วารสาร
สมาคมครูภาษาฝรั่งเศสแห่งประเทศไทย
BULLETIN DE L'ASSOCIATION THAÏLANDAISE DES PROFESSEURS DE FRANÇAIS

ฉบับที่ 62 ปีที่ 16 เล่มที่ 2 เดือนเมษายน-มิถุนายน 2536
Vol. 62 16e ANNÉE NO. 2 AVRIL – JUIN 1993 ISSN 0857–0604



วารสารสมาคมครูภาษาฝรั่งเศสแห่งประเทศไทย

BULLETIN DE L'A.T.P.F.

ฉบับที่ 62 ปีที่ 16 เล่มที่ 2 เดือนเมษายน - มิถุนายน 2536 ISSN 0857-0604

คณะผู้จัดทำ

ที่ปรึกษา

สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา
นางลัดดา วงศ์สายัณห์
นางธิดา บุญธรรม
นายเดช ตะละภัฏ

กองบรรณาธิการ

นางสิทธา	พินิจภูวดล	บรรณาธิการ
นางสาวอัจฉรา	โชติบุตร	บรรณาธิการผู้ช่วย
นางสาวเตือนใจ	จุลดุลย์	บรรณาธิการผู้ช่วย
นางสาวสุธาวดี	หนุนภักดี	กรรมการ
นางสาวอุรัจฉฑา	เชาวน์ชลากร	กรรมการ
นางสาวสุธาสินี	ผลวัฒนะ	กรรมการ
นางมธุรส	สาชลวิจารณ์ จงชัยกิจ	กรรมการ
นางสาวจีรังลักษณ์	ศกุนตะลักษณ์	กรรมการ
นางสาวชวนี	เสนีวงศ์ ณ อยุธยา	กรรมการ
นางมลฤดี	ปาลสุข	กรรมการ
นางสาววัชรา	วิศิษฐ์กิจการ	กรรมการ
นางสาวนุชนาฏ	หาญดำรงกุล	กรรมการ
นางมยุรี	บารมี	เลขานุการ
นางสาวศิริธร	ดุษฎีพรรณ์	เลขานุการผู้ช่วย

วัตถุประสงค์

1. เพื่อเผยแพร่ความรู้เกี่ยวกับการเรียนการสอนภาษาฝรั่งเศสและฝรั่งเศสศึกษา
2. เพื่อสร้างความสัมพันธ์ระหว่างสมาชิก
3. เพื่อส่งเสริมการศึกษาและวิจัยเกี่ยวกับวิชาภาษาฝรั่งเศส วิชาฝรั่งเศสศึกษา และระเบียบวิธีสอน

สำนักงานวารสาร เลขที่ 30/9 พหลโยธิน 2 กรุงเทพฯ 10400 โทร. 2790733 ติดต่อบรรณาธิการโดยตรง ที่อยู่ 511/108 จรัญสนิทวงศ์ 77 บางพลัด กทม. 10700 โทร. 4241552

กำหนดออกวารสาร ปีละ 4 ฉบับ ราคาฉบับละ 25 บาท ค่าบำรุงสมาชิกวารสารปีละ 100 บาท พร้อมค่าส่ง สนใจบอกรับได้ที่ นางสิทธา พินิจภูวดล ณ สำนักงานวารสาร หรือที่อยู่

เจ้าของ : สมาคมครูภาษาฝรั่งเศสแห่งประเทศไทย

ASSOCIATION THAïLANDAISE DES PROFESSEURS DE FRANÇAIS

รายนามคณะกรรมการบริหาร ส.ค.ฝ.ท. ชุดที่ 8 ประจำปี 2535-2536

สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา
องค์นายกกิตติมศักดิ์

1.	นางธิดา	บุญธรรม	อุปนายก
2.	นางสาวประมาณ	สีศิริเสริญ	เลขาธิการและผู้จัดการ
3.	นางวงจันทร์	พินัยนิติศาสตร์	เหรัญญิก
4.	นางสาวจีรังลักษณ์	ศกุนตะลักษณ์	นายทะเบียน
5.	นางสาวอุรัจฉฑา	เชาวน์ชลากร	สมาชิกสัมพันธ์
6.	นางสิทธา	พินิจภูวดล	สาราณียกร
7.	นางอรวรรณ	รัตนกาฬ	ประชาสัมพันธ์
8.	นางพรทิพา	ถาวรบุตร	ปฏิคม
9.	นางสาวเตือนใจ	จุลดุลย์	บรรณารักษ์
10.	นางสาวอรวรรณี	ป้านสวาสดิ์	ผู้ช่วยเลขาธิการ
11.	นางสาวศิริพร	อินทเวคิน	ผู้ช่วยเลขาธิการ
12.	นางสาวสุธาสินี	ผลวัฒนะ	ผู้ช่วยเหรัญญิก
13.	นางสาวชวนี	เสนีวงศ์ ณ อยุธยา	ผู้ช่วยนายทะเบียน
14.	นางสาวปราณี	ศิริรัตน์	ผู้ช่วยสมาชิกสัมพันธ์
15.	นางสาวอัจฉรา	โชติบุตร	ผู้ช่วยสาราณียกร
16.	นางสาวชัชรีวรรณ	ไชยวัฒน์	ผู้ช่วยประชาสัมพันธ์
17.	นางสาวประพิณ	กุลวานิช	ผู้ช่วยปฏิคม
18.	นางสาวพรทิพย์	เลิศสุรสถิตย์	ผู้ช่วยบรรณารักษ์
19.	นางสาวประภา	งานไพโรจน์	กรรมการ

● ทัศนะใดๆ ที่แสดงออกในข้อเขียน ในวารสาร ส.ค.ฝ.ท. นี้ เป็นของผู้เขียน มิใช่ของกองบรรณาธิการ หรือของสมาคมครูฝรั่งเศสแห่งประเทศไทย

พิมพ์ที่ บริษัทสำนักพิมพ์ วัฒนาพานิช จำกัด 31/1-32/2 ถนนมหาไชย กรุงเทพ ฯ 10200
นายริงชัย จงพิพัฒนสุข ผู้พิมพ์โฆษณา โทร. 2224722 - 2222788 FAX. 2256556-7

สารบาญ

- ถวายพระพรวันพระราชสมภพ แด่ องค์นายกกิตติมศักดิ์ 1
- ประโยคคำถามในภาษาฝรั่งเศส ..... วัลยา รุกขพันธ์ 2
- Étude constrastive de la concession en français et en thaï ..... Sirivan Chulakorn 14
- การแปลสารคดีในหน้านิตยสาร ..... อัจฉรา โชติบุตร 23
- การสอนอ่านเชิงวิเคราะห์ตัวบทที่ไม่ใช่วรรณคดี ..... กาญจนา บุนนาค 34
- วรรณกรรมฟองตาสติกของโคเลต แชนญอลล์ ..... จุฑารัตน์ เบญจฤทธิ์ 75
- นูโวโรมองกับการเปลี่ยนแปลงของนวนิยายฝรั่งเศส ..... อนงค์นาฏ เถกิงวิทย์ 91
- ปลูมของ อ็องรี มิโช : การอ่านเชิงกวีนิพนธ์ ..... อัจฉรา วรรณเชษฐ์ 122
- จากบรรณาธิการ ..... สิทธา พินิจภูวดล 144

ปก : *"Auto"* ผลงานของนายวรการ ทิพย์ประภา นักศึกษาคณะมัณฑนศิลป์ สาขาวิชาประยุกตศิลปศึกษา มหาวิทยาลัยศิลปากร



เจริญชนม์ชีพคู่หล้า
เจริญวรรณะเลิศฟ้า
เจริญสุขะพละกล้า
ยศยิ่งเลอสรวง
โสตถิเทอญ

ประโยคคำถามในภาษาฝรั่งเศส
(L'Interrogation directe en français)



วัลยา รุกขพันธ์*

การศึกษาประโยคคำถามทำได้ในหลายลักษณะ ศึกษาตามแนวทฤษฎีไวยากรณ์โครงสร้าง ตามสมมุติฐานของไวยาการณ์ปริวรรต หรือตามหลักวิเคราะห์วัจนกรรม เนื้อหาที่จะกล่าวในที่นี้เป็นการสรุปความการศึกษาประโยคคำถาม ของนักไวยากรณ์และนักภาษาศาสตร์ฝรั่งเศสบางท่าน เพื่อแสดงมุมมอง และความแตกต่างของการวิเคราะห์ เช่น

- อธิบายกฎเกณฑ์การใช้คำแสดงคำถามประเภทต่างๆ เพื่อผูกประโยคคำถาม
- พิจารณาโครงสร้างประโยค
- วิเคราะห์กระบวนความคิดในการตั้งคำถาม
- ศึกษาความหมายต่างๆ ของประโยคคำถามตามแนวทฤษฎีวัจนกรรม

I. ในตำราไวยากรณ์ฝรั่งเศสของ H.Bonnard (1984), G. Jouannon et J. Dubois (1984), M. Grevisse (1975) ไม่อธิบายโครงสร้างของประโยคคำถามโดยตรง (structure syntaxique) ให้เข้าใจเองจากตัวอย่างที่ยกมาประกอบซึ่งเกือบทั้งหมดเป็นรูปประโยคที่มีการสลับลำดับของประธานและกริยา (inversion du sujet) มีคำอธิบายคำถามที่ต้องตอบว่าใช่หรือไม่ใช่น้อยมาก (interrogation totale IT) เนื้อหาส่วนใหญ่เกี่ยวกับคำถามที่ถามเฉพาะข้อความบางตอนของประโยค (interrogation partielle IP) มุ่งอธิบายความหมายและกฎเกณฑ์การใช้คำแสดงคำถาม (marque de l'interrogation) ซึ่งแยกตามชนิดของคำออกเป็น 3 ชนิด คือ

คำคุณศัพท์ : quel, quelle, quels, quelles
คำกิริยาวิเศษณ์ : où, quand, pourquoi, comment, combien etc.
คำสรรพนาม : qui, que, quoi, lequel, auquel, duquel etc.

หลักในการตั้งคำถาม ความหมายของคำแสดงคำถามเป็นเกณฑ์ในการใช้ หน้าที่ของมันในประโยคเป็นคำอธิบายประกอบเพิ่มเติมเท่านั้น

- ใช้ quel เมื่อต้องการตั้งคำถามเกี่ยวกับคุณสมบัติ (qualité) หรือถามว่า เป็นคนไหน สิ่งไหน (identité)

  Quel est cet homme? (attribut)
  Quelle robe préférez-vous? (épithète ou déterminatif)

- ใช้สรรพนาม Qui, Que, Quoi เมื่อต้องการถามว่าใคร หรืออะไร

  Qui sait la réponse? (sujet)
  Que voyez-vous? (COD)
  Qui donc es-tu? (attribut)

---

*ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดร. คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Sur qui faut-il compter à présent ? (COI)
De quoi parlez-vous (COI)
Lequel, duquel เมื่อถามว่าคนไหน สิ่งไหน
Laquelle de ces étoffes choisis-tut ? (COD)
Duquel de ces auteurs avez-vous lu les oeuvres?
(complément prépositionnel, d'après Grevisse)

- ใช้คำกริยาวิเศษณ์ Où, Quand, Pourquoi, etc เมื่อต้องการตั้งคำถามเกี่ยวกับสถานการณ์ของเหตุการณ์

Où allez-vous? (lieu)
Quand reviendrez-vous? (temps)
Pourquoi travaillez-vous dimanche ? (cause)

"Est-ce que" เป็นเครื่องหมายแสดงคำถามใช้ในทั้งคำถาม IT และ IP เพื่อเน้นประโยคคำถาม (forme renforcée) จากตัวอย่างประโยคที่ยกมาประกอบ ทำให้เข้าใจได้ว่า ประโยคคำถามที่มี est-ce que โครงสร้างของประโยคจะมีลำดับเป็น ประธาน กริยา (SV)

Qui est-ce qui te l'a dit ?
Qui est-ce que vous voyez ?
Qu'est-ce que nous allons devenir maintenant ?
A qui est-ce qu'il faut demander cette autorisation ?
A quoi est-ce que cela sert ?

II. R. Wagner et J. Pinchon (1983) จัดประโยคคำถามไว้เป็นบทหนึ่งในหนังสือ *"ไวยากรณ์ฝรั่งเศส"* ในขณะที่ Bonnard, Dubois, Grevisse แยกประโยคคำถามไว้ตามหัวข้อ คุณศัพท์, กริยาวิเศษณ์ และสรรพนาม Wagner et Pinchon แจกแจงโครงสร้างประโยคคำถามอย่างชัดเจน มีรายละเอียดครอบคลุมลักษณะของคำถามประเภทต่างๆ ใช้หลักไวยากรณ์โครงสร้างเป็นพื้นฐานในการอธิบาย และให้ข้อสังเกตการใช้รูปประโยคคำถามชนิดต่างๆ ไว้

ประโยคในภาษาฝรั่งเศสแบ่งได้เป็น 3 ประเภท คือ ประโยคบอกเล่า ประโยคคำถาม และประโยคคำสั่ง (ไม่ได้กล่าวถึงประโยคอุทาน) ประโยคแต่ละประเภทแสดงถึงท่าทีของผู้พูดต่อผู้ฟังนั่นเอง (modalité d'énonciation) ท่าทีดังกล่าวอาจเป็นการบอกเล่าให้ผู้ฟังรับรู้ตั้งคำถามหรือสั่ง

ก. การแบ่งประเภทประโยคคำถาม

- แบ่งตามสไตล์ของคำถาม (style de l'interrogation) เป็นคำถามโดยตรง (interrogation directe) และคำถามที่มีการถ่ายทอดอีกครั้ง (interrogation indirecte)

- แบ่งตามขอบเขตของคำถาม (portée de l'interrogation) เป็นคำถามที่ต้องตอบว่าใช่ หรือไม่ใช่ IT และคำถามที่ถามเฉพาะข้อความบางตอนของประโยค IP ใคร, อะไร, ที่ไหน, เมื่อไร, ทำไม

ข. เครื่องหมายแสดงคำถาม (marque de l'interrogation)

1. น้ำเสียงที่เป็นคำถาม (ton)

2. คำศัพท์ที่เป็นคำถาม (termes interrogatifs) มีอยู่ 2 ชนิด

2.1 คำสรรพนาม, คุณศัพท์, กริยาวิเศษณ์ (Qui, Quel, Quand, Où, etc) มีหน้าที่เฉพาะในประโยค เช่น ประธาน, กรรม, คำขยายแสดงสถานการณ์ ฯลฯ

2.2 est-ce que เป็นเครื่องหมายแสดงคำถาม เมื่อใช้ประกอบประโยคทำให้ประโยคมีความหมายเป็นคำถาม เน้นคำถาม และรักษาโครงสร้างประโยคไว้เป็น SV

3. การสลับลำดับที่ของประธานและกริยา (inversion) จากลำดับปกติของภาษาฝรั่งเศส SV เป็น VS ในประโยคคำถาม

Wagner et Pinchon ให้ข้อสังเกตที่น่าสนใจเกี่ยวกับเครื่องหมายแสดงคำถามไว้ว่า จากความหลากหลายของเครื่องหมายแสดงคำถามเหล่านี้ ประโยคคำถามในภาษาฝรั่งเศสจึงมีโครงสร้างได้มากมายหลายชนิด การที่จะเลือกใช้เครื่องหมายแสดงคำถามชนิดใดชนิดหนึ่งเพื่อตั้งคำถาม ย่อมขึ้นอยู่กับระดับการศึกษาของผู้พูด สถานการณ์ที่พูดในขณะนั้น เป็นกันเองหรือเป็นทางการ และสไตล์การใช้ภาษาของแต่ละบุคคล จากการประเมิน ผู้พูดมักจะตั้งคำถามที่ใช้น้ำเสียงแสดงคำถาม และใช้ est-ce que มากกว่า คำถามที่มีโครงสร้างประโยคเป็น VS ทั้งนี้อาจจะเป็นเพราะว่าลำดับการเรียงคำปกติในภาษาฝรั่งเศสคือ SVO ฉะนั้น เมื่อตั้งประโยคคำถามผู้พูดก็มีแนวโน้มที่จะรักษาลำดับการเรียงคำเป็น SV เอาไว้โดยใช้เครื่องหมายแสดงคำถามอื่นมาประกอบประโยค แต่ในการเขียนกลับใช้รูปประโยคคำถาม VSมากเพื่อให้สอดคล้องกับเกณฑ์การใช้ภาษาที่ดี ที่นักไวยากรณ์แนะนำไว้

ค. โครงสร้างประโยค (Structure syntaxique)

1. คำถาม IT

1.1 Inversion : Viendra-t-il demain ?

1.2 SV + intonation interrogative : Il viendra demain ?

1.3 Est-ce que SV: Est-ce qu'il viendra demain ?

2. คำถาม IP แบ่งออกเป็น 5 ประเภท ขึ้นอยู่ว่าคำถามนั้นทำหน้าที่อะไรในประโยค เป็น ประธาน, กรรม, คำขยายที่เรียกว่า attribut **กริยาวิเศษณ์ ประเภทที่ 1** บอกปริมาณและลักษณะ : เท่าไร, อย่างไร **กริยาวิเศษณ์ ประเภทที่ 2** บอกเวลา สถานที่ สาเหตุ : เมื่อไร, ที่ไหน, ทำไม

โครงสร้างของประโยคแบ่งเป็น

2.1 Mot interrogatif + inversion : Où passe cette route ?

2.2 Mot interrogatif + inversion complexe : Pourquoi mon coeur bat-il si vite?

2.3 Mot interrogatif + est-ce que SV: Où est-ce que tu vas ?

2.4 SV+mot interrogatif : Tu vas où?

2.5 Mot interrogatif+ SV (vulgaire):Où tu vas ?

Wagner et Pinchon กล่าวเพิ่มเติมถึงคำถามอีก 2 ชนิด คือ

1. คำถามเน้น (question insistante) มักเป็นรูปประโยค SV การเน้นแสดงด้วยน้ำเสียง หรือคำที่เพิ่มท้ายประโยคคำถามต่อไปนี้ dites, n'est-ce pas, pas, j'espère, non

Il est venu aujourd'hui, n'est-ce pas?

2. คำถามนำ (question dirigée) เป็นประโยคคำถามปฏิเสธ คำตอบที่ผู้ถามคาดไว้คือ ตอบรับ

Est-ce que vous ne viendrez pas ? Réponse attendue : Si

III. J. Damourette et E. Pichon (1934) เป็นนักภาษาศาสตร์สองคนแรกที่กล่าวถึงบทบาทของคู่สนทนา (allocutaire) ไว้ในการศึกษาเรื่องคำถาม การอธิบายประโยคคำถามนั้นจะต้องคำนึงถึงความสัมพันธ์ระหว่างผู้พูดและคู่สนทนา เมื่อมีคำถาม ก็จะต้องหมายถึงมีสถานการณ์หนึ่งที่มีผู้พูดและคู่สนทนา (locuteur-allocutaire) ลักษณะพิเศษของประโยคคำถามคือการให้ความสำคัญแก่ผู้ตอบคำถาม คำถามมิได้ตั้งอยู่ในมิติของผู้ถามเท่านั้นแต่อยู่ในมิติของผู้ตอบด้วย เมื่อพิจารณาน้ำเสียงและความหมายของประโยคคำถาม จะเห็นได้ว่า เป็นประโยคที่ยังไม่มีการตัดสินให้เป็นอย่างใดอย่างหนึ่ง และประโยคคำตอบจะเสนอคำเฉลย หรือข้อยุติ ฉนั้นการตั้งคำถามจึงเป็นการเปิดโอกาสให้คู่สนทนาพิจารณา จัดลำดับ เปลี่ยนแปลง และตัดสินคำตอบ

ความคิดที่เป็นแนวหลักในการศึกษาภาษาของ Damourette et Pichon คือ ภาษาสะท้อนความคิดของมนุษย์ จะเห็นได้จากชื่อบทเรียงความไวยากรณ์ฝรั่งเศสของคนทั้งสอง คือ *"Des mots à la pensée"* ตัวอย่างประโยคที่ใช้ประกอบคำอธิบายไวยากรณ์ นอกจากจะเป็นตัวอย่างจากหนังสือแล้ว ยังมีตัวอย่างภาษาพูดเก็บจากสถานที่ และภูมิภาคต่างๆ ในประเทศฝรั่งเศส ทั้งนี้เนื่องจากนักภาษาศาสตร์ทั้ง 2 ต้องการจะชี้ให้เห็นว่า ภาษาที่ใช้แสดงให้เห็นถึงท่าทีอารมณ์ ความนึกคิด ตลอดจนถึงพื้นเพทางสังคม และถิ่นฐานของผู้พูด ในที่นี้จะขอกล่าวเฉพาะเรื่องของโครงสร้างประโยคคำถามเท่านั้น

ประโยคมีความหมายเป็นคำถามได้เพราะ

- ผู้พูดใช้น้ำเสียงที่เป็นคำถาม
- มีเครื่องหมายพิเศษที่แสดงให้เห็นว่าเป็นคำถาม ลำดับการเรียงคำในภาษาฝรั่งเศส คือ SVO เมื่อมีการสลับลำดับที่เป็น VSO แสดงให้เห็นว่าผู้พูด มีความสงสัยไม่แน่ใจ ในข้อความที่กล่าวจึงเกิดเป็นคำถาม

1. ประโยคคำถาม IP แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม

1.1 โครงสร้างประโยคปกติ (tours normaux)

- SV+ mot interrogatif : Le roi viendra quand ?
- mot interrogatif+SV : quand le roi viendra ?
- mot interrogatif + inversion : Quand viendra le roi ?
- mot interrogatif+inversion complexe : Quand le roi viendra-t-il ?
- Mot interrogatif+est-ce que SV: quand est-ce que le roi viendra?

- Mot interrogatif + est-ce que c'est que SV : Quand est-ce que c'est que le roi viendra?

1.2 โครงสร้างประโยคไม่สุภาพ (tours vulgaires) เป็นโครงสร้างที่เปลี่ยนแปลงจาก mot interrogatif + est-ce que SV

Quand que le roi viendra?
Quand c'est que le roi viendra?
Quand c'est-il que le roi viendra?
Quand que c'est que le roi viendra?

2. ประโยคคำถาม IT แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม

2.1 โครงสร้างปกติ

- SV+intonation interrogative
- inversion
- Est-ce que SV
- SV-ti : J'peux-ti venir?

2.2 โครงสร้างเพิ่มเติม (tours accessoires)

c'est-il que SV
VS-ti

IV. G.Moignet (1966) ใช้ทฤษฎีกลไกลทางจิต (psycho-systématique) ของ G.Guillaume เป็นหลักในการวิเคราะห์ภาษา เป็นทฤษฎีที่บรรยายขั้นตอนความคิดที่ต่อเนื่องก่อนที่จะถ่ายทอดสื่อสาร ภาษามีอยู่ 2 ภาค ภาคแรก (avant) และภาคหลัง (après) ภาคแรกคือตัวภาษา (langue) ระบบของสัญลักษณ์ที่ใช้สื่อความหมาย ภาคหลัง คือภาษาที่ใช้ในการสื่อสาร (discours) ประโยคแต่ละประโยคจึงมีความหมาย (sens) ในระดับภาษาและมีความหมายอื่นๆ ได้อีก (effet de sens) ในระดับการสื่อสาร

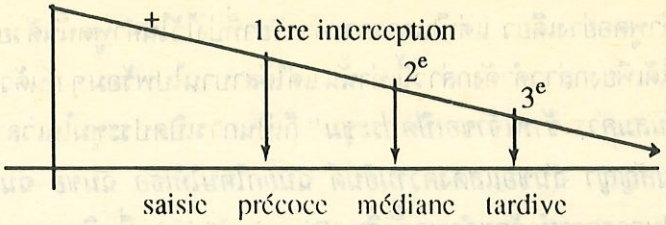
Avant	Après
langue	parole
sens	effet de sens

ลักษณะพิเศษของโครงสร้างประโยคคำถาม ทำให้ประโยคคำถามมีความหมายเป็นคำถามเสมอไปหรือไม่ สำหรับ Moignet ประโยคคำถาม IT สามารถถ่ายทอดความนึกคิดอย่างอื่นของผู้พูดได้ด้วย (attitude psychique) เช่น

- คำถามที่ตั้งขึ้นถามตนเอง ถามเพราะผู้พูดใคร่ครวญ ลังเล (question de délibération)
- ถามเพื่อขอคำยืนยัน (demande de confirmation)
- ถามเพราะสงสัย (mise en doute)
- เป็นการสมมุติ (hypothèse) ปฏิเสธ (refus) หรือเรียกร้องให้คู่สนทนาสนับสนุนความคิดของตน (appel à l'approbation)

ความหมายต่างๆ (effet de sens) ที่มีในประโยคคำถาม ขึ้นอยู่กับกลไกทางจิตว่าจะตัดแนวคิดสงสัยเป็นคำถามในช่วงไหน

mouvement dialectique de la question allant du plus au moins



Saisie 1. ผู้พูดตั้งคำถามเพื่อขอคำยืนยัน มากกว่าจะเป็นคำถามจริง (denande de confirmation) ลักษณะโครงสร้างประโยคใกล้เคียงกับประโยคบอกเล่ามากกว่าประโยคคำถาม คือ SV+ton

Toinette : Votre mari est mort.
Béline : Mon mari est mort ?

