจากผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ตรีศิลป์ บุญขจร อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์และรองศาสตราจารย์ ดร. มาลินี ดิลกวณิช อาจารย์ที่ปรึกษาร่วมที่กรุณาตรวจแก้และให้ความอนุเคราะห์ทางวิชาการด้วยความกระตือรือร้นเสมอมา ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณในความเป็นครูของท่านทั้งสองเป็นอย่างยิ่ง รวมทั้งอาจารย์ ดร. วรุณี อุดมศิลป ประธานกรรมการและรองศาสตราจารย์ ดร. อนงค์นาฏ เถกิงวิทย์ กรรมการที่ทำให้วิทยานิพนธ์ของผู้วิจัยมีข้อบกพร่องน้อยลง

ผู้วิจัยขอขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์นพพร ประชากุลที่กรุณาตรวจทานแนวคิดว่าด้วยอุตตรภาวะของมาร์แซล พรุสต์ที่อ้างอิงในวิทยานิพนธ์และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. จาตุรี ดิงศภัทย์ที่ช่วยไขความกระจ่างต่อประเด็นถกเถียงเกี่ยวกับนวนิยมทางวรรณกรรมของตะวันตก รวมทั้งอาจารย์ณปรัชญ์ บุญวาศที่เอื้อเฟื้อข้อมูลทางประวัติศาสตร์จีนร่วมสมัยและแสดงทัศนะเชิงวิพากษ์ทางประวัติศาสตร์อันมีประโยชน์ต่อการวิจัย

ผู้วิจัยขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร. มาเบล ลี (Assoc. Prof. Mabel Lee, Ph.D) ผู้ทรงคุณวุฒิด้านวรรณกรรมจีนร่วมสมัยแห่งมหาวิทยาลัยซิดนีย์ (University of Sydney) ซึ่งเอื้อเฟื้อข้อมูลทางทฤษฎีวรรณคดีของเกาสิงเจี้ยนและคำแนะนำอันเป็นประโยชน์ต่อการวิจัย

ผู้วิจัยขอขอบคุณเจ้าหน้าที่ภาควิชาวรรณคดีเปรียบเทียบและกัณยาณมิตรทุกท่านที่เป็นแรงกายและแรงใจให้แก่ผู้วิจัยเสมอมา

ท้ายที่สุดผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณพ่อและแม่ที่สนับสนุนและให้กำลังใจแก่ผู้วิจัยตลอดมาจนสำเร็จการศึกษา

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย.....ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....จ
กิตติกรรมประกาศ.....ฉ
สารบัญ.....ช

บทที่ 1 บทนำ.....1
1.1 ความเป็นมาของปัญหา.....1
1.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....7
1.3 วัตถุประสงค์ของการวิจัย.....7
1.4 สมมติฐานในการวิจัย.....8
1.5 ขั้นตอนการวิจัย.....8
1.6 ขอบเขตของการวิจัย.....8
1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....9
1.8 ข้อตกลงเบื้องต้น.....9

บทที่ 2 เกาสิงเจี้ยนกับนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ*: บริบททางการเมือง สังคม วัฒนธรรมและทฤษฎีวรรณคดีของผู้ประพันธ์.....14
2.1 การปฏิวัติวัฒนธรรมในสาธารณรัฐประชาชนจีน.....14
2.2 วัฒนธรรมขงจื๊อและนโยบายศิลปะและวรรณคดีของเหมาเจ๋อตุง.....16
2.3 ภูมิหลังและบริบททางวรรณกรรมของเกาสิงเจี้ยน.....18
2.4 ทฤษฎีวรรณคดีของเกาสิงเจี้ยน.....32

บทที่ 3 การประสานกลวิธีสมัยใหม่กับขนบวรรณศิลป์จีนโบราณในนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* 41
3.1 มิติทางจิตวิญญาณ: ความเป็นจริงในระดับผัสสะของปัจเจกบุคคล.....41
3.2 โครงสร้างของนวนิยาย: ปกิณกะคดีแห่งชีวิต (Miscellaneous notes of life)……47

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

3.3 การนำเสนอตัวตนของผู้ประพันธ์ผ่านมุมมองของการเล่าเรื่องที่หลากหลาย: ตัวตนแห่งอุตตรภาวะ (Self-transcendent subject)……..…..……63
3.4 จากกระแสธารแห่งความนึกคิด (Stream of consciousness) สู่กระแสธารแห่งภาษา (Stream of language) : กาลปัจจุบันอันเป็นนิรันดร์ (Eternal present).....…97
3.5 จินตภาพนิยม (Imagism) : การนำเสนออัตวิสัยผ่านกระบวนจินตภาพ (Imagery)……..……116
3.6 สาธกนิทาน (Allegory)……119

บทที่ 4 จากทฤษฎีวรรณคดีสู่นวนิยาย: “ปัจเจกภาวะ” ในนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ*.....126
4.1 แนวคิดเรื่องการปราศจากลัทธิ.....127
4.2 แนวคิดเรื่องการกลับไปแสวงหาวัฒนธรรมชายขอบ.....147
4.3 แนวคิดเรื่องวรรณกรรมเย็น (Cold literature) หรือวรรณกรรมบริสุทธิ์ (Pure literature)……...160

บทที่ 5 บทสรุป.....168

รายการอ้างอิง.....171

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์.....174

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาของปัญหา

วันที่ 12 ตุลาคม ค.ศ. 2000 ราชบัณฑิตยสภาสวีเดนประกาศมอบรางวัลโนเบลสาขาวรรณคดีให้แก่เกาสิงเจี้ยน (Gao Xinjian) นักประพันธ์ชาวจีนผู้ซึ่งเป็นทั้งนักเขียนนวนิยาย นักการละคร นักทฤษฎีวรรณคดี นักวิจารณ์ศิลปะและจิตรกรด้วยนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* [*Soul Mountain*, 1990 (靈山)] นับเป็นครั้งแรกในประวัติศาสตร์ที่ปรากฏการมอบรางวัลอันทรงเกียรตินี้แก่วรรณกรรมที่ประพันธ์ด้วยภาษาจีน ราชบัณฑิตสภาสวีเดนประกาศในคำแถลงมอบรางวัลว่าผลงานของเกาสิงเจี้ยนมีความเป็นสากล หยั่งรู้ความขมขื่น มีเอกลักษณ์ด้านภาษา นับเป็นการบุกเบิกแนวทางใหม่แก่นวนิยายและบทละครจีน (For an oeuvre of universal validity, bitter insights and linguistic ingenuity, which has opened new paths for the Chinese novel and drama.[1])

การได้รับรางวัลดังกล่าว หากพิจารณาให้ลึกลงไปก็เป็นการตอกย้ำอย่างมีนัยยะสำคัญว่าภาษาจีนมีศักยภาพพอเพียงที่จะก้าวเข้ามาท้าทายวรรณกรรมร่วมสมัยในบริบทโลก (Significantly, it was an affirmation of the potential of the Chinese language to meet the challenges of contemporary literature in the world context.[2])

เกาสิงเจี้ยนเป็นนักประพันธ์ที่สามารถประพันธ์วรรณกรรมได้ทั้งสองภาษาคือภาษาจีนและภาษาฝรั่งเศส เขาไม่ได้รับการยกย่องมาตลอดในสาธารณรัฐประชาชนจีน เพราะผลงานของเขาไม่ได้ดำเนินรอยตามขนบวรรณศิลป์ของวรรณกรรมจีนโบราณหรือแม้แต่ขนบวรรณศิลป์ของนักประพันธ์จีนสมัยใหม่ก่อนหน้าเขา ตลอดจนนโยบายศิลปะและวรรณคดีของเหมาเจ๋อตุงที่กำหนดให้ศิลปกรรมทำหน้าที่รับใช้ “มวลชน” ในบริบทการเมือง

อย่างไรก็ตามในบริบทวรรณกรรมโลกผลงานของเขาโดยเฉพาะอย่างยิ่งนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* และ *คัมภีร์ของเอกบุรุษ* [*One Man's Bible*, 1999 (一個人的聖經)] กลับได้การรับยกย่องว่าเป็นผลงานที่แสดง “ปัจเจกภาวะ” ท่ามกลางการถูกคุกคามทางการเมือง

---

[1] The Swedish Academy, “Press Release,” in *The Nobel Prize for Literature*, http://www.nobel.se/literature/laureates/2000/press.html (3 Aug 2003).

[2] Mabel Lee, “Gao Xingjian and his Notion of Cold Literature,” in *Sighs Too Deep For Tears: Lectures of the Society for Studies in Religion, Literature and the Arts* (12 June, 2001), (Sydney: University of Sydney Printing Service, 2001), p. 33.

“ปัจเจกภาวะ” นำเสนอผ่านแนวคิดทางวรรณกรรมและประพันธลีลาที่ขัดต่อหลักการของสัจสังคมนิยม (Social Realism) และจินตนิยมปฏิวัติ (Revolutionary Romanticism) ที่เหมาเจ๋อตงเชิดชู การสร้างสรรค์ทางความคิดของเกาสิงเจี้ยนอยู่ตรงที่สามารถผสมผสาน ขนบวรรณศิลป์ของวรรณกรรมจีนโบราณหรือหากจะกล่าวให้เฉพาะเจาะจงลงไปก็คือสุนทรียศาสตร์จีนแบบดั้งเดิม (traditional Chinese aesthetics) เข้ากับนวนิยมทางวรรณกรรมของตะวันตก (Modernism in Western literary movement) อย่างสร้างสรรค์และมีลักษณะของวรรณกรรมร่วมสมัยที่ไม่สูญสิ้นจิตวิญญาณของวัฒนธรรมดั้งเดิม แม้จะรับเอาขนบวรรณศิลป์ของโลกตะวันตกเข้ามาประยุกต์ใช้

การรับขนบวรรณศิลป์ของโลกตะวันตกเข้ามาพลิกแพลงในการสร้างสรรค์วรรณกรรมทำให้ผลงานของเกาสิงเจี้ยนเกิด “ความแปลก” ที่กลายเป็นตัวแปรสำคัญที่ก่อให้เกิดปฏิกิริยาต่อต้านจากบรรดานักวิจารณ์อนุรักษ์นิยมในสาธารณรัฐประชาชนจีนที่ตั้งตนเป็นปรปักษ์กับ “ของตะวันตก” และกล่าวหาว่าเกาสิงเจี้ยนและผลงานของเขามิได้เป็นผลิตผลของภูมิปัญญาจีนและรับใช้โลกเสรีนิยมประชาธิปไตย ในกรณีนี้เกาสิงเจี้ยนออกมาตอบโต้อย่างคมคายว่าวัฒนธรรมจีนแผ่ซ่านอยู่ในสายเลือดของเขาโดยมิต้องแขวนป้ายประกาศ สิ่งสำคัญสำหรับนักประพันธ์คือการปลดเปลื้องตนเองออกมา (จากความเป็นชาติและวิวาทะทางการเมือง) และสร้างสรรค์โดยมิต้องเร่ขายมรดกของบรรพชนเลี้ยงชีพ[3]

สำหรับเกาสิงเจี้ยน นวัตกรรมแท้ที่จริงเกิดจากการประยุกต์ภูมิปัญญาข้ามวัฒนธรรม หาใช่การสานต่อเพื่อธำรงสิ่งที่มีมาอยู่เดิมไม่[4] คำว่า “ประยุกต์” ในที่นี้มิได้หมายความแคบ ๆ แค่เพียงการดัดแปลงหรือพลิกแพลง แต่ยังหมายรวมถึงการตีความใหม่ (reinterpretation) และการทัศนาใหม่ (revisioning) การสร้างสรรค์ที่ตั้งอยู่บนการประยุกต์ภูมิปัญญาข้ามวัฒนธรรมจนเกิดเอกลักษณ์เฉพาะตนเช่นนี้ทำให้ยากที่จะชี้ขาดลงไปว่าผลงานของเกาสิงเจี้ยงสังกัดอยู่ในค่าย (school) ใด “ความแปลก” ของนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* ที่ต้องอาศัยทั้งกระบวนทัศน์ของวรรณกรรมประจำชาติและวรรณกรรมต่างชาติทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติเป็นเหตุผลสำคัญที่ทำให้ผู้วิจัยเลือกมาเป็นตัวบทศึกษาในสาขาวรรณคดีเปรียบเทียบ

นอกจากนี้เกาสิงเจี้ยนยังประพันธ์ทฤษฎีวรรณคดีมาอธิบายตัวบทวรรณกรรมของเขาทั้งในแง่ของเนื้อหาและประพันธศิลป์ หากนับทฤษฎีวรรณคดีของผู้ประพันธ์เป็นหนึ่งตัวบทที่มี

---

[3] Chang Chiung-fang, “Nobel Literature Prize for Gao Xingjian,” trans. Robert Taylor, *Sinorama*, 89 (December 2000): 48.

[4] Gao Xingjian 高行健, “Meiyou zhuyi” 沒有主義 (Without Isms), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms) (Taibei: Lianjing chuban shiye gongsi 聯經出版事業公司, 2001), pp. 3-4.

ความสัมพันธ์กับตัวบทวรรณกรรม ความเข้าใจในทฤษฎีวรรณคดีของผู้ประพันธ์ก็เป็นสิ่งจำเป็นสำหรับการวิเคราะห์ตัวบทวรรณกรรมของเขา

เกาสิงเจี้ยนได้ผลิตงานเขียนเชิงทฤษฎีออกมาอย่างต่อเนื่องเพื่อเปิดเผยมูลเหตุและแรงจูงใจที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์งานศิลปะของเขา อาทิ นวนิยาย บทละคร เรื่องสั้นและจิตรกรรม งานเขียนเชิงทฤษฎีเล่มแรกของเขาที่มีชื่อว่า *การสำรวจกลวิธีของนวนิยายสมัยใหม่ขั้นปฐม* [*A Preliminary Exploration of the Art of Modern Fiction*, 1981 (*现代小説技巧初探*)] เป็นรวมบทความว่าด้วยกลวิธีของวรรณกรรมสมัยใหม่ซึ่งแสดงสัมพันธวิถีระหว่างนวนิยมทางวรรณกรรมของตะวันตกกับสุนทรียศาสตร์จีนแบบดั้งเดิม งานเขียนเชิงทฤษฎีการประพันธ์วรรณกรรมสมัยใหม่เล่มนี้ชี้ให้เห็นว่าเกาสิงเจี้ยนมิได้ลอกเลียนแบบนวนิยมทางวรรณกรรมของตะวันตกอย่างมืดบอด แต่สังเคราะห์นวนิยมทางวรรณกรรมตะวันตกเข้ากับขนบวรรณศิลป์และภูมิปัญญาจีนเพื่อนำเสนอมนุษย์และปรากฏการณ์ในประวัติศาสตร์จีนร่วมสมัยอย่างชาญฉลาด นักวิชาการบางคนกล่าวว่างานเขียนเชิงทฤษฎีเล่มดังกล่าวเป็นเสมือนพิมพ์เขียวหรือแผนการณ์โดยละเอียดอันจะนำไปสู่การสร้างสรรค์นวนิยายขนาดยาวของเขาเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* (For himself, it was a blueprint of the issues he would deal with in his novel *Soul Mountain*.[5])

เกาสิงเจี้ยนไม่เพียงแต่นำเสนอกลวิธีของวรรณกรรมสมัยใหม่เท่านั้น เขายังนำเสนอโลกทัศน์ ชีวทัศน์ วรรณทัศน์และสุนทรียทัศน์ของเขาออกมาอย่างต่อเนื่องผ่านรวมบทความเชิงทฤษฎีวรรณคดีชื่อว่า *การปราศจากลัทธิ* [*Without Isms*, 1996 (*没有主義*)] ซึ่งเขียนขึ้นต่างกรรมต่างวาระและรวมเล่มพิมพ์ภายหลังนวนิยายเรื่องสำคัญของเขา 7 ปี บทความบางบทความใน *การปราศจากลัทธิ* เขียนคาบเกี่ยวกับช่วงเวลาที่เขาประพันธ์บทละครหลายเรื่องและนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* ซึ่งใช้เวลาประพันธ์ 7 ปี ตั้งแต่ ค.ศ. 1982 ณ นครหลวงปักกิ่ง สาธารณรัฐประชาชนจีน จนกระทั่งเสร็จสมบูรณ์เมื่อ ค.ศ. 1989 ณ กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส หนังสือรวมบทความเชิงทฤษฎีวรรณคดีเล่มนี้ได้เปิดเผยรายละเอียดที่สำคัญมากมายอันเอื้อประโยชน์ต่อการเข้าใจแนวคิดและประพันธศิลป์ในนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ*

สำหรับเกาสิงเจี้ยน การที่ผู้ประพันธ์แถลงแนวคิดบางประการผ่านสื่อในรูปแบบต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นสิ่งพิมพ์ บทสัมภาษณ์ทางวิทยุหรือโทรทัศน์ล้วนแต่เพิ่มพูนความเข้าใจตัวบทวรรณกรรมของผู้อ่านทั้งสิ้น เพราะช่วยลบช่องว่างแห่งความไม่เข้าใจระหว่างผู้อ่านและผู้ประพันธ์ รวมทั้งมายาคติที่ว่างานประพันธ์บังเกิดจากแรงบันดาลใจที่ปราศจากเหตุผล ข้อมูลเหล่านี้จะทำให้

---

[5] Mabel Lee, "Pronouns as Protagonist: On Gao Xingjian's Theories of Narration," in *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*, ed. Kwok – kan Tam (Hong Kong: The Chinese University Press, 2001), p. 244.

ผู้อ่านและผู้วิจารณ์เข้าใจถึงที่มาที่ไปของกระบวนการสร้างสรรค์งานเขียนของผู้ประพันธ์นับตั้งแต่ความคิดริเริ่ม การก่อตัวของความคิด วัตถุดิบที่นำมาใช้ในการประพันธ์ รวมทั้งการสร้าง ตัวละครในวรรณกรรม ตลอดจนนำข้อมูลเหล่านี้ไปใช้อ้างอิงทางวิชาการได้ การที่ผู้อ่านสมัยใหม่ใคร่จะศึกษาค้นคว้าข้อมูลนอกตัวบทวรรณกรรมก็เพื่อพยายามเข้าใจตัวบทวรรณกรรมให้ลึกซึ้งยิ่งขึ้นในทุก ๆ แง่มุม ประหนึ่งการสร้างสัมพันธภาพฉันมิตรสหายคนหนึ่งกับผู้ประพันธ์นอกเหนือจากการอ่านวรรณกรรมด้วยความชื่นชอบเป็นการส่วนตัว

> 現代小説家經常接受濟者的採訪或是應邀撰文介紹自己從素材的積累到構思、寫作的過程，不再把小說創作簡單地歸結為所謂靈感，並且主動破除對於靈感、對於作家本人的那種盲目的迷信。在他們的幫助下，研究文學過程的創作心理學作爲一門科學誕生了。它破除了藝術創作中的那些神秘主義的臆語，為文學史家和批評家分析作家和作品提供了更爲可靠的根據。
>
> 現代讀者也不願把作家當作神靈來膜拜，熱愛之餘，更希望了解他們，像了解自己的親人和朋友一樣。讀者在欣賞作品之外，還進而要求了解作家寫作時的動機、素材的來源、人物原型，以及種種有關某部小説創作過程的現實材料和思想材料。[6]

นักเขียนนวนิยายสมัยใหม่มักจะให้สัมภาษณ์แก่สื่อมวลชนและยินดีที่จะเขียนบทความต่าง ๆ เพื่ออธิบายกระบวนการสร้างสรรค์งานประพันธ์ ตั้งแต่การรวบรวมวัตถุดิบ เรื่อยไปจนกระทั่งถึงการก่อตัวของความคิดโดยไม่ถือเอาการสร้างสรรค์ นวนิยายเหมารวมเป็นเรื่องของแรงบันดาลใจที่ปราศจากเหตุผลแต่เพียงถ่ายเดียว ด้วยเหตุนี้ศาสตร์แห่งการสืบค้นเหตุปัจจัยนอกตัวบทวรรณกรรมจึงได้ถือกำเนิดขึ้นมาเพื่อตอบสนองความต้องการดังกล่าว ข้อมูลเหล่านี้นอกจากจะช่วยลบมายาคติเกี่ยวกับบ่อเกิดของวรรณกรรมและไขความกระจ่างให้แก่ประเด็นที่คลุมเครือในตัวบทแล้ว ยังเป็นข้อมูลให้นักประวัติวรรณคดีและนักวิจารณ์สามารถนำไปใช้อ้างอิงทางวิชาการได้

นอกจากนี้ผู้อ่านสมัยใหม่ก็ไม่ยินดีที่จะบูชานักประพันธ์เป็นดั่งเทพเจ้า นอกจากความชื่นชอบเป็นการส่วนตัวแล้ว ผู้อ่านยังหวังจะเข้าใจผู้ประพันธ์ให้มากยิ่งขึ้นทั้งในแง่ของเจตนารมณ์ การสร้างตัวละคร ที่มาของวัตถุดิบทางความคิดที่นำมาใช้

---

[6] Gao Xingjian 高行健, *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 現代小説技巧初探 (A Preliminary Exploration of the Techniques of Modern Fiction) (Guangzhou: Huacheng chubanshe 花城出版社, 1981), p. 123.

> ในการประพันธ์นวนิยาย ประหนึ่งใคร่จะเข้าใจญาติสนิทมิตรสหายของตนฉันใด ฉันนั้น (แปลและเรียบเรียงโดยผู้วิจัย)

เห็นได้ว่าเกาสิงเจี้ยนเล็งเห็นคุณค่าของการศึกษาข้อมูลนอกตัวบทต่าง ๆ และไม่ปิดบังอำพรางข้อมูลเชิงทฤษฎีเบื้องหลังงานประพันธ์ของเขา ดังเช่นที่นักประพันธ์หลายคนกระทำเพื่อให้งานประพันธ์ของเขาดูลึกลับซับซ้อนมากยิ่งขึ้น หากแต่วางตนทัดเทียมกับผู้อ่านในฐานะมิตรสหายทางวิชาการที่พยายามเปิดเผย “ตัวตน” ที่แท้จริงของเขาให้เป็นที่ประจักษ์ต่อผู้อ่าน

ในบรรดาวรรณกรรมประเภทนวนิยายของเกาสิงเจี้ยนที่ผู้วิจัยสำรวจ นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* และ *คัมภีร์ของเอกบุรุษ* ซึ่งประพันธ์เสร็จภายหลังนวนิยายเรื่องแรกของเขา 9 ปี มีความโดดเด่นที่สุด อย่างไรก็ตามหากศึกษาเปรียบเทียบตัวบทวรรณกรรมทั้งสองในแง่ของแนวคิด นวนิยายเรื่อง *คัมภีร์ของเอกบุรุษ* ปรากฏแนวคิดหลายประการซ้ำซ้อนกับนวนิยายเรื่องแรก ในทัศนะของผู้วิจัย นวนิยายเรื่อง *คัมภีร์ของเอกบุรุษ* เป็นแต่เพียงส่วนเสริมแนวคิดต่าง ๆ ที่ปรากฏอยู่แล้วในนวนิยายเรื่องแรกให้เด่นชัดยิ่งขึ้นและง่ายที่จะเข้าใจ[7] (Gao Xingjian’s second novel, *One’s Man Bible*, fulfils the themes of *Soul Mountain* but is easier to grasp.[8])

ในทัศนะของผู้วิจัยในบรรดาผลงานประเภทนวนิยาย นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* แสดงการตกผลึกทางความคิดอย่างสมบูรณ์ทั้งในแง่ของกลวิธีและเนื้อหาที่มีมิติศึกษาหลากหลายครอบคลุมทฤษฎีวรรณคดีของเขาทั้งในมุมลึกและกว้างอย่างที่นวนิยายเล่มอื่น ๆ ของเขายากจะเทียบได้

ใน *เหตุผลแด่วรรณกรรม* [*The Case for Literature*, 2000 (*文學的理由*)] เกาสิงเจี้ยนกล่าวว่าวรรณกรรมคือเสียงกู่ร้องของปัจเจกชน[9] ท่ามกลางการคุกคามของมวลชนในรูปแบบต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นการคุกคามทางการเมืองและการค้า ตลอดจนการคุกคามที่แฝงมาในรูปแบบของพลังเงียบอันได้แก่ ลัทธิ (ism) รูปการณ์จิตสำนึก (ideology) และมายาคติ (myth) ต่าง ๆ ที่ไหลวนอยู่ในสังคม ด้วยเหตุนี้ราชบัณฑิตยสภาสวีเดนจึงกล่าวว่าผลงานของเกาสิงเจี้ยนเป็นการเกิดใหม่ของความพยายามของปัจเจกชนในอันที่จะแสวงหาความรอดท่ามกลาง (การ

---

[7] การสานต่อจากตัวบทวรรณกรรมต้นเรื่องไปในทิศทางขยายความประเด็นที่ไม่เด่นชัดหรือพลาดไปในรายละเอียดก็นับเป็นการคลี่คลาย และพัฒนาการอย่างหนึ่งของตัวบทวรรณกรรมต้นเรื่องไปสู่ตัวบทวรรณกรรมถัดมาซึ่งสามารถนำมาศึกษาต่อได้ในแง่ของสัมพันธบท

[8] The Swedish Academy, “Press Release,” in *The Nobel Prize for Literature*, http://www.nobel.se/literature/laureates/2000/press.html (3 Aug 2003)

[9] Gao Xingjian 高行健, “Wenxue de liyou” 文學的理由 (The Case for Literature), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), p. 339.

คุกคามจากสังคมที่เชิดชู มวลชนภาวะ (In the writing of Gao Xingjian literature is born anew from the struggle of the individual to survive the masses.[10])

เสียงแห่งปัจเจกบุคคลดังกล่าวได้รับการนำเสนอผ่านแนวคิดสำคัญหลายประการซึ่งหลุดพ้นจากขนบวรรณศิลป์ของวรรณกรรมจีนก่อนหน้าเขาอย่างสิ้นเชิง อันได้แก่

ก. วาทกรรมว่าด้วยการปราศจากลัทธิ [Without isms (没有主義)]

ข. แนวคิดว่าด้วยวรรณกรรมเย็น [Cold literature (冷文學)] หรือวรรณกรรมบริสุทธิ์ [Pure literature (純文學)]

ค. การเนรเทศตนเองกับการสร้างสรรค์วรรณกรรม

ง. การกลับไปแสวงหาวัฒนธรรมชายขอบอันเป็นวัฒนธรรมบริสุทธิ์ดั้งเดิมที่ยังไม่ถูกวัฒนธรรมภาคกลางหรือวัฒนธรรมของจื๊อรุกรานเพื่อศึกษาปฏิสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ มนุษย์กับขนบธรรมเนียมประเพณี และมนุษย์กับธรรมชาติ

จ. การมองโลกแบบประวัติศาสตร์นิยมใหม่ (New-Historicism)

ในแง่ของกลวิธี นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* แสดงสัมพันธวิถีระหว่างนวนิยมทางวรรณกรรมตะวันตกกับสุนทยายขอบเขตกว้างขวางมากยิ่งขึ้น สัมพันธวิถีดังกล่าวชี้ให้เห็นว่ากลวิธีเป็นสิ่งที่สามารถแลกเปลี่ยนกันได้ข้ามวัฒนธรรมหากการแลกเปลี่ยนกระทำอยู่บนฐานของการตีความเพื่อสร้างสรรค์นวัตกรรมทางความคิด ด้วยเหตุนี้จึงไม่สามารถชี้ขาดลงไปได้ว่านวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* สังกัดอยู่ค่ายตะวันตกหรือตะวันออก แต่ตั้งอยู่บนจุดผสานของทั้งสองโลก

วิทยานิพนธ์เล่มนี้มีจุดมุ่งหมายที่จะใช้ทฤษฎีวรรณคดีของผู้ประพันธ์มาวิเคราะห์นวนิยายของเขา ทั้งนี้ผู้วิจัยเห็นว่าการศึกษาทฤษฎีวรรณคดีของผู้ประพันธ์ในฐานะเครื่องมือ (instrument) หรือกุญแจ (key) เป็นวิถีทางหนึ่งอันจะนำไปสู่ความเข้าใจที่ลึกซึ้งยิ่งขึ้นต่อตัวบทวรรณกรรมทั้งในแง่ของเนื้อหาและประพันธศิลป์

ความหลากหลายของมิติศึกษาที่ปรากฏผ่านตัวบทของนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* จึงกลายเป็นเหตุผลสำคัญที่ทำให้ผู้วิจัยตัดสินใจเลือกมาเป็นตัวบทศึกษาและสนใจที่จะนำทฤษฎีวรรณคดีของผู้แต่งมาวิเคราะห์ตัวบทนวนิยายของเขา

---

[10] The Swedish Academy, "Press Release," in *The Nobel Prize for Literature*, http://www.nobel.se/literature/laureates/2000/press.html (3 Aug 2003).

1.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับผลงานของเกาสิงเจี้ยนส่วนใหญ่เป็นงานวิจัยด้านบทละครซึ่งมีทั้งบทความ หนังสือและวิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิตและดุษฎีบัณฑิต งานวิจัยด้านนวนิยายยังคงมีไม่มาก

วิทยานิพนธ์ของเดอบอราห์ โซเวียต (Dobrah Sauviat) ที่มีชื่อว่า "The Challenge to The 'Official Disourse' in Gao Xingjian's Early Fiction" มุ่งศึกษาการท้าทายวาทกรรมของทางการในสาธารณรัฐประชาชนจีนจากเรื่องแต่งช่วงแรกหลายเรื่องของเกาสิงเจี้ยน วิทยานิพนธ์มุ่งวิเคราะห์การตอบโต้ของเกาสิงเจี้ยนที่มีต่อนโยบายศิลปะและวรรณคดีของเหมาเจ๋อตงมากกว่าที่จะวิเคราะห์สัมพันธภาพระหว่างตัวบทวรรณกรรมและทฤษฎีวรรณคดีของผู้ประพันธ์อย่างเป็นระบบ

บทความวิจัยด้านนวนิยายของเกาสิงเจี้ยนเท่าที่สำรวจพบตีพิมพ์อยู่ในหนังสือรวมบทความสองเล่มซึ่งตีพิมพ์ก่อนที่เกาสิงเจี้ยนจะได้รับรางวัลโนเบลสาขาวรรณคดี ค.ศ. 2000 เล่มแรกชื่อว่า "Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian" ซึ่งมีเพียง 5 บทความวิจารณ์ที่เกี่ยวข้องโดยตรงกับนวนิยายของเขา ที่เหลือเป็นบทวิจารณ์บทละครของเขา เล่มที่สองชื่อว่า "Inside Out: Modernism and Postmodernism in Chinese Literary Culture" ซึ่งว่าด้วยนวนิยมและหลังนวนิยมในวัฒนธรรมวรรณกรรมจีน ทว่ามีแค่บทความเดียวที่เกี่ยวข้องโดยตรงกับแนวคิดทางวรรณกรรมของเกาสิงเจี้ยนคือ "Why Pure literature? Random Thoughts on Aestheticism in Contemporary Chinese Literature" หนังสือรวมบทความเล่มนี้เป็นผลจากการประชุมในหัวข้อ "Modernism and Postmodernism in Chinese Literature" ซึ่งจัดขึ้นที่มหาวิทยาลัยอาร์ลุส (Aarhus University) ประเทศเดนมาร์ก เดือนตุลาคม ค.ศ. 1991 โดยเป่ยเต่า (Bei Dao) นักประพันธ์จีนร่วมสมัยพลัดถิ่นและเวเดล-เวเดลสบอร์ก (Wedell-Wedellsborg) แห่งสถาบันเอเชียตะวันออกศึกษา หนังสือรวมบทความทั้งสองดังกล่าวมีอิทธิพลต่อผู้วิจัยในการทำความเข้าใจและการตีความตัวบทนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* ไม่น้อย

1.3 วัตถุประสงค์

1.3.1 เพื่อศึกษาทฤษฎีวรรณคดีของเกาสิงเจี้ยน

1.3.2 เพื่อวิเคราะห์นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* ของเกาสิงเจี้ยนโดยใช้ทฤษฎีวรรณคดีของผู้ประพันธ์

1.3.3 เพื่อศึกษาชีวประวัติ ภูมิหลังทางการเมือง สังคมและวัฒนธรรมที่มีผลต่อประพันธศิลป์ในนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ*

1.4 สมมุติฐานในการวิจัย

1.4.1 เกาสิงเจี้ยนใช้ทฤษฎีวรรณคดีของตนประพันธ์นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ*

1.4.2 นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* มีลักษณะเป็นปกิณกะคดีแห่งชีวิตผู้ประพันธ์ ใช้รูปแบบกระแสสำนึกเพื่อเพ่งพิจารณาตัวตนของตนเองผ่านมุมมองของการเล่าเรื่องที่หลากหลาย การใช้ภาษามีลักษณะผสมผสานระหว่างร้อยแก้วและร้อยกรอง

1.4.3 นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* วิพากษ์วิจารณ์การเมืองและสังคมตลอดจนนโยบายศิลปะวรรณคดีช่วงการปฏิวัติวัฒนธรรมในสาธารณรัฐประชาชนจีน

1.5 ขั้นตอนการวิจัย

1.5.1 ศึกษาข้อมูลปฐมภูมิจากนวนิยายต้นฉบับภาษาจีนของเกาสิงเจี้ยนที่มีชื่อว่า *หลิงซาน* (靈山) และบทแปลภาษาอังกฤษของมาเบล ลี (Mabel Lee) ที่ชื่อว่า Gao Xingjian, *Soul Mountain*, translated by Mabel Lee (London: Flamingo, 2001) การอ้างอิงจะใช้ฉบับแปลภาษาอังกฤษประกอบเพื่อให้บุคคลทั่วไปสามารถเข้าใจได้

1.5.2 ศึกษาข้อมูลทุติยภูมิทั้งภาษาจีนและภาษาอังกฤษจากคำแถลงมอบรางวัลโนเบลของราชบัณฑิตยสภาวีเดน บทวิเคราะห์และบทวิจารณ์จากห้องสมุดมหาวิทยาลัยต่าง ๆ และเครือข่ายอินเทอร์เนต (internet network)

1.5.3 วิเคราะห์ทฤษฎีวรรณคดีของเกาสิงเจี้ยนจากต้นฉบับภาษาจีน

1.5.4 นำทฤษฎีวรรณคดีของเกาสิงเจี้ยนมาวิเคราะห์ตัวบทนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ*

1.5.5 นำแนวคิดและประพันธศิลป์ที่วิเคราะห์ได้มาสรุปและเขียนเป็นวิทยานิพนธ์

1.6 ขอบเขตของการวิจัย

การวิจัยนี้จะศึกษานวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* ของเกาสิงเจี้ยนจากต้นฉบับภาษาจีนและทฤษฎีวรรณคดีของผู้ประพันธ์ที่เกี่ยวข้องและเป็นประโยชน์ต่อการทำความเข้าใจตัวบทวรรณกรรมทั้งในแง่ของแนวคิดและประพันธศิลป์จากรวมบทความสองเล่มคือ *การสำรวจกลวิธีของนวนิยายสมัยใหม่ขั้นปฐม* และ *การปราศจากลัทธิ* การวิเคราะห์ตัวบทวรรณกรรมจะใช้บทแปลภาษาอังกฤษของมาเบล ลีประกอบการอ้างอิงด้วย

1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ทำให้เข้าใจนวนิยายจีนร่วมสมัย ความสัมพันธ์ระหว่างตัวบทและทฤษฎีวรรณคดีของผู้ประพันธ์ และปฏิกิริยาของนักเขียนที่มีต่อการคุกคามทางการเมืองและสังคมในสาธารณรัฐประชาชนจีน

1.8 ข้อตกลงเบื้องต้น

1.8.1 เนื่องจากผู้วิจัยใช้ต้นฉบับนวนิยายภาษาจีนที่มีชื่อว่า *หลิงซาน* (*Lingshan*) เป็นหลักในการวิเคราะห์และฉบับแปลภาษาอังกฤษประกอบการอ้างอิง ผู้วิจัยจะเรียกชื่อนวนิยายที่ศึกษาว่า *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ*

1.8.2 การถ่ายถอดสัทอักษรจีนด้วยอักขรวิธีไทย

ในวิทยานิพนธ์เล่มนี้ผู้วิจัยใช้ระบบถ่ายถอดสัทอักษรจีน (Hanyu pinyin) ด้วยอักขรวิธีไทยของคณะกรรมการสืบค้นประวัติศาสตร์ไทยในเอกสารภาษาจีน สำนักนายกรัฐมนตรี พ.ศ. 2543 โดยมีนางวาณี พนมยงค์-สายประดิษฐ์เป็นประธานอนุกรรมการและนายปกรณ์ ลิมปนุสรณ์เป็นรองประธานอนุกรรมการ ระบบดังกล่าวกำหนดให้ถ่ายถอดสัทอักษรจีนที่เขียนด้วยอักษรโรมันเป็นอักษรไทย ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

สระ

สระเดี่ยว

อักษรโรมัน		**อักษรไทย**
a	ถ่ายถอดเสียงเป็น	~า
e	ถ่ายถอดเสียงเป็น	เ~อ
i	ถ่ายถอดเสียงเป็น	~
ï	ถ่ายถอดเสียงเป็น	~อ
o	ถ่ายถอดเสียงเป็น	โ~
u	ถ่ายถอดเสียงเป็น	~
ü	ถ่ายถอดเสียงเป็น	~ว์

พยางค์เสียงสระเดี่ยวที่ไม่มีพยัญชนะต้น (Zero initial) กำหนดให้ใช้อักษร “อ” เป็นทุ่นของสระ สะกดได้เป็นดังนี้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

อักษรโรมัน		อักษรไทย
a	ถ่ายถอดเสียงเป็น	อา
e	ถ่ายถอดเสียงเป็น	เออ
er	ถ่ายถอดเสียงเป็น	เออร์
ê	ถ่ายถอดเสียงเป็น	เอ
i	ถ่ายถอดเสียงเป็น	อี
ï	ถ่ายถอดเสียงเป็น	อือ
u	ถ่ายถอดเสียงเป็น	อู

สระประสม

~ai	สะกดเป็นรูป	ไ~
~ei	สะกดเป็นรูป	เ~ย
~ao	สะกดเป็นรูป	เ~า
~ou	สะกดเป็นรูป	โ~ว
~an	สะกดเป็นรูป	~าน (เสียงวรรณยุกต์ที่ 1, 2 และ 3) ~น (เสียงวรรณยุกต์ที่ 4)
~ang	สะกดเป็นรูป	~ง
~en	สะกดเป็นรูป	เ~น
~eng	สะกดเป็นรูป	เ~ง
~ong	สะกดเป็นรูป	~ง
~ia	สะกดเป็นรูป	~ยา
	(ผันเสียงวรรณยุกต์ตามคุณลักษณะของพยัญชนะต้น)	
~iao	สะกดเป็นรูป	เ~ยว
~ie	สะกดเป็นรูป	เ~ย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

อักษรโรมัน		อักษรไทย
~iu (= ~iou)	สะกดเป็นรูป	~ว
	(ในกรณีไม่มีพยัญชนะต้น สะกดเป็นรูป “โยว”)	
~ian	สะกดเป็นรูป	เ~ยน
~in	สะกดเป็นรูป	~น
~iang	สะกดเป็นรูป	เ~ยง
~ing	สะกดเป็นรูป	~ง
~iong	สะกดเป็นรูป	~ยง
	(ผันเสียงวรรณยุกต์ตามคุณลักษณะของพยัญชนะต้น)	
~ua	สะกดเป็นรูป	~วา
~uo	สะกดเป็นรูป	~ว
~uai	สะกดเป็นรูป	ไ~ว
~ui (= ~uei)	สะกดเป็นรูป	~ย
	(ในกรณีที่ไม่มีพยัญชนะต้นสะกดเป็นรูป “เวย”)	
~uan	สะกดเป็นรูป	~วน
~un (= ~uen)	สะกดเป็นรูป	~น
	(ในกรณีที่ไม่มีพยัญชนะต้นสะกดเป็นรูป “เวิน”)	
~uang	สะกดเป็นรูป	~วง
~ueng	สะกดเป็นรูป	เวิง
	(หน่วยเสียงนี้ไม่มีการประกอบพยัญชนะต้น)	
~üe	สะกดเป็นรูป	เ~ว์
~üan	สะกดเป็นรูป	เ~วียน
	(ในกรณีไม่มีพยัญชนะต้นสะกดเป็นรูป “ยวน”)	
~ün	สะกดเป็นรูป	~วิน
	(ผันเสียงวรรณยุกต์ตามคุณลักษณะของพยัญชนะต้น)	

สระประสมข้างต้นในกรณีที่เป็นพยางค์ไม่มีพยัญชนะต้น (Zero initial) คณะอนุกรรมการฯ ได้พิจารณากำหนดให้ใช้อักษร อ, ย, ว เป็นทุ่นสระดังนี้

(1) สำหรับสระประสมที่เสียงต้นพยางค์เป็นสระ a, e, o ให้ใช้อักษร “อ” เป็นทุ่นสระ

(2) สำหรับสระประสมที่เสียงต้นพยางค์เป็นสระ i, ü ให้ใช้อักษร “ย” เป็นทุ่นสระ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

(3) สำหรับสระประสมที่เสียงต้นพยางค์เป็นสระ u ให้ใช้อักษร “ว” เป็นทุ่นสระ หน่วยพยางค์ yi; yin; ying; wu; yu; yun ใช้อักษร “อ” เป็นทุ่นสระ

พยัญชนะต้น

อักษรโรมัน		**อักษรไทย**
b	ถ่ายถอดเสียงเป็น	ป
p	ถ่ายถอดเสียงเป็น	พ/ผ
m	ถ่ายถอดเสียงเป็น	ม
f	ถ่ายถอดเสียงเป็น	ฟ/ฝ
d	ถ่ายถอดเสียงเป็น	ต
t	ถ่ายถอดเสียงเป็น	ท/ถ
n	ถ่ายถอดเสียงเป็น	น
l	ถ่ายถอดเสียงเป็น	ล
z	ถ่ายถอดเสียงเป็น	จ
c	ถ่ายถอดเสียงเป็น	ช
s	ถ่ายถอดเสียงเป็น	ซ
zh	ถ่ายถอดเสียงเป็น	จ
ch	ถ่ายถอดเสียงเป็น	ช/ฉ
sh	ถ่ายถอดเสียงเป็น	ซ/ส
r	ถ่ายถอดเสียงเป็น	ร/หร
j	ถ่ายถอดเสียงเป็น	จ
q	ถ่ายถอดเสียงเป็น	ช/ฉ
x	ถ่ายถอดเสียงเป็น	ซ/ส
g	ถ่ายถอดเสียงเป็น	ก
k	ถ่ายถอดเสียงเป็น	ค/ข
h	ถ่ายถอดเสียงเป็น	ฮ/ห/หฺ

กรณีที่พยัญชนะต้น b, p, m และ f ประกอบกับสระ O (โอ) ถ่ายถอดเป็น ~ว

กรณีที่ถ้อยคำบางถ้อยคำในภาษาจีนมีการใส่สร้อยพยางค์ er ประกอบเข้าข้างท้ายคำ ให้ใช้รูป “ร์” สะกดต่อท้ายถ้อยคำนั้น ๆ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วรรณยุกต์

โดยปกติการใช้สัทอักษรจีนในงานวิชาการด้านจีนศึกษาไม่ใส่วรรณยุกต์ใด ๆ ทั้งสิ้น อย่างไรก็ตามการถ่ายถอดสัทอักษรจีนด้วยอักขรวิธีไทยกำหนดให้มีการใส่วรรณยุกต์ดังนี้

เสียงวรรณยุกต์ที่ 1 ของภาษาจีน ถ่ายถอดเสียงเป็นเสียงวรรณยุกต์สามัญของไทย
เสียงวรรณยุกต์ที่ 2 ของภาษาจีน ถ่ายถอดเสียงเป็นเสียงวรรณยุกต์จัตวาของไทย
เสียงวรรณยุกต์ที่ 3 ของภาษาจีน ถ่ายถอดเสียงเป็นเสียงวรรณยุกต์เอกของไทยโดยอนุโลม
เสียงวรรณยุกต์ที่ 4 ของภาษาจีน ถ่ายถอดเสียงเป็นเสียงวรรณยุกต์โทของไทย

ตัวอย่างการถ่ายถอดสัทอักษรจีนด้วยอักขรวิธีไทยที่ปรากฏในวิทยานิพนธ์เล่มนี้

สัทอักษรจีน	สัทอักษรไทย
Gao Xingjian	เกาสิงเจี้ยน
Lu Xun	หลู่ซวิ่น
Jiangxi	เจียงซี

สำหรับคำบางคำที่ใช้แพร่หลายมากทั้งในวงวิชาการจีนศึกษาของไทย ผู้วิจัยใช้ตามความนิยมโดยไม่นำระบบถ่ายถอดเสียงดังกล่าวมาใช้

ซุนเย็ดเซน	เจียงไคเชค
เหมาเจ๋อตุง	ขงจื๊อ
เหลาจื๊อ	จวงจื๊อ
เต๋า (ปรัชญา)	แยงซี (แม่น้ำ)
เสฉวน (มณฑล)	ก๊กหมินตั๋ง (รัฐบาล)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 2

เกาสิงเจี้ยนกับนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ*: บริบททางการเมือง สังคม วัฒนธรรมและทฤษฎีวรรณคดีของผู้ประพันธ์

บทที่หนึ่งมีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์บริบททางการเมืองและสังคมที่มีผลต่อการสร้างสรรค์แนวคิดทางวรรณกรรมและประพันธศิลป์ในนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* ภูมิหลังและโลกวรรณกรรมของเกาสิงเจี้ยน ตลอดจนบริบทการประพันธ์ของนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ*

2.1 การปฏิวัติวัฒนธรรมในสาธารณรัฐประชาชนจีน

การปฏิวัติวัฒนธรรม[1] [Cultural Revolution, 1966 – 1976 (文革)] ในประวัติศาสตร์จีนร่วมสมัยตามการตีความของนักประวัติศาสตร์เกิดจากมูลเหตุ 2 ประการ

ประการแรก การปฏิวัติวัฒนธรรมภายใต้การนำของเหมาเจ๋อตุงประธานพรรคคอมมิวนิสต์เป็นไปเพื่อปรับสาธารณรัฐประชาชนจีนซึ่งเพิ่งเปลี่ยนแปลงการปกครองแบบศักดินานิยมในระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์สมัยราชวงศ์ชิงและเสรีนิยมประชาธิปไตยสมัยซุนเย็ดเซนให้เป็นสาธารณรัฐคอมมิวนิสต์เต็มรูปแบบ การปฏิวัติวัฒนธรรมเกิดขึ้นเพื่อมุ่งหมายจะขจัด “ซากเดน” ของลัทธิศักดินานิยมและเสรีนิยมประชาธิปไตยให้หมดสิ้นไปเพื่อให้ง่ายและสะดวกต่อการวางรากฐานการปกครองด้วยลัทธิคอมมิวนิสต์ ด้วยเหตุนี้การปฏิวัติวัฒนธรรมจึงมุ่งทำลายล้าง ขนบธรรมเนียมประเพณีดั้งเดิมอันเป็นผลิตผลของศักดินานิยมและความเป็นสมัยใหม่ (modernity) อันเกิดจากแนวคิดปัจเจกชนนิยมในระบอบเสรีนิยมประชาธิปไตยอย่างถอนรากถอนโคน การดำเนินการปฏิวัติกระทำโดยกลุ่มขบวนการพิทักษ์แดง (Redguard) ซึ่งได้รับการจัดตั้งและสนับสนุนโดยเหมาเจ๋อตุง สมาชิกของกลุ่มขบวนการพิทักษ์แดงมักมาจากชนชั้นล่างของสังคม ส่วนใหญ่เป็นวัยรุ่นซึ่งได้รับการปลุกปั่นให้เชื่อว่าความรุนแรงของการปฏิวัติจะแก้ไขปัญหาสังคมได้ พวกเขาต่างประกาศตนเป็นนักปฏิวัติผู้อุทิศกายใจแด่พรรคคอมมิวนิสต์และศรัทธาอย่าง

---

[1] ดู จันทร์ฉาย ภัคอธิคม, *บทบาทจีนต่อกิจการโลก* (กรุงเทพ: มหาวิทยาลัยรามคำแหง, 2521), หน้า 152-165. และ Wm. Theodore de Bary, Wing-tsit Chan and Chester Tan, *Sources of Chinese Tradition Vol. 2*, ed. Wm. Theodore de Bary (New York: Columbia University Press, 1964), Chap. XXV: Chinese Communism.

แรงกล้าว่าลัทธิคอมมิวนิสต์เป็นปฏิเวธเพียงประการเดียวที่จะนำประเทศชาติไปสู่ความเสมอภาคและความเท่าเทียมกันในอุตมรัฐ

ประการที่สอง การปฏิวัติวัฒนธรรมเกิดจากการแย่งชิงอำนาจทางการเมืองภายในพรรคคอมมิวนิสต์เอง หลังจากประเทศจีนเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบบศักดินานิยมมาเป็นสาธารณรัฐประชาชนจีนโดยเหมาเจ๋อตงประธานพรรคคอมมิวนิสต์ รัฐบาลภายใต้การนำของเหมาเจ๋อตุงและคณะก็เริ่มดำเนินนโยบายทางด้านเศรษฐกิจ สังคมและวัฒนธรรมเพื่อปรับประเทศให้ทัดเทียมหรือรุดหน้ากว่าประเทศโลกที่หนึ่งซึ่งปกครองด้วยระบอบเสรีนิยมประชาธิปไตยอันมีสหรัฐอเมริกาและสหราชอาณาจักรเป็นตัวแทน เพื่อให้บรรลุวัตถุประสงค์ดังกล่าวภายในระยะเวลาอันสั้น เหมาเจ๋อตุงได้ออกแผนพัฒนาประเทศสามแผนอันล้วนมีนโยบายที่สอดรับประสานกันอันได้แก่

(1) นโยบายก้าวกระโดดไกล
(2) นโยบายรวมพลังมวลชนทั้งชาติในการถลุงเหล็กกล้า
(3) นโยบายก่อตั้งสภาประชาชน

ทว่านโยบายทั้งสามล้มเหลวในทางปฏิบัติทำให้เศรษฐกิจของประเทศพินาศย่อยยับ เกิดภาวะข้าวยากหมากแพง อาชญากรรมและจลาจลอันยังความเดือดร้อนแก่ประชาชนไปทั่วทุกหย่อมหญ้า กล่าวได้ว่าเป็นกลียุคของสาธารณรัฐประชาชนจีนก็เห็นจะมิผิดนัก

ในช่วงภาวะวิกฤติของปัญหาที่กำลังรอการแก้ไขอย่างเร่งด่วน สมาชิกพรรคคอมมิวนิสต์ภายใต้การนำของหลิวเส้าฉีและเติ้งเสี่ยวผิงได้ออกมาแบกรับและแก้ไขปัญหาดังกล่าวโดยดำเนินนโยบายใหม่ซึ่งผ่อนปรนการจำกัดสิทธิและเสรีภาพของประชาชนในการยังชีพ ตลอดจนหน้าที่และบทบาทของประชาชนอันพึงกระทำต่อรัฐ ด้วยนโยบายดังกล่าวสามารถฟื้นฟูประเทศจากวิกฤติของปัญหาได้ในระดับหนึ่ง ครั้นสถานการณ์ของบ้านเมืองเริ่มมีแนวโน้มที่ดีขึ้น เหมาเจ๋อตุงได้ทำการยึดอำนาจการบริหารประเทศซึ่งดำเนินการภายใต้การนำของหลิวเส้าฉีและเติ้งเสี่ยวผิงไปไว้ในมือตนโดยอ้างความชอบธรรมที่ว่านโยบายใหม่มีความโน้มเอียงไปทางเสรีทุนนิยม ความโน้มเอียงดังกล่าวถือว่าเข้าลักษณะที่เรียกว่า “ลัทธิแก้” อันขัดกับหลักการของลัทธิคอมมิวนิสต์ การดำเนินการยึดอำนาจกระทำโดยกลุ่มขบวนการพิทักษ์แดงซึ่งได้รับการจัดตั้งและสนับสนุนโดยเหมาเจ๋อตุงผู้ซึ่งยังคงมีอิทธิพลทางความคิดไม่น้อยต่อกลุ่มชนบางจำพวก สมาชิกกลุ่มขบวนการพิทักษ์แดงมักเป็นเยาวชนเลือดร้อนผู้ซึ่งยอมพลีกายใจแด่ลัทธิคอมมิวนิสต์ ทั้งยังศรัทธาว่าเหมาเจ๋อตุงประธานพรรคคอมมิวนิสต์เป็นเอกบุรุษผู้ซึ่งปฏิบัติตามลัทธิคอมมิวนิสต์อย่างสมบูรณ์แบบ หามีบุคคลใดเสมอเหมือนไม่

มูลเหตุสองประการนี้เป็นการตีความของนักประวัติศาสตร์ซึ่งมีความเห็นแตกต่างกัน อย่างไรก็ตามในศตวรรษที่ 21 มูลเหตุประการที่สองดูเหมือนจะได้รับการยอมรับมากกว่า

2.2 วัฒนธรรมขงจื๊อและนโยบายศิลปะและวรรณคดีของเหมาเจ๋อตุง

นับแต่โบราณราชสำนักแทบทุกราชวงศ์ยึดถือวัฒนธรรมขงจื๊อเป็นแบบแผน ปรัชญาการเมืองในวัฒนธรรมขงจื๊อเรียกร้องให้ปัจเจกชนสนองคุณต่อรัฐชาติโดยการรับใช้อุดมการณ์ของรัฐ เนื่องจากคุณค่าของปัจเจกชนอยู่ที่การเป็นคนในสังกัดของรัฐและการบำเพ็ญตนให้เป็นประโยชน์ต่อการสร้างความเป็นปึกแผ่นมั่นคงของรัฐ ผู้ใดที่ปลีกตนออกจากสังคมโดยไม่ตระหนักว่าตนเป็น “สัตว์การเมือง” ก็ไม่มีประโยชน์อันใดที่จะให้บุคคลนั้นดำรงชีพอยู่ภายในรัฐ วัฒนธรรมขงจื๊อจึงกำหนดให้วรรณกรรมทำหน้าที่รับใช้สังคมและการเมือง ตัวตนของผู้ประพันธ์หามีไม่ เพราะได้รับการแทนที่ด้วยคำว่า “จิตสำนึกต่อส่วนรวม” มาโดยตลอด วรรณกรรมใดที่สะท้อนปัจเจกภาวะจะถูกกล่าวหาว่ามีแนวโน้มส่งเสริมให้ศิลปินมีชีวิตอยู่และประพันธ์วรรณกรรมเพื่อตนเอง รวมทั้งยังชักจูงผู้คนให้หันไปแสวงหา “ความรู้อันจะได้มาจากการไม่เข้าไปมีส่วนร่วม” (the knowledge of self-detachment) ซึ่งมิใช่ความรู้แบบอัตถประโยชน์ แต่เป็นความรู้แบบเอาตัวรอดเฉพาะตน ความรู้ประเภทนี้ส่งผลให้เยาวชนแทนที่จะบำเพ็ญตนให้เป็นประโยชน์ต่อชาติบ้านเมืองก็กลับตัดขาดจากสังคมไปเพ่งพินิจความเป็นไปของโลกและตัวตนโดยไม่เข้ามาร่วมแก้ไขปัญหาแห่งยุคสมัยเพื่อแปรเปลี่ยนสังคมมนุษย์ไปในทิศทางที่ดีขึ้น

นอกจากนี้วัฒนธรรมขงจื๊อยังถือว่าการแสดงปัจเจกภาวะรังแต่จะคอยขวางกั้นการสร้างนครรัฐแห่งจริยธรรมซึ่งจะเกิดมีขึ้นมิได้หากมนุษย์หลงติดอยู่กับปัจเจกภาวะ วัฒนธรรมขงจื๊อจึงพยายามสร้างความชอบธรรมที่ว่าวัฒนธรรมของตนเป็นวิถีแห่งฟ้าหรือมรรควิถีแห่งมนุษย์ที่ควรจำเริญรอยตามเพื่อให้บรรลุถึง “มนุษยภาวะ” [Humanity (至人性)] และจัดระเบียบสังคมมนุษย์โดยการหลอมรวมความหลากหลายทางวัฒนธรรมให้เป็นหนึ่งเดียวภายใต้โครงสร้างของสังคมเชิงอำนาจ ทำให้ผู้คนที่อยู่ในวัฒนธรรมชายขอบต่าง ๆ ในประเทศจีนต้องยอมจำนนต่อวัฒนธรรมขงจื่อโดยดุษณี การครอบงำทางวัฒนธรรมได้แผ่ขยายไปทั่วและรุนแรงอย่างมากในสมัยราชวงศ์ฮั่นที่ประกาศให้วัฒนธรรมขงจื๊อเป็นวัฒนธรรมประจำชาติ ในแง่ของการสร้างสรรค์วรรณกรรม ศิลปินผู้ใดไม่ยอมปฏิบัติตามขนบวรรณศิลป์ในวัฒนธรรมขงจื๊อก็ต้องนิ่งเงียบหรือหลบไปอยู่ในพื้นที่ชายขอบที่วัฒนธรรมขงจื๊อแผ่เข้าไปไม่ถึงเพื่อให้ได้มาซึ่งอิสรภาพแห่งการสร้างสรรค์งานศิลปะ

นอกจากวัฒนธรรมขงจื๊อ นโยบายศิลปะและวรรณคดีของพรรคคอมมิวนิสต์ก็มุ่งทำลายปัจเจกภาวะของมนุษย์อย่างสุดโต่งเช่นกัน นโยบายศิลปะและวรรณคดีของเหมาเจ๋อตุงกำหนดให้วรรณคดีมีหน้าที่รับใช้ "มวลชน"[2] (mass) นโยบายดังกล่าวบังคับใช้ทั่วสาธารณรัฐประชาชนจีนและส่งผลให้ศิลปินแขนงต่าง ๆ จำเป็นต้องซ่อนเร้นอัตวิสัยของตนไว้ เนื่องจากหวาดกลัวบทลงโทษที่จะตามมาภายหลังหากทางการตั้งข้อและกล่าวหาว่าเป็นผลงานที่มีปฏิกิริยาต่อต้านพรรคคอมมิวนิสต์ เพื่อให้ได้มาซึ่งการยอมรับจากมวลชนและเกียรติยศชื่อเสียง ตลอดจนความอยู่รอดปลอดภัยในชีวิต บรรดาศิลปินต่างพากันละทิ้งปัจเจกภาวะและหันไปทำหน้าที่เป็นกระบอกเสียงให้พรรคคอมมิวนิสต์โดยมุ่งสร้างงานศิลปะที่สะท้อนความยากไร้ของชนชั้นกรรมาชีพ เชิดชูความรุ่งเรืองเฟื่องฟูของลัทธิคอมมิวนิสต์ ตลอดจนโน้มน้าวมวลชนให้พลีชีพเพื่อการปฏิวัติซึ่งพรรคคอมมิวนิสต์เชื่อว่าเป็นหนทางเดียวที่จะแก้ไขปัญหาสังคมได้ วรรณกรรมในยุคที่เหมาเจ๋อตุงเรืองอำนาจจึงเน้นเนื้อหามากกว่าประพันธศิลป์ เนื้อหาส่วนใหญ่ล้วนมีความเข้มข้นทางการเมืองเพื่อปลุกเร้ามวลชนให้ตระหนักถึงความมีจิตสำนึกร่วมในความเป็นชาติ ชาตินิยมจึงเป็นแก่นเรื่องสำคัญที่พรรคคอมมิวนิสต์ถือเป็นข้อเรียกร้องพื้นฐานของการสร้างสรรค์งานศิลปะเพื่อให้บรรลุเป้าหมายของการหลอมรวมความหลากหลายทางความคิดของกลุ่มชนต่างชาติพันธุ์และวัฒนธรรมในสาธารณรัฐประชาชนจีนให้เป็นหนึ่งเดียว เป้าหมายดังกล่าวเป็นไปเพื่อเอื้อประโยชน์ต่อการสร้างและธำรงไว้ซึ่งอำนาจรัฐเป็นสำคัญ

นอกจากนี้แนวคิดเกี่ยวกับ "อุตมรัฐ" (Utopia) ของคาร์ล มาร์กซ์ (Karl Marx) ซึ่งได้รับการตีความโดยเหมาเจ๋อตุงก็เป็นอีกแก่นเรื่องหนึ่งที่ต้องนำเสนอผ่านงานประพันธ์เพื่อชักนำมวลชนให้เชื่อว่าภายใต้การนำของพรรคคอมมิวนิสต์มวลชนจะได้รับความผาสุกในอุตมรัฐดินแดนซึ่งมีแต่ความสมัครสมานสามัคคีและความเสมอภาคเท่าเทียมกัน ปราศจากการกดขี่ข่มเหงจากระบบเสรีทุนนิยมอันมีกลไกราคาเป็นตัวแปรสำคัญซึ่งก่อให้เกิดความเหลื่อมล้ำทางชนชั้นในสังคม เพื่อให้มวลชนศรัทธาในลัทธิคอมมิวนิสต์ ทางการจึงต้องจำกัดขอบเขตของประพันธศิลป์ให้มีความเป็นจินตนิยมสูง เนื่องจากความเป็นจินตนิยมก่อให้เกิดผลกระทบเชิงจิตวิทยาต่อผู้อ่าน กล่าวคือ ความเป็นจินตนิยมสามารถปลุกปั่นปัจเจกบุคคลให้ลุ่มหลงในมายาคติว่าด้วยอุตมรัฐจนกระทั่งยอมพลีกายใจเพื่ออุดมการณ์ของรัฐและอนุชนรุ่นหลัง หากไม่ใช้ประพันธศิลป์แบบจินตนิยม ก็ต้องใช้ประพันธศิลป์แบบสัจสังคมนิยม (Social Realism poetics) ซึ่งเน้นเหตุการณ์และการกระทำ

---

[2] มวลชนในที่นี้หมายถึงประชาชนสามัญส่วนใหญ่ในสาธารณรัฐประชาชนจีน แต่มักมีนัยยะมุ่งเน้นไปที่ชนชั้นกรรมาชีพซึ่งได้แก่ชาวนาและกรรมกรซึ่งเหมาเจ๋อตุงเชื่อว่าเป็นฐานกำลังและปัจจัยการผลิตที่สำคัญของประเทศ มวลชนจึงเป็นกุญแจสำคัญของการอ้างความชอบธรรมในการปฏิบัติภาระกิจต่าง ๆ ของพรรคคอมมิวนิสต์

ภายนอกของมนุษย์ที่รับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสทั้งห้าเพื่อนำเสนอความยากไร้และความทุกข์ทรมานของชนชั้นกรรมาชีพซึ่งถูกกดขี่ข่มเหงจากชนชั้นนายทุน วรรณกรรมในยุคนี้จึงเป็นวรรณกรรมจินตนิยมปฏิวัติ (Revolutionary Romanticism) หรือสัจสังคมนิยม (Social Realism)

2.3 ภูมิหลังและบริบททางวรรณกรรมของเกาสิงเจี้ยน

วรรณกรรมจีนร่วมสมัยในประวัติวรรณกรรมจีนหมายถึงวรรณกรรมที่เกิดหลังช่วง ค.ศ. 1949 จนกระทั่งถึงปัจจุบัน แม้เป็นช่วงเวลาไม่กี่ทศวรรษ แต่เต็มไปด้วยความเปลี่ยนแปลงทางประวัติศาสตร์ครั้งใหญ่หลายครั้ง นับตั้งแต่การสถาปนาระบอบสาธารณรัฐประชาชนจีนอย่างเป็นทางการใน ค.ศ. 1949 โดยเหมาเจ๋อตุงประธานพรรคคอมมิวนิสต์และคณะที่พยายามดำเนินนโยบายต่าง ๆ เพื่อปรับเปลี่ยนสาธารณรัฐประชาชนจีนให้เป็นรัฐคอมมิวนิสต์โดยสมบูรณ์ทั้งทางการเมือง เศรษฐกิจ สังคมและวัฒนธรรม การปฏิวัติวัฒนธรรม ค.ศ. 1966 อันมีผลทำให้สาธารณรัฐประชาชนจีนตกอยู่ในภาวะชะงักชะงันนานถึงทศวรรษ รวมทั้งขบวนการเรียกร้องประชาธิปไตย ณ จัตุรัสเทียนอานเหมิน (Tiananmen Square) ค.ศ. 1989 อันมีผลทำให้พรรคคอมมิวนิสต์แห่งสาธารณรัฐประชาชนจีนเริ่มผ่อนปรนนโยบายทางการเมือง เศรษฐกิจ สังคมและวัฒนธรรมที่เคร่งครัดลงในภายหลัง ขบวนการดังกล่าวมีส่วนอย่างมากในการผลักดันให้สาธารณรัฐประชาชนจีนเปิดประเทศสู่ประชาคมโลกอย่างที่ไม่เคยปรากฏมาก่อนในประวัติศาสตร์จีนร่วมสมัย

วรรณกรรมของเกาสิงเจี้ยนเป็นส่วนหนึ่งในบรรดาวรรณกรรมที่ได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นมาท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงทางประวัติศาสตร์ช่วงดังกล่าว วรรณกรรมของเขาจึงจัดเป็นวรรณกรรมจีนร่วมสมัย อย่างไรก็ตามแม้ว่าวรรณกรรมจีนร่วมสมัยจะมีบริบททางประวัติศาสตร์ที่แตกต่างมิใช่น้อยจากวรรณกรรมจีนสมัยใหม่ซึ่งโดยทั่วไปหมายถึงวรรณกรรมที่ได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นมาตั้งแต่ ค.ศ. 1839 จนกระทั่งถึงก่อนการสถาปนาระบอบสาธารณรัฐประชาชนจีน ค.ศ. 1949 ทว่าวงวรรณกรรมจีนก็ยังคงเรียกวรรณกรรมจีนร่วมสมัยอย่างเหมารวมว่า “วรรณกรรมจีนสมัยใหม่” สังเกตได้จากเกาสิงเจี้ยนบางครั้งใช้คำว่า “สมัยใหม่” กับวรรณกรรมซึ่งอยู่ในบริบทของประวัติศาสตร์จีนร่วมสมัย ดังปรากฏในชื่องานเขียนเชิงทฤษฎีวรรณคดีเล่มแรกของเขาที่ใช้คำว่า “นวนิยายสมัยใหม่”

ทั้งนี้อาจเป็นเพราะทั้งวรรณกรรมจีนสมัยใหม่และร่วมสมัยเป็นผลิตผลของการสังเคราะห์นวนิยม (Modernism) และหลังนวนิยมทางวรรณกรรม (Postmodernism) ของ ตะวันตกเข้ากับขนบวรรณศิลป์และภูมิปัญญาจีนภายใต้บริบททางประวัติศาสตร์ที่แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง คำว่า “วรรณกรรมสมัยใหม่” และ “วรรณกรรมร่วมสมัย” ในวงวรรณกรรมจีนจึงมิสามารถเทียบเคียงได้อย่างลงตัวกับคำว่า “วรรณกรรมสมัยใหม่” และ “วรรณกรรมร่วมสมัย” ในวงวรรณกรรม

ตะวันตก ผนวกกับวงวรรณกรรมจีนไม่มีการนิยามเพื่อแบ่งแยกขบวนการทางวรรณกรรมอย่างชัดเจนเหมือนวงวรรณกรรมตะวันตกที่มีการนิยามเพื่อแบ่งแยกขบวนการนวนิยมทางวรรณกรรมออกจากขบวนการหลังนวนิยมทางวรรณกรรมอย่างเป็นระบบ ด้วยเหตุสองประการนี้จึงก่อให้เกิดความไม่ชัดเจนในการระบุกระแสวรรณกรรม วรรณกรรมใดที่แตกต่างไปจากขนบวรรณศิลป์จีนโบราณก็รวมเรียกว่า “วรรณกรรมสมัยใหม่” ไปโดยปริยาย

หลังจากสงครามโลกครั้งที่สองขณะที่บรรดานักประพันธ์ของชาติอื่น ๆ ในตะวันตกกำลังมุ่งสร้างสรรค์วรรณกรรมของตนโดยยังคงแสดงประสบการณ์เชิงอัตวิสัยของมนุษย์ผ่านกลวิธีที่หลากหลายอย่างอิสระเสรี นักประพันธ์จีนร่วมสมัยอย่างเกาสิงเจี้ยนกลับแสวงหาความรอดทางวิญญาณจากการประพันธ์วรรณกรรมท่ามกลางภัยสงครามอันเกิดจากความผันผวนทางการเมืองหลายครั้งหลายครา

เกาสิงเจี้ยนเกิด ณ มณฑลเจียงซี (Jiangxi) ค.ศ. 1940 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ประเทศจีนกำลังถูกรุกรานจากประเทศญี่ปุ่นอย่างหนักหน่วง อย่างไรก็ตามด้วยเหตุที่เกาสิงเจี้ยนเกิดในตระกูลของชนชั้นสูง บิดาดำรงตำแหน่งเป็นข้าราชการระดับสูงของธนาคารแห่งชาติซึ่งมีกองกำลังติดอาวุธคอยอารักขา ครอบครัวของเขาจึงปลอดภัยจากสงคราม เกาสิงเจี้ยนในวัยเยาว์สนใจศึกษาวรรณกรรมจีนและวรรณกรรมตะวันตกไม่น้อย ความสนใจด้านการละครของเขาสืบเนื่องมาจากการที่มารดาอุทิศตนเป็นนักแสดงละครแนวชาตินิยมที่มุ่งนำเสนอแก่นเรื่องว่าด้วยการพลีชีพเพื่อชาติ เกาสิงเจี้ยนเริ่มเขียนงานเมื่ออายุ 8 ปี นิสัยรักการเขียนของเขาได้รับการปลูกฝังจากมารดาผู้กระตุ้นให้เขาหมั่นเขียนบันทึกประจำวัน นอกจากนี้มารดาของเขายังสรรหาวรรณกรรมของนักประพันธ์ตะวันตกที่มีชื่อเสียงที่ได้รับการแปลเป็นภาษาจีนมาให้เขาอ่านอยู่เนืองนิจ[3] การฝึกฝนทักษะการอ่านและเขียนตั้งแต่วัยเยาว์ได้ปูทางให้เขาก้าวเข้าสู่โลกแห่งวรรณกรรม

ช่วงเวลาที่ประเทศจีนตกอยู่ในภาวะสงครามแบ่งแยกดินแดนระหว่างรัฐบาลก็กหมินตั๋งซึ่งเป็นรัฐบาลพลัดถิ่นและรัฐบาลญี่ปุ่น ครอบครัวของเกาสิงเจี้ยนประกาศตนเป็นพลเมืองในบังคับของรัฐบาล “หุ่น” ซึ่งอยู่ภายใต้อำนาจเบ็ดเสร็จของรัฐบาลญี่ปุ่นเพื่อความอยู่รอด เกาสิงเจี้ยนในวัยรุ่นใช้เวลาส่วนใหญ่ศึกษาจิตรกรรมด้วยตนเอง เดิมทีเขาปรารถนาจะเชี่ยวชาญทางภาพวาดสีน้ำมันซึ่งเป็นทัศนศิลป์ที่มีรากเหง้าในภูมิปัญญาตะวันตกโดยเข้าศึกษา ณ สถาบันศิลปะอันมีชื่อเสียงของยุโรปเพื่อจะได้กลายเป็นจิตรกรผู้ยิ่งใหญ่ต่อไป แต่หลังจากที่เขาได้มีโอกาสเดินทางไปชมงานศิลปะของจิตรกรเอก ณ ยุโรป เขาก็เปลี่ยนความตั้งใจ เพราะประจักษ์ว่าความปรารถนาดังกล่าวไม่อาจเป็นไปได้ เขาหันไปมุ่งมั่นศึกษาและฝึกปรือภาพวาดหมึกจีน[4] (Chinese ink

---

[3] Mabel Lee, “Nobel Laureate 2000 Gao Xingjian and his Novel Soul Mountain,” in CLCWeb: Comparative Literature and Culture (September 2000). http://clcwebjournal.lib.purdue.edu (3 Aug 2003).

[4] Ibid.

painting) อันเป็นจิตรกรรมที่มีบ่อเกิดอยู่ในกระแสธารแห่งวัฒนธรรมจีน อย่างไรก็ตามเกาสิงเจี้ยนก็ไม่ได้วาดภาพหมึกจีนแบบขนบ แต่กลับประยุกต์ศิลปะนามธรรม (Abstract art) ของตะวันตกมาใช้กับภาพวาดหมึกจีนจนมีเอกลักษณ์เฉพาะตน

เกาสิงเจี้ยนได้เขียนงานเชิงทฤษฎีว่าด้วยจิตรกรรมมากมายซึ่งตีพิมพ์อยู่ในหนังสือรวมภาพวาดที่มีชื่อว่า *สุนทรียศาสตร์อีกประเภทหนึ่ง* [*Another kind of aesthetic*, 2000 (*另一種美學*)] และส่วนหนึ่งตีพิมพ์อยู่ในรวมบทความที่มีชื่อว่า *การปราศจากลัทธิ* เพื่ออธิบายภาพวาดที่มีลักษณะเฉพาะของเขา

การผสมผสานภูมิปัญญาตะวันตกเข้ากับภูมิปัญญาจีนทำให้ภาพวาดหมึกจีนแนวใหม่ของเกาสิงเจี้ยนได้รับการต้อนรับอย่างกว้างขวางจากวงทัศนศิลป์ของตะวันตก ภาพวาดหมึกจีนของเขาได้รับการจัดแสดงทั้งเดี่ยวและร่วมหลายครั้งในนิทรรศการภาพวาดและห้องแสดงงานศิลป์ที่มีชื่อเสียงทั้งในประเทศฝรั่งเศสและนานาประเทศ และกลายเป็นศิลปกรรมหลักที่ทำให้เขาพอยังชีพอยู่ได้หลังจากเนรเทศตนเองไปพำนักอยู่ที่ประเทศฝรั่งเศส ค.ศ. 1987[5]

แม้เกาสิงเจี้ยนจะถนัดวิชาฟิสิกส์ แต่ก็หลงใหลโลกแห่งวรรณกรรมจนยากที่จะถอนตัวได้ เขาตัดสินใจเรียนภาษาฝรั่งเศสเป็นวิชาเอกในระดับอุดมศึกษา ณ สถาบันภาษาต่างประเทศแห่งนครหลวงปักกิ่ง เขาใช้เวลาศึกษา 5 ปีและสำเร็จการศึกษาเมื่อ ค.ศ. 1962 การได้เข้าศึกษาภาษาและวรรณคดีฝรั่งเศส ณ สถาบันดังกล่าวทำให้เกาสิงเจี้ยนมีความรอบรู้ทั้งภูมิปัญญาตะวันตกและตะวันออกจนกระทั่งสามารถประพันธ์วรรณกรรมได้ทั้งสองภาษา ใน ค.ศ. 1993 เกาสิงเจี้ยนประพันธ์บทละครเรื่องหนึ่งด้วยภาษาฝรั่งเศส เขาให้ชื่อบทละครว่า *เทพท่องราตรี* (*Le Somnambule*) ซึ่งเป็นบทละครทดลองที่นำเสนอโลกภายในของคนในกลุ่มอิทธิพลมืดโดยนำเนื้อหามาจากการสำรวจชีวิตของคนตะวันตกกลุ่มหนึ่ง แม้บทละครดังกล่าวจะประพันธ์ด้วยภาษาตะวันตก แต่รูปแบบและเนื้อหาของบทละครก็ประกอบสร้างจากแนวคิดที่ตั้งอยู่บนฐานของปรัชญาเต๋า (Daoism) หรือเซน (Zen Buddhism) บทละครเรื่อง *เทพท่องราตรี* จึงไม่สามารถศึกษานอกกรอบบริบททางความคิดและขนบวรรณศิลป์จีนได้ เป็นไปได้ว่าเกาสิงเจี้ยนใคร่จะทดลองประพันธ์บทละครที่อาศัยแนวคิดที่มีรากฐานมาจากภูมิปัญญาจีนด้วยภาษาตะวันตกเพื่อนำเสนอ “สากลภาวะ” ของมนุษย์ยุคปัจจุบันที่ข้ามพ้นพรมแดนทางชาติพันธุ์และภาษา บทละครเรื่อง *เทพท่องราตรี* เป็นผลิตผลของการทดลองดังกล่าวและได้รับรางวัล *Prix Communauté française de Belgique* ค.ศ. 1994

ช่วงเวลาที่เกาสิงเจี้ยนศึกษาหาความรู้ ณ สถาบันดังกล่าวช่วยให้เขาได้มีโอกาสอ่านผลงานของศิลปินตะวันตกเป็นจำนวนมาก ก่อนที่ทางการจะประกาศว่าเป็นสิ่งตีพิมพ์ต้องห้ามตลอดช่วงการปฏิวัติวัฒนธรรม หลังจากสำเร็จการศึกษา เขาได้รับตำแหน่งเป็นล่ามภาษาฝรั่งเศส

---

[5] Ibid.