Saisie 2. (1) ผู้พูดตั้งคำถามจริง เป็นคำถามเพื่อขอข้อมูล (Demande d'information) โอกาสที่คำตอบจะเป็นใช่หรือไม่ใช่มีเท่าๆ กัน

ลักษณะโครงสร้างของประโยค

- Inversion	Pierre dort - il ?
- Inversion, oui ou non	Pierre dort - il, oui ou non ?
- Question double	Pierre dort - il ou veille - t - il ?
	Viens - tu ou ne viens - tu pas ?
- Est - ce que SV	Est - ce que Pierre dort ?

(2) คำถามขอให้ทำ (demande d'agir) ผู้ตอบอาจจะยินยอมทำหรือไม่ยินยอม.

Veux - tu venir ici ?

(3) คำถามถามตนเอง (Q. de délibération) ผู้พูดลังเลระหว่างทางเลือก 2 ทาง

Est - ce que je réponds ?

Saisie 3. เป็นคำถามที่บรรจุความสงสัยไว้เต็มเปี่ยม ผู้พูดสงสัยในความเป็นไปได้ของข้อความที่ถาม ถ้าคำถามเป็น P ผู้พูดสงสัยในความเป็นไปได้ของ P และเชื่อว่าคงจะเป็น non P มากกว่า แต่ถ้าคำถามเป็น non P ผู้พูดสงสัยในความเป็นไปได้ของและเชื่อว่าคงเป็น P มากกว่า

Est - ce que P ? Réponse attendue : non P.
Ah juste ciel ! Cela peut - il se demander ?
Est - ce que non P ? Réponse attendue : P
Dire qu'on ne saurait hair
n'est - ce pas dire qu'on pardonne ?

Moignet โยงความสัมพันธ์ของรูปประโยคคำถามกับความหมายที่มีนัยต่างๆ กัน เป็นการพิจารณาคำถามโดยวิเคราะห์กลไกทางจิตของผู้พูด ผู้พูดเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการวิเคราะห์ความหมาย

นักภาษาศาสตร์ในระยะหลัง ที่สนใจศึกษาความหมายในประโยคคำถามมักจะศึกษาคำถาม IT เป็นส่วนใหญ่ และเป็นลักษณะการวิเคราะห์ที่ใช้แนวสมมติฐานของทฤษฎีวัจนกรรมเป็นพื้นฐานในการตีความ ตามทฤษฎีวัจนกรรม (actes de parole) กล่าวโดยย่อคือ คำพูดบางประโยคนั้นไม่ใช่เป็นเพียงคำพูดอย่างเดียว แต่เป็นการกระทำกริยาที่บ่งไว้ในคำพูดนั้นด้วย เช่น พูดว่า *"ฉันสาบาน"* ผู้พูดมิได้เพียงกล่าวคำดังกล่าวนี้เท่านั้น แต่ได้สาบานไปพร้อมๆ กันด้วย หรือเมื่อกล่าวว่า *"บัดนี้ถึงเวลาอันสมควร ข้าพเจ้าขอเปิดประชุม"* ก็เป็นการเปิดประชุมในเวลาเดียวกัน ตัวอย่างอื่นๆ เช่น *"ฉันสัญญา ฉันขอแสดงความยินดี ฉันยกโทษให้เธอ ฉันขอ ฉันตัดสิน ฉันสั่งให้ไปเดี๋ยวนี้"* ล้วนเป็นการกระทำด้วยคำพูดทั้งสิ้น (Dire c'est faire) เมื่อพิจารณาประโยค ประเภทนี้อย่างละเอียด จะเห็นว่า การพูดจะเป็นการกระทำได้ ก็ต่อเมื่อผู้พูด สถานภาพของผู้พูด และสถานการณ์ปัจจุบันในขณะที่พูดนั้นอำนวยให้การกระทำนั้นเป็นจริงได้ จากแนวความคิดนี้ ทำให้มีผู้สนใจศึกษาวัจนกรรมในประโยค ประโยคนอกจากจะมีความหมายตามตัวอักษรแล้ว อาจจะมีความหมายเชิงวัจนกรรมอื่นๆ ได้อีก (valeur ou force illocutoire) เช่นเมื่อพูดว่า *"ฉันจะกลับมาใหม่ (je reviendrai)"* จากสถานภาพของผู้พูดและสถานการณ์ในขณะที่พูดนั้น ประโยคนี้อาจจะมีวัจนกรรมเป็นการบอกให้รับรู้,เป็นคำสัญญาหรือเป็นคำขู่ วัจนกรรมในประโยคอาจจะเป็นวัจนกรรมตรง (acte illocutoire direct) เช่น *"Je déclare la séance ouverte"* ประธานเป็นบุรุษที่ 1 กริยาเป็นกาลปัจจุบันและคำกริยาบ่งวัจนกรรมอย่างชัดเจนหรือ *"Fermez la porte"* เป็นประโยคที่มีวัจนกรรมเป็นคำสั่ง และอยู่ในรูปของประโยคคำสั่ง แต่ถ้าเราต้องการให้ปิดประตู และแทนที่จะใช้ประโยคคำสั่งโดยตรงสั่งให้ปิดประตู กลับพูดอ้อมๆ ให้รู้ว่าเราต้องการให้ปิดประตู เช่น *"ข้างนอกเสียงดังเหลือเกิน มีคนเดินไปมาตลอดเวลาทำให้เสียงสมาธิ"* ประโยคนี้นอกจากจะมีความหมายตามตัวอักษรแล้ว ยังมีความหมายเป็นวัจนกรรมคำสั่ง หรือคำขอร้องทางอ้อมให้ปิดประตู (acte illocutoire indirecte) จะเห็นได้ว่าการวิเคราะห์ความหมายของประโยคว่าเป็นวัจนกรรมหรือไม่ใช่ หรือนอกจากความหมายตามตัวอักษรแล้วยังมีความหมายเชิงวัจนกรรมอื่นๆ อย่างไร จะต้องพิจารณาผู้พูดและคู่สนทนา สถานภาพของคนเราทั้งคู่และสถานการณ์ในขณะ นั้นเป็นหลัก องค์ประกอบเหล่านี้มีความสำคัญมากขึ้นทุกทีในการวิเคราะห์ โดยเฉพาะผู้พูดกลายเป็นศูนย์กลางในการวิเคราะห์

V. A. Grésillon (1981) มีความเห็นว่าการแยกแยะประโยคคำถามออกเป็นชนิดต่างๆ นั้น ต้องถือเอาสถานภาพที่แตกต่างกันของผู้พูดและผู้ตอบเป็นหลักในการพิจารณา การตีความตามแนววัจนกรรมของนักภาษาศาสตร์บางคนว่า คำถามเป็นคำสั่งหรือคำขอให้ตอบนั้น (injonction à répondre, acte qui crée l'obligation de répondre) เป็นการจำกัดขอบเขตของคำถามเกินไป ทำให้คำถามมีความหมายเพียง คำขอให้บอกข้อมูลเท่านั้น (demande d'information)

(นักภาษาศาสตร์แนววัจนกรรมบางท่าน พยายามตั้งสมมุติฐานและเงื่อนไขเกี่ยวกับจิตวิทยาตัวผู้พูด ผู้ตอบ สถานภาพของบุคคลทั้งคู่ และสถานการณ์ในขณะที่พูด ที่ทำให้วัจนกรรมตั้งคำถาม (acte de demander) สำเร็จได้ เช่น ผู้ถามจะต้องไม่รู้ในข้อเท็จจริงที่ถาม ต้องอยากรู้

คำตอบ ต้องจริงใจในการตั้งคำถาม ฯลฯ ผู้ตอบตามหลักของการร่วมมือที่ดี (principes de coopération) ก็จะปฏิบัติตามคตินิยมที่พึงยึดถือในการสนทนา (maximes conversationnelles) คือ จริงใจในการตอบคำถาม ตอบตรงคำถามให้ข้อมูลที่ถูกต้องไม่ขาดไม่เกินฯลฯ ข้าพเจ้าเห็นว่าการศึกษาวัจนกรรมในทำนองนี้ไปไกลเกินภาษาที่เป็นจุดเริ่มต้นของเรื่อง กลายเป็นการวิเคราะห์จิตวิทยา จุดประสงค์ ลักษณะความสัมพันธ์ สถานภาพของสังคม และปฏิกริยาโต้ตอบของคู่สนทนาไป)

สำหรับ Grésillon นั้น ถือเอาความแตกต่างของสถานภาพผู้พูดและผู้ตอบเป็นเกณฑ์ในการพิจารณาคำถาม นอกจากคำถามจริงๆ คือถามเพราะอยากรู้ข้อมูลแล้วคำถามยังมีความหมายอย่างอื่นได้อีก เช่น

- คำถามในการตรวจสอบ(questions d'exmen) ผู้ถามทราบคำตอบแล้ว แต่ต้องการตรวจสอบว่าผู้ตอบรู้หรือเปล่า
- คำถามขอให้ยืนยัน หรือยินยอม (questions de confirmation et demande d'assentiment)

Tu as bien envie de sortir ? Réponse : Oui
Tu n'es donc pas parti ? Réponse : Non.

- คำถามที่มีคำตอบเด่นชัดอยู่แล้วในประโยคคำถาม (question rhétorique)

Ai-je besoin d'insister ? Réponse : Non.
N'ai-je pas tort d'insister ainsi ? Réposse : Si

- คำถามที่ต้องการปิดการสนทนา (question clôturante)
  - Mais alors vous êtes brouillés ?
    Brouilles ? **Pourquoi veux-tu que nous soyons brouillés ?**
- คำถามเพื่อเสนอให้ทำ (proposition de faire)

Pourquoi ne pas rejoindre les autres ?

- คำถามขอให้ทำ (demande d'agir) คำถามชนิดนี้ไม่ต้องการคำตอบว่าใช่หรือไม่ใช่ได้หรือไม่ได้ แต่ขอให้ทำ

Peux-tu me passer le sel ?

- คำถามทวนประโยคของคู่สนทนา (reprise, reformulation)

Je t'ai vu hier. Tu m'as vu hier ?
Tu as vu Paul hier ? Si j'ai vu qui ?
Tu connais Paul ? Paul Durand ?

จาก effet de sers มาถึง valeur illocutoire แม้จะมีสมมุติฐานของการอธิบายที่ต่างกัน แต่มีความคิดที่พ้องกันในหลายประเด็น คือการตีความของประโยคจะต้องพิจารณาผู้พูด และสถานการณ์ประกอบ เป็นการศึกษาประโยคในเชิงอรรถศาสตร์นอกเหนือไปจากการศึกษาวากยสัมพันธ์ ซึ่งอธิบายโครงสร้างประโยค และกฎเกณฑ์ในการผูกประโยคคำถาม ประโยคคำถามมีความหมายเป็นคำถามเกี่ยวกับข้อความในประโยคเป็นประการแรกและมีความหมายเชิงวัจนกรรมได้อีกมากมาย ถามเพราะอยากจะบอกให้รู้ว่าไม่รู้ ถามเพราะสงสัย ถามเพราะอยากรู้ ถามเพราะอยากได้ข้อมูล ถามเพื่อยืนยัน ไปจนถึงถามทั้งๆ ที่รู้คำตอบแล้ว และถามเพื่อให้ผู้ตอบคล้อยตามความเห็นของตนที่เสนอเป็นนัย อยู่ในคำถามนั้น

VI. A. Borillo (1978) วิเคราะห์เฉพาะประโยคคำถาม IT โดยพิจารณาว่าโครงสร้างประโยคคำถามที่ต่างกัน เมื่อรวมเข้ากับรูปประโยคคำถามบอกเล่า หรือปฏิเสธ (interropositive, interronégative) มีความหมายเชิงวัจนกรรมต่างกันอย่างไร ในคำถาม IT แต่ละชนิดโอกาสที่คำตอบจะเป็นใช่หรือไม่ใช่ มีเท่ากันหรือไม่

ถ้าพูดว่า *"ฉันสงสัย"* เป็นการแสดงวัจนกรรมสงสัยโดยตรง แต่การที่ผู้พูดตั้งคำถามเพื่อที่จะสื่อว่าเขามีความสงสัยในข้อความที่เป็นคำถาม เป็นการแสดงวัจนกรรมสงสัยโดยทางอ้อม ประโยคจึงมีวัจนกรรมตรงเป็นคำถาม และมีวัจนกรรมสงสัยโดยทางอ้อม Borillo เรียกวัจนกรรมประเภทหลังนี้ว่า valeur énonciative เพราะเป็นความหมายที่ผูกกับผู้พูด และสถานการณ์ในขณะที่พูดนั้น การที่ผู้พูดนำภาษามาใช้สื่อสารในสถานการณ์ (énonciation) ถือเป็นพื้นฐานในการวิเคราะห์ความหมายของประโยค ประโยคแบ่งเป็น 2 ชนิด

1. ประโยคที่มีอยู่ในภาษา (phrase) เช่น *"Pierre est riche."* เป็นประโยคหนึ่งในภาษาฝรั่งเศส *"วันนี้เรามาชุมนุมกัน"* เป็นประโยคหนึ่งในภาษาไทย เป็นประโยคลอยๆ ไม่มีผู้พูดผู้ฟัง ไม่มีสถานการณ์ประกอบ ความหมายที่มีอยู่เป็นความหมายในระดับภาษา คือ ตามเนื้อความในประโยค ความหมายอื่นที่อาจจะมีได้ ยังจับไม่ชัด

2. ประโยคในภาษาที่ผู้พูดนำมาใช้ในสถานการณ์ (énoncé) เพื่อสื่อสารในระดับนี้ มีผู้พูดผู้ฟัง สถานการณ์เป็นพื้น เราจับความหมายของประโยคได้ในสถานการที่พูดนั้น กล่าวอีกนัยหนึ่ง คือ ประโยคประเภทนี้ เป็น *"ผลผลิต"* ที่ผู้พูดนำภาษามาใช้ในสถานการณ์ (L'énonciation est l'acte de produire un énoncé. L'énonciation est la cause, l'énoncé est le résultat.)

สมมุติฐาน Borillo คือประโยคคำถาม IT บอกเล่า หรือปฏิเสธสามารถสื่อความหมายต่างกัน การตีความนอกจากจะต้องพิจารณาโครงสร้างประโยค ละรูปประโยคประกอบแล้ว ยังมีคำศัพท์อื่นในประโยคที่ชี้นำความหมายอีกด้วย ในที่นี้จะขอกล่าวเฉพาะคำถาม IT ที่เป็นคำถามนำและคำถามที่ไม่ต้องการคำตอบ

*** คำถามนำ (Question orientée)**

ประโยคคำถาม IT "Est-ce que P ?" เป็นประโยคที่ลดรูปมาจากประโยคเต็ม "Est-ce que P ou non P ?" การลดรูปลงเหลือเพียงรูปบอกเล่ายังคงความเป็นกลางของคำถามอยู่ เพราะยังรักษาลำดับปกติคือ บอกเล่าตามด้วยปฏิเสธ โอกาสของคำตอบว่าใช่หรือไม่ใช่มีเท่ากัน แต่คำถาม "Est-ce que non P ?" เป็นการสลับลำดับปกติ ประโยคปฏิเสธมาก่อนบอกเล่า และลดรูปลงเหลือเพียงประโยคปฏิเสธ การเลือกใช้คำถามในลักษณะหลังนี้ ความเห็นของผู้พูดว่าใช่หรือไม่ใช่ไม่เท่ากันเสียแล้วและเป็นการชี้แนะกลายๆ แก่ผู้ฟังว่าคำตอบที่คาดไว้คือใช่

- Ne vous avais-je pas averti ? Si.
- N'y a-t-il pas un artiste dans tout homme qu'on étouffe, qu'il étouffe lui-même ? Si.

โครงสร้างประโยค และคำศัพท์อื่นในประโยคมีส่วนช่วยในการตีความด้วย

- ประโยค VS+ négation เกือบจะทั้งหมดมีความหมายเป็นคำถามนำและต้องการให้ผู้ตอบ ตอบรับ

N'es-tu pas dc mon avis ?

- ประโยค SV+négation คำตอบอาจจะเป็นใช่หรือไม่ใช่เท่าๆ กัน

Tu n'es pas dc mon avis ? Si / Non } effectivement.

- ประโยค Est-ce que SV + négation ที่มีความหมายเป็นคำถามนำและต้องการให้ตอบรับ จะมีคำศัพท์อื่นในประโยคประกอบด้วย

Tu ne cherches pas **du** travail ? Si, effectivement.

Tu ne cherches pas **de** travail ? Non.

คำศัพท์ในประโยคที่ช่วยเสริมการตีความให้เป็นคำถามนำมีหลายชนิด

- คำกริยาวิเศษณ์แสดงปริมาณมากน้อย

N'exagère-t-il pas **un peu** ? Si.

N'a-t-on pas **assez** souffert comme ça ? Si.

- คำสรรพนาม quelque chose, quelqu'un

N'as-tu pas quelqu'un à voi r ? Si.

- กริยาวลี faire mieux, valoir mieux, aimer mieux

Ne ferais-tu pas mieux d'arrêter ? Si, tu as raison.

*** คำถามที่ไม่ต้องการคำตอบ (Question rhétorique)**

ประโยคคำถามประเภทนี้มิใช่เป็นประโยคคำถามจริงๆ คือ ถามเพราะอยากรู้ว่าใช่หรือไม่ใช่ แต่ถามเพราะคิดว่าถ้อยความที่เป็นคำถามนั้นมีความเป็นไปได้น้อยมาก ถามเพื่อชี้ให้เห็นเพื่อให้ผู้ฟังคล้อยตามคำตอบที่บอกเป็นนัยอยู่แล้วในคำถาม เหตุใดผู้พูดจึงไม่พูดตรงๆ ในสิ่งที่เขาคิด แต่กลับใช้รูปประโยคคำถามแทน อาจจะเป็นเพราะว่ากลวิธีในการสนทนานั้น เมื่อต้องการจะชักนำให้ผู้ฟังคล้อยตาม วิธีการอย่างหนึ่งคือ แทนที่จะใช้ประโยคบอกเล่า บอกกล่าว เรากลับมอบการตัดสินใจในข้อเท็จจริงนั้น ให้อยู่ในดุลยพินิจของผู้ตอบ โดยใช้ประโยคคำถามแทน เมื่อคู่สนทนาเป็นผู้ตอบเสียเอง ก็เท่ากับว่าเขาคล้อยตามหรือยอมรับความเห็นนั้นหรือเท่ากับเป็นการบังคับผู้ฟังทางอ้อม ให้ยอมรับความเป็นจริงที่อยู่ในประโยคคำถาม

P. Fontanier ให้คำจำกัดความของ question rhétorique ou oratoire ไว้ว่า เป็นการตั้งคำถามมิใช่เพราะสงสัย หรือต้องการคำตอบ แต่เพื่อแสดงความมั่นใจในข้อเท็จจริงที่ปรากฏในคำถาม หรือเป็นการท้าทายคู่สนทนาว่าจะปฏิเสธความเป็นจริงในคำถามนั้นได้ไหม ลักษณะเฉพาะของคำถามชนิดนี้คือ คำถามปฏิเสธ เป็นการยืนยันว่าใช่ คำถามบอกเล่าจะมีความหมายเป็นปฏิเสธ

- Est-ce que P. ? → Je mets en doute la vérité de P.
  j'ai tendance à croire non P.
- Ai-je besion de le préciser ? Non.
- Qui le connait mieux que moi? Personne.
- Est-ce que non P ? → j'ai tendance à croire P.
- Ne vois-tu pas que je suis occupé ?
- Qui ne serait pas d'accord de cette définition ?

จะขอยกตัวอย่างเฉพาะคำถามบอกเล่า (interropositive) เท่านั้น คำถามบอกเล่าที่มีนัยความหมายเป็นปฏิเสธ หรือต้องการให้ผู้ตอบคล้อยตามความหมายที่เป็นปฏิเสธ นอกจากจะมีน้ำเสียง บริบท และสถานการณ์เป็นเกณฑ์ในการตัดสินความหมายแล้วยังมีปัจจัยอื่นในประโยคที่จะช่วยเสริมให้ประโยคมีความหมายเป็นปฏิเสธ

ประโยคคำถามที่ไม่ต้องการคำตอบส่วนใหญ่จะมีโครงสร้างประโยค VS ส่วนประโยค Est-ce que SV จะมีคำศัพท์อื่นมาประกอบเพื่อช่วยให้มีความหมายในแนวดังกล่าว คำศัพท์ที่ประกอบอาจเป็นคำคุณศัพท์ คำกริยาวิเศษณ์ คำกริยาบางประเภท กาลที่ใช้ (présent, conditionnel) คำศัพท์เหล่านี้มีความหมายที่เรียกร้องให้ผู้ตอบใช้ดุลยพินิจ ความเป็นเหตุผล ความถูกต้อง กฎเกณฑ์มาตรฐาน ความเป็นจริง ความเป็นไปได้ ความเหมาะสมมาพิจารณาตัดสินข้อเท็จจริงในประโยคคำถาม (bon sens, réalité, pertinence, norme, raison, possibilité, convenance, etc.

ความจำเป็น, ประโยชน์ : être utile, être nécessaire, être la peine, falloir, devoir etc.

Est-ce utile de revenir là-dessus?
Est-ce la peine d'en parler ?

ความถูกต้อง, สมควร : avoir le droit, être juste, pouvoir, etc

A-t-on le droit de l'accuser ?
Peut-on lui en vouloir ?

ความเป็นเหตุผล : être une raison, suffire, etc.

Est-ce une raison pour ne pas travailler ?

คำกริยาวิเศษณ์ ที่ช่วยเสริมให้มีความหมายเป็นปฏิเสธ

Est-ce **bien** la peine d'en parler ?
Est-il **vraiment** heureux ?
Après tout suis-je responsable de ce qui est arrivé ?
Honnêtement, est-ce une façon d'agir ?
Franchement, as-tu déjà vu un pareil désordre ?

กริยาบางประเภท : croire, penser, vouloir, oser, etc.

Crois-tu que j'ai (e) peur de toi ?
Vraiment tu exagères. Crois-tu que je vais t'attendre encore longtemps ?
Voulez-vous que je me tue à la tâche ?
Oserais-tu me le reprocher ?

คำคุณศัพท์แสดงการเปรียบเทียบ

Avez-vous déjà vu chose semblable?
Peut-on accepter pareil affront?
Peut-on imaginer une telle violence?
T'ai-je fait la plus légère remarque?
As-tu entendu quelque chose de plus stupide?

จากตัวอย่างมากมายที่ยกมาข้างต้น แสดงให้เห็นว่า นอกจากจะมีแนวทฤษฎีวัจนกรรมเป็นพื้นฐานในการตีความแล้ว คำศัพท์ที่ใช้ในประโยคเป็นองค์ประกอบสำคัญที่มีส่วนเสริมให้ประโยคมีความหมายเป็นปฏิเสธ ถ้าในประโยคมีคำศัพท์ที่กล่าวถึงข้างต้นหลายตัว การตัดสินให้ประโยค เป็นประโยคคำถามที่ไม่ต้องการคำตอบก็ยิ่งแน่ชัดขึ้น

Franchement, croyez-vous que ces questions soient intéressantes?

♦♦♦♦♦♦♦♦♦♦

BIBLIOGRAPHIE

Armengaud, F., **La pragmatique,** Paris, P.U.F, 1985, Que sais-je? n 2230.

Bonnard, H., **Code du français courant,** Paris, Magnard, 1984.

Damourette, J., Pichon, E., **Des mots à la pensée**-Essai de grammaire de la langue française, Paris, Ed. d'Artrey, tome IV, chapitre XIV, 1991-1934.

Dubois, J., Jouannon, G., **Grammaire et exercices de français,** Paris, Larousse, 1984.

Grevisse, M., **Le bon usage,** Grammaire française, Gembloux, Duculot, 1975.

Grevisse, M., **Précis de grammaire française,** Gembloux, Duculot, 1969.

Wagner, R.l., Pinchon, J., **Grammaire du français classique et moderne,** Paris, Hachette, 1983.

Borillo, A., **La négation et l'orientation de la demande de confirmation, Langue française,** n 44, 1979, pp. 21-41.

Borillo, A., **Quelques aspects de la question rhétorique, DRLAV,** n 25, 1981, pp. 35-40.

Grésillon, A., **Interrogation et interlocution, DRLAV,** n 25, 1981, pp. 61-74.

Moignet, G., **Esquisse d'une théorie psycho-mécanique de la phrase interrogative, Langages,** n 3, 1966, pp. 85-93.

Pinchon, J., **Les procédés interrogatifs, Le français dans le monde,** n 49, 1967, pp. 47-49.



ÉTUDE CONTRASTIVE DE LA CONCESSION EN FRANÇAIS ET EN THAI[1]

Sirivan Chulakorn*

1. Définition de la concession

Les grammairiens et les linguistes intéressés par l'étude de la concession ont maintes fois souligné que la définition de la concession n'est pas une entreprise facile. Au colloque sur **L'expression de la concession,** J.C. Chevalier a confirmé que :

> "Non plus sans doute que nos confrères ici présents, nous ne prétendons savoir ce qu'est en soi, une concession."[2]

Nouns constatons que le terme intervient dans plusieurs domaines : la législation, la diplomatie, la rhétorique et la grammaire. Dans la dernière discipline, la concession peut aussi bien se référer aux relations syntaxiques qu'aux relations logiques. C'est un fait qu'a noté Paul Valentin dans l'Avertissement des **Actes du colloque sur la concession :**

> "(...) rarement il y a une expression de la concession qui soit tout à fait spécialisée et intégrée au système grammatical. On a plutôt l'impression que la relation concessive - ou les relations concessives - est trop complexe pour trouver aisément une expression synthétique. Il est d'autre part remarquable que cette relation s'établisse tantôt à l'intérieur même de la proposition (matière de l'énoncé) sous la forme de la proposition hypothèse, tantôt au niveau de l'énoncé ou de l'acte d'énonciation : l'hypotaxe apparente marque alors une subordination d'une espèce particulière."[3]

L'étude lexicographque et diachronique de la notion de concession de concession en grammaire dans la thèse de M.A.Morel[4] montre que la difficulté de la délimitation est due, en partie, à l'évolution historique de la compréhension de la notion. La concession appartenait aux usages rhétoriques avant d'entrer dans la terminologie grammaticale et dans les références logiques.

---

* Lecteur, Faculté des Arts Libérés, U. Thammasat

1 Cet article ne présente qu'un aspect de l'étude contrastive de la concession en français et en thaï. Pour une recherche plus détaillée et une bibliographie plus exhaustive, veuillez consulter :
S. Chulakron, **Étude de la concession en thaï à travers quelques traductions du français en thaï,** thèse de doctorat, sous la direction de Maurice Coyaud, Université René Descartes-Sorbonne (Paris V), Paris,1991, 315 pages.

2 J.C. Chevalier et al., "De la concession en espagnol", in **Actes du colloque sur l'expression de la concession,** tenu les 3 et 4 décembre 1992 par le département de linguistique de l'université de Paris-Sorbonne, réunis par Paul Valentin, Paris, 1983.

3 P.Valentin, **Actes du colloque,** p.l.

4 M.A.Morel, Étude sur les moyens grammaticaux et lexicaux propres à exprimer une concession en français contemporain, thèse de Doctorat d'État, Paris III, 2 volumes, Atelier national de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1980.

Après le tour d'horizon des différentes analyses concernant la concession, nous retiendrons que **la concession est une stratégie de communication, une construction grammaticale et une relation logico-sémantique.**

- **Stratégie de communication,** elle est une figure de discours où le locuteur *(le concédeur)* feint de s'y résigner en se conformant à l'opinion de l'autre *(l'adversaire)*. Ce procédé discursif est tout seulement une malice car le fait concédé est suivi d'un contre-argument.

- **La construction grammaticale** se réalise généralement à travers l'articulation de deux propositions (ou deux entités sémantiques) reliées par une conjonction ou une locution d'opposition ou de concession. Nouns trouvons aussi des réalisations linguistiques sous forme de phrase composée de propositions en juxtaposition ou en coordination.

- La concession est une **relation** de deux entités sémantiques dont l'une peut être une simple assertion, une concession, une cause contraire ou une hypothèse et dont l'autre oriente vers l'opposition, la rectification ou restriction.

À l'instar de M.A.Morel, nous pouvons formuler que deux énoncés A et B sont en relation concessive si l'on constate que

- A est normalement associé à B_1 et $B = B_1$
- de A on peut tirer la conclusion C et B = non C
- de A on peut tirer la conclusion C_1 et de B la conclusion C_2, et C_2 = non C_1
- A et B ne sont parfois pas des énoncés mais des entités sémantiques. Ces dernières peuvent recouvrir plus d'un énoncé.

2. Étude contrastive des exigences sémantico-lexicales dans la concession en français et en thai

L'étude systématique des éléments qui peuvent entrer en relation concessive en français de M.A. Morel nous inspire un modèle de test pour déceler les conditions sémantiques exigées dans le cas du thaï. Dans cette étude, les constituants syntaxiques fondamentaux de l'énoncé (le sujet, le verbe ou le complément d'objet direct) sont sélectionnés d'après les paramètres lexicaux suivants:

- la coréférence (même représentation lexicale et sémantique),
- la synonymie (représentation lexicale similaire et sémantisme équivalent),
- l'antonymie (sémantisme opposé des deux pôles),

Les phrases types, construites selon ces choix, sont manipulées dans certains contextes sémantiques et syntaxiques. En premier temps, la partie prédicative de ces phrases ne comporte pas de compléments d'objet direct, mais une copule et un adjectif ou un verbe intransitif, le sujet est représenté par un pronom. Les paramètres selon lesquels ces phrases types sont passés en observation sont les suivants:

- la différence de registre sémantique des verbes,
- la similitude de registre des verbes,
- la négation (ne....pas),

- la relation d'intensité (plus que, très),
- la modalisation (verbe de modalité PARAãTRE),
- les variations temporelles (le passé/le présent) et aspectuelles (duratif/ponctuel)

Au deuxième temps, la nature des verbes est changée. Dans un contexte où le verbe des deux propositions qui articulent la relation concessive est transitif, le sémantisme du complément d'objet direct dans les deux prédicats a un rôle indéniable dans l'orientation concessive. Les points d'observation sont sur les relations sémantiques entre les deux compléments en essayant de répondre à ces questions :sémantiquement les deux compléments sont-ils inclus l'un dans l'autre, inclus dans le même ensemble plus générique, complémentaires d'un ensemble, antonymes ou n'ont-ils aucun rapport évident?

En adoptant les mêmes critères que l'auteur de l'étude systématique sur la concession en français, nous espérons mettre au jour des similitudes et des différences et systématiser certaines exigences sémantico-lexicales de la concession en thaï. Afin de comparer la concession dans les deux langues sur les critères les plus parallèles possibles, nous prenons presque les mêmes termes choisis pour l'étude en français, ils seront traduits en thaï, et แม้ว่า .... แต่ (ก็) représenter la conjonction **BIEN QUE** pour articuler la relation concessive.

2.1 Cas des énoncés comportant un sujet identique dans les deux propositions mais dont les prédicats à termes identiques, synonymes ou antonymes sont situés dans le même registre d'interprétation

a) **Bien qu'il soit ADJ., il est ADJ.**

*Bien qu'il soit grand, il est grand	*แม้ว่าตัวเขาใหญ่ แต่เขาก็ใหญ่[5]
*Bien qu'il soit vieux, il est âgé.	*แม้ว่าเขาแก่ แต่เขาชรา
*Bien qu'il soit riche, il est pauvre.	*แม้ว่าเขารวย แต่เขาจน

b) **Bien quil soit ADJ., il *n'*est *pas* ADJ.**

?Bien qu'il soit grand, il n'est pas grand.	?แม้ว่าตัวเขาใหญ่ แต่เขาก็ไม่ใหญ่[6]
*Bien qu'il soit vieux. il n'est pas âgé.	*แม้ว่าเขาแก่ แต่เขาไม่ชรา
*Bien qu'il soit riche, il n'est pas pauvre.	*แม้ว่าเขารวย แต่เขาไม่จน

c) **Bien qu'il *ne* soit *pas* ADJ., il est ADJ.**

?Bien qu'il ne soit pas grand, il est grand. ?	?แม้ว่าตัวเขาไม่ใหญ่ แต่เขาใหญ่
*Bien qu'il ne soit pas vieux, il est âgé.	*แม้ว่าเขาไม่แก่ แต่เขาชรา
*Bien qu'il ne soit pas riche, il est pauvre.	*แม้ว่าเขาไม่รวย แต่เขาจน

d) **Bien qu'il *ne* soit *pas* ADJ., il *n'*est *pas* ADJ.**

?Bien qu'il ne soit pas grand, il n'est pas grand. ?	*แม้ว่าตัวเขาไม่ใหญ่ แต่เขาไม่ใหญ่
*Bien qu'il ne soit pas vieux, il n'est pas âgé.	*แม้ว่าเขาไม่แก่ แต่เขาไม่ชรา
*Bien qu'il ne soit pas riche, il n'est pas pauvre.	*แม้ว่าเขาไม่รวย แต่เขาไม่จน

[5] Les énoncés marqués par les astérisques sont des énoncés inacceptables.

[6] Les énoncés marqués par les interrogations sont des énoncés douteux, peu acceptables.

Dans le cas où les termes prédicatifs sont situés dans le même registre d'interprétation, seul l'énoncé avec termes antonymes et négation dans les deux propositions, peut être en concession. Ce phénomène est attesté en français et en thaï. Quant aux énoncés avec termes identiques et négation dans une des propositions, ils sont acceptables aussi en thaï qu'en français à condition que ces termes doivent être considérés dans une référence précise:

- Bien qu'il ne soit pas grand, il est grand pour un enfant de deux ans.
  แม้ว่าตัวเขาไม่ใหญ่ แต่สำหรับเด็กสองขวบแล้วเขาก็ตัวใหญ่
- Bien qu'il soit grand, il n'est pas grand pour un enfant de deux ans.
  แม้ว่าตัวเขาใหญ่ แต่สำหรับเด็กสองขวบแล้วเขาก็ไม่ใหญ่

2.2 Cas des énoncés où l'un des prédicats est au comparatif ou au superlatif relatif :

- grand/plus grand que moi (ou le plus grand de sa classe)
- vieux/plus âgé que moi (ou le plus âgé de nous tous)
- riche/plus pauvre que moi (ou le plus pauvre du quartier)

Dans le cas d'étude où le prédicat de la proposition principale est modifié par un comparatif (ou un superlatif relatif), le résultat obtenu dans les énoncés thaï est similaire aux énoncés français:

- les énoncés avec termes identiques ou synonymes ne sont acceptables que s'ils comportent une seule négation, soit dans la proposition principale ;
- les énoncés avec termes antonymes sont acceptables seulement en deux situations, soit sans négation, soit avec négation dans les deux négations dans les deux propositions.

Nous constatons la même acceptabilité dans le cas où la comparatif (ou le superlatif relatif) se place dans la proposition subordonnée.

2.3 Cas des énoncés où l'un des prédicats est au superlatif absolu :

- grand/très grand
- vieux/très âgé
- riche/très pauvre

Pour le test en thaï, nonus choisissons l'intensificateur ยิ่ง comme marqueur de superlatif absolu. Il est placé après le verbe d'état (l'équivalent de l'adjectif qualificatif).

Le prédicat qui a un superlatif absolu devant soi acquiert une valeur plus intense par rapport à celui qui n'en a pas. Quand l'intensificateur se situe dans la proposition principale, la concession est possible pour les énoncés avec termes identiques ou synonymes qui comportent la négation dans la proposition principale, pour les énoncés avec termes antonymes qui comportent la négation dans les propositions. Quand l'intensificateur est placé dans la proposition subordonnée, la relation concessive n'est possible pour les énoncés avec termes identiques ou synonymes que lorsque la négation est située dans la subordonnée : et pour les énoncés avec termes antonymes, la concession se réalise quand la négation dans les deux propositions.

2.4 Cas des énoncés dont la proposition suborconnée comporte un élément modalisateur

Dans le cas d'étude en français, le verbe de modalité employé est le verbe PARAãTRE; pour notre test en thaï, nous utilisons le morphème modal préverbal ดู

En introduisant un élément modalisateur dans la partie concessive, nous établissons la concession sur le contraste APPARENCE/RÉALITÉ. Le résultat du test est similaire en français et en thaï. La concession est attestable dans les conditions suivantes:

- pour les énoncés avec termes identiques ou synonymes, une des propositions doit comporter une négation;
- pour les énoncés avec termes antonymes, la négation doit apparaître dans les deux propositions ou disparaître totalement.

2.5 Étude des énoncés où les verbes des deux propositions sont de deux temps différents (passé/présent)

Dans cette étude, les prédicats chosis sonts : gagner, être heureux au jeu (synonyme), perdre (antonyme). Les marqueurs temporels sont : hier, aujourd'hui.

- **Bien qu'il VERBE, il VERBE**
- Bien qu'il ait gagné hier, il gagne aujourd'hui.
  แม้ว่าเขาชนะเมื่อวานนี้ แต่วันนี้เขาก็ชนะอีก
- Bien qu'il ait gagné hier, il est heureux au jeu aujourd'hui.
  ? แม้ว่าเขาชนะเมื่อวานนี้ แต่วันนี้เขาก็ยังสนุกกับการพนันอีก
- Bien qu'il ait gagné heir, il perd aujourd'hui.
  แม้ว่าเขาชนะเมื่อวานนี้ แต่วันนี้เขาแพ้

Tous les énoncés en français sont acceptables sous deux postulats opposés:

a) quand on gagne une fois, on ne doit pas gagner la suivante, c'est le cas des énoncés avec termes identiques ou synonymes;

b) quand on gagne une fois, on doit gagner aussi la fois suivante, c'est le cas des énoncés avec termes antonymes.

En thai, l'énoncé qui semble douteux est celui avec termes synonymes. Nous ne voyons pas de rapports évidents qui lient *"avoir gagné hier"* et être heureux aujourd'hui.

- **Bien qu'il VERBE, il *ne* VERBE *pas***
- **Bien qu'il *ne* VERBE *pas*, il VERBE**
- **Bien qu'il n*e* VERBE *pas*, il ne VERBE pas**

Dans ces schémas, tous les énoncés en françails sont acceptables pour la raison exposée précédemment. En thaï, seuls sont acceptables les énoncés avec termes identiques ou synonymes, et avec négation dans la proposition principale ou dans la subordonnée ; et les énoncés qui ne peuvent pas entraîner une concession sont les énoncés avec termes avec termes antonymes ayant la négation en principale ou en subordonnée, les énoncés avec termes identiques ou synonymes ayant la négation dans les deux propositions.

- Bien qu'il ait gagné heir, il *ne* perd *pas* aujourd'hui.
* แม้ว่าเขาไม่ชนะเมื่อวานนี้แล้ว แต่วันนี้เขาไม่แพ้

- Bien qu'il *n'*ait *pas* gagné hier, il perd aujourd'hui.
* แม้ว่าเขาไม่ชนะเมื่อวานนี้แล้ว แต่วันนี้เขาแพ้

- Bien qu'il ait gagné heir, il *n'*est *pas* heureux au jeu aujourd'hui.
* แม้ว่าเขาชนะเมื่อวานนี้แล้ว แต่วันนี้เขาไม่สนุกกับการพนัน

- Bien qu'il *n'*ait *pas* gagné hier, il ne gagne pas aujourd'hui.
* แม้ว่าเขาไม่ชนะเมื่อวานนี้แล้ว แต่วันนี้เขาไม่ชนะ

- Bien qu'il *n'*ait *pas* gagné heir, il *n'*est *pas* heureux au jeu aujourd'hui.
* แม้ว่าเขาไม่ชนะเมื่อวานนี้แล้ว แต่วันนี้เขาไม่สนุกกับการพนัน

Dans les cas où les verbes des deux propositions présentent des temps différents (le passé/le présent), la concession ne peut s'établir que dans les conditions suivantes :

- en français, tous les énoncés sont acceptabales sous postulats ;
- en thaï, quand une des propossitions est en négation pour les énoncés avec termes identiques ou synonymes ; quand les deux propositions ont la négation, ou quand elles ne l'ont pas pour les énoncés avec termes antonymes.

En situation de variation aspectuelle (duratif/ponctuel : **habituellement/aujourd' hui ตามปกติ/วันนี้)** les constatations sont similaires en thaï.

2.6 Cas des énoncés où les sujets sont différents

En introduisant des sujets différnts dans les phrases de type BIEN QU'IL EST A.D., IL EST ADJ., les paramètres de coréférence, de synonymie, d'antonymie ou de négation ne font pas obstacle à la concession en français. En thaï, nous constatons que les énoncés avec termes antonymes sont douteux ; il n'est pas évident que la pauvreté d'une personne peut supposer la pauvreté d'une autre. Les énoncés sont à la rigueur acceptables si nous les considérons sous l'angle comparatif et non concessif.

- Bien que Jean soit riche, Paul *n'*est *pas* pauvre.
แม้ว่าฌองรวย แต่ปอลก็ไม่จน

- Bien que Jean *ne* soit *pas* riche, Paul est pauvre.
? แม้ว่าฌองไม่รวย แต่ปอลก็จน

- Bien que Jean *ne* soit *pas* riche, Paul *n'*est *pas* pauvre.
? แม้ว่าฌองไม่รวย แต่ปอลก็ไม่จน

2.7 Cas des énoncés dont les compléments d'objet direct sont en relation d'inclusion l'un avec l'autre

Les compléments d'objet direct choisis sont:
les roses (spécifique)/les fleurs (générique)
Les verbes sont:
aimer/apprécier (synonyme)/détester (antonyme)

A. - *Bien qu'il aime les roses, il aime les fleurs.
* แม้ว่าเขาชอบกุหลาบ แต่เขาก็ชอบดอกไม้
- *Bien qu'il aime les roses, il apprécie les fleurs.
* แม้ว่าเขาชอบกุหลาบ แต่เขาก็ชื่นชอบดอกไม้
- Bien qu'il aime les roses, il déteste les fleurs.
แม้ว่าเขาชอบกุหลาบ แต่เขาก็เกลียดดอกไม้

B. - *Bien qu'il aime les fleurs, il aime les roses.
* แม้ว่าเขาชอบดอกไม้ แต่เขาก็ชอบกุหลาบ
- *Bien qu'il aime les fleurs, il apprécie les roses.
* แม้ว่าเขาชอบดอกไม้ แต่เขาก็ชื่นชอบกุหลาบ
- Bien qu'il aime les fleurs, il déteste les roses.
แม้ว่าเขาชอบดอกไม้ แต่เขาก็เกลียดกุหลาบ

Nous remarquons qu'en thaï et en français, la place des c.o.d. générique et spécifique n'est pas importante pour établir la concession, les deux paramètres nécessaires sont la négation et les aspects identique/synonyme ou antonyme des termes prédicatifs. La concession ne peut donc se réaliser que dans les cas suivants :

- pour les énoncés avec termes identiques ou synonymes, quand seulement l'une des deux propositions possède une négation ;
- pour les énoncés avec termes antonymes, quand aucune des propositions ne possède de négation, ou quand la négation apparaît dans les deux propositions.

2.8 Cas des énoncés dont les c.o.d. sont complémentaires d'un même ensemble

Nous ne constatons aucune différence entre le français et le thaï. Pour ce type d'énoncés dont les compléments d'objet direct se complètent sémantiquement, la concession peut toujours se réaliser s'ils contiennent des termes identiques, synonymes ou antonymes.

- Bien qu'il aime les roses (en particulier), il aime les autres fleurs (aussi).
แม้ว่าเขาชอบกุหลาบเป็นพิเศษ แต่เขาก็ชอบดอกไม้อื่นด้วย
- Bien qu'il aime les roses, il apprécie les autres fleurs.
แม้ว่าเขาชอบกุหลาบ แต่เขาก็ชื่นชอบดอกไม้อื่น
- Bien qu'il aime les roses, il déteste les autres fleurs.
แม้ว่าเขาชอบกุหลาบ แต่เขาก็เกลียดดอกไม้อื่น

2.9 Cas des énoncés dont les c.o.d. sont en relation antonyme

Les c.o.d.antonymes choisis sont : la pluie/le beau temps

- Bien qu'il aime la pluie, il aime le beau temps.
แม้ว่าเขาชอบฝน แต่เขาก็ชอบแดด[7]
- Bien qu'il aime la pluie, il apprécie le beau temps.
แม้ว่าเขาชอบฝน แต่เขาก็ชื่นชอบแดด
- *Bien qu'il aime la pluie, il déteste le beau temps.
* แม้ว่าเขาชอบฝน แต่เขาก็เกลียดแดด

[7] La traduction littérale de *le beau temps* est อากาศดี; mais dans la langue thaï, ce qui s'oppose à *la pluie* est แดด *"soleil"*

Nous constatons quelques différences entre le français et le thaï. En français, pour avoir une structure concessive, les énoncés avec termes antonymes doivent comporter une négation dans une des propositions tandis qu'en thaï, l'énoncé à deux négations est aussi possible.

- *Bien qu'il *n'*aime *pas* la pluie, il *ne* déteste *pas* le beau temps.
แม้ว่าเขาไม่ชอบฝน แต่เขาก็ไม่เกลียดแดด

2.10 Cas des énoncés dont les c.o.d. n'ont aucun rapport sémantique

Les c.o.d. choisis sont : (aimer) la lectrue/la bonne chère

- **Bien qu'il Verbe C.O.D., il Verbe C.O.D.**

- Bien qu'il aime la lecture, il aime la bonne chère.
* แม้ว่าเขาชอบอ่านหนังสือ แต่เขาก็ชอบอาหารโอชะ

- Bien qu'il aime la lecture, il apprécie la bonne chère.
* แม้ว่าเขาชอบอ่านหนังสือ แต่เขาก็ชื่นชอบอาหารโอชะ

- ?Bien qu'il aime la lecture, il déteste la bonne chère.
* แม้ว่าเขาชอบอ่านหนังสือ แต่เขาก็เกลียดอาหารโอชะ

- **Bien qu'il Verbe C.O.D., il *ne* Verbe *pas* C.O.D.**

- ?Bien qu'il aime la lecture, il *n'*aime *pas* la bonne chère.
* แม้ว่าเขาชอบอ่านหนังสือ แต่เขาก็ไม่ชอบอาหารโอชะ

- ?Bien qu'il aime la lecture, il *n'*apprecie *pas* la bonne chère.
* แม้ว่าเขาชอบอ่านหนังสือ แต่เขาก็ไม่ชื่นชอบอาหารโอชะ

- Bien qu'il aime la lecture, il *ne* déteste *pas* la bonne chère.
* แม้ว่าเขาชอบอ่านหนังสือ แต่เขาก็ไม่เกลียดอาหารโอชะ

- **Bien qu'il *ne* Verbe *pas* C.O.D., il Verbe C.O.D.**

- ?Bien quil *n'*aime *pas* la lecture, il aime la bonne chère.
* แม้ว่าเขาไม่ชอบอ่านหนังสือ แต่เขาก็ชอบอาหารโอชะ

- ?Bien quil *n'*aime *pas* la lecture il apprécie la bonne chère.
* แม้ว่าเขาไม่ชอบอ่านหนังสือ แต่เขาก็ชื่นชอบอาหารโอชะ

- ?Bien quil *n'*aime *pas* la lecture, il déteste la bonne chère.
* แม้ว่าเขาไม่ชอบอ่านหนังสือ แต่เขาก็เกลียดอาหารโอชะ

Bien qu'il *ne* Verbe *pas* C.O.D., il ne Verbe pas C.O.D.

- ?Bien qu'il *n'*aime *pas* la lecture, il *n'*aime *pas* la bonne chère.
* แม้ว่าเขาไม่ชอบอ่านหนังสือ แต่เขาก็ไม่ชอบอาหารโอชะ

- ?Bien qu'il *n'*aime *pas* la lecture, il *n'*apprécie *pas* la bonne chère.
* แม้ว่าเขาไม่ชอบอ่านหนังสือ แต่เขาก็ไม่ชื่นชอบอาหารโอชะ

- ?Bien quil *n'*aime *pas* la lecture, il *ne* déteste *pas* la bonne chère.
* แม้ว่าเขาไม่ชอบอ่านหนังสือ แต่เขาก็ไม่เกลียดอาหารโอชะ

Nous remarquons qu'en thai, lorsque les c.o.d. des deux propositions n'ont aucun rapport sémantique évident, la relation concessive ne peut donc s'établir. Dans le contexte culturel thaï, on ne voit aucun lien entre *"aimer la lecture"* et *"aimer la bonne chère"* les deux actions ne font pas obstacle l'une à l'autre.

3. Notes conclusives

Ce test semble peut-être trop systématique. Il nous révèle cependant des conditions sémantico-lexicales exigées par une structure concessive. Pour établir une concession ces critères sont à considérer : les aspects identique, synonyme et antonyme des sujets et des verbes, le rapport sémantique entre les compléments d'objet ou circonstanciels. Tous les élé ments concourent à l'expression de l'opposition et de la concession.

Pour une observation générale, nous notons que le français et le thaï ont des exigences similaires pour exprimer la concession.

- Les termes qui sont identiques, synonymes ou antonymes ne doivent pas appartenir au même registre d'interprétation.
- Les compléments d'objet des verbes sont différents et sont en relation d'inclusion ou inclus dans même ensemble.

Dans le cas énoncés avec termes identiques ou synonymes. l'une des propositions doit comporter une négation.

Quant aux énoncés avec termes antonymes, ils peuvent ne pas avoir besoin de la négation, mais si la négation est employée, il faut l'utiliser dans les deux propositions.