ในสมาคมนักเขียนจีน (The Chinese Writers Association) ช่วงเวลาที่เหมาเจ๋อตุงดำเนินการปฏิวัติวัฒนธรรม เขาต้องทำหน้าที่แปลถ้อยคำโฆษณาชวนเชื่อของพรรคคอมมิวนิสต์เป็นภาษาฝรั่งเศสในยามกลางวันและลอบประพันธ์วรรณกรรมอย่างลับ ๆ ในยามค่ำคืน

เกาสิงเจี้ยนเป็นศิลปินที่จดจ่อหมกมุ่นอยู่กับการนำเสนอตัวตนของเขา โลกของเกาสิงเจี้ยนเป็นโลกแห่งอัตวิสัยและปัจเจกภาวะก็เป็นหัวใจของการสร้างสรรค์วรรณกรรม สำหรับเกาสิงเจี้ยน วรรณกรรมไม่เกี่ยวข้องกับการเมืองและผลประโยชน์ แต่เป็นเรื่องส่วนบุคคล การสังเกต การ ทบทวนสิ่งที่ได้ประสบมา การตรึกตรอง ความรู้สึกนึกคิด การถ่ายทอดภาวะทางจิตใจและความพึงใจจากการไตร่ตรอง เมื่อใดวรรณกรรมทำหน้าที่เป็นกระบอกเสียงให้กับประเทศ ชาติพันธุ์ พรรคการเมืองหรือตัวแทนของชนชั้นและกลุ่มชน วรรณกรรมก็สูญสิ้นสารัตถะของวรรณกรรม และกลายเป็นสิ่งทดแทนอำนาจและผลประโยชน์ ดังข้อความตอนหนึ่งจากสุนทรพจน์ของ เกาสิงเจี้ยนในพิธีมอบรางวัลโนเบลสาขาวรรณคดี ค.ศ. 2000 เขาให้ชื่อสุนทรพจน์ดังกล่าวว่า *เหตุผลแด่วรรณกรรม* สุนทรพจน์ดังกล่าวเป็นการสรุปบทความว่าด้วยวรรณกรรมของเขาช่วง ค.ศ. 1990 จนกระทั่งถึง ค.ศ. 2000

> 文學也只能是個人的聲音，而且，從來如此。文學一旦成國家的頌歌 、民族的旗幟 、政黨的喉舌，或階級與集團的代言，儘管可以動用傳播手段，聲勢大，舖天蓋地而來，可這樣的文學也就喪失本性，不成其為文學，而變成權力和利益的代用品。
>
> 文學原本同政治無關 ，只是純然個人的事情，一審觀察，一種對經驗的回顧，一些臆想和種種感受，某種心態的表達，兼以對思考的滿足。[6]

> Literature can only be the voice of the individual and this has always been so. Once literature is contrived as the hymn of the nation, the flag of the race, the mouthpiece of a political party or the voice of a class or a group, it can be employed as a mighty and all-engulfing tool of propaganda. However, such literature loses what is inherent in literature, ceases to be literature, and becomes a substitute for power and profit.

---

[6] Gao Xingjian 高行健, “Wenxue de liyou” 文學的理由 (The Case for Literature), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), pp. 339-340, 344.

> Literature is not concerned with politics but is purely a matter of the individual. It is the gratification of the intellect together with an observation, a review of what has been experienced, reminiscences and feelings or the portrayal of a state of mind.[7]

สำหรับเกาสิงเจี้ยน สารัตถะของวรรณกรรมเป็นเรื่องของการถ่ายทอด “ตัวตน” “อัตวิสัย” “กิจกรรมทางใจ” หรือ “ความมีสำนึกภายใน” ของปัจเจกบุคคลล้วน ๆ ด้วยเหตุที่วรรณกรรมเป็นวิถีทางในอันที่จะรักษาไว้ซึ่ง “ตัวตน” ของปัจเจกบุคคล เกาสิงเจี้ยนจึงสรรเสริญวิถีชีวิตของศิลปินจีนโบราณที่เร้นกายอยู่ตามป่าเขาลำเนาไพร พวกเขาเหล่านั้นไม่ปวารณาตนรับใช้ลัทธิใด ๆ แม้แต่ระบบความคิดของขงจื๊อ เต๋าและพุทธศาสนามหายานที่มีบ่อเกิดอยู่ในแผ่นดินของตนเอง รวมทั้งไม่สังกัดตนเองอยู่ในการเมืองหรือกลุ่มผลประโยชน์ใด ๆ แต่ปลีกตนออกมาจากสังคมและประพันธ์วรรณกรรมเพื่อยืนยัน “ตัวตน” เท่านั้น

> 文學就其根本乃是人對自身價值的確認，書寫其時便已得到肯定。文學首先誕生於作者自我滿足的需要，有無社會效應作品完成之後的事，再說，這效應如何也不取決於作者的意願。[8]

> Literature is inherently man’s affirmation of the value of his own self and that this is validated during the writing, literature is born primarily of the writer’s need for self-fulfillment. Whether it has any impact on society comes after the completion of a work and that impact certainly is not determined by the wishes of the writer.[9]

---

[7] Gao Xingjian, “The Case for Literature,” trans. by Mabel Lee. http://www.literature-awards.com/gao_xingjian_the_nobel_laureate_.htm (14 Feb 2002).

[8] Gao Xingjian 高行健, “Wenxue de liyou” 文學的理由 (The Case for Literature), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), p. 341.

[9] Gao Xingjian, “The Case for Literature,” trans. by Mabel Lee. http://www.literature-awards.com/gao_xingjian_the_nobel_laureate_.htm (14 Feb 2002).

ศิลปินจีนนับแต่โบราณมาหากไม่ประพันธ์วรรณกรรมเพื่อสนองวัฒนธรรมของจื๊อที่มีแนวโน้มสนับสนุนระบบศักดินาสวามิภักดิ์และนิตินิยม [Legalism (法家)] อันเป็นระบบความคิดที่มุ่งทำลาย “ปัจเจกภาวะ” เพื่อการสร้างฐานอำนาจรัฐ ก็จะต้องถูกคุกคามอย่างหนักจากทางการและพลังของมวลชนในรูปแบบต่าง ๆ จนต้องเนรเทศตนเองหรือถูกเนรเทศไปยังดินแดนไกลโพ้นและถือเอาการประพันธ์วรรณกรรม ณ ชายขอบของสังคมเป็นความรอดทางใจ (spiritual salvation) ความมีจิตสำนึกร่วมทางประวัติศาสตร์แห่งการถูกคุกคามอย่างยาวนานต่อเนื่องตั้งแต่โบราณกาลจนถึงกาลร่วมสมัยก็ยังคงถูกคุกคามอย่างหนักหน่วงจากนโยบายศิลปะและวรรณคดีของเหมาเจ๋อตุงส่งผลให้นักประพันธ์จีนร่วมสมัยอย่างเกาสิงเจี้ยนยังคงดำเนินรอยตามแนวทางของศิลปินโบราณ เขาให้ชื่อวรรณกรรมที่กอปรด้วยปณิธานเช่นนี้ว่า “วรรณกรรมเย็น” หรือ “วรรณกรรมบริสุทธิ์”[10]

ลักษณะสำคัญอีกประการหนึ่งของ “วรรณกรรมเย็น” หรือ “วรรณกรรมบริสุทธิ์” คือ นอกจากจะไม่ประพันธ์เพื่อรับใช้รูปการณ์จิตสำนึกของมวลชนหรือกลุ่มชนแล้ว ยังไม่ถือวรรณกรรมเป็น “คันฉ่อง” และ “โคมฉาย” นำทางมนุษยชาติ กล่าวคือ ไม่นำเสนอความเป็นจริงภายนอกเพื่อให้เกิดผลพลอยได้ในรูปจิตสำนึกทางสังคม (social consciousness) ใด ๆ ทั้งสิ้น ดังเห็นได้จากข้อความที่คัดมากล่าวข้างต้น สำหรับเกาสิงเจี้ยน นักประพันธ์มิใช่ตัวแทนของมวลชนในรูปแบบต่าง ๆ แต่เป็นเพียงปุถุชนที่ไร้ความสามารถที่จะเปลี่ยนแปลงโลกหรือแม้แต่ตนเอง ไม่อาจกล่าวอ้างว่าวรรณกรรมของตนเป็นทางออกสำหรับปัญหาแห่งยุคสมัยแต่อย่างใด เขาประณามนักประพันธ์ที่หลงคิดว่าบทประพันธ์ของตนทำหน้าที่ส่องทางให้สังคมเคลื่อนคล้อยไปในทิศทางที่ตนคิดว่าเป็นสัจธรรมเหมือนดังที่นิทเช่ (Nietzsche, 1844 -1900) และหลู่ซวิ่น (Lu Xun, 1881-1936) พยายามกระทำ เกาสิงเจี้ยนชี้ให้เห็นว่านักประพันธ์ทั้งสองหลงลืมไปว่าตนเองเป็นเพียงสามัญชนเท่านั้น มิใช่ศาสดาที่จะนำพามนุษยชาติไปสู่ดินแดนพระศรีอาริย์ (Glory Land) หรืออุตมรัฐ (Utopia)

กรณีของนิทเช่ เขาพยายามรื้อถอนระบบอภิปรัชญาตะวันตกแบบขนบที่ครอบงำโลกตะวันตกมานานนับศตวรรษและนำเสนอแนวคิดว่าด้วย “เลิศมนุษย์” (Superman) ซึ่งสามารถทวนกระแสและไถ่ถอนความหลงผิดจากระบบอภิปรัชญาตะวันตกแบบขนบ ตลอดจนนำพา “คุณค่าใหม่” มามอบให้แก่มนุษยชาติ นิทเช่พยายามเรียกร้องให้ปัจเจกบุคคลลุกขึ้นมาทำการปฏิวัติระบบความคิดเก่าซึ่งสำหรับเขาเป็นคุณธรรมแห่งทาสและสร้างสรรค์ “คุณค่าใหม่” ซึ่งเป็นคุณธรรมแห่งนาย “การรื้อสร้าง”[11] (Deconstruction) ถือเป็นพันธกิจที่ปัจเจกชนต้องกระทำหากมีเป้าหมายที่จะเดินไปสู่วิถีแห่งเลิศมนุษย์

---

[10] ดู *แนวคิดเรื่อง วรรณกรรมเย็น (Cold literature) หรือวรรณกรรมบริสุทธิ์ (Pure literature)*

[11] บางครั้งก็ใช้คำว่า “การประเมินคุณค่าทุกอย่างใหม่” (Revaluation of all values) แทน

หลู่ซวิ่นก็เป็นนักปฏิวัติคนหนึ่งที่ได้รับอิทธิพลจากกระบวนทัศน์แห่งการรื้อสร้างของนิทเช่ เขาพยายามประพันธ์วรรณกรรมเพื่อรื้อถอนวาทกรรมของขงจื๊อที่ทรงอิทธิพลและฝังรากลึกอยู่ภายในวัฒนธรรมประเพณีจีนมานานนับศตวรรษ เพราะวัฒนธรรมขงจื๊อเอื้อให้อภิสิทธิ์ชนกลุ่มหนึ่งมีสิทธิ์ในการผูกขาดอำนาจรัฐและครอบงำชนชั้นใต้ปกครองให้รับใช้ชนชั้นของตนในนามของคุณธรรม

> วัฒนธรรมประเพณีจีนซึ่งถูกครอบงำโดยลัทธิขงจื๊อที่กล่าวกันว่าเต็มไปด้วยศีลธรรมและเมตตาธรรม แท้ที่จริงเป็นวัฒนธรรมคนกินคน (Cannibalistic culture) อันเป็นวัฒนธรรมที่ชนชั้นสูงซึ่งเป็นผู้ปกครองเอารัดเอาเปรียบชนชั้นล่างซึ่งเป็นผู้อยู่ใต้ปกครอง (...) และยังสร้างอุดมการณ์ขึ้นมาครอบงำพวกเขาเหล่านั้นอีกด้วย[12]

นอกจากใช้วรรณกรรมเป็นสื่อรื้อถอนวัฒนธรรมขงจื๊อให้หมดสิ้นไปจากสังคมจีนแล้ว หลู่ซวิ่นยังพยายามสร้าง “คุณค่าใหม่” ให้แก่เยาวชนด้วยลัทธิชาตินิยม[13] ซึ่งเขาเชื่อว่าจะเป็นพลังต่อต้านอำนาจเผด็จการของรัฐบาลเจียงไคเช็คและลัทธิจักรวรรดินิยมของญี่ปุ่นและประเทศตะวันตก เพื่อการนี้เขาใช้วรรณกรรมเป็นสื่อปลุกระดมให้เยาวชนรุ่นใหม่พลีชีพแด่การปฏิรูปสังคมและการเมืองเพื่อจะได้กลายเป็นดั่งเลิศมนุษย์แทนที่จะโน้มนำให้วางตนเป็นผู้สังเกตการณ์ หลู่ซวิ่นมิได้สนใจคุณค่าภายในของปรัชญานิทเช่ เพียงแต่นำวิธีการบางอย่างของนิทเช่มาเพื่อรับใช้จุดมุ่งหมายทางชาตินิยมเท่านั้น สำหรับเกาสิงเจี้ยน เขาเสียใจต่อวงวรรณกรรมจีนสมัยใหม่

---

[12] ณปรัชญ์ บุญวาศ, “บริบทของสังคมจีนซึ่งมีอิทธิพลต่อหลู่ซวิ่น,” ใน *ทัศนะในการมองสังคมจีนของหลู่ซวิ่น: ศึกษาจากงานเขียน* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2543), หน้า 29 และ 53.

[13] ในที่นี้หมายถึงลัทธิชาตินิยมในแนวราบ (nationalism) ซึ่งมุ่งหลอมรวมมนุษย์ในรัฐชาติโดยไม่คำนึงถึงชาติพันธุ์และวัฒนธรรมให้มีจิตสำนึกร่วมของความเป็นชาติ การสร้างจิตสำนึกดังกล่าวเป็นไปในแนวราบ (horizontal formation of consciousness) หลู่ซวิ่นพยายามสร้างจิตสำนึกในแนวดังกล่าวเพื่อสร้างวิญญาณ (soul) ให้แก่มนุษย์ต่างชาติพันธุ์และวัฒนธรรมที่อยู่ภายในตัวตนทางพื้นที่ (geo-body) ที่เพิ่งจะเกิดหลังการปฏิวัติโค่นล้มราชวงศ์ชิงเพื่อต้านทานการรุกรานจากชาติจักรวรรดินิยมต่าง ๆ ลัทธิชาตินิยมในแนวราบมุ่งหลอมรวมมนุษย์ต่างชาติพันธุ์และวัฒนธรรมให้ตกอยู่ภายใต้อุดมการณ์เดียวกันหรือเชื่อมโยงเข้าหากันด้วยความทรงจำร่วมทางประวัติศาสตร์ (historical collective memory) ขณะที่ลัทธิชาตินิยมในแนวดิ่ง (patriotism) มุ่งทำให้คนเฉพาะที่มีชาติพันธุ์หรือสายเลือดประจำชาติเท่านั้นมีจิตสำนึกร่วมของความเป็นชาติ นักชาตินิยมในแนวดิ่งจึงต่อต้านทั้งชาติจักรวรรดินิยมซึ่งเป็นภัยภายนอกประเทศและผู้คนต่างชาติพันธุ์และวัฒนธรรมภายในตัวตนทางพื้นที่ซึ่งเป็นภัยภายในประเทศของตนเอง เกาสิงเจี้ยนปฏิเสธลัทธิชาตินิยมทั้งสองแนว

นับตั้งแต่หลู่ซวิ่นตัดสินใจอุทิศการสร้างสรรค์วรรณกรรมให้เป็นทาสรับใช้สังคมและการเมือง เนื่องจากมีความศรัทธามั่นในอุดมการณ์ชาตินิยมซึ่งสำหรับเกาสิงเจี้ยนถือเป็นภาพลวงอย่างหนึ่งที่ทำลายปัจเจกภาวะของมนุษย์ หลู่ซวิ่นในฐานะปัจเจกชนจึงถูกหลู่ซวิ่นในฐานะนักการเมืองทรมานมาโดยตลอดจนทำให้เขาต้องหันไปถ่ายทอดความขัดแย้งภายในใจดังกล่าวผ่านบทกวีที่ชื่อว่า *หัวเราะเยาะตนเอง* [*Self-Ridicule* (*自嘲*)] ซึ่งอยู่ในรวมเรื่องสั้นที่มีชื่อว่า *หญ้าป่า* [*Wild Grass*, 1927 (*野草*)] การที่หลู่ซวิ่นกลับไปเขียนกวีนิพนธ์โบราณเพื่อระบายความกลัดกลุ้มภายในใจแสดงให้เห็นว่าภายหลังหลู่ซวิ่นเองก็ตั้งคำถามต่อทิศทางวรรณกรรมที่ตนเองได้เลือกเดินมาตลอดเช่นกัน[14]

ลักษณะสำคัญประการสุดท้ายของ “วรรณกรรมเย็น” หรือ “วรรณกรรมบริสุทธิ์” คือ นอกจากปัจเจกบุคคลจะต้องประจักษ์ชัดถึงความไร้สามารถที่จะแปรเปลี่ยนสังคมและโลกแล้ว วรรณกรรมก็ควรจะเป็นสื่อนำผู้ประพันธ์ไปสู่ภาวะแห่งการตรวจสอบตัวตนของมนุษย์หรือที่เรียกว่า “การเพ่งพินิจตัวตนภายใน” [self-introspection (自我内省)] อันหมายถึงการเพ่งพินิจดูกระบวนการทำงานของตัวตน (self) หรืออัตวิสัย (subjectivity) ที่แปรเปลี่ยนไปมาภายในจิตสำนึกของมนุษย์ สำหรับเกาสิงเจี้ยน สรรพสิ่งก่อเกิดจากตัวตนของมนุษย์ แต่มนุษย์กลับมีความรู้น้อยมากเกี่ยวกับตัวตนของเขาเอง การเพ่งพินิจเพื่อพยายามเข้าใจตัวตนภายในจึงมีคุณค่ามากกว่าการประพันธ์วรรณกรรมเพื่อรับใช้ชี้นำสังคมและการเมืองอันเป็นเป้าหมายภายนอก

> 作家也不是預言家，要緊的是活在當下，解除騙局，丟掉望想，看清此時此刻，同時也審視自我。自我也一片混沌，在質疑這世界與他人的同時，不妨也回顧自己。
>
> 人的行爲如此費解，人對自身的認知尚難得清明，文學則不過是人對自身的關注，觀審其時，多少萌發出一縷照亮自身的意識。[15]
>
> The writer is also not a prophet. What is important is to live in the present, to stop being hoodwinked, to cast off delusions, to look clearly at this moment of time and at the same time to scrutinize the self. This self too is total chaos and while

---

[14] Mabel Lee, “On Gao Xingjian’s Dialogue with Two Dead Poets from Shaoxing: Xu Wei and Lu Xun,” in *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*, ed. Kwok – kan Tam, pp. 283-284.

[15] Gao Xingjian 高行健, “Wenxue de liyou” 文學的理由 (The Case for Literature), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), p. 347.

> questioning the world and others one may as well look back one's self.
>
> Such is the inexplicable nature of humankind's behavior, and man's knowledge of his self is even harder to comprehend. Literature is simply man focusing his gaze on his self and while he does a thread of consciousness which sheds light on this self begins to grow.[16]

ด้วยเหตุนี้วรรณกรรมเย็นหรือวรรณกรรมบริสุทธิ์ในอีกแง่หนึ่งจึงกล่าวได้ว่าเป็นวรรณกรรมแห่งการแสวงหาความเข้าใจในตัวตนมนุษย์

นอกจากนี้ในช่วงการปฏิวัติวัฒนธรรมทางการยังเกณฑ์ปัญญาชนสาขาต่าง ๆ ไปยังชนบทห่างไกลเพื่อใช้แรงงานทำนาปลูกข้าวในค่ายกักกันที่ทางการสร้างขึ้น ทางการอ้างว่านโยบายดังกล่าวเป็นไปเพื่ออบรมบ่มนิสัยและความคิดอ่านของปัญญาชนให้รู้ซึ้งถึงความทุกข์ยากของชนชั้นกรรมาชีพและหันมาปฏิบัติตนตามนโยบายศิลปะและวรรณคดีของพรรคคอมมิวนิสต์ในที่สุด อย่างไรก็ตามเหตุผลแท้ที่จริงของทางการก็คือมุ่งทลายการรวมตัวของกลุ่มปัญญาชนซึ่งมีความคิดลุ่มลึกและแยบยลมากกว่าชนชั้นกรรมาชีพโดยการโยกย้ายพวกเขาไปยังถิ่นทุรกันดารที่ห่างไกลจากนครหลวงปักกิ่งซึ่งเป็นที่ตั้งของกองบัญชาการพรรคคอมมิวนิสต์เพื่อให้ง่ายต่อการจัดระเบียบและตรวจสอบ

เกาสิงเจี้ยนก็เป็นหนึ่งในบรรดาศิลปินที่ได้รับผลกระทบจากนโยบายของเหมาเจ๋อตุงซึ่งดำเนินการอย่างเคร่งครัดและเข้มงวดมาก เขาถูกเกณฑ์ไปเข้ารับการอบรมหลักสูตรดังกล่าวและใช้ชีวิตอยู่ในค่ายกักกันเป็นระยะเวลานาน 6 ปี ในค่ายกักกันเขาจำต้องแอบประพันธ์งานในยามค่ำคืนและซ่อนต้นฉบับที่ประพันธ์แล้วเสร็จอันได้แก่นวนิยาย บทละคร บทกวีและบทความน้ำหนักรวมประมาณ 30 กิโลกรัมโดยใส่ไหฝังไว้ที่ใต้ดินในกระท่อมของเขา เมื่อการปฏิวัติวัฒนธรรมเข้าสู่ภาวะวิกฤติ ด้วยความหวาดกลัวผลร้ายที่จะตามมาหากทางการตรวจพบงานประพันธ์ซึ่งแสดงปัจเจกภาวะของเขา เขาจึงจำใจเผาต้นฉบับทั้งหมดทิ้งไป[17]

---

[16] Gao Xingjian, "The Case for Literature," trans. Mabel Lee. http://www.literature-awards.com/gao_xingjian_the_nobel_laureate_.htm (14 Feb 2002).

[17] Gao Xingjian 高行健, "Lun wenxue xiezuo" 論文學寫作 (On literary creation), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), p. 65.

หลังจากการปฏิวัติวัฒนธรรมสิ้นสุดลงพร้อมกับเหมาเจ๋อตุงประธานพรรคคอมมิวนิสต์ถึงแก่อสัญกรรมใน ค.ศ. 1976 พรรคคอมมิวนิสต์เริ่มเปิดสาธารณรัฐประชาชนจีนสู่ประชาคมโลกและให้เสรีภาพทางความคิดแก่ประชาชนมากขึ้น แต่ก็ยังคงมีกระแสกดดันเป็นระยะ ๆ จากฝ่ายอนุรักษ์นิยม เกาสิงเจี้ยนได้ก้าวเข้ามามีบทบาทโดดเด่นในวงการศิลปะและวรรณคดีจีนในฐานะนักประพันธ์ผู้ฟื้นฟู “วรรณกรรมเย็น” หรือ “วรรณกรรมบริสุทธิ์” และเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางในแวดวงนักเขียน นักวิชาการและบุคคลทั่วไปที่สนใจศิลปะและวรรณคดีในสาธารณรัฐประชาชนจีน

นอกจากนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* อันโด่งดังซึ่งได้รับการแปลเป็นภาษาฝรั่งเศสใน ค.ศ. 1995 โดยใช้ชื่อว่า *La Montagne de l’âme คัมภีร์ของเอกบุรุษ* ก็เป็นนวนิยายอีกเรื่องซึ่งมีประพันธลีลาคล้ายคลึงกับนวนิยายเรื่องแรก หากแต่อ่านง่ายกว่า เรื่อวราวมุ่งตรงไปยังเหตุการณ์การปฏิวัติวัฒนธรรมซึ่งมองผ่านสายตาผู้ประพันธ์ในฐานะผู้เล่าซึ่งสวมบทบาทเป็นทั้งนักเคลื่อนไหวทางการเมือง เหยื่อทางการเมืองและสุดท้ายผู้สังเกตการณ์ภายนอก ฉบับภาษาฝรั่งเศสตีพิมพ์ครั้งแรกในปีเดียวกันโดยใช้ชื่อว่า *Le Livre d’un Homme* เกาสิงเจี้ยนยังประพันธ์เรื่องสั้นมากมายซึ่งตีพิมพ์อยู่ในรวมเรื่องสั้นที่มีชื่อว่า *นกพิราบปากแดง* [*A Pigeon Called Red Beck*, 1985 (*有一隻鴿子叫紅唇*)] และ *ซื้อเบ็ดตกปลาให้ปู่ฉัน* [*Buying a Fishing Rod for My Grandfather*, 1988 (*給我老爺買魚竿*)]

เกาสิงเจี้ยนสนใจนวนิยมและหลังนวนิยมทางวรรณกรรมของตะวันตก วรรณกรรมของศิลปินตะวันตกหลายท่านจึงมีอิทธิพลต่อการแสวงหาแนวทางการสร้างสรรค์วรรณกรรมของเขาไม่น้อย

> 我也欣賞託爾斯泰、契霍夫、普魯斯特、卡夫卡、喬伊斯和法國新小説中的某些作品，這並不妨礙我去找尋我自己的小説形式， 相反從中得益不少。[18]

> ข้าพเจ้าก็ชื่นชมผลงานของตอลสตอย เชคอฟ พรุสต์ คาฟคา จอยส์ และนวนิยายแนวใหม่ (Nouveau roman) ของฝรั่งเศส ผลงานเหล่านี้หาได้เป็นอุปสรรคขวางกั้นการแสวงหารูปแบบนวนิยายของข้าพเจ้าไม่ ทั้งยังประโยชน์ต่อการสร้างสรรค์วรรณกรรมของข้าพเจ้าไม่น้อย (แปลโดยผู้วิจัย)

---

[18] Gao Xingjian 高行健, “Wenxue yu xuanxue: Guanyu *Lingshan*” 文學與玄學：關於*靈山* (Literature and metaphysics: On *Soul Mountain*), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), p. 197.

เกาสิงเจี้ยนสนใจบทละครสมัยใหม่ของนักเขียนบทละครและนักการละครตะวันตกหลายท่าน อาทิ อาร์โตด์ (Artaud) คานเทอร์ (Kantor) เบรชท์ (Brecht) และ เบคเคท (Beckett) องค์ประกอบบางประการของบทละครสมัยใหม่ของตะวันตกจึงปรากฏให้เห็นในบทละครหลายเรื่องของเขา ได้แก่ *สัญญาณเตือนครั้งสุดท้าย* [*Absolute Signal*, 1982 (*絕對信號*)] *ป้ายรถประจำทาง* [*Bus Stop*, 1983 (*車站*)] *บทรำพึง* [*Soliloquy*, 1985 (*獨白*)] *อีกฝั่ง* [*The Other Shore*, 1986 (*彼岸*)] *ลี้ภัย* [*Exile*, 1989(*逃亡*)] *พรมแดนระหว่างชีวิตและความตาย* [*Between Life and Death*, 1991 (*生死界*)] *สนทนาและย้อนถาม* [*Dialogue and Rebuttal*, 1992 (*對話與反詰*)] และ *คณะนักดนตรีแห่งสุดสัปดาห์* [*Quatre quatuors pour un week-end*, 1993 (*周末四重奏*)] บทละครหลังเนรเทศ (post-exile plays) สามเรื่องสุดท้ายประพันธ์เป็นภาษาฝรั่งเศสก่อน ฉบับภาษาจีนตีพิมพ์ภายหลังใน ค.ศ. 1995 บทละครเรื่องล่าสุดของเกาสิงเจี้ยนมีชื่อว่า *หิมะในเดือนสิงหาคม* [*Snow in August,* 2000 (*八月雪*)] นอกจากนี้เขายังแปลบทละครสมัยใหม่ของตะวันตกบางเล่มที่เขาชื่นชอบเป็นภาษาจีนเพื่อแนะนำให้ปัญญาชนชาวจีนรู้จักวงการละครของตะวันตกอีกด้วย

อย่างไรก็ตามบทละครของเกาสิงเจี้ยนมีองค์ประกอบมากมายที่แตกต่างจากบทละครสมัยใหม่ของตะวันตกทั้งแง่ของกลวิธีและเนื้อหา เขาได้เขียนบทความเชิงทฤษฎีการละครหลายบทความเพื่ออธิบายกลวิธีและเนื้อหาที่ปรากฏในบทละครที่มีเอกลักษณ์เฉพาะของเขา อันได้แก่ 同一位觀衆談戲 (A conversation with an audience on drama, 1982) 論戲劇觀 (On dramaturgy, 1983) 談多聲部戲試驗 (Experiments with multi-vocality in drama, 1983) 我的戲劇觀 (My views on drama, 1984) *野人*和我 (*Wild Man* and I, 1985) 我與布萊希特 (Brecht and I, 1985) 要什麼樣的戲劇 (What sort of drama do we need, 1986) 對一種現代戲劇的追求 (In search of a modern form of drama, 1988) 關於*逃亡* (On *Fugitives*, 1991) 我的戲劇和我的鑰匙 (My drama and my key, 1992) 戲劇創作需寬鬆條件 (Creative drama writing needs flexible conditions, 1992) 我的戲劇 (My drama, 1992) 中國戲劇在西方：理論與實踐 (Chinese drama in The West: Theory and practice, 1994) 戲劇：揉合西方與中國的嘗試 (Drama: An attempt of blending The West and China, 1994) และ 劇作法與中性演員 (The art of playwriting and the neutral actor, 1996)

นอกจากนี้ยังมีบทละครอีกสองเรื่องอันได้แก่ *แดนนรก* [*Hades*, 1987 (*冥城*)] และ *ปกรณัมแห่งห้วงสมุทรและบรรพต* [*The Story of the Classic of Seas and Mountins*, 1989 (*山海經傳*)] บทละครสองเรื่องนี้เป็นผลสรุปการศึกษาศิลปะการแสดงของเกาสิงเจี้ยน การแสดงใช้รูปแบบดั้งเดิมของอุปรากรจีน เนื้อหานำมาจากเทพปกรณัมจีนโบราณ เกาสิงเจี้ยนได้เขียนบทความเชิงทฤษฎีการละครที่มีชื่อว่า *บทละครอีกประเภทหนึ่ง* [*Another kind of drama*,

1996 (*另一種戲劇*)] เพื่ออธิบายบทละครสองเรื่องดังกล่าวซึ่งมิใช่ทั้งบทละครร้องและบทละครพูด ทว่าใช้ดนตรีประกอบการเต้นรำ แต่ก็มิใช่ระบำปลายเท้า ทว่ามีทั้งการเล่นกายกรรม การแสดงปาหี่ การเล่านิทาน การบวงสรวงบูชาเทพเจ้าและการบรรเลงดนตรีด้วยวงดุริยางค์สากล (symphony orchestra) ผู้กำกับการแสดงชาวตะวันตกไม่นิยมกำกับการแสดงบทละครสองเรื่องนี้ เนื่องจากมีขนบวรรณศิลป์จีนแบบดั้งเดิมอยู่อย่างเข้มข้นอันทำให้ยากแก่การกำกับการแสดง *ปกรณัมแห่งห้วงสมุทรและบรรพต* เป็นผลจากการกลับไปแสวงหาวัฒนธรรมชายขอบและการค้นพบบันทึกทางประวัติศาสตร์ที่มีชื่อว่า *บันทึกแห่งบรรพตและธารา* [*Classic of The Mountains and Seas* (*山海經*)] ที่ถูกอ้างในนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* เพื่อยืนยันตำนานเกี่ยวกับบ่อเกิดของจักรพรรดิอี่ว์

ในปี ค.ศ. 1982 บทละครเรื่อง *สัญญาณเตือนครั้งสุดท้าย* เปิดแสดงรอบปฐมทัศน์ที่โรงละครประชาชน (People's Art Theatre) นครหลวงปักกิ่งและได้รับการต้อนรับจากผู้ชมชาวจีนอย่างล้นหลาม คณะละครจึงเปิดการแสดงมากถึง 12 รอบ ด้วยเหตุที่บทละครเรื่อง *สัญญาณเตือนครั้งสุดท้าย* มีองค์ประกอบแตกต่างจากบทละครจีนแบบขนบ นักวิจารณ์บางคนจึงเห็นว่าบทละครดังกล่าวเป็นจุดเริ่มต้นของการปฏิวัติการละครจีน[19] ต่อมาในปี ค.ศ. 1983 บทละครเรื่อง *ป้ายรถประจำทาง* ก็เป็นบทละครอีกเรื่องหนึ่งที่ส่งผลกระทบไม่น้อยต่อผู้ชมชาวจีน หลังจากเปิดแสดง บทละครเรื่องนี้ท้าทายขนบวรรณศิลป์ของเหมาเจ๋อตุงตรงที่เกาสิงเจี้ยนประยุกต์ใช้กลวิธีการทำให้แปลกของนักการละครสมัยใหม่ของตะวันตกเพื่อปลุกกระตุ้นให้ผู้ชมฉุกคิดและตีความ "สาร" ที่ดูเหมือนเลื่อนลอยไร้สาระผ่านบทละครของเขา ด้วยความหวั่นวิตกว่าบทละครดังกล่าวจะก่อให้เกิดการปฏิวัติทางความคิดของผู้คนอันจะก่อความไม่สงบและเป็นภัยต่อความมั่นคงของพรรคคอมมิวนิสต์ ทางการจึงกล่าวหาว่าผลงานของเกาสิงเจี้ยนเป็นผลงานอันตรายและถูกระงับการแสดงในที่สุด[20]

อาจกล่าวได้ว่านวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* เกิดขึ้นมาท่ามกลางบริบทแห่งการลี้ภัยหรือการหนีตาย หากปราศจากบริบทดังกล่าวที่คอยเกื้อหนุนและหล่อเลี้ยงตัวบทวรรณกรรม นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* ก็คงบังเกิดขึ้นมาเป็นตัวตนมิได้ การจัดวางนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* ไว้ในบริบททางประวัติศาสตร์ก็เพื่อชี้ให้เห็นว่าวรรณกรรมไม่เคยกำเนิด

---

[19] Jo Riley and Michael Gissenwehrer, "The Myth of Gao Xingjian," in *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*, ed. Kwok – kan Tam, p. 113.

[20] Mabel Lee, "Nobel Laureate 2000 Gao Xingjian and his Novel Soul Mountain," in CLCWeb: Comparative Literature and Culture (September 2000). http://clcwebjournal.lib.purdue.edu (3 Aug 2003).

ขึ้นมาจากอากาศธาตุ หากแต่เกี่ยวพันกับสังคมที่ผลิตตัวบทวรรณกรรมขึ้นมาและใช้ประโยชน์จากสังคมต้นกำเนิดตัวบทวรรณกรรมเสมอ

ช่วงเวลาที่บทละครเรื่อง *ป้ายรถประจำทาง* กำลังถูกทางการกวาดล้างเกิดเหตุการณ์สองเหตุการณ์ที่มีส่วนผลักดันให้ตัวบทของนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* ถือกำเนิดขึ้นมา เหตุการณ์แรกคือการมีประสบการณ์เกี่ยวกับความตาย เกาสิงเจี้ยนได้รับการวินิจฉัยโรคว่าเป็นโรคมะเร็งในปอดอันเป็นโรคที่ได้คร่าชีวิตบิดาเขามาก่อนหน้านี้ ผลการวินิจฉัยด้วยรังสีครั้งแรกยืนยันว่าเขาเป็นโรคร้าย ก่อนผลการวินิจฉัยด้วยรังสีครั้งสุดท้ายจะออกสองสัปดาห์ เกาสิงเจี้ยนตกอยู่ในภาวะแห่งการเผชิญหน้ากับความตายที่กระตุ้นให้เขาตรวจสอบความมีสำนึกภายใน (inner consciousness) และตั้งคำถามต่อการมีชีวิตอยู่ในฐานะนักประพันธ์สามัญคนหนึ่ง รวมทั้งแสวงหาที่พึ่งทางจิตใจด้วยการกลับไปอ่าน *คัมภีร์แห่งความเปลี่ยนแปลง* [*The Book of Changes* (*易經*)] อันเป็นคัมภีร์ที่ชำระและเรียบเรียงโดยขงจื๊อ เขาถ่ายทอดกระบวนการทำงานของจิตใจของคนที่รู้ตัวว่ากำลังจะตายอีกไม่นานผ่านนวนิยายเรื่องยาวของเขาในบทที่ 12 “ชีวิตใหม่” ที่เขาได้รับหลังการวินิจฉัยโรคที่อาจจะผิดพลาดทำให้เขาตัดสินใจอุทิศตนเพื่อการสร้างสรรค์วรรณกรรมอย่างแน่วแน่โดยไม่ประหวั่นพรั่นพรึงต่อการคุกคามภายนอก การมีประสบการณ์เกี่ยวกับความตายจึงเป็นชนวนที่ทำให้เขาประจักษ์ชัดถึงหน้าที่และบทบาทของวรรณกรรม และก้าวเข้ามา ท้าทายการคุกคามที่แฝงมาในรูปแบบต่าง ๆ อย่างเต็มตัว ด้วยเหตุที่ความรอดทางกายภาพนำมาซึ่งความรอดทางจิตวิญญาณ เกาสิงเจี้ยนจึงกลับรู้สึกขอบคุณการวินิจฉัยที่ผิดพลาดที่นำ “ตัวตนใหม่” มามอบให้แก่เขา แทนการกล่าวโทษ

เหตุการณ์อีกเหตุการณ์หนึ่งคือขบวนการกวาดล้างมลพิษทางความคิด [Oppose Spiritual Pollution Campaign, 1983-1984 (清除污染運動)] ซึ่งมีจุดประสงค์เพื่อขจัด “ซากเดน” ของตะวันตกซึ่งยังคงหลงเหลืออยู่ในสาธารณรัฐประชาชนจีนให้หมดสิ้นไปและปรับสาธารณรัฐประชาชนจีนให้กลายเป็นรัฐคอมมิวนิสต์เต็มรูปแบบ เกาสิงเจี้ยนตกเป็นเป้าโจมตีของขบวนการดังกล่าว เนื่องจากผลงานของเขาถูกกล่าวหาอย่างหนักว่าเป็นตัวการที่ก่อให้เกิด “มลพิษทางความคิด” ก่อนที่ทางการจะจับตัวเขาส่งไปยังค่ายกักกันเพื่อใช้แรงงานในมณฑลชิงไห่ (Qinghai) เกาสิงเจี้ยนได้ชิงหลบหนีการจับกุมไปยังดินแดนห่างไกล ณ ชายขอบของสังคมอารยะบริเวณแถบมณฑลเสฉวน (Sichuan) และลุ่มน้ำแยงซี (The Yangtze River) เพื่อศึกษาปฏิสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ มนุษย์กับขนบธรรมเนียมประเพณีและมนุษย์กับธรรมชาติ ข้อมูลเหล่านี้เป็นข้อมูลสำคัญในการประพันธ์นวนิยายเรื่องยาวของเขา การเดินทางครั้งนี้ผ่าน 8 มณฑลและ 7 เขตอนุรักษ์ธรรมชาติ ใช้เวลาประมาณ 5 เดือน มีระยะทางประมาณ 15,000 ก.ม. ฉากและสถานที่เชิงกายภาพที่ปรากฏในนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* สามารถสืบย้อนกลับไปหาการเดินทางดังกล่าวได้ ทว่าการเดินทางตลอดเส้นทางในตัวบทวรรณกรรมนำเสนอผ่านมโนคติ (impression) หรือการหวนคำนึง (recollection) ของผู้เล่าซึ่งเต็มไปด้วยเรื่องเล่าขาน ตำนาน

วิถีปฏิบัติ พิธีกรรม ความเชื่อทางศาสนาและไสยศาสตร์ที่ลึกลับชวนพิศวงที่ยังคงมีบทบาทอยู่ในสังคมอนารยะหรือสังคมชายขอบ

การที่เกาสิงเจี้ยนกลับไปแสวงหาวัฒนธรรมชายขอบแสดงให้เห็นว่าความเป็นชายขอบมีคุณค่าภายในตนเอง ทั้งยังสัมพันธ์โดยอุปมากับชีวิตของเกาสิงเจี้ยนซึ่งเป็นนักประพันธ์ชายขอบท่ามกลางการคุกคามจากนโยบายศิลปะและวรรณคดีของพรรคคอมมิวนิสต์ซึ่งเป็นวาทกรรมกระแสหลักในยุคนั้น ภายหลังมีผู้จัดผลงานของเกาสิงเจี้ยนเข้าพวกกลับคืนสู่รากเหง้า [Searching for the Roots (尋根派)] เกาสิงเจี้ยนออกมาปฏิเสธ เนื่องจากขบวนการดังกล่าวเป็นไปเพื่อเรียกความเป็นชายขอบกลับมารับใช้พาณิชย์นิยมในรูปแบบต่าง ๆ ที่กำลังค่อย ๆ ขยายตัวในยุคหลังเหมา (post-Mao period) หาได้มองความเป็นชายขอบในฐานะหน่วยทางปัจเจกที่มีคุณค่าภายในตนเองไม่

แม้ว่าเกาสิงเจี้ยนพยายามทุกวิถีทางที่จะหลีกเลี่ยงการปะทะกับทางการโดยตรวจแก้ผลงานของตนเองที่ส่อนัยยะต่อต้านนโยบายศิลปะและวรรณคดีของเหมาเจ๋อตุง ทว่าก็ยังตกเป็นที่จับตามองของทางการอย่างใกล้ชิด เนื่องจากผลงานของเขายังคงยืนหยัดที่จะให้อิสระทางความคิดแก่ทั้งผู้ประพันธ์และผู้อ่านดังเช่นเคย

ในปี ค.ศ. 1987 เกาสิงเจี้ยนได้มีโอกาสเดินทางไปท่องเที่ยวที่ประเทศเยอรมันโดยสมาคมนักเขียนจีนตามคำเชิญของสถานบันศิลปะโมรัต (Morat Institute für Kunst und Kunstwissenschaft) และตัดสินใจไม่กลับสาธารณรัฐประชาชนจีน ในการเดินทางครั้งนี้เขาได้นำสมบัติล้ำค่าซึ่งก็คือต้นฉบับนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* ติดตัวไปด้วย ในปี ค.ศ. 1988 เกาสิงเจี้ยนได้พำนักอยู่ประเทศฝรั่งเศสเป็นการถาวรและกลายเป็นพลเมืองฝรั่งเศสในปี ค.ศ. 1998 การที่เกาสิงเจี้ยนเนรเทศตนเองมิได้หมายความแค่เพียงการได้มาซึ่งเสรีภาพแห่งการแสดง “ปัจเจกภาวะ” แต่ยังมีความหมายเชิงอุปมานิทัศน์ (allegorical meaning) หลายระดับซึ่งเกี่ยวพันกับบทละครเรื่อง *ลี้ภัย* และแนวคิดว่าด้วย “วรรณกรรมเย็น” หรือ “วรรณกรรมบริสุทธิ์” ตลอดจนนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* ซึ่งปรากฏอนุภาคของความแปลกแยกจากแผ่นดินเกิด สังคม วัฒนธรรมและแม้แต่กระทั่งตนเอง นับแต่เกาสิงเจี้ยนพำนักอยู่ที่ประเทศฝรั่งเศสงานประพันธ์ของเขาได้รับการตีพิมพ์น้อยมากในสาธารณรัฐประชาชนจีน บทละครเรื่อง *ลี้ภัย* เป็นผลงานสุดท้ายที่ได้รับการตีพิมพ์ในสาธารณรัฐประชาชนจีนช่วงต้นเดือนมิถุนายน ค.ศ. 1989 เกาสิงเจี้ยนได้รับค่าตอบแทนจากคณะละครอเมริกันซึ่งว่าจ้างให้เขาประพันธ์บทละครเรื่องดังกล่าว ทว่าทางคณะละครเรียกร้องให้เขาแก้ไขตอนจบของบทละครที่ไม่ได้สรรเสริญเหล่านิสิตซึ่งพลีชีพเพื่อการปฏิวัติวัฒนธรรมให้ได้รับยกย่องประดุจวีรบุรุษ เขาปฏิเสธที่จะแก้ไขและเพิกถอนบทละครดังกล่าวโดยยอมจ่ายค่าตอบแทนและค่าบทแปลคืนแก่คณะละครอเมริกัน ต่อมาภายหลังบทละครเรื่องนี้ตีพิมพ์ลงในวารสาร *วันนี้* แห่งสตอกโฮล์ม [*Today* of Stockholm (今天)] เมื่อต้นปี

ค.ศ. 1990 และถูกประณามจากรัฐบาลจีนว่าเป็นงานชั้นเลวของนักเขียนที่มิได้อยู่ในนครหลวงปักกิ่ง[21]

ก่อนที่เกาสิงเจี้ยนจะได้รับรางวัลโนเบลสาขาวรรณคดี ค.ศ. 2000 เขาได้รับอิสริยาภรณ์ชั้น Chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres ค.ศ. 1992 ในฐานะศิลปินผู้มีคุณูปการยิ่งแด่วงการศิลปะและวรรณคดีจากรัฐบาลฝรั่งเศส ผลงานของเขาไม่ว่าจะเป็นนวนิยาย เรื่องสั้นหรือบทละครล้วนเป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลายและได้รับความสนใจอย่างมากจากนักอ่านยุโรปก่อนที่เขาจะได้รับรางวัลโนเบลสาขาวรรณคดี หลังจากได้รับรางวัลดังกล่าวรัฐบาลจีนออกมาปฏิเสธว่าเกาสิงเจี้ยนมิใช่นักประพันธ์ชาวจีน ตลอดจนรางวัลดังกล่าวมีนัยยะทางการเมืองและพื้นที่มากกว่าเกาสิงเจี้ยนได้ออกมาโต้แย้งว่ารางวัลโนเบลเป็นการมอบให้แด่ปัจเจกบุคคล ไม่ใช่ประเทศ เขาเป็นแค่นักประพันธ์และไม่หวังจะกลายเป็นตัวแทนของสิ่งใด (The Nobel is given to a person, not to a country. My hope is that I don't become a symbol of anything. I'm just a writer.[22])

การที่รัฐบาลจีนประณามการมอบรางวัลดังกล่าวว่ามีเหตุผลทางการเมืองอาจกล่าวได้ว่าเป็นความขัดแย้งภายในตนเองอย่างหนึ่ง เนื่องจากรัฐบาลจีนก็ใช้เหตุผลทางการเมืองต่อต้านผลงานของเกาสิงเจี้ยนเช่นกัน จึงไม่แปลกแต่ประการใดหากรัฐบาลจีนจะปฏิเสธการมอบรางวัลดังกล่าวแก่นักประพันธ์ซึ่งเนรเทศตนเองออกไปจากแผ่นดินแม่ที่ซึ่ง "ปัจเจกภาวะ" ของศิลปินถูกคุกคามจากนโยบายศิลปะและวรรณคดี และกลายเป็นนักประพันธ์พลัดถิ่นที่ถือเอา "ปัจเจกภาวะ" เป็นหัวใจของการสร้างสรรค์วรรณกรรมมาโดยตลอด

2.4 ทฤษฎีวรรณคดีของเกาสิงเจี้ยน

ตั้งแต่ ค.ศ. 1980 ถึง ค.ศ. 2000 เกาสิงเจี้ยนได้ตีพิมพ์ผลงานออกมาอย่างต่อเนื่อง ทฤษฎีวรรณคดีเล่มแรกของเขามีชื่อว่า *การสำรวจกลวิธีของนวนิยายสมัยใหม่ขั้นปฐม* ตีพิมพ์ ค.ศ. 1981 เกาสิงเจี้ยนเขียนทฤษฎีวรรณคดีเล่มนี้ด้วยท่วงทำนองละมุนละม่อม แต่ตอบโต้ขนบวรรณศิลป์ของเหมาเจ๋อตุงที่ทรงอิทธิพลครอบงำวงการศิลปะและวรรณคดีจีนมานานนับทศวรรษได้อย่างมีประสิทธิผล นักวิจารณ์อนุรักษ์นิยมต่างพากันไม่พอใจและกล่าวหาว่าผลงานของ เกาสิงเจี้ยนผิดขนบวรรณศิลป์ของสัจสังคมนิยมและจินตนิยมปฏิวัติที่พวกเขายึดถือเป็นแบบแผน

---

[21] Ibid.

[22] Scott Hillis, "Chinese Nobel winner welcomed everywhere but home," http://www.mediaislandgroup.com/users/pilots/hongkong/TOPNEWS/STORIES/hknews10.htm (3 Aug 2003).

ทางการจึงสั่งห้ามตีพิมพ์ครั้งที่สองใน ค.ศ. 1982 ผลงานที่สำคัญอีกเล่มหนึ่งเป็นหนังสือรวมบทความว่าด้วยทฤษฎีวรรณคดีและทัศนศิลป์ที่มีชื่อว่า *การปราศจากลัทธิ* ซึ่งเปิดเผยข้อมูลมากมายอันเอื้อต่อการเข้าใจวรรณกรรมของเขา

ใน *การสำรวจกลวิธีของนวนิยายสมัยใหม่ขั้นปฐม* ซึ่งตีพิมพ์ครั้งแรกในปี ค.ศ. 1981 และในรวมบทความทฤษฎีวรรณกรรมและจิตรกรรมที่มีชื่อว่า *การปราศจากลัทธิ* ซึ่งตีพิมพ์ครั้งแรกในปี ค.ศ. 1996 หลังจากประพันธ์นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* แล้วเสร็จ 7 ปี แนวคิดที่นำเสนอผ่านงานเขียนเชิงทฤษฎีทั้งสองเล่มดังกล่าวได้ก่อให้เกิดผลกระทบอย่างใหญ่หลวงต่อวงการศิลปะวรรณคดีใน 2 ระดับ

ในระดับแรก แนวคิดที่ได้รับการนำเสนอผ่านงานเขียนเชิงทฤษฎีสองเล่มนี้ได้บุกเบิกนวนิยมและหลังนวนิยมทางวรรณกรรมเข้าสู่วงการศิลปะวรรณคดีจีนซึ่งถูกลัทธิคอมมิวนิสต์ภายใต้การนำของเหมาเจ๋อตุงซึ่งกำหนดนโยบายให้วรรณคดีมีหน้าที่รับใช้มวลชนครอบงำมานานนับทศวรรษ *การสำรวจกลวิธีของนวนิยายสมัยใหม่ขั้นปฐม* และ *การปราศจากลัทธิ* จึงเสมือนสื่อ ชักนำแนวคิดทางวรรณกรรมของตะวันตกให้แพร่หลายมากยิ่งขึ้นในวงการศิลปะวรรณคดีจีน โดยนัยยะนี้อาจกล่าวได้ว่าวงการศิลปะและวรรณคดีจีนภายใต้นโยบายศิลปะและวรรณคดีของเหมาเจ๋อตุงแทบจะไม่มีพัฒนาการอันเกิดจากการปะทะสังสันทน์ระหว่างแนวคิดทางศิลปะข้ามวัฒนธรรม การปิดกั้นแนวคิดทางศิลปะที่มีนัยยะต่อต้านลัทธิคอมมิวนิสต์มีผลทำให้นวนิยมและหลังนวนิยมทางวรรณกรรมตะวันตกก้าวเข้ามาในสาธารณรัฐประชาชนจีนล่าช้ากว่าที่ควรจะเป็น *การสำรวจกลวิธีของนวนิยายสมัยใหม่ขั้นปฐม* นอกจากเป็นการแนะนำนวนิยมและหลังนวนิยมทางวรรณกรรมตะวันตกโดยมีเป้าหมายเพื่อบุกเบิกแนวทางการสร้างสรรค์งานศิลปะและวรรณคดีแนวใหม่แก่วงการศิลปะและวรรณคดีจีนที่ถูกตีกรอบโดยเหมาเจ๋อตุง ยังนับเป็นการตอบโต้สัจสังคมนิยมและจินตนิยมปฏิวัติที่ครอบงำวงการศิลปะวรรณคดีจีนมานับทศวรรษ ผลกระทบในระดับนี้เป็นผลกระทบในวงแคบ เพราะก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงภายในวงการศิลปะวรรณคดีจีนเท่านั้น

ในระดับที่สอง แนวคิดที่นำเสนอผ่าน *การสำรวจกลวิธีของนวนิยายสมัยใหม่ขั้นปฐม* ได้ทำให้คำนิยามและขอบข่ายของคำว่า “นวนิยายร่วมสมัย” (contemporary novel) ขยายขอบเขตกว้างขวางออกไปและครอบคลุมมิติทางสังคมและวัฒนธรรมมากยิ่งขึ้น ทั้งนี้เพราะเกาสิงเจี้ยนพยายามตีความนวนิยมทางวรรณกรรมของตะวันตกบางแง่มุมใหม่อีกครั้ง รวมทั้งผสานสุนทรียศาสตร์จีนแบบดั้งเดิมเข้าไปในหลายลักษณะ ส่งผลทำให้วงวรรณกรรมร่วมสมัยในวงวรรณกรรมสากลรุ่มรวยมากขึ้น เกาสิงเจี้ยนอ่านอย่างกว้างขวางทั้งนวนิยายสมัยใหม่และหลังสมัยใหม่ของตะวันตกและนวนิยายจีนทั้งสมัยโบราณและสมัยใหม่ และพัฒนาทั้งเนื้อหาและประพันธศิลป์จนเกิดลักษณะเฉพาะของตนเองอันทำให้ไม่สามารถจัดเขาเข้าขบวนการหรือลัทธิทางวรรณกรรมใดได้เลย ที่สำคัญในรวมบทความเชิงทฤษฎีวรรณคดีที่มีชื่อว่า *การปราศจากลัทธิ*

เกาสิงเจี้ยนตอบปฏิเสธบรรดาผู้คนที่พยายามจัดเขาเข้าลัทธิทางวรรณกรรมอย่างชัดเจน เนื่องเพราะเขามีแนวคิดทางวรรณกรรมและประพันธลีลาเป็นของตนเอง ไม่ได้ตามขนบวรรณศิลป์จีนโบราณนวนิยมและหลังนวนิยมทางวรรณกรรมของตะวันตกโดยไม่เปลี่ยนแปลง

ก่อนที่เกาสิงเจี้ยนจะประพันธ์นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* ในปี ค.ศ. 1982 เขาได้เขียนทฤษฎีการสร้างนวนิยายเล่มดังกล่าวขึ้นมาก่อน แต่ยังไม่พบวิธีการนำเสนอทฤษฎีผ่านตัวบทวรรณกรรม ก่อนลี้ภัยการเมืองไปยังแถบมณฑลเสฉวน สหายคนหนึ่งในวงวรรณกรรมของเขาผู้ซึ่งเป็นบรรณาธิการของสำนักพิมพ์หนึ่งได้ขอให้เขาเขียนนวนิยายขึ้นมาสักเล่มโดยกำชับให้เขาพยายามทำทฤษฎีที่เขาเขียนให้ปรากฏออกมาเป็นนวนิยายหนึ่งเล่ม เกาสิงเจี้ยนตกลงและยื่นเงื่อนไขแก่สหายบรรณาธิการว่าต้องไม่แก้ไขหรือดัดแปลงแต่ประการใด *การสำรวจกลวิธีของนวนิยายสมัยใหม่ขั้นปฐม* จึงเปรียบเสมือน “หางเสือ” ที่กำหนดทิศทางการประพันธ์นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* และหลังจากประพันธ์นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* แล้วเสร็จ *การปราศจากลัทธิ* ก็ปรากฏออกมาภายหลังเพื่ออธิบายกรอบความคิดเชิงทฤษฎีของเขาบางส่วน รวมบทความเชิงทฤษฎีวรรณคดีเล่มนี้ให้อรรถาธิบายและยุติปัญหาถกเถียงต่าง ๆ เกี่ยวกับงานประพันธ์ของเขา

ใน *การสำรวจกลวิธีของนวนิยายสมัยใหม่ขั้นปฐม* ว่าด้วยกลวิธีการสร้างนวนิยายล้วน ๆ แบ่งออกเป็น 17 หัวข้อดังนี้

(1) วิวัฒนาการของนวนิยาย
(2) ภาษาการเล่าเรื่องของนวนิยาย
(3) การสลับเปลี่ยนบุรุษสรรพนาม
(4) บุรุษสรรพนามที่สาม “เขา”
(5) กระแสสำนึก
(6) ความแปลกและความไร้ตรรกะ
(7) สัญลักษณ์
(8) ภาวะนามธรรมของศิลปะ
(9) ภาษาวรรณกรรมสมัยใหม่
(10) การประดิษฐ์คำ
(11) จากโครงเรื่องสู่โครงสร้าง
(12) เวลาและสถานที่
(13) ความรู้สึกสมจริง
(14) ความรู้สึกห่าง
(15) กลวิธีสมัยใหม่กับขบวนการสมัยใหม่

(16) กลวิธีสมัยใหม่กับจิตวิญญาณประจำชาติ

(17) อนาคตของนวนิยาย

กลวิธีทั้ง 17 หัวข้อสรุปเนื้อหาได้ดังนี้

(1) เรื่องแต่งอาจปราศจากโครงเรื่อง

(2) ภาษาการเล่าเรื่องต้องสามารถถ่ายทอดความรู้สึกภายในของทั้งผู้เล่าหรือตัวละคร

(3) มุมมองการเล่าเรื่องไม่จำเป็นต้องจำกัดอยู่แค่เพียงมุมมองเดียวและไม่จำเป็นต้องคงที่ แต่อาจสลับไปมาระหว่างบุรุษสรรพนามที่หนึ่ง สองและสาม

(4) ตัวละครเอกต้องได้รับการนำเสนอออกมาในรูปของสิ่งมีชีวิตทางจิตวิทยาโดยไม่คำนึงถึงชนชั้นและชาติพันธุ์

(5) กระแสสำนึกในฐานะการคิดเชื่อมโยงโดยเสรีเป็นรูปแบบที่น่าจะนำไปใช้แสดงการกระทำภายในของตัวละคร

(6) ความไร้ตรรกะเป็นรูปแบบการประพันธ์อย่างหนึ่งที่สะท้อนความพยายามที่จะแสวงหาความสมบูรณ์แบบ (ทางกลวิธี)

(7) ชีวิตไม่ได้ดำเนินไปตามตรรกะ การใช้ความไร้ตรรกะมานำเสนอเป็นวิถีทางหนึ่งที่กอปรด้วยเหตุผล

(8) การใช้สัญลักษณ์อาจเป็นวิถีทางหนึ่งในอันที่จะบูรณาการปรัชญาและกวีนิพนธ์เข้ากับนวนิยาย

(9) วรรณกรรมเป็นผลึกแห่งศิลปะซึ่งแสดงโลกทัศน์ของผู้แต่ง

(10) ตัวละครเป็นสิ่งมีชีวิตที่สลับซับซ้อนและหลากมิติ

(11) ภาษาวรรณกรรมควรสามารถนำเสนอความสลับสลับซับซ้อนทางจิตใจของตัวละคร

(12) เรื่องแต่งสมัยใหม่ควรตั้งอยู่บนหลักการของโครงสร้าง มิใช่โครงเรื่อง

(13) เรื่องแต่งอาจหยิบยืมกลวิธีจากศิลปะแขนงอื่น เช่น การใช้การปะติดปะติดหรือโครงสร้างของดนตรี

(14) เวลาและสถานที่เป็นเรื่องของมิติทางจิตใจและ

(15) เรื่องแต่งแห่งอนาคตจะก้าวพ้นพรมแดนของตนเองเพื่อรับรูปแบบจากศิลปะแขนงอื่นและประเภทวรรณกรรมต่าง ๆ[23]

---

[23] Kwok-kan Tam, "Language as Subjectivity in *One Man's Bible*," in *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*, ed. Kwok-kan Tam, p. 295.

จากบทสรุปข้างต้นแสดงให้เห็นว่าทฤษฎีวรรณคดีของเกาสิงเจี้ยนระยะแรกมุ่งเน้นทางกลวิธีอย่างมาก ทั้งนี้เป็นไปได้ว่าเกาสิงเจี้ยนมุ่งหมายจะให้วงวรรณกรรมจีนยุคหลังเหมาเจ๋อตุงเบนออกจากความหมกมุ่นทางเนื้อหาที่ส่วนใหญ่เกี่ยวข้องกับการเมืองที่ฟื้นเฟือและหันมาให้ความสำคัญต่อความเป็นวรรณกรรมซึ่งเป็นเรื่องของวรรณกรรมโดยตรง การที่เกาสิงเจี้ยนพยายามปูทางกลวิธีการนำเสนอใหม่ ๆ สู่วงวรรณกรรมจีนร่วมสมัยสะท้อนให้เห็นว่าวงวรรณกรรมจีนภายใต้สภาพถูกบีบคั้นจากนโยบายศิลปะและวรรณคดีของเหมาเจ๋อตุงแทบไม่มีพัฒนาการทางด้านกลวิธี และหากพิจารณา *การสำรวจกลวิธีของนวนิยายสมัยใหม่ขั้นปฐม* โดยรวมจะพบว่ามุ่งเน้นการ ถ่ายทอดโลกแห่งอัตวิสัยของมนุษย์ซึ่งขัดต่อหลักการทางวรรณกรรมของเหมาเจ๋อตุงที่กำหนดให้วรรณกรรมสะท้อนโลกแห่งภววิสัยตามหลักการของสัจสังคมนิยมและมีลักษณะของจินตนิยมปฏิวัติ “ปัจเจกภาวะ” ที่แสดงออกในผลงานของเขาจึงถือเป็นจุดเด่นท่ามกลางบริบททางสังคมที่มุ่งทำลาย “ปัจเจกภาวะ” ของมนุษย์ ในแง่นี้การให้ความสำคัญต่อการถ่ายทอดโลกอัตวิสัยของปัจเจกบุคคลของเกาสิงเจี้ยนจึงไม่ต่างจากนวนิยมทางวรรณกรรมของตะวันตกที่ถือเอาโลกภายในเป็นเครื่องยืนยันการมีตัวตนของมนุษย์[24]

---

[24] ม.ร.ว. กองกาญจน์ ตะเวทีกุล, “นวนิยายอิมเพรสชั่นนิสต์ต้นศตวรรษที่ 20,” *วารสารอักษรศาสตร์* 18 (มกราคม 2529): 40. อนึ่งแนวคิดหลักของนวนิยมทางวรรณกรรมของตะวันตกเกิดขึ้นมาภายใต้สภาพสังคมและบริบททางประวัติศาสตร์ช่วงต้นศตวรรษที่ 20 แม้แต่ในประเทศตะวันตก แนวคิดหลักของนวนิยมทางวรรณกรรมก็ได้รับการตีความหลากหลาย เพราะนักประวัติวรรณคดีแต่ละคนนิยามความเป็นสมัยใหม่ทางวรรณกรรมในบริบทที่แตกต่างกัน อย่างไรก็ตามผู้วิจัยตีความนวนิยมทางวรรณกรรมของโลกตะวันตกในฐานะที่เป็นปฏิกิริยาตอบโต้สัจนิยมทางวรรณกรรม นวนิยมทางวรรณกรรมเป็นแนวคิดที่ถือเอาความมีสำนึกภายใน (inner consciousness) เท่านั้นที่จะเป็นสิ่งที่ยืนยันความมีตัวตนหรือความมีชีวิตอยู่ของมนุษย์ การมองความมีตัวตนอยู่ในแง่มุมดังกล่าวทำให้นวนิยมมุ่งตอบคำถามที่ว่า “เขาคือใคร” (What he is?) มากกว่าคำถามที่ว่า “เขาทำอะไร” (What he does?) โลกภายในกระแสสำนึกของมนุษย์จึงกลายเป็นสิ่งยืนยันความมีตัวตนอยู่ของมนุษย์ ไม่ใช่พฤติกรรมของมนุษย์ (human conduct) อย่างที่นักสัจนิยมมองการมองสารัตถะของมนุษย์ต่างกันทำให้เนื้อหา (subject-matter) ในการประพันธ์แตกต่างกันเป็นธรรมดา

วอลเลซ สตีเฟน (Wallace Stewen) ซึ่งเป็นนักนวนิยมคนสำคัญกล่าวว่า “Realism is a corruption of reality.” วาทะดังกล่าวท้าทายความเป็นจริงในทัศนะของนักสัจนิยมอย่างสุดโต่ง เพราะสำหรับเขาพฤติกรรมภายนอกที่รับรู้ด้วยประสาทสัมผัสไม่สามารถบอกว่าตัวละครที่เลียนแบบแท้ที่จริงเป็นบุคคลเช่นไร มนุษย์ดำรงอยู่ภายในกระแสธาราแห่งชีวิต (the flux of life) ที่บรรจุ “ตัวตน” ที่แตกฉานซ่านเซ็นไว้ภายใน แก่นแท้ของมนุษย์เป็นหน่วยทางนามธรรมที่กระจัดกระจาย (the scattering self-entity) เหมือนดังภาพต่อ (jigsaw) ที่มีพลวัตอยู่ตลอดเวลา ในเมื่อแก่นแท้ของมนุษย์เป็นสิ่งลื่นไหล (truth in flux) นักนวนิยมจึงพยายามที่จะ “จับ” เอาไว้โดยใช้ศิลปะแห่งภาษาถ่ายทอดความผันแปรและความไม่คงที่ของตัวตนมนุษย์ภายในกระแสธาราแห่งชีวิต นักนวนิยมไม่น้อยยังเชื่อว่าศิลปะเป็นหนทางหนึ่งในอันที่จะผสานรอยแตกร้าวของตัวตนที่กระจัดกระจายให้เกิดเอกภาพในมิติหนึ่ง ด้วยเหตุนี้จักรวาลในนวนิยายสมัยใหม่ของตะวันตกจึงมีการสมมาตรและคล้องจองกันในหลายระดับ ภาวะแห่งเอกภาพทางตัวตนนี้เองทำให้นวนิยมทางวรรณกรรมของตะวันตกเกี่ยวพันอย่างใกล้ชิดกับปรัชญาของเพลโตและรหัสยลัทธิ (mysticism) ทุกสายในประวัติปรัชญาตะวันตก (ดู ม.ร.ว. กองกาญจน์ ตะเวทีกุล, “นวนิยายอิมเพรสชั่นนิสต์ต้นศตวรรษที่ 20,” *วารสารอักษรศาสตร์* 18 (มกราคม 2529): 39-40. ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์, “บทสัมภาษณ์,” *อ่าน (ไม่) เอาเรื่อง* (กรุงเทพฯ: โครงการจัดพิมพ์คบไฟ, 2545), หน้า 417-418. นพพร ประชากุล, “พรุสต์: ตัวตน กาลเวลา วรรณกรรม,” *วิจักษ์วิจารณ์วรรณกรรมฝรั่งเศส* (กรุงเทพ: โครงการจัดพิมพ์คบไฟ, 2546), หน้า 103-104. นพพร ประชากุล, “*สัจบท* ในนวนิยายเรื่อง *La Prisonnière* ของ *มาร์แซล พรุสต์*,” *วิจักษ์วิจารณ์วรรณกรรมฝรั่งเศส*, หน้า 149-160. และ Wendell V. Harris, “Modernism,” in *Dictionary of Concepts in literary Criticism and Theory* (New York Westport Connecticut and London: Green Wood Press, 1992), pp. 238-242.)

ในตอนท้ายของ *การสำรวจกลวิธีของนวนิยายสมัยใหม่ขั้นปฐม* เกาสิงเจี้ยนเสนอให้หยิบยืมกลวิธีของศิลปะแขนงอื่นมาใช้ในวรรณกรรม การหยิบยืมที่เด่นชัดที่สุดในนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* คือการหยิบยืมกลวิธีการถ่ายทอดอัตวิสัยของคีตศิลป์มาใช้กับวรรณศิลป์ ทั้งยังเสนอให้ทลายการจำแนกวรรณกรรมออกเป็นประเภทต่าง ๆ เพื่อให้ประเภทวรรณกรรมผสมผสามและเกยทับกันจนกลายเป็น “ลูกผสม” ความพยายามดังกล่าวส่งผลทำให้นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* กลายเป็นนวนิยายกวีนิพนธ์ร้อยแก้ว

ในแง่ของทฤษฎีการเล่าเรื่อง เกาสิงเจี้ยนสลับเปลี่ยนมุมมองการเล่าเรื่องที่หลากหลายเพื่อนำเสนอโลกภายในของตัวละครเอกและชี้ให้เห็นข้อจำกัดและผลจากการใช้สรรพนามบุรุษต่าง ๆ ในการสร้างความรู้สึกสมจริงและความรู้สึกห่างให้เกิดแก่ผู้อ่าน ในแง่ของความสัมพันธ์ระหว่างกลวิธีการเล่าในนวนิยายและการแสดงละคร เขานำการใช้สรรพนามบุรุษต่าง ๆ สลับกันไปมาเพื่อสะท้อนตัวตนของผู้เล่าในนวนิยายมาใช้ในการแสดงละครของเขา นักแสดงสวมบทบาทใดบทบาทหนึ่งและเปลี่ยนมุมมองของการเล่าเรื่องไปมาเพื่อให้นักแสดงสามารถเพ่งมองตัวตนและอัตวิสัยของตัวละครที่ตนเองกำลังสวมบทบาทจากภายนอกผ่านสรรพนามบุรุษต่าง ๆ นักแสดงจึงเป็นทั้งผู้แสดงบทบาทและผู้สังเกตตัวตนและอัตวิสัยของตัวละครที่ตนเองกำลังสวมบทบาทไปด้วยในเวลาเดียวกัน

> 我在小説中，以人稱來取代通常的人物，又以我、你、他這樣不同的人稱來陳述或關注同一個主人公。而同一個人物用不同的人稱來表述，造成的距離感也給演員的表演提供了更爲廣闊的内心的空間，我把不同的人稱的轉換也引入到劇作法中。[25]

> In my fiction I use pronouns instead of the usual characters and also use the pronouns I, you, and he to tell about or to focus on the protagonist. The portrayal of the one character by using different pronouns creates a sense of distance. As this also provides actors on the stage with a broader psychological space I have also introduced the changing of pronouns into my drama.[26]

---

[25] Gao Xingjian 高行健, “Wenxue de liyou” 文學的理由 (The Case for Literature), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), p. 349.

[26] Gao Xingjian, “The Case for Literature,” trans. by Mabel Lee. http://www.literature-awards.com/gao_xingjian_the_nobel_laureate_.htm (14 Feb 2002)

ภายหลังเกาสิงเจี้ยนแจกแจงหัวใจของการเล่าเรื่องแบบนี้อีกครั้งในบทความสองบทความที่มีชื่อว่า *การปราศจากลัทธิ* และ *วรรณคดีกับอภิปรัชญา: ว่าด้วยขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* [*Literature and metaphysics: On Soul Mountain* (*文學與玄學：關於 靈山*)] ซึ่งตีพิมพ์อยู่ในรวมบทความที่มีชื่อว่า *การปราศจากลัทธิ* บทความทั้งสองถกเถียงครอบคลุมศาสตร์หลายแขนง โดยเฉพาะปรัชญาจีน ภาษาศาสตร์ภาษาจีนและบริบททางประวัติศาสตร์ของวรรณกรรมจีนร่วมสมัย

การปราศจากลัทธิ มีเนื้อหาครอบคลุมทั้งทฤษฎีนวนิยาย ทฤษฎีการละครและทฤษฎีจิตรกรรมอันทำให้ผู้วิจัยแลเห็นความสัมพันธ์ระหว่างทฤษฎีทั้งสาม ทฤษฎีศิลปะทุกประเภทของเขาเชื่อมโยงซึ่งกันและกันในหลายระดับอันทำให้ผู้วิจัยพบร่อยรอยของความเชื่อมโยงระหว่างนวนิยาย บทละครและจิตรกรรมของเขา ความเชื่อมโยงที่เด่นชัดที่สุดคือการนำเอาทฤษฎีการเล่าเรื่องของนวนิยายไปปรับใช้ในบทละครและการหยิบยืมกลวิธีของทัศนศิลป์มาใช้กับนวนิยายอันทำให้เกิดประพันธลีลาแบบจินตภาพนิยม (Imagism) ซึ่งสามารถพบได้ในนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* น่าสังเกตว่าเมื่อเปรียบเทียบเพื่อดูพัฒนาการของทฤษฎีวรรณคดีของเกาสิงเจี้ยน *การปราศจากลัทธิ* มุ่งเน้นไปทางแจกแจงแนวคิดทางวรรณกรรมและวัตถุดิบทางความคิดที่สำคัญที่ใช้ประพันธ์วรรณกรรม

การปราศจากลัทธิ ประกอบด้วยบทความ 22 บทความโดยแบ่งออกเป็น 5 บทอันได้แก่

(1) การปราศจากลัทธิ
(2) ปัญญาชนจีนกับวรรณกรรมจีนร่วมสมัย
(3) ว่าด้วยการสร้างสรรค์วรรณกรรมและบทละคร
(4) หลักการละครและทฤษฎีการแสดง
(5) ปกิณกะนิพนธ์ว่าด้วยจิตรกรรมร่วมสมัย

ส่วนใหญ่เป็นบทความที่เขาเขียนขึ้นเองต่างกรรมต่างวาระและยังมีบทสัมภาษณ์ระหว่างเขากับศาสตราจารย์ชาวฝรั่งเศสด้านปรัชญาคนหนึ่งซึ่งเป็นนักประพันธ์ด้วย บทสัมภาษณ์ดังกล่าวมีชื่อว่า *ว่าด้วยการประพันธ์วรรณกรรม* [*On literary creation* (*論文學寫作*)] การสนทนาครอบคลุมสามประเด็นคือกระแสธารแห่งภาษา เหตุผลของการประพันธ์วรรณกรรมและความกังขาต่อตัวตน ตลอดจนบทสนทนาระหว่างเขากับหยางเลี่ยน (Yang Lian) ซึ่งเป็นกวีจีนร่วมสมัยพลัดถิ่นเช่นเดียวกับเขา การสนทนาใช้ชื่อว่า *พวกเราได้อะไรจากการลี้ภัย* [*What have we got from being in exile ?* (*流亡使我們獲得什麼?*)] สำหรับเกาสิงเจี้ยน การเนรเทศตนเองแน่นอนมิใช่เป้าหมายของการมีชีวิตอยู่ แต่เพียงเป็นวิธีที่จะรักษาตนเองให้รอด ที่สำคัญยิ่งกว่าคือ

การลี้ภัยทางจิตวิญญาณจากความเป็นจริงที่บีบคั้น กิจกรรมทางจิตวิญญาณของมนุษยชาติที่เรียกว่า “วัฒนธรรม” หากไม่สามารถหลุดพ้นจากสภาพ (ทางกาย) ที่เป็นอยู่ยังจะมีคุณค่าอันใด[27]

การเนรเทศตนเองจากแผ่นดินแม่จึงไม่เพียงเพื่อความรอดทางกาย แต่ยังเพื่อความรอดทางจิตวิญญาณ ยิ่งกว่านั้นการเนรเทศยังเป็นท่าทีต่อการประพันธ์วรรณกรรมและต่อโลกและชีวิตอย่างหนึ่งของเขา เพราะหากนำแนวคิดเรื่องการเนรเทศมาเชื่อมโยงกับแนวคิดเรื่องวรรณกรรมเย็นหรือวรรณกรรมบริสุทธิ์ของเขาในแง่ของการปลดเปลื้องตนเองออกมาเพื่อถ่ายทอดปรากฏการณ์และโลกแห่งอัตวิสัยของตนเอง ณ ชายขอบของสังคมจะพบว่าไม่ว่าปรากฏการณ์ใด เกาสิงเจี้ยนก็วางตนเป็นผู้สังเกตการณ์หรือผู้ยืนดูทั้งสิ้นไม่พ้นแม้แต่ตัวตนของตนเอง โดยนัยยะนี้การเนรเทศตนเองก็ไม่ได้มีความหมายแคบ ๆ แค่การหลบหนีออกมาจากแผ่นดินแม่เพื่อเอาชีวิตให้รอดและให้ได้มาซึ่งอิสรภาพแห่งการแสดงออก แต่ยังเป็นท่าทีต่อการประพันธ์วรรณกรรม โลกและชีวิตของเขาทีเดียว การเนรเทศในแนวคิดของเขาจึงมีทั้งสองระดับคือ

(1) การเนรเทศจากแผ่นดินแม่เพื่อให้มีชีวิตรอดและได้มาซึ่งอิสรภาพแห่งการประพันธ์วรรณกรรม การเนรเทศในระดับนี้เป็นการเนรเทศทางกายและทางจิตวิญญาณ

(2) การเนรเทศจากปรากฏการณ์และตนเองเพื่อให้ตนเองกลายเป็นผู้สังเกตการณ์ภายนอกและมีจิตสำนึกอย่างเต็มเปี่ยมในอันที่จะหยั่งเห็นสังคมที่ตนเองปลีกออกมาและตัวตนของตนเองอย่างทะลุปรุโปร่งและภววิสัย การเนรเทศในระดับนี้เป็นการเนรเทศทางปัญญา (intellectual exile)

ประพันธลีลาใน *การปราศจากลัทธิ* เหมือนบทความทั่วไปที่ใช้รูปแบบความเรียงทางวิชาการ แต่ที่โดดเด่นที่สุดคือ *คำนำของผู้แต่ง* [*Author’s preface* (*自序*)] ซึ่งสาธยายแนวคิดว่าด้วยการปราศจากลัทธิล้วน ๆ เกาสิงเจี้ยนแจกแจงแนวคิดดังกล่าวแบบปฏิเสธซ้อนปฏิเสธ กล่าวคือการปราศจากลัทธิไม่ใช่สิ่งนี้และไม่ใช่สิ่งนั้น แต่ก็ไม่ระบุอย่างเป็นทางการว่าคืออะไร ผู้อ่านต้องหาข้อสรุปเอาเองจากความปฏิเสธที่ซ้อนกันไปมากว่า 7 หน้า ลักษณะดังกล่าวสร้างความลำบากไม่น้อยในการทำความเข้าใจแนวคิดของเขา

นอกจากนี้ยังมีงานเขียนทางทฤษฎีหนึ่งที่มีประพันธลีลาแตกต่างจากบทความอื่น ๆ ตรงที่ประพันธ์ออกมาในรูปแบบปกิณกะบันทึก งานเขียนทางทฤษฎีดังกล่าวมีชื่อว่า *ปารีสบันทึก* [*Jotting in Paris* (*巴黎隨筆*)] ซึ่งประกอบไปด้วยบันทึกอย่างกระชับ 40 ตอน เกาสิงเจี้ยนรับ

---

[27] Gao Xingjian 高行健, “Geren de shengyin” 個人的聲音 (The voice of the individual), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), p. 105.