การแปลสารคดีในหน้านิตยสาร

อัจฉรา โชติบุตร*

การแปลสารคดีตามนิตยสาร ผู้แปลควรคำนึงถึงตัวแปรต่อไปนี้

1. ความทันสมัย เรื่องที่แปลจะต้องเป็นเรื่องที่ยังอยู่ในความสนใจของผู้อ่านอีก 2-3 เดือนในภายหน้านับจากวันแปล เพราะต้นฉบับต้องส่งล่วงหน้าอย่างน้อย 2 เดือน เช่นส่งเดือนนี้ จะได้รับการตีพิมพ์อีก 2 เดือนข้างหน้า หากเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ปัจจุบันที่ด่วนที่ผู้อ่านลืมง่าย ควรหลีกเลี่ยง เพราะเมื่อถึงเวลาที่นิตยสารได้รับการตีพิมพ์ก็จะเป็นเรื่องเก่าหรือไม่ทันเหตุการณ์ ส่วนเรื่องที่มีแนวโน้มว่าจะมีการเปลี่ยนแปลง ควรจะหลีกเลี่ยงเช่นกัน ควรหาเรื่องที่เป็นกลางๆจะได้ไม่ล้าสมัยง่าย

2. ความยาว ไม่ควรเกิน 4 หน้า พิมพ์ขนาด A 4 มิฉะนั้นจะยาวไปสำหรับสารคดีจบในตอนตามหน้านิตยสาร หากเรื่องยาวเกินไปก็ควรตัดทอนให้อยู่ในขนาด 4 หน้าพิมพ์

3. ศัพท์ที่ใช้ ควรเลือกใช้ศัพท์สำนวนที่เข้าใจง่าย อ่านได้ทุกวัยทุกเพศ อย่าใช้คำซ้ำกันบ่อยนัก ปัญหาเรื่องคำศัพท์ที่พบคือสรรพนาม ควรเปลี่ยนจากเขา เป็นชื่อคนบ้าง หากเป็นเรื่องพระราชวงศ์ก็ต้องใช้ราชาศัพท์ให้ถูกต้องตามฐานันดรศักดิ์ สรรพนามก็ควรเปลี่ยนไปไม่ให้ซ้ำกันแต่ยังหมายถึงผู้เดียวกันอยู่ อย่างเช่น เจ้าหญิง/พระองค์/องค์เจ้าหญิง/พระองค์ท่าน/พระนาม

4. ความซ้ำซ้อน ไม่ควรให้ซ้ำซ้อนกับเรื่องที่ลงในนิตยสารอื่นๆ

ขั้นตอนในการแปลนั้นเริ่มที่เดียวก็คงไม่พ้นการอ่าน ครั้งแรกเป็นการอ่านแบบคลุม (Lecture globale) เพื่อให้รู้เรื่องทั้งหมดโดยตลอด ครั้งที่ 2 เป็นการอ่านแบบจับใจความ ขีดเส้นใต้หรือกากบาทหน้าข้อความสำคัญไว้สำหรับนำมาแปล หรือหา main idea โดยการทำเครื่องหมายไว้ให้เห็นได้ชัด

เทคนิคการแปล

- แปลประโยคต่อประโยค ย่อหน้าต่อย่อหน้า (paragraphe) หากข้อความนั้นน่าสนใจที่จะนำมาถ่ายทอด

- แปลแบบเก็บความ คือเมื่ออ่านแล้วเข้าใจเนื้อความส่วนใหญ่ว่าอย่างไรก็นำมาถ่ายทอดโดยไม่ต้องแปลแบบเรียงความ

*รองศาสตราจารย์ ดร. ประจำภาควิชาภาษา คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

- แปลแบบเล่าเรื่อง บางครั้งเรื่องดูจืดชืด อาจเปลี่ยน style เป็นการเล่าเรื่องโดยผู้แปลนำเนื้อความมาเรียบเรียงใหม่

- แปลบทสัมภาษณ์ ควรระมัดระวังอย่าให้ดูน่าเบื่อ จึงควรรักษา style directe ไว้หรือหากจะเปลี่ยนเป็น style indirecte ควรเปลี่ยนคำนำบ่อยๆ เช่น เธอกล่าวว่า / เธอพูดต่อ / เธอเสริมว่า / เธอให้ความเห็นดังนี้ / เธอตอบคำถามเรื่อง ... นั้นว่า / พยายามอย่าให้สำนวนซ้ำกันบ่อย

บทบาทของผู้แปล

ผู้แปลจะเป็นบุคคลภายนอก ไม่ควรเข้าไปมีบทบาทในเรื่องที่ตนแปล ไม่ควรเสริมความคิด หากจำเป็นเพื่อความกระจ่างของข้อความบางตอนควรใช้หมายเหตุท้ายหน้าหรือฟุตโน้ตแทน โดยระบุว่า *"ผู้แปล"* ต่อท้าย

ถึงแม้ผู้แปลจะมีอิสระในการเลือกเรื่องแปลก็จริงอยู่ แต่ Theme หรือแนวของเรื่องจะระบุมาโดยบรรณาธิการของหนังสือนั้นๆ เช่น สารคดีเกี่ยวกับเรื่องชีวิตของเจ้านาย เรื่องสตรีที่มีอาชีพแปลกๆ เรื่องความสวยความงาม เรื่องแปลกมหัศจรรย์ เรื่องการค้นพบใหม่ๆ เป็นต้น ดังนั้นผู้แปลจึงต้องเลือกเรื่องที่มีแนวตรงมาตามที่ระบุมาให้

คำนำและบทสรุป

เพื่อให้เรื่องน่าสนใจ หากต้นฉบับไม่มีคำนำและบทสรุป ผู้แปลควรเรียบเรียงคำนำ และบทสรุปด้วยตนเอง โดยนำเนื้อความมาจากเนื้อเรื่องนั้นเอง หรือแต่งขึ้นใหม่เพื่อให้สารคดีที่แปลนั้นน่าอ่าน น่าติดตาม และบทสรุปอาจแทรกข้อคิดเห็นส่วนตัวได้บ้างตามสมควร แต่ไม่เปิดเผยจนเกินไป ทั้งนี้ต้องดูตามความเหมาะสม

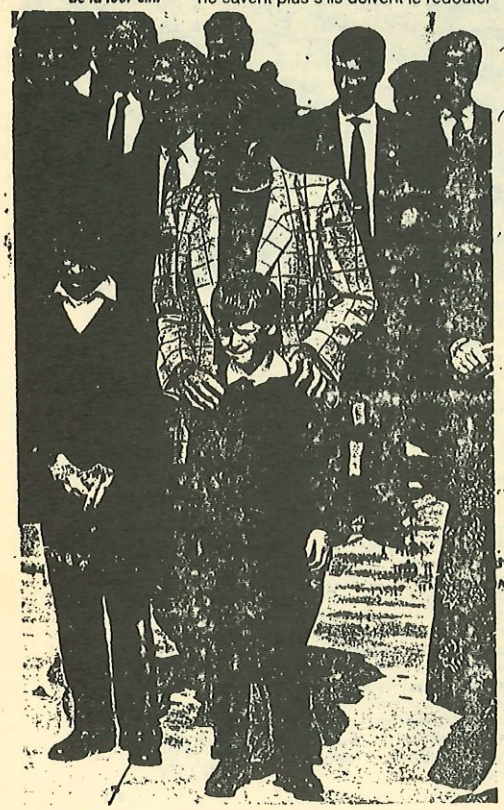


A BUCKINGHAM, QUARANTE ANS APRES LE COU

Ce ne fut au départ qu'une série de clichés. Mais pas n'importe lesquels : des photos officielles, composées avec un soin extrême, présentées chacune à la curiosité populaire comme autant d'épisodes d'un nouveau feuilleton. Direction d'acteurs : Elisabeth II. Mise en scène, éclairages : lord Snowdon, photographe attitré des Windsor, à qui, nonobstant son divorce d'avec Margaret, la famille royale a conservé sa confiance. Vedette masculine : Charles. Co-star féminine : Diana. Rôles secondaires : deux quasi-inconnus sur la scène médiatico-royale, les deux petits princes Harry et William. Scénario et dialogues : au bon peuple anglais de les écrire, à force de rêver — et de s'interroger devant ces saynètes convenues de la vie privée et publique de la nouvelle génération royale. Les Britanniques n'ont pas été longs à les imaginer. A l'instant même où ces photos ont été diffusées par la presse, les Anglais se sont persuadés qu'à l'arrière-plan de ces images idéalement sereines se profilait un spectre dont ils ne savent plus s'ils doivent le redouter ou l'appeler de leurs vœux : l'abdication de la reine.

Car c'est Sa Majesté en personne qui est à l'origine de cette série de clichés, et personne à Buckingham n'a songé à le cacher. Le Palais n'a pas dissimulé davantage que c'est aussi la souveraine qui a tenu à ce que le voyage actuel de Diana et de Charles au Canada se fasse en compagnie de leurs deux enfants, se mettant ainsi spectaculairement en retrait et affirmant, par la même occasion, la pérennité et le rôle des plus jeunes représentants de sa remuante dynastie.

William et Harry n'ont pas rempli d'obligations officielles. Un programme de tourisme a été mis au point pour eux, avec, à Toronto, la visite de la tour C.n.



Miracle! Diana a consenti à messer un pantalon et des bottes d'équitation

Entrée en préretraite, tel serait le message qu'aurait voulu faire passer la reine en publiant ces clichés à la veille du voyage princier. Ils constitueraient le premier volet d'une stratégie à moyen terme qui viserait à accoutumer les Britanniques à l'idée que Charles n'est plus un prince sur liste d'attente, affublé d'une épouse trop jeune et trop frivole, et de deux bambins facétieux, mais un homme accompli, prêt à assumer la charge royale en compagnie d'une femme non moins accomplie, agréable, certes, voire sexy, mais désormais tout à fait rompue à assumer en toutes circonstances, familiales ou officielles, publiques ou privées, les redoutables devoirs d'une reine et d'une mère de roi.

En passant ces clichés au crible, dans la bonne tradition de Sherlock Holmes, les observateurs britanniques n'ont pas eu de mal à y découvrir autant de preuves qui accréditaient leur thèse. Ordonnés comme des tableaux de la vie de château, ils nous emmènent dans un film muet. A notre imagination, détail après détail, de reconstituer l'histoire. Or, le moins que l'on puisse dire, c'est qu'aucun de ces détails n'a été laissé au hasard... Premier épisode : l'objectif de lord Snowdon feint de surprendre le prince et la princesse de Galles au beau milieu d'un pique-nique, dans un jardin sans doute, en compagnie de leurs enfants. A l'arrière-plan, un château. Le noble équipé, on le savait, est un des piliers de la monarchie britannique, autant que le port de chapeaux chichiteux et les vacances dans les brumes de Balmoral. Diana, c'est encore moins un secret, abomine l'animal — un point qui n'a pas été étranger, pendant des années, à la froideur de ses rapports avec sa royale belle-mère. Or voici qu'elle a consenti à passer un pantalon et des bottes d'équitation... Signe évident qu'elle est désormais pleinement intégrée à la famille Windsor et qu'elle se plie docilement à ses rites les plus incongrus. Les charmants bambins sourient, le prince et la princesse, chemise ou veste, offrent l'image B.c.b.g. d'une aimable décontraction. Mais sans un soupçon de laisser-aller et sans contrevenir un seul instant aux exigences du fameux «British style» : le banc et la table de jardin semblent avoir été choisis la veille dans le meilleur magasin d'antiquités de Londres et parachutés l'instant d'avant au beau milieu de la pelouse ; le panier d'osier du pique-nique, on le devine, est du meilleur facteur ; les assiettes sont d'excellente porcelaine ; les couverts d'argenterie on ne peut plus chic. Seule touche qui donne un peu de pep à cette scène convenue de la vie de gentleman-farmer : le fuselage admirable de la cuisse de Diana, présentée à l'objectif avec un léger soupçon d'insolence. Charles lui accorde néanmoins sa souriante bénédiction : façon de dire que le ménage Galles va très bien, merci, que la monarchie est en phase avec son temps et qu'elle saura, comme une élégante — mais décente ! — princesse calypge, concilier les rites familiaux les plus traditionnels et les hardiesses de la modernité.

Changement de décor : voici maintenant notre couple seul, et en bleu de travail. Entendons-nous bien : le vêtement professionnel des Galles, celui qu'ils endossent pour aller au turbin, c'est le smoking, pour Monsieur. Madame, quant à elle, fait obligatoirement ses heures de nuit en diadème et robe de soirée. Une fois encore, tout est dans les détails. On l'a conviée à s'asseoir sur ce qui ressemble diablement à un trône, et surmonté des plumes d'autruche qui symbolisent le pays de Galles (par on ne sait quelle bizarrerie dans le goût anglais, car il semble fort que le véloce animal n'ait jamais hanté les landes pluvieuses de ce celtique duché). Diana ne s'y est pas calée mais assise de biais, avec la tendre désinvolture de qui connaît par cœur les inconvénients de sa charge, et s'en joue et en rit, tout en se pliant aux exigences du rôle. Elle se fend donc de son sourire numéro un, présente dignement ses mains croisées et embijoutées, mais se redresse assez pour présenter au bon peuple ses indéniables atouts très bien mis en valeur par un fessebustier. Derrière elle, pour une fois décontracté, voire apaisé, Charles confirme pas sa tenue la volonté de donner une nouvelle image de la monarchie : en smoking, certes, mais les mains dans les poches. Madame est en noir, Monsieur s'offre, quant à lui, un brin d'excentricité, avec des revers rouges à son smoking. Le tout devant un décor aréen, symbole affiché de la sérénité que souhaite symboliser le couple royal à l'aube d'un troisième millénaire dont tout le monde sait pourtant qu'il

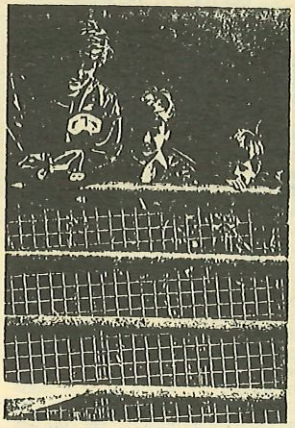
EMENT D'ELISABETH, LA RELEVE EST PRETE !

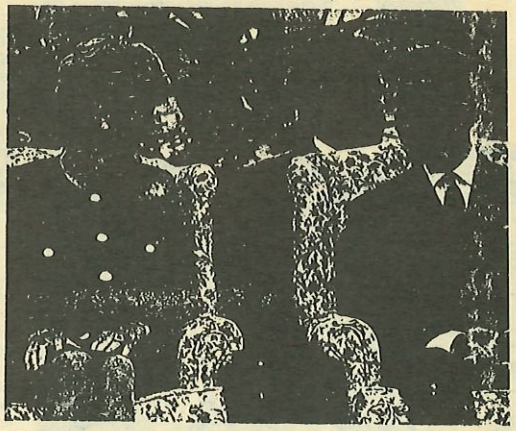
ne s'annonce pas sous les auspices les plus gais...

Puis Diana vient poser seule devant ce ciel de rêve. Robe de gala blanche, drapée sobrement à l'antique, mains derrière le dos, sourire resplendissant. On nous signifie ainsi que sa silhouette de star peut s'accommoder, en toute simplicité, des devoirs officiels les plus contraignants. Enfin, quatrième et dernier acte, le plus inattendu : les petits princes. Chemise ouverte, boots et pantalons up-to-date, on n'a pas davantage voulu donner dans le solennel ni l'engoncé. Les deux gamins semblent parfaitement à l'aise. N'empêche : comme pour Diana, on a placé l'aîné, William, sur ce qui ressemble fort à un trône ; comme pour nous faire entendre que le prince est déjà conscient des responsabilités qui l'attendent, on lui a demandé de se caler confortablement dans ce solennel siège de bois, aux énormes pommeaux en forme de tête de lion (comme sur les armes de la reine). Son cadet, Harry, à l'arrière-plan, se contente d'un tabouret, et tous les deux se sont sagement composé le regard grave qu'on leur a demandé. La relève est prête, semble donc dire la reine. Rien de vraiment surprenant : on chuchote depuis quelque temps qu'elle serait de plus en plus lasse des contraintes de sa charge. On la comprend : bientôt quarante ans d'inaugurations, de voyages officiels, de rubans coupés, de bouteilles de champagne brisées sur la coque des bateaux, de protocoles étouffants et compliqués. Quarante ans passés à supporter des ministres plus ou moins supportables — dont plus d'une douzaine en compagnie d'une autre souveraine à la poigne d'acier, Mrs Thatcher, qui éprouva si durement ses nerfs, dit-on, que la cohabitation Chirac-Mitterrand peut passer, en regard, pour une partie de plaisir.

C'est Philip qui aurait soufflé à son épouse l'idée de cette glorieuse abdication

Quarante ans de « self-control », de « no comment », de saluts mécaniques, de sourires convenus sous les flashes et les caméras, quarante ans de discours, de « trooping the colour », de dévouement inconditionnel à la « firme », comme son prince consort de mari comme irrévérencieusement, à son haute, la royauté. Quarante ans à jouer la reine qu'il pleuve ou qu'il vente, contre vents et marées, sans jamais broncher, sans jamais faillir, envers et contre tout. Quarante années à lire deux fois par jour, où qu'elle soit, le contenu des fameuses boîtes rouges et noires où s'accumulent les dépêches des chancelleries et les rapports du Premier ministre — ils ne deviennent valides qu'à l'instant où elle y a apposé son sceau. Quarante ans aussi à superviser, organiser, régenter la vie sentimentale et les projets de mariage de sa petite famille, parfois plus turbulente — et ce n'est pas peu dire — que la horde de chiens corgis dont elle aime à s'entourer. Ajoutons-y la menace permanente de l'attentat. Souvenons-nous, pour faire bonne mesure, qu'à plusieurs reprises, pendant les années 70, ses « butlers », pourtant tellement stylés, ne dédaignèrent pas de vendre à prix d'or leurs confidences sur sa vie la plus privée à Buckingham Palace. Sans compter qu'Elisabeth, pendant tout ce temps, dut supporter stoïquement les gaffes spectaculaires





A gauche, Diana et ses fils aux chutes du Niagara. A droite, un regard plein de tendresse : le prince et la princesse de Galles, ici lors de la cérémonie de bienvenue en Ontario, à Sudbury, ont dissipé les orages qui menaçaient leur couple. Les voici prêts à régner ensemble.

— et parfois volontaires — de son royal époux, voire ses récriminations : dès l'heure du couronnement, Philip n'avait pas caché qu'il considérait sa charge de prince consort comme l'une des plus pénibles qui soient en ce bas monde. A 70 ans, avec son franc-parler habituel, il ne craint d'ailleurs plus de confier en privé qu'il souhaiterait en être déchargé au plus vite ; et, dans les cercles proches de Buckingham, on murmure que c'est lui qui aurait soufflé à son épouse l'idée de cette préparation en douceur à une glorieuse abdication. Outre la tranquillité personnelle que cette radicale décision leur permettrait de goûter — comme à n'importe quel ménage de retraités européens... —, cette solution présenterait d'autres avantages, d'une évidence flagrante. Pour nous, midinettes et midinets de tous les pays, ce seraient bien sûr les fastes d'un couronnement en couleurs et mondovision, avec carrosse d'or, chevaux harnachés, foule en délire, la couronne de cinq kilos, le sceptre, le globe, briqués et brillants comme en 1953, les rites bizarres venus du fond des âges, tout ce qu'on aime, tout ce qu'on n'a pas vu depuis des lustres et dont on ne se lasse pas. Rien qu'à en parler, on en défaille déjà. Si la souveraine choisissait, comme on le murmure déjà, de se retirer en 1993, l'orgueilleuse et perfide Albion y trouverait aussi son compte, en s'offrant le luxe d'un joli pied de nez à l'Europe, l'année même de son démarrage... Il y a enfin le destin personnel des quatre stars princières. Pour Charles, dont le manque de confiance en lui-même est patent, ce serait l'occasion inespérée de prendre de l'assurance, grâce à l'importance de ses charges réelles et une dignité obtenue autrement qu'au prix cruel du décès de sa mère — à qui il est encore plus attaché, dit-on, qu'à Diana elle-même. Pour la princesse de Galles, cette promotion aurait l'effet d'un apaisement : la plupart des observateurs jugent qu'en se sentant libérée de la tutelle d'Elisabeth elle pourrait enfin trouver ses marques et s'installer dans une fonction modelée à sa guise, tout en respectant les conventions windsoriennes, assimilées en définitive sans trop de peine pendant ses dix premières années de mariage. Ce serait aussi une façon de faire prendre conscience très tôt au prince héritier William qu'il devra faire un jour aussi le même boulot que papa ! Car, finalement, ces bruits qui courent dans les corridors de Buckingham, qu'ils soient ou non fondés, prouvent au moins que la monarchie britannique est prise de court par un phénomène banalement démographique : l'allongement de la durée de la vie. Alors, pour ne pas fabriquer des héritiers aigris par une interminable attente, la reine se dit peut-être, comme n'importe quel sexagénaire qui peut vivre de ses rentes : « Passons la main, et vive la retraite ! » ■

par **IRENE FRAIN**

LE MAGAZINE DE PARIS

)ANIELLE)ARRIEUX 'ORTE 3ONHEUR

:dette depuis des ois d'« Adélaïde 90 », e en fait le succès la rentrée.



lle veut se remettre au chant.

Depuis le début de l'année, au Théâtre Antoine-Simone Berriau, Danielle rrieux joue la dernière pièce Robert Lamoureux « Ade- le 90 ». Le succès est tel que pectacle reprend après les va- ces. Pour la comédienne, cela le de source. Elle a reçu « Pa- Match ». Telle qu'en elle- me : parfaitement décontrac-

: crois que vous en avez assez votre éternelle image de per- nage frivole, primesautier et ingué.

ai joué, sous la direction de teurs en scène très divers, des s de toute sorte. Drama- es et tragiques. J'étais meur- re, garce, empoisonneuse, hante comme une teigne. Je ne vois pas avec une éti- te.

ous dites n'avoir pas besoin ous concentrer, et être ca- pable d'interpréter n'importe quel rôle sur le champ.

– C'est vrai. Je suis une actrice d'instinct, et je n'ai nul besoin de concentration.

– Est-ce que vous devez votre vivacité et votre exigence à la musique, qui fut votre première passion ?

– J'avais plus envie, enfant, de devenir musicienne que comédienne. J'ai commencé par étudier le violoncelle mais, même si je me suis arrêtée jeune, j'ai toujours besoin de la musique classique. Comme de Ferré et de Brel, que j'aime autant que Bach. Mais aujourd'hui je voudrais me remettre au chant. Je vais donc reprendre des leçons pour retravailler ma voix. Quand on ne chante plus depuis des années, à mon âge, il le faut.

– Vous arrive-t-il de regarder les premiers films que vous avez interprétés ?

– Certainement pas. J'habite hors de Paris. Je préfère me promener, lire, cuisiner, faire mon marché. Dormir l'après-midi. Vivre tranquille.

Le culte du passé

'Le culte du passé, ce n'est plus de mon âge'

– Vous vivez très simplement ?

– Oui ! Comme beaucoup de bonnes femmes. Et je ne suis pas, contrairement à ce que peuvent s'imaginer certains, quelqu'un d'extraordinaire qui vit des choses formidables et ne dit que des paroles intéressantes. Je suis mariée depuis quarante-deux ans avec le même homme. Je l'aime. Je suis grand-mère, et j'aime cela. Je ne fais rien de très original, je suis quelqu'un de tout à fait normal.

– Cela vous flatte-t-il d'être devenue pour certains une actrice culte ?

– Pas vraiment. Je n'ai jamais apprécié les à-côtés de ce métier. J'adore ma profession, mais je déteste ce qui est autour. Il y a quand même, dans la vie, autre chose que la fascination éprouvée pour les comédiens. Et puis, le culte du passé, ce n'est plus de mon âge. J'aime bien en parler parfois mais je suis une actrice tournée vers des projets d'avenir. Comme toutes les vraies actrices.

HENRY-JEAN SERVAT

LE BLUE-JEAN ENTRE AU MUSEE

Sans le jean, les fesses du monde auraient été changées. Quelle allure auraient eue les cow-boys de la conquête de l'Ouest ? Comment John Huston aurait-il habillé Marilyn Monroe dans « Les désaxés » ? James Dean serait-il devenu un légendaire rebelle dans un autre pantalon ?

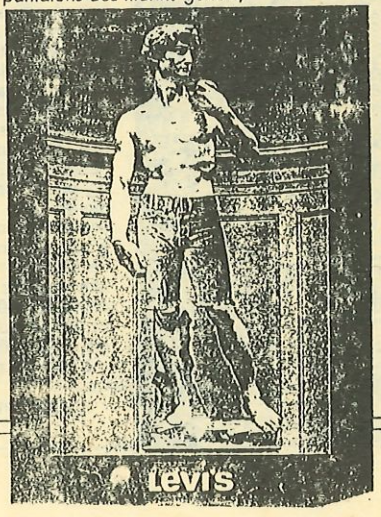
A presque cent cinquante ans, il reste un symbole de l'esprit de jeunesse et de liberté. Levi's, marque d'origine, lui rend aujourd'hui hommage dans une exposition à la Maison des associations, au Nouveau Forum des Halles, du 5 au 25 septembre.