ประพันธลีลาดังกล่าวมาจากงานเขียนปกิณกะคดีและงานเขียนทางปรัชญาของจีนโบราณที่ได้รับการเรียบเรียงอย่างไม่ปะติดปะต่อ เรื่องหนึ่งคลี่คลายไปสู่อีกเรื่องหนึ่งอย่างดูเหมือนไม่สัมพันธ์กัน แต่เมื่ออ่านจนจบทุกตอนจะพบว่าเนื้อหาสัมพันธ์กันในลักษณะใดลักษณะหนึ่งหากนำแก่นความคิดของแต่ละตอนไปเชื่อมโยงกับแนวคิดหลักว่าด้วยวรรณกรรมและสุนทรียศาสตร์ของเขา หรือนำมาเชื่อมโยงกันเองภายใน

บทความของเกาสิงเจี้ยนอ่านยากมิใช่น้อย เพราะเกาสิงเจี้ยนเป็นนักทฤษฎีวรรณคดีที่มักประดิษฐ์คำศัพท์เฉพาะ (jargon) ที่มีนิยามเป็นของตนเองเพื่อมาอธิบายแนวคิดทางวรรณกรรมและสุนทรียศาสตร์ การเข้าใจความหมายของคำศัพท์ที่เขาใช้จึงเป็นสิ่งจำเป็นอย่างมากต่อการเข้าถึงตัวบททฤษฎีและนวนิยายของเขา คำศัพท์ที่เกี่ยวข้องกับนวนิยายมีจำนวนไม่น้อย แต่ที่พบบ่อยและกล่าวได้ว่าเป็นคำสำคัญ (key word) ในทฤษฎีนวนิยายของเขาได้แก่ “กระแสธารแห่งภาษา” [stream of language (語言流)] “ภาวะแห่งการปราศจากการแบ่งแยก” [the state of primordial non distinction (混沌)] “การถอดถอนตนเองเพื่อเพ่งพิศดูอย่างสงบสงัด” [Self-detached observation (抽身靜觀)] “การเพ่งพินิจ” [Observation-contemplation (觀想)] และ “การทำให้ตัวตนมีลักษณะวัตถุวิสัยหรือตกเป็นเป้า(ของการกระทำ)” [Objectification of me (我之對象化)]

การวิเคราะห์เกาสิงเจี้ยนในบริบททางประวัติศาสตร์จีนร่วมสมัยทำให้เข้าใจปฏิกิริยาของเกาสิงเจี้ยนที่มีต่อการคุกคามทางการเมืองในสาธารณรัฐประชาจีน เกาสิงเจี้ยนเป็นนักประพันธ์ชายขอบของสังคมจีนที่แสดง “ปัจเจกภาวะ” ทั้งในแง่ของกลวิธีและเนื้อหาที่ขัดต่อนโยบายศิลปะและวรรณคดีของเหมาเจ๋อตุง การลี้ภัยจึงเป็นทางรอดทั้งทางกายและวิญญาณของเขา

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 3

การประสานกลวิธีสมัยใหม่กับขนบวรรณศิลป์จีนโบราณในนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ*

กลวิธีในนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* มีลักษณะที่แตกต่างจากนวนิยายจีนร่วมสมัยตรงที่พยายามนำขนบวรรณศิลป์ของนวนิยมทางวรรณกรรมของตะวันตกมาประยุกต์ใช้ในการประพันธ์ ในทัศนะของผู้วิจัย เหตุที่เป็นเช่นนี้เพราะขนบวรรณศิลป์ดังกล่าวโดยธรรมชาติให้ความสำคัญต่อการถ่ายทอดโลกแห่งอัตวิสัยของมนุษย์ เกาสิงเจี้ยนเองก็มุ่งเน้นการถ่ายทอดโลกแห่ง อัตวิสัยของตนเองและวรรณคดีในทัศนะของเขาก็เป็นเรื่องส่วนบุคคลที่ไม่เกี่ยวข้องกับการเมืองหรืออุดมการณ์ใด ๆ ทั้งสิ้น เมื่อผลงานของเขามีลักษณะแบบนวนิยมย่อมถูกต่อต้านจากนโยบายศิลปะและวรรณคดีของเหมาเจ๋อตุงที่มุ่งส่งเสริมสัจสังคมนิยมและจินตนิยมปฏิวัติเพื่อทำลาย ปัจเจกภาวะของผู้ประพันธ์ให้หมดสิ้นไปในการสร้างสรรค์ผลงานและหันไปทำหน้าที่เป็นตัวแทนของมวลชนกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง

หากเกาสิงเจี้ยนนำขนบวรรณศิลป์ของนวนิยมตะวันตกในแง่ของการถ่ายทอดโลกแห่งอัตวิสัยมาใช้ตอบโต้นโยบายศิลปะและวรรณคดีของเหมาเจ๋อตุงแต่เพียงลำพัง ก็เป็นธรรมดาที่พรรคการเมืองจีนต้องกล่าวหาว่าเกาสิงเจี้ยนเป็นนักประพันธ์พลัดถิ่นที่รับใช้โลกเสรีทุนนิยมโดยการคัดลอกกลวิธีของตะวันตกมาใช้ท้าทายขนบวรรณศิลป์ของตนเอง ทว่าเกาสิงเจี้ยนมิได้ดำเนินรอยตามนวนิยมทางวรรณกรรมของตะวันตกโดยไม่เปลี่ยนแปลง แต่กลับนำแนวคิดบางอย่างของนวนิยมทางวรรณกรรมตะวันตกมาผสานกับสุนทรียศาสตร์จีนแบบดั้งเดิมในหลายลักษณะเพื่อให้ผลงานของเขาไม่สูญสิ้นจิตวิญญาณของวัฒนธรรมดั้งเดิมหรือความเป็นท้องถิ่น

จุดมุ่งหมายของบทนี้คือการวิเคราะห์ประพันธศิลป์ของเกาสิงเจี้ยนจากตัวบทนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* โดยอาศัยทฤษฎีการสร้างนวนิยายที่เกี่ยวข้องของผู้ประพันธ์เป็นเครื่องมือประกอบ วิธีการดังกล่าวจะทำให้เห็นสัมพันธภาพระหว่างตัวบทนวนิยายและทฤษฎีการสร้างนวนิยายของผู้ประพันธ์

3.1 มิติทางจิตวิญญาณ: ความเป็นจริงในระดับผัสสะของปัจเจกบุคคล

สำหรับเกาสิงเจี้ยน ปฏิสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสรรพสิ่งในสังคมที่กล่าวกันว่า “อนารยะ” ที่เต็มไปด้วยเรื่องเหนือธรรมชาติ ไสยศาสตร์และเรื่องเล่าขานลึกลับที่ผู้คนในสังคมดังกล่าวถือเป็นเรื่องจริงคือปริศนาที่เขาพยายามค้นหาคำตอบ ที่น่าแปลกก็คือแทนที่ผู้เล่าซึ่งลี้ภัยการเมืองมาจากสังคมอารยะควรจะมองปรากฏการณ์เหล่านี้ว่าเป็นเรื่องงมงายไร้สาระ ผู้เล่ากลับวางท่าทีต่อปรากฏการณ์ดังกล่าวบนโลกทัศน์ของปรัชญาเต๋าที่ว่าความเป็นจริงเป็นการรับรู้ทาง

ผัสสะ (physical perception) ซึ่งเป็นกระบวนการภายใน (internal process) ของปัจเจกบุคคลภายใต้เงื่อนไขของเวลาและสถานที่หนึ่ง ๆ ความเป็นจริงจึงเฉพาะบุคคลและขึ้นอยู่กับวงการรับรู้ (perceptual field) หรือวงประสบการณ์ (experiential field) ของมนุษย์แต่ละคน[1] ความเป็นจริงไม่ใช่ปัญหาของความเที่ยงแท้ แต่เป็นปัญหาของความผันแปร การมองว่าความเป็นจริงเป็นการรับรู้ทางผัสสะของมนุษย์แต่ละคนที่อยู่ต่างมิติเวลาและสถานที่ทำให้ความเป็นจริงที่ รับรู้ได้อยู่พ้นตรรกะและภาษา เพราะไม่สามารถพิสูจน์ความเป็นจริงที่ประจักษ์ ณ เวลาและสถานที่หนึ่ง ๆ ด้วยเหตุผลหรืออธิบายได้ด้วยเหตุผล การมองความเป็นจริงในระดับผัสสะของปัจเจกบุคคลทำให้เรื่องเล่าลึกลับจากสังคมอนารยะที่ผู้เล่าอธิบายไม่ได้ด้วยตรรกะมีคุณค่าไม่น้อยไปกว่าความเป็นจริงที่อธิบายได้ด้วยตรรกะ

สำหรับเกาสิงเจี้ยน ดูเหมือนมีความเป็นจริงที่อยู่พ้นตรรกะและภาษาซึ่งเขาก็ให้ความเคารพเช่นกัน ดังที่เขากล่าวไว้ใน *การปราศจากลัทธิ* และ *เหตุผลแด่วรรณกรรม* ว่า

> 沒有主義，不是沒有敬畏，只不過這敬畏的不是神靈，不是權威，不是死亡，而是這界限後面那不可知，無限深邃而渺渺然。[2]

> Without isms is not to be without reverence but what is revered is not divinities, authorities or death, but the profound and vast unknowable on the other side of death.[3]

> 上帝之有無且不去說，面對這不可知，我總心懷敬畏，雖然我一直自認是無神論者。[4]

---

[1] Roger T. Ames, "Knowing in the *Zhuangzi* "*From Here, on the Bridge, over the River Hao*"," in *Wandering at Ease in Zhuangzi* , ed. Roger T. Ames (Albany: State University of New York Press, 1998), pp. 219-230.

[2] Gao Xingjian 高行健, "Zixu" 自序 (Author's preface), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), p. 8.

[3] Gao Xingjian 高行健, "Zixu" 自序 (Author's preface), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), translated and cited in Mabel Lee, "Gao Xingjian on the Issue of Literary Creation," in *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*, ed. Kwok – kan Tam, p. 37.

[4] Gao Xingjian 高行健, "Wenxue de liyou" 文學的理由 (The Case for Literature), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), p. 339.

> Putting aside discussion of the existence or non-existence of God, I would like to say that despite my being an atheist I have always shown reverence for the unknowable.[5]

การยอมรับความเป็นจริงทางผัสสะของปัจเจกบุคคลทำให้แนวคิดเรื่องความเป็นจริงหลากมิติของเกาสิงเจี้ยนแตกต่างจากแนวคิดเรื่องความเป็นจริงหลากมิติของหลังนวนิยมที่ปฏิเสธความเป็นจริงในทุกระดับและจบลงด้วยความสงสัยอย่างอย่างไม่มีที่สิ้นสุด

ด้วยเหตุที่เกาสิงเจี้ยนให้ความสำคัญต่อการถ่ายทอดกระบวนการรับรู้ทางผัสสะ นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* จึงเต็มไปด้วยการตรวจสอบความมีสำนึกภายใน (inner consciousness) ของตนเอง การให้ความสำคัญต่อมิติที่ละเอียดอ่อนซ่อนเร้นทางความรู้สึก (Spiritualism) ของปัจเจกบุคคลหรือการตรวจสอบความมีสำนึกภายในจึงกลายเป็นลักษณะเฉพาะและข้อตกลงเบื้องต้นข้อหนึ่งที่ผู้อ่านจะต้องยอมรับก่อนที่จะอ่านนวนิยายเรื่องนี้ไปจนจบ มิฉะนั้นก็หาความบันเทิงเริงใจจากการอ่านมิได้ แนวคิดดังกล่าวยังได้รับการเน้นย้ำอีกครั้งในนวนิยายเรื่อง *คัมภีร์ของเอกบุรุษ* ในบทที่ 54 ซึ่งเป็นบทสรุปของเรื่องเล่าทั้งหมดของตัวละครบุรุษสรรพนามที่สองและสามที่เรียบเรียงสลับกันไปมาเพื่อกล่าวถึงตัวละครเอกที่ไม่ปรากฏโดยตรงในตัวบท แต่ผู้อ่านสามารถรับรู้ว่ามีอยู่ ผู้วิจัยขอคัดเฉพาะย่อหน้าที่เป็นหัวใจของบทดังกล่าวที่แสดงการประจักษ์หน้าที่และบทบาทที่แท้จริงของวรรณกรรมหลังจากที่ตัวละครเอกบุรุษสรรพนามที่สามที่เป็นตัวตนในอดีตของตัวละครเอกบุรุษสรรพนามที่สองเข้าไปร่วมในการเคลื่อนไหวทางการเมืองและตกเป็นเหยื่อทางการเมืองในที่สุด

> 沒有悲劇，喜劇或鬧劇，那都是對人生的一種審美，因人因時因地而異，抒情也大底如此，此時的情感到彼時，感傷與可笑也可以互換，也不必再嘲弄，自嘲或自我清理似乎都已經夠了，只是靜靜延續這生命的姿態，努力領略此時此刻的奧妙，得其自在，在獨處自我審視的時候，至於在他人眼中如何，都不在顧及。[6]

> Tragedy, comedy, farce, do not exist but are aesthetics judgments of human life, which differ according to the person, the time, and the

---

[5] Gao Xingjian, “The Case for Literature,” trans. by Mabel Lee. http://www.literature-awards.com/gao_xingjian_the_nobel_laureate_.htm (14 Feb 2002).

[6] Gao Xingjian 高行健, Yige ren de shengjing 一個人的聖經 (One Man’s Bible) (Taibei: Lianjing chuban shiye gongsi 聯經出版事業公司, 2001), p. 409.

> place. Emotional responses are probably also like this, and what is felt now and what is felt at some other time can fluctuate between being perceived as sad and being seen as absurd. And there is no longer any need for mockery, for it seems that there has been enough self-ridicule and self-purification. It is only in the gesture of tranquilly prolonging this life and striving to comprehend the mystery of this moment in time, that freedom of existence is achieved. It is through this act of solitarily scrutinizing the self, that others' perceptions of one's self lose relevance.[7]

ข้อความข้างต้นแสดงให้เห็นว่าหน้าที่และบทบาทของวรรณกรรมคือการตรวจสอบความมีสำนึกภายใน ณ ปัจจุบันของปัจเจกบุคคล การตรวจสอบความมีสำนึกภายใน ณ ปัจจุบันของปัจเจกบุคคลมีคุณค่ากว่าความเป็นจริงอื่นใด ทั้งยังเป็นการตอกย้ำว่าปัจเจกชนกำลังมีชีวิตและใช้ผัสสะรับรู้สรรพสิ่งอยู่[8]

ในนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* บทที่สองเป็นเสมือนบทนำที่ปูทางให้ผู้อ่านเตรียมเข้าไปสัมผัสสิ่งที่รวมเรียกว่า "มิติทางจิตวิญญาณ" (spiritual dimension) ของผู้เล่าและบทต่อ ๆ มาอีกหลายบทก็เป็นตัวอย่างที่กลับไปสาธยายแก่นความคิดของบทที่สอง

ในบทที่สองระหว่างการเดินทางไปแสวงหา *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* ตัวละคร "ฉัน" ผ่านหมู่บ้าน *อูอี* (Wuyi) และพบกับนายอำเภอของชนเผ่าน้อยที่สันทัดในมนตราคีรีดำที่พรานป่ามักใช้ยามเข้าป่าไปล่าสัตว์ นายอำเภอเชื่อมั่นว่ามนตราดังกล่าวทำให้สัตว์ป่าติดบ่วงแร้ว กรณีมนุษย์หากถูกมนตร์ดังกล่าวเข้าก็จะหลงป่าโดยเดินวนไปเวียนมาอยู่ที่เดิมจนไม่สามารถออกมาจากป่าได้ ซ้ำร้ายอาจถึงแก่ชีวิต ตัวละครเอกผู้เล่า "ฉัน" พรรณนาว่าเขาเห็นนายอำเภอร่ายมันตราด้วยถ้อยคำลึกลับพิศวงซึ่ง "ฉัน" ก็ฟังไม่เข้าใจ แต่สัมผัสได้ถึงบรรยากาศที่น่าเกรงขามที่แผ่ซ่านอยู่ภายในกระท่อมที่ถูกรมควันเสียจนดำจากกองไฟที่อยู่ข้างหน้า นัยน์ตาของผู้ร่ายเวทย์สะท้อนต้องแสงไฟระยิบระยับ ตัวละครเอก "ฉัน" ยังได้ฟังเรื่องเล่าขานเก่าแก่จากนายอำเภอมาว่าราว 50 ปีก่อนไม่อาจระบุชัดได้ มีพรานเฒ่ามือฉมังคนหนึ่งเชี่ยวชาญไสยเวทย์ ดำรงชีพอยู่โดดเดี่ยวในถ้ำหินใน

---

[7] Gao Xingjian, *One Man's Bible*, trans. Mabel Lee (Great Britain: Flamingo, 2002), pp. 410-411.

[8] นี่เป็นเหตุผลหนึ่งที่เกาสิงเจี้ยนใช้โต้แย้งว่าวรรณคดีไม่จำเป็นต้องตอบคำถามต่อทุกสิ่งอย่างเป็นกระบวนทัศน์หรืออธิบายโลกและชีวิตด้วยตรรกะและภาษาอย่างปรัชญา การจดจาร จารึกกระบวนการรับรู้เชิงผัสสะก็เป็นการเพียงพอแล้วสำหรับวรรณคดี เกาสิงเจี้ยนเสนอให้มนุษย์ยุคปัจจุบันโยนความศักดิ์สิทธิ์ของปรัชญาทิ้งไปและหันมาให้ความสำคัญต่อการใช้กายสัมผัสรับรู้โลกและชีวิต ดุจคนสามัญ

เหมืองแร่เงินร้าง บนผนังถ้ำมีปืนคู่กายของเขาแขวนอยู่ แต่หามีผู้ใดกล้าไปเอาไม่ เนื่องจากทางไปกระท่อมหินของพรานเฒ่าถูกตัดขาด มีคนเคยเล่าว่าพบศพพรานเฒ่าเหี่ยวแห้ง ไม่เน่าเปื่อยปราศจากสัตว์ป่าและผู้คนเข้ามา กรายกล้ำ บนผนังยังคงแขวนปืนคู่กายของเขาไว้

นายอำเภอเล่าตำนานดังกล่าวจากความทรงจำ ผสมผสานไปกับการตีความและการอนุมานตามประสบการณ์ของตนเองและผู้อื่น ไม่มีข้อมูลใดที่สามารถชี้ชัดลงไปให้เด็ดขาด ส่งผลทำให้เรื่องที่เล่าแยกไม่ออกว่าตรงไหนคือข้อเท็จจริง ตรงไหนคือส่วนที่เป็นความคิดเห็น ตรงไหนคือเรื่องเล่าจากประสบการณ์โดยตรงหรือตรงไหนคือเรื่องเล่าจากประสบการณ์โดยอ้อม ผู้คนก็ล้วนเล่ากันมาเช่นนี้นานแล้ว ตัวละครเอก “ฉัน” เพียรพยายามคาดคั้นถามรายละเอียดที่แน่นอนเพื่อค้นหาคำตอบจนถึงที่สุด เพราะเรื่องเล่าขานดังกล่าวมีช่องโหว่ให้ชวนสงสัย แต่สุดท้ายก็ไร้ผลที่จะสืบหาความเป็นจริงบริสุทธิ์จากเรื่องเล่าดังกล่าว

ตัวละครเอก “ฉัน” ประจักษ์ปรากฏการณ์ทั้งสองด้วยตนเอง การร่ายเวทย์ของนายอำเภอรับรู้ด้วยจักษุสัมผัส เรื่องเล่าเกี่ยวกับพรานป่ารับรู้ด้วยโสตสัมผัส ขณะเดียวกันก็ตั้งคำถามกับตนเองว่าความเป็นจริงคืออะไร อยู่ตรงไหน เขาควรมองปรากฏการณ์เหล่านี้อย่างไร “ฉัน” ค้นพบว่าแท้ที่จริงประวัติศาสตร์แยกไม่ออกจากเรื่องเล่าขานอันเป็นผลิตผลของการถ่ายโอนประสบการณ์ส่วนบุคคล ความเป็นจริงจึงไม่อาจพิสูจน์และไม่จำเป็นต้องพิสูจน์ เนื่องจากไม่มีความเป็นจริงใดบริสุทธิ์และคงที่ที่จะให้สกัดหา เป็นการดีกว่าที่จะปล่อยให้เป็นหน้าที่ของพวกที่ชอบพิสูจน์ค้นหาความเป็นจริงของชีวิตไปถกเถียงกันว่าความเป็นจริงคืออะไร สำหรับ “ฉัน” ความเป็นจริงคือการตระหนักว่าขณะนี้เขากำลังมีชีวิตและใช้ผัสสะรับรู้การร่ายมนตร์ลึกลับอยู่ ความเป็นจริงในระดับนี้ต่างหากที่เขารับรู้ได้ว่าเป็นจริงและไม่สามารถถ่ายโอนความเป็นจริงเชิงประจักษ์ส่วนบุคคลแก่ผู้อื่นได้

> 這獵手已經被神化了。歷史同傳説混爲一談，一篇民間故事就這樣誕生的。真實就存在於經驗之中，而且得是自身的經驗，然而，哪怕是自身的經驗，一經轉述，依然成了故事。真實是無法論證的，也無須去論證，讓所謂生活的真實的辯士去辯論就得了，要緊的是生活。真實的只是我坐在這火塘邊上，在這被油煙熏得烏黑的屋子里，看到的他眼睛里跳動的火光，真實的只是我自己，真實的只是這瞬間的感受，你無法向他人轉述。那門外雲霧籠罩下，青山隱約，什麽地方那湍急的溪流嘩嘩水聲在你心裏做響，這就夠了。[9]

---

[9] Gao Xingjian 高行健, *Lingshan* 靈山 (Soul Mountain) (Taibei: Lianjing chuban shiye gongsi 聯經出版事業公司, 2001), p. 17.

> The hunter is already myth. To talk about a mixture of history and legend is how folk stories are born. Reality exists only through experience, and it must be personal experience. However, once related, even personal experience becomes a narrative. Reality can't be verified and doesn't need to be, that can be left for the "reality-of-life" experts to debate. What is important is life. Reality is simply that I am sitting by the fire in this room which is black with grime and smoke and that I see the fight of the fire dancing in his eyes. Reality is myself, reality is only the perception of this instant and it can't be related to another person. All that needs to be said is that outside, a mist is enclosing the green-blue mountain in a haze and your heart is reverberating with the rushing water of a swift-flowing stream.[10]

การถ่ายทอดความมีสำนึกที่ว่าขณะนี้ตนเองกำลังมีชีวิตและใช้ผัสสะรับรู้โลกยังเป็นการเน้นย้ำทฤษฎีว่าด้วยวรรณกรรมของเกาสิงเจี้ยนที่ว่าวรรณกรรมแท้ที่จริงเป็นไปเพื่อบันทึกการมีชีวิตอยู่ในปัจจุบันของปัจเจกบุคคล ไม่ใช่การสร้างวิมานแห่งอนาคตเพื่ออนุชนรุ่นหลัง การถือเอาปัจจุบันเป็นเป้าหมายของการสร้างสรรค์วรรณกรรมจึงถือเป็นการทวนกระแสกับแนวคิดทางวรรณกรรมที่ถือเอาอนาคตเป็นเป้าหมายของการสร้างสรรค์วรรณกรรมอย่างสุดโต่ง

> 文學不論就作者的寫作而言，還是就讀者閱讀而言，都只在此時此刻得以實現，並從中得趣。為未來寫作如果不是故作姿態，也是自欺欺人。文學爲的是生者，而且是對生者這當下的肯定。這永恒的當下，對個體生命的確認，才是文學之為文學而不可動搖的理由，如果要為這偌大的自在也尋求一個理由的話。[11]

> Literature is only actualized and of interest at that moment in time when the writer writes it and the reader reads it. Unless it is pretence, to write for the future only deludes oneself and

---

[10] Gao Xingjian, *Soul Mountain*, trans. Mabel Lee (London: Flamingo, 2000), p. 15.

[11] Gao Xingjian 高行健, "Wenxue de liyou" 文學的理由 (The Case for Literature), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), p. 350.

> others as well. Literature is for the living and moreover affirms the present of the living. It is the eternal present and this confirmation of individual life that is the absolute reason why literature is literature, if one insists on seeking a reason for this huge thing that exists of itself.[12]

3.2 โครงสร้างของนวนิยาย: ปกิณกะคดีแห่งชีวิต (Miscellaneous notes of life)

ในยุคสมัยที่วรรณกรรมแนวสัจนิยมรุ่งเรืองโครงเรื่องได้กลายมาเป็นบรรทัดฐานของการประพันธ์นวนิยายและกุญแจสำคัญที่โน้มนำผู้อ่านไปสู่ “ความรู้สึกสมจริง” เนื่องจากโครงเรื่องเป็นผลิตผลของวิธีคิดที่อิงอยู่กับระบบของเหตุและผล โครงเรื่องจึงสอดคล้องกับ “สามัญสำนึก” ของบุคคลส่วนใหญ่ที่ถือตรรกะเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่สร้างความรู้สึกสมจริง[13] ด้วยความเชื่อที่ว่าโลกและชีวิตมีตรรกะ นักประพันธ์จึงเพียร “สกัด” โครงเรื่องจากโลกและชีวิตและแจกแจงโครงเรื่องทั้งหลายเหล่านั้นผ่านวรรณกรรม[14] เกาสิงเจี้ยนอุปมากระบวนการดังกล่าวดั่งเส้นแห่งการดำเนินเรื่อง นักประพันธ์พยายามดำเนินเรื่องไปเรื่อย ๆ จนถึงจุดจุดหนึ่งที่ปลายของเส้นแห่งการดำเนินเรื่องมาบรรจบกันพอดี วงล้อแห่งตรรกะต้องมีเหตุแห่งการเกิด การคลี่คลายและการสิ้นสุด

ในทัศนะของเกาสิงเจี้ยน นวนิยายไม่จำเป็นต้องมีโครงเรื่อง เพราะโครงเรื่องเป็นระบบของเหตุและผลที่สกัดมาจากปรากฏการณ์ในโลกและชีวิต โครงเรื่องจึงเป็นคำอธิบายโลกและชีวิต ทว่าโลกและชีวิตไม่ได้มีองค์ประกอบทุกอย่างที่เป็นไปตามโครงเรื่อง แต่ยังมีองค์ประกอบอื่น ๆ มากมายที่มิเป็นไปตามโครงเรื่อง อันได้แก่ วิถีชีวิตแห่งจิตวิญญาณ (spiritual lives) ของปัจเจกบุคคลและกิจกรรมภายในของมนุษย์ไม่ว่าจะเป็นจิตสำนึก จิตไร้สำนึก อารมณ์หรือความรู้สึกนึกคิด[15]

---

[12] Gao Xingjian, “The Case for Literature,” trans. by Mabel Lee. http://www.literature-awards.com/gao_xingjian_the_nobel_laureate_.htm (14 Feb 2002).

[13] ผู้วิจัยยังเห็นว่าหากตรรกะคืออำนาจที่เกิดจากความพยายามอธิบายโลก โครงเรื่องก็เป็นสัญลักษณ์ของอำนาจอย่างหนึ่งที่แสดงผ่านวรรณกรรมให้เป็นที่ประจักษ์ทั้งโดยตั้งใจและไม่ตั้งใจ

[14] ในรวมบทความเชิงทฤษฎีวรรณคดีของเกาสิงเจี้ยน *การปราศจากลัทธิ* เกาสิงเจี้ยนวิเคราะห์ว่าความเชื่อที่ว่าโลกมีตรรกะทำให้นักประพันธ์ต้องเพียรสกัดตรรกะจากปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในโลกและชีวิต และแจกแจงตรรกะทั้งหลายผ่านวรรณกรรมในรูปของโครงเรื่อง นักประพันธ์ที่ถือมโนทัศน์เช่นนี้เป็นหลักการประพันธ์วรรณกรรมจึงหลบมิพ้นที่จะต้องทำหน้าที่อธิบายต้นสายปลายเหตุของปรากฏการณ์ในโลกและชีวิต

[15] Gao Xingjian 高行健, *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 現代小説技巧初探 (A Preliminary Exploration of the Techniques of Modern Fiction), p. 72.

ความเชื่อที่ว่าโลกและชีวิตมีส่วนที่ไร้ตรรกะทำให้นวนิยายไม่จำเป็นต้องมีเบื้องต้น เบื้องกลางและเบื้องปลายหรือเหตุแห่งการเกิด การคลี่คลายและการสิ้นสุด ในนวนิยายสมัยใหม่ตัวละครอาจปรากฏตัวในเรื่องและหายไปโดยไม่มีเหตุผลรองรับ สังสรรค์และเลิกราไปโดยไร้คำอำลาหรือการแนะนัยสิ่งที่จะเกิดขึ้นต่อไปในอนาคต นักประพันธ์ไม่จำเป็นต้องเชื่อมโยงตัวละครทุกตัวเข้าไว้ด้วยกันตั้งแต่ต้นจนจบ ตลอดจนแจกแจงจุดจบของเรื่องราวไว้อย่างละเอียดละออ ทั้งนี้เพื่อให้ผู้อ่านใช้ประสบการณ์ชีวิต ความรู้และความสามารถส่วนบุคคลรับรู้ เข้าใจ จินตนาการและประเมินค่าเรื่องราวที่ได้รับการถ่ายทอดผ่านนวนิยาย ผู้อ่านจะเห็นว่านวนิยายได้รับการนำเสนอออกมาอย่างสมจริงและรอบด้านมากขึ้น เพราะตระหนักว่าในโลกและชีวิตมีเพียงส่วนหนึ่งเป็นเรื่องราวที่บริบูรณ์และอีกหลายส่วนเป็นเรื่องราวที่ไม่บริบูรณ์ การทำให้นวนิยายเป็นพื้นที่ที่เปิดกว้างจะเอื้อให้เรื่องราวที่ไม่บริบูรณ์ก็มีหนทางที่จะเข้าไปปรากฏในตัวบทของนวนิยายแทนที่จะมีเรื่องราวที่บริบูรณ์แต่เพียงลำพัง[16]

ด้วยเหตุที่นวนิยายสมัยใหม่ไม่ดำเนินไปตามโครงเรื่องแบบขนบ เกาสิงเจี้ยนจึงเสนอให้ใช้คำว่า “โครงสร้าง” ของนวนิยาย แทนคำว่า “โครงเรื่อง” ของ นวนิยาย ทำให้โครงเรื่องมีบทบาทน้อยลงอย่างมากในวรรณกรรมสมัยใหม่ที่ให้ความสำคัญต่อสิ่งที่ไม่เป็นไปตามตรรกะ โครงสร้างของนวนิยายมีความสามารถรองรับกลวิธีอื่น ๆ ที่มุ่งเน้นการนำเสนอเรื่องราวและกิจกรรมภายในจิตใจที่ไม่เป็นไปตามตรรกะของมนุษย์ อันได้แก่ การใช้กระแสสำนึกในการเล่าเรื่องเพื่อนำเสนอโลกแห่งสัมพันธภาพ (World of correspondence) การใช้มุมมองของการเล่าเรื่องที่หลากหลายสลับกันไปมาและการหยิบยืมศิลปะแขนงอื่น เช่น ดนตรีและภาพยนตร์เพื่อถ่ายทอดกิจกรรมทางความคิดของตัวละครในห้วงเวลาหนึ่ง ๆ เป็นต้น ขณะที่โครงเรื่องปราศจากศักยภาพในอันที่จะยอมรับกลวิธีเหล่านี้ เพราะจะส่งผลทำให้ระบบระเบียบของโครงเรื่องรวนเร

เหตุที่โครงสร้างของนวนิยายแสดงให้เห็นแนวคิดที่ว่าโลกมีบางส่วนอับจนที่จะอธิบายได้ด้วยตรรกะ จึงต้องหันไปนำความไร้ตรรกะมาเป็นเหตุผลอธิบายปรากฏการณ์ต่าง ๆ ในโลก ดังนั้นการปราศจากโครงเรื่องหรือตรรกะของเหตุการณ์จึงเป็นกลวิธีที่นำเสนอ “ตรรกะ” ในอีกแง่มุมหนึ่ง ดังที่เกาสิงเจี้ยนให้เหตุผลว่าว่าคนทั่วไปยอมรับว่าตรรกะเป็นบทสรุปที่สมเหตุสมผล ทว่ากลับไม่ยอมรับว่าความไร้ตรรกะแท้ที่จริงก็เป็นบทสรุปที่สมเหตุสมผลเช่นกัน[17] เมื่อนักประพันธ์ประสบเหตุการณ์ในชีวิตที่ไม่เป็นไปตามตรรกะก็เพียรหาคำอธิบายต่อเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นเพียงทว่าคำอธิบายใหม่นี้ตั้งอยู่บนแนวคิดของความไร้ตรรกะเท่านั้น ฉะนั้นการใช้คำอธิบายที่

[16] Ibid., pp. 79-80.

[17] Ibid., p. 40.

ตั้งอยู่บนฐานของความไร้ตรรกะก็ยังคงแสดงถึงตรรกะอยู่นั่นเอง เนื่องจากยังคงทำหน้าที่อธิบายปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นด้วยตรรกะใหม่ที่แตกต่างไปจากเดิม[18]

เกาสิงเจี้ยนนิยามคำว่า "ความไร้ตรรกะ" ไว้อย่างชัดเจนว่ากลวิธีการทำให้ไร้ตรรกะเป็นกลวิธีที่ทำลายลำดับเวลาและสถานที่ ทำให้ความสัมพันธ์ของเหตุและผลรวนเรหรือบิดเบี้ยว ถือจินตนาการเป็นสิ่งที่มีอยู่จริง ถือความเป็นจริงเป็นความฝัน ถือความพิเศษเป็นความธรรมดาสามัญ ถือวัตรปฏิบัติเป็นการค้นพบอันยิ่งใหญ่ ถือความเชื่อไสยศาสตร์เป็นความรู้แจ้ง ตลอดจนให้ความสำคัญต่อความไม่ปะติดปะต่อและความป่าเถื่อนอนารยะ และสรุปไว้อย่างรัดกุมว่ากลวิธีดังกล่าวเป็นผลิตผลของตรรกะหรือเหตุผลและทำให้ "สาร" ที่ปรากฏผ่านตัวบทกลายเป็นภาพลักษณ์นามธรรมซึ่งสามารถปลุกกระตุ้นผู้อ่านให้ขบคิดและตีความ[19]

เกาสิงเจี้ยนอ้างว่าเขามิได้รับลักษณะที่ปราศจากตรรกะจากวงวรรณกรรมตะวันตกนอกจากตัวบทของนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* อ้างอิงหลักฐานของการปราศจากโครงเรื่องจากตัวบทงานเขียนปกิณกะคดีจีนโบราณในบทที่ 72 แล้ว[20] ใน *การสำรวจกลวิธีของนวนิยายสมัยใหม่ขั้นปฐม* เกาสิงเจี้ยนยังชี้ให้เห็นว่าความไร้ตรรกะปรากฏในวงวรรณกรรมจีนโบราณมาช้านานแล้วเช่นกัน การใช้ภาพลักษณ์เชิงอุปมานิทัศน์ (allegorical image) ที่ไม่เป็นไปตามตรรกะเชิงโครงสร้าง (formal logic) ปรากฏในวรรณกรรมจีนโบราณที่มีชื่อว่า *เหลียวจายจื้ออี้* [*The Scholars* (*聊齋誌異*)] ที่ประพันธ์โดยผูซงหลิง (Pu Songling) นักประพันธ์สมัยราชวงศ์ชิง ผู้ประพันธ์ทำ "สาร" ที่ต้องการสื่อให้กลายเป็นภาพลักษณ์เชิงอุปมานิทัศน์ที่มีลักษณะเกินจริง กลวิธีดังกล่าวแปลงสตรีเพศซึ่งถูกบีบคั้นจากกฎเกณฑ์ศีลธรรมและจารีตประเพณีของสังคมศักดินาให้กลายเป็นปีศาจสาวในลักษณะต่าง ๆ ขณะเดียวกันอมนุษย์สาวเหล่านี้ก็แสดงถึง

---

[18] ในรวมบทความเชิงทฤษฎีวรรณคดีเล่มที่สอง *การปราศจากลัทธิ* เกาสิงเจี้ยนได้พัฒนาแนวคิดดังกล่าวไปไกลถึงขั้นที่เชื่อว่าโลกและชีวิตไร้ตรรกะโดยตัวของมันเอง มนุษย์จึงมิอาจอธิบายโลกและชีวิตได้ด้วยตรรกะ มนุษย์คิดตรรกะขึ้นมาเพื่อปลอบใจตนเองว่าอย่างน้อยก็สามารถอธิบายโลกและชีวิตได้ การอธิบายโลกและชีวิตด้วยตรรกะจึงเป็นความกระหายอำนาจ (anxiety for power) โดยนัยยะนี้ตรรกะเป็นเพียงสมมติสัจจะที่มนุษย์ประดิษฐ์ขึ้นจากความปรารถนาที่จะให้เหตุผลแก่ตนเองเพื่อความอยู่รอด (anxiety to rationalize for survival) เมื่อนักประพันธ์ไม่จำเป็นต้องทำหน้าที่อธิบายโลกและชีวิตด้วยตรรกะ สิ่งที่นักประพันธ์เขียนก็เป็นกระบวนการรับรู้ทางผัสสะที่เกิดขึ้นภายในจิตสำนึกที่อาจไม่ปะติดปะต่อ เกาสิงเจี้ยนเห็นว่าวรรณกรรมของเขามิได้ทำหน้าที่อธิบายโลกและชีวิตด้วยตรรกะ แต่ทำหน้าที่ตีแผ่กระบวนการรับรู้ทางผัสสะของปัจเจกบุคคลในฐานะประจักษ์พยานต่อความเป็นจริงในระดับปัจเจก การพิจารณาหน้าที่ของวรรณคดีในแง่มุมใหม่ได้ลดทอนหรือทำลายอำนาจของนักประพันธ์ในอันที่จะอ้างตนเป็นผู้วิเศษหรือศาสดาพยากรณ์ที่มีความรู้และความสามารถเหนือสามัญชน

[19] Gao Xingjian 高行健， *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 現代小説技巧初探 (A Preliminary Exploration of the Techniques of Modern Fiction), pp. 40-41.

[20] Gao Xingjian 高行健, *Lingshan* 靈山 (Soul Mountain), p. 471.

ธรรมชาติอันดีงามของมนุษย์ในอุดมคติของผู้ประพันธ์ไว้ด้วย การที่เกาสิงเจี้ยนนำวรรณกรรมจีนโบราณที่มีอายุนานนับศตวรรษมาเป็นตัวอย่างก็เพื่อชี้ให้เห็นว่าวงวรรณกรรมจีนมิได้นำความไร้ตรรกะเข้าจากประเทศตะวันตก จึงไม่น่าที่จะให้วงวรรณคดีสมัยใหม่ของสังคมทุนนิยมตะวันตกผูกขาดกลวิธีที่แยบยลและเหมารวมว่าประเทศอื่น ๆ นำกลวิธีดังกล่าวเข้าจากประเทศของตน[21]

กล่าวได้ว่านักวรรณคดีสมัยใหม่อย่างเกาสิงเจี้ยนได้ขยับขยายคำนิยามของคำว่า “นวนิยาย” ให้กว้างขวางออกไป เขาเห็นว่าคำว่า “นวนิยาย” นอกจากหมายถึงวรรณกรรมที่ทำหน้าที่เป็นกระจกที่สะท้อนความเป็นไปของมนุษย์และสังคมอย่างเที่ยงตรงตามความเป็นจริงด้วยกลวิธีที่ตั้งอยู่บนฐานของปฏิฐานนิยม ยังอาจหมายถึงวรรณกรรมที่นำเสนอความเป็นจริงภายในและนอกด้วยกลวิธีต่าง ๆ ซึ่งไม่จำเป็นต้องตั้งอยู่บนฐานของปฏิฐานนิยม[22] เหตุที่โครงสร้างเป็นการแสดงออก (presentation) ของเนื้อหาของนวนิยาย โครงสร้างจึงแยกไม่ออกจากความเข้าใจเกี่ยวกับโลกและชีวิตของนักประพันธ์ ความเข้าใจเกี่ยวกับโลกและชีวิตของนักประพันธ์เป็นฉันใด โครงสร้างของนวนิยายก็เป็นฉันนั้น[23] ผู้อ่านต้องตีความโครงสร้างของนวนิยายหากต้องการจะทำความเข้าใจเนื้อหา ถ้าโครงสร้างเป็นพื้นที่เปิดรับการสำแดงออกซึ่งความไร้ตรรกะของโลกและชีวิต โครงสร้างของนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* ย่อมสะท้อนแนวคิดของผู้ประพันธ์ที่ไม่ตั้งอยู่บนฐานของตรรกะเช่นเดียวกัน

เมื่อวิเคราะห์ตัวบทนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* ก็พบแนวคิดที่กล่าวมาข้างต้นเช่นกันทั้งในระดับวาทกรรมของตัวบทและโครงสร้างของนวนิยาย ในบทที่ 8 ตัวละคร “ฉัน” รำพึงว่าโลกไร้ตรรกะที่จะอธิบาย

> 生活本身並無邏輯可言，又爲什麼要用邏輯來演繹意義？[24]
>
> Life has no logic, so why does there have to be logic to

---

[21] Gao Xingjian 高行健，*Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 現代小說技巧初探 (A Preliminary Exploration of the Techniques of Modern Fiction), p. 39.

[22] อย่างไรก็ตามเกาสิงเจี้ยนก็ยังคงมีทัศนะอันว่าด้วยหน้าที่ของวรรณกรรมแตกต่างจากหลู่ซวิ่นที่เห็นว่าวรรณกรรมมีหน้าที่ตีแผ่อุดมการณ์ของผู้ประพันธ์เพื่อเสริมสร้างจิตสำนึกทางสังคมและโน้มนำผู้อ่านให้ยึดถือรูปการณ์จิตสำนึกที่ตั้งอยู่บนฐานของลัทธิชาตินิยมเป็นสรณะที่เขาเชื่อมั่นว่าสามารถแก้ไขและเปลี่ยนแปลงสังคมไปในทางที่ดีขึ้นหรืออย่างน้อยก็ช่วยแก้ไขปัญหาแห่งยุคสมัยได้บ้าง

[23] Gao Xingjian 高行健，*Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 現代小說技巧初探 (A Preliminary Exploration of the Techniques of Modern Fiction), p. 56, 78.

[24] Gao Xingjian 高行健, *Lingshan* 靈山 (Soul Mountain), p. 49.

explain what it means?[25]

ในระดับโครงสร้าง นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* ปราศจากโครงเรื่อง ทำให้ผู้อ่านไม่สามารถสืบสาวต้นสายปลายเหตุหรือสายสัมพันธ์ของตรรกะที่ร้อยเรียงเหตุการณ์ต่าง ๆ เข้าด้วยกันอย่างเป็นระบบ ตั้งแต่การผูกปมปัญหา จุดวิกฤติของเหตุการณ์ จนกระทั่งถึงการคลี่คลายปมปัญหา แต่ประกอบสร้างจากโลกภายในกระแสธารแห่งความนึกคิดอันเต็มไปด้วยอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิด ความฝัน จินตนาการ ความทรงจำ จิตสำนึกและจิตไร้สำนึก ตลอดจนกระบวนการรับรู้ทางผัสสะทั้งหมดที่ผู้เล่าพยายามถ่ายทอดออกมา เกาสิงเจี้ยนยังขยายขอบเขตของนวนิยายสมัยใหม่ของตะวันตกซึ่งแต่เดิมจำกัดไว้แค่การนำเสนอโลกภายในกระแสธารแห่งความนึกคิดออกไปให้รวมถึงการนำเอาปกิณกะปัญหามาถกเถียงผ่านตัวบทวรรณกรรมเพื่อทำให้มิติเวลาและสถานที่ รวมทั้งตรรกะภายในตัวบทรวนเร ปัญหาที่นำมาถกเถียงก็หลากหลาย กว้างขวางครอบคลุมหลายศาสตร์ อาทิ มานุษยวิทยา ชาติพันธุ์วิทยา คติชนวิทยา ปรัชญา ศาสนา กฎหมาย ประวัติศาสตร์ วิทยาศาสตร์ พฤกษศาสตร์ ศิลปะและวรรณคดี เป็นต้น กลวิธีเช่นนี้ทำให้ตัวบทของนวนิยายกลายเป็นแหล่งรวมปกิณกะปัญหา ที่สำคัญปัญหาเหล่านี้มิได้นำเสนออย่างตรงไปตรงมาอย่างสารคดี แต่เรียบเรียงผ่านวรรณศิลป์และผสมปนเปไปกับการตีความและการวิพากษ์วิจารณ์ด้วยความแม่นยำทางวิชาการในศาสตร์หลายแขนงข้างต้น ลักษณะเช่นนี้ทำให้ปัญหาที่นำเสนอผ่านตัวบทวรรณกรรมลุ่มลึกกว่าสารคดีที่นำเสนอแค่เพียงข้อเท็จจริงหรือความเป็นจริงภายนอก เพราะวรรณกรรมสามารถชำแรกเข้าไปใต้เปลือกผิวของความเป็นจริงภายนอกเพื่อเปิดเผยมูลเหตุและแรงจูงใจที่ซ่อนเร้นอยู่เบื้องหลังปรากฏการณ์ทั้งหลาย[26] นี่เป็นเหตุผลที่ เกาสิงเจี้ยนใช้โต้แย้งว่าแม้วรรณคดีจะทำหน้าที่เป็นประจักษ์พยานต่อความเป็นจริงเช่นเดียวกับสารคดี แต่กระนั้นก็ไม่ได้ทำหน้าที่บันทึกสรรพสิ่งอย่างภววิสัยอย่างสารคดี เกาสิงเจี้ยนพิจารณา วรรณคดีในฐานะประจักษ์พยานที่นำเสนอความเป็นจริงในระ ดับปัจเจกบุคคลซึ่งเต็มไปด้วย อัตวิสัยของผู้ประพันธ์

เกาสิงเจี้ยนนำเสนอทฤษฎีการสร้างนวนิยายของเขาผ่านตัวบทนวนิยายที่ร้อยเรียงจากองค์ประกอบทางวรรณศิลป์อย่างมีเอกภาพ ในตัวบทของนวนิยาย ปรากฏหลายบทที่ผู้ประพันธ์พยายามหลอมทฤษฎีการสร้างนวนิยายเข้ากับองค์ประกอบของนวนิยาย ไม่ว่าจะเป็นเรื่องเล่า ตัวละคร บทสนทนา ฉาก สถานที่และบทรำพึง เสมือนประสงค์นำเสนอทฤษฎีการสร้างนวนิยายของเขาให้ปรากฏออกมาในรูปแบบของวรรณศิลป์ การหลอมทฤษฎีการสร้างนวนิยายเข้ากับตัวบทวรรณกรรมปรากฏให้เห็นอย่างเด่นชัดในบทที่ 72 ในรูปของบทสนทนาโต้ตอบแบบปุจฉา

---

[25] Gao Xingjian, *Soul Mountain*, trans. Mabel Lee, p. 15.

[26] Gao Xingjian 高行健, "Wenxue de liyou" 文學的理由 (The Case for Literature), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), p. 348.

วิสัชนา ในบทที่ 72 ตัวละครเอก “เขา” ที่เปลี่ยนมาจาก “ฉัน” / “คุณ” ในบทก่อนหน้า เผชิญหน้ากับนักวิจารณ์นิรนามท่านหนึ่งที่วิจารณ์ต้นฉบับนวนิยายเรื่องสำคัญของเขา

“這不是一部小說！”

“那是什麼呢？”

“小說必須有個完整的故事。”

他說他也講了許許多多的故事，只不過有講完的，有沒講完的。

“全都零散無序，作者還不懂得怎樣去組織貫穿的情節。”

“那麼請問怎麼組織？”

“得先有鋪墊，再有發展，有高潮，有結局，這是寫小說起碼的常識。”

他問是不是可以有常識以外的寫法？正故事一樣，有從頭講到尾的，有從尾講到頭的，有有頭無尾的，有只有結局或只有片段講不下去的，有講也講不完的，沒法講完的，可講可不講的，不必多講的，以及沒什麼可講的，也都算是故事。

“故事不管你怎樣講，總還得有個主人公吧？一個長篇好歹得有幾個主要人物，你這——？”

“書中的我，你，她和他，難道不是人物？”他問。

“不過是不同的人稱罷了，變換一下敍述的角度，這代替不了對人物形象的刻畫。你這些人稱就算是人稱吧，沒有一個鮮明的形象，連描寫都談不上。”

他說他不是畫肖像畫。

“對，小說不是繪畫，是語言的藝術。可你以爲你這些人稱之間耍耍貧嘴就能代替人物性格的塑造？”

他說他也不想去塑造什麼人物性格，他還不知道他自己有沒有性格。

“你還寫什麼小說？你連什麼是小說都還沒懂。”

他便請問閣下是否可以給小說下定義？

批評家終於露出一副鄙夷的精神，從牙縫里擠出一句：

“還什麼現代派，學西方也沒學像。”

他說那就算東方的。

“東方更沒有你這糟搞的！把遊記，道德途說，感想，筆記，小品，不成其為理論的理論，寓言也不像寓言，再抄錄點民歌民謠，加上些胡編亂造的不像神話的鬼話，七拼把湊，居然也算是小說！”[27]

“This isn’t a novel !”

“Then what is it ?” he asks.

[27] Gao Xingjian 高行健, *Lingshan* 靈山 (Soul Mountain), pp. 469-471.

"A novel must have a complete story."

He says he has told many stories, some with endings and others without.

"They're all fragments without any sequence, the author doesn't know how to organize connected episodes."

"Then may I ask how a novel is supposed to be organized ?"

"You must first foreshadow, build to a climax, then have a conclusion. That's basic common knowledge for writing fiction."

He asks if fiction can be written without conforming to the method which is common knowledge. It would just be like a story, with parts told from beginning to end and parts from end to beginning, parts with a beginning and no ending and others which are only conclusions or fragments which aren't followed up, parts which are developed but aren't completed or which can't be completed or which can be left out or which don't need to be told any further or about which there's nothing more to say. And all of these would also be considered stories.

"No matter how you tell a story, there must be a protagonist. In a long work of fiction there must be several important characters, but this work of yours . . . ?"

"But surely the I, you, she and he in the book are characters?" he asks.

"These are just different pronouns to change the point of view of the narrative. This can't replace the portrayal of characters. These pronouns of yours, even if they are characters, don't have clear images they're hardly described at all."

He says he isn't painting portraits.

"Right, fiction isn't painting, it is art in language. Do you really think the petulant exchanges between these pronouns can replace the creation of the personalities of the characters?"

> He says he doesn't want to create the personalities of the characters, and what's more he doesn't know if he himself has a personality.
>
> "Why are you writing fiction if you don't even understand what fiction is?"
>
> He then asks politely for a definition of fiction.
>
> The critic is cowed and snarls, "This is modernist, it's imitating the West but falling short."
>
> He says then it's Eastern.
>
> "Yours is much worse than Eastern! You've slapped together travel notes, moralistic ramblings, feelings, notes, jottings, untheoretical discussions, unfable-like fables, copied out some folk songs, added some legend-like nonsense of your own invention, and are calling it fiction!"[28]

ทั้งสองฉากเฉียงปัญหาว่าด้วยคำนิยามของคำว่า "นวนิยาย" ตัวละครเอก "เขา" พยายามแจกแจงทฤษฎีการสร้างนวนิยายของตนเองว่านวนิยายอาจไม่สมบูรณ์และต่อเนื่อง ตัวละครเอกสามารถปรากฏออกมาในรูปแบบของบุรุษสรรพนามต่าง ๆ และไม่ได้รับการพรรณนาบุคลิกภาพอย่างชัดเจน ทว่านักวิจารณ์นิรนามพยายามยัดเยียดให้ "เขา" เป็นนักเลียนแบบนวนิยมตะวันตกที่เลียนแบบได้ไม่เหมือนและยอมรับไม่ได้ว่าวรรณกรรมตะวันออกปราศจากรูปแบบตายตัวอย่างที่ "เขา" เขียน "เขา" ยืนกรานว่าลักษณะดังกล่าวสถิตอยู่ในขนบวรรณศิลป์จีนมาช้านานโดยกลับไปอ้างอิงงานเขียนจีนโบราณหลากหลายประเภทเพื่อยืนยันต่อคู่สนทนา

> 他說戰國的方誌，兩漢魏晉南朝北朝的志人志怪，唐代的傳奇，宋元的話本，明清的章回和筆記，自古以來，地理博物，街頭巷語，道德塗說，異文雜錄，皆小說也，誰也未曾定下規範。[29]
>
> He says the gazetteers of the Warring States period, the records of humans and strange events of the Former and Later Han, the

[28] Gao Xingjian, *Soul Mountain*, trans. Mabel Lee, pp. 452-453.

[29] Gao Xingjian 高行健, *Lingshan* 靈山 (Soul Mountain), p. 471.

> Wei and Jin, and the Southern and Northern Dynasties, the *chuanqi* romances of the Tang Dynasty, the prompt books of the Song Dynasty, the episodic novels and belles-lettres of the Ming and Qing Dynasty, the episodic writings through the ages on geography and the natural sciences, street talk, morality tales, and miscellaneous records of strange events, are all acknowledged as fiction. But none of these have ever had any fixed models.[30]

ครั้น “เขา” กลับไปอ้างงานเขียนจีนโบราณเพื่อยืนยันว่าเขาไม่ได้รับอิทธิพลของตะวันตก ก็ถูกนักวิจารณ์นิรนามจัดเข้าพวกกลับคืนสู่รากเหง้า ครั้นเขาแก้ต่างว่าไม่ได้สังกัดอยู่ในสำนักดังกล่าว แต่ถือเอาการประพันธ์วรรณกรรมเป็นเพียงความพึงพอใจส่วนตนที่หลุดพ้นจากการแสวงหาวัตถุปัจจัยเลี้ยงชีพโดยไม่ได้หวังว่าจะหาผลกำไรจากงานเขียนและสังกัดตนอยู่ในวงวรรณกรรม ก็ถูกนักวิจารณ์นิรนามกล่าวหาว่าเป็นพวกสูญนิยม (Nihilism) “เขา” แก้ต่างให้ตนเองต่อไปว่าเขาแท้ที่จริงปราศจากซึ่งลัทธิและไม่ได้เป็นนักสูญนิยม ในท้ายบทที่ 72 “เขา” สรุปว่าในนวนิยายของเขาปรากฏเพียงบุรุษสรรพนามต่าง ๆ “คุณ” เป็นภาพสะท้อนของ “ฉัน” และ “เขา” ก็เป็นเงาที่อยู่ข้างหลัง “คุณ” อีกต่อหนึ่ง เสมือนเงาของเงา ทว่านักวิจารณ์นิรนามจากไปด้วยทนฟังต่อไปไม่ได้

> 正如同書中的我的映像，你，而他又是你的背影，一個影子的影子，雖沒有面目，畢竟還算個人稱代詞。[31]

> It’s just like in the book where you is the reflection of I and he is the back of you—the shadow of a shadow, although there’s no face it still counts as a pronoun.[32]

ตัวบททั้งหมดที่ยกมากล่าวข้างต้นในแง่ของกลวิธีการทำให้นักวิจารณ์นิรนามก็เพื่อทำให้เสียงของนักวิจารณ์กลายเป็นเสียงของผู้อ่านทั่วไปในสาธารณรัฐประชาชนจีนที่ตั้งตนเป็นปรปักษ์กับผลงานของเกาสิงเจี้ยน ในแง่ของภาษาศาสตร์ทางกิจปฏิบัติซึ่งมองว่าการสื่อสารเป็นการกระทำ

---

[30] Gao Xingjian, *Soul Mountain*, trans. Mabel Lee, p. 453.

[31] Gao Xingjian 高行健, *Lingshan* 靈山 (Soul Mountain), p. 471.

[32] Gao Xingjian, *Soul Mountain*, trans. Mabel Lee, p. 454.

อย่างใดอย่างหนึ่งที่มากกว่าเพียงการเปล่งข้อความ การนำเอาทฤษฎีการสร้างนวนิยายมาหลอมรวมเข้ากับตัวบทวรรณกรรมที่ประกอบสร้างจากองคาพยพทางวรรณศิลป์ จึงมิได้เป็นเพียงการกระทำประเภทชี้แจงหรืออธิบายตามความหมายทั่วไป แต่ยังเป็นการขู่กรรโชกโดยละม่อมอยู่ในที เพื่อให้ผู้อ่านยอมรับทฤษฎีการสร้างนวนิยายของเขาไปโดยปริยายภายใต้เงื่อนไขที่ว่าการไม่เห็นด้วยกับทฤษฎีการสร้างนวนิยายของเขาเป็นเรื่องน่าขัน ไม่ต่างอะไรจากนักวิจารณ์นิรนามอุปโลกน์

ด้วยเหตุนี้นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* จึงไม่มีเรื่องราวใดที่จะเล่าให้ต่อเนื่องอย่างมีตรรกะได้ ผู้อ่านจะทราบจากบทที่หนึ่งเพียงว่าตัวละครเอก “คุณ” บังเอิญได้สนทนากับผู้โดยสารรถไฟคนหนึ่งที่กำลังจะเดินทางไปยังขุนเขาแห่งหนึ่งที่มีชื่อว่า *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* [*Soul Mountain* (*靈山*)] ผู้โดยสารคนนี้เขียนที่ตั้งของขุนเขาดังกล่าวอย่างคร่าว ๆ บนซองบุหรี่ให้ตัวละครเอก “คุณ” และบอกว่าที่นั่นมีสภาพนิเวศดึกดำบรรพ์ ทว่าคำบอกกล่าวถึงที่ตั้งของขุนเขาดังกล่าวก็ดูคลุมเครือ เขาบอกผู้เล่าแต่เพียงว่าให้นั่งรถไปที่อำเภอเล็ก ๆ ที่มีชื่อว่า *อูอี* (Wuyi) จากนั้นให้นั่งเรือเลียบลำน้ำ *โยว* (You) ทวนกระแสน้ำขึ้นไป ตัวละครเอก “คุณ” เกิดดาลใจที่จะเดินทางไปชมขุนเขาที่ว่า จึงเดินทางไปตามแผนที่ที่ระบุไว้ แต่ก็ไม่ปรากฏอย่างชัดเจนว่าตัวละครเอก “คุณ” ตั้งใจที่จะไปค้นหาขุนเขาดังกล่าวเท่าใด ตัวละครเอก “คุณ” เปลี่ยนเป้าหมายไปเรื่อยระหว่างทางและแวะสถานที่ต่าง ๆ อย่างเรื่อยเปื่อย ตั้งแต่ตอนกลางของบทที่หนึ่งไปจนกระทั่งบทสุดท้ายคือการเดินทางไปแสวงหาขุนเขาดังกล่าว ทว่าการเดินทางก็กลับนำเสนอออกมาอย่างไม่ปะติดปะต่อ ทั้งนี้เพราะผู้เล่านำเสนอการเดินทางทางกายภาพที่หมายถึงการเดินทางไปตามเส้นทางผสมผสานไปกับการเดินทางทางจิตใจที่เต็มไปด้วยโลกแห่งความคิดคำนึง

หากพิจารณาให้ลึกลงไป การปราศจากโครงเรื่องทำให้นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* ดูเหมือนเป็นเรื่องเล่าสะสม (accumulative story) ที่เรียบเรียงอย่างไม่ปะติดปะต่อภายในเรื่องเล่าที่ใหญ่กว่า บางเรื่องก็จบบริบูรณ์ในตนเอง บางเรื่องก็ไม่จบบริบูรณ์ในตนเอง การตีความจึงต้องอาศัยการค้นหาความเชื่อมโยงบางอย่างจากเรื่องเล่าต่าง ๆ เหล่านั้นผ่านกระบวนจินตภาพ (imagery) สัญลักษณ์ (symbol) อุปลักษณ์ (metaphor) สาธกนิทาน (allegory) อนุภาค (motif) หรือการแฝงนัย (irony) เป็นต้น เพื่อค้นหาความเหมือนร่วมและความย้อนแย้งบางอย่างของอนุภาค (motif) การวิจารณ์ต้องจำกัดขอบเขตและเจาะจงลงไปเฉพาะจุด มิฉะนั้นจะประสบปัญหาไม่น้อยในการสร้างเครือข่ายคำอธิบาย (network of explanation)

ด้วยเหตุที่เป็นเรื่องเล่าสะสม หากบทใดบทหนึ่งสูญหายไปก็ไม่กระทบต่อความสัมพันธ์โดยรวมของนวนิยาย ทำนองเดียวกันหากเกาสิงเจี้ยนจะเพิ่มบทเข้าไปอีกเรื่อย ๆ ก็ไม่กระทบต่อความสัมพันธ์โดยรวมของนวนิยายอีกเช่นกัน ตัวบทไม่มีเบื้องต้นและเบื้องปลาย เสมือนกำลังคลี่คลายและขยายตัวออกไปเรื่อย ๆ ไม่มีที่สิ้นสุด ตัวบทจึงเป็นหน่วยอินทรียะ (organic agent) ที่แบ่งตัวออกไปได้อยู่เสมอเพื่อนำเสนอกระแสธารแห่งชีวิต (the flux of life) การแสดงออกของ

ตัวบท (representation of text) ก็คือการมองว่าชีวิตไม่หยุดนิ่ง เช่นเดียวกับพรุสต์ที่เห็นว่าศิลปะมิใช่อนินทรียวัตถุ เหมือนดังหุ่นนิ่ง แต่เป็นอินทรียวัตถุที่มีพลวัตในตนเองอย่างต่อเนื่อง นวนิยายไม่ใช่โครงเรื่องที่หยุดนิ่งและตายตัว[33] ดังเช่นโครงร่างที่คงที่ที่สะท้อนเพียงเศษเสี้ยวหนึ่งของชีวิต (a slice of life) ตามแบบนวนิยายสัจนิยม ตัวบทกลายเป็นแหล่งปะทะสังสันทน์ของเรื่องเล่าที่ไม่ปะติดปะต่อและมีศักยภาพที่จะแผ่ขยายออกไปเรื่อย ๆ อย่างไม่คงที่ โลกและชีวิตดำรงอยู่ในกระแสธารอันไร้ตรรกะที่จะอธิบาย การนำความไร้ตรรกะมาเสนอโลกและชีวิตก็เป็นตรรกะหนึ่งเช่นกัน

ในนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* ปรากฏการนำเอาปัจจุบันและอดีตมาถักทอไว้ด้วยกัน นำเอาวันนี้หลีกล้อกับวันพรุ่ง นำคนที่ตายไปแล้วมาสนทนาคนที่ยังมีชีวิตอยู่ รวมทั้งผู้เล่ายังเข้าไปร่วมวงสนทนาเพื่อถกเถียงปัญหาใดปัญหาหนึ่งกับตัวละครเอกหรือวิพากษ์วิจารณ์ปัญหาต่าง ๆ ในชีวิตและชะตากรรมของตัวละครเอกกับตัวละครอื่น ๆ หรือแม้กระทั่งถกเถียงปกิณกะปัญหา อาทิ วรรณคดี ปรัชญา วิทยาศาสตร์และความมุ่งมาดปรารถนาของเขาผ่านตัวบทของนวนิยาย กลวิธีเหล่านี้ทำให้นวนิยายบรรลุถึงความไร้มิติเวลาและสถานที่โดยสมบูรณ์[34] นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* จึงกลายเป็นปกิณกะคดีแห่งชีวิตที่ไร้เรื่องราวจะให้เล่าอย่างมีตรรกะอย่างสิ้นเชิง ผู้อ่านจะรู้สึกขาดทุนหากต้องการเพียงอ่านเอาเนื้อเรื่องเพื่อความสนุกสนานโดยมิได้สนใจมิติทางจิตใจและความนึกคิดที่ละเอียดซ่อนเร้นของปัจเจกบุคคล

ในนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* มีเรื่องราวน่าพิศวงมากมายที่ไม่ปะติดปะต่อกัน หลายบทก็ยากที่จะชี้ชัดลงไปว่านี่เป็นโลกภายนอกที่มีอยู่จริงหรือโลกภายในกระแสสำนึกของผู้เล่ากันแน่ เพราะใช้รูปแบบกระแสสำนึกถ่ายทอด บางบทก็เกี่ยวข้องกับเรื่องเล่าขานเหลือเชื่อพิธีกรรมทางไสยศาสตร์และปรากฏการณ์เหนือธรรมชาติ เช่น ในบทที่ 4 ที่เกี่ยวข้องกับเรื่องเล่าขานพื้นถิ่นลึกลับหลายเรื่องหรือในบทที่ 14 ที่เกี่ยวกับการทรงเจ้าเข้าผีเพื่อตรวจดูดวงชะตา แต่ตัวละครเอก “ฉัน” กลับถือเป็นการค้นพบทางจิตวิญญาณบางอย่าง บางบทเหตุการณ์ก็ไม่พิเศษอันใด แต่ตัวละครเอก “คุณ” กลับเห็นเป็นการค้นพบบางอย่าง เช่น ในบทที่ 64 อันเกี่ยวกับภาวะตกที่นั่งลำบากอันเกิดจากการทำกุญแจหาย ตัวละครเอก “คุณ” เล่าเรื่องให้ “หล่อน” ฟัง โดยใช้บุรุษสรรพนามที่สาม “เขา” เรียกตัวละครอื่นในเรื่องเล่า เรื่องเล่าเล่าว่าครั้งหนึ่ง “เขา” ทำกุญแจหาย ออกไปนอกห้องไม่ได้ เพราะกลัวขโมย แต่เมื่อหากุญแจพบเพียงชั่วครู่ กุญแจก็กลับหายไปอีกในห้องของ “เขา” ที่ยุ่งเหยิงไร้ระเบียบ บางบทก็มุ่งพรรณนาความอนารยะที่ยังไม่ถูกอารยธรรมกดทับไว้ในรูปของความเถื่อนทางเพศของมนุษย์ เช่น ในบทที่ 23 หลายบทก็แทรก

---

[33] Henri Peyre, “The Legacy of Proust and Gide,” in *French Novelists of Today* (United States: Oxford University Press, 1955), pp. 75-77.

[34] Gao Xingjian 高行健, *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 現代小説技巧初探 (A Preliminary Exploration of the Techniques of Modern Fiction), p. 86-87.

การถกเถียงสารพันปัญหาเช่น ในบทที่ 67 ที่ถกเถียงปัญหาว่าด้วยคำนิยามทางกฎหมายของคำว่า “ล่อลวงทางเพศ” หรือในบทที่ 71 ที่นำเสนอประเด็นถกเถียงที่ว่าประวัติศาสตร์ว่าด้วยรากเหง้าแห่งความเป็นจีนคืออะไร เป็นต้น

ในนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* เกาสิงเจี้ยนนำเสนอโลกแห่งอัตวิสัยของตนเองและปรากฏการณ์ภายนอกผ่านมุมมองของการเล่าเรื่องที่หลากหลายโดยซ่อนตนเองเบื้องหลังตัวละครและใช้มุมมองของตัวละครซึ่งเป็นแค่บุรุษสรรพนามต่าง ๆ เช่น การมองและรับรู้โลกภายในและภายนอกผ่านตัวละครที่เรียกด้วยบุรุษสรรพนามที่สามเพศหญิง “หล่อน” ในบทที่ 44[35] การเล่าเรื่องเช่นนี้เป็นการเล่าเรื่องที่จำกัดอยู่ภายในมิติเวลาและสถานที่ของตัวละครตัวใดตัวหนึ่งที่ความบิดเบี้ยวทางอารมณ์ ความเป็นจริงที่ถ่ายทอดออกมาจึงเป็นความเป็นจริงเชิงอัตวิสัย ความหมกมุ่นในความเป็นจริงเชิงอัตวิสัยทำให้เกาสิงเจี้ยนนำเสนอเวลาในโลกแห่งความคิดคำนึง (psychological time) ที่สามารถแปรเปลี่ยนไปมาได้อย่างไม่มีขีดจำกัด มโนคติและความทรงจำจึงเป็นอิสระจากลำดับเวลาและสถานที่ในโลกกายภาพ การพรรณนาฉากและสถานที่ผ่านโลกแห่งอัตวิสัยของตัวละครทำให้ฉากและสถานที่ไม่หยุดนิ่ง แต่สลับเปลี่ยนไปมาอย่างอิสระ รวมทั้งการเล่าเรื่องราวผ่านมโนคติและความทรงจำก็ทำให้เส้นแห่งการดำเนินเรื่องรวนเร การพบกันเพียงหนึ่งนาทีอาจพรรณนาให้ยาวนานราวกับการจากกันนานทศวรรษ ในทำนองเดียวกันเวลายาวนานนับทศวรรษอาจถ่ายทอดผ่านการเล่าเรื่องที่กินเวลาเพียงหนึ่งนาที เกาสิงเจี้ยนย้ำว่าจุดมุ่งหมายของการประยุกต์ใช้กลวิธีข้างต้นเป็นไปเพื่อนำเสนอโลกภายในกระแสธารแห่งความนึกคิดอันอิสระจากระเบียบของเวลาและสถานที่ในโลกกายภาพ ไม่ใช่จำลองเหตุการณ์หรือปรากฏการณ์ในชีวิตจริง

หลายบทมุ่งเน้นการพรรณนากระบวนการรับรู้ทางผัสสะเพื่อแสดงความมีสำนึกภายในอย่างละเอียดละออ เช่น ในบทที่ 10 ที่พรรณนากระบวนการรับรู้ทางผัสสะส่วนตนขณะพิศชมสภาพแวดล้อมรอบตัว

> 只一瞬間，空氣又仿佛凝固了，坡上那對生機勃勃灰白帶痲點赤足的雪雞，就像根本不曾有過，讓人以爲是一種幻覺，眼面前，又只有一動不動的巨大的林木，我此刻經過這裡，甚至我的存在，都短暫得沒有意義。[36]

---

[35] ดู 3.3 การนำเสนอตัวตนของผู้ประพันธ์ผ่านมุมมองของการเล่าเรื่องที่หลากหลาย: ตัวตนแห่งอุตตรภาวะ (Self-transcendent subject)

[36] Gao Xingjian 高行健, *Lingshan* 靈山 (Soul Mountain), p. 60.

> In barely an instant the air seemingly congeals again and the lively grey-white speckled snow cocks with red feet seem never to have existed, making me feel that I am hallucinating, for before my eyes there are only the huge unmoving trees of the forest. My passing through here at this moment, even my very existence, is ephemeral to the point of meaninglessness.[37]

หรือในบทที่ 69 ที่ตัวละครเอก “ฉัน” พรรณนากระบวนการรับรู้ทางโสตสัมผัสยาวนับสิบบรรทัดจากการฟังเสียงกลองและระฆังในวัดเต๋าแห่งหนึ่ง ผู้วิจัยขอคัดมากล่าวโดยสังเขป

> 最後一響鍾剛飄逸消散，鼓聲便大作，腳底的地面跟著顫抖。開始時還能辨別一聲聲震蕩發自鼓心，節奏隨即越來越快，重重迭迭，轟然一片，人心跟著搏動，血也沸騰。渾然一片的鼓聲毫不減緩，簡直不容人喘息，接著響起一種音調稍高稍許分明的節奏，浮起在鼓心皮實而持久的震蕩聲之上，另一種更爲急促的鼓點又點綴其間，之後，在或高或低不同聲部上，出現不斷變化的鼓點，同震耳欲聾的轟鳴和那急速的間奏又交錯，又對比，竟統統來自這一面大鼓！[38]

> As the lingering sounds of the bell vanish the drum takes over, shaking the ground underfoot. At first it is possible to make out the individual sounds as the reverberate from the heart of the drum but as the speed increases and the momentum builds up they become one continuous sound which makes the heart palpitate and the blood surge. The overpowering sound of the drum does not slacken, it is simply breathtaking. Then a slightly higher note with a slightly clearer beat drifts from the heart of the drum above the robust, long booming sound, creating interludes of even faster drum beats. Afterwards there emerge countless changing drum beats with high or

[37] Gao Xingjian, *Soul Mountain*, trans. Mabel Lee, p. 60.

[38] Gao Xingjian 高行健, *Lingshan* 靈山 (Soul Mountain), p. 460.

> low notes which mingles or harmonize with both the deafening booms and the faster interludes. All this is produced from the one drum![39]

บางบทก็พรรณนาการค้นพบภาพนิมิตจากเหตุการณ์เล็ก ๆ น้อย ๆ หรือจากสุนทรียรสทางศิลปะที่ทำให้ตัวตนของบุคคลสลายไปในขณะหนึ่ง[40] (epiphany) เช่น ในบทที่ 66 ตัวละครเอก “ฉัน” เห็นภาพสะท้อนและได้ยินเสียงสวดร่ายก็เกิดความดื่มด่ำและสุขใจอย่างเหลือล้นจนไม่รู้สึกว่าความตายเป็นเรื่องน่ากลัว

> 你看見一長串倒影，誦經樣唱著一首喪歌。這歌並不真正悲痛，聽來有點滑稽，生也快活，死也快活，這都不過是你的記憶。[41]

> You see a long string of reflections and hear a choir singing a dirge as if it were a hymn. The dirge isn’t sad but is happy. Life is joyous, death is joyous, it is nothing more than your memories.[42]

เกาสิงเจี้ยนยังเห็นว่าวรรณคดีน่าจะประยุกต์กลวิธีของภาพยนตร์ที่ใช้หน้ากล้องขยายเวลาในโลกแห่งความคิดคำนึงภายในระยะเวลาอันสั้นโดยการผลัก ดึง เขย่าและจับจ้องภาพที่จะได้รับการตัดต่อในภายหลัง ทว่ากลวิธีดังกล่าวกลับทำให้ผู้ชมได้ประจักษ์ภาพที่ทรงพลานุภาพ วรรณคดีซึ่งเป็นศิลปะแห่งภาษาสามารถทำได้โดยการใช้ประโยคสั้น ๆ ที่ให้จังหวะเร็วและประโยคยาว ๆ ที่ให้จังหวะช้าเพื่อย่นย่อหรือยืดขยายเวลาในโลกแห่งความคิดคำนึง กลวิธีเช่นนี้มักปรากฏในการพรรณนากระบวนการรับรู้ทางผัสสะของตัวละครเอกที่ปรากฏออกมาเป็นบุรุษสรรพนามต่าง ๆ

---

[39] Gao Xingjian, *Soul Mountain*, trans. Mabel Lee, pp. 441-442.

[40] ผู้วิจัยยืมคำว่า “epiphany” มาจากแนวคิดของนวนิยมตะวันตกที่ปรากฏในผลงานของพรุสต์ (Proust) หรือจอยซ์ (Joyce) แนวคิดดังกล่าวเกี่ยวข้องกับความเต็มเปี่ยมทางจิตวิญญาณ (spiritual fulfillment) อันเกิดจากการค้นพบสารัตถะทางจิตวิญญาณ (spiritual essence) หรือบางทีก็เรียกว่า “ภาพนิมิต” (revelation) จากเหตุการณ์เล็ก ๆ น้อย ๆ หรือจากสุนทรียรสทางศิลปะอันส่งผลให้ตัวตนของบุคคลปลาสนาการไปในขณะหนึ่ง ภาวะดังกล่าวเกิดในมิติเวลาที่อยู่นอกมิติเวลาปกติ (moment in and out of time) เดิมคำคำนี้ใช้พรรณนาประสบการณ์ทางศาสนาในความหมายที่ว่าพระเจ้าปรากฏกายออกมาให้เห็นหรือที่เรียกว่า “นิวรณ์” (Revelation)

[41] Gao Xingjian 高行健, *Lingshan* 靈山 (Soul Mountain), p. 438.

[42] Gao Xingjian, *Soul Mountain*, trans. Mabel Lee, p. 421.

ในนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* หรือการพรรณนาฉากและสถานที่ผ่านมโนคติของตัวละครเอกที่ปรากฏออกมาเป็นบุรุษสรรพนามต่าง ๆ

การปราศจากโครงเรื่องยังสัมพันธ์กับการปราศจากลัทธิในแง่ที่ว่าผู้ประพันธ์ไม่จำเป็นต้องสังกัดอยู่ในลัทธิหนึ่ง ๆ เพื่อใช้กระบวนทัศน์ของลัทธินั้น ๆ มาอธิบายปรากฏการณ์ในโลกและชีวิตอย่างเป็นระบบผ่านโครงเรื่อง หากแต่จดจารจารึกเพียงการรับรู้ทางผัสสะของตนเองซึ่งอาจจะไร้ความปะติดปะต่อก็ได้ ในทัศนะของเกาสิงเจี้ยน วรรณกรรมมิได้มีหน้าที่อธิบายโลกและชีวิตด้วยตรรกะ ตัวบทวรรณกรรมเป็นเพียงพื้นที่ซึ่งเปิดให้การรับรู้ทางผัสสะมาประชุมกันอย่างอิสระเสมือนอินทรียวัตถุที่ผันแปรไร้ที่สิ้นสุด นักประพันธ์เป็นเพียงผู้นำการรับรู้ทางผัสสะมานำเสนอผ่านตัวบทวรรณกรรมเท่านั้น ด้วยเหตุนี้เกาสิงเจี้ยนจึงยกวรรณกรรมให้อยู่เหนือปรัชญาในแง่ที่ว่าตัวบทวรรณกรรมเป็นตัวบทที่มีเครือข่ายพลวัต เพราะเป็นผลิตผลของการรับรู้ทางผัสสะที่อยู่นอกระบบของตรรกะ ขณะที่ตัวบทปรัชญาเป็นตัวบทที่มีเครือข่ายคงที่และตายตัวตามโครงสร้างตรรกะของบุคคลกลุ่มหนึ่งที่ประดิษฐ์ขึ้นมาเพื่อเล่นสนุกทางความคิด [intellectual game (智力遊戲)] เมื่อระบบตรรกะได้รับการอนุมานจนสมบูรณ์ การละเล่น (word game) ก็สิ้นสุด หาได้กลายเป็นหนึ่งเดียวกับ “ชีวิต” ไม่ การที่วรรณกรรมนำเอา “การรับรู้” (perception) มาอธิบาย “ชีวิต” (phusis) นับเป็นการตอบโต้การปรัชญาที่นำเอา “ตรรกะ” (logos) มาสาธยาย “ชีวิต” อย่างแยบยล ดังปรากฏในบทที่ 52 ของนวนิยายที่ตัวละครเอก “ฉัน” / “คุณ” เปรียบนวนิยายดั่งอินทรียวัตถุที่ไม่มีเบื้องต้นและเบื้องปลาย และเป็นผลิตผลของการรับรู้ทางผัสสะซึ่งได้รับการถ่ายทอดผ่านภาษา

> 哲學歸根結柢也是一種智力遊戲，他在數學和實證科學所達不到的邊緣，做出各式各樣精致的框架結構。這結構什麼時候做完，遊戲也就結束了。
>
> *小說之不同於哲學，在於它是一種感性的生成*，將一個枉自建立的信號的編碼浸透在欲望的溶液之中，什麼時候這程序化解成爲細胞，有了生命，且看著它孕育生成，較之智力的遊戲更爲有趣，卻又不同生命一樣，並不具有極終的目的。[43] (การเน้นเป็นของผู้วิจัย)
>
> Philosophy in the end is an intellectual game. At limits unattainable by mathematics and the empirical sciences, it constructs all sorts of intricate structures. And as a structure is completed, the game ends.

[43] Gao Xingjian 高行健, *Lingshan* 靈山 (Soul Mountain), pp. 321-322.

> *Fiction is different from philosophy because it is the product of sensory perceptions.* If a futile self-made signifier is saturated in a solution of lust and at a particular time transforms into a living cell capable of multiplying and growing, it is much more interesting than games of the intellect. Furthermore, it is the same as life and does not have an ultimate goal.[44] (การเน้นเป็นของผู้วิจัย)

การให้ความสำคัญต่อการรับรู้ทางผัสสะและการจดจารึกการรับรู้ทางผัสสะด้วยภาษาในฐานะประจักษ์พยานต่อความเป็นจริงในระดับปัจเจกจึงเป็นการเสนอให้มนุษย์หันมาใช้กายสัมผัส (physical perception) รับรู้โลกและชีวิต ดุจสามัญชนคนธรรมดา ทั้งยังเป็นการตอกย้ำว่านักประพันธ์เป็นเพียงปุถุชน ไม่ใช่เลิศมนุษย์ที่มาโปรดองค์ความรู้ให้แก่มนุษยชาติไม่ แนวคิดดังกล่าวนับเป็นการคืนความเป็นมุนษย์ให้แก่มนุษย์ในยุคที่ผู้คนต่างพากันบูชาอำนาจของตรรกะให้กลายเป็นดั่งสิ่งศักดิ์สิทธิ์และละทิ้งความเรียบง่ายของการใช้การรับรู้ทางผัสสะที่เกาสิงเจี้ยนเชื่อว่าปราศจากลัทธิ ข้อความที่ผู้วิจัยคัดมาประกอบการวิเคราะห์ต่อไปนี้เป็นส่วนหนึ่งของบทความเชิงทฤษฎีว่าด้วยวรรณกรรมของเกาสิงเจี้ยนที่ลงพิมพ์ในงานประชุมฉลองครบรอบ 100 ปีของรางวัลโนเบลที่จัดในหัวข้อ “วรรณคดีแห่งประจักษ์พยาน” (Witness literature) เมื่อเดือนธันวาคม ค.ศ. 2001[45]

> To be without “isms,” is to return to the individual and to return to viewing the world through the eyes of the writer, an individual who relies on his own perceptions and does not act as a spokesman for the people. (…)
>
> It would be wiser for the writer to give up trying to be a creator, a savior, or a Superman and to revert to being a frail individual who observes the world and himself. (…)

---

[44] Gao Xingjian, *Soul Mountain*, trans. Mabel Lee, pp. 314-315.

[45] วัตถุประสงค์พื้นฐานของงานประชุมก็เพื่อสำรวจมโนทัศน์ว่าด้วยวรรณกรรมในฐานะประจักษ์พยานและประเด็นซึ่งเกี่ยวกับวรรณกรรมร่วมสมัยซึ่งเป็นมโนทัศน์ค่อนข้างใหม่และยังไม่มีการนิยามเพื่อกำหนดขอบเขตอย่างชัดเจนจากวงวรรณกรรมวิจารณ์และผู้ทรงคุณวุฒิ

> To introduce the applied reasoning of science to literature, to turn literary knowledge about people into the construction and deconstruction of concepts, reduces literature to intellectual games and word games. (…)
>
> Vivid perceptions, in this particular instant of the present, are without "isms" and transcend concepts. (…)[46]

เกาสิงเจี้ยนประยุกต์กลวิธีการเขียนปกิณกะคดีแห่งชีวิตมาจากงานเขียนปกิณกะคดีจีนโบราณที่เรียกว่า "จ๋าเหวิน" [Miscellaneous writing (雜文)] และงานเขียนทางปรัชญาจีนโบราณที่ได้รับการประพันธ์อย่างไม่ปะติดปะต่อและปราศจากระบบระเบียบที่อนุมานตามตรรกะ แต่สามารถธำรงไว้ซึ่งเอกภาพและสัมพันธภาพท่ามกลางความไม่ต่อเนื่องของตัวบท[47]

3.3 การนำเสนอตัวตนของผู้ประพันธ์ผ่านมุมมองของการเล่าเรื่องที่หลากหลาย: ตัวตนแห่งอุตตรภาวะ (Self-transcendent subject)

เกาสิงเจี้ยนได้วิพากษ์วิจารณ์การนิยามคำว่า "นวนิยาย" ตามแบบขนบซึ่งจำกัดกรอบให้นวนิยายต้องมีองค์ประกอบที่สำคัญ อันได้แก่ โครงเรื่อง การสร้างตัวละคร ตลอดจนฉากและสถานที่ และนำเสนอคำนิยามใหม่ของเขาเอง ก่อนหน้าที่เกาสิงเจี้ยนจะนำเสนอคำนิยามใหม่ของเขา คำนิยามคำว่า "นวนิยาย" ตามแบบขนบก็ได้รับการท้าทายโดยหลู่ซวิ่นนักประพันธ์ชาวจีนคนสำคัญที่ได้ประพันธ์นวนิยายกวีนิพนธ์ร้อยแก้วเรื่อง *บ้านเกิด* [*Hometown* (*故鄉*)] งานประพันธ์เรื่องนี้ปราศจากโครงเรื่องและการสร้างตัวละคร ตลอดจนฉากและสถานที่ตามแบบสัจนิยมที่ให้ความสำคัญต่อตรรกะที่เกี่ยวพันกันอย่างเป็นระบบของตัวละคร ฉากและสถานที่ต้องได้รับการถ่ายทอดออกมาอย่างภววิสัย ในทางตรงกันข้าม *บ้านเกิด* กลับมุ่งเน้นการนำเสนออัตวิสัยของตัวละครตัวหนึ่งผ่านผู้เล่าบุรุษสรรพนามที่หนึ่ง "ฉัน" ผู้ประพันธ์นำความทรงจำในวัยเยาว์และ

---

[46] Gao Xingjian, "Literature as Testimony: Search for Truth," trans. Mabel Lee, in Horace Engdahl (ed.), *Witness Literature: Proceedings of the Nobel Centennial Symposium* (New Jersey, London, Singapore, Hong Kong: World Scientific, 2002), pp. 114, 122, 124-125.

[47] ในขนบการเขียนงานทางปรัชญาของจีนโบราณมักปรากฏการนำเอาองค์ประกอบทางวรรณศิลป์มาใช้ทำให้เกิดปัญหาไม่น้อยว่าจะพิจารณางานเขียนเหล่านี้ในฐานะตัวบทวรรณกรรม (literary text) หรือตัวบทปรัชญา (philosophical text) กันแน่ เพราะตัวบทประกอบสร้างจากองคาพยพทางวรรณศิลป์ล้วน ๆ จนแทบไม่หลงเหลือร่องรอยของการแจกแจงตรรกะ เสมือนอ่านตัวบทวรรณกรรมฉันใดฉันนั้น

ความรู้สึกนึกคิดที่มีต่อโลกภายนอก ณ ปัจจุบันมาหลอมรวมกันไปมา ทำให้เกิดท่วงทำนองที่ลื่นไหลไม่หยุดนิ่ง ถึงกระนั้นงานประพันธ์ดังกล่าวของหลู่ซวิ่นก็ไม่ได้ถูกประนามว่าไม่ใช่นวนิยายแต่อย่างใด

สำหรับเกาสิงเจี้ยนนักประพันธ์ไม่จำเป็นต้องสร้างสรรค์งานศิลปะตามแบบขนบแต่ควรแสวงหาแนวทางใหม่ที่หลุดพ้นจากขนบวรรณศิลป์ของสัจนิยม[48] เพราะการเดินตามขนบวรรณศิลป์เสมือนเป็นการผลิตซ้ำสิ่งที่เคยปรากฏมาแล้วในอดีต ไม่ก่อให้เกิดการสร้างสรรค์ทาง กลวิธีแต่ประการใด แนวทางการสร้างสรรค์ศิลปะวรรณคดีจะเกิดขึ้นได้เมื่อนักประพันธ์ ปลดเปลื้องตนเองออกมาจากทฤษฎีหรือคำนิยามทั้งปวงที่จำกัดอิสรภาพแห่งการสร้างสรรค์

ในนวนิยายจีนโบราณส่วนใหญ่ใช้มุมมองของการเล่าเรื่องแบบไม่จำกัดขอบเขต ผู้เล่าล่วงรู้ทุกสิ่งทุกอย่างไม่ว่าจะเป็นพฤติกรรมหรือกิจกรรมภายในจิตใจของตัวละครทุกตัว ผู้เล่าทำหน้าที่เป็นผู้พรรณนา บรรยาย สรุปและประเมินเหตุการณ์และตัวละครตั้งแต่ต้นจนจบให้แก่ผู้อ่านและผู้ฟัง[49] ผู้เสพวรรณกรรมมีหน้าที่อ่านหรือฟังเท่านั้น ไม่จำเป็นต้องวิเคราะห์และตีความแต่ประการใด ตอนจบของเรื่องมักสอนบทเรียนทางศีลธรรม สรรเสริญความดี ประณามความชั่ว คนดีได้รับผลดี คนชั่วได้รับผลชั่ว ลักษณะเช่นนี้คล้ายคลึงกับวรรณกรรมโบราณของต่างชาติ เกาสิงเจี้ยนเห็นว่ามโนทัศน์ของการเล่าเรื่องที่มีลักษณะร่วมกันน่าจะเป็นผลิตผลอันเกิดจากข้อจำกัดทางประวัติศาสตร์ที่มิอาจหลีกเลี่ยงได้ เพราะประวัติศาสตร์แห่งยุคสมัยมีบทบาทไม่น้อยต่อการกำหนดวิธีคิดของมวลชนในยุคสมัยหนึ่ง ๆ ผู้คนซึ่งดำรงอยู่ในประวัติศาสตร์สมัยโบราณล้วนมีแนวคิดที่ว่าโลกและจักรวาลเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงไปอย่างมีตรรกะอันทำให้มนุษย์พอจะสามารถอนุมานเพื่ออธิบายความเป็นไปทั้งมวลที่เกิดขึ้นในสากลโลกได้ กล่าวอีกนัยยะหนึ่ง ผู้คนในยุค

---

[48] เกาสิงเจี้ยนโต้แย้งว่าประเทศจีนมิได้รับอิทธิพลของสัจนิยมมาจากตะวันตก เขายืนยันคำกล่าวอ้างดังกล่าวโดยใช้วรรณกรรมจีนสมัยราชวงศ์ชิงตอนปลายเรื่อง *ความฝันในหอแดง* [*The Dream of the Red Chamber*, 1754 (*紅樓夢*)] ซึ่งแสดงลีลาการประพันธ์แบบสัจนิยมและสัญลักษณ์นิยมอย่างเต็มเปี่ยม ในยุคสมัยดังกล่าวยังไม่มีการแปลวรรณกรรมตะวันตกอย่างแพร่หลายในประเทศจีนและประเทศจีนก็ยังไม่เปิดประเทศสู่ประชาคมโลกมากนัก รวมทั้งเฉาเสวี่ยฉิน (Cao Xueqin) ก็ประพันธ์วรรณกรรมเรื่องดังกล่าวแล้วเสร็จก่อนเกิดขบวนการสัจนิยมของตะวันตกนานนับศตวรรษ

[49] ประเทศจีนในสมัยโบราณสามัญชนน้อยคนนักที่จะสามารถอ่านวรรณคดีได้ มีเพียงเฉพาะชนชั้นสูงที่เป็นปัญญาชนเท่านั้นจึงจะสามารถอ่านวรรณคดีได้ ผู้ทำหน้าที่ถ่ายทอดงานประพันธ์ให้แก่ราษฎรจึงตกเป็นของนักเล่านิทาน [story teller (說書人)] นักเล่านิทานจะเลียนแบบ “ผู้เล่า” ในวรรณกรรมเรื่องที่เล่าทำหน้าที่พรรณนา บรรยายและประเมินเหตุการณ์และตัวละครแทน “ผู้เล่า” ในวรรณกรรมให้แก่ผู้ฟัง การที่ประเทศจีนมีวัฒนธรรมการอ่านวรรณคดีผ่านนักเล่านิทานทำให้งานประพันธ์ทั่วไปหรือวรรณคดีแพร่หลายในหมู่ราษฎรที่ไม่รู้หนังสือด้วย สามัญชนจึงสามารถหยิบยกคำคมที่แฝงปรัชญาในวรรณคดีมาสนทนาปราศรัยกันในชีวิตประจำวัน กล่าวได้ว่านักเล่านิทานเปรียบเสมือนสะพานแห่งภาษาที่เชื่อมโยงสามัญชนเข้ากับโลกของวรรณกรรม

สมัยโบราณเชื่อมั่นว่าโลกและจักรวาลมีตรรกะที่สามารถอธิบายได้หรืออธิบายได้ด้วยตรรกะ ทว่าตรรกะของผู้คนในยุคสมัยโบราณยังไม่สลับซับซ้อนมากนัก สังเกตได้จากวรรณกรรมโบราณทั่วโลกส่วนใหญ่มักอธิบายความเป็นไปทั้งมวลในโลกและจักรวาลโดยอิงกับระบบกฎเกณฑ์ทางศีลธรรม จะเห็นได้ว่าวรรณกรรมจีนโบราณอย่าง *เหลียวจายจื้ออี้* (*聊齋誌異*) หรือวรรณกรรมยุโรปโบราณอย่างเดคาเมรอน (Decameron) ซึ่งประพันธ์โดยโจวันนี บอคคัชโช (Giovanni Boccàccio, 1313-1375) ล้วนปรากฏการเล่าเรื่องที่มีลักษณะคล้ายคลึงกัน[50]

อย่างไรก็ตามในยุคต่อมาผู้เสพวรรณกรรมกลับพบว่าวรรณกรรมโบราณไม่อาจอธิบายชีวิตจริงที่สลับซับซ้อนได้ เพราะในชีวิตจริงความเป็นไปต่าง ๆ มิได้เป็นไปตามตรรกะที่อิงกับระบบกฎเกณฑ์ทางศีลธรรม ดนดีอาจไม่ได้รับผลดีตอบ คนชั่วอาจไม่ได้รับการลงโทษ ทำให้ผู้เสพวรรณกรรมที่ได้รับการศึกษาเริ่มกังขาต่อการตีความความเป็นจริงต่าง ๆ ในวรรณกรรมโบราณ สัจนิยมจึงถือกำเนิดขึ้นมาเพื่อพัฒนากลวิธีการนำเสนอหรือการเล่าเรื่องแบบโบราณ นักสัจนิยมได้ใช้กลวิธีการเล่าเรื่องที่พยายามซ่อนอัตวิสัยของผู้เล่าไว้ ผู้ประพันธ์จะไม่สรุปและวิพากษ์วิจารณ์ความเป็นจริงตามอำเภอใจ แต่จะนำเสนอเหตุการณ์ภายนอกตามประสาทสัมผัสทั้งห้าเพื่อให้ได้ภาพจำลองชีวิตที่ใกล้เคียงกับความเป็นจริงเชิงภววิสัยที่สุด รวมทั้งนำเสนอมูลเหตุทางจิตวิทยา พันธุกรรมและสิ่งแวดล้อมเพื่ออธิบายความเป็นไปของเหตุการณ์และตัวละคร การเล่าเรื่องที่ตั้งอยู่บนฐานของความปลอดอัตวิสัย การวางโครงเรื่องและการสร้างตัวละครที่อิงกับระบบเหตุผลได้กลายมาเป็นหัวใจสำคัญและข้อเรียกร้องพื้นฐานของการประพันธ์วรรณกรรมสัจนิยม ด้วยความเชื่อมั่นว่าวิธีคิดแบบปฏิฐานนิยม (positivism) จะเป็นคำตอบต่อปัญหาทุกอย่างที่นำเสนอผ่านวรรณกรรม นักประพันธ์ผู้กรุยทางให้แก่วรรณกรรมแนวดังกล่าวในประเทศจีนคือเฉาเสวี่ยฉิน (Cao Xueqin) ผู้ประพันธ์นวนิยายเรื่อง *ความฝันในหอแดง* [*The Dream of the Red Chamber*, 1754 (*紅樓夢*)]

กล่าวได้ว่าวรรณกรรมสัจนิยมก็มิได้แตกต่างจากวรรณกรรมโบราณแต่ประการใดในแง่ของการศรัทธาในระบบของเหตุผล เพียงแต่ว่าระบบเหตุผลของนักสัจนิยมสามารถอธิบายความเป็นไปของเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์แห่งยุคสมัยได้ดีกว่าระบบเหตุผลระบบเดิมเท่านั้น เนื่องจากอิงอยู่กับวิธีคิดแบบปฏิฐานนิยมที่ตั้งอยู่บนฐานคติของวิทยาศาสตร์เชิงประจักษ์ (empirical science) ขณะที่ระบบเหตุผลระบบเดิมอิงอยู่กับระบบกฎเกณฑ์ทางศีลธรรมซึ่งไม่สามารถอธิบายปรากฏการณ์ที่แปรเปลี่ยนไปตามประวัติศาสตร์ได้อย่างครอบคลุมและรอบด้านนั่นเอง

---

[50] Gao Xingjian 高行健, *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 現代小説技巧初探 (A Preliminary Exploration of the Techniques of Modern Fiction), p. 7.

สำหรับปัญหาของสัจนิยมทุกชาติที่ยังคงเป็นปัญหาคือเป็นไปได้หรือไม่ที่ผู้ประพันธ์จะนำเสนอความเป็นจริงเชิงประจักษ์โดยปราศจากอัตวิสัยของตนเอง ในทางปฏิบัติมีการเล่าเรื่องที่ปลอดอัตวิสัยของผู้เล่าหรือไม่ บ่อยครั้งผู้อ่านพบว่านักเขียนสัจนิยมทั้งตะวันออกและตะวันตกแสดงอัตวิสัยของพวกเขาผ่านตัวละครที่พวกเขามีอคติ ตัวละครตัวใดที่ผู้ประพันธ์ชื่นชมเป็นพิเศษก็มักพรรณนาออกมาในทางบวก ตัวละครตัวใดที่ผู้ประพันธ์เกลียดชังก็มักพรรณนาออกมาในทางลบอย่างหมดเปลือก เกาสิงเจี้ยนหยิบยกประเด็นโต้แย้งดังกล่าวขึ้นมาเสนอให้นักประพันธ์รุ่นต่อมาพยายามคิดหากลวิธีใหม่เพื่อพัฒนากลวิธีการเดิมที่มีข้อจำกัด

ทั้งนี้เกาสิงเจี้ยนนำเสนอแนวคิดของการนำเสนอความเป็นจริงที่แตกต่างจากนักประพันธ์โบราณและนักเขียนสัจนิยม เขาเห็นว่าการนำเสนอความเป็นจริงผ่านตัวบทของนวนิยายไม่จำเป็นต้องใช้มุมมองแบบไม่จำกัดขอบเขตอันทำให้ผู้เล่าปรากฏตัวตนออกมาอย่างเด่นชัดในกระบวนการเล่า กลวิธีการเล่าเช่นนี้ทำให้ผู้อ่านทราบโดยทันทีว่าจะต้องมีใครสักคนที่ล่วงรู้ความเป็นไปทุกอย่างและเรียบเรียงเรื่องราวต่าง ๆ ขึ้น ผู้อ่านจะอนุมานได้โดยทันทีว่า “เสียง” ของผู้เล่าที่ใช้ มุมมองแบบไม่จำกัดขอบเขตคือผู้ประพันธ์ แต่นักประพันธ์สมัยใหม่นำเสนอเรื่องราวต่าง ๆ โดยซ่อนตนเองผ่านมุมมองของการเล่าเรื่องที่หลากหลาย กลวิธีการเล่าเช่นนี้ทำให้ร่องรอยของการนำเสนอเรื่องราวเลือนหายไป เพราะผู้ประพันธ์มิได้เล่นบทบาทเป็นผู้เล่าที่ใช้มุมมองแบบไม่จำกัดขอบเขตซึ่งเล่าทุกสิ่งทุกอย่างอย่างมีระบบระเบียบและขั้นตอนอันทำให้เกิดรอยต่อของเหตุการณ์หนึ่งซึ่งคลี่คลายไปสู่อีกเหตุการณ์หนึ่งอย่างมีแบบแผน เมื่อรอยต่อของเหตุการณ์ต่าง ๆ ลบเลือนไป ความเป็นจริงในชีวิตก็ได้รับการถ่ายทอดออกมาอย่างเป็นธรรมชาติมากขึ้น เพราะปราศจากความสัมพันธ์เชิงตรรกะของเหตุการณ์ที่ผู้ประพันธ์ประดิษฐ์ขึ้นมาอธิบาย ตีความและประเมินค่าเหตุการณ์และตัวละครแทนผู้อ่าน

กลวิธีการเล่าดังกล่าวยังผลให้มี “ที่ว่าง” (space) มากขึ้นสำหรับผู้อ่านในการวิพากษ์วิจารณ์และประเมินค่าความเป็นจริงที่ถ่ายทอดผ่านนวนิยาย นักประพันธ์ที่ใช้กลวิธีการนำเสนอเช่นนี้ไม่มีจุดประสงค์จะถือตนประดุจ “อาจารย์” ที่มีสถานภาพเหนือผู้อ่าน หากแต่ดำรงตนทัดเทียมกับผู้อ่าน ผู้อ่านจะได้รับความพึงพอใจจากการอ่านงานประพันธ์ที่ใช้กระบวนการเล่าเรื่องเช่นนี้ เนื่องจากสามารถยกระดับความเข้าใจโลกและชีวิตของพวกเขาไปอีกขั้นหนึ่งด้วยตนเอง[51]

นั่นคือเหตุผลที่ว่าทำไมนักประพันธ์นวนิยายสมัยใหม่จึงให้ความสำคัญอย่างมากต่อภาษาของการเล่าเรื่อง (narrative language) มากกว่าโครงเรื่องและการสร้างตัวละครแบบขนบ ด้วยเหตุนี้เกาสิงเจี้ยนจึงกล่าวว่าลีลาหรือท่วงทำนองของการเล่าหรือการนำเสนอความเป็นจริงคือภาษา (風格即語言) ซึ่งแตกต่างไปตามความสามารถทางศิลปะของนักประพันธ์แต่ละคน

---

[51] Ibid., p. 8.

เกาสิงเจี้ยนพยายามขยายความคำว่า “ภาษา” ที่เข้าใจกันทั่วไปว่าเป็นเพียงสัญญะที่สื่อความหมายบางประการให้ครอบคลุมถึงกลวิธี รูปแบบหรือกระบวนการนำเสนอ “สาร” ด้วย “ภาษา” ไม่ใช่เป็นแต่เพียงอักขรวิธีที่สื่อความหมายบางประการของภาษาใดภาษาหนึ่ง เกาสิงเจี้ยนยังย้ำว่าภาษาของการเล่าเรื่องในนวนิยายเป็นคนละส่วนกับบทสนทนาของตัวละครในนวนิยาย เขาเห็นว่าหากผู้ประพันธ์มุ่งเน้นบทสนทนาของตัวละครในนวนิยายมากเกินไปจนละเลยภาษาของการเล่าเรื่อง ก็ไม่ใช่กลวิธีการนำเสนอ “สาร” ที่ดี พัฒนาการหรือการคลี่คลายของตัวบทนวนิยายตั้งแต่ต้นจนจบจะต้องได้รับการนำเสนอผ่านภาษาของการเล่าเรื่องเป็นสำคัญ

สำหรับเกาสิงเจี้ยน นวนิยายประกอบสร้างจากการเล่าเรื่องและเป็นผลิตผลของความเป็นจริงและจินตนาการ เขาให้ความสำคัญต่อการเล่าเรื่องของตนเองและผู้อื่นในบริบทของสังคมนวยุค[52] ตัวบทนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* ก็อาศัยการเล่าเรื่องเป็นสำคัญ ในทัศนะของเกาสิงเจี้ยน การเล่าเรื่องควรเป็นไปเพื่อทำให้ผู้เล่าสามารถเพ่งพิศดูอัตวิสัยของตนเองและปรากฏการณ์ภายนอกผ่านมุมมองของการเล่าเรื่องที่หลากหลาย เป้าหมายของการใช้มุมมองของการเล่าเรื่องเพื่อสำรวจอัตวิสัยของตนเองเป็นเป้าหมายภายในซึ่งเขาให้คุณค่ามากกว่าการประพันธ์วรรณกรรมไปเพื่อเป็น “คันฉ่อง” และ “โคมฉาย” สำหรับมนุษยชาติอันเป็นเป้าหมายภายนอก เมื่อให้ความสำคัญต่อการเล่าเรื่อง มุมมองของการเล่าเรื่องจึงเป็นสิ่งสำคัญ เพราะการนำเสนอความเป็นจริงผ่านบุรุษสรรพนามต่าง ๆ กันย่อมก่อให้เกิดผลกระทบเชิงจิตวิทยาต่อทั้งผู้เล่าและผู้อ่านแตกต่างกันในหลายระดับและยังเป็นตัวการที่คอยกำหนดขอบเขตการรับรู้ของทั้งผู้เล่าและผู้อ่าน การใช้บุรุษสรรพนามมีผลในการสร้าง “ความรู้สึกสมจริง”[53] และ “ความรู้สึกห่าง” รวมทั้งมีข้อจำกัดในการนำเสนอเรื่องเล่า การทำความเข้าใจกระบวนการทำงานของบุรุษสรรพนามแต่ละบุรุษจึงนำไปสู่ความเข้าใจการเล่าเรื่องในนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ*

เกาสิงเจี้ยนถ่ายทอดอัตวิสัยของตนเองและปรากฏการณ์ภายนอกผ่านบุรุษสรรพนามเอกพจน์สามรูปแบบ อันได้แก่ “ฉัน” [I (我)] “คุณ” [You (你)] และ “เขา” [He (他)] ในฐานะตัวละครเอก ไม่มีตัวละครเอกเป็นบุคคลที่มีชื่อเสียงเรียงนามและทำหน้าที่ดำเนินเรื่องราวอย่างนวนิยายแบบขนบ สำหรับบุรุษสรรพนามพหูพจน์ที่ใช้เรียกแทนกลุ่มของตนเองว่า “พวก

---

[52] Mabel Lee, “Nobel Laureate 2000 Gao Xingjian and his Novel Soul Mountain,” in CLCWeb: Comparative Literature and Culture (September 2000). http://clcwebjournal.lib.purdue.edu (3 Aug 2003).

[53] “ความรู้สึกสมจริง” แตกต่างจาก “ความสมจริง” และ “ความเป็นจริง” เพราะ “ความรู้สึกสมจริง” เป็นการนำเสนอความเป็นจริงผ่านบุรุษสรรพนามต่าง ๆ ที่ส่งผลกระทบทางจิตวิทยาต่อผู้อ่านไม่เท่ากัน ขณะที่ “ความสมจริง” เป็นความสมเหตุสมผลของโครงเรื่องและ “ความเป็นจริง” เป็นเรื่องของปัญหาอภิปรัชญาตามสำนักทางวรรณคดีแต่ละสำนัก (การแบ่งแยกดังกล่าวส่วนหนึ่งมาจากผู้วิจัยและส่วนหนึ่งมาจาก Gao Xingjian 高行健, *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 現代小説技巧初探 (A Preliminary Exploration of the Techniques of Modern Fiction), p. 88.

เรา” [We (我們)] ไม่ได้นำมาใช้ เนื่องจากเกาสิงเจี้ยนเห็นว่าการเหมารวมปัจเจกชนเข้ากับกลุ่มชนเพื่อให้กลายเป็นตัวแทนความรู้สึกนึกคิดหรืออุดมการณ์ใด ๆ เป็นสิ่งมิพึงปรารถนา (Plural forms of pronouns are not employed, as for Gao Xingjian having another person representing the thinking and emotions of the individual self is anathema.[54])

ในนวนิยายของเขาไม่ปรากฏการใช้บุรุษสรรพนามพหูพจน์ “พวกเรา” พบแต่ “ฉัน” “คุณ” “เขา “หล่อน” “พวกเขา” และ “พวกหล่อน” เนื่องจากเวลาใช้บุรุษสรรพนามพหูพจน์ “พวกเรา” จะเหมารวม “ความเป็นอื่น” เข้าไปรวมกับ “ความเป็นเรา” ซึ่งเป็นการลดทอนมิติอันหลากหลายของความเป็นอื่นให้เหลือเพียงมิติเดียว เกาสิงเจี้ยนอยากให้สิ่งที่เขาเล่าเป็นเพียงโลกแห่งอัตวิสัยของเขา แม้ว่าเป็นเรื่องของคนอื่นก็นำเสนอผ่านมุมมองเชิงตีความ (interpretive point-of-view) ของเขา โลกของเกาสิงเจี้ยนจึงสามารถสรุปได้ด้วยโลกแห่งการสะท้อนตัวตน (world of self-projection) ของเขาเอง

> 你不知道注意到沒有？當我說我和你和她和他乃至於和他們的時候，只說我和你和她和他乃至於她們和他們，而絕不說我們。我以爲這較之那虛妄的令人莫名其妙的我們，來得要實在得多。
>
> 你和她和他乃至於他門和她們，即使是虛妄的影像，對我來說，都比那所謂我們更有內容。我如果說到我們，立刻猶豫了，這裡到底有多少我？或是有多少作爲我的對面的映像你和我的背影他以及你我派生出來的幻像的她和他或他的衆生相他們與她們？最虛妄不過莫過於這我們。
>
> 但我可以說你們，在我面對許多人的時候，我不管是取悅，還是指責，還是激怒，還是喜歡，還是卑視，我都處在扎扎實實的地位，我甚至比任何時候反倒更爲充實。可我們意味著什麼？除了那種不可救藥的矯飾。所以我總躲開那膨脹起來虛妄矯飾的我們，而我萬一說到我們的時候，該是我虛妄懦弱得不行。[55]
>
> I don’t know whether or not you’ve notice but when I speak of me and you, and she, him, feminine they and masculine they, I

[54] Mabel Lee, “Nobel Laureate 2000 Gao Xingjian and his Novel Soul Mountain, ” in CLCWeb: Comparative Literature and Culture (September 2000). http://clcwebjournal.lib.purdue.edu (3 Aug 2003).

[55] Gao Xingjian 高行健, *Lingshan* 靈山 (Soul Mountain), pp. 320-321.

> never speak of we or us. I believe that this is much more concrete than the sham we which is totally meaningless.
>
> Even if you and she and he and masculine they and feminine they are images of the imagination, for me they are all more substantial than what is known as we. As soon as I refer to we I am immediately uncertain, how many of me are in fact implicated? Or how many of you who are the image of me, or he who is the back of you and me, or the illusion of she who was borne of you and me, or the composite image they of she or he? There is nothing more false than this we.
> However I can use a plural you when I confront many people. Whether I am trying to please or criticize, am angry with, happy with, or scornful of, I am occupying a definite position and I am more substantial at such times than at any other time. What does we imply except for that incurable affectation? So I always avoid this bloated sham affectation of we. Should at any time I use the word we it is when I am being extremely hypocritical and cowardly.[56]

เกาสิงเจี้ยนแจกแจงทฤษฎีการเล่าเรื่องอย่างละเอียดในบทที่ 52 ในรูปแบบของบทรำพึง โดยใช้สรรพนามบุรุษที่หนึ่ง / สอง “ฉัน” / “คุณ” สลับกันไปมา เป็นที่น่าสังเกตว่ากว่าตัวละครบุรุษสรรพนามต่าง ๆ จะเปิดเผยกลวิธีการเล่าเรื่อง ผู้อ่านก็แทบจะคุ้นชินกับการเล่าเรื่องโดยการใช้สรรพนามบุรุษที่หนึ่ง / สองสลับกันไปมากว่าครึ่งค่อนนวนิยาย เมื่อตัวละคร “เขา” ปรากฏออกมาเป็นครั้งแรกในบทที่ 72 ตัวละคร “เขา” ก็ยังสรุปทฤษฎีการเล่าเรื่องอีกครั้งหนึ่ง กล่าวได้ว่าเกาสิงเจี้ยนก็ห่วงใยความเข้าใจของผู้อ่านมิใช่น้อย

> 你知道我不過在自言自語，以緩解我的寂寞。你知道我這種寂寞無可救藥，沒有人能把我拯救，我只能訴諸自己作爲談話的對手。
> 這漫長的獨白中，你是我講述的對象，一個傾聽我的我自己，你不過是我的影子。

---

[56] Gao Xingjian, *Soul Mountain*, trans. Mabel Lee, pp. 313-314.

當我傾聽我自己你的時候，我讓你造出個她，因爲你同我一樣，也忍受不了寂寞，也要找尋個談話的對手。

你於是訴諸她，恰如我之訴諸你。

她派生於你，又反過來確認我自己。

我的談話的對手你將我的經驗與想象轉化為你和她的關係，而想象與經驗又無法分清。

(...)

你在你的神游中，同我循著自己的心思滿世界遊蕩，走得越遠，倒越為接近，以至於不可避免又走到一起竟難以分開，這就需要後退一步，隔開一段距離，那距離就是他，他是你離開我轉過身去的一個背影。

無論是我還是我的映象，都看不清他的面容，知道是一個背影也就夠了。

我的造物你，造出的她，那面容也自然是虛幻的，又何必硬去描摹？她無非是不能確定的記憶所誘發出的聯想的影像，本飄忽不定，且又她恍恍惚惚，更何況她這影像重疊變幻，總沒個停息。

所謂她們，對你我來說，不過是她的種種影像的集合，如此而已。

他們則又是他的眾聲相。大千世界，無奇不有，都在你我之外。換言之，又都是我的背影的投射，無法擺脫得開，既擺脫不開便擺脫不開，又何必去擺脫？[57]

You know that I am just talking to myself to alleviate my loneliness.

You know that this loneliness of mine is incurable, that no-one can save me and that I can only talk with myself as the partner of my conversation.

In this lengthy soliloquy you are the object of what I relate, a myself who listens intently to me – you are simply my shadow.

As I listen to myself and you, I let you create a she, because you are like me and also cannot bear the loneliness and have to find a partner for your conversation.

So you talk with her, just like I talk with you.

She was born of you, yet is an affirmation of myself.

---

[57] Gao Xingjian 高行健, *Lingshan* 靈山 (Soul Mountain), pp. 318-320.

You who are the partner of my conversation transform my experiences and imagination into your relationship with her, and it is impossible to disentangle imagination from experience.

(…)

Like me, you wander wherever you like. As the distance increases there is a converging of the two until unavoidably you and I merge and are inseparable. At this point there is a need to step back and to create space. That space is he. He is the back of you after you have turned around and left me.

Neither I nor my image can see his face, it is enough to know that he is someone's back.

You who are my creation, created her and her face naturally would have to be imagined, but why must one insist on describing the face?

She is a hazy image of associations induced by memories and is therefore indefinite, so let her remain indistinct. Moreover, her image is forever changing.

For you and me, the women who constitute they are simply a composite image of her.

And the men who constitute they are also a composite image of him. In the boundless world, there are all sorts of mysteries external to you and me. In other words, the are all projections of my back which I can't get rid of. If I can't get rid of them, why try ?[58]

ในบทรำพึงของบทที่ 52 บุรุษสรรพนาม "ฉัน" / "คุณ" ต่างบอกเล่าทฤษฎีการเล่าเรื่องของเกาสิงเจี้ยน ทำให้ผู้อ่านทราบว่าตัวละครเอกผู้เล่า "ฉัน" รู้สึกเหงาในระหว่างการเดินทางไปแสวงหา *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* จึงได้สร้าง "คุณ" ขึ้นมาเพื่อจะได้มีคู่สนทนาด้วย "คุณ" ซึ่งเป็นเสมือนภาพสะท้อนตัวตนของ "ฉัน" ก็รู้สึกโดดเดี่ยวเช่นกันจึงได้สร้างสรรพนามบุรุษที่สามเพศหญิง "หล่อน" ขึ้นมาเป็นคู่สนทนาเพื่อให้ตัวละครเอก "คุณ" แสดงมโนทัศน์ของบุรุษเพศที่

[58] Gao Xingjian, *Soul Mountain*, trans. Mabel Lee, pp. 312-313.

ปะทะสังสันทน์กับมโนทัศน์ของสตรีเพศ ก่อให้เกิดการตรวจสอบและวิพากษ์วิจารณ์มโนทัศน์ที่แตกต่างกันระหว่างชายและหญิง

> *靈山* 中，三個人稱相互轉換表述的是同一主體的感受，便是這本書的語言結構。而第三人稱那她，則不如説是這一主體對於無法直接溝通的異性。[59]

> ใน *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* การใช้บุรุษสรรพนามทั้งสามสลับกันไปมาก็เพื่อถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดของประธานตัวเดียวกัน ทั้งยังเป็นโครงสร้างภาษาของนวนิยายเล่มนี้ สำหรับบุรุษสรรพนามที่สาม “หล่อน” เป็นเพียงเพศที่ต่างออกไปที่ประธานสร้างขึ้นมา เนื่องจากไม่สามารถติดต่อสื่อสารได้โดยตรง (แปลและเรียบเรียงโดยผู้วิจัย)

แม้ว่าบุรุษสรรพนาม “หล่อน” จะเกิดจาก “คุณ” ที่สร้าง “หล่อน” ขึ้นมาเป็นคู่สนทนา แต่ท้ายที่สุดทั้งสองต่างก็เป็นผลิตผลของตัวละครเอกผู้เล่า “ฉัน” การสะท้อนตัวตนของ “ฉัน” ซึ่งเป็นตัวละครเอกผู้เล่าต้นทางไปสู่บุรุษสรรพนามที่สอง / สาม “คุณ” / “หล่อน” ซึ่งแบ่งตัวออกมาจากตัวละครเอกผู้เล่า “ฉัน” ทำให้แยกไม่ออกว่าตรงไหนคือประสบการณ์ที่ผู้เล่าต้นทางประสบมาอย่างแท้จริงและตรงไหนคือจินตนาการที่ผู้เล่าต้นทางคิดเชื่อมโยงจากความทรงจำที่ไม่สามารถระบุชัดได้ เพราะขณะที่ตัวละครเอกผู้เล่า “ฉัน” สลายตนไปสวมมุมมองของ “คุณ” / “หล่อน” เพื่อถ่ายทอดประสบการณ์ของทั้งสอง “คุณ” / “หล่อน” ก็กลับเป็นเพียงสิ่งสมมติหรือจินตนาการในห้วงคำนึงของตัวละครเอกผู้เล่า “ฉัน” เท่านั้น

การที่เกาสิงเจี้ยนเรียกตนเองว่า “คุณ” ในฐานะคู่สนทนาของตัวละครเอกผู้เล่า “ฉัน” ก็เพื่อสร้างระยะห่างระหว่างตัวเขากับตัวละครเอกผู้เล่า “ฉัน” และทำให้ตนเองกลายเป็นผู้ฟังของ “ฉัน” หรือผู้สังเกตการณ์รอบนอกที่เพ่งพิศดูอัตวิสัยของตนเองที่แปรเปลี่ยนไปมาภายในกระแสสำนึกและความเป็นไปที่เกิดขึ้นระหว่าง “คุณ” กับ “หล่อน” และตัวละครอื่น ๆ ในนวนิยายอย่างอิสระเสรี ในบทที่ 52 เกาสิงเจี้ยนเกิดตระหนักว่าในกระบวนการเล่าระยะห่างระหว่าง “ฉัน” กับ “คุณ” ค่อย ๆ เคลื่อนเข้ามาใกล้ชิดกันมากจนทำให้เรื่องเล่าแทบจะกลายเป็นของผู้เล่าคนเดียวกัน จึงสร้าง “เขา” บุรุษสรรพนามที่สามขึ้นมาหลัง “คุณ” เพื่อให้เกิดระยะห่างมากขึ้นและ

---

[59] Gao Xingjian 高行健, “Wenxue de liyou” 文學的理由 (The Case for Literature), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), p. 194.

เริ่มเรียกตนเองว่า “เขา” ในบทที่ 72 และบทต่อ ๆ มา บุรุษสรรพนามทั้งสามแท้ที่จริงล้วนสะท้อนตัวตนของเกาสิงเจี้ยนเอง

ความสัมพันธ์ข้างต้นเขียนเป็นสมการได้ดังนี้ ตัวตนของเกาสิงเจี้ยน $\longrightarrow$ A =B=C บุรุษสรรพนามแต่ละตัวต่างก็เล่าเรื่องราวของตนเองและเพื่อนฝูง ขณะเดียวกันก็ฟังเรื่องราวของผู้อื่นที่บุรุษสรรพนามแต่ละตัวประสบพบพานระหว่างการเดินทางไปแสวงหา *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* ตัวบทใช้การเล่าเรื่องที่ไม่ปิดบังอำพรางอัตชีวประวัติของผู้แต่ง โดยเฉพาะอย่างยิ่งบทที่เล่าด้วยสรรพนามบุรุษที่หนึ่ง “ฉัน” ที่มีระดับอัตชีวประวัติช่วงการเดินทาง 5 เดือนของเกาสิงเจี้ยนอยู่อย่างเข้มข้น

ในนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* ตัวละครเอกผู้เล่า “ฉัน” ไปเยี่ยมเยียนและสำรวจหมู่บ้านของชนเผ่าน้อย เขตอนุรักษ์ธรรมชาติที่เต็มไปด้วยสภาพนิเวศดึกดำบรรพ์และวัดวาอารามที่ตั้งอยู่โดดเดี่ยวตามป่าเขา รวมทั้งตั้งใจไปเก็บรวบรวมเพลงพื้นเมืองและตำนานปกรณัมโบราณของสังคมชายขอบ ตลอดจนเข้าไปสัมผัสพิธีกรรมความเชื่อลี้ลับของชาวป่าเขาที่ถูกประณามว่าเป็นเรื่องงมงายและถูกกวาดล้างจากการปฏิวัติวัฒนธรรม ตัวละครเอกผู้เล่า “ฉัน” สนใจเรื่องลึกลับเกี่ยวกับ “คนป่า” ที่ชาวพื้นถิ่นเล่ากันมาว่ามีตัวตนอยู่จริงตามประสบการณ์ของพวกเขา ความสนใจดังกล่าวเป็นผลทำให้เกิดบทละครเรื่อง *คนป่า* ในปี ค.ศ. 1985 หลายบทที่เล่าด้วย “ฉัน” ปรากฏการนำเอาเพลงและบทกวีพื้นเมืองมาบันทึกไว้เป็นส่วนหนึ่งของตัวบท การพรรณนาสัญชาตญาณเถื่อนดั้งเดิมของมนุษย์ที่ถูกอารยธรรมกดทับเอาไว้ ผลกระทบของพาณิชย์นิยมและอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวที่มีต่อสภาพนิเวศธรรมชาติและสถานที่ท่องเที่ยวทางประวัติศาสตร์

สำหรับบทที่เล่าด้วยบุรุษสรรพนามนาม “คุณ” ประกอบด้วยบทสนทนาระหว่าง “คุณ"" กับ “หล่อน” เกี่ยวกับชีวิตของพวกเขา ผู้คนที่เกี่ยวข้องและโลกภายในกระแสสำนึกของทั้งสอง อันได้แก่ อารมณ์ ความรู้สึกนึกคิด จินตนาการ ความฝัน ความหลังและกระบวนการรับรู้ทางผัสสะทั้งหมดที่เกิดขึ้นภายในจิตสำนึกของพวกเขา ทั้งสองยังต่างฝ่ายต่างสร้างเรื่องเล่าขึ้นมาเล่าให้อีกฝ่ายหนึ่งฟังเพื่อความเพลิดเพลินและพรรณนาประสบการณ์ทางเพศและสัญชาตญาณเถื่อนของพวกเขาอย่างละเมียดละไม ต่อมาตัวละครเอก “คุณ” ทราบว่า “หล่อน” เป็นโรคฮิสทีเรีย (hysteria) และพยายามฆ่าตัวตาย เนื่องจากตัวละครเอก “คุณ” ไม่ยอมรับ “หล่อน” หลังมีเพศสัมพันธ์ ตัวละครเอก “คุณ” ไม่ยินดีที่จะถูกผูกมัด จึงสลัดตนเองจากความสัมพันธ์ดังกล่าว ระหว่างทางตัวละครเอก “คุณ” พรรณนาโลกแห่งสัมพันธภาพ (World of correspondence) ที่ซึ่งโลกแห่งกระแสธารแห่งความนึกคิดหรือโลกแห่งอดีตถูกผูกโยงไว้กับการรับรู้ทางผัสสะจากสิ่งเร้าภายนอก อันได้แก่ รูป รส กลิ่น เสียงและสัมผัส ภาพบางภาพจึงทำให้โลกอดีตในความทรงจำของตัวละครเอก “คุณ” หวนคืนมาเป็นปัจจุบันอีกครั้งหนึ่ง

การเล่าด้วยสรรพนามบุรุษที่สอง “คุณ” นอกจากจะเป็นการสนทนาโดยตรงกับตัวละครเอกผู้เล่า “ฉัน” แล้ว ยังเป็นการสนทนาโดยตรงกับผู้อ่านด้วย ผู้อ่านประหนึ่งคู่สนทนากับผู้เล่า

กลวิธีการเล่าเช่นนี้นับเป็นการใช้ศักยภาพของสรรพนามบุรุษที่สองอย่างเต็มที่ เพราะสร้างระยะห่างระหว่างตัวละครเอกผู้เล่า “ฉัน” กับผู้เล่าและดึงผู้อ่านให้เข้าไปแบ่งปันประสบการณ์ร่วมกับผู้เล่าด้วย ก่อให้เกิดผลกระทบเชิงจิตวิทยาต่อทั้งผู้แต่งและผู้อ่าน ดังนั้นขณะที่ “คุณ” พรรณนาโลกแห่งสัมพันธภาพของเขา “คุณ” ที่ผู้เล่าเรียกในอีกแง่มุมหนึ่งก็หมายถึงผู้อ่านด้วย ในระดับ จิตวิทยาผู้อ่านก็อดมิได้ที่จะเข้าไปร่วมแบ่งปันอารมณ์และความรู้สึกนึกคิดของผู้เล่าไปโดยไม่รู้ตัว อย่างไรก็ตามการใช้บุรุษสรรพนามที่สอง “คุณ” ในอีกแง่มุมหนึ่งก็สามารถผลักผู้อ่านออกไปจากวงสนทนาระหว่างผู้อ่านกับผู้เล่าเช่นกัน หากผู้อ่านรู้ตัวว่ากำลังฟังการสนทนาระหว่างผู้เล่ากับตนเอง (ผู้เล่าที่ถูกตนเองเรียกว่า “คุณ”) ผู้อ่านอาจจะไม่เผลอคิดว่าตนเองคือคู่สนทนากับผู้เล่าหรือพยายามเล่นบทบาทเป็นคู่สนทนาของผู้เล่า แต่ทำหน้าที่ประหนึ่งผู้สังเกตการณ์ภายนอกที่เพ่งมองการสนทนาระหว่างผู้เล่ากับตนเอง การใช้บุรุษสรรพนามที่สอง “คุณ” ในการเล่าเรื่องจึงอาจสร้างทั้งความใกล้ชิดและระยะห่างระหว่างผู้เล่ากับผู้อ่าน

สำหรับบทที่เล่าด้วยสรรพนามบุรุษที่สาม “เขา” ทั้งบทปรากฏเพียงสองบทในนวนิยายอันได้แก่บทที่ 72 และ 76 ที่เหลืออีก 79 บทเล่าด้วยสรรพนามบุรุษที่หนึ่งและสองสลับกันไปมาโดยเริ่มต้นจากสรรพนามบุรุษที่สอง “คุณ” ในบทที่ 1 และจบลงด้วยสรรพนามบุรุษที่หนึ่ง “ฉัน” ในบทสุดท้าย ทว่าการเล่าด้วยสรรพนามบุรุษที่สาม “เขา” สลับกับสรรพนามบุรุษที่สอง “คุณ” กลับปรากฏโดยตลอดในนวนิยายเรื่อง *คัมภีร์ของเอกบุรุษ*

ในทัศนะของเกาสิงเจี้ยน การเล่าเรื่องอาจใช้มุมมองของผู้ประพันธ์หรือตัวละครตัวใดตัวหนึ่งมานำเสนอความเป็นไปต่าง ๆ ในนวนิยายได้ การเล่าเรื่องเช่นนี้มักปรากฏในนวนิยายที่เล่าด้วยบุรุษสรรพนามที่หนึ่ง “ฉัน” ผู้เล่าเรียกตนเองว่า “ฉัน” ผู้เล่าจึงเป็นตัวละครในที่เรื่องตนเองเล่า เพื่อให้ผู้อ่านเชื่อถือในความเป็นไปได้ของเหตุการณ์ที่เล่าและเกิดความรู้สึกสมจริง เมื่อเล่าด้วยบุรุษสรรพนามที่หนึ่ง “ฉัน” ต้องขจัด มุมมองของการเล่าแบบไม่จำกัดขอบเขตและหลีกเลี่ยงการนำเสนอเหตุและผล รวมทั้งกิจกรรมภายในจิตใจของตัวละครอื่น ๆ ที่ “ฉัน” ไม่อาจรับรู้ได้ การเล่าด้วยบุรุษสรรพนามที่หนึ่ง “ฉัน” ย่อมมีข้อจำกัดข้างต้นเป็นธรรมดา ทว่าหากใช้ได้เหมาะสมจะก่อให้เกิดผลกระทบเชิงจิตวิทยาอย่างมากโดยตรงต่อผู้อ่าน เนื่องจากผู้เล่าสามารถตีแผ่ความรู้สึกนึกคิดของตนเองแก่ผู้อ่านได้อย่างหมดเปลือก ทว่ากลวิธีการเล่าเรื่องแบบนี้ก็มีปัญหาที่ว่าผู้เล่าจะไม่สามารถเล่าเรื่องราวของตัวละครอื่น ๆ ผ่านบุรุษสรรพนามที่หนึ่ง “ฉัน”

เกาสิงเจี้ยนพยายามหาทางออกให้กับปัญหาของการเล่าเรื่องด้วยบุรุษสรรพนามที่หนึ่งที่จำกัดให้ผู้เล่าเล่าเฉพาะเรื่องราวที่ตนเองประสบหรือมีส่วนรู้เห็นโดยการให้ “ฉัน” ได้ยินหรือได้ฟังเรื่องราวของตัวละครอื่น ๆ ที่ “ฉัน” มิได้มีประสบการณ์โดยตรงและนำมาเล่าซ้ำอีกคำรบหนึ่ง ดังนั้นในกระบวนการเล่าซ้ำจึงต้องอ้างกลับไปถึงตัวละครผู้ซึ่งถ่ายทอดเรื่องราวต่าง ๆ ให้ตัวละครผู้เล่า “ฉัน” ซึ่งมิได้มีประสบการณ์โดยตรงด้วยการใช้สรรพบุรุษที่สาม “เขา” หรือ “หล่อน”

และยังต้องคงวลีที่ว่า “เขา / หล่อนพูดว่า...” หรือ “เขา / หล่อนบอกว่า...” อันแสดงถึงการนำคำพูดของผู้อื่นมาถ่ายทอดอีกต่อ

กลวิธีการเล่าดังกล่าวก่อให้เกิด “ความรู้สึกห่าง” (distanced sense) ระหว่างผู้เล่ากับเรื่องเล่าของตัวละครอื่นซึ่งเป็นสิ่งจำเป็นในการประพันธ์นวนิยาย เพราะระยะห่างที่เกิดขึ้นในกระบวนการเล่าจะทำให้ผู้เล่าถ่ายทอดอัตวิสัยของตัวละครออกมาอย่างภววิสัยและหากต้องการทลายความรู้สึกห่างก็ทำได้โดยการนำเอาความรู้สึกนึกคิดของตัวละครเอกผู้เล่า “ฉัน” ที่มีต่อเรื่องราวที่ได้ยินได้ฟังมาจากตัวละครอื่นแทรกลงไป ทั้งนี้การเล่าเรื่องราวใด ๆ ก็ตามไม่หลุดพ้นไปจากขอบเขตของตัวละครผู้เล่า “ฉัน”

ในนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* มีนับสิบบทที่เล่าด้วยบุรุษสรรพนาม “ฉัน” แต่ละบทก็มีแก่นเรื่องและรายละเอียดแตกต่างออกไป บางบทก็ปรากฏอนุภาคที่เคยปรากฏมาแล้วในบทก่อนหน้าผ่านกระแสสำนึกหรือกระบวนจินตภาพ ดังนั้นเวลาอ่านต้องจดจำรายละเอียดบางอย่างเพื่อปะติดปะต่อเรื่องเล่าอย่างคร่าว ๆ แต่ไม่ว่าจะมีแก่นเรื่องและรายละเอียดหลากหลายเพียงไรต่างก็ใช้รูปแบบการเล่าเรื่องเพื่อจุดประสงค์ดังที่กล่าวมาข้างต้น ในบรรดาบทที่เล่าด้วยสรรพนามบุรุษที่หนึ่ง “ฉัน” บทที่สามารถนำมาเป็นตัวอย่างวิเคราะห์คือบทที่ 12 ซึ่งเกี่ยวพันโดยตรงกับการมีประสบการณ์เกี่ยวกับความตายของเกาสิงเจี้ยน ส่วนบทอื่น ๆ ก็มักปรากฏอนุภาคของความตายประปรายและไม่เด่นชัดเท่า บทที่ 12 มุ่งเน้นการถ่ายทอดอัตวิสัยของตัวละครเอกผู้เล่า “ฉัน” ซึ่งตรวจพบว่าเป็นโรคมะเร็งในปอดและกำลังจะตายในอีกไม่ช้า ทว่าภายหลังไม่นานโรคมะเร็งก็หายไปอย่างลึกลับ การวินิจฉัยด้วยรังสีครั้งต่อมาจึงตรวจหาไม่พบ เหตุการณ์ดังกล่าวสร้างทั้งความทุกข์ใจและความพิศวงต่อโลกและชีวิตให้แก่ตัวละครเอกผู้เล่า “ฉัน” เป็นอย่างมาก แม้ว่าจะเป็นไปได้ไม่น้อยที่การวินิจฉัยด้วยรังสีครั้งแรกจะผิดพลาดด้วยเหตุผลที่ไม่อาจคาดเดาได้ ทว่าตัวละครเอกผู้เล่า “ฉัน” ไม่ได้มองว่าเหตุการณ์นี้เกิดจากความผิดพลาดทางกลวิธีและพิจารณาในระดับอภิปรัชญาว่าด้วยชะตากรรมของมนุษย์โดยแสดงให้เห็นว่าชะตากรรมของมนุษย์เป็นปริศนาที่อยู่พ้นคำอธิบาย

เกาสิงเจี้ยนเล่าประสบการณ์เกี่ยวกับความตายของตนเองผ่านมุมมองของผู้เล่าที่ใช้สรรพนามเรียกตนเองว่า “ฉัน” ก็เพื่อถ่ายทอดอัตวิสัยของตนเองโดยตรง ในบทที่ 12 ตัวละครเอกผู้เล่า “ฉัน” เปิดเผยความมีใจคับแคบต่อสหายวัยเยาว์คนหนึ่งที่นำ *คัมภีร์แห่งความเปลี่ยนแปลง* [*The Book of Changes* (*易經*)] และแนะนำให้เขาฝึกรำไท้เก๊กรักษาโรคมะเร็ง แม้ว่าเล่าเรื่องใกล้ตัว แต่ผู้เล่าก็ยังคงหลีกเลี่ยงที่จะพรรณนาความคิดอ่านของตัวละครที่เกี่ยวข้องผ่านมุมมองของการเล่าเรื่องแบบไม่จำกัดขอบเขตโดยการคงวลีที่ว่า “เขาพูดว่า...” เพื่อสร้างระยะห่างระหว่างผู้เล่ากับเรื่องที่เล่า การเล่าเรื่องเช่นนี้สร้างทั้งความรู้สึกสมจริงและความรู้สึกห่าง ผู้อ่านจะไม่รู้สึกว่า ผู้เล่ากล่าวเกินจริงหรือ “ยกเมฆ” ในสิ่งที่ตนเองไม่สามารถรู้ได้ แต่จะรับรู้

ความคิดของตัวละครอื่นผ่านผู้เล่าโดยอ้อม เท่ากับว่าผู้เล่าถอยตนเองออกมาจากเรื่องเล่าเพื่อพรรณนาความคิดของตัวละครอื่น ความรู้สึกห่างที่เกิดขึ้นจึงช่วยสร้างความรู้สึกสมจริง

> 我兒時的一位朋友，聽說我的情況，特地來看望我，問我有什麼事情他能幫忙的，於是談到了氣功。他聽説有用氣功治癒癌症的，又說他認識個人在練一種功夫，同八卦有關。他勸説我也練練，我明白他的好意。人既到了這地步，只能死馬當成活馬醫，我便問他能不能給我找本 *易經* 來，我還一直未曾讀過。過了一天，他果真拿來了這本 *周易正義*。我受了感動，便說，小時候，我曾經懷疑他偷了我才買的一把口琴，錯怪過他，後來又找到了，問他是否還記得？他胖胖圓臉笑了，有些不自在，*說，還提這幹什麼？* 窘迫的竟然是他而不是我。他顯然記得，對我還這樣友善。我才覺得我也有罪過，並非只是人加罪於我。這是在懺悔嗎？莫非也是死前的心態？[60] (การเน้นเป็นของผู้วิจัย)

> A childhood friend who heard of my illness came to see me and asked if there was anything he could do for me. Then he brought up the topic of qigong. He'd heard of people using qigong to cure lung cancer, he also said he knew someone who practiced a form of qigong related to the Eight Trigrams and he urged me to take it up. I understood what he was getting at. Even at that stage, I should make some sort of effort. So I asked if he could get me a copy of *The Book of Changes* as I hadn't read it. Two days later, he turned up with a copy of *The Book of Changes with Corrections to the Zhou Commentary*. Deeply moved, I took it and went on to say that when we were children I thought he'd taken the mouth organ I'd bought, wrongly accused him of taking it, and then found it. I asked if he still remembered. There was a smile on his plump round face. He was uncomfortable and *said there wasn't any point in bringing this up*. It was he who was embarrassed and not me. He clearly remembered yet he was being so kind to me. It then occurred to me that I had committed wrongdoings for which people did not hold

[60] Gao Xingjian 高行健, *Lingshan* 靈山 (Soul Mountain), p. 69.

grudges against me. Was this repentance ? Was this the psychological state of a person facing imminent death ?[61] (การเน้นเป็นของผู้วิจัย)

การใช้สรรพนามบุรุษที่สองในการเล่าเรื่องพบได้อย่างแพร่หลายในนวนิยายสมัยใหม่ เนื่องจากทำให้ผู้เล่าสามารถสื่อสารความรู้สึกนึกคิดของตนเองกับผู้อ่านได้โดยตรง ด้วยเหตุนี้การใช้บุรุษสรรพนามที่สองจึงสัมผัสใจผู้อ่านได้ง่ายกว่าการใช้สรรพนามบุรุษที่หนึ่งและสาม[62] ด้วยเหตุที่ “คุณ” เป็นตัวละครที่ถูกผู้เล่าสร้างขึ้นมาเพื่อสนทนากับตนเอง ในระดับของการเล่าเรื่อง “คุณ” จึงเป็นผู้เล่าไม่ได้

แม้ว่าสรรพนามบุรุษที่สองจะสามารถตรึงใจผู้อ่านได้มากกว่าสรรพนามบุรุษที่หนึ่งและสาม ทว่ากลวิธีการเล่าเรื่องเช่นนี้ยากที่จะเล็ดลอดสายตาของผู้อ่าน เนื่องจากผู้อ่านจะจับจ้องและเพ่งเล็งตัวละครเอก “คุณ” เป็นพิเศษ หากใช้ได้ไม่ดี ผู้อ่านจะจับได้ทันทีว่าเรื่องที่เล่าขาดความสมจริง ด้วยเหตุที่การใช้บุรุษสรรพนามที่สองอุปมาเหมือนดาบสองคม เกาสิงเจี้ยนจึงเห็นว่าเมื่อใดที่ใช้สรรพนามบุรุษที่สองในการเล่าเรื่อง อารมณ์และความรู้สึกนึกคิดของตัวละครเอก “คุณ” ต้องได้รับการถ่ายทอดออกมาอย่างตรงตามความเป็นจริงเพียงพอ มิฉะนั้นจะไม่ก่อให้เกิดผลกระทบเชิงจิตวิทยาใด ๆ ต่อผู้อ่านเลย

การใช้สรรพนามบุรุษที่สองในการเล่าเรื่องจะส่งผลกระทบทางจิตวิทยาอันทำให้ผู้อ่านรู้สึกราวกับว่าผู้เล่ากำลังสนทนาด้วยโดยตรง ผู้อ่านจะฉุกคิดข้อความบางตอนและเผลอเข้าไปสวมบทบาทแทนผู้เล่าหรือตัวละครอื่น ๆ ในนวนิยายเพื่อรับรู้ความรู้สึกนึกคิดของผู้เล่าหรือตัวละครอื่น ๆ ในห้วงเวลาและสถานที่หนึ่ง ผู้อ่านน้อยคนที่จะนิ่งเฉยโดยไม่เผลอสมมติตนเองเป็นผู้เล่าในสถานการณ์หนึ่ง ๆ ขณะที่ผู้อ่านกำลังสนทนากับผู้เล่า ผู้อ่านก็กำลังสนทนากับตนเองด้วย เสมือนการสนทนากับตนเองหน้ากระจกโดยสมมติตนเองเป็นผู้เล่า ตัวอย่างประกอบในนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* ปรากฏในทุกบทที่เล่าด้วยสรรพนามบุรุษที่สอง “คุณ” ทั้งบท เมื่อเกาสิงเจี้ยนพรรณนาอัตวิสัยของเขา แทนที่จะใช้บุรุษสรรพนาม “ฉัน” หรือ “เขา” ก็ใช้บุรุษสรรพนามที่สอง “คุณ” เพื่อสนทนาโดยตรงกับตนเองและผู้อ่าน กลวิธีดังกล่าวทั้งสร้างระยะห่างระหว่างผู้เล่ากับตนเองในฐานะตัวละครที่ถูกเล่า เพราะผู้เล่าเรียกตนเองว่า “คุณ” เพื่อผลักผู้เล่าออกไปเป็นผู้สังเกตการณ์ภายนอกและดึงผู้อ่านให้เข้ามาแบ่งปันประสบการณ์ร่วมกับ “คุณ” ไปพร้อม ๆ กัน การเล่าเช่นนี้แสดงถึงความมีสำนึกรู้ที่ว่าผู้เล่าเป็นทั้งผู้มองและถูกมองในเวลาเดียวกัน

---

[61] Gao Xingjian, *Soul Mountain*, trans. Mabel Lee, p. 70.

[62] Gao Xingjian 高行健, *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 現代小説技巧初探 (A Preliminary Exploration of the Techniques of Modern Fiction), p. 13.

ผู้ประพันธ์ยังสามารถใช้บุรุษสรรพนามที่สองแทรกเข้าไปในการเล่าเรื่องที่ใช้บุรุษสรรพนามที่หนึ่งหรือสามได้เพื่อทำหน้าที่สื่อสารโดยตรงกับผู้อ่าน ในกรณีดังกล่าวบุรุษสรรพนามที่สองจะดึงระยะห่างระหว่างผู้เล่าและผู้อ่านให้เข้ามาใกล้ชิดกัน เสมือนการเล่าเรื่องที่ปรากฏในภาพยนตร์ เมื่อสายตาของตัวละครที่ปรากฏบนจอภาพยนตร์เพ่งมองมายังผู้ชมและใช้สรรพนามบุรุษที่สอง “คุณ” เรียกผู้ชม ผลกระทบเชิงจิตวิทยาที่บังเกิดกับผู้ชมคือผู้ชมจะได้รับการกระตุ้นให้แลกเปลี่ยนประสบการณ์ของตนเองกับตัวละครอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

ในนวนิยายการใช้บุรุษสรรพนามที่สองในการเล่าเรื่องทำให้ผู้อ่านจะเกิดการแลกเปลี่ยนประสบการณ์ระหว่างผู้เล่ากับผู้อ่านในช่องหรือพื้นที่ว่างของตัวบท (the gap of text) ช่องหรือพื้นที่ว่างของตัวบทนี้จะบังเกิดขึ้นก็ต่อเมื่อผู้อ่านมีปฏิสัมพันธ์กับตัวบทหรือสัญญะที่ปรากฏผ่านตัวบทอันทำให้ผู้อ่านพยายามตีความหรือให้ความหมายแก่ตัวบทหรือสัญญะในหลายระดับที่แตกต่างกัน กล่าวอีกนัยยะหนึ่งช่องหรือพื้นที่นามธรรมที่ปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวบทหรือสัญญะกับผู้อ่านบังเกิดขึ้นนี้เองคือช่องหรือพื้นที่ว่างของตัวบท ในทัศนะของเกาสิงเจี้ยนตัวบทควรทำหน้าที่ให้บรรลุถึงระดับที่สามารถโน้มนำผู้อ่านให้มีปฏิสัมพันธ์กับตัวบทหรือสัญญะที่ปรากฏผ่านตัวบทจนกระทั่งสามารถทำให้ประสบการณ์ของผู้อ่านไปเกยทับกับประสบการณ์ของผู้ประพันธ์ซึ่งแท้จริงแล้วเป็นผู้เล่าที่ซ่อนตัวในกระบวนการเล่าด้วยบุรุษสรรพนามที่หลากหลาย ยังผลให้ประสบการณ์ของผู้ประพันธ์ซึ่งมีลักษณะเฉพาะสามารถแสดงความเป็นสากลผ่านโลกแห่งอัตวิสัยของเขาเองได้ ดังนั้นตัวละครเอกในนวนิยายที่ใช้กลวิธีการเล่าเช่นนี้จึงมีทั้งลักษณะเฉพาะและสากล นี่เป็นเหตุในทำนองเดียวกับที่พรุสต์ (Proust, 1871-1922) ใช้ป้องกันตนเองเมื่อถูกโจมตีจากบรรดานักวิจารณ์ที่ใช้ระเบียบวิธีวิจัยแบบปฏิฐานนิยมซึ่งมุ่งเน้นการสืบค้นและเชื่อมโยงชีวประวัติของผู้แต่งเข้ากับตัวบท พร้อมทั้งเห็นว่าพรุสต์เล่าเรื่องราวชีวิตจริงของตนเอง พรุสต์ได้ยืนกรานว่าตัวตนของผู้เล่า “ฉัน” ในนวนิยายเรื่อง *การค้นหาวันเวลาที่หายไป* (*A là Recherche du Temps Perdu*) ไม่ใช่ตัวตนภายนอกของเขาที่ดำรงอยู่ในสังคมและมีลักษณะเฉพาะตามความเข้าใจของเหล่าบรรดานักวิจารณ์ แต่เป็น “ฉัน” ในระดับสากล ทว่าความเป็นสากลนี้จะบังเกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อผู้อ่านล่วงเข้าไปในช่องหรือพื้นที่ว่างของตัวบทอันเป็นสถานที่ที่ผู้เล่าได้ขยายวงประสบการณ์ของตนเองให้มี ปฏิสัมพันธ์กับวงประสบการณ์ของผู้อ่านเท่านั้น ด้วยเหตุนี้ประสบการณ์เฉพาะของผู้ประพันธ์จึงกลายเป็นประสบการณ์ร่วมของผู้อ่านทุกคนในฐานะมนุษยชาตินั่นเอง[63]

---

[63] พรุสต์ได้ประยุกต์ทฤษฎีการขยายวงประสบการณ์ของผู้เล่าที่มีลักษณะเฉพาะให้เป็นสากลจากทฤษฎีการสังเคราะห์ศิลปะแขนงต่าง ๆ ให้เป็นหนึ่งเดียวของเฮเกล (Hegel) เป้าหมายของพรุสต์อยู่ที่การแสดงความเป็นสากลผ่านประสบการณ์เชิงอัตวิสัยของผู้ประพันธ์ เกาสิงเจี้ยนนอกจากมีจุดประสงค์คล้ายคลึงกับพรุสต์แล้ว เขายังเห็นว่าวรรณคดีควรมีเป้าหมายอีกประการหนึ่งซึ่งก็คือการเพ่งพินิจ “ตัวตน” ของผู้ประพันธ์ซึ่งเขาได้ประยุกต์มาจากวัตรปฏิบัติของพุทธศาสนา

บทที่ 22 เป็นตัวอย่างที่เข้าใจได้ไม่ยาก ผู้เล่าใช้สรรพนามบุรุษที่หนึ่ง “ฉัน” เล่าอดีตของเขาในวัยเด็กว่ายายเคยพาเขามาที่วัดแห่งหนึ่งเพื่อซื้อลูกข่างเป็นของเล่นให้เขา ประโยคสุดท้ายผู้เล่าพยายามดึงผู้อ่านให้เข้ามาแบ่งปันประสบการณ์กับเขาโดยการใช้สรรพนามบุรุษที่สอง “คุณ” แทรกเข้าไปในการเล่าเรื่องที่ใช้สรรพนามบุรุษที่หนึ่ง “ฉัน” เพื่อสื่อสารโดยตรงกับตนเองและผู้อ่าน ข้อความข้างล่างแสดงร่อยรอยน้ำเสียงของผู้เล่าอย่างชัดเจน ผู้อ่านกลายเป็นคู่สนทนาเสมือน (virtual narratee) ของผู้เล่า

> 我過世了的外婆好像曾經帶我走過，我記得她帶我去買陀螺。（...） 我記得去城隍廟買陀螺才走這種街道，我真好久沒有抽打過這下濺的東西，*你越抽它，它轉得越歡*。[64] (การเน้นเป็นของผู้วิจัย)

> My deceased maternal grandmother seems to have brought me here, I recall that she took me out to buy a spinning top. (….) I recall that when I went to the Temple of the City God to buy a top that I had gone along this kind of streets. It’s been a long time since I’ve played with this humble toy: *the more you hit it the faster it spins*.[65] (การเน้นเป็นของผู้วิจัย)

เกาสิงเจี้ยนยังชี้ให้เห็นว่าการใช้บุรุษสรรพนามที่สองในการเล่าเรื่องปรากฏอยู่ในมรดกทางศิลปวัฒนธรรมจีน ไม่ได้รับอิทธิพลจากต่างชาติ เขายืนยันความคิดเห็นของเขาด้วยหลักฐานทางวรรณกรรมจีนหลายอย่างอันได้แก่วรรณกรรมจีนโบราณหรือนิทานพื้นบ้านที่เรียกว่า “ฮว่าเปิ่น” (Huaben) ซึ่งนักแสดงใช้ขับร้องกันอย่างแพร่หลายในสมัยราชวงศ์ซ่ง (Song) และหยวน (Yuan) รวมทั้งอุปรากรประเภทหนึ่งที่เรียกว่า “ผิงถาน” (Pingtan) ซึ่งใช้ศิลปะการเล่าเรื่องและการร้องรำทำเพลงประกอบการแสดง แพร่หลายอย่างมากในมณฑลเจียงซู (Jiangsu) และเจ๋อเจียง (Zhejiang) ในวรรณกรรมเหล่านี้ล้วนปรากฏการใช้สรรพนามบุรุษที่สองเพื่อสนทนากับผู้ชมโดยตรงด้วยการย้อนถามเพื่อขอความเห็นหรือคำวิจารณ์จากผู้ชม “ท่านผู้ชม เรื่องก็เป็นแบบนี้

มหายานนิกายเซน การประพันธ์วรรณคดีจึงเสมือนการเดินทางสู่ “ตัวตน” (the journey to self) ของตนเอง รวมทั้งพิจารณาการประพันธ์วรรณคดีในฐานะประจักษ์พยานต่อความเป็นจริงในระดับปัจเจก

[64] Gao Xingjian 高行健, *Lingshan* 靈山 (Soul Mountain), p. 136.

[65] Gao Xingjian, *Soul Mountain*, trans. Mabel Lee, p. 133-134.