C'est un confectionneur de Bavière, Levi-Strauss, qui, au cours d'un voyage, découvre, à Gênes en Italie et à Nîmes, une toile fabriquée à partir des déchets de coton dont étaient tissés les vêtements des esclaves au XVIIe siècle. Quand, en 1847, il quitte l'Allemagne pour New York, puis San Francisco, il emporte avec lui cette toile qu'il espère vendre aux pionniers comme bâche pour tentes. Sur place, il constate que leurs besoins sont autres. En copiant la coupe des pantalons des marins gênois, il invente un pantalon robuste et quasi inusable. Le premier jean est né. Il n'a ni poche arrière ni passant pour la ceinture et il est en toile marron. Il deviendra bleu en 1860 et se retrouvera bientôt avec une quantité de rivets : quatre à chaque poche et un à l'entrejambe. Ce dernier, qui cause de pénibles douleurs aux cow-boys, sera retiré en 1933 par Walter Haas, le président de la firme : un soir, s'étant approché trop près d'un barbecue, le rivet avait tant chauffé qu'il avait provoqué une brûlure mal placée.

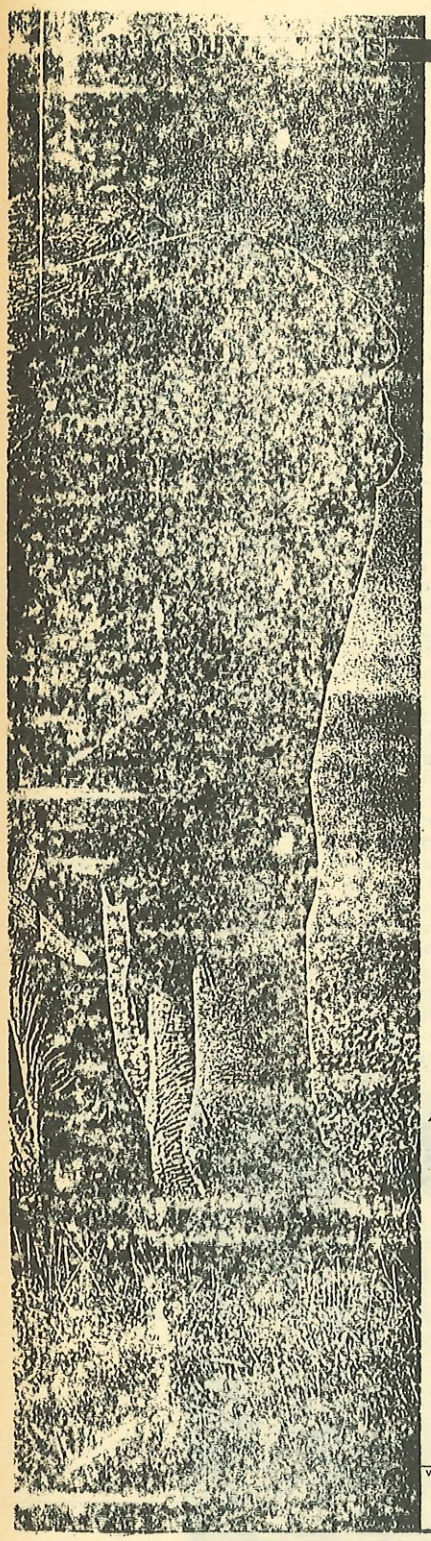
Le lendemain, on le supprima. Ceux des poches arrière le seront en 1937 car accusés de rayer les bancs d'école, le cuir des selles et les capots de voitures. Mais le jean n'a pas seulement galbé des centaines de millions de postérieurs. Il a également inspiré d'innombrables illustrateurs et artistes. Yves Saint Laurent a toujours regretté de ne pas l'avoir inventé, Andy Warhol l'a peint et Robert Mapplethorpe l'a photographié.

Plus qu'un vêtement, c'est une légende.

CECILE TESSEYRE



Autrefois, au musée, on recevait Michel-Ange et son David. Aujourd'hui, on préfère organiser des rétrospectives de bermudas et de salopettes. La pub, elle, marie les deux depuis longtemps.



Certains ont une mémoire d'éléphant. D'autres en ont une qui flanche. La mémoire, ou ses mille et une facéties. Des histoires sur les tours qu'elle nous joue. Et des recettes pour les déjouer.

« Monsieur Laurent, si vous avez un truc, par pitié, donnez-le-moi. Présenter une personne à une autre, c'est ma terreur ! Même s'il s'agit d'amis, il arrive que leurs noms m'échappent. Je dis souvent à ma femme : "Ne te tiens pas à côté de moi, comme ça je n'aurai pas à te présenter les gens." »

Devant un auditoire d'un millier de personnes, lancer un tel appel à son collègue Bernard Laurent, professeur de neurologie à Saint-Etienne, est-ce du courage ou un aveu de faiblesse de la part d'Yves Pélicier, lui-même professeur de psychiatrie à Paris ? Non. Ce lundi de décembre consacré à une journée d'étude sur la mémoire, Yves Pélicier veut rassurer en suscitant cette réponse du neurologue : *« Nous avons tous la même fragilité à retenir les noms propres. On peut tenter une explication : le nom propre, c'est un code, c'est vraiment l'information la plus abstraite qui soit. Je suis incapable de donner une recette infaillible. Essayer de retenir la première syllabe peut aider. Ou bien coupler le nom à une image. »* Jérôme Yassavage, spécialiste américain des recherches sur la mémoire à l'université Stanford, physiquement remarquable par ses sourcils en broussaille, dit à ses patients : *« Pensez "sauvage", vous n'aurez plus de mal à retenir mon nom. »*

Quand on n'a plus 20 ans, ni 30, ces « trous » inquiètent, on pense que « c'est l'âge ». On craint une dégradation mentale. Est-ce pathologique ? Non. A moins d'oublier jusqu'au nom de ses enfants, de son conjoint, de son frère. Mais à ce stade, c'est l'entourage qui s'alarmerait. Le malade, lui – c'en serait un – n'aurait pas conscience de ses failles.

Posez-vous la question : « Est-ce que cela ne m'arrivait pas déjà quand j'étais jeune ? » A ce moment-là, vous n'y portiez pas attention. Une étude a montré que, si l'on demande à des jeunes qui ont quitté l'école ou le lycée, trois mois plus tôt seulement, de nommer tous leurs camarades de leur dernière année de classe, ils ont déjà oublié 40 à 50 % des noms. Ce qui ne veut pas dire que cet oubli soit un trou noir. Mais n'anticipons pas...

L'idéal serait d'interroger de la même manière, avec le même faible recul, des cohortes de gens de 50, 60, 70 ans, qui aient passé l'année précédente avec une bonne trentaine de « petits camarades », à raison de six à huit heures par jour. Alors seulement, on pourrait chiffrer la baisse de performance quant à cet aspect précis de la mémoire.

Bien sûr, il y a baisse avec l'âge, sauf rarissimes exceptions. Non pas baisse de la qualité, de la solidité de la mémoire chez le sujet sain, une fois qu'un nouvel élément a bien été enregistré, mais baisse quantitative, baisse de la rapidité de saisie d'informations nouvelles, de la facilité à les « encoder » (c'est le mot des spécialistes) en nombre ; baisse aussi de la vitesse de rappel de ce qui a été stocké récemment. Et c'est normal. *« Exactement comme est normal le fait de courir moins vite à 60 ans qu'à 20 »*, dit le professeur Françoise Forette, gérontologue (hôpital Broca).

Les batteries de tests pour l'évaluation des capacités mnésiques – nous en reparlerons – en tiennent compte. Chaque élément de chaque épreuve est coté. Au calcul final, on arrive à une note globale comme pour le QI, 100 représentant la note moyenne, étalonnée par tranches d'âge, sur des populations sans déficience mentale.

Deux neurologues, également passionnés par l'étude de la mémoire et de ses pathologies, les professeurs Serge Brion, doyen du CHU Paris-Ouest, et François Lhermitte, chef de service honoraire à la Salpêtrière, racontent, dans les mêmes termes : *« Quel labeur c'est pour moi, depuis la cinquantaine environ, de retenir les noms de mes huit externes qui changent tous les quatre mois »*, dit l'un ; *« ... de mes cinq internes, qui changeaient tous les six mois »*, dit l'autre.

« Où est le temps, poursuit François Lhermitte, *où j'apprenais vingt vers latins sans même les comprendre en dix minutes de marche entre chez moi et le lycée Condorcet, et récoltais 9 sur 10 ? »* Il poursuit : *« Qui, passé la jeunesse, pourrait redevenir bête à concours comme nous l'étions quand nous préparions l'internat, puis le médicat des hôpitaux. Le médicat, à mon époque, c'était 200 questions de 40 pages chacune à apprendre par cœur... »*

VARIN/COGIS

EN COUVERTURE

A quel âge devient-on incapable de cela ? « *Je dirais qu'il faut avoir moins de 25 ans pour le fantastique forçage que représente, par exemple, la préparation des concours aux grandes écoles,* dit Françoise Forette. *Ce qui baissera, ce n'est pas la mécanique intellectuelle – les facultés de compréhension, de jugement, d'abstraction, de raisonnement, bref, l'intelligence – de ces brillants sujets, mais la capacité d'absorber sans relâche, à un rythme fou, une masse prodigieuse de connaissances nouvelles.* »



Cette enquête a été diablement réconfortante pour l'auteur de ces lignes ! Je me considérais comme une infirme de la mémoire. Parce que je suis incapable de nommer les traités de Louis XIV ou les maréchaux de Napoléon. Parce que de la masse de dates si rabâchées naguère surnagent : Poitiers, 732 ; Marignan, 1515 ; « Le Cid », 1636 ; « Discours de la méthode », 1637 ; Victor Hugo, 1802-1885... guère davantage. Pourquoi ces dates-là précisément ? Parce que quelques poèmes seulement me reviennent aux lèvres intégralement. Parce que de la masse de livres dévorés ma vie entière ne reste des « Celui-là, j'ai aimé très fort », avec – et uniquement dans ce cas – l'ombre floue du récit, l'ombre des héros, que neuf fois sur dix, je ne peux même pas nommer ; idem pour les très bons films vus quelques mois plus tôt, à plus forte raison il y a des années. Sinus et cosinus ne me sont plus que mots chinois... Or les hommes et femmes brillants interrogés sur la mémoire et (ou) sur leur mémoire – médecins spécialistes, psychologues, ingénieurs, romanciers, confrères... – tous, sans exception, disent : « *Je ne pourrais pas repasser le concours de l'internat* (ou celui de l'X, d'HEC), *ni le bac, ni même* (légère hésitation souvent, mais on avoue)... *le certificat d'études sans réapprendre.* » Les « moi aussi » explosent face à l'aveu de mes propres faiblesses.

Du côté des spécialistes, les questions fusent, toujours les mêmes : « *Avez-vous professionnellement besoin des mots ? Etes-vous critique littéraire, critique de cinéma ?* » Ou encore : « *Vous admirez tel de vos amis qui est imbattable sur l'Histoire. Est-ce que l'Histoire vous a jamais passionné ? Est-ce que vos livres de chevet sont des ouvrages historiques ?* » La réponse, c'est non, à chaque question. Chœur des spécialistes : « *Alors, étonnez-vous que tout cela soit tombé dans l'oubli ou dans le flou. De tout ce que nous avons appris ou simplement lu, entendu, vécu, nous ne gardons solidement en mémoire que ce qui soit nous est utile, indispensable, et que nous entretenons en permanence, soit a été marqué d'une valeur affective majeure, ou bien s'inscrit dans un domaine qui nous intéresse, nous passionne à titre personnel.* » Encore ces affirmations sont-elles ponctuées de réserves : « *Même un grand amour, on n'en ressuscite pas le déroulement par la mémoire, jour après jour. Les moments très forts, oui : la rencontre, certains instants privilégiés. Pourquoi ? Parce que plus ou moins consciemment on a entretenu ces souvenirs-là, on les a revécus au cours du temps. C'est, dans le domaine affectif, l'équivalent de la répétition indispensable pour un apprentissage.* »

« *Heureusement que nous oublions* », vous dit-on encore. L'oubli, c'est une soupape de sécurité. « *Tout se passe comme si notre ordinateur cérébral effaçait, pour libérer les circuits* », dit le professeur Bruno Dubois, neurologue, responsable de la « consultation de mémoire », ouverte il y a un an et demi, à l'hôpital de la Salpêtrière. Le professeur Jean Delay, lui – grand maître de la psychiatrie française, disparu il y a deux ans – avait cette formule : « *L'oubli est le gardien de la mémoire.* »

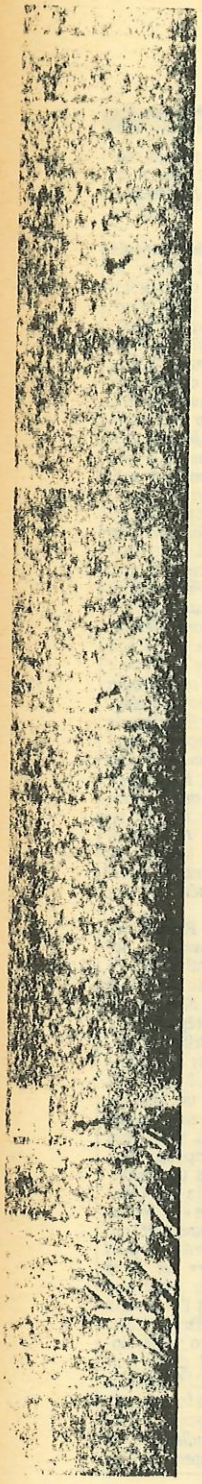
Passé 20 ou 30 ans, les « trous » de mémoire inquiètent. Posez-vous alors la question : « Est-ce que cela ne m'arrivait pas déjà quand j'étais jeune ? »

Le professeur Lhermitte dit : « *On me demande : "Est-ce vrai que nous ne fonctionnons qu'avec une part réduite de nos facultés mentales ?" C'est mal poser le problème. Je réponds : « Combien d'heures de travail faut-il pour devenir un bon physicien, un bon médecin dans une seule spécialité, un bon architecte, un bon violoniste ? Le plein temps pour chacune de ces disciplines.* »

« *Que nous ne soyons pas égaux en matière de mémoire,* poursuit François Lhermitte, *cela aussi est une vérité d'évidence. Mais pourquoi ? Jusqu'ici aucun scientifique ne peut l'expliquer. Pas davantage les psychologues. On dira : "C'est génétique." Et alors ? Un mot pour cacher l'ignorance. En tout cas, aussi stupéfiante que soit la mémoire d'un petit nombre de gens, il est exceptionnel qu'elle ne soit pas catégorielle, limitée à un secteur cognitif ou sensoriel.* »

L'ami le plus proche de François Lhermitte, neurologue lui aussi, le professeur Paul Castaigne, disparu il y a quatre ans, était de ces êtres d'exception : « *Un jour, à un congrès scientifique à Beyrouth – c'était avant les drames du Liban – il me succède à la tribune. A la fin de sa conférence, pince-sans-rire comme il savait l'être, il ajoute : "Je voudrais saluer le remarquable exposé de mon prédécesseur. Il n'a fait qu'une petite erreur, il a dit : "Selon l'adage : Qui veut voyager loin ménage sa monture...". Ce n'est pas un adage. C'est le vingt-septième vers de la scène I, acte I, des 'Plaideurs'. Le vers précédent c'est...", et il s'est mis à réciter, à l'envers, les vingt-six premiers vers de la tirade de Petit-Jean. Il n'avait pas lu "Les plaideurs" depuis trente ans. Il savait par cœur des dizaines de milliers de vers. Il adorait faire son "numéro de cirque", comme il disait. Et sa mémoire était prodigieuse dans tous les domaines. Il pouvait restituer sur ma propre vie dix fois plus de choses que je ne me rappelais moi-même, ou encore reconstituer devant quelqu'un, mot pour mot, les propos que ce dernier avait tenus, des années plus tôt, en tel lieu, devant tels témoins. Il n'avait jamais besoin de prendre de notes. Il disait parfois : "Ma mémoire me gêne."* »

Le romancier Robert Sabatier, juré Goncourt, lui aussi, est une anthologie vivante. Ses amis doivent crier grâce quand, à la fin d'un dîner, il entreprend de réciter intégralement « Les fleurs du mal » ou « Britannicus ». « *A 20 ans,* dit-il, *je récitais un poème après une seule lecture.* » Mais il est incapable de se rappeler un seul de ses propres poèmes, dûment publiés, sinon ceux de ses toutes premières tentatives enfantines, composés vers 7-8 ans. Il a travaillé près de trente-cinq ans à la préparation de son « Histoire de la poésie française » : « *Ne me reste en mémoire pratiquement aucune page des contemporains, à part quelques très beaux vers de René Char, d'Eluard...* » Sabatier avait une quinzaine d'années quand l'oncle qui l'élevait a acheté sa première voiture, une Prima 4. Son numéro minéralogique ? 7038 RM 2. Celui de la suivante, une Viva 4 ? 7850 RJ 6. Mais le numéro de la voiture de sa femme, aujourd'hui, il ne le sait pas. « *De la masse de romans à dépouiller pour le Goncourt, j'oublie strictement tout en*



LADY HELEN WINDSOR
LA PRINCESSE AUX SEINS NUS SE MARIE

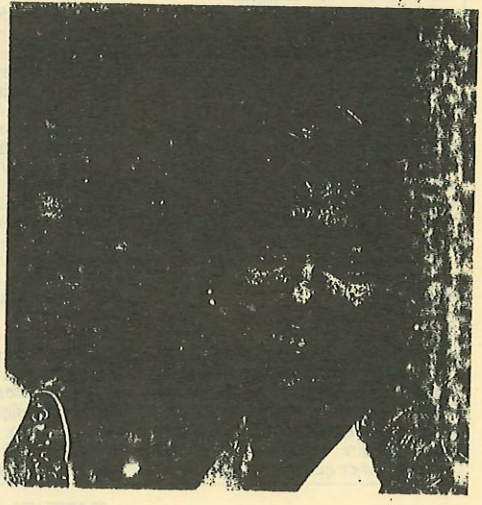
LA PRINCESSE HELEN DE WINDSOR EST LA VINGTIEME PRETENDANTE AU TRONE D'ANGLETERRE. A 28 ANS, CETTE BLONDE EXPLOSIVE A TROUVÉ L'AMOUR EN TIM TAYLOR, UN SPECIALISTE EN ART DE 29 ANS. APRES UNE JEUNESSE CHAOTIQUE, LA PRINCESSE RENTRE DANS LE RANG. LA REINE VIENT DE DONNER SON CONSENTEMENT AU MARIAGE.

Lady Helen Windsor fume. Elle est blonde décolorée. Un peu ronde. On la voit souvent dans des soirées quelque peu décadentes. Elle a eu des liaisons délicates à gérer pour les gardiens du protocole de la Couronne : un disc-jockey, puis un horrible personnage qui a essayé de vendre leur romance à la presse. Elle-même n'est pas sans audace : elle avait réussi à le faire entrer en cachette dans l'appartement de ses parents. Mais la turbulente s'est assagie. En 1989, elle a alors 25 ans, elle rencontre Tim Taylor, 26 ans. Un garçon bien, ce Tim. Après de courtes études d'art, il est engagé dans la galerie Bernard Jacobson comme... balayeur. Six ans après, il représente son employeur aux Etats-Unis. Spécialiste de l'art du XX siècle, il entre à la galerie Waddington en 1990, avec un salaire de 600 000 francs l'an. Il en deviendra probablement le directeur d'ici deux ans. Et, bien sûr, il est beau, charmeur, brun, sportif et il conduit une Porsche 911. Un vrai héros de conte de fées moderne. Alors, le berger devait rencontrer la princesse, ce qui ne manqua pas d'advenir en 1989 à New York. Le beau et la belle succombèrent, victimes du coup de foudre. Ils apprirent à se connaître. Tim jure qu'il est amoureux d'Helen, et non de son titre de princesse. Il est vrai que Helen de Windsor n'a rien d'une princesse anglaise. Elle a envisagé un moment — shocking! — de faire carrière dans la chanson. Erreur de jeunesse qui lui a valu le surnom de « Steph de Monac' bis». Sous la plume des journalistes anglais, ce n'est pas un compliment. Et — suprême horreur — elle s'est exhibée seins nus sur la plage de Corfou. «Lady melons» ont titré les journaux de Sa Majesté. Mais l'amour est sourd aux méchantes langues. Tim ne voit en Helen que la brillante directrice de la galerie d'art Karsten Schubert. Tim et Helen ont l'amour de l'art, la beauté et la jeunesse en commun. Tim est fils d'un commandant de la Royal Navy, mais roturier. Qu'importe, leur éclatant bonheur a eu raison de tous les préjugés. Selon l'acte des mariages royaux datant de 1771, les deux tourtereaux ont demandé à Sa Majesté la reine son consentement pour leur mariage. Elisabeth, émue, a répondu, dans une lettre délicieuse, qu'elle leur souhaitait beaucoup de bonheur. En attendant l'heureux jour nuptial, Helen, une énorme émeraude de fiançailles au doigt, a posé pour les photographes au bras de Tim chez papa-maman. Il est loin le temps où l'impétueuse princesse faisait entrer ses boy-friends par les fenêtres de la demeure royale...

CELINE BUANIC

Elle qui s'était exhibée seins nus à Corfou, assagie, ne porte plus que des maillots de bain pudiques. Avec son père et sa mère. Tim a tant de charme qu'il a même séduit la reine, qui a dit « oui » au mariage.





QUARANTE-SEPT ANS DE MARIAGE, ET CET AVEU : "GEORGE EST LE SEUL HOMME QUE J'AIE EMBRASSÉ"

Lorsque tout le monde s'est mis à rire, Barbara Bush a su qu'elle avait gagné. Elle venait de rassurer les témoins du malaise de son mari.

Lors du banquet officiel donné mercredi dernier à Tokyo par le Premier ministre japonais Kiichi Miyazawa, George Bush s'est évanoui après avoir été brutalement pris de vomissements au moment où, sur la table d'honneur, le bœuf sauce poivrade succédait au saumon frais mariné au caviar et au consommé aux champignons. L'intervention de sa femme a dédramatisé ce qui aurait pu être une catastrophe diplomatique et politique au seuil d'une année capitale, celle de la deuxième chance, celle des élections. La Première dame n'a jamais perdu son sang-froid. Elle n'a pas quitté la table et quand, après le départ du président évacué en voiture, son hôte lui a donné la parole, elle a trouvé les mots et le ton justes. « J'ai rarement l'occasion, a-t-elle affirmé, très pince-sans-rire, de parler pour George Bush. » Cette première boutade a été accueillie avec soulagement par son auditoire après la tension des moments précédents. « Je ne peux pas, a-t-elle ajouté, expliquer ce qui est arrivé à George, parce que cela ne lui est jamais arrivé auparavant. Mais je commence à penser qu'c'est de la faute de l'ambassadeur. George et lui ont joué au tennis avec l'empereur et le prince héritier ; ils se sont fait battre très sévèrement. Nous, les Bush, nous n'avons pas l'habitude de perdre. George l'a pris encore plus mal que je ne le pensais. »

Tout en volant au secours de son mari, Mrs Bush s'est taillé un joli succès personnel. Elle a fait preuve d'aisance et d'assurance. On ne peut s'empêcher de comparer ses réactions avec celles qu'aurait eues, dans des circonstances semblables, la First Lady précédente. « Nancy Reagan aurait hurlé, se serait ruée sur Ronnie et serait partie avec lui », affirme un observateur de la Maison-Blanche, qui s'appuie sur l'attitude de l'ex-Première dame lorsque son mari a été opéré : Mrs Reagan avait tenu alors à rester à l'hôpital avec lui.

A l'inverse, Mrs Bush, qui a toujours minimisé les ennuis de santé de George, n'a pas souhaité passer la nuit à son chevet lorsqu'il a été hospitalisé. Cette grande bourgeoise ne peut être soupçonnée de sensiblerie : son éducation l'empêche d'être douillette, fût-ce par procuration. Impassible dans l'épreuve, servie par un sens politique aigu, elle a consacré sa vie entière au succès de son mari. Leur rencontre, comme dans les romans, a eu lieu le soir de Noël, en 1942. Elle portait une robe verte et rouge, et c'est son rire qui a attiré le jeune homme. Ils se sont fiancés un an plus tard, juste avant le départ de George, pilote de combat de la Navy, pour la guerre.

La Maison-Blanche racontée par Millie, la chienne de Barbara, est un best-seller

En 1945, Barbara abandonnait ses études au Smith College pour épouser l'homme de sa vie. « Quoi qu'il arrive, je serai toujours du côté de George », se plaît-elle à rappeler. Elle n'a jamais dévié de cette ligne de conduite en quarante-sept ans de mariage et affirme fièrement : « George est le seul homme que j'aie embrassé de toute ma vie. » Au prix de vingt-neuf déménagements dans dix-sept villes différentes, elle l'a suivi partout où l'appelait sa carrière : au Texas quand il travaillait dans le pétrole, à Washington quand il est entré au Congrès, à Pékin où ils ont passé un an, de retour aux Etats-Unis quand il est devenu directeur de la C.I.a., puis vice-président et enfin président des Etats-Unis. Cette dernière consécration ne lui aura pas permis de baisser sa garde. Entre la guerre du Golfe et la crise économique, la deuxième partie du mandat présidentiel aura été une période extrêmement éprouvante, même pour les nerfs les plus solides. Barbara Bush a fait ce qu'il fallait. Elle a accompagné le président lors de sa visite des troupes stationnées en Arabie saoudite. Elle a arboré le bracelet « Bouclier du désert » pour ne jamais oublier les courageux soldats. Au moment où la psychose des attentats atteignait son apogée, elle a renoncé à son avion privé pour emprunter un vol commercial — « Nos aéroports sont sûrs. » Et elle doit maintenant soutenir son mari face à un ennemi encore plus dangereux que Saddam Hussein : la récession. D'où ce voyage à Tokyo, que les proches de Bush qualifient en privé de descente aux enfers.

Comme les soucis politiques, les problèmes personnels n'ont pas épargné Mrs Bush. Il y a eu la maladie : un dérèglement thyroïdien lui a valu des troubles de la vision, puis, à son tour, son mari, en mai dernier, a souffert d'un dysfonctionnement similaire, provoquant une arythmie cardiaque. Il y a eu les soucis familiaux : après avoir souffert du divorce de sa fille Dorothy, Barbara Bush s'est indignée de voir son fils Neil impliqué dans la faillite d'une caisse d'épargne du Colorado. Elle a toujours été le défenseur le plus dévoué de ses enfants et de son époux. Et son amour de la famille, cruellement éprouvé lors de la mort, en 1953, de sa fille Robin, victime d'une leucémie, n'est pas la moindre de ses qualités aux yeux des Américains, à qui elle apparaît forte, chaleureuse, bonne épouse, bonne mère (de cinq enfants) et grand-mère (de douze). On ne la soupçonne pas, elle, d'essayer d'influencer le président. On se la représente plus volontiers en train de lire des histoires aux tout-petits blottis dans ses bras. D'ailleurs, son domaine, sur la scène sociale, c'est le combat contre l'analphabétisme. Elle organise, par le biais de sa propre fondation, des programmes de lecture financés par des dons privés et par les droits de « Millie's Book ». Ecrit par Mrs. Bush, l'ouvrage, qui raconte la Maison-Blanche vue par sa chienne Millie, est devenu un best-seller qui se vend beaucoup mieux que les Mémoires du président Reagan.

Les agents des services secrets qui assurent sa protection l'ont baptisée « Tranquillité ». Elle s'est donné pour règle de toujours laisser les premiers rôles à son mari. Ainsi, au lendemain du banquet de Tokyo où, première à remarquer le malaise du président qu'elle savait malade, à lui porter secours, elle a aussi été la première à recouvrer son calme, et où sa dignité a forcé l'admiration, elle a voulu créditer George Bush d'un esprit et d'un sens de l'à-propos aussi alertes que les siens. « J'ai cessé de m'inquiéter, a-t-elle dit, quand j'ai entendu George, encore couché par terre, demander qu'on le roule tout simplement dans le tapis pour qu'il puisse dormir sous la table jusqu'à la fin du dîner. » Difficile de résister à tant de gentillesse et de drôlerie. Les Américains, s'ils votaient dès maintenant, voteraient sans doute Bush. Barbara Bush. ■

JOELLE ODY

MATCH

La propriété de Kennebunkport, 2,5 hectares sur la côte du Maine, est le refuge où Barbara Bush aime voir George se détendre. « C'est pour lui une source d'équilibre. » A 56 ans, elle est aux côtés du président pour la campagne électorale qui commence.



Raïssa et Mikhaïl, étudiants en 1953, époque à laquelle ils se sont connus.

"LE JOUR OÙ J'AI RENCONTRÉ MIKHAÏL..."

J'ai fait la connaissance de Mikhaïl Sergueïevitch à l'université. C'est là que nous avons fondé notre famille. On me demande souvent comment nous nous sommes rencontrés et comment Mikhaïl Sergueïevitch m'a fait la cour (!). Nos relations et nos sentiments, dès l'origine, nous ont semblé une part naturelle, inséparable de notre destin. Nous avons compris que notre vie était impensable l'un sans l'autre. Nos sentiments constituaient l'essence de notre vie même, (...)

Notre première rencontre a eu lieu lors d'un bal au cercle des étudiants, rue Stromynka. Mikhaïl Sergueïevitch avait accompagné des amis, Volodya Liberman et Youri Topiline. A l'époque, nous n'interrogions pas nos horoscopes. A vrai dire, nous ne savions même pas que cela existait, alors que c'est la mode à présent. Nous ignorions totalement le sens du Capricorne, le signe du zodiaque sous lequel je suis née, ou celui des Poissons, qui est le signe de Mikhaïl Sergueïevitch. Nous ne savions pas si nos relations devaient durer d'après les étoiles, ou si notre mariage serait harmonieux (...).

Nous sommes restés amis longtemps avant de nous marier. Je n'oublierai jamais les longues promenades que nous faisions autour de Moscou, de l'université et de la Mokhovaia jusqu'à Sokolniki et la rue Stromynka. (...) Nous avons fêté notre mariage au Stromynka. Ce fut une célébration estudiantine très gaie ; on a chanté, on a bu et on a dansé. Mikhaïl Sergueïevitch avait gagné l'argent nécessaire pour le mariage, de manière à pouvoir se payer un nouveau costume et, pour moi, une « robe de mariée » – pas une vraie robe de mariée, il faut mettre l'expression entre guillemets, on ne faisait pas de robe spéciale, sur mesure, à l'époque. Il n'existait pas d'alliance non plus. Mais au moins la robe était neuve... A vrai dire, nos parents ne savaient rien de nos projets. Nous ne les avons informés qu'à la dernière minute. Cela montre combien les jeunes se soucient peu de l'opinion de leurs parents, aussi bien en ce temps-là qu'aujourd'hui. Nous leur avons dit simplement : nous allons nous marier, nous n'avons pas besoin d'argent, nous en avons. C'est tout. (...)

Mikhaïl Sergueïevitch avait gagné de l'argent pendant l'été en conduisant une moissonneuse-batteuse. En fait, nous n'avions pas assez pour me payer une nouvelle paire de chaussures. J'ai dû en emprunter à une amie. Mais j'avais la robe, notre première acquisition commune. Elle avait été fabriquée dans une vraie boutique de tailleur moscovite ; je m'en souviens très bien, c'était près de la station de métro Kirovskaïa. (...)

Je vois son visage, ses yeux. Nous avons vécu trente-sept ans ensemble. Tout change dans cette vie. Mais je garde dans mon cœur un seul espoir : qu'il reste tel qu'il était lorsqu'il est entré dans ma vie durant nos jeunes années. Viril et ferme, fort et bon. Et qu'il puisse finalement chanter de nouveau ses chansons préférées (je vais vous dire une chose : il sait chanter, et il adore cela). (...)

cale accordée sur titres et examens et qui engage son titulaire à ne pratiquer « que » cette spécialité. La chirurgie esthétique fait l'objet d'un « compétence » acquise après un cursus chirurgical universitaire de cinq ans et décernée par le Conseil national de l'ordre des médecins et cette compétence n'implique pas que l'on ne fasse que cela. Jusqu'à octobre dernier (2), le terme « esthétique » était même officiellement ignoré par cette instance et la seule appellation admise était celle de chirurgie plastique et reconstructrice, discipline faisant l'objet d'une vraie spécialité.

Cette lacune a fait que quantité de chirurgiens ont pratiqué l'esthétique sans cette fameuse compétence, caution de savoir-faire.

Ainsi, en France, environ quatre cents médecins sont dûment formés à cette chirurgie, mais mille à mille deux cents la pratiquent. Qui sont-ils ? Des chirurgiens généralistes bien sûr, mais aussi des ORL, des gynécologues, des dermatologues, des médecins généralistes. Ils ont appris les techniques et se sont perfectionnés lors de stages dans des services chirurgicaux ou à l'occasion de leur exercice quotidien.

« Nous ne voulons pas une guerre de religion, souligne le Pr Jean Sauveur-Elbaz. Il y a des bons et des mauvais partout, il serait malhonnête de ne pas le reconnaître. »

Mais comment trier les bons et les mauvais ? Là est la question. En attendant que la commission du Conseil de l'ordre reconnaisse la compétence de certains autodidactes, le choix d'un chirurgien doit se faire selon quatre critères :

– prendre toujours plusieurs avis ;
– se donner un temps de réflexion ;
– se renseigner le plus précisément possible et faire confiance au bouche-à-oreille ;
– ne pas croire systématiquement, sans les vérifier, les recommandations de votre coiffeuse qui peut avoir, dans certains cas, des accords avec un ou des chirurgiens.

Reste aussi que la meilleure raison de se faire opérer est d'en avoir envie !

De le faire pour soi-même et par narcissisme sans chercher d'alibi. Il est également légitime de s'y décider pour plaire – ou continuer de plaire. Pour que le physique reste en accord avec une jeunesse d'esprit conservée intacte. C'est le cas du lifting ou de la ptôse mammaire. Mais il est clair que l'un ou l'autre ne ramèneront pas un amour enfui, ne seront pas la solution à une dépression. Une intervention réussie passe non seulement par le succès technique mais aussi par le mental, par l'idée que l'on s'en fait.

IL FAUT QUE LA DEMANDE S'ACCORDE AVEC LES POSSIBILITES

Ce qui n'a rien à voir avec la période de déprime que certaines femmes connaissent après une intervention réaction banale et même fréquente, réponse de l'organisme à une agression.

De même la douleur. Cette dernière n'est évidemment pas une pure création de l'esprit mais ressentie de manière plus ou moins aiguë par chacun d'entre nous. Ceux qui affirment avoir souffert des suites d'une chirurgie esthétique sont sincères. Mais ce sont souvent des anxieux. La souffrance est potentialisée par l'inquiétude. La douleur est bien moins importante, voire inexistante, chez les personnes totalement heureuses de s'être fait opérer.

Dans cette affaire de chirurgie esthétique, il est essentiel que les deux parties, la patiente et son chirurgien, soient lucides et honnêtes. Que la demande s'accorde aux possibilités. Il ne faut pas tomber dans ce que les chirurgiens nomment de façon barbare la « dangerosité ». A savoir mettre en œuvre des moyens disproportionnés avec l'objectif. On peut accepter de prendre un risque s'il est nécessaire de se faire opérer d'une greffe cardiaque ou d'un cancer ; il est inadmissible d'en courir parce que l'on rêve de faire avancer un front légèrement fuyant.

Si tout cela est bien compris, bien pesé et accepté, on peut dire oui à la chirurgie esthétique.

(1) Expert national en chirurgie plastique et esthétique.
(2) « Journal officiel » du 20 octobre 1989. Article 1e

LIFTING



18 % DES SUJETS QUESTIONNÉS (HOMMES ET FEMMES A EGALITE) REDOUTENT D'ETRE « CHANGES » PAR LA CHIRURGIE ESTHETIQUE

Chirurgie vedette. Chirurgie délicate. Elle touche, plus que les autres interventions, à ce qui nous identifie et fait notre personnalité : le visage.

Le Pr Roger Mouly* le souligne : « La candidate au lifting n'est pas stéréotypée. Les demandes opératoires sont justifiées par les mêmes altérations, mais les femmes ne veulent pas la même chose. Chez certaines, il faut faire un maximum ; chez d'autres, il faut être très prudent. »

En effet, nous avons toutes une idée préconçue sur ce que peuvent être les résultats d'un lifting. Or, ce résultat dépend d'une ossature, d'une qualité de peau, de l'âge, de l'hygiène de vie. Et de l'état psychologique.

Les ennuis, la déprime n'ont jamais de bonnes répercussions sur un lifting en ce sens que l'agression opératoire et le changement physique qui s'ensuit sont généralement mal supportés.

Tout cela explique les différences que l'on peut constater d'une femme à l'autre et d'un lifting à l'autre. Etant bien entendu qu'il faut également compter avec l'habileté et la compétence du chirurgien.

Techniquement, la partie capitale de l'intervention est le décollement de la peau dont dépend le succès. Le chirurgien remet ensuite en tension les muscles distendus, refire éventuellement les dépôts graisseux et redrape la peau sur ce nouveau volume. C'est le lifting « cervico-facial » classique (voir fiche technique) qui peut être complété par le lifting frontal (voir également fiche technique).

« On entend parler maintenant de "nouvelles générations" de liftings, remarque le Pr Roger Mouly. C'est vrai que la chirurgie peut tout faire ou presque comme changer le volume des os en pratiquant des greffes ou inclusions. Je suis impressionné par cette déviation.

La chirurgie esthétique, de mon point de vue, ne doit pas changer la personnalité. Elle est faite pour gommer un handicap comme un très vilain nez par exemple, ou pour retrouver un état antérieur comme dans le lifting. C'est tout. »

Ce lifting nouvelle généra-

การสอนอ่านเชิงวิเคราะห์ตัวบทที่ไม่ใช่วรรณคดี

กาญจนา บุนนาค*

เมื่อผู้เขียนเรียนระดับปริญญาโทที่ Université de la Sorbonne Nouvelle หรือที่เรียกกันโดยทั่วไปว่า Université de Paris III นั้น ผู้เขียนได้มีโอกาสเข้าเรียนวิชาของ Sophie MOIRAND ซึ่งเป็นครูประจำภาควิชาการสอนภาษาฝรั่งเศสสำหรับคนต่างชาติ วิชาที่เรียนว่าด้วยการสอนอ่านตัวบทภาษาฝรั่งเศสที่ไม่ใช่วรรณคดี ซึ่งได้เน้นถึงการสอนอ่านตัวบทเฉพาะด้าน เช่น ตัวบททางวิทยาศาสตร์ และการสอนอ่านตัวบททั่วไปสำหรับเด็กที่เพิ่งเริ่มเรียนภาษาฝรั่งเศส

ผู้เขียนได้มีโอกาสใช้ความรู้ที่เล่าเรียนมาสอนนิสิตที่เลือกเรียนวิชา 131471 ซึ่งแรกเริ่มเปิดให้แก่นิสิตปี 4 เทอมปลาย แต่ต่อมาได้เปลี่ยนเป็นสำหรับนิสิตปี 3 เทอมต้น เพื่อให้นิสิตได้มีเวลาใช้ความรู้ที่ได้จากวิชานี้ไปใช้ในวิชาอื่นในปี 4 นิสิตจะเรียนสัปดาห์ละ 2 ชั่วโมง เป็นเวลาประมาณ 12 สัปดาห์ มีนิสิตประมาณ 10 - 20 คน

จุดมุ่งหมายหลักของวิชานี้ คือต้องการสร้างทัศนคติใหม่ต่อการอ่านภาษาฝรั่งเศส[1] ให้นิสิตเกิดความรู้สึกว่าการอ่านภาษาฝรั่งเศสไม่ใช่เรื่องเหนือบ่ากว่าแรง ไม่ใช่เรื่องน่าเบื่อหน่าย กระตุ้นให้นิสิตรักการอ่านด้วยการเสนอเทคนิคในการอ่าน เสนอยุทธวิธีในการเข้าถึงตัวบท ให้เครื่องไม้เครื่องมือที่จะช่วยในการอ่านให้เข้าใจ ความเข้าใจในที่นี้คือความเข้าใจกว้างๆ นิสิตสามารถจะจับใจความสำคัญ ประเด็นหลักของสิ่งที่อ่านได้โดยอาศัยขั้นตอนของการแยกแยะประเภทของตัวบท วิเคราะห์โครงสร้างตัวบท สังเกตเห็นลักษณะเฉพาะของตัวบท ซึ่งจะช่วยให้จับความหมายของสิ่งที่อ่านอยู่ได้แม่นยำขึ้น

❋ อ่านอะไร

อ่านตัวบทที่ไม่ใช่วรรณคดี

คำตอบนี้ดูกว้างมาก แต่ที่แน่ก็คือนิสิตเริ่มเหน็ดเหนื่อยกับการอ่านงานวรรณคดี นิสิตต้องการอ่านสิ่งอื่นที่ตอบสนองความต้องการ ความสนใจของนิสิตเอง ดังนั้น ตัวบทที่ไม่ใช่วรรณคดีจึงครอบคลุม บทความ ข่าวสาร จากหนังสือพิมพ์ นิตยสาร ที่นิสิตพบในชีวิตประจำวัน ซึ่งส่วนใหญ่ก็คือวารสารของสมาคมฝรั่งเศส นิตยสาร Elle Cosmopolitan นิตยสารของสายการบินแอร์ฟรานซ์

---

* อาจารย์คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[1] โดยเฉพาะการอ่านในประเทศที่ไม่ได้ใช้ภาษาฝรั่งเศสนอกห้องเรียน

ตัวบทที่เลือกมาเรียน 20% จะเป็นตัวบทที่นิสิตเลือกมาเอง ตัวบทส่วนใหญ่จะเป็นตัวบทที่ผู้สอนหามาเสนอ โดยเน้นความหลากหลายของตัวบทประเภทต่างๆ เพื่อนำเสนอวิธีเข้าถึงตัวบทต่างๆกัน (เหตุที่ใช้ตัวบทที่นิสิตเลือกมาน้อยก็เป็นเพราะว่านิสิตมักจะหาตัวบทมาซ้ำๆ กัน จากสิ่งตีพิมพ์ที่อยู่ใกล้มือ เช่น วารสารของสมาคมฝรั่งเศส)

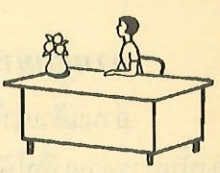
เมื่อนิสิตเลือกตัวบทมาอ่าน ย่อมจะกล่าวได้ว่านิสิตมีความ***ปรารถนา*** ที่จะอ่าน โดยมี***จุดมุ่งหมายในการอ่าน*** ถ้านิสิตไม่มีความใคร่อ่าน การจะหยิบตัวบทขึ้นมาถือไว้ในมือย่อมเกิดขึ้นไม่ได้ เมื่อมีความตั้งใจที่จะอ่านแล้ว จุดมุ่งหมายในการอ่านก็จะตามมาทันที หรือถ้ายังไม่เกิดหัวข้อตัวบทก็จะเป็นตัวกระตุ้นให้เกิดจุดมุ่งหมายเอง นิสิตอาจจะอ่านเพื่อความเพลิดเพลิน ต้องการใฝ่หาความรู้ หาข้อมูลเพิ่มเติม ฯลฯ จุดมุ่งหมายในการอ่านที่แตกต่างกันไปจะทำให้ยุทธวิธีในการเข้าสู่ตัวบทแตกต่างกันออกไปด้วย

ขบวนการในการอ่าน

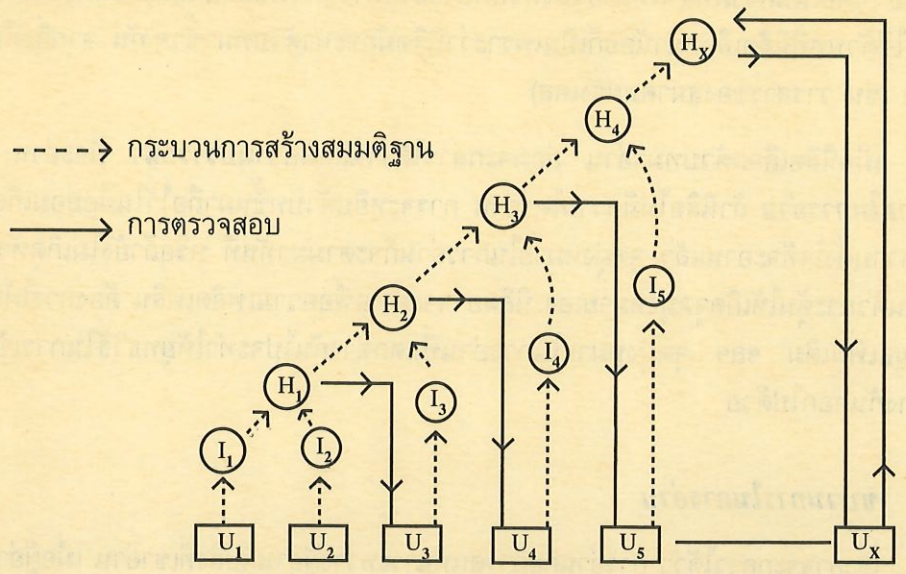
เราอาจจะกล่าวได้ว่า การอ่านคือการสนทนาระหว่างผู้อ่านกับสิ่งที่เขาอ่าน เมื่อผู้อ่านมีตัวบทอยู่ในมือ ผู้อ่านจะใช้สายตากวาดไปตามตัวอักษร รูปภาพ หรือสิ่งอื่นๆที่ปรากฏอยู่บนหน้ากระดาษ ผู้อ่านย่อมมีเจตนาเบื้องต้นของการอ่าน ดังนั้นสายตาของผู้อ่านจะกวาดหาสิ่งที่ผู้อ่านแสวงหา เช่น แม่บ้านอาจจะอ่านคู่มือการใช้เตาไมโครเวฟที่เพิ่งซื้อมาใหม่เพื่อดูว่าจะทำอะไรได้มหัศจรรย์ขนาดไหน พ่อบ้านอาจจะอ่านรายงานจากตลาดหุ้น ซึ่งกำลังถูกปั่นอย่างขนาดหนัก เป็นต้น

เจตนาเบื้องต้นของผู้อ่านจะนำผู้อ่านไปสู่ขั้นตอนในการอ่านซึ่งได้แก่การสร้างสมมุติฐานของเนื้อหาของสิ่งที่อ่าน สมมุติฐานที่สร้างขึ้นมานี้ ได้มาจากความรู้ที่ได้สะสมไว้ในฐานะนักอ่าน (เช่น รู้ว่ากำลังอ่านตัวบทประเภทใด พิมพ์อยู่ในสิ่งตีพิมพ์อะไร รู้จักการนำเสนอในรูปของตัวพิมพ์ เช่น ถ้าใช้ตัวพิมพ์ใหญ่ดำหนา แสดงถึงความสำคัญของข้อความนั้นๆ) และในฐานะที่เป็นหน่วยหนึ่งของสังคม (รู้ว่าเนื้อหาของตัวบทที่กำลังอ่านอยู่โยงไปสู่สิ่งที่ตนรู้ มีความรู้สะสมไว้ทางด้านต่างๆ เช่น ประวัติศาสตร์ ศิลปวัฒนธรรม)

สมมุติฐานที่ตั้งขึ้นมานี้จะใช้ได้หรือไม่ ก็ต่อเมื่อได้อ่านเก็บข้อมูลเพิ่มเติมต่อไป โดยอาศัยความรู้ศัพท์และไวยากรณ์ทางภาษาที่มีอยู่ ข้อมูลใหม่ที่ได้มานี้จะช่วยยืนยัน หรือล้มล้างสมมุติฐานที่ตั้งไว้แต่แรก และในขณะเดียวกันก็ได้สร้างสมมุติฐานใหม่ขึ้น ซึ่งจะรอการยืนยัน หรือล้มล้างเมื่อได้ข้อมูลเพิ่มเติมจากการอ่านซึ่งดำเนินต่อไป ดังนั้น สมมุติฐานที่สร้างขึ้น และความชัดเจนของเนื้อหาจะเข้ามาเกี่ยวพันกันช่วยให้ผู้อ่านเข้าใจสิ่งที่ตนอ่านอยู่ได้มากขึ้น



กระบวนการในการอ่านนี้จะเกิดขึ้นโดยที่ผู้อ่านไม่รู้ตัว ถ้าจะเขียนออกเป็นแผนภูมิจะได้ดังนี้



เมื่อเรามีตัวบท 1 บท ซึ่งเริ่มต้นและจบลงที่เครื่องหมาย U_1 U_2 U_3 ... U_X คือหน่วยความหมาย (Unités sémantiques), I_1 I_2 ... คือการตีความเบื้องต้น H คือสมมุติฐานที่สร้างขึ้น

เมื่อเราเริ่มอ่านตัวบท หน่วยความหมาย U_1 และ U_2 จะช่วยให้ผู้อ่านตีความเบื้องต้นออกเป็น I_1 และ I_2 และกลายมาเป็นสมมุติฐานอันแรก H_1 ซึ่งจะได้รับการตรวจสอบจากการที่อ่านมาถึง U_3 เมื่อได้รับการตรวจสอบแล้ว ผู้อ่านก็จะรวมเอาสมมุติฐาน H_1 มารวมกับ U_3 ก่อให้เกิดสมมุติฐานที่เหนียวแน่นมากขึ้น คือ H_2 ซึ่งจะต้องตรวจสอบอีกครั้งหนึ่ง ดำเนินไปเรื่อยๆ ดังนี้เป็นต้น