ไง”[66] ทว่าการใช้บุรุษสรรพนามที่สองเพื่อสนทนากับผู้ชมโดยตรงในวรรณกรรมจีนโบราณจำกัดอยู่แต่ในคำวิพากษ์วิจารณ์ที่ผู้เล่ามีต่อตัวละครและเหตุการณ์ในวรรณกรรมของเขาเท่านั้น ขณะที่นักประพันธ์นวนิยายสมัยใหม่พยายามขยายขอบเขตการใช้บุรุษสรรพนามที่สองในการเล่าเรื่องเพื่อวัตถุประสงค์หลายประการดังกล่าวข้างต้น

เกาสิงเจี้ยนเสนอแนะให้มีการทดลองใช้บุรุษสรรพนามที่สามและสองควบคู่กันไปในการเล่าเรื่องโดยกำหนดให้ใช้บุรุษสรรพนามที่สามเป็นหลักและบุรุษสรรพนามที่สองเป็นรองหรือใช้บุรุษสรรพนามที่หนึ่งและสองสลับกันไปมา เกาสิงเจี้ยนประสบผลสำเร็จในการใช้กลวิธีแรกในนวนิยายเรื่อง *คัมภีร์ของเอกบุรุษ* และกลวิธีหลังในนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ*

ข้อสังเกตประการหนึ่งของการใช้บุรุษสรรพนามสลับกันไปมาในการเล่าเรื่องที่เกาสิงเจี้ยนได้หยิบยกขึ้นมา มนุษย์แท้ที่จริงแล้วก็ใช้บุรุษสรรพนามหลายบุรุษสลับกันอย่างเป็นธรรมชาติในชีวิตประจำวันอยู่แล้ว ไม่ได้ใช้บุรุษสรรพนามบุรุษใดบุรุษหนึ่งอย่างตายตัว ทั้งนี้เพราะภาษาคือเครื่องมือของการแสดงออกซึ่งความคิดและกิจกรรมทางความคิดของมนุษย์ก็หาได้จำกัดตายตัวอยู่ภายในมุมมองใดมุมมองหนึ่งไม่ เช่น ในบทที่ 55 ที่แสดงการเลียนแบบการสนทนาในชีวิตจริงของมนุษย์

บทที่ 55 เป็นตัวอย่างที่จำลองการคุยสัพเพเหระที่แสดงการใช้บุรุษสรรพนามที่สองสลับกับบุรุษสรรพนามที่หนึ่งและสามในการเล่าเรื่องอันทำให้พรมแดนระหว่างคำพูดที่ยกมากล่าวโดยตรง (direct speech) และคำพูดที่ไม่ได้ยกมาอ้างโดยตรง แต่นำเล่าต่ออีกทีหนึ่ง (indirect speech) เลือนหายไป ดังนั้นจึงไม่ต้องใส่เครื่องหมายอัญประกาศในบทสนทนา เสมือนการสนทนาในชีวิตจริงที่ไม่ยึดติดอยู่ในมุมมองใดมุมมองหนึ่ง แต่สลับเปลี่ยนไปมาอย่างเป็นธรรมชาติ ในบทที่ 55 ผู้เล่าถ่ายทอดประสบการณ์ของตนเองด้วยสรรพนามบุรุษที่สอง “คุณ” ให้บรรดาคู่สนทนาฟังว่าประสบอะไรมาบ้างระหว่างการเดินทาง “คุณ” ในที่นี้มีสองแบบ แบบแรกคือ “คุณ” ที่เป็นตัวละครเอกที่ผู้เล่าอุปโลกน์ขึ้นมาเป็นคู่สนทนาของตนเอง “คุณ” จึงเป็นเสียงผู้เล่าแบบที่สองคือ “คุณ” ที่แทนคู่สนทนาของตัวละครเอก “คุณ” ขณะเล่าเหล่ามิตรจรทั้งชายและหญิงต่างก็ออกความเห็นหรือพูดแทรกขึ้นมาต่าง ๆ นานา บ้างก็สมมติตนเองเป็นผู้เล่า หากตกอยู่ในสภาพการณ์เช่นนั้น บ้างก็วิจารณ์ว่าสิ่งที่ผู้เล่าเล่าเป็นเรื่องลวง บ้างก็ เฉไฉประเด็นที่ผู้เล่าเสนอขึ้นมาให้ออกนอกเรื่องอย่างไม่มีจุดมุ่งหมายตามความสนุกปาก ข้อความยาวหลายสิบบรรทัดโดยปราศจากย่อหน้า ประโยคต่าง ๆ เรียงต่อเนื่องกันโดยใช้เครื่องหมายวรรคตอนมากมายหลายชนิดข้อความ ต่อไปนี้เป็นช่วงที่ผู้เล่าถ่ายทอดการสนทนาเรื่องคนป่าและวัยเด็กของ “คุณ” ให้แก่มิตรจรทั้งหลายฟัง

---

[66] Gao Xingjian 高行健, *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 現代小説技巧初探 (A Preliminary Exploration of the Techniques of Modern Fiction), p. 15.

講講你一路的見聞，*你* 說你出來找野人，喂，*你* 真見到野人了？*你* 說你見到了一頭熊貓，熊貓有什麼稀奇，動物園裏有的是，*你* 說你見到的是跑進帳篷裏找食吃，把頭拱進了你被窩，假的，假的！*你* 說真想去神農架，都說那裏有野人，*你* 也想抓一隻回來，教他講人話，別把人當作小孩子，*你* 說你想當小孩子都當不成，*你* 真想回到童年去，到處在找尋童年的痕跡，*她們* 也都說還是童年好，誰都有過美好的回憶，*我* 就不，一個聲音說，我童年一點意思也沒有，*我* 只想活在現在，就這樣望著頭頂上的星星。[67] (การเน้นเป็นของผู้วิจัย)

Tell us about things that happened on your travels? *you* say you went looking for the Wild Man, oh, did *you* really see the Wild man? *you* say saw a panda? What's special about a panda? There are plenty in the zoo, *you* say the one you saw came into the tent looking for food and poked its head into your bedding, *you*'re lying! *you* say you really want to get to Shennongjia, people say there are Wild Men there, *you* want to capture one, take it home and teach it to talk, don't treat *us* like children, *you* say you tried to be a child and failed, *you* really wanted to your childhood and traveled everywhere looking for traces of your childhood, *the women* agree that childhood is better, that everyone has happy memories, not *me* a voice says, my childhood was totally boring, *I* only want to live in the present, to look at the stars above just like this.[68] (การเน้นเป็นของผู้วิจัย)

ผู้เล่าเปลี่ยนเรื่องคนป่าไปสู่เรื่องวัยเด็กอย่างลื่นไหลเหมือนการคุยสัพเพเหระในชีวิตที่เปลี่ยนหัวเรื่องหนึ่งไปยังอีกหัวเรื่องหนึ่งอย่างเป็นธรรมชาติ ผู้อ่านจะเห็นการใช้สรรพนามบุรุษที่สองสลับกับสรรพนามบุรุษที่หนึ่งและสาม[69] น่าสังเกตว่าบางทีผู้เล่าก็ย้ายมุมมองของการเล่าไปยังคู่สนทนาของ "คุณ" คำพูดของคู่สนทนาที่โพล่งออกมาว่า "คุณโกหก" จึงชี้ให้เห็นมุมมองของฝ่ายนี้ขณะที่ฟังเรื่องราวของ "คุณ" นอกจากนี้ผู้เล่ายังให้คู่สนทนาพูดความนึกคิดของตนเองออกมาโดยใช้สรรพนามบุรุษที่หนึ่งเรียกตนเอง เสมือนผู้เล่าดึงตัวละครอื่นให้เข้ามาร่วมวงสนทนา

---

[67] Gao Xingjian 高行健, *Lingshan* 靈山 (Soul Mountain), p. 339.

[68] Gao Xingjian, *Soul Mountain*, trans. Mabel Lee, p. 334.

[69] หากอ่านจากฉบับภาษาอังกฤษจะไม่เห็นการใช้บุรุษสรรพนามที่สามเพศหญิงพหูพจน์ "พวกหล่อน"

กับผู้เล่า ณ กาละและเทศะตามสถานการณ์จริง การทำลายพรมแดนของบุรุษสรรพนามทั้งสามโดยขจัดเครื่องหมายอัญประกาศในบทสนทนามีผลทำให้กิจกรรมภายในจิตใจ อากัปกิริยาและบทสนทนาหลอมรวมเป็นหนึ่งเดียว

การใช้สรรพนามบุรุษที่สามในการเล่าเรื่องทั้งสลับซับซ้อนและล้ำลึกยิ่งกว่าสรรพนามบุรุษที่หนึ่งและสอง ทั้งนี้เนื่องจากเกาสิงเจี้ยนเห็นว่าสรรพนามบุรุษที่สามเป็นผลรวมระหว่างความเป็นจริงเชิงอัตวิสัยและภววิสัย กล่าวอีกนัยยะหนึ่งสรรพนามบุรุษที่สามเป็นผลิตผลของการหลอมรวมระหว่างโลกทัศน์และสุนทรียทัศน์ของผู้ประพันธ์กับความเป็นจริงภายนอก หาได้เป็นสรรพนามบุรุษที่สามในความหมายทางภาษาศาสตร์ซึ่งดำรงสถานะเป็นกลาง ปราศจากอัตวิสัยไม่ แต่เป็น “เขา” หรือ “หล่อน” ที่เต็มไปด้วยทัศนคติของผู้ประพันธ์

การใช้สรรพนามบุรุษที่สามในการเล่าเรื่องไม่ใช่การบรรยายบุคคลหรือเหตุการณ์ในชีวิตจริงอย่างภววิสัยเหมือนสารคดี แต่ตั้งอยู่บนฐานของการจำลองชีวิตจริงผ่านจิตสำนึกของผู้ประพันธ์ “เขา” หรือ “หล่อน” หรือเหตุการณ์เดียวกันเมื่อนำเสนอผ่านนักประพันธ์แต่ละคนก็ย่อมแตกต่างกันเป็นธรรมดา เนื่องจากนักประพันธ์ต่างคนต่างก็มีความสนใจในศิลปะ การศึกษาและบุคลิกภาพ ตลอดจนภูมิหลังทางสังคม วัฒนธรรม การเมืองและประวัติศาสตร์ที่ไม่เหมือนกัน ด้วยเหตุนี้สรรพนามบุรุษที่สาม “เขา” หรือ “หล่อน” จึงเป็นผลรวมทางความคิดที่ได้ตกผลึกของนักประพันธ์

เกาสิงเจี้ยนชี้ให้เห็นว่านวนิยายสมัยใหม่มีการเล่าเรื่องที่แตกต่างกันสองแบบ ได้แก่ การเล่าเรื่องที่มุ่งเน้นการนำเสนอโลกภายในหรือกิจกรรมภายในจิตใจของ “เขา” หรือ “หล่อน” และการเล่าเรื่องที่พยายามนำเสนอโลกแห่งสัมพันธภาพ (World of correspondence) อันเป็นโลกนามธรรมที่เกิดขึ้นเมื่อผู้รับรู้มีปฏิสัมพันธ์กับสิ่งเร้าภายนอก อันได้แก่ รูป รส กลิ่น เสียงและสัมผัสอันมีผลทำให้ผู้รับรู้ตกอยู่ภายในกระแสธารแห่งความนึกคิด เกาสิงเจี้ยนให้เหตุผลว่าการนำเสนอความเป็นจริงอย่างภววิสัยแต่เพียงลำพังไม่มีอยู่จริงในทางปฏิบัติ เพราะเป็นไปไม่ได้ที่จะนำเสนอแต่เพียงความเป็นจริงภายนอกโดยปราศจากอัตวิสัยของผู้ประพันธ์ ในทัศนะของเกาสิงเจี้ยนสรรพสิ่งที่ผู้ประพันธ์รับรู้ล้วนแต่เจือด้วยอัตวิสัยของผู้ประพันธ์ทั้งสิ้น[70] ขึ้นอยู่กับว่าจะรู้ตัวหรือไม่ สิ่งสำคัญอยู่ที่จะนำเสนออัตวิสัยของตนเองที่มีต่อ “เขา” หรือ “หล่อน” อย่างไรให้เหมาะสมและเที่ยงตรงที่สุด

ด้วยเหตุที่สรรพนามบุรุษที่สาม “เขา” หรือ “หล่อน” เป็นผลิตผลของการวิเคราะห์และตีความโดยผู้เล่า ดังนั้นขณะทำการศึกษาสรรพนามบุรุษที่สามจึงต้องศึกษาตัวผู้เล่าไปด้วยในเวลาเดียวกัน เพราะต้องไม่ลืมว่าผู้เล่าคือจุดเริ่มต้นของการเล่าเรื่อง เกาสิงเจี้ยนเปรียบเทียบผู้เล่าใน

---

[70] โลกของเกาสิงเจี้ยนจึงเป็นโลกแห่งอัตวิสัย (the world of subjectivity) หรือโลกแห่งอัตตานิยม (the world of me-ism)

นวนิยายจีนโบราณกับผู้เล่าในนวนิยายจีนสมัยใหม่โดยชี้ให้เห็นว่ามุมมองของผู้เล่าในนวนิยายจีนโบราณคือมุมมองของผู้ประพันธ์

> สุภาพบุรุษท่านนี้เถรตรงมาแต่ไหนแต่ไร
> เจ้าหมอนี่ใบหน้าปูดโปนอัปลักษณ์
> สุภาพสตรีที่ออกเรือนท่านนั้นผิวหน้าขาวนวลผ่อง
> แม่นางท่านนี้เกิดมารูปงาม[71] (แปลโดยผู้วิจัย)

จากตัวอย่างข้างต้นผู้ประพันธ์แสดงท่าทีที่ชัดเจนต่อ “เขา” หรือ “หล่อน” ขณะที่นวนิยายจีนสมัยใหม่ผู้ประพันธ์มักจะซ่อนตัวอยู่หลังผู้เล่าและไม่แสดงท่าทีที่ชัดเจนหรือตรงไปตรงมาต่อ “เขา” หรือ “หล่อน” แต่จะเผยให้เห็นถึงการประเมินคุณค่าของตนเองที่มีต่อตัวละครโดยอาศัยการพรรณนาบุคลิกลักษณะ การกระทำ อากัปกิริยาและกิจกรรมภายในจิตใจของตัวละครแทน หากจะสร้างตัวละครสักตัวที่มีคุณธรรม นักประพันธ์สมัยใหม่จะไม่โฆษณาแทนตัวละคร แต่จะวางตัวเป็นผู้สังเกตการณ์ซึ่งทำหน้าที่พรรณนาบุคลิกลักษณะ การกระทำ อากัปกิริยาและกิจกรรมภายในจิตใจของ “เขา” หรือ “หล่อน” อย่างละเอียดละออ พร้อมทั้งสอดแทรกทัศนคติของตนเองเข้าไปในการเล่าเรื่องอย่างแนบเนียน ทำให้ผู้อ่านเริ่มไม่แน่ใจว่าตัวละครมีคุณธรรมจริงหรือไม่หรือหากจะพรรณนาหญิงงาม ก็จะไม่พรรณนาความงามของ “หล่อน” จากมุมมองของตนเองหรือแสดงท่าทีที่ชัดเจนต่อความงามของ “หล่อน” เหมือนในวรรณกรรมจีนโบราณ กลวิธีการเล่าเรื่องแบบขนบทำให้ผู้อ่านได้ภาพนิ่งของ “หล่อน” เพราะความงามของ “หล่อน” ได้รับการประเมินค่าและยืนยันโดยผู้ประพันธ์แล้ว แต่กลวิธีการเล่าเรื่องสมัยใหม่จะให้ภาพเคลื่อนไหวของ “หล่อน” โดยพรรณนาการกระทำภายนอกและกิจกรรมภายในจิตใจของ “หล่อน” ผ่านมุมมองของตัวละครอื่นทุกแง่มุม ท้ายที่สุด “หล่อน” จะงามหรือไม่ขึ้นอยู่กับวิจารณญาณของผู้อ่าน เหตุที่นักประพันธ์สมัยใหม่ใช้กลวิธีการเล่าเรื่องเช่นนี้ เพราะเชื่อมั่นในความสามารถของผู้อ่านในการวิเคราะห์และตีความนวนิยาย ขณะเดียวกันก็เชื่อมั่นในความสามารถทางศิลปะของตนเองด้วย

ในนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* ปรากฏบทที่เล่าด้วยสรรพนามบุรุษที่สาม “เขา” ทั้งบทเพื่อสะท้อนตัวตนของเกาสิงเจี้ยนเพียงสองบทอันได้แก่บทที่ 72 และ 76 ส่วนบท อื่น ๆ ปรากฏสรรพนามบุรุษที่สามเอกพจน์และพหูพจน์ทั้งชายและหญิงอยู่ทั่วไป ในที่นี้จะยกตัวอย่างจากบทที่เล่าด้วยสรรพนามบุรุษที่สามเอกพจน์เพศหญิง “หล่อน” ที่ตัวละครเอก “คุณ” สร้าง

---

[71] Gao Xingjian 高行健, *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 現代小説技巧初探 (A Preliminary Exploration of the Techniques of Modern Fiction), pp. 22-23.

ขึ้นมาเพื่อจะได้มีคู่สนทนาต่างเพศ แม้ว่า “หล่อน” ที่ตัวละครเอก “คุณ” อุปโลกน์ขึ้นมาระหว่างการเดินทางจะได้รับการวาดภาพค่อนข้างลบมาโดยตลอด ผู้อ่านจะทราบว่า “หล่อน” ปล่อยตัว มีเพศสัมพันธ์กับชายตามใจปรารถนา “หล่อน” โหยหาความรักอย่างบ้าคลั่งและพยายามครอบครองตัวละครเอก “คุณ” หลังมีเพศสัมพันธ์ เรื่องเล่าเกี่ยวกับ “หล่อน” ได้รับการถ่ายทอดอย่างคลุมเครือและกระจัดกระจายผ่านบทต่าง ๆ “หล่อน” น่าจะเป็นพยาบาลที่แต่งงานแล้ว ทว่าไม่พอใจสามีและครอบครัว จึงหลบหนีออกจากบ้านมาอย่างไร้จุดมุ่งหมาย จากตัวอย่างเกี่ยวกับ “หล่อน” จะเห็นได้ว่าเกาสิงเจี้ยนซึ่งอยู่เบื้องหลังบุรุษสรรพนามทั้งสามพยายามสำรวจตรวจสอบอัตวิสัยของสตรีคนหนึ่งผ่านทัศนคติของบุรุษเพศ “หล่อน” จึงเป็นภาพสะท้อนทัศนคติของเกาสิงเจี้ยนที่มีต่อสตรี

> 你要扔就扔吧，不同她講那些好聽的話！這都安慰不了她，並不是她絕情，要惡，女人比男人更惡，因爲女人受的傷害比你們多！只要忍耐，她還能怎樣報復！女人要報復起來——她說她沒有報復你的意思，她只要忍受，她什麼都忍受了，不像你們有一點痛苦就叫喊，女人比男人更敏感。她並不後悔成爲一個女人，女人也有女人的自尊，說不上驕傲，她總之並不後悔，來世投胎也還願意再成爲一個女人，也還願意再去經受女人的這些苦難，也還想要去體會初產的那種痛苦，第一次做母親的那種快樂，那種撕裂後的甘甜，再去享受處女的第一次悸動，那種惶惶不可終日的緊張，那種不安定的目光，接觸到男性的目光的那種慌張，那種被宰割止不住流淚的痛苦，她都願意再經歷一次，如果還有來世的話，你記住她好了，記住她給你的愛，她知道你已經不愛了，她自己走開就是了。
>
> 她說她要一個人向荒野裏走去，烏雲與道路交接之處，路的盡頭，她就向那盡頭走去，明知其實是沒有盡頭的盡頭。路無止境伸延，総有天地相接的那一點，路就從那裏爬過去，她無非順著雲影下那條荒涼的路，信步走去。那漫長的路的盡頭，等她好不容易熬到，有伸延了，她無止境這樣走下去，身心空空蕩蕩。她不是沒有產生過死的念頭，也想就此結束自己，可自盡也還要有一番激情，她卻連這種激情也消失殆盡。人結束生命時総還為誰，還為點什麼，她如今卻到了不再為誰和不為什麼的時候，也就再也沒有力量來結束自己，一切的屈辱和痛苦都經受過了，心也自然都已麻木。[72]
>
> Go ahead if you want to get rid of her! Stop saying nice things to her! It gives her no consolation, she’s not the one breaking off with

[72] Gao Xingjian 高行健, *Lingshan* 靈山 (Soul Mountain), p. 258-259.

you. Women can be far more vicious than men if they want to because they have been hurt far more by men! She can only put up with it, how else can she get revenge? If women were to seek revenge-she says she's not thinking of taking revenge, she will put up with everything, unlike you men who cry out at the slightest pain. Women are more sensitive than men. She doesn't regret being a woman, a woman has her womanly pride but it's not arrogance. In any case she doesn't regret being a woman and when she is reincarnated in the next world she wants to be born a woman again and to experience the sufferings of being a woman again. She wants again to experience the agony of giving birth, the joy of being a mother for the first time, the sweetness following parturition. And again to enjoy a virgin's first tremors, the unbearable suspense, the unsteady gaze, the confusion at meeting a man's eyes, the unstoppable tears at the pain of invasion. She wants to go through it all again, if there is a next world. Just remember her, remember the love she has given you, she knows you no longer love her, so it is best that she leaves.

She says she wants to go into the wilderness on her own, to where black clouds meet the road, the end of the road. She will head towards the end while clearly knowing that in fact it is an end without an end. The road stretches endlessly and there is always a point where the sky and earth meet, but the road just crawls over it. She will simply follow the desolate road under the shadow of the clouds and go wherever her long road, it will stretch further still and she will keep walking endlessly like this, her body and heart empty. She has thought about death, thought about ending it all just like that. To commit suicide requires the urge but even this urge has completely vanished. Suicide has to be for someone or for something but she has no longer exists for any person or any thing, and she no

> longer has the energy to kill herself. Her heart has been numbed by all the humiliation and pain she has experienced.[73]

ข้อความข้างต้นทำให้ผู้อ่านเข้าใจว่า “หล่อน” ไม่ได้เป็นหญิงใจง่ายธรรมดาทั่วไป แต่มีความกล้าหาญเด็ดเดี่ยว ความหยิ่งในศักดิ์ศรี ความเป็นตัวของตัวเองและความลุ่มลึกทางความคิด เกาสิงเจี้ยนตีแผ่ทัศนคติส่วนบุคคลที่มีต่อ “สตรี” ยามสิ้นหวังออกมาอย่างหมดเปลือกและชี้ให้เห็นความหลากหลายของตัวตนของมนุษย์ซึ่งไม่สามารถมองได้แบบขาวดำ การมองว่าตัวตนของมนุษย์มีความหลากหลายซับซ้อนทำให้เขาพยายามสร้างภาวะสมดุลให้แก่ตัวละครโดยไม่ให้ภาพบวกหรือลบทั้งหมด

การเล่าเรื่องโดยใช้บุรุษสรรพนามที่หนึ่ง สองและสามสลับกันไปมาเพื่อส่องสะท้อนตัวตนของเกาสิงเจี้ยนที่อยู่นอกหรือพ้นจากตัวบท ทำให้เกาสิงเจี้ยนในฐานะผู้เล่าและตัวละครเอกในนวนิยายถูกมองผ่านมุมมองของการเล่าเรื่องที่หลากหลาย เกาสิงเจี้ยนเรียกตัวตนที่อยู่ภายในกระบวนการเล่าเรื่องดังกล่าวว่า “ตัวตนแห่งอุตรภาวะ” [Transcendent self หรือ Detached self (超越自我)] อันเป็นตัวตนในภาวะที่ระบุอย่างชัดเจนไม่ได้ว่าเป็นผู้เล่าหรือผู้ถูกเล่ากันแน่ เพราะขณะที่เล่าก็ถูกเล่าไปในเวลาเดียวกัน ในกระบวนการเล่าผู้เล่ากลายเป็นผู้ถูกเล่าและในทางกลับกันผู้ถูกเล่าก็กลายเป็นผู้เล่าอย่างแยกไม่ออก “ตัวตนแห่งอุตตรภาวะ” เอื้อให้ผู้เล่ากลายเป็นคนนอก (outsider) ผู้สังเกตการณ์ (observer) หรือผู้ยืนดู (bystander) ต่อสิ่งที่ตนเองกำลังเล่า ก่อให้เกิดการสำรวจตรวจสอบตัวตนหรืออัตวิสัยที่แปรเปลี่ยนไปมาภายในกระแสสำนึกอย่างผู้อยู่เหนือที่ได้รับความเข้าใจที่เต็มเปี่ยมต่อตัวตนหรืออัตวิสัยของตนเอง ตัวตนแห่งอุตตรภาวะจึงเป็นเหมือนพื้นที่ว่างที่ตัวตนของผู้เล่าเข้าไปสถิตอยู่ ทว่าอยู่นอกหรือพ้นจากตัวบทนวนิยาย ตัวบทนวนิยายปรากฏเพียงเสียงเล่าของบุรุษสรรพนามทั้งสาม หากผู้อ่านอ่านอย่างต่อเนื่องและเชื่อมโยงเสียงเล่าของบุรุษสรรพนามทั้งสามในแต่ละบทที่ร้อยเรียงสลับกันไปมา ก็จะรับรู้ทันทีว่ามีตัวตนของผู้เล่าอีกคนซึ่งเป็นเจ้าของเสียงเล่าทั้งหมดสถิตอยู่นอกหรือพ้นจากตัวบทนวนิยายและคอยกำกับเสียงเล่าทั้งหมดอยู่เบื้องหลัง

เกาสิงเจี้ยนเรียกกลวิธีถอดถอนตนเองจากศูนย์กลางของการเล่าเรื่องเพื่อให้ตนเองสลายกลายเป็นเสียงเล่าของบุรุษสรรพนามที่หลากหลายเพื่อพิศดูอัตวิสัยที่ลื่นไหลไปมาภายในกระแสสำนึกและปรากฏการณ์ภายนอกอย่างอิสระเสรีว่า “การถอดถอนตนเองออกมาเพื่อเพ่งพิศดูอย่างสงบสงัด” [Self-detached observation (抽身靜觀)] หรือ “การเพ่งพินิจ” [observation-contemplation (觀想)]

---

[73] Gao Xingjian, *Soul Mountain*, trans. Mabel Lee, pp. 257-258.

再轉換到你，再轉換到他，那你我乃我之對象化，而他我，也可以視爲我之抽身靜觀，或謂之觀想，何等自由。我寫 *靈山* 的時候，便找到了這種自由。[74]

When the self is shifted to you, and then to he, the you-me is as objectification of me, and the he-me can be considered as a detached me who observe me. This is a process which I call "self-detached self-contemplation" (抽身靜觀 Choushen jingguan), or observation-contemplation (觀想 Guan xiang). In the process, the self reaches a state of unlimited freedom in self-detachment.[75]

思考與感覺，意識與潛意識，敍述與對話與自言自語，哪怕是自我意識的異化，我訴諸靜觀，都不採用西方小説中心理分析的方法，都統一在語言的綫性流程中。我的長篇小説 *靈山* 形成與結構便由這重敍述語言引導出來。[76]

Thinking and feeling, the conscious and the subconscious, narrative and dialogue, as well as soliloquy, and even the alienation of self-consciousness, can all be subject to examination in the method of Zen Buddhist contemplation. Instead of adopting the method of psychical and semantic analysis that can be found in Western fiction, I bring them together in the linear stream of language. The formation and

---

[74] Gao Xingjian 高行健, "Wenxue yu xuanxue: Guanyu *Lingshan*" 文學與玄學: 關於 *靈山* (Literature and metaphysics: On *Soul Mountain*), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), pp. 195-196.

[75] Gao Xingjian 高行健, "Wenxue yu xuanxue: Guanyu *Lingshan*" 文學與玄學: 關於 *靈山* (Literature and metaphysics: On *Soul Mountain*), translated and cited in Kwok – kan Tam, "Gao Xinjian, the Nobel Prize and the Politics of Recognition," in *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*, ed. Kwok – kan Tam, p. 12.

[76] Gao Xingjian 高行健, "Meiyou zhuyi" 沒有主義 (Without Isms), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), p. 7.

> structure of my epic novel *Soul Mountain* derived from this kind of narrative language.[77] (ประโยคสุดท้ายแปลโดยผู้วิจัย)

กลวิธีการเล่าเรื่องดังกล่าวคล้ายคลึงกับท่าทีแบบพุทธศาสนามหายานนิกายเซนที่ปลดเปลื้องตนเองออกมาจากโลกมนุษย์และเพ่งมองความเป็นไปทั้งปวงอย่างสงบสงัด ขณะที่พระเซนปลีกตนเองออกมาจากสังคมเพื่อแสวงหาความหลุดพ้นจากอัตตา เกาสิงเจี้ยนในฐานะนักประพันธ์กลับใช้ถ้อยคำถ่ายทอดอัตวิสัยของตนเองและปรากฏการณ์ภายนอกเพื่อยืนยันการมีตัวตนอยู่ของตนเองผ่านภาษา

> His attitude is not unlike that of the traditional Taoist or Zen Buddhist who, bent on seclusion or exile from society to cultivating his inner virtues and strength, still casts an indifferent eye to observe the world of humans in his somewhat aloof and detached position. However, while Taoism and Buddhism aspire to understanding the *tao*, Gao Xingjian insists on knowing and studying the self and its inner secrets in all its complexities; while the former represents inner peace, Gao Xingjian finds only pain and suffering, and unfortunately there appears to be no salvation. The individual is helpless in the face of these predicament, for he is impotent to change himself or his world. He can assert his existence only by way of thinking and of the production of discourse.[78]

กระบวนการเล่าดังกล่าวสร้างระยะห่างระหว่างผู้เล่ากับอัตวิสัยของผู้เล่า [objectification of the self (我之對象化)] ให้ปรากฏอยู่ตลอดเวลาในขณะที่เล่า แต่ก็แบ่งแยกไม่ได้ว่าผู้เล่ากับตัวตนหรืออัตวิสัยของเขาเป็นหน่วยทางนามธรรม (entity) ที่อยู่แยกต่างกัน การสลับเปลี่ยนมุมมองของการเล่าทำให้ผู้เล่าต้องสับเปลี่ยนหรือถ่ายโอนอัตลักษณ์ระหว่างบุรุษสรรพนามแต่ละ

---

[77] Gao Xingjian 高行健, "Meiyou zhuyi" 沒有主義 (Without Isms), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), translated and cited in Kwok – kan Tam, "Gao Xingjian, the Nobel Prize and the Politics of Recognition," in *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*, ed. Kwok – kan Tam, p. 12.

[78] Gilbert C. F. Fong, "Introduction," in Gao Xingjian, *The Other Shore: Plays by Gao Xingjian*, trans. Gilbert C. F. Fong (Hong Kong: The Chinese University Press, 1999), p. xxvi.

บุรุษ ตัวตนภาวะของผู้เล่าที่ปราศจากการแบ่งแยกอย่างชัดเจนทำให้หลักปักที่แบ่งเขตแดนระหว่างประธานและกรรมของการเล่า ความเป็นเราและความเป็นผู้อื่น ความเป็นชายและความเป็นหญิง หรือแม้กระทั่งจิตหรือเสียงเล่าและกายหรือผู้เล่าไม่ชัดเจน ทุกอย่างข้างต้นผสมรวมอย่างยุ่งเหยิงภายในตัวตนใหญ่ที่อยู่นอกหรือพ้นจากตัวบทนวนิยาย เกาสิงเจี้ยนเรียกตัวตนภาวะดังกล่าวว่า “ภาวะแห่งการปราศจากการแบ่งแยก”[79] [The state of primordial non-(distinction 混沌])

ในบทความที่มีชื่อว่า 我的戲劇和我的鑰匙 (My drama and my key, 1992) เกาสิงเจี้ยนนำเสนอกระบวนทัศน์ทางปรัชญาใหม่ต่อการเข้าใจตัวตนของมนุษย์ ผู้วิจัยขอคัดทฤษฎีการแสดงละครของเขาที่มีลักษณะร่วมกับทฤษฎีการเล่าเรื่องในนวนิยายมากล่าวโดยสังเขปเพื่อสนับสนุนการวิเคราะห์ทั้งหมดข้างต้น

> 我只是在訓練演員時把握到一些經驗：比如，通過打太極拳和站樁來調節呼吸。隨意動作而游神無想。身體充分鬆弛之後做語言意識遊戲。用我、你、他三個不同的人稱在運動實施自我觀察。通過身後的一雙眼睛來同對手交流。把自我作爲交流的對手。觀審一個設想物並把它弄活。凡此種種，關於自我的語言意識，我以爲是個關鍵。
>
> 所謂自我，只是一片混沌，佛洛伊德對性心理的研究並未揭開這一團迷霧。現代的心理分析和語言心理學依然屬於思辨，雖然提供了種種方法，同樣解不開這個迷。東方人對自我靜觀的認知方式同樣走向玄學，佛學關於自我的所謂八識也還歸於神秘主義。我企圖解釋自我，只不過提供一種表演經驗。
>
> 對演員來說，不妨可以借助於三個人稱加以把握。我以爲人的意識至今還只能借助語言來加以認識，我、你、他人稱的區分如果不算人類意識的起點，至少也算一個明顯的可以把握的標誌。人的行爲認知似乎都離不開人稱的導向，主體與客體，自我的確立，首先仰仗這種認知的主語。[80]

> I have only got some experience about freeing the self in the course of training actors. For example, actors can adjust their breathing rhythm by doing *taijiquan* 太極拳 and basic *gongfu* 功夫 exercises;

---

[79] ด้วยเหตุนี้บรรณาธิการจึงให้ชื่อรวมบทความวิจารณ์ผลงานของเกาสิงเจี้ยนว่า *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian* เพื่อแสดงแก่นความคิดของเกาสิงเจี้ยน

[80] Gao Xingjian 高行健, “Wo de xiju he wo de yaoshi” 我的戲劇和我的鑰匙 (My drama and my key), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), p. 281.

they may also reach a state of non-thinking by doing free movements. When their bodies are fully relaxed, I will let them do some games of language consciousness. The actors will switch among the perspectives of "I," "you" and "he" so that they can observe themselves, they will interact with their "the eyes" hidden behind themselves, they will interact with their opponents. When they treat their selves as their opponents, they are observing an object of their imagination by reliving it. All these games of language consciousness about the self are my keys.

The so-called self is a matter of primordial non-distinction 混沌. Freudian psychoanalysis fails to explain what the self is. Modern psychoanalysis and linguistic approaches to the psyche are analytical in methodology. Though they have offered different methods to studying the self, they fail to provide a solution to the problem of what the self is. The Oriental approach to the self is basically a cognitive process of self-contemplation, which leads only to metaphysical speculation. The eight approaches to the self in Buddhism do not go beyond mysticism. I do not intend to explain what the self is, but only to provide one example of experience in stage performance.

I believe humans up to now are still relying on language to understand their consciousness. Even if the distinctions among "I," "you" and "he" are not considered as the beginning of human self-awareness, they can still be taken as explicit tangible signs. Human behavior as a cognitive process is inseparable from the subject positions that the "I," "you" and "he" take. The distinction between

> subject and object and the construction of the self are first based on the language the cognitive subject uses.[81]

ภาวะแห่งการปราศจากการแบ่งแยกทำให้กระบวนการเล่าเรื่องของเกาสิงเจี้ยนพัฒนาไปคนละทางกับกระบวนการเล่าเรื่องของนวนิยมทางวรรณกรรมของตะวันตกที่ตั้งอยู่บนฐานการวิเคราะห์ทางจิตที่นิยามตัวตนของมนุษย์จากคู่ตรงข้ามของสัญญะ วิธีการเช่นนี้แยกผู้ศึกษาออกจากสิ่งที่ถูกศึกษา ความเป็นเราออกจากความเป็นผู้อื่น ความเป็นชายออกจากความเป็นหญิง ความปกติออกจากความวิปริตหรือแม้กระทั่งกายออกจากจิตโดยพยายามสกัดหาตรรกะพื้นฐานหรือข้อสรุปรวมบางอย่างซึ่งนักวิเคราะห์ทางจิตยึดเป็นหน่วยกลางทางสัญญะจากการเก็บข้อมูลจากกรณีศึกษาจำนวนหนึ่งและนำไปอธิบายตัวตนของมนุษย์อย่างครอบจักรวาล การคิดแบบทวิภาคนำไปสู่การถ่ายทอดโลกแห่งอัตวิสัยผ่านมุมมองของตัวละครแต่ละตัวโดยไม่เกี่ยวข้องทางจิตวิทยากับผู้เล่าที่ทำหน้าที่เป็นแกนดำเนินการเล่าเรื่องทั้งหมดและปล่อยให้ตัวละครแต่ละตัวถ่ายทอดโลกภายในของตนเองออกมา

การรับส่ง ถ่ายโอนและสับเปลี่ยนมุมมองระหว่างผู้เล่ากับตัวละครอื่น ๆ หรือระหว่างตัวละครอื่น ๆ ด้วยกันเองจึงปรากฏให้เห็นเป็นปกติในนวนิยายสมัยใหม่ของตะวันตก นักเขียนนวนิยายสมัยใหม่ของตะวันตกเล่นสนุกทางกลวิธีในอันที่จะลบเลือนตัวตนของตนเองให้หายไปในการเล่าเรื่องเพื่อถ่ายทอดกระแสสำนึกของตัวละครต่าง ๆ แต่ไม่ได้สร้างผลกระทบทางจิตวิทยาย้อนกลับมาสู่ผู้เล่าให้สามารถเพ่งพินิจกระบวนการทำงานของตัวตนภายใน ทั้งนี้พวกเขาเชื่อมั่นว่ากลวิธีดังกล่าวจะทำให้สามารถถ่ายทอดโลกแห่งอัตวิสัยของตัวละครแต่ละตัวออกมาอย่างภววิสัยที่สุด[82] แนวคิดเรื่อง “การถอดถอนตนเองออกมาเพื่อเพ่งพิศดูอย่างสงบสงัด” จึงทำให้นวนิยายของเกาสิงเจี้ยนแตกต่างจากนวนิยายสมัยใหม่ของตะวันตก

---

[81] Gao Xingjian 高行健, “We de xiju he wo de yaoshi” 我的戲劇和我的鑰匙 (My drama and my key), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), translated and cited in Kwok – kan Tam, “Language as Subjectivity in One Man’s Bible,” in *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*, ed. Kwok – kan Tam, p. 300.

[82] อย่างไรก็ตามกลวิธีการเล่าเรื่องเช่นนี้ก็เป็นปัญหาของนวนิยมทางวรรณกรรมของตะวันตกที่ยังคงเป็นปัญหามาตลอดว่าเป็นไปได้มากน้อยเพียงไรที่ผู้เล่าจะลบเลือนตัวตนของตนเองและปล่อยให้ตัวละครต่าง ๆ ถ่ายทอดโลกภายในออกมาโดยไม่เข้าไปแทรกแซง การเล่าเรื่องที่ไม่เจือด้วยอัตวิสัยของผู้เล่าไม่น่าจะมีอยู่จริงในทางปฏิบัติ อคติที่มีต่อตัวละครอื่น ๆ จึงน่าจะยังคงมีอยู่ในกระบวนการเล่าในแง่นี้นักเขียนนวนิยมไม่ต่างจากนักเขียนสัจนิยม ขณะที่ฝ่ายหนึ่งเลียนแบบโลกภายใน อีกฝ่ายหนึ่งก็เลียนแบบโลกภายนอก ปัญหาของนวนิยมก็เป็นเช่นเดียวกับสัจนิยมของทุกชาติที่ยังคงไม่มีทางออก ทว่ากลวิธีการเล่าเรื่องของเกาสิงเจี้ยนไม่พบกับปัญหาดังกล่าว เพราะทุกอย่างเล่าผ่านผู้เล่าคนเดียว แต่แตกตนออกเป็นบุรุษสรรพนามเอกพจน์สามรูปแบบ

กล่าวได้ว่าการใช้บุรุษสรรพนามต่าง ๆ ไม่ได้เป็นไปเพื่อสร้างความรู้สึกสมจริงเท่านั้น การใช้ในระดับดังกล่าวเป็นเพียงแค่กลวิธี แต่จุดประสงค์เพื่อให้เกาสิงเจี้ยนในฐานะผู้เล่าสามารถสำรวจอัตวิสัยของตนเองที่แปรเปลี่ยนไปมาภายในกระแสสำนึกและปรากฏการณ์ภายนอกอย่างอิสระเสรี เป้าหมายของการเล่าจึงย้อนกลับมาเพื่อพิศดูกระบวนการทำงานของตัวตนของผู้เล่าซึ่งก็คือผู้แต่งนั่นเอง รูปแบบการเล่าเรื่องดังกล่าวจะเกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อผู้เล่าตระหนักว่าตัวตนหรืออัตวิสัยของตนเองเป็นบ่อเกิดของสรรพสิ่ง นวนิยายเรื่องยาวของเขาชี้ให้เห็นว่าแม้ในระดับการใช้บุรุษสรรพนามก็เป็นแหล่งกำเนิดของตัวตน

> 那時候還沒有個人，不知區分我和你。我的誕生最先出於對死亡的恐懼，非己的異物之後才成爲所謂你。那時候人還不知道畏懼自己，對自我的認識都來自對方，從佔有與被佔有，從征服與被征服中才得以確認。那個與我與你不直接相干的第三者他，最後才逐漸分離出來。這我隨後又發現，那個他比比皆是，都是異己的存在，你我的意識這才退居其次。人在與他人的生存競爭中逐漸淡忘了自我，被擾進紛繁的大千世界裏，像一顆沙粒。[83]

> At that time the individual did not exist. There was not an awareness of a distinction between “I” and “you”. The birth of I derived from fear of death, and only afterwards an entity which was not I came to constitute you. At that time people did not have an awareness of fearing oneself, knowledge of the self came from an other and was affirmed by possessing and being possessed, and by conquering and being conquered. He, the third person who is not directly relevant to I and you, was gradually differentiated. After this the I also discovered that he was to be found in large numbers everywhere and was a separate existence from oneself, and it was only then that the consciousness of you and I became secondary. In the individual’s struggle for survival amongst others, the self was gradually forgotten and gradually churned like a grain of sand into the chaos of the boundless universe.[84]

---

[83] Gao Xingjian 高行健, *Lingshan* 靈山 (Soul Mountain), p. 315.

[84] Gao Xingjian, *Soul Mountain*, trans. Mabel Lee, p. 307-308.

สมัยบุรพกาลมนุษย์ยังมิได้ตระหนักการมีตัวตนของตนเอง แต่ ความกลัวตายก็สร้างตัวตน “ฉัน” ขึ้นมาและกันส่วนที่ไม่ใช่ตัวตน “ฉัน” ออกไปกลายเป็น ”คุณ” ทว่ายังคงไม่มีจิตสำนึกของความกลัวตัวตนของตนเองจากผู้อื่น ความกลัวตัวตนของตนเองเกิดมาภายหลังจากความกลัวการถูกคุกคามจากผู้อื่นและได้รับการเสริมแรงโดยความสัมพันธ์เชิงอำนาจในรูปแบบของการครอบครอง การถูกครอบครอง การเอาชนะและการถูกเอาชนะ ผู้อื่น “เขา” จึงเกิดขึ้นมา การตระหนักในตัวตนของตนเองทำให้ทุกคนต่างนิยามการมีตัวตนของตนเองและกันส่วนที่ไม่ใช่ตนเองออกไปเป็น “คุณ” และ “เขา” ผลคือต่างฝ่ายต่างก็เป็นผู้แปลกหน้าต่อกันท่ามกลางมหาชน บุคคลที่สาม “เขา” ซึ่งไม่เกี่ยวข้องโดยตรงกับ “ฉัน” และ “คุณ” จึงมีจำนวนมากกว่า สุดท้าย “ฉัน” เป็น “ฉัน” “คุณ” หรือ “เขา” กันแน่ก็ไม่สามารถระบุชัดได้

ตัวละครเอกผู้เล่า “ฉัน” ค้นพบความจริงดังกล่าวจากการไปสำรวจหลักฐานทางมานุษยวิทยาในระหว่างเดินทางไปแสวงหา *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* การค้นพบดังกล่าวเป็นผลจากการตีความรูปบูชาในสมัยราชวงศ์ฮั่นที่มีปกรณัมเกี่ยวกับบ่อเกิดของเทพเจ้าฟูซี (伏羲) และเทพเจ้าหนี่ว์วา (女娲) อันเป็นเทพเจ้าที่ให้กำเนิดมนุษย์ในคติจีนโบราณ[85] และหากสืบย้อนไปก่อนหน้าสังคมบุรพกาล ตัวละครเอกผู้เล่า “ฉัน” ยังค้นพบหลักฐานทางมานุษยวิทยาอีกสองหลักฐาน อันได้แก่ การใช้หน้ากากและไฟของมนุษย์ดึกดำบรรพ์ ตัวละครเอกผู้เล่า “ฉัน” ตีความว่าหน้ากากของมนุษย์ ดึกดำบรรพ์ที่มีลักษณะน่าสะพรึงกลัวต่างแสดงความดุร้ายป่าเถื่อนออกมาเพื่อข่มขวัญศัตรูฝ่ายตรงข้าม และความเคารพยำเกรงต่อธรรมชาติ หน้ากากจึงเป็นภาพสะท้อนตัวตนของมนุษย์[86] ส่วนการบูชาไฟเกิดจากความกลัวความมืด หลักฐานเหล่านี้ล้วนแสดงการตระหนักการมีตัวตนของมนุษย์ทั้งสิ้น

ในระดับอภิปรัชญา ตัวตนของมนุษย์ก็เป็นสิ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ ดุจดั่งชะตากรรม เพราะเป็นสิ่งที่ติดตัวมนุษย์มาตั้งแต่บรรพกาลและกลายเป็นจิตสำนึกร่วม (collective consciousness) ของมนุษยชาติ โลกของมนุษย์จึงเป็นโลกในเจตจำนงและภาพในความคิดที่สะท้อนตัวตนของมนุษย์ บทที่ 26 เป็นบทรำพึงเกี่ยวกับพุทธศาสนามหายานที่ชี้ให้เห็นทัศนะของตัวละครเอกผู้เล่า “ฉัน” ได้เป็นอย่างดี

> 我然後去觀察別人，在我觀察別人的時候，我發現那無所不在的討厭的自我也滲透進去，不容有一副面貌不受到干涉，這實在是非常糟糕的事，當我注視別人的時候，也還在注視我自己。我找尋喜歡的相貌，或是我能接受的表情，那打動不了我，我找不到認同的衆人從我面前過去，我就視而不見，不管在何處，在候車室，火車車廂裏或輪船的甲板上，飯鋪和公園

[85] Gao Xingjian 高行健, *Lingshan* 靈山 (Soul Mountain), p. 315.

[86] Ibid., p. 143.

裏，乃至於我在街上散步，也總是捕捉近似于我熟悉的面貌和身影，或是去找尋某種暗示，能勾引起潛在的記憶。我觀察別人的時候，也総把他人作爲我内視自己的鏡子，這種觀察都取決於我當時的心境。(...) 問題就出在内心裏這個自我的醒覺，這個折磨得我不安寧的怪物。人自戀，自殘，矜持，傲慢，得意和憂愁，嫉妒和憎恨都來源於他，*自我其實是人類不幸的根源*。那麼，這種不幸的解決又是否得扼殺這個醒覺了的他？

於是，佛告須菩提：萬相接虛妄，無相也虛妄。[87] (การเน้นเป็นของผู้วิจัย)

After that I went about observing other people, but whenever I observed other people I found this detestable omniscient self of mine interfering, and to this day there is not one face it hasn't interfered with. This is a serious problem, for when I am scrutinizing someone else, I am at the same time scrutinizing myself. I search for faces I like, or expressions I can tolerate, so I can't get rid of myself. I can't find people with whom I can identify, I search without success, everywhere: in railway waiting rooms, in train carriages, on boats, in food shops and parks, and even when out walking on the streets, I am always trying to capture a familiar face or a familiar build, or looking for some sign which can call up submerged memories. When I am observing others I always treat the other person as a mirror for looking inwardly at myself. The observations are inevitably affected by my state of mind at a particular time. (…) The problem is the awakened self in the inner mind, this is the monster which torments me no end. People love the self yet mutilate the self. Arrogance, pride, complacency or anxiety, jealousy and hatred, all spring from this. *The self is in fact the source of mankind's misery.* So, does this unhappy conclusion mean that the awakened self should therefore be killed?

[87] Ibid., pp. 152-153.

> Thus Buddha told the boddhisatva: the myriad phenomena are vanity, the absence of phenomena is also vanity.[88] (การเน้นเป็นของผู้วิจัย)

ท้ายบทที่ 26 ตัวละครเอกผู้เล่า “ฉัน” ย้อนถามว่าคงจะมีทางออกเดียวกระมัง หากขจัดซึ่งตัวตน มายาภาพก็หายไปสิ้น ดังเช่นที่พระพุทธองค์ตรัสต่อพระโพธิสัตว์ ข้อความดังกล่าวชี้ให้เห็นว่าวรรณกรรมเรื่องยาวของเกาสิงเจี้ยนเป็นวรรณกรรมแห่งการแสวงหาความเข้าใจในตัวตนของมนุษย์ ขณะเดียวกันก็วิเคราะห์ให้เห็นว่าโลกในท้ายสุดก็เป็นการแสดงออกซึ่งตัวตนของมนุษย์ โศกและสุขนาฏกรรมของมนุษย์ล้วนเกิดจากตัวตนของมนุษย์ทั้งสิ้น อย่างก็ตามแม้ว่าเกาสิงเจี้ยนจะมีความรู้สึกโน้มไปทางพุทธศาสนามหายาน ทว่าเขาก็ไม่ได้เดินตามแนวทางของพุทธศาสนามหายานซึ่งมีเป้าหมายเพื่อการขจัดตัวตนแต่อย่างใด

> 倘要找出同西方作家的區別，恐怕是一種靜觀的態度，我對社會和自我都一概採取這種態度，當然也可以說發自根深柢固的中國文化傳統，有別於西方作家通常採用的心理分析和體驗。可老莊哲學的無為和佛家的出世過於消極，我畢竟想做點什麼，我非道非佛，取的只是一種觀省的態度， 我對於小說的敍述語言和戲劇表演的所謂三重性理論也來自這種態度。[89]

> หากมีอะไรที่แตกต่างจากนักเขียนตะวันตกก็คงจะเป็นท่าทีแห่งการเพ่งพิศดูอย่างสงบสงัดอย่างหนึ่ง ข้าพเจ้าไม่ว่าจะต่อสังคมหรือตัวตนของตนเองก็ล้วนวางท่าทีเช่นนั้น แน่นอนอาจกล่าวได้ว่าเป็นท่าทีที่มาจากก้นบึ้งของอู่วัฒนธรรมประเพณีจีนและแตกต่างจากวิธีการวิเคราะห์และการทำความเข้าใจเรื่องจิตที่นักเขียนตะวันตกใช้กันโดยทั่วไป แต่หลักนิรกรรมเหล่าจื๊อจวงจื๊อและการแสวงหาโมกษะของพุทธศาสนาก็ออกจะเป็นท่าทีที่นิเสธเกินไป ข้าพเจ้าหาใช่ผู้เจริญรอยตามทั้งปรัชญาเต๋าและพุทธศาสนา แต่ก็ใคร่อยากจะทำอะไรบ้าง สิ่งนั้นเห็นจะเป็นการวางท่าทีแห่งการเพ่งพิศดูอย่างสงบสงัด ทฤษฎีไตรอัตลักษณ์ของข้าพเจ้าในกลวิธีการเล่าเรื่องในนวนิยายและศิลปะการแสดงละครก็ล้วนมาจากท่าทีเช่นนี้ (แปลโดยผู้วิจัย)

---

[88] Gao Xingjian, *Soul Mountain*, trans. Mabel Lee, pp. 151-152.

[89] Gao Xingjian 高行健, “Meiyou zhuyi” 沒有主義 (Without Isms), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), p. 12.

แทนการแสวงหาความหลุดพ้นจากตัวตน เกาสิงเจี้ยนในฐานะปัจเจกศิลปินกลับเพ่งพิศดูกระบวนการทำงานของตัวตนภายในของมนุษย์ผ่านกลวิธีการเล่าเรื่องซึ่งมีลักษณะเฉพาะเป็นของตนเองและไม่ตอบคำถามทางอภิปรัชญาอย่างนักวิเคราะห์ทางจิตว่าตัวตนของมนุษย์คืออะไร เพราะการนิยามตัวตนว่าคืออะไรก็ยังหลุดไม่พ้นจากวิธีคิดแบบทวินิยมซึ่งตั้งอยู่บนฐานคติแห่งอัตตาอยู่นั่นเอง การเพ่งพิศดูแต่ไม่นิยามตัวตนทำให้เกาสิงเจี้ยนสามารถถอดถอนตัวตนของตนเองในระดับหนึ่ง ดุจดั่งผู้มองดูตัวตนของตนเองจากวงนอก กระบวนการเพ่งพินิจตัวตนผ่านมุมมองของการเล่าเรื่องที่หลากหลายจึงเป็นทั้งวิธีการและเป้าหมายของการเล่าในเวลาเดียวกัน

แนวคิดว่าด้วยตัวตนภาวะแห่งการปราศจากการแบ่งแยกได้รับการพัฒนาจนสมบูรณ์แบบในบทละครเรื่อง *พรมแดนระหว่างชีวิตและความตาย* [*Between Life and Death*, 1991 (*生死界*)] ที่ท้าทายแนวคิดว่าด้วย “ความเป็นเพศ” (gender) ของมนุษย์ที่ลากอง (Lacan) พยายามวิเคราะห์จากวิธีคิดแบบทวินิยมที่สร้างความเป็นอื่นทางเพศขึ้นมาจากสัญญะเพื่อนิยามตัวตนทางเพศของมนุษย์ ในบทละครเรื่องดังกล่าว เกาสิงเจี้ยนแสดงให้เห็นว่าตัวตนแห่งอุตตรภาวะซึ่งเป็นทั้งแนวคิดและกลวิธีสามารถตอบโต้วิธีคิดแบบทวินิยมของลากองอย่างแยบยล เมื่อเปิดเรื่องบทละครใช้วิธีสร้างสัญญะของความเป็นชายและหญิงแบบวิภาษวิธี (dialectics) เพื่อชี้ให้เห็นว่าความเป็นชายและหญิงเป็นเพียงผลิตผลของการนิยามตัวตนของตนเองให้ต่างจากผู้อื่นด้วยสัญญะ ความเป็นชายและหญิงจึงมีอยู่ในจินตนาการของมนุษย์ที่พยายามสร้างคู่ตรงข้ามทางสัญญะเพื่อมานิยามตัวตนของตนเองเท่านั้น

เพื่อชี้ให้เห็นว่าความเป็นชายและหญิงเป็นเพียงมายาภาพอันเกิดจากตัวตนของมนุษย์ที่พยายามนิยามความเป็นเรา (selfhood) ให้ต่างจากความเป็นเขา (otherness) จากภาษา เกาสิงเจี้ยนใช้การสลับเปลี่ยนบุรุษสรรพนามที่หลากหลายเพื่อให้ตัวละครล่วงเข้าสู่ตัวตนแห่งอุตตรภาวะซึ่งเอื้อให้ตัวละครประจักษ์เห็นความลวงจากสัญญะและหลุดพ้นจากการติดยึดอยู่กับสัญญะของความเป็นชายและหญิงและจบบทละครลงด้วยการชี้ให้เห็นว่าแท้ที่จริงภาษาเกิดจากตัวตนของมนุษย์ที่พยายามหาคำนิยามให้กับตนเองและย้อนถามด้วยการใช้วิภาษวิธีเพื่อชี้ให้เห็นความไร้สาระของวิภาษวิธีเองว่าหากตัวตนเป็นผลิตผลของภาษาแล้วไซร้ บทละครใยต้องใช้ภาษามาสาธยายให้มากความด้วยเล่า บทละครจึงปฏิเสธเรื่องที่มันเล่าในตอนจบเพื่อให้ผู้ชมเห็นว่าการเล่าเรื่องในตัวมันเองก็เป็นการเล่นสนุกทางสัญญะอย่างหนึ่งซึ่งหลุดไม่พ้นจากตัวตนของมนุษย์อยู่นั่นเอง[90]

---

[90] ดู Terry Siu-han Yip and Kwok - kan Tam, “Gender and Self in Gao Xingjian’s Three Post-Exile Plays,” in *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*, ed. Kwok - kan Tam, pp. 215-233.

3.4 จากกระแสธารแห่งความนึกคิด (Stream of consciousness) สู่กระแสธารแห่งภาษา (Stream of language): กาลปัจจุบันอันเป็นนิรันดร์ (Eternal present)

เกาสิงเจี้ยนอธิบายว่ากระแสสำนึกมิใช่สำนักวรรณคดีอิสระและมิอาจนับได้ว่าเป็นกลวิธีการสร้างสรรค์ทางศิลปะแต่ประการใด หากแต่เป็นการเล่าเรื่องรูปแบบหนึ่งที่ปรากฏในวรรณกรรมสมัยใหม่ ในเมื่อกระแสสำนึกหลุดพ้นจากสำนักวรรณคดี นักประพันธ์ที่สังกัดตนอยู่ในสำนักวรรณคดีต่าง ๆ ที่มีกลวิธีการประพันธ์เป็นของตนเองก็ย่อมสามารถประยุกต์ใช้กระแสสำนึกในการเล่าเรื่องในระดับต่าง ๆ กันได้

เหตุที่เกาสิงเจี้ยนให้เหตุผลเช่นนี้ก็เนื่องจากเกาสิงเจี้ยนพิจารณากระแสสำนึกในการเล่าเรื่องที่สัมพันธ์กับกิจกรรมภายในจิตใจ (psychological activity) ที่สะท้อนความเป็นสากลของมนุษยชาติที่หลุดพ้นจากพรมแดนทางชาติพันธุ์ ภาษาและวัฒนธรรม

> 意識流的出現同現代心理學的研究有很大關係。人們探求人自身以外的客觀世界的規律的同時，也在試圖研究人本身的主觀世界活動的規律，人本身的意識與下意識的活動便是現代心理學研究的重要內容。現代心理學家門發現，人的心理活動並不總是合乎邏輯的演繹，思想與感情，意識與下意識、意志與衝動與激情與欲望與任性，等等，像一條幽暗的河流，從生到死，長流不歇，即使處在睡眠狀態，也難以中斷。而理性的思維活動則不過是這條幽暗的河流中的若干亮著燈火的航標。現代文學描模的人心世界的時候，不能不把握這個特點。這也就是意識流這種現代敍述語言產生的根據。而心理活動的這般規律非英國人、法國人或德國人所專有，俄羅斯人、日本人或也用英語思維的美國人，當然也包括說漢語的中國人，其思維與感受的方式應該說本質上並無不同之處。工人和資本家，總統和車夫，他們的思想感情可以有階級意識與政治態度上極大的差異，以及文化程度的差異和性格的差異，而心理活動的規律畢竟相同，都可以用意識流這種文學語言來描模他們各自的內心世界，復述他們的精神活動。[91]

> Stream-of-consciousness is related to the development of psychological research. As people investigated the rules of the external world, they searched for rules of the subjective activities of the human body itself. The conscious and subconscious activities of the human body

[91] Gao Xingjian 高行健，*Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 現代小說技巧初探 (A Preliminary Exploration of the Techniques of Modern Fiction), p. 27.

> have been the important content of modern psychological research and it was discovered that the psychological activities of human being do not always accord with what can be logically deduced. Thinking, feeling, the conscious and subconscious, volition and impulse, lust, memory, etc., are like a dark river flowing endlessly from birth to death; even in sleep it is not interrupted. Rational thoughts are simply lights which serve as navigation markers on this dark river. When modern literature portrays man's inner world it must grasp this special aspect. This is the basis of the narrative language of stream-of-consciousness. However, the rules of psychological activities are not exclusive to the English, Germans, the Russians, Japanese, or to the Americans who speak English: these rules of course also apply to the Chinese who speak in Chinese and whose mode of thinking and perception are not substantively different. Workers and capitalists, presidents and rickshaw pullers may have demarcations as far as class consciousness and political attitudes are concerned but the patterns of their psychological activities are finally the same. The narrative language of stream-of-consciousness may be used for all of them to depict their inner world and to relate their spiritual activities.[92]

การที่เกาสิงเจี้ยนตีความคำว่า "กระแสสำนึก" ว่าเป็นการเล่าเรื่องที่สัมพันธ์กับกิจกรรมภายในจิตใจของมนุษย์ที่หลุดพ้นจากพรมแดนทางชาติพันธุ์ ภาษาและวัฒนธรรมทำให้ "กระแสสำนึก" ซึ่งแต่เดิมเคยเป็นสำนักวรรณคดีกลายเป็นเครื่องมือในการเล่าเรื่องชนิดหนึ่งที่นักประพันธ์ผู้ใดก็สามารถนำมาใช้ได้[93] นี่เป็นเหตุผลที่เกาสิงเจี้ยนใช้สนับสนุนนักกวีจีนสมัยใหม่นามว่า หวัง เหมิง [Wang Meng (王蒙)] ซึ่งใช้กระแสสำนึกในการเล่าเรื่อง ตลอดจนกล่าวโต้แย้ง

---

[92] Gao Xingjian 高行健，*Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 現代小説技巧初探 (A Preliminary Exploration of the Techniques of Modern Fiction), translated and cited in Mabel Lee, "Pronouns as Protagonist: On Gao xingjian's Theories of Narration," in *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*, ed. Kwok – kan Tam, p. 248.

[93] Gao Xingjian 高行健，*Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 現代小説技巧初探 (A Preliminary Exploration of the Techniques of Modern Fiction) , p. 26.

บรรดา นักวิจารณ์ในสาธารณรัฐประชาชนจีนที่ประนามว่าหาได้เข้าใจความหมายที่แท้จริงของคำว่า “กระแสสำนึก” ซึ่งซ่อนเร้นอยู่เบื้องหลังงานประพันธ์ของเขาและหวังเหมิงไม่

เกาสิงเจี้ยนได้ให้คำจำกัดความคำว่า “กระแสสำนึก” ในการเล่าเรื่องตามทัศนะของเขาว่ามีกฎระเบียบเช่นเดียวกับการเล่าเรื่องอื่น ๆ ทว่ากฎระเบียบของกระแสสำนึกในการเล่าเรื่องมิใช่การวิเคราะห์หรือการอนุมานทางตรรกวิทยาเพื่อหาข้อสรุปให้แก่สิ่งที่พรรณนา แต่เป็นการพรรณนากิจกรรมภายในจิตใจของตัวละคร เมื่อใช้กระแสสำนึกในการเล่าเรื่องพรรณนากิจกรรมภายในจิตใจ สิ่งที่ได้รับการพรรณนาจึงไม่ใช่บทสรุป และผลการวิเคราะห์ที่สมเหตุสมผลตลอดจนสภาพหรือผลของการกระทำ หากแต่เป็นกระบวนการทำงานของกิจกรรมทางความคิดทั้งหมดที่เกิดขึ้นในระหว่างที่ตัวละครครุ่นคิดและวิเคราะห์เพื่อหาบทสรุปที่สมเหตุสมผลหรือกระบวนการรับรู้ทั้งหมดที่บังเกิดระหว่างที่ประธานแห่งการรับรู้กระทำการใดการหนึ่ง ในแง่นี้การใช้กระแสสำนึกในการเล่าเรื่องจึงให้ความสำคัญต่อกระบวนการรับรู้และการถ่ายทอดกระบวนการนึกคิด มิใช่ผลลัพธ์ของการคิดหรือการกระทำ

> 意識流語言同其他文學語言一樣也有其章法。然而，它依據的章法不是邏輯的演繹和理性的分析，它只遵循描寫的對象，即作品中的某個人物，在具體的環境中心理活動的自然規律。人的心理活動本來極其豐富，極其生動，極其活躍，而這些心理活動又像一條不間斷的流水。因此，用這種手法來描寫人的內心世界時，它提供的便不只是理性的結論和分析、行爲的狀態和結果，*而是得出理性的結論和分析時思維活動的整個過程，或者是某一行爲過程中的一系列具體而細緻的感受。*[94] (การเน้นเป็นของผู้วิจัย)

> The narrative language of stream-of-consciousness is like other forms of literary language and is also organized. However, the ordering of it is not based on logical development and rational analysis. It accords with what is being depicted, that is, the natural patterns of psychological activities of a particular character in a work. The psychological activities of a person are extremely rich, full of life, full of vibrancy and these psychological activities are like an endlessly flowing river. Hence when this method is used for describing a person’s inner world, what are provided are not just rational

[94] Ibid., pp. 28-29.

> conclusions and analysis nor the state and outcome of action *but the whole process of thought activities during rational conclusions and analysis, or a series of concrete and detailed perceptions during a particular action.*[95] (การเน้นเป็นของผู้วิจัย)

เกาสิงเจี้ยนเปรียบเทียบกระบวนการนามธรรมดังกล่าวกับการลากเส้นจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่งและการวาดภาพสีน้ำมัน การใช้กระแสสำนึกในการเล่าเรื่องเสมือนการกำหนดจุดสองจุดและลากเส้นจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง สิ่งที่ได้รับการพรรณนาไม่ใช่จุดใดจุดหนึ่ง แต่เป็นเส้นที่อยู่ตรงกลางระหว่างจุดสองจุด เส้นที่อยู่ตรงกลางมักไม่ใช่เส้นตรง แต่เป็นเส้นที่เลี้ยวลดไปมาและมีหลายจุด จุดต่าง ๆ ที่เชื่อมโยงเส้นที่คดเคี้ยวไปมาก็คือการเชื่อมโยงโดยเสรี (free association) นั่นเอง หากจะเปรียบกับการวาดภาพ กระแสสำนึกในการเล่าเรื่องไม่ใช่ภาพวาดโบราณที่ใช้เส้นสร้างรูปทรง แต่เป็นภาพวาดสีน้ำมันที่จิตรกรต้องใช้ฝีแปรงสร้างรูปทรง เมื่อมองจากระยะใกล้จะมองเห็นแต่มวลสี หากมองจากระยะไกลจึงจะแลเห็นโครงรูป

> 形象地說，它提供的不是一、兩個點，而是劃出這兩點之間的那條綫。因此，取這條曲綫上的若干個點來看，似乎是作者興致所來，隨手點了上去，即所謂自由的聯想，還可以拿繪畫的例子來打個比方：意識流語言不像白描的手法用綫條來勾畫，卻用的是油畫的技法，一筆一筆的顏料抹上去，近處只見色彩斑斑，退而遠望，才見其輪廓。[96]

> Figuratively speaking, it does not provide one or two points but the line between two points, and moreover it is often a curved line. Hence if one looks at a few points on the curve, they seem to have been put in according to the whims of the authors, that is, free association. It can also be illustrated from an example in painting: the stream-of-consciousness language is not like classical painting where

---

[95] Gao Xingjian 高行健, *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 現代小說技巧初探 (A Preliminary Exploration of the Techniques of Modern Fiction), translated and cited in Mabel Lee, "Pronouns as Protagonist: On Gao xingjian's Theories of Narration," in *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*, ed. Kwok – kan Tam, p. 248.

[96] Gao Xingjian 高行健, *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 現代小說技巧初探 (A Preliminary Exploration of the Techniques of Modern Fiction), p. 29.

> lines construct the painting, instead it employs the technique of oil painting where stroke after stroke of paint is applied. Close up one just sees patches of colour but from a distance the outlines can be seen.[97]

ดังนั้นโลกที่นำเสนอผ่านกระแสสำนึกในการเล่าเรื่องจึงไม่ใช่โลกแห่งภววิสัย (objective world) แต่เป็นโลกแห่งอัตวิสัย (subjective world) และโลกแห่งสัมพันธภาพ (World of correspondence) อันเป็นโลกนามธรรมที่เกิดขึ้นในขณะที่ประธานแห่งการรับรู้มีปฏิสัมพันธ์กับสิ่งเร้าภายนอก อันได้แก่รูป รส กลิ่น เสียงและสัมผัสผ่านผัสสะ ยังผลให้โลกภายในและโลกภายนอกหลอมรวมกันจนแยกไม่ออก เกาสิงเจี้ยนย้ำว่าขณะที่พรรณนาโลกภายนอกผ่านประสาทสัมผัสทั้งห้า ก็หาหลีกเลี่ยงอัตวิสัยของผู้ประพันธ์ที่มีต่อโลกภายนอกได้ไม่

> 意識流語言在追蹤人的心理活動的同時，又不斷訴諸人生理上的感受，即味覺、嗅覺、聽覺、觸覺和視覺帶來的印象，因而把精神世界和外在世界聯係起來。它既使在描寫外在世界的時候，寫的也還是外在世界通過人的五官喚起的感受。*換句話說，意識流語言中不再有脫離人物的自我感受的純客觀描寫*。[98] (การเน้นเป็นของผู้วิจัย)

> As stream-of-consciousness language follows the psychological activities of a person it continually tells of the person's physiological perceptions: gustatory, olfactory, auditory, tactile and visual images, hence linking up the spiritual and external world. Even though the external world is being described, it is the external world as perceived via the perceptory senses of the person. *In other words, stream-of-consciousness language is no longer objective description divorced*

---

[97] Gao Xingjian 高行健，*Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 現代小説技巧初探 (A Preliminary Exploration of the Techniques of Modern Fiction), translated and cited in Mabel Lee, "Pronouns as Protagonist: On Gao xingjian's Theories of Narration," in *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*, ed. Kwok – kan Tam, pp. 248-249.

[98] Gao Xingjian 高行健，*Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 現代小説技巧初探 (A Preliminary Exploration of the Techniques of Modern Fiction), p. 29.

from the perceptions of the self.[99] (การเน้นเป็นของผู้วิจัย)

จุดเริ่มต้นของการใช้กระแสสำนึกในการเล่าเรื่องอยู่ที่การทำความเข้าใจตัวตนของตัวละครอย่างถ่องแท้และพรรณนาการรับรู้ของตัวละครอย่างตรงตามความเป็นจริง ด้วยเหตุที่กระแสสำนึกในการเล่าเรื่องมีธรรมชาติที่เอื้อต่อการทำให้ผู้อ่านดำดิ่งลงไปสัมผัสตัวตนของตัวละคร จึงเหมาะแก่การนำไปใช้พรรณนาโลกภายในของตัวละคร

> 意識流的出發點是人物自我的具體感受。作家一旦把握住他所描寫的人物的這種真切的感受，便不難摸到他的脈絡。
>
> 這種語言有一種特殊的魅力，能喚起讀者去體會人物的内心活動。因此，意識流也可以説是一種誘導讀者去自我體驗的藝術語言。[100]

> The starting point of stream-of-consciousness consists of the concrete perceptions of the self of the character. When the writer grasps these authentic perceptions of the character being described, it will not be hard to feel the pulse of the character.
>
> This sort of language has a unique attraction and can summon the reader to go and experience the activities of the character's inner mind. Stream-of-consciousness is therefore an artistic language, which induces the reader to go and experience the self.[101]

---

[99] Gao Xingjian 高行健，*Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 現代小説技巧初探 (A Preliminary Exploration of the Techniques of Modern Fiction), translated and cited in Mabel Lee, "Pronouns as Protagonist: On Gao Xingjian's Theories of Narration," in *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*, ed. Kwok – kan Tam, p. 249.

[100] Gao Xingjian 高行健，*Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 現代小説技巧初探 (A Preliminary Exploration of the Techniques of Modern Fiction), p. 31.

[101] Gao Xingjian 高行健，*Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 現代小説技巧初探 (A Preliminary Exploration of the Techniques of Modern Fiction), translated and cited in Mabel Lee, "Pronouns as Protagonist: On Gao xingjian's Theories of Narration," in *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*, ed. Kwok – kan Tam, p. 249.

เกาสิงเจี้ยนเห็นว่าการใช้กระแสสำนึกในการเล่าเรื่องไม่ว่าจะด้วยสรรพนามบุรุษใดก็หลีกเลี่ยงอัตวิสัยของตัวละครที่เล่นบทบาทเป็นผู้เล่าไม่พ้น แม้ว่าจะใช้สรรพนามบุรุษที่สามในการเล่าเรื่อง ผู้เล่าก็ไม่สามารถเล่นบทบาทเป็นผู้สังเกตการณ์ที่บรรยายสรรพสิ่งอย่างปลอดอัตวิสัย หากแต่ซ่อนตัวอยู่ข้างหลัง “เขา” หรือ “หล่อน” หรือยืนอยู่ในมุมมองของ “เขา” หรือ “หล่อน” เพื่อขบปัญหาและพินิจตัวตนหรืออัตวิสัยของ “เขา” หรือ “หล่อน” เกาสิงเจี้ยนเสนอว่าหากนวนิยายมีตัวละครหลายตัว ผู้เล่าจำเป็นต้องเปลี่ยนมุมมองของการเล่าเรื่องไปมาโดยขอยืมมุมมองของตัวละครอื่น ๆ มาพรรณนา “เขา” หรือ “หล่อน” และหากต้องการทำให้ผู้อ่านดำดิ่งลงไปสัมผัสอัตวิสัยของตัวละคร ก็ทำได้โดยหมั่นแทรกการเล่าเรื่องด้วยสรรพนามบุรุษที่หนึ่งและสองเข้าไปในการเล่าเรื่องที่ใช้สรรพนามบุรุษที่สาม หรือเปลี่ยนมุมมองของการเล่าเรื่องจากสรรพนามบุรุษที่สามไปสู่สรรพนามบุรุษที่หนึ่งและสองโดยไม่ใส่เครื่องหมายอัญประกาศ

การใช้กระแสสำนึกในการเล่าเรื่องไม่คำนึงถึงลำดับเวลา ผู้ประพันธ์สามารถนำความทรงจำกับความเป็นจริงหรืออดีตกับอนาคตมาผสมผสานไว้ด้วยกัน ยังผลให้ข้อผูกมัดของมิติเวลาและสถานที่ที่ตายตัวปลาสนาการไป ในบทหรือย่อหน้าเดียวกันสามารถนำเอาจินตนาการและความฝันมารวมเข้ากับความเป็นจริงได้ การที่กระแสสำนึกในการเล่าเรื่องมีกฎระเบียบที่สลับซับซ้อนเช่นนี้ทำให้เกาสิงเจี้ยนเห็นว่าการใช้กระแสสำนึกในการเล่าเรื่องไม่ใช่การพรรณนาตามอำเภอใจ หากแต่ต้องคำนึงถึงกิจกรรมภายในจิตใจทั้งในระดับจิตสำนึกและไร้สำนึกตลอดจนความรู้สึกนึกคิดที่ละเอียดอ่อน เพราะสิ่งเหล่านี้จะช่วยสร้างความรู้สึกสมจริงให้แก่ผู้อ่าน

ในนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* บทที่ 54 แสดงให้เห็นการใช้กระแสสำนึกในการเล่าเรื่องได้เป็นอย่างดี บทที่ 54 เป็นบทที่เกี่ยวเนื่องกับบทที่ 53 และแทบจะไม่มีเรื่องราวใดพอจะเล่าให้ต่อเนื่องได้ เพราะมีลักษณะเป็นบทรำพึงขนาดยาว ผู้อ่านจะทราบเพียงเลา ๆ จากบทก่อนหน้าว่าระหว่างเดินทางไปแสวงหา *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* ตัวละครเอก “ฉัน” แวะมณฑลหนึ่งเพื่อค้นหายายของเขาที่เสียชีวิตในบ้านพักคนชราช่วงการปฏิวัติวัฒนธรรม ตัวละครเอก “ฉัน” พบแต่เพียงชื่อของยายในบัญชีรายชื่อ กระดูกที่ตัวละครเอก “ฉัน” อยากเก็บรักษาไว้ทางการก็จัดการอย่างสุกเอาเผากิน สุดท้ายก็ระบุไม่ได้ว่าเป็นกระดูกของใครกันแน่ ตัวละครเอก “ฉัน” ตำหนิตนเองว่าเป็นหลานอกตัญญู บทที่ 54 เปลี่ยนมาใช้สรรพนามบุรุษที่สอง “คุณ” จากบทก่อนหน้าที่ใช้สรรพนามบุรุษที่หนึ่ง “ฉัน” ในระดับการเล่าเรื่องสรรพนามบุรุษที่สอง “คุณ” ชี้ให้เห็นการสนทนาโดยตรงของผู้เล่ากับตนเองและผู้อ่าน

บทที่ 54 แสดงให้เห็นความหมกมุ่นในการแสวงหาความทรงจำในวัยเด็กที่สถิตอยู่ภายในก้นบึ้งแห่งหัวใจของผู้เล่าผ่านจักษุสัมผัส (visual perception) เป็นส่วนใหญ่ ภาพปรากฏที่ผู้เล่าพบเห็นก็ปลุกเร้าให้ผู้เล่าคิดเชื่อมโยงไปสู่วัยเด็กอันเป็นโลกที่รูป รส กลิ่น เสียงและสัมผัสที่เคยสัมผัสมาในอดีตผูกโยงเข้าไว้กับภาพปรากฏต่าง ๆ ภาพปรากฏบางภาพจึงสามารถเร้าโสตประสาทให้ได้ยินเสียง นาสิกประสาทให้ได้กลิ่น ฆานประสาทให้ได้รสและกายประสาทให้

ได้สัมผัส โลกแห่งผัสสะที่โต้ตอบกับสิ่งเร้าภายนอกจึงผุดขึ้นมาคั่นกลางระหว่างผู้เล่าในช่วงเวลาและสถานที่ปัจจุบัน

ตัวละครเอก “คุณ” พยายามขบให้แตกว่าความทรงจำในวัยเด็กคืออะไร มีอยู่จริงหรือไม่ และเหตุไฉนเขาจึงต้องพยายามร่อนเร่ไปยังสถานที่ต่าง ๆ เพื่อค้นหาภาพปรากฏในโลกภายนอกอันจะกระตุ้นให้เขารำลึกถึงวัยเด็กด้วย บทรำพึงสื่อให้เห็นกระบวนการคิดหาคำตอบให้กับตนเองอย่างยาวเหยียด ลักษณะดังกล่าวแตกต่างจากนวนิยายแบบขนบที่มุ่งเน้นการถ่ายทอดผลลัพธ์ของการกระทำและความคิดของตัวละครอันจะนำไปสู่การผูกและคลี่คลายปมเรื่องโดยอาศัยกระสวนของเหตุการณ์ย่อยมากมายที่ร้อยเรียงต่อกันอย่างเป็นระบบ ทั้งนี้เพื่อทำให้เห็นกระแสธารแห่งความนึกคิดที่ต่อเนื่องกันไปทั้งในระดับการเล่าเรื่องและจิตวิทยา ผู้วิจัยขอคัดตอนท้ายของบทที่ 54 มากล่าวโดยพิสดาร

> 你進而又發現，你所到之處，細細一想，竟到處都可以見到你童年的痕跡，颺著浮萍的水塘，小市鎮上的酒樓，臨街的閣樓上的窗戶，石頭的拱橋，橋洞裏進出的逢船，從人家後門下到河邊的石級，一口廢置了乾涸的水井，都同你童年的記憶相牽連，喚起你一股止不住的憂傷，哪怕是你未待過的地方。比如，濱海小城裏那些老舊的青磚瓦房和擺在人家門口歇涼喝茶的小方桌，竟然也喚起你這種鄉愁。再比如唐人陸龜蒙的墓地，也可能只是他的衣冠塚，在那麼一所你從未聽說過的老學校的後院，墳地上爬滿青籐和野麻葉，邊上有一片田地和幾顆老樹，午後的那一片餘陽，也都染上了你這種莫名其妙的惆悵。更不用說你以前夢中都未曾見過的彝族地區那封閉了的空寂的塔院，半山腰上那些遙遙相望的苗寨的吊腳木樓，竟也在向你訴說些什麼。你不免懷疑你是不是還另有一個生命，保留你前世的某些記憶，要不，也許是你來世的歸宿？也許，這種記憶像酒一樣，也有個發酵的過程，在釀出一股醇香，又讓你迷惑？
>
> 童年的記憶究竟是什麼樣子？又如何能得到證明？還是只存在於你自己心裏，你又如何去證實？
>
> 你恍然領悟，你突然找尋的童年其實未必有去確鑿的地方。
> (…)
>
> 儘管你生在城裏，在城市裏長大，你這一生絕大多數的歲月在大都市裏度過，你還是無法把那龐大的都市作爲你心裏的故鄉。也許正因爲它過於龐大，你充其量只能在這都市的某一處，某一角，某一個房間裏，某一個瞬間，找到一些純然屬於你自己的記憶，只有在這種記憶裏，才能保存你自己，不受到

傷害。歸根到底，這茫茫人世之中，你充其量不過是滄海一勺，又渺小了，又虛弱。

你應該知道，在這個世界上你所求不多，不必那麼貪婪，你所能得到的終究只有記憶，那種朦朦朧朧無法確定如夢一般，而且並不訴諸語言的記憶。當你去描述它的時候，也就只剩下被順理過的句子，被語言的結構節下的一點渣汁。[102]

When you go in you discover that wherever you go it is possible to find remnants of your childhood. Ponds with floating duckweed, small town wineshops, windows of upstairs rooms overhanging the street, arched stone bridges, canopied boats passing under arched bridges, stone steps at back doors of houses leading to a river, and a dried up old well are all linked to your childhood memories and evoke irrepressible sadness, and it doesn't matter whether or not you had actually stayed in these places as a child. The old slate-roof houses in a small seaside town and the little square tables outside where people sit drinking cold tea arouses this homesickness of yours. The tomb of Lu Guimeng of the Tang Dynasty, probably containing nothing but his clothes and headwear, is a grave covered with creepers and wild hemp in the back courtyard of some anonymous old school next to fields and a few old trees, yet the slanting rays of the afternoon sun are stained with your inexplicable grief. The lonely compounds in the Yi districts and the wooden houses on pylons of the remote Miao stockades halfway up mountains, which you had never dreamed about, are telling you something. You can't help wondering whether you have another life, that you have retained some memories of a previous existence, or that these places will be your refuge in a future existence. Could it be that these memories are like liquor and after fermentation will produce a pure and fragrant concoction which will intoxicate you again?