กระบวนการหาความหมาย

ยุทธวิธีที่ผู้อ่านจะใช้เพื่อเข้าสู่ตัวบทนั้นจะแตกต่างออกไปทั้งนี้ขึ้นอยู่กับประเภทของตัวบทที่อ่าน ขึ้นอยู่กับจุดมุ่งหมายของการอ่าน (อ่านเพื่อเก็บข้อมูล ย่อมแตกต่างจากอ่านเพื่อความเพลิดเพลิน) แต่ไม่ว่าจะเป็นการอ่านเพื่อความต้องการแบบใด ไม่ว่าจะใช้วิธีการใด การสร้างความหมายของตัวบทก็จะอยู่ในกระบวนการเดียวกัน คือ ***คาดการณ์*** ว่าตัวบทจะกล่าวถึงอะไรในรูปแบบใด ***ใช้***ความรู้ทางด้านภาษาและความรู้ที่เกี่ยวข้องกับเนื้อหา ***ตรวจสอบ***สิ่งที่คาดการณ์ไว้ ดังนั้นจะเห็นว่า เวลาอ่านบางครั้งเราต้องย้อมกลับไปอ่านของเดิม หรือข้ามไปอ่านล่วงหน้า เพื่อตรวจสสอบสมมุติฐานที่ตั้งไว้ว่าใช้ได้หรือไม่

ความสามารถที่ใช้ในการอ่าน

อ่านแล้วเข้าใจก็คือการสร้างความหมายของตัวบทขึ้นใหม่อีกครั้งหนึ่งจากสิ่งที่เรารู้จักดีอยู่แล้ว ดังนั้นการอ่านเพื่อให้เกิดความเข้าใจจะอยู่บนพื้นฐานของความรู้ความสามารถ 3 ด้าน :

1. ความสามารถทางภาษา (Compétence linguistique)

ผู้อ่านจะเข้าใจสิ่งที่อ่าน ถ้ามีพื้นฐานความรู้ทางภาษาที่ใช้อย่างเพียงพอ

2. ความสามารถในการรู้จัก, เข้าใจตัวบท (compétence discursive)

ผู้อ่านรู้จักประเภทของสิ่งที่ตนอ่าน ใครเขียน เขียนให้ใครอ่าน พิมพ์ในสิ่งตีพิมพ์ชนิดใด เมื่อไร และทำไม

3. ความสามารถที่อยู่เหนือความรู้ทางภาษา (compétence extra-linguistique) ได้แก่ ประสบการณ์ชีวิตที่ผู้อ่านสะสมไว้ ความรู้ทั่วไปทางด้านต่างๆ

การอ่านเพื่อความเข้าใจรวม

สิ่งแรกที่จะต้องชี้แจง ชักจูง ให้นิสิตเข้าใจก็คือ เราสามารถอ่านตัวบทภาษาต่างประเทศได้เข้าใจโดยไม่จำเป็นต้องรู้ละเอียดถึงความหมายของคำศัพท์ทุกตัว ไม่ต้องแปลคำศัพท์ทุกตัวได้ ไม่จำเป็นต้องเปิดพจนานุกรมทุกครั้งที่พบคำศัพท์ที่ไม่รู้จัก นิสิตสามารถที่จะเข้าใจโดยรวมๆ ได้ว่าสิ่งที่ตนกำลังอ่านนั้นพูดถึงอะไร โดยอาศัยยุทธวิธีในการอ่านภาษาไทยมาใช้ นิสิตควรจะมีความมั่นใจตนเองว่าจะสามารถเข้าใจตัวบทที่กำลังอ่านอยู่ได้โดยไม่ต้องพึ่งสิ่งใดนอกจากความรู้ 3 ด้าน ดังที่กล่าวมาแล้ว ซึ่งมีสะสมอยู่ในตัวของนิสิตแล้วก็ที่นิสิตไม่เข้าใจตัวบทแสดงว่าความรู้ด้านใดด้านหนึ่งขาดหายไป มากกว่าเป็นเพราะไม่มีพจนานุกรมติดตัว

สิ่งที่เราพยายามจะเสนอก็คือการอ่านเพื่อให้เกิดความเข้าใจอย่างกว้างๆ (compréhension globale) โดยอาศัยการเข้าสู่ตัวบทโดยรวม (approche globale du texte) นิสิตมักจะกังวลใจถ้าพบคำที่ไม่รู้จักไม่เข้าใจ และจะพยายามเปิดพจนานุกรม หาความหมายทุกครั้งนอกจากจะทำให้เสียเวลาและเบื่อหน่ายแล้ว นิสิตก็จะไม่ได้ความเข้าใจตัวบทเพิ่มมากขึ้นเสมอไป นิสิตมักจะอ่านไปทีละบรรทัด สอดส่ายหาคำที่ไม่รู้จัก (แทนที่จะสรุปหาประเด็นสำคัญของตัวบท) และนี่ก็เป็นสิ่งหนึ่งที่เราพยายามแก้ไขก็คือการอ่านทีละบรรทัดและไปทีละตัว (lecture linéaire) แต่ให้หันไปสู่การอ่านจับใจความสำคัญ (lecture globale) เพื่อนำไปสู่ความเข้าใจรวมของสิ่งที่อ่าน

ยุทธวิธีในการอ่านนั้นมีหลายแบบ ขึ้นอยู่กับประเภทของตัวบท โครงสร้างของตัวบท วัตถุประสงค์ในการอ่าน และเหนือสิ่งใด คือตัวผู้อ่านเอง เราจะต้องพิจารณาตัวบทให้ดีว่าควรจะใช้ยุทธวิธีใดที่เหมาะสมเพื่อช่วยให้หาความหมายของตัวบทได้ บางตัวบทอาจใช้ยุทธิวิธีหลายแบบก็ได้

เมื่อมีตัวบทอยู่ในมือ สิ่งที่เราจะต้องพิจารณาเบื้องต้นก็คือ

1. ประเภทของตัวบท ตัวบทที่อ่านอยู่นั้นเป็นตัวบทประเภทใด (บทความ ข่าวสาร จดหมาย ใบปลิว คู่มือการใช้ หน้าโฆษณา ฯลฯ)

2. ปรากฏในสิ่งที่ตีพิมพ์ประเภทใด (หนังสือพิมพ์ นิตยสาร หนังสือการ์ตูน วารสารเฉพาะด้าน เอกสารราชการ ฯลฯ)

3. เป็นตัวบทที่เขียนขึ้นสำหรับผู้เชี่ยวชาญเฉพาะด้านหรือไม่ (texte de spécialité) เช่น บทความค้นคว้าในนิตยสารสำหรับทันตแพทย์บทความด้านเกษตรกรรมสำหรับนักวิชาการด้านเกษตร บทความด้านกฎหมาย ด้านวิทยาศาสตร์ ฯลฯ

4. เป็นตัวบทที่มีเนื้อหาเฉพาะด้านแต่ได้นำมาดัดแปลงให้เนื้อหาอ่านง่ายขึ้น สำหรับบุคคลทั่วไปหรือไม่ (texte de vulgarisation) เช่น บทความว่าด้วยการเพาะเห็ดในหนังสือเทคโนโลยีสำหรับชาวบ้าน บทความเกี่ยวกับโรคเอดส์ในนิตยสารสตรี

5. เป็นตัวบทที่มีจุดหมายโน้มน้าวใจผู้อ่านให้คล้อยตาม โดยยกเหตุผลมาโต้แย้งสนับสนุน (texte argumentatif) หรือไม่

6. ตามปกติผู้อ่านมักจะมีความรู้เกี่ยวกับสิ่งที่ตนอ่านอยู่บ้าง เช่น ใครคือผู้เขียน เขียนให้ผู้อ่านประเภทใด เขียนเมื่อใด ลงพิมพ์ที่ไหน ซึ่งรวมเรียกว่า situation d'énonciation การมีความรู้เกี่ยวกับ situation d'énonciation จะช่วยให้เข้าใจตัวบทได้ง่ายขึ้น

7. โครงสร้างของตัวบท หรือสถาปัตยกรรมของตัวบทได้แก่ รูปร่วงของตัวบท (ใช้ตัวพิมพ์ชนิดใด มีภาพประกอบหรือไม่ มีการวางตัวบทอย่างไร การแบ่งย่อหน้า การจัดรูปหน้า ฯลฯ)

หลังจากนั้น เราจะเข้าสู่ตัวบท โดยอาศัยการสุ่มหา (repérage) ตัวจักรกลต่างๆ ที่ประกอบขึ้นเป็นตัวบท

เทคนิคของการเข้าสู่ตัวบทแบบกว้าง ๆ (Techniques de l'approche globale)

เมื่อเราเลิกอ่านทีละแถวทีละบรรทัดสิ่งที่เสนอใหม่ก็คือการอ่านโดยการสุ่มหาตัวจักรกลสำคัญที่จะช่วยให้คาดการณ์โครงสร้างของตัวบท และช่วยสร้างสมมุติฐานเกี่ยวกับเนื้อหาความเข้าใจของตัวบท และในขณะเดียวกันก็สามารถตรวจสอบสิ่งที่คาดการณ์และตั้งสมมุติฐานนั้นได้ ส่วนขั้นตอนต่อไปในการอ่านก็จะแตกต่างกันออกไปขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ในการอ่าน ผู้อ่านบางคนอาจจะอ่านเพื่อความเข้าใจรวมๆก็พอ บางคนก็จำเป็นที่จะต้องอ่านอย่างละเอียด อย่างพินิจพิเคราะห์ทีละแถวทีละแนวหรืออาจจะต้องแปล แต่สิ่งที่แน่นอนก็คือ ยิ่งตัวบทยาวเท่าไร การหาตัวจักรกลของตัวบทก็ยิ่งจำเป็นยิ่งขึ้นเท่านั้น

การสุ่มหาตัวจักรกลของตัวบท (Repérage des indices formels)

ตัวจักรกลสำคัญที่เป็นส่วนประกอบในการสร้างตัวบทมีหลายตัว เช่น

1. mots transparents

ได้แก่คำที่ผู้อ่านสามารถจะเดาความหมายได้ โดยอาศัยความรู้จักภาษาอื่นมาช่วย เช่น hôpital ก็จะเดาได้ว่า โรงพยาบาล โดยอาศัยความรู้จากภาษาอังกฤษ เป็นต้น

2. mots clés

ได้แก่คำสำคัญที่ให้ความหมาย เป็นคำที่ปรากฏในหัวเรื่องหรือปรากฏหลายครั้ง หรือพิมพ์ตัวหนา ซึ่งถ้าไม่รู้ความหมาย ก็จะเป็นอุปสรรคต่อการเข้าใจตัวบทที่อ่านอยู่

3. anaphores

ได้แก่คำหรือกลุ่มคำที่โยงไปถึงสิ่งที่พูดมาแล้วในตัวบท ผู้เขียนจะดำเนินเรื่องด้วยการหลีกเลี่ยงไม่ใช้คำเดิม เป็นการกล่าวซ้ำ ไม่ให้เกิดความนาเบื่อ anaphores อาจอยู่ในรูปของ

- pronoms personnels : les Japonaises → **elles**
- possessifs : les Japonaises → **leur** beauté
- démonstratifs : le Japon → **ce** pays
- substitut lexical : les Japonaises → **charmantes créatures**
  (synonyme, terme générique, périphrase)
- substitut d'un verbe : Notre époque est obsédée par la sécurité
  (nominalisation) → cette **obsession** de la sécurité

ตัวบทใดที่ความสัมพันธ์ของตัวจักรกลเกิดขึ้นเพราะการใช้ anaphore ตัวบทนั้นก็จะมีความเป็นหนึ่งเดียวกันมากขึ้น ประโยคแต่ละประโยค ย่อหน้าแต่ละย่อหน้า จะถูกผูกร้อยให้ต่อเนื่องกันอย่างแน่นหนา และแน่นอน ผู้อ่านจะอ่านให้เข้าใจได้ยาก

ความต่อเนื่องของตัวบท (cohérence du texte)

การอ่านแบบวิเคราะห์ช่วยให้นิสิตเห็นความเป็นหนึ่งเดียวกัน ความต่อเนื่องของตัวบทเป็นการมอง ***"สถาปัตยกรรม"*** ของตัวบทในแง่หนึ่ง

เมื่อผู้เขียนลงมือทำงานนอกจากจะต้องให้ตัวบทดำเนินต่อเนื่องไปตั้งแต่ต้นจนจบอย่างราบรื่น มีความก้าวหน้า สืบเนื่องของตัวบทแล้ว ยังต้องคำนึงถึงความเป็นเหตุเป็นผลน่าเชื่อถือของตัวบทด้วย

องค์ประกอบที่ก่อให้เกิดความราบรื่นเป็นหนึ่งเดียวกัน ได้แก่ ความสัมพันธ์ของหัวเรื่องและหัวย่อหน้า ความต่อเนื่องของย่อหน้าแต่ละย่อหน้า รวมไปถึงคำเล็กคำน้อยที่ช่วยให้เรื่องดำเนินไปในทิศทางเดียวกัน เช่น

- connecteurs temporels : d'abord, ensuite, enfin
- connecteurs logiques : mais, cependant, parce que และ les substituts diaphoriques

ความน่าเชื่อถือของตัวบทตั้งอยู่บนรากฐานของความเป็นไปได้ในความเป็นจริงของสภาพแวดล้อม และของข้อมูลที่อยู่นอกความรู้ทางภาษา เราจะหาความเป็นไปได้ของตัวบทด้วยการตั้งคำถาม 6 ข้อ คือ

1. อะไร	เกิดอะไรขึ้น
2. ใคร	ใครเป็นผู้ทำให้เกิดขึ้น
3. ที่ไหน	เกิดขึ้นที่ไหน
4. เมื่อไร	เกิดขึ้นเมื่อไร
5. ทำไม	เหตุผลที่ทำให้เกิดขึ้น
6. อย่างไร	วิธีการ เรื่องราวของสิ่งที่เกิดขึ้น

คำตอบของคำถามทั้งหกข้อนั้นจะต้องเป็นเหตุเป็นผลซึ่งกันและกัน จึงจะทำให้ตัวบทมีความน่าเชื่อถือ เป็นไปได้ มิใช่ว่าเริ่มต้นด้วยเรื่องหนึ่ง แต่ไปจบลงด้วยอีกเรื่องหนึ่ง หรือดำเนินไปบนความขัดแย้งกันเองตลอดเวลา

ความสัมพันธ์ระหว่างผู้เขียนและตัวบท

ตัวบทบางประเภท ผู้เขียนจะเสนอแต่ข้อมูล บรรยายสิ่งที่เกิดขึ้นโดยไม่แสดงความคิดเห็นส่วนตัวออกมา (เช่น ข่าว) ผู้เขียนจะรักษาระยะห่างระหว่างตัวผู้เขียนกับตัวบทที่เขาเขียนขึ้น แต่ตัวบทบางประเภท (เช่น บทวิเคราะห์ข่าว บทวิจารณ์หนังสือ) ผู้เขียนจะแสดงความเห็นของตนเองออกมาอย่างเต็มที่ เป็นการปรากฏตัวของผู้เขียนอย่างเด่นชัด แต่ก็มีบางตัวบทที่ผู้เขียนไม่ต้องการแสดงตัวตนอย่งเปิดเผย แต่ก็อดไม่ได้ที่จะแสดงความคิดเห็น ซึ่งผู้อ่านจะต้องแยกให้ออกว่าตอนใดเป็นข้อมูล เป็นข้อเท็จจริง เป็นการบรรยาย และตอนใดเป็นความเห็นของผู้เขียนที่แทรกอยู่ ผู้เขียน ***"แอบ"*** อยู่ตรงไหน ผู้อ่านจะต้องทำตัวเป็นนักสืบ ***"แกะรอย"*** ของผู้เขียน (trace de l'auteur)

โปรดดูตัวอย่างในตัวบทเรียน le débridage des yeux

ความสัมพันธ์ระหว่างภาพประกอบและตัวบท

เพื่อดึงดูดความสนใจผู้อ่าน ตัวบทมักจะมีภาพประกอบ ผู้อ่านควรให้ความสนใจกับภาพประกอบที่มีอยู่ในตัวบทด้วย มิใช่มองข้ามไปเฉยๆ เพราะภาพประกอบจะมีส่วนช่วยให้เข้าใจตัวบทได้ง่ายขึ้น

ผู้อ่านควรจะดูว่าภาพประกอบให้ข้อมูลเพิ่มเติมกับตัวบทหรือไม่ หรือเป็นการให้ข้อมูลเดิมๆ ซ้ำๆ กับตัวบท

ภาพประกอบเป็นหนึ่งเดียวกับตัวบทหรือไม่ ส่งเสริมซึ่งกันและกันหรือไม่
ภาพประกอบสามารถสื่อโดยไม่ต้องอาศัยตัวบทหรือไม่
ภาพประกอบปราศจากตัวบทจะทำให้ความเข้าใจตัวบทไขว้เขวหรือไม่
ตัวบทปราศจากภาพประกอบจะทำให้ความเข้าใจตัวบทเป็นไปได้ลำบากหรือไม่
เหตุผลของการเลือกใช้ภาพประกอบ
ขนาด สี องค์ประกอบ ตำแหน่ง ฯลฯ ของภาพประกอบ

ประเภทของตัวบทที่แสดงความสัมพันธ์อย่างเด่นชัดระหว่างภาพประกอบและตัวบทคือตัวบทประเภทโฆษณา

บทสรุป

การที่นิสิตอ่านตัวบทภาษาฝรั่งเศสแล้วไม่เข้าใจ ปัญหาไม่ได้อยู่ที่การขาดความรู้เรื่องศัพท์ สำนวน กฎไวยากรณ์ แต่เป็นเรื่องของการไม่รู้จักโครงสร้างของตัวบท ไม่รู้จักสร้างสมมุติฐานโดยอาศัยสภาพแวดล้อมในตัวบท

การสอนอ่านเพื่อให้นิสิตเข้าใจสิ่งที่อ่านอยู่ มิใช่การอธิบายกฎเกณฑ์ทางไวยากรณ์ มิใช่การอธิบายศัพท์ยากทุกตัวที่พบ มิใช่การอธิบายศัพท์ใหม่ทุกตัวเป็นภาษาไทย มิใช่การอ่านออกเสียงให้ถูกต้อง มิใช่การสอนให้อ่านเก่ง ให้อ่านเร็ว มิใช่การสอนอ่านเฉพาะตัวบทสั้นๆ

การแก้ปัญหาการอ่านแล้วไม่เข้าใจ มิใช่การสอนอ่านเฉพาะข้อความที่น่าสนใจ หรือแปลประโยคต้นๆเป็นภาษาไทย แต่เป็นการสอนยุทธวิธีในการเข้าสู่ตัวบท (stratégies de lecture) ผู้สอนจะต้องศึกษาทำความเข้าใจกับตัวบทดูลักษณะเฉพาะของตัวบทเพื่อหาวิธีการที่เหมาะที่จะเสนอในการอ่านให้เข้าใจ ขอเสนอวิธีการศึกษาตัวบทก่อนเข้าห้องเรียน (analyses pré-pédagogiques) พอเป็นแนวทางดังนี้

ANALYSES PRE-PEDAGOGIQUES

approche socio-linguistique

- les conditions sociales de production et de consommation du produit, le statut *"social"* du message
- les positions sociales des émetteurs et des récepteurs
- variétés de langue utilisée

approche linguistique

- marques formelles d'énonciation
- sujets-énonciateurs
- lieu, moment d'énonciation
- modalités logiques
- modalités appréciatives
- actes de parole
- analyse lexicale

approche logico-syntaxe

- mise en valeur typographique
- répétitions
- reprise anaphoriques
- nominalisation
- repérage des relations temporelles

approche textuelle

- enchaînement des paragraphes
- cohérence du texte
- cohésion du texte

approche d'énonciation

- sujet-énonciateur et son intention
- situation d'énonciation
- modalités appréciatives (attitudes du scripteur)
- modalités logiques
- modalités pragmatiques
- approche pragmatique-fonctionnelle
- ce que l'auteur veut faire en écrivant
- comment argumenter?

การวัดผล เป็นการวัดผลจากความเข้าใจทั่วไป การหาประเด็นสำคัญโดยตั้งคำถามทดสอบความเข้าใจ มีการอภิปรายแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับตัวบทที่อ่าน แต่ไม่ใช่การตั้งคำถามจากตัวบทอย่างละเอียด รูปแบบการวัดผลแตกต่างกันไปตามคุณสมบัติของตัวบท

ตัวบทเปรียบเสมือนภาพใหญ่ที่ประกอบด้วยภาพเล็กๆ หลายๆ ภาพวางซ้อนกันอยู่ มีวิธีการหลายวิธีที่จะเข้าถึงตัวบท ผู้อ่านเองอาจจะพบยุทธวิธีในการอ่านที่เหมาะสมกับตนเอง และเหมาะสมกับตัวบทที่อ่าน ผู้เขียนได้เสนออาวุธต่างๆ เพื่อใช้ในยุทธภูมิการอ่านนี้ด้วย หวังว่าผู้อ่านจะนำเอาชัยแห่งการอ่านเพื่อความเข้าใจมาครอบครอง



GEOREPERES

GÉO MD. 89 JUILLET 1986

La vogue des médecines douces en France

Médecines douces, naturelles, rassurantes, populaires. Médecines alternatives, parallèles, vitales, globales. Médecines différentes... Comme pour traduire les espoirs et les angoisses de chaque être humain, nombreuses et significatives sont les appellations de ce que la médecine officielle qualifie toujours de médecines « irrationnelles ». Pendant combien de temps encore cette dénomination péjorative aura-t-elle cours ? On est en droit de se le demander devant la faveur grandissante dont bénéficient ces méthodes de soigner la maladie. Méthodes qui ne sont pas toutes nouvelles, il s'en faut. Certaines remontent à bien avant les premiers balbutiements de la médecine dite scientifique ou allopathique. Mais elle avaient été bannies et oubliées. Ou presque.

Homéopathie et ostéopathie

En France, pays hautement médicalisé, doté d'un système de sécurité sociale et de structures socio-professionnelles favorisant la médecine classique, la moitié de la population a néanmoins recours de manière régulière ou occasionnelle aux médecines douces. Outre l'acupuncture (implantation d'aiguilles en divers points précis du corps) et la phytothérapie (utilisation des plantes médicinales), dont il est principalement question dans le présent article sur la Corée du Sud, deux autres grandes disciplines bénéficient d'une vogue importante: l'homéopathie (traitement des affections à l'aide de plantes ou de substances analogues mais à très faibles doses) et l'ostéopathie (manipulation des os et des tissus pour éliminer les troubles fonctionnels dans différentes parties de l'organisme). Les statistiques sont difficiles à établir en ce domaine, mais on estime que, pour l'acupuncture, par exemple, dix mille médecins environ y ont recours. Certes, un petit nombre d'entre eux seulement la pratiquent; mais beaucoup d'autres la recommandent à leurs malades. A peu près ignorée en Europe il y a une vingtaine d'années, cette technique médicale venue d'Extrême-Orient jouit d'une extraordinaire popularité pour ses indications multiples, qu'il s'agisse de soulager des douleurs, de guérir des maladies fonctionnelles, ou de cesser de fumer.

L'homéopathie, elle, connue depuis près de deux siècles, pratiquée régulièrement par une poignée d'inconditionnels pendant des décennies, est pourtant la discipline douce la plus contestée. Elle soulève d'âpres controverses au sein du corps médical où elle est souvent considérée comme un placebo, c'est-à-dire une médication imaginaire dont les seuls effets, si effets il y a, sont d'ordre psychologique.

Cela n'empêche pas l'homéopathie de bien se porter. Au moins quatre mille médecins l'utilisent, sinon exclusivement du moins de manière régulière, associée ou non à des thérapeutiques classiques. La progression du chiffre d'affaires des laboratoires qui fabriquent des produits homéopathiques est éloquente: de 25 à 30 pour 100 par an. Alors que celle de l'ensemble de l'industrie pharmaceutique dans un pays surconsommateur n'est que de 10 à 17 pour 100.

Longue liste de traitements

Pris en charge par la Sécurité sociale depuis 1965, la part des médicaments homéopathiques dans le budget de l'assurance-maladie est de 2 pour 100. Taux faible à première vue, mais proportion beaucoup plus importante qu'il ne paraît, car les produits homéopathiques sont bon marché.

La liste des médecines douces est longue, de l'aromathérapie (à base d'huiles essentielles de végétaux) à la sophrologie (harmonie de l'esprit par la relaxation, voire l'hypnose), en passant par la mésothérapie (mini-injections le plus près possible de l'endroit endolori), l'oligothérapie (apport d'oligo-éléments: fluor, cobalt, magnésium, cuivre, or...), l'iridologie (diagnostic par l'examen de l'iris), l'argiothérapie (application, voire ingestion d'argile), la thalassothérapie (traitement par l'eau de mer, les algues, les boues marines) et bien d'autres. Une tendance récente veut que la psychothérapie soit elle aussi considérée comme une médecine douce.

Thérapeutiques complémentaires

La pression de l'opinion publique, l'attitude de nombreux médecins qui, bien que de formation classique, utilisent les médecines douces dans des cas où ils les jugent plus indiquées que leur propre arsenal de chimiothérapie, sont en train de changer les données du problème des médecines « irrationnelles » ou qui « sentent le soufre ». En mars 1986, à la suite des travaux d'un groupe d'experts, le gouvernement français a décidé de créer une Fondation de recherches sur les thérapeutiques alternatives chargée, en particulier, d'étudier les conditions de coexistence entre les diverses médecines, ainsi que les implications sociales et psychologiques d'une évolution en ce sens. C'est, estime-t-on, une initiative unique au monde qui pourrait à la longue mettre fin à des siècles d'interdits sectaires et aboutir à une harmonisation bénéfique.

Il ne s'agit pas de faciliter la tâche aux charlatans. Mais d'enrichir la médecine moderne avec les acquis, très valables, des non-médecins. De donner à ces derniers la place qui leur revient. Et d'instaurer enfin un système qui permette aux médecines douces et dures de vivre ensemble sans anathèmes. Car finalement elles sont complémentaires.

La vogue des médecines douces en France

นิตยสาร GÉO no. 89 JUILLET 1986

ขอเสนอบทความนี้ในฐานะที่เป็นตัวอย่างของบทความที่เรียกว่า texte de vulgarisation นั่นคือ เป็นการพยายามเขียนบทความเฉพาะด้าน (การรักษาโรคโดยวิธีธรรมชาติ) ซึ่งเป็นเนื้อหาทางการแพทย์เพื่อให้เป็นบทความที่ผู้อ่านทั่วไปสามารถจะเข้าใจได้

ลักษณะเด่นของบทความนี้ก็คือการใส่คำอธิบายในวงเล็บให้กับคำทางการแพทย์ที่มีรากศัพท์เป็นภาษากรีก :

- acupunture การฝังเข็ม จากการที่เคยเป็นศัพท์เทคนิค คำนี้เริ่มเป็นที่รู้จักของคนทั่วไปมากขึ้น จนกลายเป็นศัพท์ไม่เทคนิคเสียแล้ว
- phytothérapie การรักษาด้วยสมุนไพร
- homéopathie การรักษาด้วยสมุนไพรที่มีคุณสมบัติก่อให้เกิดโรคนั้นๆ ในปริมาณน้อย
- ostéopathie การรักษาโรคไขสันหลัง
- aromathérapie การรักษาโรคด้วยน้ำมันพืช
- sophrologie การรักษาสภาพจิตด้วยการผ่อนคลายความเครียด อาจถึงขั้นสะกดจิต
- mésothérapie การฉีดยาให้ใกล้บริเวณที่เจ็บปวดมากที่สุด
- oligothérapie การรักษาโรคด้วยแร่ธาตุ
- iridologie การวินิจฉัยโรคด้วยการตรวจดวงตา
- argilothérapie การรักษาโรคด้วยดินเหนียว อาจถึงขั้นบริโภค
- thalassothérapie การรักษาโรคด้วยน้ำทะเล สาหร่าย พอกตัวด้วยโคลนจากทะเล

(ผู้เขียนไม่ได้วิเคราะห์หรือเสนอยุทธวิธีในการอ่านตัวบทนี้ เพราะมุ่งแต่จะเสนอประเภทของตัวบทที่เป็น texte de vulgarisation เท่านั้น)

La Seine monte encore

Le Matin de Paris, 1/4/1978

เป็นข่าวสั้นๆ เกี่ยวกับสภาพบ้านเมือง น้ำในแม่น้ำ Seine และแม่น้ำ Marne ไหลล้นฝั่งและท่วมถนน บ้านเรือน

ตัวบทนี้เลือกมาเป็นตัวอย่างของยุทธวิธีการเข้าสู่ตัวบทด้วยการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของส่วนประกอบที่สร้างตัวบทด้วยสัญญะที่เรียกว่า exophores, anaphores และ cataphores

les exophores คือสัญญะ (signes) ที่โยงไปสู่สภาพแวดล้อมนอกขอบเขตของภาษา เช่น La Seine, Paris, Seine et Marne, Melun หรือ ces derniers jours ที่โยงไปสู่ moment de l'énonciation คือวันที่เขียนข่าวนี้ les exophores ส่วนใหญ่จะเป็นคำเฉพาะ หรืออาจจะโยงไปถึง notion หรือ concept ที่ผู้อ่านรู้จักดีอยู่แล้ว

les exophores เกี่ยวข้องกับโลกของความรู้ที่ผู้อ่านมี ถ้าผู้อ่านไม่รู้จักว่า La Seine คืออะไร แม้จะมีความรู้ด้านภาษา มีความรู้เกี่ยวกับที่มาของสิ่งที่อ่าน แต่ก็จะไม่สามารถเก็บความหมายของตัวบทได้หมด นั่นก็คือ les exophores เป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับ compétence extra-linguistique นั่นเอง

ในตัวอย่าง les exophores จะอยู่ในเครื่องหมาย ⬭

les anaphores คือสัญญะที่โยงไปสู่บริบท โยงกลับไปสู่สิ่งที่ได้กล่าวมาแล้ว ซึ่งอาจเป็นเพียงคำ 1 คำ หรือย่อหน้าทั้งย่อหน้าก็ได้ เช่น eux-mêmes ในบรรทัดที่ 4 โยงกลับไปสู่ les affluents de la Seine ที่ได้พูดถึงมาแล้ว หรือ les quais ในบรรทัดที่ 8 ก็คือ les quais de la Seine à Melun ที่ได้พูดมาแล้วในบรรทัดที่ 6 และ 7

ในตัวอย่าง les anaphores จะอยู่ในเครื่องหมาย ▭

les anaphores คือสัญญะที่โยงไปสู่บริบท สร้างความสัมพันธ์กับสิ่งที่จะกล่าวถึง เช่น quelque peu stabilisée มีความสัมพันธ์แบบ cataphorique กับ la crue ในขณะเดียวกัน la crue ก็โยงไปสู่ de la Seine

les cataphores ส่วนใหญ่จะอยู่ในรูปของ articles définis ซึ่งเป็นเสมือนตัวชี้ตัวกำหนดสิ่งที่จะตามมา ซึ่งจะตามด้วยกลุ่มคำที่เชื่อมด้วย de : la crue de la Seine หรือ subordonnée relative ที่ละไว้ฐานที่เข้าใจ เช่น *"les voies de berge (qui sont) inondées ..."*

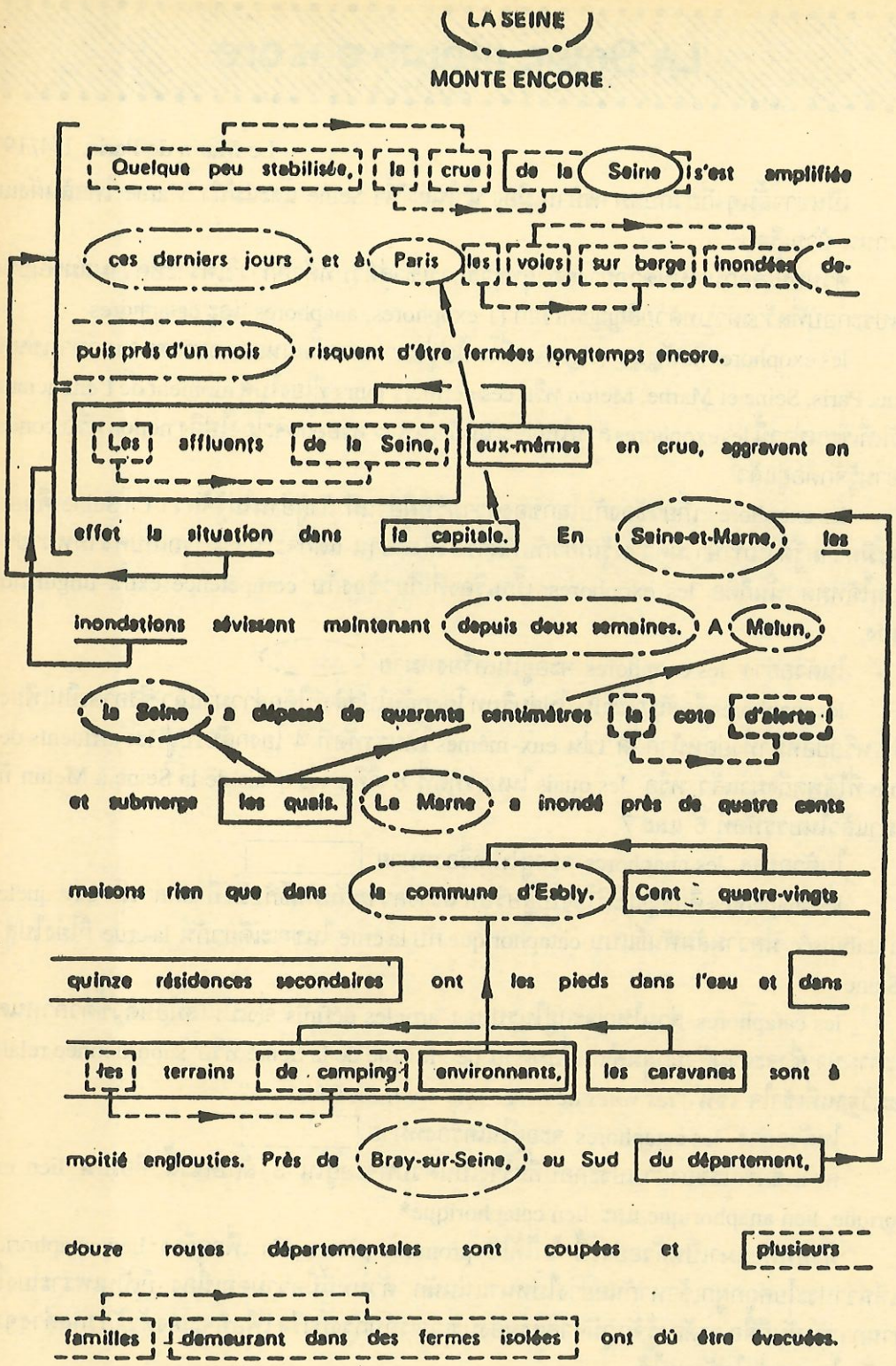
ในตัวอย่าง les cataphores จะอยู่ในเครื่องหมาย ⬚

ความสัมพันธ์ของส่วนประกอบที่สร้างเป็นตัวบทจะอยู่ใน 3 ลักษณะนี้ คือเป็น lien exophorique, lien anaphorique และ lien cataphorique*

ตัวบทที่ยกมาเป็นตัวอย่างนี้ ไม่ได้ใช้ pronoms personnels เพื่อสร้าง lien anaphorique จะเห็นว่าประโยคถูกผูกเข้าหากันอย่างไม่หนาแน่นนัก ตัวบทนี้มีความต่อเนื่อง ก็เป็นเพราะโยงไปสู่สถานการณ์ นั่นก็คือ จะต้องรู้จักภูมิศาสตร์ของบริเวณรอบกรุงปารีส เพื่อที่จะโยงตัวจักรกลต่างๆ เข้าด้วยกัน ในการเข้าใจตัวบทได้

---

* บางครั้งจะใช้คำว่า lien diaphorique ซึ่งรวม lien anaphorique และ cataphorique เข้าไว้ด้วยกัน



Texte 1 : Extrait du quotidien *Le Matin de Paris* (1/4/1978)

Les Clients du Credit Agricole font sa Publicté

เป็นโฆษณาธนาคารเพื่อการเกษตรที่ลงพิมพ์ในนิตยสารต่างๆ ช่วงปี 1981

ในแง่ของตัวบทโฆษณา เราจะสังเกตการวางหน้า การใช้ตัวพิมพ์ชนิดต่างๆ การพาดหัวเรื่อง คำขวัญท้ายตัวบท และเครื่องหมายของธนาคาร

ลักษณะเด่นของภาษาที่ใช้ในโฆษณาชิ้นนี้ก็คือ marques d'énonciation เราจึงขอเสนอตัวบทนี้เพื่อเป็นตัวอย่างในการสุ่มหา marques d'énonciation เพื่อที่จะเข้าใจความหมายของโฆษณาชิ้นนี้

- การใช้ nous และ vous

ผู้เขียนเอาตัวเองเป็นตัวแทนของธนาคาร nous ในโฆษณาชิ้นนี้จึงหมายถึงผู้เขียน และธนาคาร ซึ่งกลายเป็นบุคคลเดียวกัน แต่ nous ตั้งแต่บรรทัดที่ 14 จะมีความหมายนอกเหนือไปจากธนาคาร เพราะได้รวมลูกค้าปัจจุบันของธนาคารเข้าไว้ด้วย ดังนั้น nous จึงเป็น anaphore ของตัวแทน 2 ประเภท

Nous$_{1}$ savons, car **nous**$_{2}$ **nous**$_{3}$ connaissons bien, que **nous**$_{4}$ parlons le même langage, celui du bon sens,

nous ตัวที่ 1 = ธนาคาร

nous ตัวที่ 2, 3, 4 = ธนาคา และลูกค้าปัจจุบัน ส่วน vous ก็คือผู้อ่าน ซึ่งก็คือผู้ที่กำลังถูกเกลี้ยกล่อมมาเป็นลูกค้าของธนาคาร

- การใช้ possessifs และ pronoms personnels

sa publicité, sa → Crédit agricole

eux → nos clients

ils → nos clients

leur → nos clients

ในแง่ของ texte argumentatif โฆษณาชิ้นนี้ใช้ argument ที่ว่า ผู้อ่านอาจจะไม่เห็นดีเห็นงามกับโฆษณาชิ้นนี้ของธนาคาร แต่ลูกค้าปัจจุบันของธนาคารกลับไม่คิดเช่นนั้น เพราะพวกเขาได้เลือกใช้บริการของธนาคารด้วยความไว้เนื้อเชื่อใจ และธนาคารก็จะขอให้ลูกค้าปัจจุบันมาเป็นตัวแทนมาเป็นกระบอกเสียงให้กับธนาคาร ซึ่งวิธีการดำเนินการโต้แย้งหาเหตุผลดำเนินไปโดยอาศัย connecteurs logiques : Pourtant, donc, car

LES CLIENTS DU CREDIT AGRICOLE FONT SA PUBLICITE.

A partir de la semaine prochaine cet emplacement sera réservé au client.

A partir de la semaine prochaine, dans cet emplacement, le Crédit Agricole vous fera assister à un événement.

Quelles que soient en effet les qualités du Crédit Agricole, certains de ceux qui ne le connaissent pas suspecteront toujours notre publicité d'enjoliver quelque peu les choses. Nous n'y pouvons rien, c'est là une attitude générale. Pourtant nos clients, eux, savent très bien pourquoi ils nous ont choisis et pourquoi ils nous sont fidèles.

Nous leur avons donc demandé de vous le dire avec toute leur imagination et toute leur conviction. Nous savons, car nous nous connaissons bien, que nous parlons le même langage, celui du bon sens, et nous sommes sûrs que l'image qu'ils donneront de nous sera fidèle.

CRÉDIT AGRICOLE

Le bon sens près de chez vous.

เอกสารกำกับการใช้ยา

นิสิตอาจต้องอ่านเอกสารกำกับการใช้ยาเมื่อเดินทางไปประเทศฝรั่งเศสและเกิดเจ็บป่วยขึ้น การเรียนตัวบท ที่มีลักษณะพิเศษเช่นนี้อาจเป็นประโยชน์กับนิสิต

ตัวอย่างเอกสารกำกับการใช้ยาได้เลือกยามาเสนอ 5 ชนิด แตกต่างกันตามรูปแบบการผลิต คือ

1. Glottyl	ยาน้ำหยด	แก้ไอ เจ็บคอ
2. Magne-B6	ยาเม็ดเคลือบ	ระงับประสาท
3. Efferalgan	ยาเม็ดฟูละลายน้ำ	แก้ปวด
4. Imodium	ยาแคปซูล	แก้ท้องเสีย ท้องเดิน
5. Manganèse Cuivre Oligosol	ยาฉีดพ่นในปาก	ให้แร่ธาตุสำหรับร่างกายที่อ่อนเพลีย

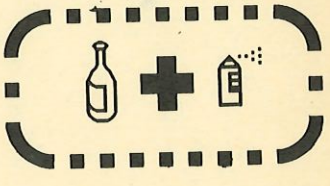
ลักษณะเฉพาะของเอกสารกำกับยา ไม่ว่ายาจะอยู่ในรูปแบบใด จะประกอบด้วยหัวข้อที่ให้รายละเอียดเกี่ยวกับ

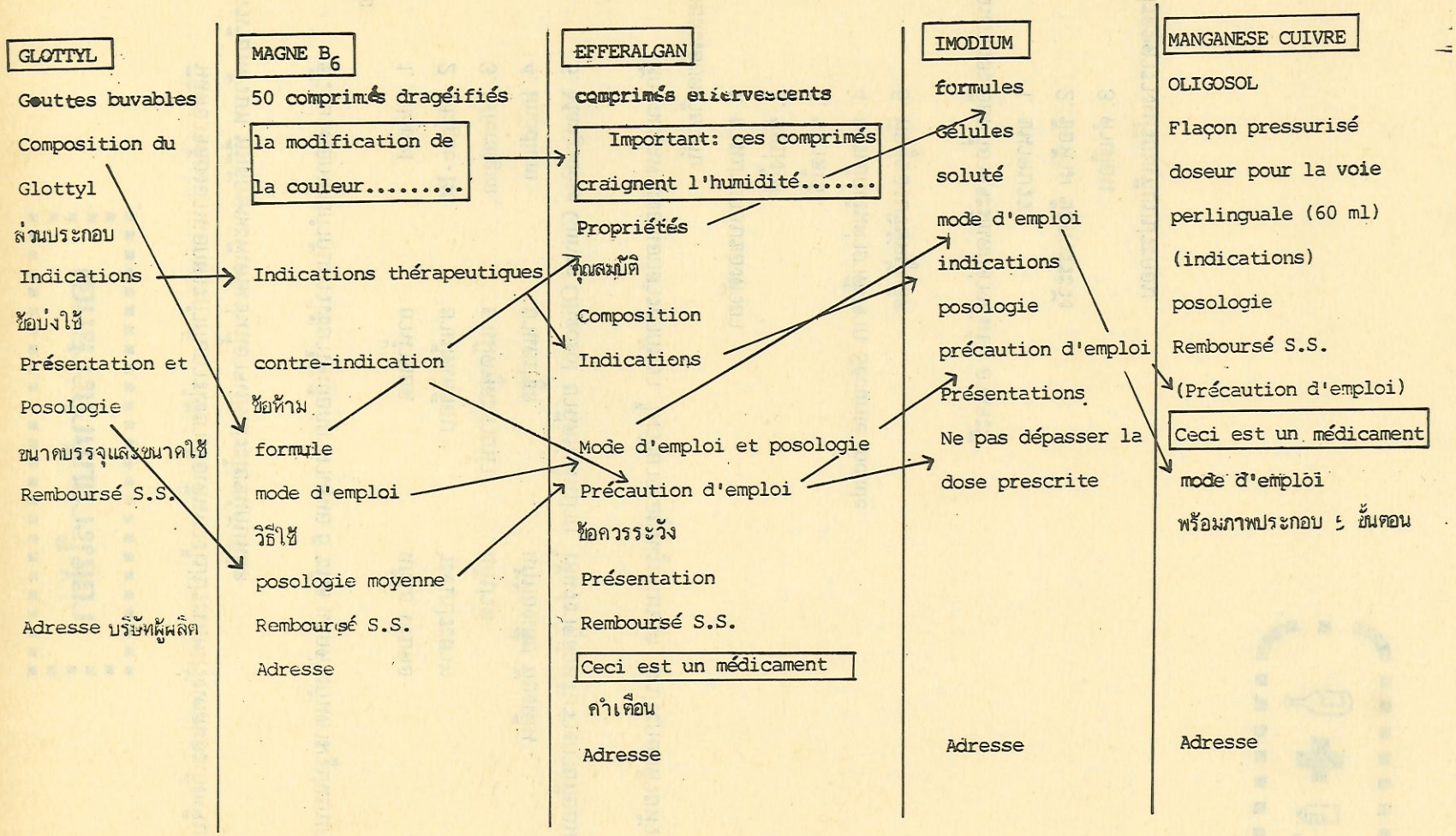
1. ส่วนประกอบของตัวยา
2. ข้อบ่งใช้
3. ขนาดใช้
4. การเบิกเงินค่ายาคืนจาก Sécurité sociale
5. ที่อยู่ของบริษัทผู้ผลิต

ส่วนรายละเอียดที่อาจจะมีแตกต่างกันไป อาจจะมี

1. ขนาดบรรจุ
2. ข้อห้าม ข้อควรระวัง
3. คำเตือน

โปรดดูตารางเปรียบเทียบประกอบ




GLOTTYL
Gouttes buvables
Composition du Glottyl
ส่วนประกอบ
Indications
ข้อบ่งใช้
Présentation et Posologie
ขนาดบรรจุและขนาดใช้
Remboursé S.S.
Adresse บริษัทผู้ผลิต
MAGNE B6
50 comprimés dragéifiés
la modification de la couleur.....
Indications thérapeutiques
contre-indication
ข้อห้าม
formule
mode d'emploi
วิธีใช้
posologie moyenne
Remboursé S.S.
Adresse
EFFERALGAN
comprimés effervescents
Important: ces comprimés craignent l'humidité.....
Propriétés
คุณสมบัติ
Composition
Indications
Mode d'emploi et posologie
Précaution d'emploi
ข้อควรระวัง
Présentation
Remboursé S.S.
Ceci est un médicament
คำเตือน
Adresse
IMODIUM
formules
Gélules
soluté
mode d'emploi
indications
posologie
précaution d'emploi
Présentations
Ne pas dépasser la dose prescrite
Adresse
MANGANESE CUIVRE
OLIGOSOL
Flaçon pressurisé
doseur pour la voie perlinguale (60 ml)
(indications)
posologie
Remboursé S.S.
(Précaution d'emploi)
Ceci est un médicament
mode d'emploi
พร้อมภาพประกอบ ๕ ขั้นตอน
Adresse

(1)

Glottyl®

Gouttes buvables

COMPOSITION DU GLOTTYL
Le Glottyl est une médication destinée au traitement des troubles de la voix et des maladies inflammatoires et congestives des voies respiratoires supérieures.
Le Glottyl est composé de plusieurs teintures ou extraits végétaux auxquels est associé un anesthésique local (chlorhydrate d'amyléine).
L'Erysimum officinale, plus connu sous le nom "d'Herbe aux chantres", est utilisé depuis toujours dans l'enrouement. Il exerce une activité décongestive des régions pharyngée et laryngée.
L'Aconit développe une action décongestive et analgésique sur le pharynx, le larynx et, plus généralement, sur les régions innervées par le nerf facial.
La Belladone est anti-spasmodique.
L'Euphorbia pilulifera est connue pour ses propriétés astringentes décongestives et anti-spasmodiques.

INDICATIONS
– laryngites catarrhales aiguës ou subaiguës,
– laryngites chroniques,
– trachéites, bronchites aiguës ou chroniques,
– toux spasmodiques et réflexes.

PRÉSENTATION ET POSOLOGIE
Flacon de 34 ml (25 gouttes buvables/ml).
Enfants de 30 mois à 3 ans : 10 gouttes par jour et par année d'âge (en plusieurs prises).
Enfants de 3 à 15 ans : 10 à 20 gouttes, 4 fois par jour.
Adultes : 40 à 50 gouttes, 4 à 6 fois par jour.
A administrer dans un peu d'eau ou de tisane.
L'apparition d'un léger dépôt peut être considérée comme normale.

Remboursé Sécurité Sociale.
AMM 304.399.0 – Pc 111 L 284.

Merrell Dow

MERRELL DOW FRANCE S.A.
45-49, rue de Villiers - 92200 Neuilly sur Seine

GG 7000784

(2)

MAGNE-B_6

50 comprimés drageifiés

La modification de la couleur de ces comprimés drageifiés est due à la suppression de la TARTRAZINE Leur activité thérapeutique n'est en rien modifiée

indications thérapeutiques

Spasmophilies
Hyperexcitabilité neuromusculaire
Nausées, vomissements de la femme enceinte.

contre-indication

Insuffisance rénale grave

formule

Lactate de magnésium ..... 0,500 g
Chlorhydrate de pyridoxine ..... 0,125 g
Excipient ... . q.s.p. 1 comprimé drageifié

AMM 312 500.9

mode d'emploi

Voie orale, à utiliser selon prescription médicale

posologie moyenne

2 comprimés au cours des 3 principaux repas pendant 1 mois au minimum

Remboursé S.S

Laboratoires MILLOT-SOLAC
16, Av. George V - 75008 PARIS FRANCE

R 6864 F

(3)

(recto)

EFFERALGAN

vitaminé C

paracétamol + acide ascorbique

comprimés effervescents

***Important** : ces comprimés craignent l'humidité et la chaleur.*
Reboucher le tube avec soin immédiatement après usage.
L'action de la cartouche déshydratante contenue dans le bouchon favorise la conservation des comprimés.
L'absorption accidentelle de son contenu ne présente pas de