[102] Gao Xingjian 高行健, *Lingshan* 靈山 (Soul Mountain), pp. 333-335.

> What in fact are childhood memories? How can they be verified? Just keep them in your heart, why do you insist on verifying them?
>
> You realize that the childhood you have been searching for doesn't necessarily have a definite location. (...)
>
> Although you were born in the city, grew up in cities and spent the larger part of your life in some huge urban metropolis, you can't make that huge urban metropolis the home town of your heart. Perhaps, because it is so huge that within it at most you can only find in a particular place, in a particular corner, in a particular room, in a particular instant, some memories which belong purely to yourself, and it is only in such memories that you can preserve yourself fully. In the end, in this vast ocean of humanity you are at most only a spoonful of green seawater, insignificant and fragile.
>
> You should know that there is little you can seek in this world, that there is no need for you to be so greedy, in the end all you can achieve are memories, hazy, intangible, dreamlike memories which are impossible to articulate. When you try to relate them, there are only sentences, the dregs left from the filter of linguistic structures.[103]

การตีความความคำว่า "กระแสสำนึก" ใหม่ว่ามิใช่สำนักวรรณคดี แต่เป็นกลวิธีสากลที่นักประพันธ์ผู้ใดก็สามารถนำมาประยุกต์ใช้ได้ในหลายระดับ ทั้งยังมองว่ากระแสสำนึกเป็นกระบวนการทำงานภายในจิตใจซึ่งเป็นธรรมชาติสากลของมนุษย์ มนุษย์ไม่ว่าจะเป็นชนชาติหรือชนชั้นใดล้วนมีกระแสสำนึกเป็นธรรมชาติทั้งสิ้น ด้วยเหตุนี้จึงอ้างมิได้ว่ากระแสสำนึกเป็นของชนชาติใดชนชาติหนึ่งและผูกขาดการใช้ การมองกระแสสำนึกในแง่กิจกรรมทางใจซึ่งเป็นธรรมชาติของมนุษยชาติทำให้กระแสสำนึกก้าวพ้นความเป็นชาติและมีความเป็นสากล สำหรับเกาสิงเจี้ยนกระแสสำนึกจึงเป็นทั้งกลวิธีและเนื้อหา เมื่อเกาสิงเจี้ยนนำกระแสสำนึกมาทดลองใช้บริบทของ

---

[103] Gao Xingjian, *Soul Mountain*, trans. Mabel Lee, pp. 327-329.

ภาษาจีน เขาค้นพบเอกลักษณ์บางประการที่ทำให้กระแสสำนึกในบริบทภาษาจีนแตกต่างจากกระแสสำนึกในบริบทภาษาตะวันตกทั่วไป เขาเรียกว่าลักษณะเฉพาะดังกล่าวว่า “กระแสธารแห่งภาษา” [Stream of language (語言流)]

ในนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* ปรากฏท่วงทำนองของภาษาที่มีลักษณะเฉพาะเป็นของตนเอง นั่นคือ “กระแสธารแห่งภาษา” ที่ต่อเนื่องกันไปไม่ขาดสาย เพราะปราศจากกฎเกณฑ์ทางไวยากรณ์ที่เคร่งครัดและตายตัวในหลายลักษณะ

ลักษณะแรกคือการสามารถเปลี่ยนมุมมองของการเล่าเรื่องได้ฉับพลันโดยไม่ต้องใส่ประธานหรือกรรมลงไปในประโยค แต่ผู้อ่านจะทราบจากบริบทโดยปริยายว่าหมายถึงใครหรือสิ่งใด บางกรณีก็ต้องอนุมานเอาเองจากบริบท นอกจากนี้การพรรณนาที่อ้างอิงถึงหลายบุคคลหรือการสนทนาระหว่างบุคคลหลายบุคคลก็อาจทำให้สับสนว่าหมายถึงผู้ใดกันแน่ การตีความความหมายผ่านกระแสธารแห่งภาษาจึงลำบากไม่น้อย

การละประธานหรือกรรมไปในการสื่อความหรือในการเล่าเรื่องยังสามารถเป็นที่เข้าใจได้หากใช้ความเชื่อมโยงทางความหมายระหว่างย่อหน้าหรือประโยคเข้ามาช่วย แต่หากอ่านจากบทแปลภาษาตะวันตกโดยเฉพาะอย่างยิ่งภาษาอังกฤษจะยังคงปรากฏประธานหรือกรรมเอาไว้เสมอทำให้บทแปลภาษาอังกฤษขาดศักยภาพที่จะถ่ายทอดความคลุมเครือดังกล่าวซึ่งปรากฏอยู่ไปทั่วนวนิยาย[104] ตัดท่อนบทตอนใดก็แทบจะสามารถแสดงความลื่นไหลดังกล่าวได้ทั้งสิ้น ตัวอย่างหนึ่งของการละประธานปรากฏในบทที่ 78 “คุณ” กับ “หล่อน” สนทนาอย่างสัพเพเหระและแต่งเรื่องราวแทรกลงไปในปรากฏการณ์ที่ปรากฏอยู่ตรงหน้าทั้งสองเพื่อความเพลิดเพลิน

> 你叫喊一下。
>
> 不必，這裏有過人家，一堵斷墻，被雪壓塌了，好沉重的雪，都壓在睡夢中。
>
> 睡著睡著就死掉了？ [105]

คุณร้องตะโกนไปทีหนึ่ง

ไม่ต้อง เคยมีคนที่นี่ กำแพงร้าวถูกหิมะกลบทับเสียหาย หิมะอันหนักอึ้ง ล้วนกลบทับอยู่ภายในความฝัน

นอนไปนอนไปก็ตายเลยหรือ ? (แปลโดยผู้วิจัย)

---

[104] ผู้แปลฉบับภาษาอังกฤษจึงอนุโลมละประธานหรือกรรมในบางประโยคในบทรำพึงเพื่อรักษาความคลุมเครือของภาษาต้นทางเอาไว้ แต่กรณีดังกล่าวปรากฏน้อยมาก เพราะฝ่าฝืนไวยากรณ์ของภาษาอังกฤษ

[105] Gao Xingjian 高行健, *Lingshan* 靈山 (Soul Mountain), p. 501.

บทที่ 60 เป็นบทที่ปรากฏทั้งการคุยกันเล่นระหว่างตัวละครเอก “คุณ” กับตัวละครอื่น ๆ และพาดพิงถึงปัญหาที่ว่าศิลปะสามารถเลียนแบบชีวิตได้หมดทุกอย่างจริงหรือไม่หรือบทที่ 36 ที่ขึ้นย่อหน้าทุกย่อหน้าด้วยคำกริยา “พูด / เล่า (ว่า) ...” [It is said that… (說…)] บทดังกล่าวเล่าถึงการมอบตำแหน่งสังฆราชของวัดจีนแห่งหนึ่ง

ลักษณะต่อมา ภาษาจีนเป็นภาษาที่ปราศจากระบบการผันรูปคำกริยาตามกาลและเพศพจน์ตามตรรกะของภาษา ภาษาจีนจึงปลอดมโนทัศน์ของกาลและเพศพจน์ มีเพียงการลำดับเหตุการณ์อย่างหลวม ๆ เท่านั้น หากเหตุการณ์ที่เล่าเป็นเหตุการณ์เดี่ยวที่ไม่สัมพันธ์กับกิจกรรมภายในจิตใจ ข้อความที่เปล่งออกมาก็อาศัยบริบทมาช่วยตัดสินว่าน่าจะเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นเมื่อใดได้ไม่ยาก ความคลุมเครืออยู่ที่ว่าหากนำเหตุการณ์ ปรากฏการณ์หรือเรื่องเล่าที่อยู่ต่างเวลาและสถานที่มาผสมผสานรวมกันภายในการเล่าเรื่องแบบกระแสสำนึกที่สัมพันธ์กับกิจกรรมภายในจิตใจผ่านบทรำพึง รวมทั้งการพรรณนามโนคติอันเป็นผลรวมระหว่างความเป็นจริงและจินตนาการผ่านจิตสำนึกของผู้เล่าหรือตัวละครตัวใดตัวหนึ่ง ก็จะแยกไม่ออกว่าผู้เล่าเปล่งวาทะออกมา ณ จุดไหนของกาลเวลา โลกแห่งสัมพันธภาพอันเต็มไปด้วยอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิด จินตนาการ ความฝันจิตสำนึกและไร้สำนึกจึงพยุงตัวอยู่ได้ด้วยตัวของมันเองโดยไม่ต้องอิงอยู่กับกรอบกาลเวลาใด ๆ ทั้งสิ้น ความเป็นปัจจุบันของเนื้อความจึงมีอยู่ทุกเมื่อทันทีที่ได้รับการรับรู้และเปล่งออกมาโดยผู้อ่าน เกาสิงเจี้ยนเรียกภาวะที่ข้อความทรงตัวอยู่ได้ด้วยตัวเองโดยปราศจากหลักปักบอกกาลและเป็นปัจจุบันตราบเท่าที่ถูกรับรู้และเอื้อนเอ่ยออกมาว่า “กาลปัจจุบันอันเป็นนิรันดร์” [Eternal present (永恒的時現性)]

> 我所以找尋新的表述方式，只因爲常規的語言限制了我，無法把我的感受表達得十分真切。我努力追求能更爲貼切表達我個人的感受的時候，西方作家普魯斯特、喬衣斯和法國新小説派的一些作家給我很多啓發，他們對意識和潛意識的追蹤以及對敍述角度的建構也促使我研究漢語同西方語言的差異。... 我自己成爲語言流的寫法便從中發端。
>
> 將漢語同西方分析性語言相比，主語人稱和時態形態沒有那麼多限制，在表述人的意識活動的時候，語言使用十分靈活，而有時又太靈活，以至於往往容易造成思維短路和語意含糊。... 現實、回憶與想象，在漢語中都呈現為超越語法觀念的永恒的現時性，也就成爲超乎時間觀念的語言流。[106]

---

[106] Gao Xingjian 高行健, “Meiyou zhuyi” 沒有主義 (Without Isms), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), pp. 6-7.

> I search for new modes of expression simply because I felt restricted by the conventions of language and I can not express my true feeling. When I was struggling to find a more reliable way of expressing my personal experiences, I was greatly enlightened by Western writers such as Proust and Joyce, and the *nouveau roman* writers. Their interest in the conscious and the subconscious, as well as their use of narrative points of view, compels me to look the differences between the Chinese and Western languages … The technique of writing which I call "stream of language" has grown out of my experimentation with the Chinese language.
>
> The Chinese language is not as restricted by subject or tense inflections as many analytical languages of the West. There is enormous flexibility for expressing the mental activities of people, at times so much so that shortcuts in thinking and ambiguity in meaning often occur. … In Chinese, reality, recollection and imagination all manifest themselves as an eternal present transcending grammatical concepts, thus constituting a stream of language which also transcends concepts of time.[107]

ความเป็นปัจจุบันนิรันดร์ของเนื้อความมิใช่มีอยู่ในทางโครงสร้าง (structural present) เพราะภาษาจีนไม่มีแนวคิดว่าด้วยการผันรูปคำกริยาตามกาลและเพศพจน์อยู่แล้ว ในบทแปลภาษาอังกฤษ เรื่องเล่าย่อย ๆ หลายเรื่องในนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* ล้วนแปลโดยใช้ปัจจุบันกาล (present tense) เพื่อรักษาความเป็นปัจจุบันนิรันดร์ของเนื้อความของภาษาต้นทางเอาไว้ เพราะระบุชัดไม่ได้ว่าเรื่องเล่าอิงอยู่กับจุดหรือช่วงเวลาใด ทุกบทที่เล่าด้วยการเล่าเรื่องแบบกระแสสำนึกจึงล้วนใช้รูปคำกริยาในปัจจุบันกาลทั้งสิ้น

---

[107] Gao Xingjian 高行健, "Meiyou zhuyi" 沒有主義 (Without Isms), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), translated and cited in Kwok – kan Tam, "Gao Xingjian, the Nobel Prize and the Politics of Recognition," in *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*, ed. Kwok – kan Tam, p. 11.

> 你逕自朝前走，山道回環，你這一生原本就沒有個固定的目標。你所定的那些目標，時過境遷，総也變來變去，到頭來並沒有宗旨。細想，人生其實無所謂終極的目的，都像這蜂巢，棄之令人可惜，真要摘到了，又得遭蜂子一頓亂咬，不如由他挂著，觀賞一番，也就完了。想到這裏，腳下竟輕快得多，走到哪裏算到哪裏，只要有風景可瞧。[108]

> คุณเดินบ่ายหน้าไปเบื้องหน้า ทางเดินเลียบเขาวนไปเวียนมา ชีวิตคุณแท้ที่จริงก็หามีเป้าหมายที่แน่นอนตายตัวไม่ เป้าหมายที่คุณกำหนดไว้ล้วนแปรเปลี่ยนไปตามกาละและเทศะ เปลี่ยนไปเปลี่ยนมา ท้ายที่สุดก็หามีเป้าหมายที่แท้จริงไม่ เมื่อตรองชีวิตมนุษย์แท้ที่จริงก็ไร้สิ่งที่เรียกว่าเป้าหมายสัมบูรณ์ อุปมาดั่งรวงผึ้ง ทิ้งไปคนก็เสียดาย ครั้นจะปลดลงมาก็กลัวผึ้งต่อยมิสู้แขวนไว้ดังเดิมพิศดูมันดีกว่า เพียงเท่านี้ก็พอ หลังจากเมื่อคิดถึงตรงนี้เท้าคุณก็กลับเบาหวิวขึ้นมา เดินไปถึงไหนก็ถึงนั่น ขอเพียงมีทัศนียภาพให้พิศชม (แปลโดยผู้วิจัย)

ในระดับปรัชญาภาษาของเกาสิงเจี้ยน ภาษาในนวนิยายเรื่องยาวของเขาจึงมีตัวตนและคุณค่าเป็นปัจจุบันอยู่เสมอทันทีที่ได้รับการใช้หรือทันทีที่ผู้อ่านรับรู้และเปล่งข้อความออกมา นี่เป็นเหตุผลหนึ่งที่ทำให้ต้องแปลบทรำพึงมากมายเป็นภาษาอังกฤษด้วยปัจจุบันกาล ลักษณะเฉพาะข้างต้นทำให้นวนิยายของเกาสิงเจี้ยนแตกต่างจากนวนิยายเรื่องยาวอันมีชื่อเสียงของพรุสต์ที่มีชื่อว่า *การค้นหาวันเวลาที่สูญหาย* (*A là Recherche du Temps Perdu*) ที่แม้จะนำเสนอโลกภายในกระแสธารแห่งความนึกคิดด้วยกลวิธีการเล่าเรื่องต่าง ๆ แต่ก็ยังคงหลุดไม่พ้นจากข้อจำกัดของภาษาฝรั่งเศสที่ต้องอาศัยการผันกาลตามเพศพจน์และไม่สามารถละประธานหรือกรรมออกไปในการสื่อความได้ ผู้อ่านหากอ่านละเอียดจะทราบมิติเวลาและสถานที่ซึ่งคงที่และเรื่องเล่าก็อิงอยู่กับกรอบการเล่าภายในมิติเวลาและสถานที่หนึ่ง ๆ อยู่เสมอ พรุสต์ก็ดูเหมือนจะรู้ดีถึงข้อจำกัดดังกล่าวที่ทำให้เรื่องเล่าของเขาก้าวไปไม่ถึงพรมแดนแห่งปัจจุบันไม่รู้จบอย่างเต็มภาคภูมิ ทว่าเขาหาได้ระย่อท้อถอยไม่

[108] Gao Xingjian 高行健, *Lingshan* 靈山 (Soul Mountain), p. 245.

พรุสต์พยายามระดมเอากลวิธีการเล่าเรื่องที่ทั้งสลับซับซ้อนและหลากหลายมากลบเกลื่อนอำพรางร่องรอยของเวลาและสถานที่เพื่อหลอกล่อการรับรู้ของผู้อ่านให้ติดตามเรื่องเล่าของเขาไปจนจบโดยไม่ทันสังเกตเวลาและสถานที่ในเรื่องเล่าของเขาและรู้สึกราวกับว่าได้สัมผัสอุตตรภาวะ[109] (La transcendence) อันไร้กาลเวลาของพรุสต์ แต่ถึงกระนั้นก็ไม่สามารถเล็ดลอดสายตาของนักโครงสร้างนิยมไปได้ เนื่องจากข้อจำกัดดังกล่าวเอื้อให้นักโครงสร้างนิยมยังคงสามารถสืบสาวไล่เรียงลำดับเวลาและสถานที่ของเรื่องเล่าในนวนิยายของเขาได้ในที่สุด

การที่เกาสิงเจี้ยนเอาชนะพันธนาการทางเวลาของเรื่องเล่าจนบรรลุกาลปัจจุบันอันเป็นนิรันดร์จึงพัฒนาการอีกก้าวหนึ่งของนวนิยายร่วมสมัยในบรรณพิภพสากล ความสำเร็จดังกล่าวเป็นผลจากการที่เกาสิงเจี้ยนเพียรทดลองถ่ายทอดโลกภายในกระแสสำนึกด้วยภาษาจีนและด้วยความเจนจบในภาษาแม่ตนเอง

สำหรับจังหวะของภาษา เกาสิงเจี้ยนเห็นว่าจังหวะของภาษาเกิดจากการได้ดุลของเสียงในระดับของคำและโครงสร้างประโยค จังหวะของภาษาทำให้งานประพันธ์มีท่วงทำนองดุจเสียงดนตรีซึ่งเกาสิงเจี้ยนเห็นว่าเป็นสิ่งจำเป็นไม่เฉพาะแต่ในการประพันธ์กวีนิพนธ์ แต่รวมถึงการประพันธ์นวนิยาย ด้วยเหตุนี้นวนิยายเรื่องยาวของเขาจึงมีลักษณะของกวีนิพนธ์ร้อยแก้ว [prose poem novel (散文小說)] ในทัศนะของเกาสิงเจี้ยน การได้ดุลของเสียงเป็นสิ่งจำเป็นต่อการถ่ายทอดอัตวิสัยของผู้ประพันธ์ไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าความหมายของถ้อยคำหรืออาจมากกว่า (I do find the musicality of language to be very important. (…) Sometimes I find tonation, melody, to be important than meaning.[110]) เขามักเปิดดนตรีบรรเลงหรือเพลงที่เขาฟังไม่เข้าใจขณะประพันธ์เพื่อให้ภาษาของเขาเลื่อนไหลและปล่อยให้จังหวะของถ้อยคำเข้าไปถ่ายทอดหรือ

---

[109]อุตตรภาวะของพรุสต์เป็นผลิตผลหนึ่งจากการตีความที่แพร่หลายมาก ภาวะอุตตระของเขาคือมิติหนึ่งที่ตัวตนของผู้ประพันธ์เข้าไปหลอมรวมกับโลกของแบบ (World of form) ของเพลโต (Plato) การหลอมรวมในระดับดังกล่าวจะส่งผลทำให้ตัวตนของศิลปินบรรลุสัมบูรณภาวะ (l' Absolu) หรือเอกภาพแห่งตัวตน ดู นพพร ประชากุล, "*สัจบท* ในนวนิยายเรื่อง *La Prisonnière* ของ *มาร์แซล พรุสต์*," *วิจักษ์วิจารณ์วรรณกรรมฝรั่งเศส* (กรุงเทพ: โครงการจัดพิมพ์คบไฟ, 2546), หน้า 149-160. และ Julia Kristeva, *Time and Sense: Proust and the Experience of Literature,* trans. Ross Guberman (New York Chichester and West Sussex: Columbia University Press, 1998), Part 2.

เมื่อเปรียบเทียบอุตตรภาวะของเกาสิงเจี้ยนกับของพรุสต์จะเห็นได้ว่าอุตตรภาวะของเกาสิงเจี้ยนแตกต่างจากอุตตรภาวะของพรุสต์อย่างสิ้นเชิง เพราะถึงอย่างไรเกาสิงเจี้ยนก็ยังคงหลุดไม่พ้นจากปรัชญาเต๋าหรือเซนที่อยู่ภายในวัฒนธรรมของเขาและพรุสต์ก็ยังคงเป็นผลิตผลของปรัชญาตะวันตก

[110] Andrea Shen, "Nobel winner affirms the "self": Gao remains apolitical in his approach to the creative enterprise," http://www.news.harvard.edu/gazette/2001/03.08/03-xingjian.html (14 Feb 2002).

"จับยึด" อัตวิสัย[111] ภาษาในนวนิยายเรื่องยาวของเขาจึงส่งผลต่อโสตสัมผัสหากอ่านออกเสียง *คัมภีร์เต๋าของจวงจื๊อ* [*Zhuangzi* (*莊子*)] และคัมภีร์พุทธศาสนามหายานที่มีชื่อว่า *วัชรสูตร* [*Diamond Sutra* (*金剛經*)] มีส่วนช่วยต่อการสร้างสรรค์ประพันธลีลาดังกล่าว[112]

การให้ความสำคัญต่อจังหวะของภาษาร้อยแก้วคือความพยายามหนึ่งที่จะประยุกต์ศิลปะดนตรีมาถ่ายทอดอัตวิสัยของมนุษย์ผ่านวรรณกรรมซึ่งเป็นศิลปะแห่งภาษา ในทัศนะของเกาสิงเจี้ยน ดนตรีก็เป็นเช่นเดียวกับภาพวาดที่สามารถแปรอัตวิสัยของมนุษย์ได้ฉับพลันและโดยตรงกว่าถ้อยคำซึ่งต้องมโนทัศน์มาถ่ายทอดอีกต่อหนึ่ง โดยนัยยะนี้นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* ก็คือผลิตผลของการประยุกต์ศิลปะข้ามแขนงเพื่อถ่ายทอด อัตวิสัยของเขา การให้ความสำคัญต่อดุลยภาพหรือความกลมกลืนทางเสียง (the unity of the musicality of sound) ทำให้นวนิยายของเขาเป็นนวนิยายกวีนิพนธ์ร้อยแก้วที่จะสื่อสารประสบการณ์บางอย่างของผู้ประพันธ์กับผู้อ่านก็ต่อเมื่ออ่านออกเสียงหรือกล่าวอีกนัยยะหนึ่ง "เสียง" ก็คือ "สารทางจิตวิญญาณ" (spiritual message) นั่นเอง ผู้อ่านจึงไม่สามารถตีความแนวคิดบางอย่างในนวนิยายของเขาโดยมุ่งวิเคราะห์เฉพาะความหมายของถ้อยคำ (semantic analysis) และ ละเลยท่วงทำนอง (tone) ระดับประโยคที่ร้อยเรียงต่อกันจนกลายเป็นย่อหน้า การวิจารณ์เชิงสุนทรียศาสตร์ (aesthetic criticism) จึงยังคงจำเป็นอยู่ในการเข้าถึงตัวบทนวนิยายของเขา

แนวคิดดังกล่าวยังพัฒนาไปไกลขั้นที่ว่าจังหวะจะโคนของภาษาเป็นเครื่องยืนยันการมีชีวิตอยู่ของมนุษย์ซึ่งเป็นผู้เปล่งภาษา (ให้มีจังหวะจะโคน) หากปราศจากมนุษย์ที่มีเลือดเนื้อแล้วไซร้ภาษาก็ไร้ความหมายโดยสิ้นเชิง เพราะมนุษย์เป็นสิ่งมีชีวิตเดียวเท่านั้นที่มีศักยภาพในอันที่จะถ่ายทอดนัยยะประหวัดที่ซ่อนเร้นอยู่เบื้องหลังสัญญะซึ่งลำพังไม่มีศักยภาพพอที่จะถ่ายทอด ข้อความต่อไปนี้แสดงให้เห็นว่าเกาสิงเจี้ยนไม่ตัดขาดเรื่องของภาษาออกจากมนุษย์อย่างนักโครงสร้างนิยมที่มองว่าสรรพสิ่งสามารถถูกทอนลงด้วยสัญญะที่ไม่จำเป็นต้องสัมพันธ์กับมนุษย์ผู้ใช้ เกาสิงเจี้ยนให้ความสำคัญต่อภาษาศาสตร์เชิงกิจปฏิบัติมากกว่าภาษาศาสตร์บริสุทธิ์หรือภาษาศาสตร์เชิง โครงสร้าง

---

[111] Gao Xingjian 高行健, "Lun wenxue xiezuo" 論文學寫作 (On literary creation), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), pp. 35-36. Gao Xingjian 高行健, "Wenxue yu xuanxue: Guanyu *Lingshan*" 文學與玄學: 關於 *靈山* (Literature and metaphysics: On *Soul Mountain*), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), pp. 199-200. และ Andrea Shen, "Nobel winner affirms the "self": Gao remains apolitical in his approach to the creative enterprise," http://www.news.harvard.edu/gazette/2001/03.08/03-xingjian.html (14 Feb 2002).

[112] Gao Xingjian 高行健, "Wenxue yu xuanxue: Guanyu *Lingshan*" 文學與玄學: 關於 *靈山* (Literature and metaphysics: On *Soul Mountain*), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms) , p. 196.

> 語言不只是概念與觀念的載體，同時還觸動感覺和直覺，這也是符號和信息無法取代活人的語言的緣故。在說出的詞語的背後，說話人的意願與動機，聲調與情緒，僅僅靠詞義與修辭是無法盡言的。文學語言的涵義得由活人出聲說出來才充分得以體現，因而也訴諸聽覺，不只以作爲思維的工具而自行完成。人之需要語言也不僅僅是傳達意義，同時是對自身存在的傾聽和確認。[113]

> Language is not merely concepts and the carrier of concepts, it simultaneously activates the feelings and the senses and this is why signs and signals can not replace the language of living people. The will, motives, tone and emotions behind what someone says can not be fully expressed by semantics and rhetoric alone. The connotations of the language of literature must be voiced, spoken by living people, to be fully expressed. So as well as serving as a carrier of thought literature must also appeal to the auditory senses. The human need for language is not simply for the transmission of meaning, it is at the same time listening to and affirming a person's existence.[114]

ในทำนองเดียวกับผลงานของหลู่ซวิ่น นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* ใช้โครงสร้างและรูปคำภาษาจีน (ทั้งภาษาพูดและภาษาเขียน) สมัยใหม่ประพันธ์แทนภาษาจีนโบราณเพื่อจำลองสภาพการณ์ดำรงอยู่ของมนุษย์ยุคปัจจุบัน รวมทั้งรักษาความสมจริงของเรื่องเล่าด้วยการใช้ภาษาถิ่นประปรายเพื่อรักษารสคำและรสความตามสถานการณ์จริง ในทัศนะของเกาสิงเจี้ยน ภาษาในวัฒนธรรมการประพันธ์ของประเทศจีนมีสองชนิดอันได้แก่ภาษาตายและภาษาเป็น[115] ความแตกต่างระหว่างการประพันธ์วรรณกรรมและความเรียงอยู่ที่การใช้ภาษาคนละชนิด นักประพันธ์สมัยใหม่มักใช้ภาษาเป็นในการประพันธ์วรรณกรรม เนื่องจากภาษาเป็นเป็นภาษาที่คนยุคปัจจุบันคุ้นเคยและง่ายแก่การทำความเข้าใจ รวมทั้งแสดงออกถึง "ความเป็นสมัยใหม่"

---

[113] Gao Xingjian 高行健, "Wenxue de liyou" 文學的理由 (The Case for Literature), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), p. 349.

[114] Gao Xingjian, "The Case for Literature," trans. by Mabel Lee. http://www.literature-awards.com/gao_xingjian_the_nobel_laureate_.htm (14 Feb 2002)

[115] ภาษาตายหมายถึงภาษาที่มนุษย์ยุคปัจจุบันใช้น้อยหรือแทบไม่ได้ใช้ ส่วนใหญ่มักเป็นภาษาจีนโบราณ (Classical Chinese) และภาษาเป็นหมายถึงภาษาที่มนุษย์ยุคปัจจุบันใช้ในชีวิตประจำวัน เทียบได้กับภาษาจีนสมัยใหม่ (Modern Chinese)

(modernity) ได้ดีกว่าภาษาตาย คงไม่มีผู้ใดกลับไปใช้ภาษาจีนโบราณมาถ่ายทอดปรากฏการณ์ร่วมสมัยในยุคสาธารณรัฐประชาชนจีนเป็นแน่ อย่างไรก็ตามนักประพันธ์อาจใช้ภาษาตายในการประพันธ์ความเรียงประเภทต่าง ๆ ได้แม้ว่าการใช้ภาษาตายประพันธ์ความเรียงอาจทำให้เกิด “ท่วงทำนอง” (style) ที่เคร่งขรึม ทั้งนี้เนื่องจากภาษาตายเป็นดั่งผลึกแห่งอารยธรรมโบราณที่บรรจุภูมิปัญญาของบรรพชนไว้

การที่มนุษย์ยุคปัจจุบันใช้ภาษาในการประพันธ์วรรณกรรมเปลี่ยนแปลงไปจากยุคโบราณก็เนื่องจากสุนทรียทัศน์ที่แตกต่างกัน ความงามของภาษาในวรรณกรรมจีนโบราณอยู่ที่การใช้โครงสร้างและคำศัพท์ที่ยากและเก่าแก่กว่ายุคสมัยที่นักประพันธ์มีชีวิตอยู่ รวมทั้งการเคร่งครัดต่อฉันทลักษณ์หรือการลงสัมผัส [duichen (對稱)] อันเป็นความงามที่เกิดจากรูปแบบ (formalistic beauty) ที่เกาสิงเจี้ยนเห็นว่าพันธนาการความคิดอ่านของนักประพันธ์ไว้มิให้เป็นอิสระ ภาษาในวรรณกรรมจีนโบราณจึงดูหรูหราสูงส่ง หลุดพ้นจากความสาธารณ์ ขณะที่ความงามของภาษาในวรรณกรรมจีนสมัยใหม่อยู่ที่การใช้โครงสร้างและคำศัพท์ในชีวิตประจำวันที่เรียบง่าย อย่างไรก็ตามเกาสิงเจี้ยนเห็นว่าความเรียบง่ายของภาษามิได้หมายว่านักประพันธ์จีนสมัยใหม่อับจนภาษาเนื่องจากศิลปะแห่งภาษาในวรรณกรรมจีนสมัยใหม่อยู่ที่การดึงเอาความหมายภายใน (inner meaning) ของภาษาที่ใช้ในชีวิตประจำวันออกมาถ่ายทอดสภาพการดำรงอยู่ของมนุษย์ยุคปัจจุบัน[116] มิง่ายเลยที่จะใช้ภาษาระดับสนทนาที่ใช้ในชีวิตประจำวันเพื่อทั้งสร้างจังหวะจะโคนและทั้งสกัดเอานัยยะของถ้อยคำออกมาเพื่อสื่อความ

นับตั้งแต่ขบวนการ 4 พฤษภาคม (May Fourth Movement) ค.ศ. 1919[117] เป็นต้นมาภาษาในวรรณกรรมจีนสมัยใหม่ก็ปรากฏความเปลี่ยนแปลงมากมาย อันได้แก่ การใช้คำหลายพยางค์ (polysyllabic word) เนื่องจากเป็นไปได้ว่าคำพยางค์เดียว (monosyllabic word) ที่ใช้แพร่หลายในวรรณกรรมจีนโบราณไม่อาจจำลองความคิดอ่านของมนุษย์ยุคปัจจุบันที่เปลี่ยนแปลงไปจากอดีตได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการพรรณนาโลกภายในกระแสธารแห่งความนึกคิดที่ต้องอาศัย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[116] Gao Xingjian 高行健, *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 現代小説技巧初探 (A Preliminary Exploration of the Techniques of Modern Fiction), p. 61. นอกจากนี้รวมบทความที่มีชื่อว่า *การปราศจากลัทธิ* เกาสิงเจี้ยนได้พัฒนาความคิดดังกล่าวไปสู่คำถามที่ว่าภาษาปกติที่ใช้ในชีวิตประจำวันมีศักยภาพมากน้อยเพียงใดในการถ่ายทอดสภาพการดำรงอยู่ของมนุษย์ยุคปัจจุบัน

[117] ขบวนการดังกล่าวเรียกร้องให้ใช้ภาษาจีนภาษาพูด [vernacular Chinese (白話文)] ประพันธ์วรรณกรรม

คำหลายพยางค์ รูปประโยคขนาดยาวและโครงสร้างประโยคที่เอื้อต่อการใช้คำลดรูป คำย่อหรือคำไม่สมบูรณ์มาถ่ายทอด[118]

เกาสิงเจี้ยนเสนอให้นักประพันธ์พยายามทำลายพันธนาการอันเกิดจากไวยากรณ์และสร้างสรรค์โครงสร้างประโยคใหม่ ๆ ในทัศนะของเกาสิงเจี้ยน ไวยากรณ์เกิดจากความพยายามที่จะค้นหา “ตรรกะ” หรือ “กฎเกณฑ์” ของภาษา ไวยากรณ์จึงเป็นเพียงผลการวิจัยปรากฏการณ์ของภาษาของมนุษยชาติ ไม่ใช่บ่อเกิดแห่งภาษา ผู้ที่สร้างกฎเกณฑ์ของภาษาตั้งแต่แรกเริ่มคือมนุษย์หรือมนุษย์ของชาติพันธุ์ใดชาติพันธุ์หนึ่ง ไวยากรณ์ของภาษาเกิดภายหลังจากที่นักวิชาการจำพวกหนึ่งที่เรียกว่า “นักไวยากรณ์” พยายามค้นหา “ตรรกะ” หรือ “กฎเกณฑ์” ที่อยู่เบื้องหลังปรากฏการณ์ของภาษา เกาสิงเจี้ยนให้เหตุผลว่าอันที่จริงในชีวิตประจำวันก็ปรากฏโครงสร้างคำและประโยคใหม่ ๆ ที่ไม่เป็นไปตามไวยากรณ์อย่างมิขาดสาย ที่สำคัญนักไวยากรณ์ก็มักสรุปกฎเกณฑ์ของภาษาทางอ้อมโดยอาศัยวรรณคดีเสียเป็นส่วนใหญ่[119] ด้วยเหตุนี้นักประพันธ์จึงไม่ควรให้กฎเกณฑ์ของภาษาที่นักไวยากรณ์บัญญัติขึ้นมาผูกมัดการสร้างสรรค์ศิลปะแห่งภาษา ในทัศนะของเกาสิงเจี้ยน หากภาษาเป็นเพียงเครื่องมือที่ใช้ถ่ายทอดความคิดอ่านของมนุษย์ การพลิกแพลงหรือประยุกต์ภาษาในการประพันธ์วรรณกรรมก็เป็นสิ่งจำเป็นในการถ่ายทอดความคิดอ่านของมนุษย์ที่เปลี่ยนแปลงไปจากอดีต

อย่างไรตามไม่ได้หมายความว่าเกาสิงเจี้ยนเรียกร้องให้นักประพันธ์ฝ่าฝืนไวยากรณ์ของภาษาตามอำเภอใจจนกระทั่งผู้อ่านไม่เข้าใจ เพียงแต่เสนอแนะให้นักประพันธ์ไม่จำเป็นต้องจมปลักอยู่ในไวยากรณ์สำเร็จรูปที่ปรากฏในตำราหรือชีวิตประจำวันจนไม่ประดิษฐ์หรือสร้างสรรค์คำศัพท์ สำนวนหรือโครงสร้างประโยคที่แตกต่างออกไป เพราะหากภาษาปราศจากพลวัตก็ไม่มีวิวัฒนาการ ภาษาที่ไร้วิวัฒนาการก็ไม่มีศักยภาพเพียงพอที่จะถ่ายทอดประสบการณ์ของมนุษยชาติท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงของประวัติศาสตร์ซึ่งเกาสิงเจี้ยนเห็นว่าเป็นตัวแปรสำคัญที่มีผลทำให้มนุษย์ยุคปัจจุบันมีความสามารถในการใช้ภาษารับรู้โลกแห่งความเป็นจริงและตัวตนของพวกเขา

---

[118] ภาษาจีนโบราณโดยธรรมชาติประกอบสร้างจากคำพยางค์เดียวที่มีความหมายบริบูรณ์ในตนเอง จังหวะของภาษาจีนโบราณจึงกระชับรัดกุมและไม่สามารถรองรับหน่วยขยายยาว ๆ ที่ใช้พรรณนากระแสธารแห่งความนึกคิดที่ไหลรี่ต่อเนื่องกันไปไม่ขาดสาย

[119] การที่เกาสิงเจี้ยนมีทัศนะเช่นนี้เนื่องจากภาษาจีนสมัยใหม่ทั้งในภาษาพูดและภาษาเขียนล้วนมีคำศัพท์ สำนวนและโครงสร้างที่ตกทอดมาจากวรรณกรรมยุคก่อน ๆ ในระดับที่แตกต่างกัน การที่ภาษาของวรรณกรรมยุคก่อน ๆ ยังคงทรงอิทธิพลต่อภาษาจีนสมัยใหม่ทำให้ภาษาจีนโบราณไม่สูญหายไปจากภาษาจีนสมัยใหม่ ปรากฏการณ์ดังกล่าวชี้ให้เห็นว่าพลวัตของภาษาจีนสมัยใหม่เกิดจากการผสมผสานมรดกของวัฒนธรรมจีนโบราณเข้ากับวัฒนธรรมจีนสมัยใหม่หลังขบวนการ 4 พฤษภาคม ค.ศ. 1919 อันมีผลทำให้ภาษาจีนสมัยใหม่สามารถแสดงความเป็นจีนสมัยใหม่ (new Chineseness) และรักษาความเป็นจีนเก่า (old Chineseness) ไว้ได้ในเวลาเดียวกัน

มากยิ่งขึ้น คำศัพท์ สำนวนและโครงสร้างของประโยคใหม่ ๆ จึงกำเนิดขึ้นมาอย่างไม่หยุดยั้ง เกาสิงเจี้ยนมองปรากฏการณ์เหล่านี้เป็นพัฒนาการของภาษา นักไวยากรณ์จะวิเคราะห์ภาษาที่ผิดเพี้ยนเหล่านี้อย่างไร ก็ไม่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์วรรณกรรม โดยนัยยะนี้การสร้างสรรค์วรรณกรรมจึงทำให้ภาษาที่มีอยู่รุ่มรวยขึ้น เพราะภาษาวรรณกรรมที่แต่เดิมเป็นภาษาที่ไม่มีใครใช้เนื่องจากคนส่วนใหญ่เห็นว่าผิดไวยากรณ์เริ่มปรากฏออกมาและส่งผลกระทบต่อภาษาในวงกว้าง

เกาสิงเจี้ยนแสดงพลวัตของภาษาจีนกลางโดยใช้ตัวอย่างประโยคในนวนิยายเรื่องยาวของเขาที่แสดงการไม่ติดยึดอยู่กับ “ตรรกะ” หรือ “กฎเกณฑ์” ของภาษา รูปแบบภาษามากมายในนวนิยายของเขา หากวิเคราะห์ทางโครงสร้างก็จะประสบปัญหาไม่น้อยว่าอะไรคือภาคประธานและภาคแสดง ตัวอย่างง่าย ๆ ที่คัดมากล่าว “ชีวิตมนุษย์แท้ที่จริงก็ไร้สิ่งที่เรียกว่าเป้าหมายสัมบูรณ์ อุปมาดั่งรวงผึ้ง ทิ้งไปคนก็เสียดาย ครั้นจะปลดลงมาก็กลัวผึ้งต่อย” ภาคประธานของประโยคคืออะไร หากบอกว่าคือรวงผึ้ง รวงผึ้งจะทิ้งตนเองได้อย่างไร อันที่จริงรวงผึ้งถูกทิ้งและปลด มนุษย์ต่างหากเป็นผู้ทิ้งและปลด ทว่าประโยคนี้ผู้อ่านที่ใช้ภาษาอยู่ในกลุ่มหรือตระกูลภาษาจีน-ทิเบต (Sino-Tibetan) ก็สามารถอ่านได้เข้าใจและรับรู้ได้ถึงรสของภาษา ต่อมาทฤษฎีภาษาศาสตร์ภาษาจีนสมัยใหม่พัฒนาก้าวหน้าไปมากกว่ายุคขบวนการ 4 พฤษภาคมส่งผลทำให้รูปประโยค ถ้อยคำ สำนวนและวลีที่ผิดแปลกได้รับการอธิบายอย่างกว้างขวางและรอบด้านมากขึ้น ประโยคตัวอย่างข้างต้นสะท้อนลักษณะหนึ่งของภาษาจีนที่ไม่ได้มีเพียงความสัมพันธ์แบบภาคประธานและภาคแสดง แต่ยังมีความสัมพันธ์แบบหัวเรื่อง (topic) และคำวิจารณ์ (comment) ระหว่างหัวเรื่องและคำวิจารณ์มีตรรกะที่สัมพันธ์กันทางความหมาย (semantic relationship) มิได้สัมพันธ์กันทางโครงสร้างแบบภาคประธานและภาคแสดง ข้อถกเถียงเกี่ยวกับความผิดแปลกของภาษาจีนปัจจุบันซึ่งมีวิวัฒนาการมายังไม่ถึง 100 ปีจึงยุติลงไปไม่น้อย โดยนัยยะนี้จะเห็นได้ว่าปรากฏการณ์ทางภาษาเกิดก่อนกฎเกณฑ์ทางไวยากรณ์ซึ่งเป็นฝ่ายตามอธิบายความเปลี่ยนแปลงของภาษา

3.5 จินตภาพนิยม (Imagism) : การนำเสนออัตวิสัยผ่านกระบวนจินตภาพ (Imagery)

จินตภาพนิยมเป็นวิธีหนึ่งที่จะหลอมรวมศิลปะแห่งถ้อยคำซึ่งเป็นวรรณศิลป์ (literary art) เข้ากับทัศนศิลป์ (visual art) บทกวีแนวจินตภาพนิยมสอดคล้องกับสำนวนจีนที่ว่า “ในบทกวีมีภาพวาด ในภาพวาดมีบทกวี” (詩中有畫，畫中有詩。) จินตภาพนิยมเป็นขนบวรรณศิลป์ในกระแสธารแห่งวรรณกรรมจีนโบราณ กล่าวกันว่าจินตภาพนิยมเริ่มแรกปรากฏใน กวีนิพนธ์แนวเต๋าและพุทธศาสนามหายานนิกายเซนซึ่งแพร่หลายอย่างมากในสมัยราชวงศ์ถัง

จินตภาพนิยมแบบดั้งเดิมที่ปรากฏในบทกวีแนวเต๋าหรือเซนมักจำกัดอยู่แค่จินตภาพของธรรมชาติ ส่วนใหญ่มักเป็นธรรมชาติที่ยิ่งใหญ่เพื่อสะท้อนความกระจ้อยร่อยของมนุษย์เบื้องหน้า

พลานุภาพของธรรมชาติและความไม่จีรังของมนุษย์เบื้องหน้าวัฏจักรนิรันดร์ ทั้งนี้ก็เพื่อให้ผู้เสพศิลปะละวางอัตตาและหวนคืนสู่ภาวะธรรมชาติอันเป็นภาวะที่อยู่พ้นการนิยามและการแบ่งแยกที่ปรัชญาเต๋าและเซนเชื่อว่าเป็นภาวะแห่งความหลุดพ้น ถ้อยคำแห่งกวีนิพนธ์จึงเปรียบเสมือนสื่อกลางอันมีศักยภาพในอันที่จะโน้มนำจิตใจของผู้เสพให้ล่วงเข้าสู่ภาวะดังกล่าว กวีนิพนธ์จึงนับเป็นศิลปะประเภทหนึ่งที่เชื่อมโยงมนุษย์เข้ากับโลกุตรภาวะซึ่งปรัชญาเต๋าและเซนเห็นว่าเป็นเป้าหมายปลายทางของการเป็นมนุษย์ที่แท้และได้รับการยอมรับว่าเป็นสื่อกลางอันทรงคุณค่าในการถ่ายทอดโลกุตรภาวะซึ่งถือเป็นประสบการณ์ทางศาสนาอย่างหนึ่ง ไม่แปลกแต่ประการใดที่จะพบเห็นการถ่ายทอด “ธรรม” ออกมาในรูปแบบของกวีนิพนธ์ นักพรตและพระเซนมักใช้บทกวีถ่ายทอด “ธรรม” ให้แก่สานุศิษย์อยู่เสมอ การถ่ายทอด “ธรรม” ผ่านบทกวีจึงกลายเป็นขนบวรรณศิลป์อย่างหนึ่งในวัตนธรรมศาสนา

การนำเอาธรรมชาติมาเป็นเนื้อหาของกวีนิพนธ์ทำให้กวีนิพนธ์แนวจินตภาพนิยมมีลักษณะของจินตนิยม (Romanticism) ด้วย เพราะให้ความสำคัญต่อธรรมชาติ แต่ความเป็นจินตนิยมของกวีนิพนธ์จีนโบราณแตกต่างจากของตะวันตกตรงที่ไม่ให้ความสำคัญต่อตัวตนเพื่อสะท้อนความยิ่งใหญ่ของปัจเจกภาวะอย่างจินตนิยมตะวันตกซึ่งต่อมามีส่วนช่วยในการสร้างฐานคติของปัจเจกชนนิยมและเสรีนิยมประชาธิปไตยในยุโรป แต่กลับมุ่งนำพามนุษย์ไปสู่ภาวะหลุดพ้นจากอัตตา

ในประวัติวรรณกรรมจีน นักวรรณคดีบางสำนักเชื่อว่าบ่อเกิดของจินตภาพนิยมน่าจะเกี่ยวข้องอย่างใกล้ชิดกับการประดิษฐ์อักษรจีนซึ่งส่วนหนึ่งเป็นอักษรภาพ การนึกคิดเป็นภาพ (visualization) จึงมีผลต่อกวีนิพนธ์แนวจินตภาพนิยมทั้งโดยตรงและโดยอ้อม จินตภาพนิยมพัฒนาแตกแขนงมากมายไปตามศิลปินแต่ละท่านและสำนักวรรณคดีแต่ละสำนัก ศิลปินจีนยุคหลังมากมายก็นำเอาจินตภาพนิยมแบบดั้งเดิมมาประยุกต์ใช้ในหลายระดับ แม้แต่นักกวีสมัยใหม่ของตะวันตก เช่น เออร์ซา เพานด์ (Erza Pound) เยทส์ (Yeats) และที.เอส.เอลเลียต (T.S.Eliot) ก็ประยุกต์จินตภาพนิยมของตะวันออกมาใช้จนเกิดเอกลักษณ์เฉพาะตน

ศิลปินทั้งตะวันออกและตะวันตกล้วนประยุกต์ประพันลีลาแบบจินตภาพนิยมแบบดั้งเดิมเพื่อวัตถุประสงค์ที่หลากหลาย แม้ว่าจินตภาพนิยมจะมีรายละเอียดที่แตกต่างหลากหลายที่แปรเปลี่ยนไปจากต้นเค้า แต่ก็มีลักษณะร่วมกันตรงที่ใช้ถ้อยคำจัดวางองค์ประกอบของภาพวาดขณะอ่านจะปรากฏภาพวาดออกมาทีละส่วนในใจของผู้อ่าน เมื่ออ่านกวีนิพนธ์จบก็จะได้มโนภาพสมบูรณ์

เกาสิงเจี้ยนดูเหมือนจะยกจิตรกรรมให้เป็นต่อวรรณกรรมขั้นหนึ่งในแง่ของการถ่ายทอดอัตวิสัย ในทัศนะของเขา ภาพวาดก็เป็นเช่นเดียวกับดนตรีที่ “แปร” หรือ “ตรึง” อัตวิสัยได้โดยตรงโดยไม่ต้องผ่านภาษา ขณะที่วรรณกรรมต้องอิงอาศัยถ้อยคำที่บรรทุกเอามโนทัศน์ต่าง ๆ มาสาธยายอัตวิสัยอีกต่อหนึ่ง การถ่ายทอดจึงเป็นไปโดยอ้อมมากกว่า ก่อนลงมือวาดภาพ

เกาสิงเจี้ยนมักเปิดดนตรีบรรเลงหรือเพลงที่เขาฟังไม่เข้าใจเพื่อขจัดความคิด เสียงดนตรีและเพลงจะทำให้เขาล่วงเข้าสู่ภาวะแห่งการปลอดความคิดและดำดิ่งอยู่ภายในอัตวิสัยที่ไร้ภาษา เขาเรียกกระบวนการดังกล่าวว่า “การทำให้บริสุทธิ์”[120] [Purification (淨化)]

ในทัศนะของเกาสิงเจี้ยน ภาพวาดปรากฏก่อนถ้อยคำหรือทัศนศิลป์ปรากฏก่อนวรรณศิลป์ ในการสร้างศิลปกรรม เขาใช้หลักฐานทางมานุษยวิทยายืนยันแนวคิดดังกล่าว มนุษย์ถ้ำลาสโก (Lascaux man) ถ่ายทอด “ภาษา” ของพวกเขาผ่านภาพวาดเป็นเบื้องต้น มิใช่ “ถ้อยคำ” ซึ่งเป็นสิ่งที่ประดิษฐ์ขึ้นมาภายหลังเพื่อถ่ายทอดมโนภาพ[121] แนวคิดดังกล่าวนำไปสู่การประยุกต์กลวิธีถ่ายทอดอัตวิสัยของทัศนศิลป์มาใช้กับวรรณศิลป์ จินตภาพนิยมของเกาสิงเจี้ยนจึงเป็นผลิตผลของการประยุกต์ศิลปะข้ามแขนง จินตภาพนิยมของเกาสิงเจี้ยนเป็นไปเพื่อถ่ายทอดอัตวิสัย ขณะที่จินตภาพนิยมแบบดั้งเดิมเป็นไปเพื่อถ่ายทอดประสบการณ์ทางศาสนา

ในนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* มีหลายบทที่ปรากฏการสร้างทัศนศิลป์ให้ปรากฏผ่านตัวบทด้วยคำประพันธ์ร้อยแก้ว (poetic prose) ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างเพียงบทเดียว ในบทที่ 77 พรรณนาธรรมชาติรอบกายเพื่อถ่ายทอดอัตวิสัยของตัวละครเอก “ฉัน” เมื่ออ่านอย่างต่อเนื่อง ภาพของต้นหลิวและสภาพแวดล้อมบริเวณผืนน้ำจะค่อยกระจ่างขึ้นมาภายในใจของผู้อ่าน

> 不明白這片反光有什麼意義，不大的水面，樹葉都落光了，灰黑的枝桿，最靠近的一棵像是柳樹，再遠一些更接近水面的兩棵可能是榆樹，面前的柳樹蓬鬆細細的枝條，後兩棵光禿的枝椏上只有些小杈，那反光的水面上不知是否結了冰，天冷時，早晨有可能結上一層，天空灰蒙蒙的像要下雨，沒有雨，沒有動靜，樹枝並不搖曳，也沒有風，都凝結了，如死一般，只有那麼一點音樂，飄忽而不可捉摸，這幾棵樹長得都有些歪曲，兩棵榆樹分別多少向右向左傾斜，那高大些的柳樹主幹則偏向右，在主幹上生出的三根幾乎同樣粗細的枝杈又都向左，畢竟取得了一種平衡，然後，就固定不動了，像這一片死水，一張畫完了的畫，不再有任何變化，也沒有改變的意願，沒有騷亂，沒有衝動，沒有慾念。[122]

> I don’t understand the meaning of these reflections. It isn’t a large stretch of water, the leaves of the trees have all fallen and the branches and the trunks are grey-black. The one closest seems to be

---

[120] Gao Xingjian 高行健, “Lun wenxue xiezuo” 論文學寫作 (On literary creation), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), pp. 32-33.

[121] Ibid., 34

[122] Gao Xingjian 高行健, *Lingshan* 靈山 (Soul Mountain), p. 498.

> a willow, the two further off but closer to the water could be elms. The slender branches of the willow in front are loosely tangled and the bare branches of the two at the back have only small twigs on them. I can't tell if the water with the reflections in it is iced over, in cold weather sometimes there is a layer of ice. The sky is grey and gloomy and it looks as if it is about to rain, but there is no rain, no movement, the branches do not sway, there is no wind. Everything is frozen as if dead. There is only this faint trace of music, wafting and intangible. The trees all have a slight slant. The two elms slant, one to the right and the other to the left. The trunk of slightly larger willow slants to the right and three branches of virtually the same thickness growing from it all slant to the left, so there is a sort of balance. Thereafter, it is fixed and unmoving, like a stretch of dead water, a finished painting which will not be further changed, devoid of any wish for change, devoid of disturbance, devoid of impulse, devoid of desire.[123]

3.5 สาธกนิทาน (Allegory)

ในบทสุดท้ายของนวนิยาย ผู้เล่ายกเรื่องราวทั้งหมดที่ตนเองประสบมาและนำเสนอออกมาในรูปแบบของสาธกนิทานมากมายขึ้นสู่ระดับทฤษฎีความรู้ (epistemology) โดยอุปมาพระเจ้าซึ่งเป็นตัวแทนของสัจจะซึ่งตัวละครเอก "ฉัน" พยายามจะเข้าถึงกับกบตัวหนึ่งที่มีตาสองข้าง ข้างหนึ่งจ้องมองมนุษย์ที่พยายามเข้าใจ พระองค์ข้างหนึ่งกระพริบไปมา ราวกับจะสื่อสารกับมนุษย์ด้วยภาษาที่ไม่สามารถเข้าใจได้ ตัวละครเอก "ฉัน" ค้นพบว่าแท้ที่จริงการเดินทางเพื่อค้นหาความรู้และความเข้าใจโลกและชีวิตกลับไม่ได้มอบความรู้และความเข้าใจอะไรให้ตนเองแม้แต่น้อย ตัวละครเอก "ฉัน" สารภาพว่าไม่รู้และเข้าใจอะไรเลยและจบนวนิยายลงด้วยการพรรณนาธรรมชาติรอบตัวผ่านจักษุสัมผัส พร้อมบทรำพึงสุดท้ายเกี่ยวกับการค้นพบความรู้แจ้งดังกล่าว

> 窗外的雪地裏我見到一隻很小很小的青蛙，眨巴一隻眼睛，另一隻眼圓睜睜，一動不動，直望著我。我知道這就是上帝。

---

[123] Gao Xingjian, *Soul Mountain*, trans. Mabel Lee, p. 480.

他就這樣顯示在我面前，只看我是不是領悟。

他用一隻眼睛在同我說話，一張一合，上帝同人說話的時候不願人聽到他的聲音。

我也毫不奇怪，似乎就應該這樣，仿佛上帝原來就是青蛙，那一隻聰明的圓眼睛一眨不眨。他肯審視我這個可憐的人，就夠仁慈的了。

他另一隻眼睛，眼皮一張一合在講人類無法懂得的語言，我應該明白，至於我是否明白，這並不是上帝的事情。

我盡可以以爲這眨動的眼皮中也許並沒有什麼意義，可它的意義也許就正在這沒有意義之中。

沒有奇跡。上帝就是這樣說的，對我這個不知饜足的人說。

那麼，還有什麼可追求的？我問他。

周圍靜悄悄的，雪落下來沒有聲音。我有點詫異這種平靜。天堂裡就這麼安靜。

也沒有喜悅。喜悅對憂慮而言。

只落著雪。

我不知道此時身在何處，我不知道天堂裡這片土地又從何而來，我四周環顧。

我不知道我什麼也不懂，還以爲我什麼都懂。

事情就出在我背後又總有隻莫名其妙的眼睛，我就只好不懂裝懂。

裝作要弄懂卻總也弄不懂。

我其實什麼也不明白，什麼也不懂。

就是這樣。[124]

In the snow outside my window I see a small green frog, one eye blinking and the other wide open, unmoving, looking at me. I know this is God.

He appears just like this before me and watches to see if I will understand.

He is talking to me with his eyes by opening and closing them. When God talks to humans he doesn't want humans to hear his voice.

And I don't think it at all strange, it is as if it should be like this. It is as if God is in fact a frog. The intelligent round eye

[124] Gao Xingjian 高行健, *Lingshan* 靈山 (Soul Mountain), pp. 525-526.

doesn't so much as blink once. It is really kind that he should deign to gaze upon this wretched human being, me.

His other eye opens and closes as it speaks a language incomprehensible to humans. Whether I understand or not is not God's concern.

I could of course think maybe there is no meaning at all in this blinking eye, but its significance could lie precisely in its not having meaning.

There are no miracles. God is saying this, saying this to this insatiable human being, me.

Then what else is there to seek? I ask of him.

All around is silence, snow is falling soundlessly. I am surprised by this tranquility. In heaven it is peaceful like this.

And there is no joy. Joy is related to anxiety.

Snow is falling.

I don't know where I am at this moment, I don't know where this realm of Heaven comes from, I look all around.

I don't know that I don't understand anything and still think I know everything.

Things just happen behind me and there is always a mysterious eye, so it is best for me just to pretend that I understand even if I don't.

While pretending to understand, I still don't understand.

The fact of the matter is I comprehend nothing, I understand nothing.

This is how it is.

Written from 1982 to September 1989

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Beijing and Paris[125]

ประเด็นปัญหาทางทฤษฎีความรู้ดังกล่าวนำไปสู่แนวคิดที่ว่ามนุษย์ไม่สามารถเข้าถึงความจริงได้และการตระหนักว่าการที่ตนเองว่าไม่สามารถรู้ได้เป็นความรู้อย่างหนึ่ง เกาสิงเจี้ยนจึงไม่แสดงการค้นพบความรู้ที่แท้จริงอะไรในนวนิยายของเขา แต่เพียงจดจารจารึกการรับรู้ทางผัสสะในระดับปัจเจกเพื่อแสดงการมีตัวตนอยู่ของเขาเท่านั้น ดังที่ราชบัณฑิตยสภาสวีเดนกล่าวว่าเกาสิงเจี้ยนเป็นนักกังขาคติที่ไม่อวดอ้างว่าตนเองอธิบายโลกได้ (He is a perspicacious sceptic who makes no claim to be able to explain the world. He asserts that he has found freedom only in writing.[126]) สำหรับเกาสิงเจี้ยน ความเป็นจริงของวรรณกรรมเป็นความเป็นจริงในระดับผัสสะ ความเป็นจริงใดที่อยู่นอกเหนือจากการรับรู้เชิงผัสสะไม่อยู่ในขอบข่ายของวรรณกรรม[127] นี่เป็นจุดที่วรรณกรรมสามารถก้าวพ้นข้อจำกัดของวิทยาศาสตร์ที่ตั้งอยู่บนฐานคิดของปฏิฐานนิยมและเติมเต็มจุดที่วิทยาศาสตร์ขาดพร่องไปอย่างงดงาม

ประเด็นสุดท้ายคือความเชื่อมโยงระหว่างชื่อเรื่องของนวนิยายกับการเดินทางไปแสวงหาขุนเขาที่ว่า การเดินทางไปแสวงหา *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* เป็นเพียงสาธกนิทานเท่านั้น ไม่สำคัญว่าผู้เล่าได้ไปพบขุนเขาดังกล่าวจริงหรือไม่ ตัวบทก็ไม่เคยบ่งบอกอย่างชัดแจ้งว่าตัวละครเอกที่นำเสนอออกในรูปแบบของบุรุษสรรพนามทั้งสามไปถึงขุนเขาดังกล่าวแล้วหรือขุนเขาที่ว่ามีตัวตนอยู่จริงตามแผนที่ภูมิศาสตร์ ผู้อ่านจะพบว่าตัวละครเอกที่นำเสนอออกในรูปแบบของบุรุษสรรพนามทั้งสามก็มิได้ยึดติดอย่างเคร่งเครียดว่าจะต้องไปให้ถึงขุนเขาที่ว่าอย่างจริงจังเท่าใดนัก ตัวละครเอกทั้งสามเดินทางอย่างเรื่อยเปื่อย แวะตามสถานที่ต่าง ๆ และเปลี่ยนเป้าหมายของการเดินทางจากสถานที่หนึ่งไปยังสถานที่หนึ่งโดยไม่มีเป้าหมายสุดท้ายอย่างแท้จริง การเดินทางในลักษณะนี้สัมพันธ์กับปรัชญาเต๋าของเหลาจื๊อ [Laozi (老子)] ที่เห็นว่านักเดินทางที่ดีย่อมไม่มีเป้าหมายที่แน่นอน เพราะการแสวงหากลายเป็นจุดหมายปลายทางของการแสวงหา ดังที่ตัวละครเอกผู้เล่า “ฉัน” ในบทที่ 57 รำพึงกับตนเอง

> 沒有目的便是目的，搜尋這行爲自成一種目標，且不管搜尋什麼。而生命本身原本沒有目的，只是就這樣走下去罷了。[128]

---

[125] Gao Xingjian, *Soul Mountain*, trans. Mabel Lee, pp. 505-506.

[126] The Swedish Academy, “Press Release,” in *The Nobel Prize for Literature*, http://www.nobel.se/literature/laureates/2000/press.html (3 Aug 2003).

[127] Gao Xingjian 高行健, “Meiyou zhuyi” 沒有主義 (Without Isms), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), p. 12.

[128] Gao Xingjian 高行健, *Lingshan* 靈山 (Soul Mountain), p. 349.

> So not having a goal is a goal, the act of searching itself turns into a sort of goal, and the object of the search is irrelevant. Moreover, life itself is without goals, and is simply traveling along like this.[129]

สิ่งสำคัญเหนืออื่นใดคือกระบวนการเดินทางไปแสวงหาขุนเขาดังกล่าวต่างหากที่เป็นความหมายของการเดินทาง มิใช่จุดหมายปลายทางของการเดินทาง ความหมายที่ว่าก็คือความหมายทางจิตใจ (spiritual meaning) อันได้แก่ การค้นพบความจริงบางอย่างจากพิธีกรรม ความเชื่อลึกลับ ตำนานปกรณัม เรื่องเล่าของคนชายขอบ ความรู้แห่งความไม่รู้ ภาพนิมิต (epiphany) และความอภิรมย์จากการตรวจสอบความมีสำนึกภายใน (inner consciousness) ของตนเอง อันล้วนเป็นผลมาจากการแสวงหาทางใจ (spiritual quest) ของผู้เล่าที่บังเกิดขึ้นระหว่างเดินทางไปแสวงหาขุนเขาทางรูปธรรม (physical journey) และกลายเป็นจุดหมายปลายทางของการเดินทางครั้งนี้ ผู้อ่านจะทราบโดยปริยายว่าความหมายทางจิตใจมากมายที่จับต้องไม่ได้ต่างหากคือ *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* ไม่ใช่ *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* ที่สามารถประจักษ์ด้วยผัสสะทั้งห้า ด้วยเหตุนี้เกาสิงเจี้ยนจึงให้ชื่อนวนิยายของเขาว่า *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* เมื่ออ่านจนจบบทสุดท้ายก็จะทราบโดยนัยยะว่าการเดินทางดูเหมือนไม่ได้จบลงอย่างแท้จริง เพราะผู้เล่าตระหนักว่าเขาไม่รู้และเข้าใจอะไรทั้งสิ้นจากการเดินทางไปศึกษาสรรพสิ่งท่ามกลางสังคมอนารยะครั้งนี้ ราวกับจะสื่อให้ผู้อ่านทราบว่าชีวิตก็คือการเดินทางไปเรื่อย ๆ ไม่มีที่สิ้นสุดและจบลงด้วยความไม่รู้และเข้าใจอะไร เช่นเดียวกับการเริ่มต้นของการเดินทางที่ผู้เล่าก็ไม่รู้และเข้าใจอะไร การลงท้ายนวนิยายด้วยการระบุวันเวลาที่เริ่มและสิ้นสุดการประพันธ์ทำให้นวนิยายของเขากลายเป็นเพียงบันทึกการเดินทาง (travelogue) ส่วนตัวเท่านั้น

จากการวิเคราะห์ทั้งหมดข้างต้น กลวิธีสมัยใหม่ที่เกาสิงเจี้ยนใช้ในนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* แสดงการรับเอาขนบวรรณศิลป์แห่งการถ่ายทอดโลกแห่งอัตวิสัยมาเป็นหัวใจของการประพันธ์นวนิยายเพื่อแสดง “ปัจเจกภาวะ” ตอบโต้นโยบายศิลปะและวรรณคดีของเหมาเจ๋อตุงที่เชิดชู “มวลชนภาวะ” โลกแห่งอัตวิสัยจึงเป็นบ่อเกิดของนวนิยาย ในแง่นี้นวนิยายของเขาก็ไม่น่าจะแตกต่างจากนวนิยายสมัยใหม่ของตะวันตก ความแตกต่างอยู่ที่การประยุกต์ท่าทีแบบพุทธศาสนามหายานนิกายเซนที่เรียกว่า “การถอดถอนตนเองเพื่อเพ่งพิศดูอย่างสงบสงัด” มาใช้ในการเล่าเรื่องซึ่งเอื้อให้ผู้เล่าสามารถเพ่งมองอัตวิสัยของตนเองและปรากฏการณ์ภายนอกผ่านมุมมองการเล่าเรื่องที่หลากหลายจากภายนอก การเล่าเรื่องของเขาจึงมีเอกลักษณ์เฉพาะตนและสร้างรูปแบบการเล่าเรื่องแนวใหม่ให้แก่บรรณพิภพร่วมสมัย

---

[129] Gao Xingjian, *Soul Mountain*, trans. Mabel Lee, p. 342.

ในแง่ของการใช้รูปแบบกระแสสำนึกเพื่อถ่ายทอดโลกแห่งอัตวิสัยของตนเอง เกาสิงเจี้ยนก็ตีความคำว่า “กระแสสำนึก” ใหม่ว่ามิใช่สำนักวรรณคดีแต่เป็นเครื่องมือกลางที่นักประพันธ์ผู้ใดก็สามารถนำมาประยุกต์ใช้ได้ในหลายระดับ การใช้กระแสสำนึกจึงถือเป็นกลวิธีอันเป็นสากลสำหรับการประพันธ์ นอกจากนี้เขายังมองกระแสสำนึกในแง่ของกระบวนการทำงานภายในจิตใจซึ่งเป็นธรรมชาติสากลของมนุษย์ มนุษย์ไม่ว่าจะเป็นชนชาติหรือชนชั้นใดล้วนมีกระแสสำนึกเป็นธรรมชาติทั้งสิ้น ด้วยเหตุนี้จึงอ้างมิได้ว่ากระแสสำนึกเป็นของชนชาติใดชนชาติหนึ่งและผูกขาดการใช้ กระแสสำนึกจึงนับเป็นกิจกรรมทางใจซึ่งเป็นธรรมชาติของมนุษยชาติ การมองกระแสสำนึกในแง่จิตวิทยาทำให้กระแสสำนึกก้าวพ้นความเป็นชาติและกลายเป็นสากล

ในการใช้ภาษาจีนกลางถ่ายทอดโลกแห่งอัตวิสัยในรูปแบบกระแสสำนึก เกาสิงเจี้ยนทำให้เรื่องเล่าภายในกระแสสำนึกบรรลุถึงกาลปัจจุบันอันเป็นนิรันดร์ เขาเป็นหนี้ภาษาจีนซึ่งเกี่ยวพันอย่างใกล้ชิดกับปรัชญาเต๋าหรือเซนที่ให้ความสำคัญต่อความคลุมเครือและความกำกวมซึ่งเอื้อให้เกาสิงเจี้ยนถ่ายทอดโลกแห่งอัตวิสัยในตัวตนแห่งอุตตรภาวะได้โดยง่าย ความยืดหยุ่นในภาษาจีนจึงปลดปล่อยมนุษย์ออกจากตรรกะของภาษาอันเป็นเสมือน “กรงขัง” (Prison house of language) ที่ตีกรอบความคิดอ่านของมนุษย์ไว้ การทดลองถ่ายทอดโลกภายในกระแสสำนึกด้วยภาษาจีนนำเกาสิงเจี้ยนไปสู่ข้อสรุปที่ว่าภาษาจีนแตกต่างจากภาษาตะวันตกที่ตั้งอยู่บนมโนทัศน์ทางไวยากรณ์ (grammatical concept) อันก่อให้เกิดการแบ่งแยกกาลของคำกริยาและเพศพจน์ของคำนามในระดับวากยสัมพันธ์อย่างชัดเจน การตีความคำว่า “กระแสสำนึก” ใหม่และนำมาใช้ในบริบทของภาษาจีนทำให้นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* มีเอกลักษณ์เฉพาะตนที่ไม่เหมือนกับนวนิยายสมัยใหม่ของตะวันตก

ในแง่ของภาษา เกาสิงเจี้ยนประยุกต์กลวิธีถ่ายทอดอัตวิสัยของคีตศิลป์มาใช้กับวรรณศิลป์เพื่อถ่ายทอดอัตวิสัยของตนเองกับผู้อ่าน คำประพันธ์ร้อยแก้วของเขาจึงมีจังหวะจะโคน ดุจดนตรี นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* แง่หนึ่งจึงเป็นผลิตผลของการประยุกต์ศิลปะข้ามแขนง ประการที่สองก็เพื่อตอกย้ำว่าภาษาแท้ที่จริงต้องถูกเปล่งเสียงโดยผู้อ่านที่มีเลือดเนื้อเพื่อให้ภาษามีพลังและชีวิต เสียงในภาษาที่ถูกเปล่งโดยมนุษย์เป็นตัวแปรสำคัญในการถ่ายทอดนัยยะประหวัดมากมายที่สัญญะและรหัสต่าง ๆ โดยลำพังถ่ายทอดไม่ได้หากปราศจากมนุษย์ ภาษาในทัศนะของเขาจึงสัมพันธ์กับมนุษย์ผู้ใช้เสมอ กล่าวได้ว่าเกาสิงเจี้ยนมีแนวคิดเรื่องภาษาวรรณกรรมค่อนไปในทางภาษาศาสตร์ทางกิจปฏิบัติ (pragmatic linguistics) มากกว่าภาษาศาสตร์บริสุทธิ์ (pure linguistics) เช่นเดียวกับคีตศิลป์ เกาสิงเจี้ยนประยุกต์กลวิธีถ่ายทอดอัตวิสัยของทัศนศิลป์มาใช้ในวรรณศิลป์ ก่อให้เกิดประพันธลีลาแบบจินตภาพนิยม

ในแง่ของการปราศจากโครงเรื่อง เกาสิงเจี้ยนเปิดให้ตัวบทกลายเป็นแหล่งรวมปกิณกะคดีแห่งชีวิตเพื่อนำเสนอโลกและชีวิตด้วยมุมมองที่แตกต่างไปจากเดิม ทั้งนี้เขาใช้ความไร้ตรรกะมาเป็นสิ่งอธิบายโลกและชีวิตในยุคปัจจุบัน การปราศจากโครงเรื่องยังให้เอื้อให้เกาสิงเจี้ยนสามารถ

จดจารจารึกกระบวนการรับรู้ทางผัสสะที่เขาเชื่อว่าปราศจากลัทธิอย่างอิสระเสรี เขาประยุกต์กลวิธีดังกล่าวมาจากสุนทรียศาสตร์จีนแบบดั้งเดิมที่ให้ความสำคัญต่อความไม่ปะติดปะต่อซึ่งสามารถพบได้ในงานเขียนปกิณกะคดีและงานเขียนทางปรัชญาของจีนโบราณ

หากนิยามความเป็นสมัยใหม่ทางวรรณกรรมจากการนำขนบวรรณศิลป์ของตะวันตกมาประยุกต์ใช้ นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* เป็นนวนิยายจีนสมัยใหม่ในบริบทสังคมจีนร่วมสมัย เช่นเดียวกับหลู่ซวิ่นและนักประพันธ์จีนสมัยใหม่คนอื่น ๆ แต่ต่างบริบททางประวัติศาสตร์และเป้าหมายของการนำมาประยุกต์ใช้ ด้วยเหตุที่นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* มีลักษณะของนวนิยม แต่ไม่ได้เป็นผลิตผลของนวนิยมล้วน ๆ ทำให้นักวิจารณ์ไม่สามารถจัดนวนิยายเรื่องดังกล่าวเข้าสำนักทางวรรณกรรมใดได้ ข้อสรุปดังกล่าวสอดคล้องกับวาทกรรมว่าด้วยการปราศจากลัทธิของเกาสิงเจี้ยน ทั้งยังสนับสนุนคำกล่าวของเขาที่ว่าเป็นการเหมาะสมกว่าที่จะวางเขาอยู่ตรงรอยต่อระหว่างวัฒนธรรมตะวันตกกับตะวันออกและระหว่างประวัติศาสตร์กับปัจจุบัน[130]

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[130] Gao Xingjian 高行健, "Chidaole de xiandaizhuyi yu dangjin Zhongguo wenxue" 遲到了的現代主義與當今中國文學 (Belated modernism and Chinese literature today), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), p. 116.

บทที่ 4

จากทฤษฎีวรรณคดีสู่นวนิยาย: “ปัจเจกภาวะ” ในนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ*

ท่ามกลางการถูกคุกคามจากนโยบายศิลปะและวรรณคดีของเหมาเจ๋อตุง นอกจากกลวิธีการประพันธ์แนวใหม่ เกาสิงเจี้ยนยังแสดงความเป็นปัจเจกผ่านแนวคิดสามประการดังนี้

4.1 แนวคิดเรื่องการปราศจากลัทธิ

4.2 แนวคิดเรื่องการกลับไปแสวงหาวัฒนธรรมชายขอบที่ถูกวัฒนธรรมของจื๋อและการปฏิวัติวัฒนธรรมทำลาย เพื่อศึกษาปฏิสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ มนุษย์กับขนบธรรมเนียมประเพณีและมนุษย์กับธรรมชาติ รวมทั้งการมองโลกแบบประวัติศาสตร์นิยมใหม่

4.3 แนวคิดเรื่องวรรณกรรมเย็นหรือวรรณกรรมบริสุทธิ์เป็นแนวคิดที่สรุปรวมมโนทัศน์ทางวรรณกรรมของเขาทั้งหมดและแสดงออกมาอย่างเต็มเปี่ยมในคำว่า “ปัจเจกภาวะ” ในนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* ซึ่งเขาเห็นว่าเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้วรรณกรรมเป็นเอกเทศจากลัทธิและอุดมการณ์ทั้งปวง เหตุผลแห่งการประพันธ์ก็เพียงเพื่อยืนยันการมีตัวตนของเขาผ่านงานเขียนเท่านั้น

ในที่นี้ผู้วิจัยใช้คำว่า “ปัจเจกภาวะ” เนื่องจากวิเคราะห์วรรณกรรมและทฤษฎีวรรณคดีของเกาสิงเจี้ยนในบริบทประวัติศาสตร์จีนร่วมสมัย คำว่า “ปัจเจกภาวะ” ในบริบทสังคมจีนภายใต้นโยบายศิลปะและวรรณคดีของเหมาเจ๋อตุงมีความหมายลบและนัยยะท้าทายอำนาจรัฐ เพราะนโยบายศิลปะและวรรณคดีของเหมาเจ๋อตุงมุ่งเชิดชู “มวลชนภาวะ” นี่เป็นการพิจารณาคำว่า “ปัจเจกภาวะ” ในความหมายแคบ สำหรับผู้วิจัย คำว่า “ปัจเจกภาวะ” ของ เกาสิงเจี้ยนยังมีความหมายกว้าง หากพิจารณาแนวคิดเรื่อง “ปัจเจกภาวะ” ในบริบทโลกจะพบว่าความพยายามที่จะแสดง “ปัจเจกภาวะ” ของมนุษย์เป็นสากล มนุษย์ทุกวัฒนธรรมต่างล้วนแสดง “ปัจเจกภาวะ” ด้วยกันทั้งสิ้น ทว่าต่างกันในรายละเอียด แม้เกาสิงเจี้ยนมุ่งท้าทายอำนาจของลัทธิที่เชิดชู “มวลชนภาวะ” ในสาธารณรัฐประชาชนจีน แต่แนวคิดดังกล่าวสะท้อนสากลภาวะของมนุษย์ที่ไม่จำกัดอยู่แต่เฉพาะในบริบทสังคมจีนเท่านั้น ทว่าข้ามพรมแดนของชาติและวัฒนธรรม ผลงานของเขาจึงสามารถศึกษาทั้งในสองลักษณะคือลักษณะท้องถิ่น (the local) และลักษะสากล (the universal) ผู้วิจัยมุ่งวิเคราะห์เกาสิงเจี้ยนในบริบทสังคมจีนร่วมสมัยเป็นสำคัญและแทรกการวิเคราะห์เกาสิงเจี้ยนในฐานะมนุษยชาติในประวัติศาสตร์แห่งการแย่งชิงพื้นที่ทางวัฒนธรรมในบริบทโลกเพียงบางประเด็นที่เกี่ยวข้อง

4.1 แนวคิดเรื่องการปราศจากลัทธิ (Without isms)

แนวคิดว่าด้วยการปราศจากลัทธิที่เกาสิงเจี้ยนนำเสนอผ่านนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* ปรากฏอย่างชัดเจนในบทที่ 70 ที่ว่าด้วยการดำรงชีวิตของศิลปินนามว่ากงเสียน (Gong Xian) และในทุกบทที่นำเสนอกระบวนการรับรู้ความเป็นจริงเชิงอัตวิสัยผ่านประสาทสัมผัสของผู้เล่า เกาสิงเจี้ยนเชื่อว่าการปราศจากลัทธิทำให้วรรณกรรมสามารถธำรงไว้ซึ่งแก่นแท้ของวรรณกรรมซึ่งสำหรับเขาเป็นเรื่องของปัจเจกชนล้วน ๆ ที่ไม่เกี่ยวข้องกับอุดมการณ์ใด ๆ ทั้งสิ้น ข้อความข้างล่างสามารถอธิบายมโนทัศน์ดังกล่าวได้เป็นอย่างดี

> Gao Xingjian speaks about breaking away not only from politics, but also from "ethical didacticism," which we may interpret in a broad sense to refer to ideology or philosophy, be it of Marxist, Confucius or any other brand except his own "mysterious learning" (*xuanxue*), which is not really an ideology or a philosophy but a "mode of thought." To break away from politics means as a minimum to assert a relative autonomy for literature: the writer should not turn himself into an instrument for the Party. To break away from ideology, or even philosophy, means something much more: to rid literature of suppositions, standpoints, and attitudes, which have been imbued in the basic material of literature, i.e., the language.[1]

การไม่สนใจตรรกะและหันไปให้ความสำคัญต่อการรับรู้ทางประสาทสัมผัสส่วนบุคคลทำให้ผลงานของเขามีลักษณะต่อต้านปฏิฐานนิยม (anti-positivism) และหวนกลับไปหาบรรพกาลนิยม (primitivism) และการถ่ายโอนความสนใจในเหตุผลไปสู่ความรู้สึกและสัญชาตญาณก็เป็นลักษณะหนึ่งของวรรณกรรมจีนในทศวรรษ 1980

> The process of breaking away from politics and ideology in Chinese literature has been accompanied by a movement away from objective

[1] Torbjörn Lodén, "Why Pure literature? Random Thoughts on Aestheticism in Contemporary Chinese literature", in *Inside Out: Modernism and Postmodernism in Chinese Literary Culture*, eds. Wendy Larson and Wedell-Wedellsborg (Denmark: Aarhus University Press, 1993), p. 154.

> towards subjective factors and, in the subjective sphere, also a shift of interest away from "reason" or "rationalism" (*lixing, lixingzhuyi*) towards feelings and instincts. This tendency may be observed in the evolution of literary theory in the 1980s.[2]

การให้ความสำคัญต่ออัตวิสัยของมนุษย์ทำให้ผลงานของเกาสิงเจี้ยนนอกจากมีลักษณะตาม แบบนวนิยมที่ถือเอาความมีสำนึกภายในเป็นสิ่งยืนยันการมีตัวตนอยู่ของมนุษย์ ยังมีลักษณะตามแบบจินตนิยมที่ให้ความสำคัญกับพลังของอารมณ์ความรู้สึกซึ่งเชื่อว่าเป็นธรรมชาติสากลของมนุษย์ ผลงานของเขาจึงพยามยามแสดงความเป็นสากลของมนุษย์ผ่านประสบการณ์เชิงอัตวิสัยของปัจเจกบุคคลให้เป็นที่ปรากฏ การใช้ประสบการณ์ของปัจเจกบุคลเพื่อสะท้อนสากลภาวะของมนุษย์ในนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* จึงชวนให้นึกถึงแนวคิดเรื่องกวีนิพนธ์สากลตามแบบจินตนิยมของเยอรมัน (The book recalls German Romanticism's magnificent concept of a universal poetry.[3])

หากวิเคราะห์แนวความคิดว่าด้วยการปราศจากลัทธิประกอบกับรวมบทความเชิงทฤษฎีวรรณคดีของเกาสิงเจี้ยนที่มีชื่อว่า *การปราศจากลัทธิ* ซึ่งตีพิมพ์เมื่อ ค.ศ. 1996 โดยสำนักพิมพ์หนึ่งของฮ่องกง หลังประพันธ์นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* แล้วเสร็จ 7 ปีจะพบว่าแนวคิดดังกล่าวมีรายละเอียดที่สำคัญมากมายอันจะมีส่วนช่วยต่อการเข้าใจตัวบทนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* รวมบทความดังกล่าวซึ่งเขียนขึ้นต่างกรรมต่างวาระ มีเนื้อหาหลักว่าด้วยวาทกรรมแห่งการอ้างความชอบธรรมในการปราศจากลัทธิและทฤษฎีวรรณคดีต่าง ๆ ที่ผู้ประพันธ์นำเสนอผ่านนวนิยาย บทละครและจิตรกรรม ในที่นี้ผู้วิจัยจะวิเคราะห์เชิงวิพากษ์อย่างละเอียดเฉพาะแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* สำหรับแนวคิดและทฤษฎีที่ว่าด้วยบทละครและจิตรกรรมจะกล่าวถึงเฉพาะส่วนที่สัมพันธ์กับนวนิยายเท่าที่จำเป็น

ในทัศนะของเกาสิงเจี้ยน ข้อเรียกร้องพื้นฐานของการสร้างสรรค์งานศิลปะคือการปลดเปลื้องตนเองออกมาจากการสังกัดตนอยู่ภายในลัทธิ เพราะการสร้างสรรค์ย่อมมิอาจเกิดขึ้นได้หากนักประพันธ์สร้างวรรณกรรมตามลัทธิที่มีมาอยู่ก่อนและเพียงผลิตซ้ำโดยมิได้มีนวัตกรรมทางความคิดแต่ประการใด เกาสิงเจี้ยนได้ให้นิยามคำว่า "การปราศจากลัทธิ" ไว้อย่างชัดเจนเพื่อหลีกเลี่ยงความคลุมเครืออันอาจเกิดจากแนวคิดดังกล่าวของเขา

---

[2] Ibid., p. 155.

[3] The Swedish Academy, "Press Release," in *The Nobel Prize for Literature*, http://www.nobel.se/literature/laureates/2000/press.html (3 Aug 2003).

เกาสิงเจี้ยนถือเอา “การปราศจาก” หรือ “การไร้” เป็นจุดเริ่มต้นของมโนทัศน์นี้ เขาอธิบาย “การปราศจากลัทธิ” ในระดับวากยสัมพันธ์ว่า “ปราศจากลัทธิ” [Meiyou zhuyi (没有主義)] ประกอบจากโครงสร้างกริยา-กรรม (V-O structure) คำว่า “ปราศจาก” (meiyou) ทำหน้าที่เป็นกริยาและ “ลัทธิ” (zhuyi) ทำหน้าที่เป็นกรรม ในภาษาไทยจำเป็นต้องแปลเป็นนามวลีว่า “การปราศจากลัทธิ” ซึ่งหมายถึงภาวะที่ปราศจากลัทธิ การปราศจากลัทธิเป็นแนวคิดซึ่งต่างจากลัทธิที่ถือเอา “ความสูญ” เป็นปฐมบทเชิงทฤษฎี (theoretical premise) หรือที่เรียกว่า “สูญนิยม”[4] (nihilism) เนื่องจากการปราศจากลัทธิถือเอาการปลอดปฐมบทเชิงทฤษฎีเป็นจุดเริ่มต้น เมื่อปราศจากปฐมบทเชิงทฤษฎีก็ไม่จำเป็นต้องมีบทสรุปใด ๆ ที่เป็นระบบ ขณะที่สูญนิยมถือเอา “ความสูญ” เป็นปฐมบทเชิงทฤษฎีและมีบทสรุปที่เป็นระบบ นี่เป็นเหตุผลที่เกาสิงเจี้ยนใช้กล่าวอ้างว่าการปราศจากลัทธิไม่อาจพิจารณาได้ว่าเป็นลัทธิ ทว่าทั้งนี้มิได้หมายความว่าเมื่อปราศจากลัทธิแล้วจะปราศจากซึ่งความคิด มุมมองและทัศนะในอันที่จะอธิบายและพิจารณ์โลกและชีวิต เพียงแต่ว่าความคิด มุมมองและทัศนะเหล่านี้ไม่จำเป็นต้องพิสูจน์เพื่อตรวจสอบผลในทางตรรกะหรือแสวงหาความสมบูรณ์พร้อมใด ๆ การปราศจากลัทธิทำให้มนุษย์อธิบายและพิจารณ์ปรากฏการณ์ต่าง ๆ โดยไม่จำเป็นต้องเป็นทฤษฎีหรือมีบทสรุปเชิงทฤษฎี

ในทัศนะของเกาสิงเจี้ยน เมื่อเปรียบเทียบกับผู้ที่ถือสูญนิยม ผู้ที่วางท่าทีต่อโลกและชีวิตด้วยการถือเอาการปราศจากลัทธิเป็นสรณะนั้นนับว่ากระตือรือร้นกว่าเล็กน้อย เพราะยังคงมีท่าที (attitude) ต่อสรรพสิ่งอยู่บ้างไม่มากก็น้อย ท่าทีหนึ่งก็คือการปฏิเสธความรู้ก่อนประสบการณ์[5] (a priori knowledge) และวาทกรรมเดิมที่ตั้งข้อสงสัยมิได้ เกาสิงเจี้ยนไม่ได้ตอบว่าท่าทีเช่นนี้จะนำไปสู่ปัญหาใด แต่อย่างน้อยก็ไม่ทำให้มนุษย์ตกอยู่ในมายาคติอย่างมืดบอด และปลุกมนุษย์ให้ตื่นจากศรัทธา การแสวงหาอำนาจและการคล้อยตามกระแสของสังคม รวมทั้งการหลงงมงายอยู่ในรูปการณ์จิตสำนึก

อย่างไรก็ตามท่าทีที่ถือเอาความกังขาต่อสรรพสิ่งเป็นจุดเริ่มต้นของการปราศจากลัทธิอาจทำให้เราเข้าใจว่าการปราศจากลัทธิถือเป็นกังขานิยม (skepticism) รูปแบบหนึ่ง เกาสิงเจี้ยนได้

---

[4] สูญนิยม (Nihilism): 1. ในทางศาสนาหมายถึงลัทธิที่ถือว่าคนและสัตว์เกิดหนเดียว ตายแล้วสูญ บุญบาป พระเป็นเจ้า นรก สวรรค์ ไม่มี 2. ในทางอภิปรัชญาหมายถึงลัทธิที่ถือว่าไม่มีอะไรตั้งอยู่อย่างเที่ยงแท้ถาวรหรือแม้จะมีบางสิ่งบางอย่างที่เที่ยงแท้ถาวรแต่ก็รู้ไม่ได้หรือแม้จะรู้ได้แต่นำมาถ่ายทอดกันได้ 3. ในทางปรัชญาสังคมและปรัชญาการเมืองหมายถึงลัทธิที่ถือว่าความเจริญก้าวหน้าจะเกิดขึ้นได้โดยวิธีทำลายองค์การทางสังคมและการเมืองที่มีอยู่เดิมให้หมดไปเท่านั้นแต่มิได้เสนอสิ่งใดสิ่งหนึ่งที่แน่นอนมาทดแทน ดู ราชบัณฑิตยสถาน, *พจนานุกรมปรัชญา* (กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน, 2540), หน้า 71-72.

[5] ความรู้ก่อนประสบการณ์คือความรู้ที่ไม่ต้องอาศัยประสบการณ์และไม่ได้เกิดจากประสาทสัมผัส สำนักปรัชญาบางสำนักเชื่อว่าในบางกรณีมนุษย์อาจมีความรู้ก่อนประสบการณ์ได้ ตรงกันข้ามกับความรู้หลังประสบการณ์ (a posteriori knowledge) ดู ราชบัณฑิตยสถาน, *พจนานุกรมปรัชญา*, หน้า 8.

ปฏิเสธความคิดนี้และให้เหตุผลว่าการปราศจากลัทธิมิได้ถือเอาความกังขาเป็นคำตอบสุดท้ายต่อทุกสรรพสิ่ง

> 我只有懷疑，乃至對一切價值觀念普遍懷疑，唯獨不懷疑生命，因爲我自己就是個活生生的存在。生命具有超乎倫理的意義，我如果還有點價值的話，也只在於這一存在。[6]

> I am full of doubts, I even doubts all ideas and values in general. The only thing I do not doubt is life, because I am alive and kicking. Life has a meaning that transcends ethics and if I still have some value, then it lies only in this existence.[7]

การยืนยันว่าเรามีตัวตนอยู่ในห้วงเวลาและสถานที่หนึ่ง ๆ ทำให้เราไม่สามารถตั้งข้อกังขาต่อการมีตัวตนของเรา เมื่อปัจเจกชนตระหนักชัดในตัวตนของเขา นั่นก็เท่ากับเป็นการยอมรับว่าทัศนะว่าด้วยคุณค่าและบรรทัดฐานทางจริยธรรมต่าง ๆ เกิดจากประสบการณ์ของปัจเจกบุคคลซึ่งมีลักษณะสัมพัทธ์ มิได้มาจากผู้อื่นที่ได้ทำการพิสูจน์และยืนยันไว้ล่วงหน้า ตลอดจนกล่าวอ้างว่าเป็นสัจธรรมสัมบูรณ์ การยอมรับว่าปัจเจกบุคคลมีตัวตนทำให้ความเป็นจริงต่าง ๆ ได้รับการนิยามและให้คุณค่าแตกต่างกันไป ไม่มีสัจธรรมสัมบูรณ์ (the absolute truth) ด้วยเหตุที่การปราศจากลัทธิไม่ตั้งข้อสงสัยต่อการมีตัวตนอยู่ของปัจเจกบุคคล ความเป็นจริงเชิงอัตวิสัยของปัจเจกบุคคลจึงสมควรจะได้รับการพิจารณาไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าความเป็นจริงที่มวลชนเป็นผู้นิยามและให้คุณค่า ทั้งนี้เนื่องจากความเป็นจริงประการหลังไม่ยอมรับคุณค่าแห่งการมีตัวตนอยู่ของปัจเจกชนแม้แต่น้อย

อย่างไรก็ตามการที่การปราศจากลัทธิถือว่าประสบการณ์ของปัจเจกบุคคลเป็นจุดเริ่มต้นของการให้คุณค่าก็มิได้หมายความว่าการปราศจากลัทธิอาจนับได้ว่าเป็นประสบการณ์นิยม[8]

---

[6] Gao Xingjian 高行健, “Meiyou zhuyi” 沒有主義 (Without Isms), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), p. 13.

[7] Gao Xingjian 高行健, “Meiyou zhuyi” 沒有主義 (Without Isms), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), translated and cited in Amy T. Y. Lai, “Gao Xingjian, *Monologue* as Metadrama,” in *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*, ed. Kwok – kan Tam, p. 133.

[8] ประสบการณ์นิยม: ในทางญาณวิทยาหมายถึงทรรศนะที่ถือว่าแหล่งความรู้ที่เชื่อถือได้มีอย่างเดียวเท่านั้นคือประสบการณ์ (experience) ซึ่งหมายถึงความรู้ที่ผ่านประสาทสัมผัส ทรรศนะนี้ไม่เชื่อว่ามีความรู้ก่อนประสบการณ์ (a priori knowledge) มีแต่ความรู้หลังประสบการณ์ (a posteriori knowledge) เท่านั้น ตรงกันข้ามกับเหตุผลนิยม (rationalism) ดู ราชบัณฑิตยสถาน, *พจนานุกรมปรัชญา*, หน้า 32-33.

(empiricism) รูปแบบหนึ่ง เกาสิงเจี้ยนโต้แย้งว่าแม้ว่าการปราศจากลัทธิจะให้ความสำคัญต่อประสบการณ์ ทว่าก็มิได้ถือเอาประสบการณ์ตรงหรือประสบการณ์จากประสาทสัมผัสเป็นมาตรฐานของความรู้แต่เพียงประการเดียว แต่ยังสามารถถือเอาประสบการณ์ของบุคคลอื่นแนวทางการวินิจฉัยของเราต่อไปได้ นอกจากนี้ประสบการณ์ของมนุษย์ไม่สามารถเชื่อถือได้เสมอไป เนื่องจากประสบการณ์แต่ละคราวเป็นสิ่งเฉพาะที่มิอาจปรากฏซ้ำ ทำให้เราไม่จำเป็นต้องยึดถือประสบการณ์ของผู้อื่นหรือแม้แต่กระทั่งประสบการณ์ของตนเองเป็นสรณะ ทั้งไม่จำเป็นต้องตัดสินให้ชี้ขาดลงไปว่าประสบการณ์ของใครถูกหรือผิด เพราะสำหรับเกาสิงเจี้ยนหากมนุษย์มัวแต่พะวงอยู่กับการพิสูจน์ความชอบธรรมในการมีชีวิตอยู่หรือการให้เหตุผลเพื่อที่จะมีชีวิตอยู่ก็ไม่ต้องดำเนินชีวิตอีกต่อไปหรือมีชีวิตอยู่ต่อไปไม่ได้

ในทัศนะของเกาสิงเจี้ยน การดำรงชีวิตของมนุษย์สำคัญและเหนือกว่าการสร้างระบบปรัชญาหรือวิธีวิทยาขึ้นมายืนยันคุณค่าความเป็นมนุษย์และศตวรรษปัจจุบันก็เป็นศตวรรษแห่งการสิ้นศรัทธาต่อรูปการณ์จิตสำนึกที่นักปรัชญาและนักเคลื่อนไหวทางการเมืองพยายามสร้างขึ้นมาเพื่ออ้างความชอบธรรมในปฏิวัติเปลี่ยนแปลงโลก

> 現代人在東方傳統的極權政治與西方商品社會的擠壓之間，為確認自我掙扎不已，到頭來只發現這自我支離破碎。人被環境、機會和條件限定只能充當社會機器的一個部件，人自身的價值也被物化成爲商品，個性被身份取代，行爲代替了心理，連性也日益變成了一種消費，人的神秘性喪失殆盡。荒誕的意識正來源於現代人對於自身生存狀態這種更爲清醒的認識。[9]

> Squashed between totalitarian regimes of the East and the materialist, commodity-oriented society of the West, modern man struggles desperately to affirm his self, only to find that his self has disintegrated; his environment, opportunities, and conditions only permit him to constitute a part of the social machinery. The value of man's person is modified as merchandise, his person is replaced by his status, actions replace the heart, even sexuality is turned into some sort of expenditure and the mystery of mankind is virtually lost. Man now confronts an anti-ideology age—superstitious belief in

[9] Gao Xingjian 高行健, "Bali suibi" 巴黎随笔 (Jotting in Paris), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), p. 23.

> ideologies has been replaced by ever proliferating methodologies and procedures.[10]

เกาสิงเจี้ยนโต้แย้งนิทเช่นักปรัชญาผู้ซึ่งพยายามสร้างและใช้ปรัชญาของตนมายืนยันคุณค่าความเป็นมนุษย์และอ้างความชอบธรรมในการทวนกระแสสังคมแห่งคริสต์ศตวรรษที่ 20 ที่เต็มไปด้วยการเสื่อมถอยของคุณค่าต่าง ๆ เมื่อนิทเช่อ้างตนจิตสำนึกของสังคม (social consciousness) ก็ต้องประสบชะตากรรมเยี่ยงวีรบุรุษทั้งหลายที่พลีชีพในนามของนักปฏิวัติ เขายังโต้แย้งลุดวิก วิทเกนสไตน์ (Ludwig Wittgenstein, 1889-1951) นักปรัชญาที่พยายามประยุกต์คณิตตรรกวิทยา (mathematical logic) มาใช้สร้างระบบปรัชญาความคิดของเขา ทั้งประกาศว่าท้ายที่สุดตรรกะคือบทสรุปเบื้องต้นของปรัชญา สำหรับเกาสิงเจี้ยน ระบบของตรรกะเกิดจากความต้องการที่จะแสดงตัวตนของมนุษย์ ในกระบวนการสร้างระบบปรัชญาความคิด การสร้างเครือข่ายของตรรกะอันทำหน้าที่เป็นเสมือนวิธีวิทยาจะค่อย ๆ ก้าวมาเข้าแทนที่ปรัชญาและกลายเป็นปรัชญาเสียเอง

> 現代人之訴諸理性其實都出於自我表述的需要，對論述方式的關注遠超過了結論，對哲學方法的追求不知不覺代替了哲學自身。[11]

> การที่มนุษย์ยุคปัจจุบันอิงอาศัยตรรกะก็เนื่องมาจากความต้องการที่จะแสดงตัวตน กระบวนการสร้างเครือข่ายคำอธิบายจะอยู่เหนือข้อสรุป การแสวงหาวิธีการทางปรัชญาจะก้าวเข้ามาแทนที่ตัวปรัชญาอย่างไม่รู้ตัว (แปลโดยผู้วิจัย)

หากเมื่อใดมนุษย์ประจักษ์ชัดว่าระบบของตรรกะมิใช่อะไรอื่นนอกจากเพียงการเล่นสนุกทางความคิด [intellectual game (思想的游戲)] ของมนุษย์ผู้ใคร่อยากแสดงตัวตนของพวกเขา วรรณกรรมที่ถือเอาการปราศจากลัทธิเป็นสรณะของการประพันธ์ก็มีหน้าที่เพียงเพื่อพรรณนาความ

---

[10] Gao Xingjian 高行健, "Bali suibi" 巴黎随笔 (Jotting in Paris), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), translated and cited in Mabel Lee, "Gao Xingjian on the Issue of Literary Creation," in *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*, ed. Kwok – kan Tam, p. 34.

[11] Gao Xingjian 高行健, "Bali suibi" 巴黎随笔 (Jotting in Paris), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), p. 25.

ไร้สาระและความพยายามอันสูญเปล่าในการสร้างรูปการณ์จิตสำนึกเพื่อยืนยันคุณค่าความเป็นมนุษย์

> 維根斯坦花了畢生的努力，把數理邏輯的方法引入到哲學中去，邏輯的勝利，未必是智慧，他終於宣告以邏輯作爲起點的哲學的完結。種種理論體系的虛妄最終都只能歸結爲人類理性的虛妄。哲學到頭來也不過是人類一種構思精巧而徒然的努力，而文學則不過是對於這類徒然的努力的一番描述。[12]

> วิทเกนสไตน์พยายามทั้งชีวิตที่จะนำวิธีการของคณิตตรรกวิทยามาใช้ในปรัชญา ทว่าชัยชนะของตรรกะไม่แน่ว่าจะเป็นความชาญฉลาด ท้ายที่สุดเขาประกาศว่าตรรกะเป็นบทสรุปเบื้องต้นของปรัชญา ความไร้สาระของระบบทางทฤษฎีใด ๆ ก็ตามล้วนสรุปลงในความไร้สาระแห่งเหตุผลมนุษย์ ปรัชญาถึงที่สุดก็เป็นเพียงความพยามยามทางปัญญาอันเฉียบแหลม ทว่าสูญเปล่า วรรณกรรมก็ไม่ได้เป็นอะไรอื่นนอกจากการพรรณนาความพยายามอันสูญเปล่าเช่นนั้น (แปลโดยผู้วิจัย)

บรรดานักประพันธ์ซึ่งปลอดจากลัทธิก็ไม่จำเป็นต้องไปวิตกกังวลจนเกินไปกับ “ลัทธิ” ต่าง ๆ ในวรรณคดี ดังที่เกาสิงเจี้ยนอุปมายุคปัจจุบันว่าเป็นยุคแห่งปรัชญาที่พยายามออกใบสั่งยาแต่ไม่สามารถรักษาโรคได้

> 這是一個只開藥方而不治病的哲學時代。等人們發現哲學已成爲思維的遊戲的時候，對於文學上的種種主義也就不必過於認真。[13]

> When people realize that philosophy age of prescriptions and not cures. When people realize that philosophy has become “intellectual games” they see there is no need to be too serious about the various

[12] Ibid., pp. 24-25.

[13] Ibid., p. 25.

"isms" in literature.[14]

สำหรับเกาสิงเจี้ยนความคิดไม่จำเป็นต้องได้รับการจำกัดกรอบโดยระบบของตรรกะเสมอไป เพราะบ่อเกิดของความคิดอยู่ที่ความขัดแย้ง (contradiction) ความยุ่งเหยิง (chaosity) และความคลุมเครือ (ambiguity) ของความหมาย

> 當理論變得越來越繁瑣，越來越枯燥，恰恰是思想的自殺。思想的自由，不僅不受邏輯的限制，也不理會所謂的體系。任何體系的自我定義只能扼殺思想自由。矛盾和混沌和意義的歧義才是思想的本源。[15]

> เมื่อทฤษฎียิ่งซับซ้อนก็ยิ่งแห้งแล้ง ทั้งยังเป็นการประหัตประหารความนึกคิด อิสระทางความคิดไม่เพียงไม่ถูกตรรกะจำกัดกรอบแต่ยังไม่คำนึงถึงสิ่งที่เรียกกันว่า "ระบบระเบียบ" การนิยามตัวตนของระบบระเบียบใด ๆ ก็ตามล้วนประหัตประหารอิสระทางความคิด ความย้อนแย้ง ความยุ่งเหยิงไร้ระเบียบและความกำกวมทางความหมายจึงจะเป็นบ่อเกิดของความคิด (แปลโดยผู้วิจัย)

ด้วยเหตุนี้ *ปารีสบันทึก* [Jotting in Paris (*巴黎隨筆*)] อันเป็นงานเขียนว่าด้วยทฤษฎีวรรณคดีในรวมบทความที่มีชื่อว่า *การปราศจากลัทธิ* จึงได้รับการนำเสนออย่างไม่เป็นไปตามระบบของตรรกะ เกาสิงเจี้ยนประยุกต์รูปแบบการนำเสนอเช่นนี้มาจากงานเขียนทางปรัชญาจีนโบราณที่ได้รับการเรียบเรียงขึ้นอย่างไม่ปะติดปะต่อและปราศจากระบบระเบียบที่อนุมานตามตรรกะ แต่สามารถธำรงไว้ซึ่งเอกภาพและสัมพันธภาพท่ามกลางความไม่ต่อเนื่องของตัวบท รูปแบบการนำเสนอ "ความเป็นจริง" เช่นนี้ได้กระตุ้นและเปิดทางให้ผู้อ่านสามารถให้ความหมายแก่ตัวบทได้อย่างอิสระ กล่าวได้ว่าเกาสิงเจี้ยนไม่เพียงให้เสรีภาพในการให้ความหมายแก่ตัวบทของนวนิยายเท่านั้น แต่ยังให้เสรีภาพในการให้ความหมายแก่ตัวบทของงานเขียนเชิงทฤษฎีของเขาด้วยเช่นกัน

---

[14] Gao Xingjian 高行健, "Bali suibi" 巴黎随笔 (Jotting in Paris), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), translated and cited in Mabel Lee, "Gao Xingjian on the Issue of Literary Creation," in *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*, ed. Kwok – kan Tam, p. 34.

[15] Gao Xingjian 高行健, "Bali suibi" 巴黎随笔 (Jotting in Paris), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), pp. 25-26.

ปารีสบันทึก เป็นบันทึกอย่างกระชับ 40 ตอน แนวคิดต่าง ๆ ได้รับการนำเสนอไว้อย่างไม่ปะติดปะต่อ เนื้อหาว่าด้วยการเนรเทศตนเองเพื่อการสร้างสรรค์งานศิลปะ ความสำคัญของการปลดเปลื้องตนเองจากลัทธิและรูปการณ์จิตสำนึก ธรรมชาติ หน้าที่และบทบาทของวรรณคดี และตรรกะกับภาษา ดังจะเห็นได้จากข้อความแต่ละตอนที่มีเนื้อหาไม่ใคร่สัมพันธ์และเกี่ยวเนื่องกันนักเมื่อพิจารณาจากภายนอก แต่หากนำแก่นความคิดของแต่ละตอนไปเชื่อมโยงกับแนวคิดหลักว่าด้วยวรรณกรรมและสุนทรียศาสตร์ของเกาสิงเจี้ยนหรือนำมาเชื่อมโยงกันเองภายใน เนื้อหาที่ดูเหมือนไม่สัมพันธ์กันจะสัมพันธ์กันในลักษณะใดลักษณะหนึ่ง

ตอนที่ 11

作家不是社會的良心，恰如文學並非社會的鏡子。他只是逃亡於社會的邊緣，一個局外人，一個觀察家，用一雙冷眼加以觀照。作家不必成爲社會的良心，因爲社會的良心早已過剩。他只是用自己的良知，寫自己的作品。他只對他自己負責，或者也並不多擔多少責任，他冷眼靜觀，用一雙超越自我的眼睛，或者從自我中派生出來的意識，將其觀照，藉語言表述一番而已。[16]

The writer is not the conscience of society nor is literature the mirror of society. The writer flees to the margins of society: he is a non-participant, an observer who looks on dispassionately. There is no need for the writer to be the conscience of society for there has long been a surplus of social conscience. The writer simply used his own conscience and knowledge to write his own works. He has responsibility only to himself or even takes not much any duty. He dispassionately make an observation through a couple of transcendent—self eyes or self—consciousness and only make a replica through language.[17] (ประโยคสุดท้ายแปลโดยผู้วิจัย)

---

[16] Ibid., p. 22.

[17] Gao Xingjian 高行健, “Bali suibi” 巴黎随笔 (Jotting in Paris), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), translated and cited in Mabel Lee, “Gao Xingjian on the Issue of Literary Creation,” in *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*, ed. Kwok – kan Tam, p. 33.

บันทึกข้างต้นตอบคำถามที่ว่านักประพันธ์มีหน้าที่อะไรและควรวางท่าทีอย่างไรต่อสังคมที่ตนเองปลีกออกมา

ตอนที่ 27 當政治家在權力的賭場上角逐，乃至於動用殺人武器，作家只獨自面對語言，毋須同誰角鬥，自言自語，自我折磨和解脫，在這個物慾橫流的世界上，自封為精神貴族，或是在那莫須有的語言的世界裏獨自流浪。[18]

When weapons of murder are deployed by politicians in their contest for power the writer simply confronts language, there is no need for him to fight with anyone, he talks to himself, torments himself and absolves himself. In this world rampant with material lust, he endorses himself as an intellectual aristocrat or else wanders alone in the irrelevant world of language.[19]

บันทึกข้างต้นแสดงว่าสำหรับเกาสิงเจี้ยนวรรณกรรมเป็นโลกของภาษาซึ่งไม่เกี่ยวข้องกับอุดมการณ์ใด ๆ ทั้งสิ้นและนำไปสู่การตีความที่ว่าเกาสิงเจี้ยนมุ่งเน้นวิธีการใช้ภาษามากกว่าเป้าหมายการใช้ภาษา ผู้อ่านจะประจักษ์การให้ความสำคัญต่อประพันธศิลป์อย่างยิ่งยวดในนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* แทบทุกบทเกาสิงเจี้ยนพยายามหากลวิธีต่าง ๆ มาพรรณนากระบวนการรับรู้ทางประสาทสัมผัสของผู้เล่าอย่างละเอียดละออ แต่หากคิดหาอุดมการณ์ใด ๆ จาก นวนิยายกลับไม่พบ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[18] Gao Xingjian 高行健, "Bali suibi" 巴黎随笔 (Jotting in Paris), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), pp. 26-27.

[19] Gao Xingjian 高行健, "Bali suibi" 巴黎随笔 (Jotting in Paris), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), translated and cited in Mabel Lee, "Gao Xingjian on the Issue of Literary Creation," in *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*, ed. Kwok – kan Tam, p. 35.

ตอนที่ 28 文學只有到了不受到公衆關注也不理會社會還照樣存在才算是找到了存在的理由，才不再成爲商品或謀生的手段，才談得上自身的價值，才值得寫和讀。[20]

It is only when literature receives no public attention and pays no heed to society, and yet still exist that it can be considered to have found a rationale for existence, is no longer merchandise or a means to a livelihood, and can be said to have intrinsic worth and is worth reading…[21]

บันทึกข้างต้นแสดงลักษณะหนึ่งของวรรณกรรมเย็นหรือวรรณกรรมบริสุทธิ์ เกาสิงเจี้ยนเชื่อว่าวรรณกรรมจะมีคุณค่าทั้งภายในและภายนอกด้วยลักษณะดังกล่าว

ตอนที่ 30 責任是個古怪的字眼，硬扣到作家頭上的緊箍咒，爲的是好把作家當羊牽來牽去。作家更不必自己犯傻，套上籠頭。所謂對自己負責，無非是自己從中得到滿足，自以爲得趣，這就夠了。[22]

Responsibility is a strange word, a tight fitting band forcibly clamped around the writer's head so that he can be easily led here and there like a sheep. There is no need for the writer to stupidly put it around his own head. Having responsibility

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[20] Gao Xingjian 高行健, "Bali suibi" 巴黎随笔 (Jotting in Paris), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), p. 27.

[21] Gao Xingjian 高行健, "Bali suibi" 巴黎随笔 (Jotting in Paris), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), translated and cited in Mabel Lee, "Gao Xingjian on the Issue of Literary Creation," in *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*, ed. Kwok – kan Tam, p. 35.

[22] Gao Xingjian 高行健, "Bali suibi" 巴黎随笔 (Jotting in Paris), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), p. 27.

to one's self is to allow the self to feel inner satisfaction. It is enough if the self finds his writing interesting.[23]

บันทึกข้างต้นกลับไปขยายความบันทึกตอนที่ 11 ที่ว่าด้วยหน้าที่และบทบาทของนักประพันธ์อีกครั้ง

ตอนที่ 31 文學本來大抵沒有使命，沒有集團，沒有運動，沒有主義，作家只孑然一人，自成一格，種種主義的標籤無非他人貼上去的，好分門別類加以歸檔，或加以出售。[24]

Literature itself generally has no mission, no group, no movement, no ideology; the writer is solitary, unique. The placards of various ideologies have been attached to him by others so that he can be easily identified and put into archives or else put up for sale.[25]

บันทึกข้างต้นว่าด้วยหน้าที่และบทบาทของวรรณกรรมตามทัศนะของเขาซึ่งก็สัมพันธ์กับบันทึกตอนที่ 11 และ 30 ที่ว่าด้วยหน้าที่และบทบาทของนักประพันธ์

ข้อความแต่ละตอนใน *ปารีสบันทึก* ชี้ให้เห็นว่าแม้แต่รูปแบบของการนำเสนองานเขียนเชิงทฤษฎีวรรณคดีก็แสดงแนวคิดของการปราศจากลัทธิของเขาออกมาอย่างชัดเจน เพราะความไม่ปะติดปะต่อกันอย่างเป็นระบบที่ปรากฏผ่านตัวบทงานเขียนเชิงทฤษฎีวรรณคดี ผู้อ่านอาจประสบกับความลำบากในการจัดระบบความคิดเพื่อวิเคราะห์และตีความแนวคิดที่ได้รับการนำเสนอออกมาในลักษณะนี้

---

[23] Gao Xingjian 高行健, "Bali suibi" 巴黎随笔 (Jotting in Paris), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), translated and cited in Mabel Lee, "Gao Xingjian on the Issue of Literary Creation," in *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*, ed. Kwok – kan Tam, p. 35.

[24] Gao Xingjian 高行健, "Bali suibi" 巴黎随笔 (Jotting in Paris), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), p. 28.

[25] Gao Xingjian 高行健, "Bali suibi" 巴黎随笔 (Jotting in Paris), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), translated and cited in Mabel Lee, "Gao Xingjian on the Issue of Literary Creation," in *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*, ed. Kwok – kan Tam, p. 35.

นอกจากจุดเริ่มต้นของการปราศจากลัทธิอยู่ที่การปลอดปฐมบทเชิงทฤษฎีใด ๆ ทั้งปวง สำหรับเกาสิงเจี้ยน การปลดเปลื้องตนเองให้หลุดพ้นจากลัทธิที่รังแต่จะผูกมัดปัจเจกชนให้ตกเป็นทาสยังเป็นเรื่องสิทธิส่วนบุคคล ปัจเจกบุคคลในฐานะเสรีชนสามารถจะเลือกหรือไม่เลือกการปราศลัทธิก็ได้ ผู้ใดที่ถือการปราศจากลัทธิเป็นสรณะของการดำรงชีพ และการสร้างสรรค์งานศิลปะก็ไม่จำเป็นต้องไปยัดเยียดหรือบีบบังคับผู้อื่นให้เชื่อตามการปราศจากลัทธิ ขณะเดียวกันก็ไม่ยอมให้ผู้อื่นมายัดเยียดหรือบีบบังคับตนเองให้เชื่อตามลัทธิของพวกเขาเช่นกัน การพิจารณาการปราศจากลัทธิในฐานะทางเลือกทำให้ผู้ที่ปราศจากลัทธิไม่เขี่ยวเข็ญตนเองในอันที่จะกระทำการใด ๆ อย่างสุดโต่ง ปัจเจกบุคคลสามารถกระทำการใด ๆ ตามอัตภาพของตนเอง แม้กระทำไม่สำเร็จก็ไม่ถือเป็นเรื่องสำคัญที่จะต้องพลีชีพหรือกระทำอัตวินิบาตกรรม[26]

การปราศจากลัทธิแม้จะเป็นเรื่องของสิทธิเสรีภาพส่วนบุคคล และให้ความสำคัญต่อการเลือกของปัจเจกบุคคลแต่นั่นก็มิได้หมายความว่าการปราศจากลัทธิจะยกปัจเจกภาวะหรืออัตตาให้กลายเป็นสิ่งสูงสุด สำหรับเกาสิงเจี้ยน มนุษย์ในฐานะปัจเจกชนไม่สามารถยกตนเองให้กลายเป็นดั่งศาสดาพยากรณ์ผู้สามารถยึดกุมโลกไว้ภายในอุ้งมือ เว้นเสียแต่ว่าคนผู้นั้นจะวิกลจริตและหลงคิดว่าตนเองเป็นศาสดาพยากรณ์ เกาสิงเจี้ยนเตือนให้ระวังและตั้งข้อกังขาต่อภาวะอารมณ์แห่งจินตนิยมที่เพ้อฝันเช่นนี้ให้จงหนัก พร้อมทั้งเสนอให้นักประพันธ์ดำรงตนดุจผู้สังเกตการณ์ที่อยู่ชายขอบของสังคม [Marginalizing from society for self-detached observation (在社會的邊緣抽身靜觀)] ดังที่เขากล่าวไว้ในข้อความตอนที่ 11 ใน *ปารีสบันทึก* ขณะเดียวกันก็มิยอมให้โลกมาบงการตนเองเช่นกัน นี่เป็นเหตุผลที่เกาสิงเจี้ยนใช้กล่าวอ้างว่าการปราศจากลัทธิมิใช่ปัจเจกชนนิยม (individualism) หรืออัตตานิยม (egoism) ซึ่งเป็นหนึ่งในหลายลัทธิที่เชิดชูยกย่องและให้อำนาจหรือคุณค่าต่อปัจเจกภาวะหรืออัตตาอย่างไม่มีขีดจำกัด

ด้วยเหตุที่การปราศจากลัทธิมีท่าทีกังขาต่อการบูชาปัจเจกภาวะที่สรรเสริญความเป็นเลิศมนุษย์ของปัจเจกบุคคลและรูปการณ์จิตสำนึกที่นักปรัชญาและนักเคลื่อนไหวทางการเมืองพยายามสร้างขึ้นมาเพื่อยืนยันคุณค่าแห่งความเป็นมนุษย์ ทำให้เข้าใจได้ว่าการปราศจากลัทธิไม่มีอะไรต่างไปจากแนวคิดที่ต่อต้านการเมืองอย่างสุดโต่ง เกาสิงเจี้ยนโต้แย้งว่าการปราศจากลัทธิมิได้ต่อต้านการเมืองอย่างสุดโต่ง ขณะเดียวกันก็มิได้โอนอ่อนผ่อนตามการเมืองอย่างไร้ขอบเขต การปราศจากลัทธิแม้จะไม่เกี่ยวข้องกับการเมือง แต่ก็ไม่ตั้งตนเป็นปรปักษ์ต่อผู้ที่สังกัดพรรคการเมือง เนื่องจากเป็นไปไม่ได้ที่ปัจเจกชนจะคิดถึงเรื่องการปราศจากลัทธิหากชีวิตและบ้านเมืองพวกเขายังไม่ได้รับความคุ้มครองและความปลอดภัยขั้นพื้นฐานในชีวิตอย่างพอเพียงจากรัฐบาลที่มี

---

[26] Gao Xingjian 高行健, "Zixu" 自序 (Author's preface), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), pp. 3-4.

ประสิทธิภาพ การปราศจากลัทธิเพียงแต่ต่อต้านอำนาจเผด็จการที่มาในรูปแบบของการสร้างมายาคติต่าง ๆ ขึ้นมาเพื่อมอมเมาปัจเจกชนให้ละทิ้งปัจเจกภาวะและยอมพลีชีพเพื่อชาติซึ่งสำหรับเกาสิงเจี้ยนเป็นเพียงคำขวัญนามธรรมลวง ๆ ประเภทหนึ่งที่ไร้แก่นสารสาระ หากนักประพันธ์คนใดหมายจะเข้าไปเกี่ยวข้องกับวงการเมือง เขาต้องสามารถตัดขาดจากวงวรรณกรรมได้[27]

การที่การปราศจากลัทธิต่อต้านรูปแบบการเมืองที่บีบบังคับให้ปัจเจกชนกระทำการใด ๆ ในนามของมวลชน ชาติพันธุ์และรัฐชาติก็เนื่องจากในทัศนะของเกาสิงเจี้ยนรัฐชาติหาได้มีอัตลักษณ์อันเป็นแก่นแท้ไม่ อัตลักษณ์ของชาติพันธุ์เป็นเพียง “วาทกรรม” ที่บรรดากลุ่มผลประโยชน์ได้สร้างขึ้นมาอ้างความชอบธรรมในการเรียกร้องให้ปัจเจกชนกระทำการใด ๆ เพื่อความมั่นคงและความไพบูลย์ของชาติบ้านเมือง และสิ่งเดียวที่ปัจเจกชนต้องกระทำต่อรัฐชาติเป็นการตอบแทนคุณคือการพลีชีพในนามแห่งคุณธรรม อันที่จริงการตอบแทนรัฐชาติด้วยโลหิตจะเป็นคุณธรรมหรือไม่ยังเป็นเรื่องที่ต้องถกเถียง แต่สำหรับผู้ที่หมายจะปลอดจากลัทธิก็จะต้องตั้งข้อกังขาต่อลัทธิใด ๆ ก็ตามที่ส่งเสริมความเป็นรัฐชาติและมุ่งทำลายปัจเจกภาวะของปัจเจกบุคคลให้ปลาสนาการไป เช่น เผด็จการอำนาจนิยม (totalitarianism) แบบต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นของ มุสโสลินิ (Fascism) คาร์ล มาร์กซ์ (Marxism of Karl Marx) หรือเหมาเจ๋อตุง (Marxism of Mao Zedong) ชาตินิยม (nationalism) ชาติพันธุ์นิยม (racism) และเผด็จการทางศาสนา (religious fundamentalism)

นอกจากนี้การปราศจากลัทธิยังไม่เชื่อในแนวคิดว่าด้วย “อุตมรัฐ” (Utopia) ในรูปแบบต่าง ๆ ที่บรรดาลัทธิข้างต้นอ้างว่ามีค่าควรแก่การพลีชีพยิ่ง สำหรับเกาสิงเจี้ยน ปัจเจกชนไม่มีสิทธิและหน้าที่นำเสนอสัจธรรมสัมบูรณ์และเรียกร้องให้ผู้อื่นศรัทธาตาม นั่นก็เท่ากับบอกโดยนัยยะว่าการปราศจากลัทธิก็มิใช่สัจธรรมสัมบูรณ์ที่เรียกร้องให้ผู้อื่นเชื่อตามเช่นกัน ดังที่เกาสิงเจี้ยนเห็นว่าผู้ที่ต่อต้านและเปิดโปงมายาคติเมื่อรวมตัวกันเป็นกลุ่มชนก็จะกลายเป็นกลุ่มชนแห่งมายาคติที่เรียกร้องผู้อื่นให้ศรัทธาตามสัจธรรมสัมบูรณ์ของพวกตนเช่นกัน[28]

สำหรับปัญหาที่ว่า “สัจธรรมสัมบูรณ์” คืออะไร การปราศจากลัทธิหลีกเลี่ยงที่จะให้คำตอบทั้งปวง เพราะในทัศนะของเกาสิงเจี้ยนการนิยามว่าสัจธรรมสัมบูรณ์คืออะไรเท่ากับเป็นการสร้างปฐมบทเชิงทฤษฎีที่ไม่เหลือที่ว่างไว้ให้แก่การคิดเป็นอื่นแม้แต่น้อย การผูกขาดทางความคิดเช่นนี้ถือเป็นการบั่นทอนความเป็นจริงหลากมิติของปัจเจกบุคคลที่การปราศจากลัทธิให้ความสำคัญไม่แพ้ความเป็นจริงที่มวลชนเป็นผู้นิยาม การให้ความเคารพความเป็นจริงหลากมิติทำ

---

[27] Gao Xingjian, “Literature as Testimony: Search for Truth,” trans. Mabel Lee, in Horace Engdahl (ed.), *Witness Literature: Proceedings of the Nobel Centennial Symposium*, p. 125.

[28] Gao Xingjian 高行健, “Lun wenxue xiezuo” 論文學寫作 (On literary creation), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), p. 60.

ให้การปราศจากลัทธิยอมรับสิ่งที่ไม่อาจอธิบายได้ด้วยตรรกะหรือภาษา ไม่ว่าจะเป็นวิภาษวิธี (dialectics) ปฏิพากย์ (paradox) หรือระบบของตรรกะในรูปแบบอื่น ทั้งนี้มิได้หมายความว่าการปราศจากลัทธิศรัทธาไสยศาสตร์หรือเชื่อถือสิ่งเหนือธรรมชาติอย่างงมงายไร้สติ เพียงแต่มีท่าทีเปิดกว้างต่อสิ่งที่มิอาจอธิบายได้ด้วยตรรกะหรือสิ่งที่อยู่พ้นภาษา เพราะสำหรับผู้ที่ปราศจากลัทธิมิใช่มีแต่ความเป็นจริงที่ตั้งอยู่บนฐานคิดของปฏิฐานนิยมเท่านั้นแต่ยังคงมีความเป็นจริงมากมายที่อยู่พ้นขอบข่ายของตรรกะหรือภาษา[29]

การมีท่าทีเช่นนี้นับเป็นความถ่อมตนต่อโลกและชีวิตซึ่งในทัศนะของเกาสิงเจี้ยนคือความลี้ลับนิรันดร์ที่อยู่พ้นขอบข่ายของตรรกะหรือภาษา การประพันธ์วรรณกรรมก็คือการแสดงความลี้ลับที่อธิบายไม่ได้แม้ว่าจะใช้ทฤษฎีหรือระบบของตรรกะทั้งปวงเท่าที่มีอยู่ในโลกนี้

> 沒有主義，不費力枉然構建自圓其説的體系，因爲思辨和論證，邏輯和悖論，連思維藉以實現的語言都大可質疑，人之生存就是各解不開的謎。[30]

> Without isms does not waste effort in vainly constructing consistent systems, because speculation and dialectics, logic and paradox, and even language which is used for the actualization of thought, are all very dubious, for human life is an inexplicable mystery.[31]

ในนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* แนวคิดหลักที่คุมแนวความคิดอื่น ๆ ก็คือการปราศจากลัทธิที่เกาสิงเจี้ยนพยายามแสดงให้ปรากฏผ่านตัวบทของนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* และ *คัมภีร์ของเอกบุรุษ* โดยอาศัยองค์ประกอบทางวรรณศิลป์มากมาย เมื่อศึกษาตัว บทนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* ประกอบทฤษฎีวรรณคดีของเขา จะพบว่าผู้แต่งเสนอให้การประพันธ์วรรณกรรมเป็นเรื่องของการถ่ายทอดความเป็นจริงในระดับปัจเจกผ่านการรับรู้ด้วยประสาทสัมผัสแทนการใช้ตรรกะอธิบายปรากฏการณ์ต่าง ๆ ในรูปของโครงเรื่อง กลวิธีที่

---

[29] Gao Xingjian 高行健, "Zixu" 自序 (Author's preface), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), p. 8.

[30] Ibid., pp. 7-8.

[31] Gao Xingjian 高行健, "Zixu" 自序 (Author's preface), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), translated and cited in Mabel Lee, "Gao Xingjian on the Issue of Literary Creation," in *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*, ed. Kwok – kan Tam, p. 37.

เกาสิงเจี้ยนใช้ลดทอนอำนาจของตรรกะมีหลายอย่าง อันได้แก่ การทำให้ระบบระเบียบของโครงเรื่องรวนเรไปในหลายลักษณะ นับตั้งแต่การเปิดให้นวนิยายเป็นพื้นที่ที่เอื้อให้เรื่องราวที่ไม่บริบูรณ์และการถกเถียงปกิณกะปัญหามีโอกาสเข้ามาปรากฏอยู่ในตัวบท การเล่าเรื่องแบบกระแสสำนึกที่มุ่งเน้นการพรรณากระบวนการรับรู้และการนึกคิดของมนุษย์มากกว่าผลของการรับรู้และความคิดโดยอาศัยรูปแบบการเชื่อมโยงโดยเสรีที่ผสานเรื่องเล่าต่าง ๆ ภายในกระแสธารแห่งความนึกคิดให้เชื่อมโยงเข้าด้วยกันจนกลายเป็นโลกแห่งสัมพันธภาพ (World of correspondence) ที่ซึ่งสิ่งเร้าภายนอกโต้ตอบกับผัสสะของผู้เล่าอย่างกลมกลืน ยังผลให้โลกภายในกระแสสำนึกถ่ายทอดคุณค่าของความเข้าใจทางจิตวิญญาณ (spiritual revelation) บางอย่างกลับไปสู่ผู้เล่าจนเกิดความอภิรมย์ (epiphany) ณ ชั่วขณะหนึ่ง กระบวนการเชื่อมโยงดังกล่าวไม่คลี่คลายไปตามตรรกะอย่างโครงเรื่องที่คลี่คลายเหตุการณ์ต่าง ๆ ไปอย่างมีแบบแผน ทั้งยังนำเสนอโลกภายในจิตใจผ่านกระแสธารแห่งภาษาที่หลุดพ้นจากพันธนาการของมิติเวลาและสถานที่ ตลอดจนมีการนำเอาสัญญะของภาษามาเล่นสนุก (word game) เพื่อชี้ให้เห็นความลวงของตรรกะภาษาเอง

แนวคิดที่กล่าวมาทั้งหมดข้างต้นชี้ให้เห็นคุณค่าของการรับรู้เชิงผัสสะของปัจเจกชนแง่หนึ่งก็เพื่อกู้เอาอำนาจของความเป็นจริงในระดับผัสสะของปัจเจกชนกลับคืนมา อีกแง่หนึ่งก็เพื่อยืนยันการมีอยู่ของปัจเจกชน [individual existence (個人的生存)] ผ่านการใช้ภาษาที่จะแสดงความเป็นจริงในระดับผัสสะของตนเอง ด้วยเหตุที่วรรณกรรมซึ่งเป็นศิลปะแห่งภาษาหวนกลับมาถือเอาการรับรู้ในระดับผัสสะของปัจเจกชนเป็นบรรทัดฐานของการประพันธ์จึงทำให้วรรณกรรมก้าวพ้น “ลัทธิ”

> The language required by literature comes from spontaneous speech that goes straight to truth. Vivid perceptions, in this particular instant of the present, are without “isms” and transcend concepts.[32]

เหตุที่การปราศจากลัทธิให้ความสำคัญต่อการใช้ประสาทสัมผัสรับรู้สรรพสิ่งกระบวนการใช้ภาษาจึงเป็นทั้งวิธีการและเป้าหมาย การปราศจากลัทธิหากจะกล่าวให้ง่ายที่สุดก็ไม่น่าจะต่างจากการใช้ประสาทสัมผัสส่วนบุคคลรับรู้สรรพสิ่งซึ่งถือไม่ได้ว่าเป็นการสร้างองค์ความรู้ที่เป็นระบบอะไรให้แก่มนุษยชาติ ใครที่ยังคงถือมั่นว่าคุณค่าของวรรณกรรมอยู่ที่การอธิบายปรากฏการณ์อย่างเป็นระบบหรืออิงกับตรรกะระบบใดระบบหนึ่งเพื่อชี้นำโลกมนุษย์ให้เคลื่อนคล้อยไปในทิศทางที่ตนเองคิดว่าเป็นสัจธรรมจะหาคุณค่าใด ๆ จากนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่ง*

---

[32] Gao Xingjian, “Literature as Testimony: Search for Truth,” trans. Mabel Lee, in Horace Engdahl (ed.), *Witness Literature: Proceedings of the Nobel Centennial Symposium*, p. 125.

จิตวิญญาณ ไม่ได้ เพราะไม่คิดว่าวรรณกรรมที่เขียนเรื่องสัพเพเหระหรือเรื่องเล็ก ๆ น้อย ๆ ของปัจเจกชนที่มุ่งใช้การรับรู้ด้วยประสาทสัมผัสส่วนตนจะยังคุณูปการอะไรให้แก่ชาวโลก

ด้วยเหตุที่วรรณกรรมแห่งการปราศจากลัทธิไม่มีจุดประสงค์ที่จะอธิบายโลกและชีวิต หากแต่นำเสนอโลกและชีวิตผ่านอัตวิสัยของปัจเจกบุคคลในฐานะประจักษ์พยานที่รจนางานประพันธ์เพื่อยืนยันการมีตัวตนอยู่ของเขาในห้วงเวลาและสถานที่หนึ่งในโลกนี้ การประพันธ์วรรณกรรมแห่งการปราศจากลัทธิในอีกแง่มุมหนึ่งจึงเป็นเสมือนความดิ้นรนที่จะกระทำกิจกรรมที่ดูเหมือนสุดแสนจะไร้ค่าเพื่อทวนกระแสความตายที่กำลังคืบคลานเข้ามาอยู่ทุกขณะจิต เพราะมิได้สร้างองค์ความรู้ที่เป็นระบบใด ๆ มอบไว้ให้แก่ชาวโลกหรือเปิดเผยให้มนุษยชาติค้นพบสัจธรรมแต่ประการใดเลย หากแต่ประพันธ์เพื่อยืนยันการมีตัวตนอยู่ของปัจเจกบุคคล ณ ชายขอบของสังคมเท่านั้น[33]

เกาสิงเจี้ยนยังเห็นว่ามนุษย์เกิดมาปราศจากลัทธิแต่ถูกครอบงำจากบรรดาลัทธิภายหลัง มนุษย์จึงมักเปลี่ยนจากลัทธิหนึ่งไปยังอีกลัทธิหนึ่งเป็นธรรมดา น้อยคนนักที่จะเลือกการปราศจากลัทธิ ปัจเจกชนที่ดำรงชีวิตอยู่ท่ามกลางเหล่าลัทธิจึงยากมิใช่น้อยที่จะหลุดพ้นจากลัทธิที่ครอบงำมาตั้งแต่เกิด หากมนุษย์ไม่มีแม้แต่ “สิทธิ” ที่จะปลอดจากลัทธิเป็นเบื้องต้นแล้ว ก็ไม่มีประโยชน์อันใดที่จะกล่าวถึงลัทธิอื่น ๆ เนื่องจากการปราศจากลัทธิเป็นวิถีทางที่จะรักษาไว้ซึ่ง “ตัวตน” ของปัจเจกชน

ในทัศนะของเกาสิงเจี้ยน การปราศจากลัทธิทำให้มนุษย์เข้าใกล้ความเป็นจริงมากขึ้น เพราะใช้ “ประสาทสัมผัส” หรือ “ผัสสะ” (perception) เข้าถึงความเป็นจริงซึ่งคนส่วนใหญ่ผูกขาดให้เฉพาะตรรกะและภาษา หากเมื่อใดมนุษย์ตระหนักชัดถึงการปราศจากลัทธิ ก็จะหวนกลับคืนสู่การใช้ประสาทสัมผัสรับรู้โลกและชีวิต ดุจปุถุชนสามัญคนหนึ่งซึ่งเห็นว่าวรรณกรรมของเขามิได้ทำหน้าที่ชี้นำสังคม ดุจศาสดาพยากรณ์ มิได้ทำหน้าที่เปลี่ยนแปลงและปฏิรูปสังคม ดุจนักเคลื่อนไหวทางการเมือง มิได้ทำหน้าที่อธิบายปรากฏการณ์ในโลกและชีวิตด้วยตรรกะและภาษา ดุจนักปรัชญา มิใช่ชาวพุทธ คริสต์หรืออิสลาม ทั้งมิใช่ศิษย์สำนักขงจื๊อหรือเต๋าหรือแม้กระทั่งกล่าวมิได้ว่าเป็นอะไรทั้งสิ้น หากแต่ดำรงตนในฐานะผู้สังเกตการณ์ที่เพ่งมองความ

---

[33]นี่อาจเป็นเหตุผลหนึ่งที่คณะกรรมรางวัลโนเบลตัดสินมอบรางวัลให้เกาสิงเจี้ยนในฐานะนักประพันธ์ที่เสนอให้มนุษย์หวนคืนสู่ความธรรมดาสามัญของมนุษย์ที่หลุดพ้นจากรูปการณ์จิตสำนึก กลายเป็นมนุษย์ธรรมดาสามัญคนหนึ่งที่ตระหนักชัดถึงความไร้สามารถที่จะเปลี่ยนแปลงตนเองหรือโลก และหันมาให้คุณค่าต่อความเป็นจริงในระดับผัสสะของปัจเจกบุคคลผู้ไม่ประพันธ์วรรณกรรมในฐานะจิตสำนึกของสังคม ทั้งดำรงชีพอยู่ท่ามกลางการคุกคามจากรูปการณ์จิตสำนึกที่มวลชนสร้างขึ้นมาและโน้มน้าวให้ปัจเจกบุคคลปฏิบัติตาม ขณะที่วรรณกรรมพันผูกซึ่งเป็นวรรณกรรมกระแสหลักพยายามเรียกร้องให้วรรณกรรมทำหน้าที่เป็นจิตสำนึกของสังคม ดุจดั่ง “คันฉ่อง” และ “โคมฉาย” นำทางมนุษยชาติโดยเชื่อว่าวรรณกรรมจะเป็นทางออกของปัญหาแห่งยุคสมัย

เป็นไปของโลกและชีวิต รวมทั้งตัวตนของตนเองอย่างสงบสงัดและบันทึกสรรพสิ่งผ่านโลกแห่งอัตวิสัยของเขาเพื่อยืนยันการมีตัวตนอยู่ของเขาในห้วงเวลาและสถานที่หนึ่ง ณ ชายขอบของสังคม

หากจะกล่าวให้ถึงที่สุดการเพ่งมองปรากฏการณ์ภายนอกและตัวตนของตนเองอย่างไม่ตัดสินทางจริยธรรมคือจริยศาสตร์แห่งการประพันธ์ของการปราศจากลัทธิ การวางตนเป็นผู้สังเกตการณ์รอบนอก (ทั้งต่อโลกภายนอกและตัวตนของตนเอง) ที่อยู่พ้นการตัดสินทางจริยธรรมก็คือจริยศาสตร์สัมบูรณ์ในทัศนะของเกาสิงเจี้ยนนั่นเอง ดังที่เกาสิงเจี้ยนกล่าวว่านักประพันธ์ที่วางตนเป็นผู้สังเกตการณ์ต่อสรรพสิ่งแม้แต่ตัวตนของตนเองต้องกอปรด้วยขันติในอันที่จะก้าวพ้นบรรทัดฐานทางจริยธรรม ในงานประพันธ์เหล่านี้ผู้แต่งเป็นผู้นั่งดูตัวละครของเขาและกลายเป็นประจักษ์พยานต่อธรรมชาติมนุษย์

> The observer has greatness because of his tolerance. The understanding and compassion evoked by observation of and reflection on the human world and the self greatly surpass what is implied in judgments of right or wrong and the settling of grievances. Whether the work is a tragedy or a comedy, if the writer sits in the audience to view his characters, the cleansing and release he experiences will far exceed that of historical testimonies. The writer in the end is an eyewitness to human nature.
>
> While thus focused on truth, the writer is no longer concerned with any sort of value. The observation of and search for truth thus becomes the writer's unique and ultimate ethics.[34]

ด้วยเหตุนี้ผู้อ่านนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* จึงไม่เคยพบคำชี้ขาดใด ๆ จากผู้เล่าแม้แต่น้อย ผู้เล่าสาธยายโลกภายนอกและตัวตนของเขาเองอย่างไม่มีคำชี้ขาดสุดท้าย ตัวบทมากมายปรากฏเพียงการพรรณนาอัตวิสัยและการตีความเชิงอัตวิสัยของผู้เล่าเท่านั้น แต่ละหน้าอุดมไปด้วยการใช้ภาษามาถ่ายทอดอัตวิสัยและการตีความเชิงอัตวิสัยมากกว่าการนิยามเพื่อหาข้อสรุป นี่เป็นเหตุผลที่เกาสิงเจี้ยนพยายามสรรคำเหมือน คำตรงข้าม คำพ้องรูปและคำพ้องเสียงที่

---

[34] Gao Xingjian, "Literature as Testimony: Search for Truth," trans. Mabel Lee, in Horace Engdahl (ed.), *Witness Literature: Proceedings of the Nobel Centennial Symposium*, p. 126.

หลากหลาย (ที่อาจไม่ปรากฏในพจนานุกรมทั่วไป) เพื่อบันทึกประสบการณ์ส่วนตน[35] กระบวนการใช้ภาษาจึงเป็นทั้งวิธีการและเป้าหมายในตนเอง

จากบทวิเคราะห์ทั้งหมดข้างต้น นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* ก็คือภาคปฏิบัติที่แสดงให้เห็นภาคทฤษฎีว่าด้วยแนวคิดทั้งสาม อันได้แก่ การถือเอาการรับรู้ของปัจเจกบุคคลเป็นบ่อเกิดวรรณกรรม การใช้ภาษามาจดจารจารึกการรับรู้ของปัจเจกบุคคลและการวางตนเป็นของผู้สังเกตการณ์โลกภายนอกและตัวตนของตนเองทั้งสามประการเป็นทั้งกลวิธีและเนื้อหาของการประพันธ์ในนวนิยาย

เกาสิงเจี้ยนยังยกตัวอย่างรูปธรรมของจิตรกรที่จำเริญรอยตามการปราศจากลัทธิตามทัศนะของเขา ในบทที่ 70 ซึ่งเขียนออกมาในรูปแบบปกิณกะความเรียงที่พรรณานาทัศนะส่วนตนต่อปัญหาใดปัญหาหนึ่งอย่างเสรีใช้เครื่องหมายยัติภังค์ (hyphen) ขึ้นต้นประโยคใหม่ทุกครั้ง จิตรกรผู้นี้นามว่ากงเสียน (Gong Xian) ซึ่งมีชีวิตอยู่ในสมัยราชวงศ์ชิง เกาสิงเจี้ยนเปรียบเทียบภาพวาดทิวทัศน์ของกงเสียนกับจิตรกรอื่น ๆ เพื่อชี้ให้เห็นท่าทีต่อโลกและชีวิตของเขา ในนวนิยายผู้เล่าสรรเสริญวิถีชีวิตของศิลปินผู้นี้ที่อาศัยอยู่อย่างสันโดษโดยไม่ไปวิวาทะกับโลกภายนอกที่เต็มไปด้วยความขัดแย้งทางวาทกรรมของยุคสมัยและหาเหตุผลให้ตนเองเพื่อมีชีวิตอยู่โดยการสังกัดตนอยู่ในศาสนาต่าง ๆ ไม่วาจะเป็นพุทธศาสนาหรือศาสนาเต๋า ผู้เล่าบรรยายว่ากงเสียนหาเลี้ยงชีพด้วยการปลูกผักบนที่นาเพียงครึ่งไร่ สอนหนังสือ และวาดภาพจากภาวะแห่งการปราศจากลัทธิ ภาพวาดของเขาจึงแสดงอารมณ์ความรู้สึกส่วนลึกของตนเองอย่างแท้จริง

> ----他不是隱士，也不轉向宗教，非佛非道，靠半畝菜園子和教書餬口，不以畫媚俗或嫉俗，他的畫都不在言中。
> ----他的畫毋需提款，畫的本身就表明了心跡。[36]

> ----He was not a recluse, nor did he turn to religion, he was neither Buddhist nor Daoist. He supported himself with a half *mu* vegetable plot and by teaching. He did not think of thrushes as vulgar nor did he despise the vulgar. His painting transcends language.

---

[35] ด้วยเหตุนี้ความเข้าใจความเหลื่อมลายของความหมาย (nuance) จึงเป็นสิ่งสำคัญในการอ่านตัวบทนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* เพราะจะช่วยทำให้มองเห็นกระบวนการรับรู้ทางประสาทสัมผัสที่ละเอียดอ่อนซ่อนเร้นของผู้เล่าอย่างละเอียดลออ และ “ลับ” ผัสสะของผู้อ่านในการพิศดูปรากฏการณ์ภายนอกและ อัตวิสัยของตนเองให้แหลมคมขึ้นด้วย

[36] Gao Xingjian 高行健, *Lingshan* 靈山 (Soul Mountain), p. 464.

> ----His paintings were not for money, painting itself was an expression of feelings in his heart.[37]

ผู้เล่าเปรียบเทียบผลงานของกงเสียนกับจิตรกรอีกสองคนคือเจิ้งป่านเฉียว (Zheng Banqiao) และปาต้า (Ba Da) ภาพวาดทิวทัศน์หมึกจีนยามหิมะตกของกงเสียนปราศจากการประดิษฐ์ประดอยอันเกิดจากความสามารถเชิงกลวิธีของการใช้ฝีแปรงที่ผู้ใดก็สามารถเลียนแบบได้ แต่ความไร้ขอบเขตจนบรรลุภาวะแห่งการลืมตนที่ปรากฏผ่านภาพวาดของเขาหาเลียนแบบได้ไม่ ส่วนภาพวาดทิวทัศน์สวนไผ่ของเจิ้งป่านเฉียวเป็นเพียงผลงานของปัญญาชนที่เจนจบแต่วิธีการใช้ฝีแปรง ภาพวาดของเขาจึงเพียงแสดงความสามารถเชิงกลวิธี และอย่างมากก็เป็นของกำนัลแด่ผู้คนที่ต้องการภาพวาดประดับเท่านั้น ในทัศนะของผู้เล่า เจิ้งป่านเฉียวคืออัจฉริยะบัณฑิตที่ประจบประแจงโลกที่เสแสร้งว่าหลุดพ้นจากโลก[38] ขณะที่ภาพวาดของปาต้าก็แสดงการรังเกียจเหยียดหยามโลกจนกระทั่งตนเองสติวิปลาส ทว่ากงเสี้ยนปลดเปลื้องตนเองจากโลกภายนอกและอยู่เหนือทั้งการประจบประแจงและรังเกียจเหยียดหยามโลก เขาจึงสามารถรักษาธรรมชาติและตัวตนดั้งเดิมของตนเองไว้ได้อย่างแท้จริง

> ----沒瘋的是龔賢，他超越這世俗，不想與之抗爭，才守住了本性。[39]

> ----However Gong Xian didn't go mad, he transcended the world. Because he did not want to fight against the world he was able to preserve his innate nature.[40]

> ----這也是一種自衛的方式，自知對抗不了這發瘋的世界。

---

[37] Gao Xingjian, *Soul Mountain*, trans. Mabel Lee, p. 446.

[38] คำว่า "ประจบประแจงโลก" แปลมาจากคำว่า "meisu" (媚俗) ซึ่งหมายถึงการปฏิบัติตนให้สอดคล้องกับรสนิยมสาธารณะของคนทั่วไปเพื่อประโยชน์ส่วนตนบางอย่าง ตรงกันข้ามกับ "รังเกียจเหยียดหยามโลก" ซึ่งแปลมาจากคำว่า "jisu" (嫉俗) อันหมายถึงการปฏิบัติตนในทำนองต่อต้านขนบธรรมเนียมประเพณีของสังคมที่ตนเองเห็นว่าไร้สาระ

[39] Gao Xingjian 高行健, *Lingshan* 靈山 (Soul Mountain), p. 463.

[40] Gao Xingjian, *Soul Mountain*, trans. Mabel Lee, p. 445.

----也不是對抗，他根本不予理會，才守住了完整的人格。[41]

----This was just another form of self-defense when he came to the realization that it was impossible to fight the world which had gone mad.

----He did not fight, he did not rationalize, and hence preserved the totality of his being. [42]

4.2 แนวคิดเรื่องการกลับไปแสวงหาวัฒนธรรมชายขอบ

แนวคิดเรื่องการกลับไปแสวงหาวัฒนธรรมชายขอบที่ถูกวัฒนธรรมขงจื๊อและการปฏิวัติวัฒนธรรมรุกรานเพื่อศึกษาปฏิสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ มนุษย์กับขนบธรรมเนียมประเพณี และมนุษย์กับธรรมชาติ รวมทั้งชุบชีวิตให้มีบทบาทในการแสดงปัจเจกภาวะท่ามกลางบริบทวรรณกรรมจีนร่วมสมัย ด้วยเหตุนี้นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* จึงยังคงรักษาสายสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมร่วมจีนสมัยกับขนบวรรณศิลป์จีนโบราณอย่างมีนัยยะสำคัญ ทั้งยังสัมพันธ์โดยอุปมากับชีวิตและผลงานของเกาสิงเจี้ยนในฐานะนักประพันธ์ชายขอบซึ่งถูกคุกคามโดยนโยบายศิลปะและวรรณคดีของเหมาเจ๋อตุงซึ่งเป็นวาทกรรมกระแสหลักในยุคนั้น นอกจากนี้การเดินทางไปหาวัฒนธรรมชายขอบทำให้ผู้เล่าพบความน่าสงสัยในประวัติศาสตร์รากเหง้าว่าด้วยความเป็นจีนและนำผู้เล่าไปสู่การมองโลกแบบประวัติศาสตร์นิยมใหม่ (New Historicism) ตลอดจนปลดเปลื้องตนเองจากความเป็นชาติ ความกังขาต่อประวัติศาสตร์รากเหง้าว่าด้วยความเป็นจีนทำให้นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* แสดง “ปัจเจกภาวะ” ที่ก้าวพ้นความเป็นชาติและมีความเป็นสากล

ในตัวบทนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* มักปรากฏหลักฐานทางวัฒนธรรมมากมายทั้งหลักฐานชั้นต้นและรองนับตั้งแต่บันทึกทางประวัติศาสตร์ของทางการ จนกระทั่งบันทึกทางประวัติศาสตร์ของปัจเจกบุคคล ตัวบทเกินกว่าครึ่งกล่าวถึงวัฒนธรรมชายขอบและการถูกรุกรานของวัฒนธรรมชายขอบตั้งแต่สมัยโบราณจนถึงปัจจุบันภายใต้วัฒนธรรมขงจื๊อและเผด็จการอำนาจนิยมของเหมาเจ๋อตง สำหรับเกาสิงเจี้ยน นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* มุ่งหมายจะเปิดเผยวัฒนธรรมชายขอบสามวัฒนธรรมซึ่งถูกวัฒนธรรมขงจื่อซึ่งเป็นวัฒนธรรมกระแสหลักในสังคมศักดินาสวามิศักดิ์ในระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์และลัทธิคอมมิวนิสต์ของเหมาเจ๋อตุงแย่งชิง

---

[41] Gao Xingjian 高行健, *Lingshan* 靈山 (Soul Mountain), p. 464.

[42] Gao Xingjian, *Soul Mountain*, trans. Mabel Lee, p. 446.

พื้นที่ทางวัฒนธรรมไปอันส่งผลทำให้ปัจเจกภาวะของมนุษย์ถูกบ่อนทำลาย[43] วัฒนธรรมชายขอบทั้งสามอันเป็นหัวใจแห่งปัจเจกภาวะในวัฒนธรรมจีนได้แก่

(1) ศาสนาเต๋าที่วิวัฒนาการมาจากไสยศาสตร์ดึกดำบรรพ์และพุทธศาสนาที่รับจากอินเดียเข้ามาประยุกต์ แม้ว่าจะถูกทางการในอดีตนำมาใช้เพื่อส่งเสริมฐานอำนาจของตนเอง แต่ก็ยังคงรักษาไว้ซึ่งวัฒนธรรมศาสนาที่ตัดขาดจากทางโลก (secularization) วัฒนธรรมที่ตั้งอยู่บนฐานคติเหล่านี้จึงอยู่อย่างเอกเทศโดยไม่ถูกวัฒนธรรมกระแสหลักแทรกแซงและครอบงำ บ่อยครั้งยังกลายเป็นแหล่งพักพิงของปราชญ์ในอดีต

(2) วัฒนธรรมพื้นถิ่นซึ่งพบได้จากตำนานปกรณัมของชนเผ่าต่าง ๆ ขนบธรรมเนียมประเพณี เพลง นิทาน ละครพื้นเมือง การร้องรำทำเพลง การเล่านิทานในหมู่ราษฎรและอุปรากรที่วิวัฒนาการมาจากการบวงสรวง

(3) ปรัชญาธรรมชาติของเหลาจื๊อและจวงจื๊อและอภิปรัชญาสมัยจิ้น (Jin) และเว่ย (Wei) ตลอดจนพุทธศาสนามหายานนิกายเซนที่หลุดพ้นจากรูปแบบของศาสนาและมีรากเหง้าในประเทศจีน ในทัศนะของเกาสิงเจี้ยน วัฒนธรรมที่ตั้งอยู่บนฐานคติเหล่านี้ล้วนเป็นหัวใจของวัฒนธรรมจีนบริสุทธิ์อย่างแท้จริง

นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* แสดงให้เห็นวัฒนธรรมทั้งสามในหลายระดับที่แตกต่างกันออกไป เช่น บทที่ 49 และ 63 กล่าวถึงศาสนาเต๋าหรือพุทธศาสนามหายานโดยการนำเอาหัวใจหรือตัวบทของศาสนาเต๋าหรือพระสูตรบางวรรคตอนมาผนวกเข้ากับองค์ประกอบทางวรรณศิลป์โดยอาศัยการผูกเรื่องให้ผู้เล่ามีโอกาสพบปะและสนทนากับตัวละครที่ครองตนอยู่ภายในวัฒนธรรมเหล่านั้น ราวกับว่าผู้เล่าซึ่งเป็นตัวละครเอกกำลังสนทนากับตนเองผ่านตัวละครอุปโลกน์มากมายระหว่างเดินทางไปแสวงหา *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* บทที่ 65 และ 74 ก็พรรณนาถึงวัตรปฏิบัติและพิธีกรรมของศาสนาเต๋าและศาสนาดึกดำบรรพ์ที่ลึกลับและถูกทางการปราบปรามอย่างหนักช่วงการปฏิวัติวัฒนธรรม บทที่ 47 แสดงให้เห็นความพยายามของตัวละครในอันที่จะไถ่ถอนตนเองจากความไร้สาระทางโลกต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นการปฏิวัติหรือวิวาทะทางการเมืองและใฝ่หานิพพานภาวะโดยไม่สนใจแสวงหาความก้าวหน้าจากวัฒนธรรมกระแสหลักเป็นต้น

---

[43] Gao Xingjian 高行健, "Wenxue yu xuanxue: Guanyu *Lingshan*" 文學與玄學: 關於*靈山* (Literature and metaphysics: On *Soul Mountain*), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), p. 201.

ส่วนวัฒนธรรมพื้นถิ่นพบได้ในบทที่ 39 ซึ่งแสดงสภาพอนารยะของวัฒนธรรมชนเผ่าเชียง [Qiang (羌)] และเหมียว [Miao (苗)] ซึ่งผู้เล่าเชื่อว่าเป็นชนเผ่าดั้งเดิมก่อนอารยธรรมฮั่นและยังไม่ถูกวัฒนธรรมภาคกลางของชาวฮั่นเข้าไปรุกราน สภาพอนารยะของชนเผ่าทั้งสองเห็นได้จากการหาคู่และการมีเพศสัมพันธ์ซึ่งผู้เล่าเห็นว่าเป็นความเถื่อนดั้งเดิมของมนุษย์ก่อนที่อารยธรรมจะเข้าไปรุกราน และยังคงมีบทบาทโลดแล่นอยู่ในสังคมบุรพกาล บทที่ 39 ปรากฏการปะทะกันระหว่างอนารยภาวะกับอารยภาวะโดยมีผู้เล่าอยู่ตรงกลางและถูกดึงทึ้งระหว่างทั้งสองจนเกิดความขัดแย้งภายในจิตใจอันนำไปสู่การตั้งคำถามทางอภิปรัชญาที่ว่าความขัดแย้งภายในจิตใจมนุษย์ซึ่งเป็นความขัดแย้งระหว่างอนารยภาวะกับอารยภาวะในตัวตนมนุษย์เป็นภาวะที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ของมนุษย์หรือไม่

> 我頓時被包圍在一片春情之中，心想人類求愛原本正是這樣，後世之所謂文明把性的衝動和愛情竟然分割開來，又製造出門第金錢宗教倫理觀念和所謂文化的負擔，實在是人類的愚蠢。（…）我同女人的關係早已喪失了這種自然而然的情愛，剩下的只有慾望。哪怕追求一時的快樂，我也怕擔當負責。我並不是一頭狼，只不過想成爲一頭狼回到自然中去流竄，卻又擺脫不了這張人皮，不過是披著人皮的怪物，在哪裏都找不到歸宿。[44]

> I am suddenly surrounded by an expanse of passions and think that the human search for love must originally have been like this. So-called civilization in later ages separated sexual impulse from love and created the concepts of status, wealth, religion, ethics and cultural responsibility. Such is the stupidity of human beings. (…) My relationships with women changed long ago and lost this instinctive youthful love … only lust remains. I'm afraid of shouldering the responsibility of even pursuing momentary happiness. I'm not a wolf but I would like to be a wolf, to return to nature, to go on the prowl. However, I can't rid myself of this human mind. I'm a monster with a human mind and can find no refuge.[45]

---

[44] Gao Xingjian 高行健, *Lingshan* 靈山 (Soul Mountain), pp. 226, 227-228.

[45] Gao Xingjian, *Soul Mountain*, trans. Mabel Lee, pp. 228, 229.

หลายบทปรากฏการนำเอาเพลงพื้นเมืองซึ่งโดยมากเป็นเพลงพื้นบ้านที่มีเนื้อหาหยาบโลนมาผนวกเข้ากับเรื่องเล่าหรือบทสนทนาระหว่างผู้เล่ากับตัวละครชนพื้นเมืองเพื่อโต้กลับวัฒนธรรมขงจื๊อที่พยายามทำให้รูปแบบและเนื้อหาในวรรณกรรมกลายเป็นหนึ่งเดียว เช่น บทที่ 59 เป็นต้น

> “這是沒被文人蹧蹋過的民歌!發自靈魂的歌!你明白嗎?你拯救了一種文化!不光是少數民族，漢民族也還有一種不受儒家倫理教化汙染的真正的民間文化!” [46]

> “This is a folk song which hasn’t been vandalized by the literati! It is a song gushing straight out of the soul! Do you realize this? You’ve saved a culture! It’s not unique to the smaller nationalities, the Han nationality also has a genuine folk culture which hasn’t been contaminated by Confucian ethical teachings!”[47]

บางบทก็ปรากฏปกรณัมพื้นถิ่นที่หาฟังได้ยาก เช่น ในบทที่ 48 ที่ผู้เล่าเล่านิทานปี่จี้ (Biji) ในสมัยราชวงศ์จิ้น (Jin) ซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวกับแม่ชีสาวไส้ ตลอดจนขนบธรรมเนียมประเพณีแปลกประหลาดมากมายที่ผู้เล่าก็ไม่ใคร่เข้าใจ บางบทก็นำบทสวดร่ายหรือบทแหล่พื้นบ้านที่ใช้ในงานมงคลและอวมงคลแทรกเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของตัวบท เช่น บทที่ 41 และ 42 เป็นต้น การค้นพบวัฒนธรรมชายขอบในรูปแบบต่าง ๆ ได้รับการแทรกเข้าไปในตัวบทเพื่อสื่อ “สาร” บางอย่าง ผู้อ่านไม่จำเป็นต้องใช้วิธีวิทยาของวรรณคดี แต่ยังสามารถใช้วิธีวิทยาของศาสตร์แขนงอื่น อันได้แก่ ประวัติศาสตร์ สังคมวิทยา มานุษยวิทยาหรือคติชนวิทยามาศึกษาก็ได้

สำหรับวัฒนธรรมที่ตั้งอยู่บนฐานปรัชญาทั้งสาม อันได้แก่ ปรัชญาธรรมชาติของเหลาจื๊อจวงจื๊อและอภิปรัชญาสมัยจิ้น (Jin) และเว่ย (Wei) ตลอดจนพุทธศาสนามหายานนิกายเซน เกาสิงเจี้ยนนำเสนอออกมาในรูปของการถกเถียงปัญหาทางปรัชญาระหว่างการเดินทางโดยอาศัยบทรำพึงและบทสนทนาระหว่างผู้เล่ากับตัวละครจรอื่น ๆ เช่น ในบทที่ 59 ผู้เล่าได้รับฟังมาว่าสภาพนิเวศดึกดำบรรพ์ที่แต่ก่อนอุดมสมบูรณ์ถูกนำมาแปรรูปไปใช้เป็นอาวุธยุทโธปกรณ์ทางทหารจนโล่งเตียน ภาพปรากฏเบื้องหน้าผู้เล่าเหลือเพียงสภาพนิเวศที่เต็มไปด้วยจอกแหนและกอไผ่ที่ไร้ประโยชน์ ทำให้เขาคิดถึงปรัชญาของจวงจื๊อที่ว่าไม้ชั้นดีจะถูกตัดก่อนโตเติมวัย เหลือเพียง

---

[46] Gao Xingjian 高行健, *Lingshan* 靈山 (Soul Mountain), p. 365.

[47] Gao Xingjian, *Soul Mountain*, trans. Mabel Lee, p. 358.

ไม้ชั้นเลวเท่านั้นที่รอดชีวิต พร้อมทั้งตั้งข้อสงสัยต่อทฤษฎีวิวัฒนาการของโธมัส ฮักซ์เลย์ (Thomas Huxley) ที่ว่าผู้ที่สมบูรณ์ที่สุดคือผู้ที่ธรรมชาติคัดสรรไว้ ในบทที่ 63 ที่นักพรตเต๋าผู้หนึ่งสาธยายแก่นแท้ของปรัชญาเต๋าให้แก่ผู้เล่าฟังจากโคลงสัมผัสหรือในบทที่ 76 ที่นำเสนอความไร้สาระของวิภาษวิธีของพวกนามนิยม [Nominalism (名家)] ผู้เล่าซึ่งเป็นตัวละครเอก “เขา” นำเอา “ฝั่งนี้” และ “ฝั่งนั้น” มาเล่นสนุกเพื่อให้เกิดความยอกย้อนของความหมาย แต่ไม่ว่าจะ “ฝั่งนี้” หรือ “ฝั่งนั้น” ต่างก็เป็นจุดจุดเดียวกัน บทนี้คล้ายคลึงกับปริศนาธรรมของพุทธศาสนามหายานนิกายเซนที่มักใช้วิภาษวิธีเพื่อทำลายวิภาษวิธีเอง เป็นต้น

วัฒนธรรมทั้งสามที่เกาสิงเจี้ยนแสดงให้ปรากฏผ่านตัวบทนวนิยายของเขาจึงเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างนวนิยายจีนร่วมสมัยกับขนบวรรณศิลป์จีนโบราณผ่านการแสวงหาวัฒนธรรมชายขอบที่ดำเนินไปพร้อมกับการแสวงหาทางจิตวิญญาณ นี่เป็นเหตุผลที่เขาใช้โต้แย้งผู้ที่ประนามว่าผลงานของเขามิใช่วรรณกรรมจีน เขากล่าวว่า (ในนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ*) เขาได้จ่ายมรดกทางวัฒนธรรมจีนคืนแด่มาตุภูมิแล้ว[48]

หากพิจารณาให้ลึกซึ้ง การกลับไปหาวัฒนธรรมชายขอบยังสัมพันธ์โดยอุปมากับชีวิตและผลงานของเกาสิงเจี้ยนในฐานะนักประพันธ์ชายขอบที่ถูกนโยบายศิลปะและวรรณคดีของเหมาเจ๋อตงอันเป็นวาทกรรมกระแสหลักตั้งแต่ช่วงทศวรรษ 1950 คุกคามมาตลอด หลายบทแสดงให้เห็นความพยายามของผู้เล่าในอันที่จะแสวงหาทางรอดทั้งทางกายหรือทางวิญญาณในนวนิยายการแสวงหาความรอดทางกายนำเสนอผ่านการหลบหนีไปยังดินแดนอันห่างไกลเพราะแรงบีบคั้นทางการเมือง หากพิจารณามิติสถานที่ในแง่ของความสัมพันธ์เชิงอำนาจระหว่างเมืองหลวงซึ่งเป็นศูนย์กลางแห่งการแผ่ขยายอำนาจส่วนกลางกับดินแดนชายขอบซึ่งเป็นพื้นที่ที่ถูกวาทกรรมกระแสหลักรุกราน การลี้ภัยทางการเมืองไปยังดินแดนชายขอบก็แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าความเป็นชายขอบไม่สามารถต่อกรกับความเป็นกระแสหลักและถูกแย่งชิงพื้นที่ทางวัฒนธรรมไปในที่สุด ผู้เล่าซึ่งเป็นตัวแทนของความเป็นชายขอบจึงต้องลี้ภัยเพื่อความอยู่รอด

สำหรับทางรอดทางวิญญาณเห็นได้จากการที่เกาสิงเจี้ยนประพันธ์วรรณกรรมท่ามกลางการคุกคามจากนโยบายศิลปะและวรรณคดีของเหมาเจ๋อตุง ในทัศนะของเขา การประพันธ์วรรณกรรมท่ามกลางกลียุคเป็นวิถีทางที่จะรักษาไว้ซึ่งจิตสำนึกแห่งมนุษย์ที่มีต่อยุคสมัยที่เขามีชีวิตอยู่ เพราะปัจเจกชนถูกอำนาจทางการเมืองบีบคั้นจนต้องหันไปแสดงปัจเจกภาวะโดยการสนทนากับตนเองและบันทึกบทสนทนาดังกล่าวด้วยศิลปะแห่งภาษา

---

[48] Gilbert C. F. Fong, “Introduction,” in Gao Xingjian, *The Other Shore: Plays by Gao Xingjian*, trans. Gilbert C. F. Fong, p. xviii.

> 在毛澤東實施全面專政的那些年代裡，卻連逃亡也不可能。曾經庇護過封建時代文人的山林寺廟悉盡掃蕩，私下偷偷寫作得冒生命危險。一個人如果還想保持獨立思考，只能自言自語，而且得十分隱秘。我應該說，正是在文學做不得的時候我才充分認識到其所以必要，是文學讓人還保持人的意識。[49]

> During the years when Mao Zedong implemented total dictatorship even fleeing was not an option. The monasteries on far away mountains that provided refuge for scholars in feudal times were totally ravaged and to write even in secret was to risk one's life. To maintain one's intellectual autonomy one could only talk to oneself, and it had to be in utmost secrecy. I should mention that it was only in this period when it was utterly impossible for literature that I came to comprehend why it was so essential: literature allows a person to preserve a human consciousness.[50]

เกาสิงเจี้ยนกล่าวอย่างเปิดใจว่าเขาประพันธ์นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* เพื่อตนเองโดยมิได้มุ่งหวังว่าจะต้องตีพิมพ์เพื่ออัตถประโยชน์แต่ประการใด ทว่าถือการประพันธ์เป็นสิ่งที่เขาต้องกระทำเพื่อทดเทิดความพึงพอใจส่วนตนและปลอบประโลมดวงจิตที่อ้างว้างของเขาเท่านั้น

> 當其時，沒有任何功利的考慮，甚至想不到有朝一日能得以發表，卻還要寫，也因爲從這書寫中就已經得到快感，獲得補償，有所慰藉。我的長篇小說*靈山*正是在我的那些已嚴守自我審查的作品卻還遭到查禁之時著手的，純然爲了排遣內心的寂寞，為自己而寫，並不指望有可能發表。[51]

---

[49] Gao Xingjian 高行健, "Wenxue de liyou" 文學的理由 (The Case for literature), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), p. 341.

[50] Gao Xingjian, "The Case for Literature," trans. by Mabel Lee. http://www.literature-awards.com/gao_xingjian_the_nobel_laureate_.htm (14 Feb 2002)

[51] Gao Xingjian 高行健, "Wenxue de liyou" 文學的理由 (The Case for literature), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), p. 341.

> At the time there is no thought of utility or that some day it might be published yet there is the compulsion to write because there is recompense and consolation in the pleasure of writing. I began writing my novel *Soul Mountain* to dispel my inner loneliness at the very time when works I had written with rigorous self-censorship had been banned. *Soul Mountain* was written for myself and without the hope that it would be published.[52]

การกลับไปแสวงหาวัฒนธรรมชายขอบยังนำผู้เล่าไปสู่การมองโลกแบบประวัติศาสตร์นิยมใหม่ (New Historicism) ในระหว่างสำรวจปฏิสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ มนุษย์กับขนบธรรมเนียมประเพณีและมนุษย์กับธรรมชาติท่ามกลางดินแดนห่างไกล ผู้เล่าค้นพบความไม่ชอบมาพากลของหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่มีเนื้อหาล่อแหลมและเคลือบคลุม และประจักษ์ในที่สุดว่าประวัติศาสตร์ว่าด้วยรากเหง้าแห่งความเป็นจีนมีองค์ประกอบมากมายของความเป็นเรื่องเล่า เมื่อประวัติศาสตร์มีลักษณะของเรื่องเล่า ประวัติศาสตร์จึงไม่สะท้อนความเป็นจริงเชิงภววิสัย แต่เกิดจากกระบวนการสร้างความหมายเพื่ออำนาจในอันที่จะสร้างความทรงจำร่วมทางประวัติศาสตร์ซึ่งมีศักยภาพในอันที่จะหล่อหลอมปัจเจกบุคคลต่างชาติพันธุ์และวัฒนธรรมให้มีจิตสำนึกร่วมของความเป็นชาติและอุทิศกายใจแก่อุดมการณ์ทางการเมือง

ในบทที่ 72 ระหว่างเดินทางไปแสวงหา *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* ตัวละครเอก “ฉัน” ผ่านตำบลเส้าซิง (Shaoxing) ซึ่งเป็นบ้านเกิดของหลู่ซวิ่นซึ่งปัจจุบันได้รับการบูรณะเป็นพิพิธภัณฑ์ ขณะเยี่ยมชม “ฉัน” กล่าวถึงชิวจิ่น (Qiu Jin) ที่ได้รับยกย่องเป็นวีรสตรีที่เข้าร่วมการปฏิวัติกับซุนเย็ดเซนเพื่อโค่นล้มราชวงศ์ชิง ภายหลังจึงถูกราชสำนักชิงสำเร็จโทษ เช่นเดียวกับชีวิตของหลู่ซวิ่นนักประพันธ์ที่อุทิศกายใจเพื่อการปฏิรูปสังคมและการเมือง “ฉัน” เปรียบเทียบชีวิตของนักเคลื่อนไหวทางการเมืองของทั้งสอง

> (...) 更别説那以民族興亡為己任的革命英烈秋瑾。
> 她故居掛有她的照片，一位怡靜俊美詩文並茂的大家才女，眉宇清秀，目光明淨，神態嫻淑，年方二十有餘，卻綁縛街頭鬧市，光天化日之下砍掉了頭。

---

[52] Gao Xingjian, “The Case for Literature,” trans. by Mabel Lee. http://www.literature-awards.com/gao_xingjian_the_nobel_laureate_.htm (14 Feb 2002)

一代文豪魯迅，一生藏來躲去，後來多虧進了外國人的租界，否則等不到病故也早給殺掉了。[53]

(…) So it goes without saying that the heroic revolutionary martyr Qiu Jin who believed it was her duty to save her race was doomed from the outset.

Her photo is hanging in her old residence. This talented daughter of a big family wrote beautiful poetry and prose and has elegant eyebrows, bright eyes and a gentle expression. She was just twenty when she was tied up, paraded through the streets to the market place and beheaded in broad daylight.

That literary giant of the age, Lu Xun, was a fugitive on the run all the time. Afterwards, he luckily moved into the foreign concession, otherwise he would have been killed long before he died of illness.[54]

ในกรณีของหลู่ซวิ่น เขาใช้บทประพันธ์สร้างความทรงจำร่วมทางประวัติศาสตร์เพื่อปลุกเร้าให้ปัจเจกชนสละชีพแด่จักรพรรดิเหลือง [Huang Di (皇帝)] ซึ่งเป็นปฐมจักรพรรดิในตำนานของชาวจีนและเป็นสัญลักษณ์ของบ่อเกิดแห่งความเป็นชาติจีน “ฉัน” ระลึกถึงบทกวีท่อนหนึ่งที่อ้างถึงตำนานดังกล่าวของหลู่ซวิ่นซึ่งต่อมาได้รับการส่งเสริมให้ขจรขจายโดยเหมาเจ๋อตุงเพื่อปลุกเร้ามวลชนให้ลุกฮือขึ้นต่อต้านกระแสทุนนิยมตะวันตก “ฉัน” ตั้งข้อกังขาต่อประวัติศาสตร์รากเหง้าแห่งความเป็นจีนผ่านตำนานเกี่ยวกับจักรพรรดิเหลืองซึ่งชาวจีนเชื่อกันว่าเป็นผู้ให้กำเนิดแผ่นดินจีน ชาวจีนภาคภูมิใจในรากเหง้าแห่งบรรพบุรุษของตนเองผ่านเรื่องเล่าดังกล่าวที่แทบจะไม่เคยมีผู้ใดพยายามถอนรากมายาคติที่บ่อนทำลาย “ปัจเจกภาวะ” ของมนุษย์ รวมทั้งยังได้รับการเสริมแรงให้ทรงพลังจนกลายเป็นจิตสำนึกร่วมทางประวัติศาสตร์โดยหลู่ซวิ่นซึ่งอาศัยเรื่องเล่าดังกล่าวมารับใช้แนวคิดว่าด้วยชาตินิยมซึ่งเขาเห็นว่าจำเป็นต่อการประพันธ์วรรณกรรมพันผูก “ฉัน” เคยท่องจำบทกวีท่อนที่ว่าสมัยเป็นนักเรียน แต่บัดนี้อดมิได้ที่จะสงสัยว่าจักรพรรดิเหลือง

---

[53] Gao Xingjian 高行健, *Lingshan* 靈山 (Soul Mountain), p. 465.

[54] Gao Xingjian, *Soul Mountain*, trans. Mabel Lee, p. 447.

เป็นเพียงปกรณัมที่สร้างขึ้นมาเพื่อมอมเมาปัจเจกชนให้ละทิ้งปัจเจกภาวะโดยไม่รู้เท่าทันอำนาจที่แฝงเร้นมากับปกรณัม

> 鲁迅詩文中有句“我以我血濺軒轅”，是我做學生時就背誦的，如今不免有些懷疑。軒轅是這片土地傳説的最早帝王，也可作祖國，民族，祖先解，發揚祖先爲什麽偏要用血？將一腔熱血濺出來又是否光大得了？頭本來是自己的，爲這軒轅就必須砍掉。[55]

> There is a line one of Lu Xun's poems, "I spill my blood for the Yellow Emperor", which I used to recite as a student, but which now I can't help having doubts about. The Yellow Emperor was, according to legend, the first emperor of this land and can also mean one's homeland, the race, or one's ancestors. But why is it necessary to use blood to promote the spirit of one's ancestors? Can one achieve greatness by pilling one's hot blood? One's head is one's own, why does it have be chopped off for the Yellow Emperor?[56]

"ฉัน" ตอบโต้หลู่ซวิ่นโดยยกโคลงท่อนหนึ่งของสีว์เว่ย (Xu Wei) ศิลปินสมัยราชวงศ์หมิง (Ming) ที่แม้เกิดในตำบลเดียวกับหลู่ซวิ่น แต่กลับให้ความสำคัญต่อปัจเจกภาวะของมนุษย์[57] โคลงสะท้อนแนวคิดที่ว่าโลกเป็นเจตจำนงหรือภาพในความคิดของมนุษย์ นั่นหมายความว่าคุณค่าต่าง ๆ ล้วนถูกนิยามโดยมนุษย์ทั้งสิ้น เหตุใดจึงต้องให้คุณค่าที่กำหนดโดยผู้อื่นมาทำลายปัจเจกภาวะของตนเอง โคลงบทนี้ท้าทายบทกวีของหลู่ซวิ่นโดยนัยยะว่าแนวคิดว่าด้วยการพลีชีพแด่จักรพรรดิเหลืองก็เป็นคุณค่าในเจตจำนงของผู้อื่น ฉะนั้นจักรพรรดิเหลืองจึงไม่ต่างอะไรจากมายาภาพ

> 徐渭的聯句“界上假形骸，任人捏塑，本來真面目，由我主張”，似乎更爲透徹。可這形骸雖假，爲什麽要任人捏塑？假

---

[55] Gao Xingjian 高行健, *Lingshan* 靈山 (Soul Mountain), p. 465.

[56] Gao Xingjian, *Soul Mountain*, trans. Mabel Lee, p. 447-448.

[57] Mabel Lee, "On Gao Xingjian's Dialogue with Two Dead Poets from Shaoxing: Xu Wei and Lu Xun," in *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*, ed. Kwok – kan Tam, pp. 281-283.

> 不假且不去說，不任人捏塑難道不行？再說，那本來的真面目，真不真也不去說，問題是是否又主張得了？ [58]

> Xu Wei's couplet, "The world is a false illusion created by others, what is original and authentic is what I propose", seems to be more penetrating. However, if it is a false illusion why is it created by others? And whether or not is false is irrelevant, but is it necessary to allow others to create it? Also, as for what is original and authentic, at issue is not its authenticity but whether or not it can be proposed.[59]

ชีวิตของ "ฉัน" ก็ถูกจิตสำนึกร่วมดังกล่าวคุกคามและจำต้องเนรเทศตนเองออกมาจากสังคมเช่นกัน ดังที่เขากำลังลี้ภัยการเมืองมายังแถบมณฑลเสฉวนอยู่ในขณะนี้ มิเช่นนั้นก็คงประสบชะตากรรมไม่ต่างจากสีว์เว่ยที่สติวิปลาส เพราะถูกสังคมบีบคั้นกดดัน

> 小巷深處，他那 *青籐書屋* 一個不大的庭院，爬著幾棵老籐，有那麼間窗明凡淨的廳房，說是尚保留原來的格局，這麼個清靜的所在，也還把他逼瘋了。大抵這人世並不為世人而設，人卻偏要生存。求生存而又要保存娘生真面目，不被殺又不肯被弄瘋，就只有逃難。[60]

> His Green Vine Studio is tucked away deep in a little lane and consists of a smallish courtyard with several old vines and a hall with large spotlessly clean windows, said to be the original structure. These peaceful surroundings nevertheless sent him mad. Maybe the human world is not meant for human habitation, yet human beings continue to survive. In seeking to survive and yet to retain the

---

[58] Gao Xingjian 高行健, *Lingshan* 靈山 (Soul Mountain), pp. 465-466.

[59] Gao Xingjian, *Soul Mountain*, trans. Mabel Lee, p. 448.

[60] Gao Xingjian 高行健, *Lingshan* 靈山 (Soul Mountain), p. 466.

> authenticity existing at parturition one will either be killed or go mad, if not one will constantly be on the run.[61]

นอกจากมองว่าประวัติศาสตร์เกิดจากเจตจำนงในอันที่จะสร้างความทรงจำร่วม “ฉัน” ยังตั้งข้อสงสัยต่อประวัติศาสตร์สมัยราชวงศ์เซี่ย (Xia) ซึ่งเป็นปฐมราชวงศ์ของประเทศจีนในตำนานของชาวจีน เพราะหลักฐานทางประวัติศาสตร์ยุคดังกล่าวมีความน่าเคลือบแคลงและความล่อแหลมที่จะตีความไปได้ต่าง ๆ นานาตามมุมมองของแต่ละคน ในระดับตัวบทประวัติศาสตร์ “ฉัน” นำเสนอแนวคิดว่าด้วยความหลากมิติของความเป็นจริงทางประวัติศาสตร์ ความเป็นจริงขึ้นอยู่กับกระบวนการให้ความหมายตามประสบการณ์ของปัจเจกบุคคล ตัวบทประวัติศาสตร์จึงไม่มีความจริงสัมบูรณ์อย่างเที่ยงแท้

“ฉัน” นึกถึงตำนานเกี่ยวกับจักพรรดิอี่ว์ (Yu) ซึ่งเชื่อกันมาว่าเป็นปฐมจักรพรรดิของราชวงศ์เซี่ย (Xia) เล่ากันว่าอี่ว์เดิมมีเชื้อสายสัตว์ อี่ว์รวบรวมแว่นแคว้นต่าง ๆ ให้กลายเป็นจักรวรรดิ ทั้งยังขุดลอกคูคลองเพื่อบรรเทาอุทกภัยอันเกิดจากแม่น้ำเหลือง ภายหลังสถาปนาตนเองเป็นปฐมจักรพรรดิ ในพิธีสถาปนาปฐมจักรพรรดิแห่งราชวงศ์เซี่ย เจ้าเมืองฟังเฟิง (Fang Feng) มาถวายพระพรล่าช้าและแต่งกายไม่สุภาพ อี่ว์จึงมีพระราชโองการสำเร็จโทษเขา ผู้เล่าอ้างว่าบันทึกทางประวัติศาสตร์ที่มีชื่อว่า *บันทึกแห่งบรรพตและธารา*[62] [*Classic of The Mountains and Seas* (*山海經*)] ก็ระบุเช่นกันว่าอี่ว์เกิดจากครรภ์ของหมี

“ฉัน” เล่าปกรณัมดังกล่าวอีกครั้งโดยใส่สีสันของความเป็นวรรณกรรมลงไปเพื่อเสียดสีความน่าเคลือบแคลงของปกรณัมและนำเสนอความหลากหลายมิติของความจริงทางประวัติศาสตร์ตามมุมมองของปัจเจกบุคคลต่างสาขาและอาชีพ ในทัศนะของ “ฉัน” อี่ว์ตามปกรณัมซึ่งนำเสนอผ่านความเถื่อนของสัตว์ป่าแท้ที่จริงคือมนุษย์ที่ใคร่จะลุความทะยานอยากทางการเมือง “ฉัน” ยังเสนอทฤษฎีของเขาว่าอี่ว์เดินทางปราบปรามแว่นแคว้นต่าง ๆ จากต้นกำเนิดแม่น้ำเหลืองจรดดินแดนชายฝั่งตะวันออกของประเทศจีน สำหรับเรื่องที่ว่าอี่ว์จัดระบบชลประทานโดยการขุดลอกแม่น้ำเหลืองที่ไร้หลักฐานลายลักษณ์ทางประวัติศาสตร์ยืนยัน “ฉัน” เสียดสีว่าคงต้องอาศัยศาสตร์แขนงหนึ่งที่ค้นหาร่องรอยความทรงจำจากน้ำคร่ำในมดลูก

---

[61] Gao Xingjian, *Soul Mountain*, trans. Mabel Lee, p. 448.

[62] เป็นไปได้ว่าบันทึกทางประวัติศาสตร์ดังกล่าวเกี่ยวข้องอย่างใกล้ชิดกับบทละครแนวทดลองของเกาสิงเจี้ยนที่มีชื่อว่า *บันทึกแห่งบรรพตและธารา* [*Classic of The Mountains and Seas* (*山海經*)] เพราะชื่อคล้ายกัน

“ฉัน” จบบทด้วยการนำเอาความน่าเคลือบแคลงของ คำจารึกบนสุสานของจักรพรรดิอี่ว์ที่นักประวัติศาสตร์ทุกวันนี้ก็ยังคงแกะรหัสไม่ออกมาตีความเชิงแฝงนัย (ironic interpretation) อย่างสนุกปากเพื่อถอนรากมายาคติว่าด้วยความเป็นชาติ

這禹陵裡如今殘存可考的古蹟，只有大殿對面的一塊石碑，斑剝的若干蝌蚪般的文字專家學者尚無人能辨認。我左看右看，琢磨來，琢磨去，恍然大悟，發現可以讀作：歷史是謎語

也可以讀作：歷史是謊言
又可以讀作：歷史是廢話
還可以讀作：歷史是預言
再可以讀作：歷史是酸果
也還可以讀作：歷史錚錚如鐵
又能讀作：歷史是麵糰
再還能讀作：歷史是裹屍布
進而又還能讀作：歷史是發汗藥
進而也還能讀作：歷史是鬼打墻
又同樣能讀作：歷史是古玩
乃至於：歷史是理念
甚至於：歷史是經驗
甚而還至於：歷史是一番證明
以至於：歷史是散珠一盤
再至於：歷史是一串因緣
抑或：歷史是比喻
或：歷史是心態
再諸如：歷史即歷史
和：歷史什麼都不是
以及：歷史是感嘆
歷史啊歷史啊歷史啊歷史
原來歷史怎麼讀都行，這真是個重大的發現！[63]

In Yu’s tomb there are now artifacts for reference but the experts still cannot decipher the tadpole-like script on the stone epitaph opposite the main hall. I look at it from various angles, ruminate for a long time, and suddenly it occurs to me that it can be read in this way: history is a riddle,

[63] Gao Xingjian 高行健, *Lingshan* 靈山 (Soul Mountain), pp. 467-469.

It can also be read as: history is lies
and it can also be read as: history is nonsense
and yet it can be read as: history is prediction
and then it can be read as: history is sour fruit
yet still it can be read as: history clangs like iron
and it can be read as: history is balls of wheat-flour dumplings
or it can be read as: history is shrouds for wrapping corpses
or taking it further it can be read as: history is a drug to induce sweating
or taking it further it can also be read as: history is ghosts banging on walls
and in the same way it can be read as: history is antiques
and even: history is rational thinking
or even: history is experience
and even: history is proof
and even: history is a dish of scattered pearls
and even: history is a sequence of cause and effect
or else: history is analogy
or: history is a state of mind
and furthermore: history is history
and: history is absolutely nothing
even: history is sad sighs
Oh history oh history oh history oh history
Actually history can be read any was and this is a major discovery![64]

[64] Gao Xingjian, *Soul Mountain*, trans. Mabel Lee, pp. 450-451.

4.3 แนวคิดเรื่องวรรณคดีเย็น (Cold literature) หรือวรรณคดีบริสุทธิ์ (Pure literature)

คำว่า “วรรณคดีเย็น” หรือที่ในภาษาอังกฤษแปลว่า “Cold Literature” สำนวนแปลแปลอย่างรักษาความหมายนัยยะตรงของคำว่า “leng” (冷) แท้ที่จริงความหมายนัยยะตรงของคำว่า “เย็น” เกี่ยวพันกับมโนทัศน์แห่งการปลดเปลื้องตนเองออกมาจากรูปการณ์จิตสำนึกและประพันธ์วรรณกรรมเพื่อยืนยันตัวตนของผู้ประพันธ์ ณ ชายขอบของสังคม คำว่า “เย็น” จึงมีความหมายนัยยะประหวัดของ “การเพ่งพินิจอย่างสงบสงัดและปราศจากการตัดสิน” ด้วยการดึงตัวตนของผู้ประพันธ์ออกมาให้มีระยะห่างจากปรากฏการณ์และตัวตนของตนเอง ดุจดั่งผู้แปลกหน้า หากจะแปลเป็นภาษาไทยโดยรักษาทั้งความหมายทั้งสองนัยยะก็น่าจะแปลว่า “วรรณกรรมแห่งการปลดเปลื้องตนเองออกมา (เพื่อพินิจปรากฏการณ์และตัวตนของของตนเองอย่างสงบสงัด) ณ ชายขอบของสังคม” (Literature of cold-detachment on the margin of society)

สำหรับคำว่า “วรรณคดีบริสุทธิ์” หรือที่ในภาษาอังกฤษแปลว่า “Pure Literature” ก็แปลอย่างรักษาความหมายนัยยะตรงของคำว่า “chun” (純) ในภาษาจีนเช่นกัน ความหมายของสองคำนี้ไม่แตกต่างกันเท่าใดนัก จุดเน้นของคำว่า “วรรณคดีเย็น” อยู่ที่การปลดเปลื้องตนเองออกมาเพื่อเพ่งพินิจ ส่วนจุดเน้นของคำว่า “วรรณคดีบริสุทธิ์” อยู่ที่การประจักษ์ว่างานประพันธ์เป็นกิจกรรมของปัจเจกบุคคลแต่เพียงลำพัง เกิดจากปัจเจกบุคคลและเป็นไปเพื่อปัจเจกบุคคล ไม่มีพันธกิจต่อมนุษยชาติหรือพัวพันกับรูปการณ์จิตสำนึกต่าง ๆ ที่แฝงมาในนามของมวลชนและการเมือง ความหมายนัยยะประหวัดทั้งสองต่างก็อธิบายทัศนะทางวรรณกรรมและสุนทรียศาสตร์ของเกาสิงเจี้ยนทั้งสิ้น

เกาสิงเจี้ยนยอมรับว่าบ่อเกิดของวรรณกรรมประเภทนี้อยู่นอกขอบข่ายของตรรกะและภาษา และก็อธิบายกระบวนการสร้างสรรค์วรรณกรรมประเภทนี้ไม่ได้แจ่มชัดเช่นกัน เพียงแต่กล่าวว่าบังเกิดจากแรงบันดาลใจที่เกิดในบัดดล ไร้คำอธิบายและอยู่นอกขอบข่ายของลัทธิใด ๆ ทั้งสิ้น สำหรับเกาสิงเจี้ยน งานประพันธ์ไม่สามารถบังเกิดขึ้นได้หากมัวแต่คิดคำนึงถึงเรื่องลัทธิขณะที่กำลังประพันธ์งาน เมื่องานประพันธ์ไม่ได้ก่อกำเนิดขึ้นจากกระบวนทัศน์ของลัทธิต่าง ๆ นักประพันธ์ก็ไม่จำเป็นต้องใส่ใจนักกับ “ฉลาก” ต่าง ๆ ที่บรรดานักวิจารณ์ติดให้

เกาสิงเจี้ยนไม่ปฏิเสธว่าวรรณกรรมตะวันตกมากมายจุดประกายความคิดของเขาไม่น้อย แต่ก็ไม่เห็นว่าการรับมโนทัศน์และกลวิธีของตะวันตกเข้ามาโดยปราศจากการสร้างสรรค์ทางความคิดจะยังประโยชน์ต่อวงวรรณกรรมจีนแต่ประการใด[65] การรับ “ของ” ตะวันตกเข้ามาจะเกิดคุณค่าทางวิชาการก็ต่อเมื่อนักประพันธ์นำไปผสมผสานกับภูมิปัญญาในวัฒนธรรมดั้งเดิมของตน

---

[65] Gao Xingjian 高行健, “Meiyou zhuyi” 沒有主義 (Without Isms), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), p. 3-4.

เหมือนดังเช่นที่เกาสิงเจี้ยนพยายามกระทำ ในแง่นี้จึงเป็นการรับเพื่อวิพากษ์กลับทั้งต่อวงวรรณกรรมตะวันตกและจีน[66] วรรณกรรมใด ๆ ที่มีลักษณะเช่นนี้ก็ยากที่จะตัดสินชี้ขาดลงไปได้ว่าสังกัดอยู่ในลัทธิใดลัทธิหนึ่งกันแน่ เนื่องจากมีลักษณะของลูกผสม (hybrid) เป็นการเหมาะสมกว่าที่จะวางเขาอยู่ตรงรอยต่อระหว่างวัฒนธรรมตะวันตกกับตะวันออกและระหว่างประวัติศาสตร์กับปัจจุบัน[67] นี่เป็นเหตุผลหนึ่งที่เกาสิงเจี้ยนปฏิเสธนักวิจารณ์จีนที่พยายาม “ปิดฉลาก” ของนวนิยมหรือหลังนวนิยมให้แก่งานประพันธ์ทั้งหมดของเขา นอกจากกลวิธีการประพันธ์ แนวคิดว่าด้วยวรรณคดีเย็นหรือวรรณคดีบริสุทธิ์ก็เป็นเครื่องพิสูจน์ให้เห็นว่าเกาสิงเจี้ยนมีวรรณทัศน์และสุนทรียทัศน์เป็นของตนเองโดยมิได้รับแนวคิดของนวนิยมตะวันตกเข้ามาทั้งหมด

อันที่จริงวรรณกรรมประเภทนี้มีมานานแล้วในสาธารณรัฐประชาชนจีนและประเทศต่าง ๆ ทั่วโลก หากแต่ยังไม่มีนักประพันธ์ผู้ใดออกมาให้ชื่อและวางขอบข่ายให้เป็นทฤษฎี เกาสิงเจี้ยนพยายามกำหนดคำนิยามให้แก่วรรณกรรมประเภทนี้หลายลักษณะดังนี้

ลักษณะแรก วรรณกรรมแนวนี้เกิดจากความพยายามที่จะสร้างปฏิสัมพันธ์กับผู้อ่านในระดับช่องว่างของตัวบท (the gap of text) ปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้แต่งกับผู้อ่านจึงเป็นปฏิสัมพันธ์ทางจิตใจ (spiritual communication) โดยไม่จำเป็นต้องพบปะหรือเห็นหน้ากันอย่างแท้จริง สัมพันธภาพผ่านตัวบทเช่นนี้เป็นสัมพันธภาพนามธรรมซึ่งผู้อ่านยินดีหรือสมัครใจที่จะเข้าไป “สนทนา” กับผู้ประพันธ์โดยมี “ตัวบท” กั้นอยู่ระหว่างกลาง กิจกรรมการอ่านงานประพันธ์จึงเป็นความยินยอมหรือความสมัครใจของผู้อ่าน ไม่มีจุดประสงค์เพื่อแสวงหาอัตถประโยชน์อื่นใดแอบแฝง

> 其實，作家同讀者的關係無非是精神上的一種交流，彼此不必見面，不必交往，只通過作品得以溝通。文學作爲人類活動尚免除不了的一種行爲，讀與寫雙方都自覺自願。因此，文學對於大衆不負有什麼義務。[68]

---

[66] นักวรรณคดีตะวันออกบางท่านเห็นว่าการวิจารณ์กลับในรูปแบบวรรณศิลป์เช่นนี้ก็เป็นขนบของการวิจารณ์ในวัฒนธรรมตะวันออกอยู่เดิม

[67] Gao Xingjian 高行健, “Chidaole de xiandaizhuyi yu dangjin Zhongguo wenxue” 遲到了的現代主義與當今中國文學 (Belated modernism and Chinese literature today), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), p. 116.

[68] Gao Xingjian 高行健, “Wenxue de liyou” 文學的理由 (The Case for literature), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), p. 344.

> In fact the relationship of the author and the reader is always one of spiritual communication and there is no need to meet or to socially interact, it is a communication simply through the work. Literature remains and indispensable form of human activity in which both the reader and the writer are engaged of their own volition. Hence, literature has no duty to the masses.[69]

ในแง่ของการสร้างปฏิสัมพันธ์กับผู้อ่านในระดับช่องว่างของตัวบทนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* กระทำโดยการใช้บุรุษสรรพนามที่หลากหลายเพื่อสร้างผลกระทบเชิงจิตวิทยาต่อทั้งผู้อ่านและผู้แต่ง สำหรับผู้อ่าน ตัวบทจะดึงประสบการณ์ของผู้อ่านให้เข้าไปเกยทับประสบการณ์ของผู้แต่งผ่านกระแสธารของภาษา สำหรับผู้แต่ง การใช้บุรุษสรรพนามที่หลากหลายสลับกันไปมาก็เป็นไปเพื่อทำให้ผู้แต่งวางตนเป็นผู้สังเกตการณ์ตัวตนของตนเองและปรากฏการณ์ ภายนอก

ลักษณะที่สอง วรรณกรรมแนวนี้ไม่จำเป็นต้องรับผิดชอบต่อผู้อ่าน มวลชนหรือสังคมโดยรวม ผู้อ่านจึงมิจำเป็นต้องไปเรียกร้อง “สัจธรรม” ใด ๆ จากผู้ประพันธ์ การอ่านวรรณกรรมแนวนี้ขึ้นอยู่กับการเลือกของผู้อ่านแต่ละคน สำหรับปัญหาที่ว่าวรรณกรรมแนวนี้จะก่อให้เกิดปัญหาทางจริยธรรมหรือไม่เป็นเรื่องของเหล่านักวิจารณ์ที่พยายามให้คุณค่า ไม่เกี่ยวข้องกับผู้ประพันธ์ ในทัศนะของเกาสิงเจี้ยน วรรณคดีไม่มีหน้าที่สั่งสอนจริยธรรมให้แก่ผู้อ่าน ดั่งนักเทศนา วรรณกรรมมีหน้าที่นำเสนอ “สัจจะ” ซึ่งสำหรับเขาก็แสดงนัยยะทางจริยธรรมอยู่โดยปริยาย เกาสิงเจี้ยนเห็นว่า “สัจจะ” ในชีวิตมนุษย์ที่ได้รับการปรุงแต่งด้วยวรรณศิลป์แสดงนัยยะทางจริยธรรมอีกระดับที่อยู่พ้นการสั่งสอนจริยธรรมของศาสนา วรรณกรรมจึงเป็นเครื่องแสดงทั้ง “สัจจะ” ในชีวิตมนุษย์และนัยยะทางจริยธรรม ขณะที่คัมภีร์สอนจริยธรรมทำไม่ได้อย่างวรรณคดี นี่เป็นเหตุผลหนึ่งที่เกาสิงเจี้ยนอ้างว่าโศกนาฏกรรมกรีกและบทละครของเชคสเปียร์ (Shakespeare) ที่แม้ไม่มีเนื้อหาโดยตรงเกี่ยวกับจริยธรรมยังคงทันสมัยอยู่เสมอ

> 真實不僅僅是文學的價值判斷, 也同時具有倫理的涵義。作家並不承擔道德教化的使命，即將大千世界個色人等悉盡展示，同時也將自我坦裎無遺 ，連人内心的隱秘也如是呈現，真實之於文學，對作家來説，幾乎等同于倫理，而且是文學至高無上的倫理。

---

[69] Gao Xingjian, “The Case for Literature,” trans. by Mabel Lee. http://www.literature-awards.com/gao_xingjian_the_nobel_laureate_.htm (14 Feb 2002).

> 哪怕是文學的虛構，在寫作態度嚴肅的作家手下，也照樣以呈現人生的真實為前提，這也是古往今來那些不朽之作的生命力所在。正因爲如此，希臘悲劇和莎士比亞永遠也不會過時。[70]

> Here truth is not simply an evaluation of literature but at the same time has ethical connotations. It is not the writer's duty to preach morality and while striving to portray various people in the world he also unscrupulously exposed his self, even the secrets of his inner mind. For the writer truth in literature approximates ethics, it is the ultimate ethics of literature.
>
> In the hands of a writer with a serious attitude to writing even literary fabrications are premised on the portrayal of the truth of human life, and this has been the vital life force of works that have endured from ancient times to the present. It is precisely for this reason that Greek tragedy and Shakespeare will never become outdated.[71]

ในแง่ของการวางตนเป็นผู้สังเกตการณ์ตัวตนของตนเองและปรากฏการณ์ภายนอก นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* จดจารจารึกอัตวิสัยของผู้แต่งและปรากฏการณ์ภายนอกซึ่งก็คือชะตากรรมของตัวละครอย่างปลอดการตัดสินทางจริยธรรม ทุกบทอุดมไปด้วยการใช้ภาษามาถ่ายทอดกระบวนการรับรู้ทางผัสสะที่เกิดขึ้นภายในจิตสำนึกของผู้แต่งและชะตากรรมของผู้อื่นมากกว่าจะหาข้อสรุปให้กับสิ่งที่ตนเองกำลังพรรณนา สำหรับเกาสิงเจี้ยน การใช้ภาษาเป็นเครื่องพิสูจน์การมีตัวตนอยู่ของมนุษย์และทำให้พวกเขาตระหนักในการมีตัวตนอยู่ของตนเอง ไม่ใช่การหาคำนิยามและการสร้างแนวคิดต่าง ๆ เพื่อมาอธิบายการมีตัวตนอยู่ของพวกเขา การใช้ภาษาจึงเป็นทั้งวิธีการและเป้าหมายในตนเอง

---

[70] Gao Xingjian 高行健, "Wenxue de liyou" 文學的理由 (The Case for Literature), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), p. 348.

[71] Gao Xingjian, "The Case for Literature," trans. by Mabel Lee. http://www.literature-awards.com/gao_xingjian_the_nobel_laureate_.htm (14 Feb 2002)

> People are human by virtue of their ability to go through the process of expressing themselves in language -- and, in this manner, become aware of their own existence -- and not by virtue of their ability to give definitions and concepts that explain their existence.[72]

ลักษณะที่สาม วรรณกรรมแนวนี้ไม่เป็นตัวแทนหรือกระบอกเสียงของรูปการณ์จิตสำนึกใด ๆ ทั้งสิ้น หากแต่ประพันธ์จากจุดยืนของปัจเจกบุคคลที่ปราศจากลัทธิที่ใช้การรับรู้ทางประสาทสัมผัสรับรู้โลกและชีวิต การประพันธ์วรรณกรรมเป็นไปเพื่อยืนยันการมีตัวตนอยู่ของปัจเจกบุคคล สำหรับเกาสิงเจี้ยน การใช้ถ้อยคำประพันธ์วรรณกรรมคือการยืนยันว่าปัจเจกบุคคลมีตัวตนอยู่ เกาสิงเจี้ยนประยุกต์ปรัชญาของเดส์คาร์ตส์ (Descrates, 1596-1650) มาเพื่ออธิบายแนวคิดของเขา ดังที่เขากล่าวว่า “ฉันพูด ฉันจึงมีตัวตนอยู่”[73] [I discourse, therefore I am. (我表述故我在。)] ซึ่งหมายความว่าถ้อยคำทำให้ผู้ใช้มีตัวตน ทัศนะเช่นนี้นับเป็นการท้าทายขนบวรรณศิลป์ของเหมาเจ๋อตุงอย่างฉกาจฉกรรจ์ เนื่องจากการประพันธ์ในขนบวรรณศิลป์ดังกล่าวการใช้ถ้อยคำมิได้บังเกิดจากปัจเจกบุคคล หากแต่กล่าววาทะในนามของมวลชนหรือชนชั้น ตัวตนของผู้ใช้ภาษาถูกกลืนกินไปท่ามกลางมหาชน การใช้ถ้อยคำในแง่นี้จึงไม่ได้ยืนยันการมีตัวตนอยู่ของปัจเจกบุคคลแม้แต่น้อย ทั้งยังปฏิเสธมโนทัศน์ที่ว่าการประพันธ์วรรณกรรมเป็นกิจกรรมของบุคคลที่ต้องการหลบเร้นจากโลกและชีวิตอย่างสิ้นเชิง เกาสิงเจี้ยนโต้แย้งว่าหากนักประพันธ์ไม่ประพันธ์วรรณกรรมเพื่อยืนยันตัวตนของเขาแล้ว เขาจะทนทุกข์ทรมานนานัปการเพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์อย่างไร้ผลตอบแทนด้วยเหตุใด เขาอ้างวรรณกรรมทั้งของตะวันตกและจีนมากมายเพื่อสนับสนุนแนวคิดที่ว่าการประพันธ์วรรณกรรมเป็นไปเพื่อตอกย้ำการมีตัวตนอยู่ของปัจเจกชนและวรรณกรรมก็หามีพันธกิจต่อมนุษยชาติไม่

> 文學史上不少傳世不朽的大作，作家生前都未曾得以發表，如果不在寫作之時從中就已得到對自己的確認，又如何寫得下去？中國文學史上最偉大的小說 *西遊記*、*水滸傳*、*金瓶梅* 和 *紅樓夢* 的作者，這四大才子的生平如今同莎士比亞一樣尚難查考，只留下了施耐庵的一篇自述，要不是如他所說，聊以自慰，又如何能將畢生的精力投入生前無償的那宏篇巨製？現代小說的發端者卡伕卡和二十世紀最深沉的詩人費爾南多．畢

---

[72] Gao Xingjian, “Literature as Testimony: Search for Truth,” trans. Mabel Lee, in Horace Engdahl (ed.), *Witness Literature: Proceedings of the Nobel Centennial Symposium*, p. 125.

[73] Gao Xingjian 高行健, “Wenxue de liyou” 文學的理由 (The Case for literature), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), p. 349.

索瓦不也如此？他們訴諸語言並非旨在改造這個世界，而且深知個人無能無力卻還言說，這便是語言擁有的魅力。[74]

In the history of literature there are many great enduring works which were not published in the lifetimes of the authors. If the authors had not achieved self-affirmation while writing, how could they have continued to write? As in the case of Shakespeare, even now it is difficult to ascertain the details of the lives of the four geniuses who wrote China's greatest novels, *Journey to the West*, *Water Margin*, *Jin Ping Mei* and *Dream of Red Mansions*. All that remains is an autobiographical essay by Shi Naian and had he not as he said consoled himself by writing, how else could he have devoted the rest of his life to that huge work for which he received no recompense during life? And was this not also the case with Kafka who pioneered modern fiction and with Fernando Pessoa the most profound poet of the twentieth century? Their turning to language was not in order to reform the world and while profoundly aware of the helplessness of the individual they still spoke out, for such is the magic of language.[75]

สำหรับเกาสิงเจี้ยน วรรณกรรมปลอดจากอัตถประโยชน์และการประพันธ์วรรณกรรมก็เป็นกิจกรรมทางใจที่ไม่อิงอยู่กับคุณค่าภายนอก ทั้งนี้มิได้หมายความว่าเขาสนับสนุนทฤษฎีศิลปะเพื่อศิลปะ เพราะทฤษฎีดังกล่าวตัดขาดโลกศิลปะออกจากชีวิตอย่างสิ้นเชิง ศิลปะจะนำข้อมูลมาจากที่ใดถ้าไม่ใช่จากจากชีวิตและจะยังมีคุณค่าอันใดต่อมนุษย์ที่สร้างศิลปะขึ้นมา เขาปฏิเสธทฤษฎีศิลปะเพื่อศิลปะซึ่งเขาเห็นว่าเป็นทางออกของคนขลาดมากกว่า[76] วรรณกรรมจะมีคุณค่าทางจิตวิญญาณก็ต่อเมื่อได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นมาท่ามกลางสภาพการถูกบีบคั้นทางการเมืองและการค้า นักประพันธ์หาได้ตัดขาดจากโลกภายนอกอย่างสิ้นเชิงไม่ แต่เพียงเนรเทศตนเองออกมา

---

[74] Ibid., pp. 341-342.

[75] Gao Xingjian, "The Case for Literature," trans. by Mabel Lee. http://www.literature-awards.com/gao_xingjian_the_nobel_laureate_.htm (14 Feb 2002).

[76] Gao Xingjian 高行健, "Lun wenxue xiezuo" 論文學寫作 (On literary creation), in *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms), pp. 58-59.

จากสังคมเพื่อว่าจะได้กลายเป็นผู้แปลกหน้าต่อสังคมและประพันธ์วรรณกรรมเพื่อยืนยันการมีตัวตนอยู่เท่านั้น

> What matters most to him and to his characters is the materiality of living, of being able to live and most importantly, to speak and write. Thus words, or discourse, are all and everything in life though which man gets to know his own consciousness.
>
> Needless to say, Gao Xingjian is ambivalent the question of the relationship between a writer and his society, betraying a love-hate attitude to man's involvement in society and detachment from it. Society is invariably made up of antipathetic masses, easily manipulated and prone to persecute the individual among them. But then what is a writer to write about apart from the society of which he is a member? This is Gao Xingjian's dilemma, one that he tries to solve by placing himself on the outside, a stranger to his own community, and by retreating into the innermost depths of the individual, his consciousness.[77]

แทนการโจมตีและประณามนโยบายศิลปะและวรรณคดีของเหมาเจ๋อตุงอย่างเผ็ดร้อนโดยใช้วรรณกรรมเป็นสื่อ เขากลับใช้วรรณกรรมถ่ายทอด "ปัจเจกภาวะ" ที่ปลอดจากลัทธิตามทัศนะของเขาเพื่อตอบโต้นโยบายศิลปะและวรรณคดีของเหมาเจ๋อตง ขณะที่หลู่ซวิ่นตอบโต้จักรวรรดินิยมด้วยชาตินิยม ท้ายที่สุดหลู่ซวิ่นก็ยังคงหลุดไม่พ้นจากวิธีคิดของการใช้ลัทธิมาตอบโต้ลัทธิผ่านสื่อวรรณกรรมอยู่นั่นเอง ในทัศนะของเกาสิงเจี้ยน วรรณกรรมไม่มีจุดประสงค์เพื่อเปลี่ยนแปลงโลกและก็ไม่สามารถทำเช่นนั้นด้วย หากวรรณกรรมแบกรับภารกิจดังกล่าว เมื่อนั้นวรรณกรรมก็สูญสิ้นความเป็นวรรณกรรมและกลายเป็นเครื่องมือรับใช้อำนาจในรูปแบบต่าง ๆ เป็นการเหมาะสมกว่าที่นักประพันธ์จะทำหน้าที่ของผู้สังเกตการณ์ที่บันทึกสรรพสิ่งอย่างปราศจากการตัดสิน การถอดถอนตนเองจากการตัดสินทำให้วรรณกรรมข้ามพ้นจริยบัญญัติของมนุษย์และบรรลุญาณทัศน์แห่งวิหค (bird's-eye view) ทั้งต่อสรรพสิ่งและตัวตนของตนเอง อาจกล่าวได้

---

[77] Gilbert C. F. Fong, "Introduction," in Gao Xingjian, *The Other Shore: Plays by Gao Xingjian*, trans. Gilbert C. F. Fong, p. xvi-xvii.

ว่านวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* ก็เป็นผลิตผลของทั้งการแสวงหาทางรอดทางกายและวิญญาณ การเนรเทศจึงเป็นอนุภาค (motif) ของนวนิยายเรื่องยาวของเขาและองค์ประกอบสำคัญของวรรณกรรมเย็นหรือวรรณกรรมบริสุทธิ์

ในแง่ของการประพันธ์วรรณกรรมเพื่อยืนยันการมีตัวตนอยู่ของเอกัตบุคคล นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* สะท้อนให้เห็นความพยายามของปัจเจกบุคคลในอันที่จะท้าทายนโยบายศิลปะและวรรณคดีของเหมาเจ๋อตงด้วยแนวคิดว่าด้วยการปราศจากลัทธิเพื่อจดจารจารึกการรับรู้เชิงประสาทสัมผัสของปัจเจกชน ถ้อยคำที่ปรากฏในนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* คือบทพิสูจน์การท้าทายดังกล่าว

ด้วยกลวิธีและแนวคิดต่าง ๆ ที่ปรากฏผ่านนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* มิเป็นการเกินไปเลยที่จะกล่าวว่านวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* ก็คือภาคปฏิบัติที่แสดงให้เห็นแนวคิดเรื่องวรรณกรรมเย็นหรือวรรณกรรมบริสุทธิ์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 5

บทสรุป

จากการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างตัวบทนวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* กับทฤษฎีวรรณคดีของผู้ประพันธ์พบว่านวนิยายและทฤษฎีวรรณคดีเป็นเครือข่ายของสัมพันธบททั้งในแง่ของกลวิธีและเนื้อหา ผู้วิจัยเห็นร่องรอยของการสานต่อจากทฤษฎีวรรณคดีสู่ตัวบทและการอธิบายทฤษฎีวรรณคดีบางส่วนทั้งก่อนและหลังประพันธ์ตัวบท ผู้วิจัยสามารถสานทอเครือข่ายคำอธิบายทั้งจากตัวบทนวนิยายสู่ทฤษฎีวรรณคดีและจากทฤษฎีวรรณคดีสู่ตัวบทนวนิยาย

ในแง่ของกลวิธี นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* แสดงให้เห็นการผสมผสานนวนิยมทางวรรณกรรมของตะวันตกและสุนทรียศาสตร์จีนดั้งเดิมโดยการเปลี่ยนผ่านจากนวนิยายจีนแบบขนบที่ให้ความสำคัญต่อการสร้างโครงเรื่องและตัวละคร ตลอดจนการเล่าเรื่องด้วยมุมมองแบบไม่จำกัดขอบเขตไปสู่การรับแนวคิดและขนบวรรณศิลป์ของนวนิยมทางวรรณกรรมของตะวันตกที่ให้ความสำคัญกับโลกแห่งอัตวิสัยของมนุษย์มาเป็นหัวใจของการประพันธ์นวนิยายเพื่อแสดง “ปัจเจกภาวะ” ตอบโต้นโยบายศิลปะและวรรณคดีของเหมาเจ๋อตุง ขณะเดียวกันก็ประยุกต์แนวคิดของ “การถอดถอนตนเองเพื่อเพ่งพิศดูอย่างสงบสงัด” ตามแนวพุทธศาสนามหายานนิกายเซนมาใช้ในกระบวนการเล่าเรื่อง ขณะที่พระเซนปลดเปลื้องตนเองออกมาจากสังคมเพื่อมุ่งบรรลุภาวะหลุดพ้นจากอัตตา เกาสิงเจี้ยนกลับใช้ถ้อยคำถ่ายทอดโลกแห่งอัตวิสัยของมนุษย์และปรากฏการณ์ภายนอกผ่านภาษาการเล่าเรื่องที่ถอดถอนตัวตนของผู้เล่าออกจากศูนย์กลางของการเล่าเรื่องโดยสลับมุมมองของการเล่าเรื่องไปมาด้วยบุรุษสรรพนามที่หลากหลายเพื่อให้ผู้เล่าสามารถเพ่งพิศดูอัตวิสัยของตนเองอย่างอิสระเสรี กระบวนการเล่าเรื่องดังกล่าวไม่แยกประธานของการเล่าออกจากกรรมของการเล่าและอัตวิสัยออกจากภววิสัย ตัวตนของผู้เล่าจึงบรรลุถึงตัวตนแห่งอุตตรภาวะซึ่งเป็นตัวตนในภาวะที่ปราศจากการแบ่งแยก

ในแง่ของภาษา เกาสิงเจี้ยนใช้ภาษาจีนปัจจุบันเพื่อจำลองความนึกคิดของมนุษย์ยุคปัจจุบันและประยุกต์วิธีการของคีตศิลป์มาใช้ในวรรณศิลป์เพื่อสื่อสารโลกแห่งอัตวิสัยของตนเองกับผู้อ่าน ส่งผลให้คำประพันธ์ร้อยแก้วเกิดดุลยภาพทางเสียงและจังหวะ การสร้างคำประพันธ์ร้อยแก้วให้มีจังหวะจะโคนก็เพื่อให้ผู้อ่านอ่านออกเสียง การเปล่งเสียงให้มีจังหวะจะโคนเป็นไปเพื่อถ่ายทอดนัยยะประหวัดที่อยู่เบื้องหลังสัญญะและรหัสซึ่งลำพังไม่มี ศักยภาพพอที่จะถ่ายทอดหากปราศจากมนุษย์ซึ่งเป็นผู้ใช้ภาษา เกาสิงเจี้ยนใช้การเล่าเรื่องแบบกระแสสำนึกที่เห็นว่าไม่ใช่สำนักทางวรรณคดี แต่เป็นเครื่องมือกลางที่ใครก็สามารถนำมาประยุกต์ใช้ ด้วยเหตุที่ภาษาจีนมีความยืดหยุ่นเรื่องกาละ ส่งผลให้เรื่องเล่าคลุมเครือและระบุไม่ได้ว่าอิงอยู่กับมิติเวลาใด ทุกสิ่ง

ทุกอย่างภายในกระแสสำนึกจึงเผยตนเองออกมาเป็นกาลปัจจุบันอันเป็นนิรันดร์ เมื่อผู้อ่านเปิดตัวบทนวนิยายมาอ่านคราใด ก็จะรู้สึกว่าถ้อยคำที่เปล่งออกมาขณะอ่านสื่อมิติเวลาปัจจุบันอยู่เสมอ

ในแง่ของโครงเรื่อง เกาสิงเจี้ยนทำลายตรรกะของโครงเรื่องโดยทำให้นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* เป็นพื้นที่ที่ปกิณกะคดีแห่งชีวิตมาประชุมกันอย่างอิสระ ส่งผลให้นวนิยายปราศจากโครงเรื่อง เกาสิงเจี้ยนประยุกต์สุนทรียศาสตร์จีนดั้งเดิมที่ความสำคัญต่อความไม่ปะติดปะต่อที่ปรากฏในงานเขียนปกิณกะคดีและงานเขียนทางปรัชญาของจีนโบราณมาใช้ในรูปแบบของปกิณกะคดีแห่งชีวิตเพื่อจำลองโลกและชีวิตในยุคปัจจุบันในแง่มุมใหม่ที่แตกต่างไปจากแง่มุมเดิมที่อิงอยู่กับตรรกะ

ในแง่ของเนื้อหา นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* สะท้อนให้เห็นความพยายามที่จะแสดงปัจเจกภาวะท่ามกลางการคุกคามจากนโยบายศิลปะและวรรณคดีของเหมาเจ๋อตุง ปัจเจกภาวะดังกล่าวนำเสนอผ่านการใช้ประสาทสัมผัสรับรู้โลกและชีวิตแทนตรรกะที่เกาสิงเจี้ยนเห็นว่าปราศจากลัทธิ ในทัศนะของเขา “การปราศจากลัทธิ” มีศักยภาพในอันที่จะปลดเปลื้องปัจเจกบุคคลให้เป็นอิสระจากรูปการณ์จิตสำนึกและมายาคติที่ครอบงำพวกเขาและธำรงไว้ซึ่งปัจเจกภาวะในฐานะคุณค่าพื้นฐานของการมีชีวิตอยู่

แนวคิดเรื่อง “ปัจเจกภาวะ” ยังสะท้อนผ่านการกลับไปแสวงหาวัฒนธรรมชายขอบที่ถูกรุกรานจากวัฒนธรรมขงจื๊อและลัทธิคอมมิวนิสต์เพื่อศึกษาปฏิสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ มนุษย์กับขนบธรรมเนียมประเพณีและมนุษย์กับธรรมชาติ การกลับไปแสวงหาวัฒนธรรมชายขอบสัมพันธ์โดยอุปมากับชีวิตและผลงานของเกาสิงเจี้ยนที่ถูกนโยบายศิลปะและวรรณคดีของเหมาเจ๋อตุงซึ่งเป็นวาทกรรมกระแสหลักช่วงทศวรรษ 1950 คุกคามมาตลอด สำหรับเขาวัฒนธรรมชายขอบเป็นวัฒนธรรมที่มีคุณค่าไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าวัฒนธรรม อื่น ๆ การกลับไปแสวงหาวัฒนธรรมชายขอบที่ดำเนินไปพร้อมกับการแสวงหาทางจิตวิญญาณทำให้นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* สามารถเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างนวนิยายจีนร่วมสมัยกับขนบวรรณศิลป์จีนโบราณอย่างมีนัยยะสำคัญ

การกลับไปแสวงหาวัฒนธรรมชายขอบทำให้ผู้เล่าพิจารณาหลักฐานทางประวัติศาสตร์บางอย่าง อันได้แก่ บ้านเกิดของชิวจิ่น หลู่ซวิ่นและสีว์เว่ย รวมทั้งสุสานของจักรพรรดิอี่ว์และนำผู้เล่าไปสู่การมองโลกแบบประวัติศาสตร์นิยมใหม่ (New-Historicism) ผู้เล่าค้นพบว่าประวัติศาสตร์เป็นเพียงเรื่องเล่าที่ผ่านการเล่าเชิงตีความซ้ำแล้วซ้ำเล่าจนก่อตัวเป็นเรื่องเล่าแม่บท (meta-narrative) ที่ครอบงำความคิดอ่านของผู้คนในชาติและกลายเป็นวาทกรรมกระแสหลักไปในที่สุด การก่อตัวของเรื่องเล่าแม่บทมีปัจจัยและเงื่อนไขซับซ้อน เพราะการส่งต่อเรื่องเล่าจากคนรุ่นหนึ่งที่มีบริบทและประสบการณ์อย่างหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่งที่มีบริบทและประสบการณ์อีกอย่างหนึ่งเกี่ยวพันกับทฤษฎีความรู้ของการเล่าที่ว่าการเล่าคือการตีความความเป็นจริง เพราะการตีความความเป็นจริงแทรกซึมอยู่ในกระบวนการเล่า เรื่องเล่าจึงเป็นผลิตผลของการตีความผ่าน

ประสบการณ์ของมนุษย์ ทั้งยังสัมพันธ์กับอำนาจในแง่ที่ว่าบุคคลหรือกลุ่มชนหนึ่ง ๆ สามารถเสริมแรงเรื่องเล่าด้วยวิธีการต่าง ๆ เพื่อหล่อหลอมความคิดอ่านของผู้คนในชาติให้เป็นไปในทิศทางที่กำหนดไว้ เรื่องเล่าถูกนำไปใช้สร้างความทรงจำร่วมทางประวัติศาสตร์และกลายเป็นเครื่องมือแห่งอำนาจที่นำไปใช้ควบคุมปัจเจกบุคคลให้ตกอยู่ภายใต้อุดมการณ์ทางการเมืองร่วมกัน ความกังขาต่อประวัติศาสตร์รากเหง้าว่าด้วยความเป็นจีนทำให้นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* ก้าวพ้นความเป็นชาติและมีความเป็นสากล

นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* แสดงให้เห็นความพยายามของปัจเจกบุคคลที่จะรักษาไว้ซึ่ง “ปัจเจกภาวะ” ท่ามกลางหมู่ชนที่เชิดชู “มวลชนภาวะ” ผ่านวรรณศิลป์เพื่อยืนยันการมีตัวตนอยู่ ณ ชายขอบของสังคม เอกลักษณ์ดังกล่าวทำให้นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* แตกต่างจากวรรณกรรมพันผูกในบริบทโลกร่วมสมัยและนับได้ว่าเป็นพัฒนาการอีกสายหนึ่งที่มีทิศทางเป็นของตนเองในประวัติวรรณกรรมจีนและวรรณกรรมสากล การได้รับรางวัลโนเบลสาขาวรรณคดีแสดงโดยนัยยะว่าวรรณกรรมที่เชิดชูแนวคิด “ปัจเจกภาวะ” มีคุณค่าและคุณูปการไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าวรรณกรรมพันผูก นวนิยายเรื่อง *ขุนเขาแห่งจิตวิญญาณ* จึงนับเป็นการเกิดใหม่ของวรรณกรรมทางเลือกแห่งอิสรภาพทางสุนทรียศาสตร์ในบรรณพิภพโลก

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กองกาญจน์ ตะเวทีกุล, ม.ร.ว. "นวนิยายอิมเพรสชั่นนิสต์ต้นศตวรรษที่ 20," *วารสารอักษรศาสตร์* 18 (มกราคม 2529): 40.

จันทร์ฉาย ภัคอธิคม. *บทบาทจีนต่อกิจการโลก*. กรุงเทพ: มหาวิทยาลัยรามคำแหง, 2521.

ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์, *อ่าน (ไม่) เอาเรื่อง* กรุงเทพฯ: โครงการจัดพิมพ์คบไฟ, 2545.

ณปรัชญ์ บุญวาศ. *ทัศนะในการมองสังคมจีนของหลู่ซวิ่น: ศึกษาจากงานเขียน*. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2543. (อัดสำเนา)

นพพร ประชากุล. *วิจักษ์วิจารณ์วรรณกรรมฝรั่งเศส*. กรุงเทพฯ: โครงการจัดพิมพ์คบไฟ, 2546.

ราชบัณฑิตยสถาน. *พจนานุกรมศัพท์ปรัชญาอังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน*. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน, 2540.

สำนักนายกรัฐมนตรี, คณะกรรมการสืบค้นประวัติศาสตร์ไทยในเอกสารภาษาจีน. *เกณฑ์การถ่ายถอดเสียงภาษาจีนแมนดารินด้วยอักขรวิธีไทย*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2543.

ภาษาต่างประเทศ

Ames, Roger T., ed. *Wandering at Ease in Zhuangzi*. Albany: State University of New York Press, 1998.

Bary, Wm. Theodore de, ed., Chan, Wing-tsit and Tan, Chester. *Sources of Chinese Tradition Vol. 2*. New York: Columbia University Press, 1964.

Chang Chiung-fang. "Nobel Literature Prize for Gao Xingjian," Trans. by Robert Taylor. In *Sinorama*. 89 (December 2000): 48.

Gao Xingjian 高行健. *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 現代小説技巧初探 (A Preliminary Exploration of the Techniques of Modern Fiction). Guangzhou: Huacheng chubanshe 花城出版社, 1981.

Gao Xingjian 高行健. *Meiyou Zhuyi* 沒有主義 (Without Isms). Taibei: Lianjing chuban shiye gongsi 聯經出版事業公司, 2001.

Gao Xingjian 高行健. *Lingshan* 靈山 (Soul Mountain). Taibei: Lianjing chuban shiye gongsi 聯經出版事業公司, 2001.

Gao Xingjian 高行健. *Yige ren de shengjing* 一個人的聖經 (One Man's Bible). Taibei: Lianjing chuban shiye gongsi 聯經出版事業公司, 2001.

Gao Xingjian. *The Other Shore: Plays by Gao Xingjian*. Trans. by Gilbert C. F. Fong. Hong Kong: The Chinese University Press, 1999.

Gao Xingjian. *Soul Mountain*. Trans. by Mabel Lee. London: Flamingo, 2001.

Gao Xingjian. *One Man's Bible*. Trans. by Mabel Lee. Great Britain: Flamingo, 2002.

Gao Xingjian. "Literature as Testimony: Search for Truth," Trans. by Mabel Lee. In *Witness Literature: Proceedings of the Nobel Centennial Symposium*. Horace Engdahl (ed.). New Jersey, London, Singapore, Hong Kong: World Scientific, 2002.

Gao Xingjian. "The Case for Literature," Trans. by Mabel Lee. Available from http://www.literature-awards.com/gao_xingjian_the_nobel_laureate_.htm (14 Feb 2002).

Harris, Wendell V., *Dictionary of Concepts in literary Criticism and Theory*. New York Westport Connecticut and London: Green Wood Press, 1992.

Hillis, Scott. "Chinese Nobel winner welcomed everywhere but home." Available from http://www.mediaislandgroup.com/users/pilots/hongkong/TOPNEWS/STORIES/hknews10.htm (3 Aug 2003).

Kristeva, Julia. *Time and Sense: Proust and the Experience of Literature*. Trans. by Ross Guberman. New York Chichester and West Sussex: Columbia University Press, 1998.

Larson, W. and Wedellsborg, W., eds. *Inside Out: Modernism and Postmodernism in Chinese Literary Culture*. Denmark: Aarhus University Press, 1993.

Lee, Mabel. "Nobel Laureate 2000 Gao Xingjian and his Novel Soul Mountain," In CLCWeb: Comparative Literature and Culture (September 2000). Available from http://clcwebjournal.lib.purdue.edu (3 Aug 2003).

Lee, Mabel. "Gao Xingjian and his Notion of Cold Literature," in *Sighs Too Deep For Tears: Lectures of the Society for Studies in Religion, Literature and the Arts* (12 June, 2001). Sydney: University of Sydney Printing Service, 2001.

Peyre, Henri. *French Novelists of Today.* United States: Oxford University Press, 1955.

Shen, Andrea. "Nobel winner affirms the "self": Gao remains apolitical in his approach to the creative enterprise." Available from http://www.news.harvard.edu/gazette/2001/03.08/03-xingjian.html (14 Feb 2002).

Tam, Kwok – kan, ed. *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian.* Hong Kong: The Chinese University Press, 2001.

The Swedish Academy, "Press Release," In *The Nobel Prize for Literature*. Available from http://www.nobel.se/literature/laureates/2000/press.html (3 Aug 2003).

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายนิพนธ์ ศศิภานุเดช เกิดวันที่ 14 ธันวาคม พ.ศ. 2522 ที่จังหวัดกรุงเทพมหานคร สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี (เกียรตินิยมอันดับหนึ่ง) สาขาวิชาภาษาจีน คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เข้าศึกษาต่อหลักสูตรอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ ภาควิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2544

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย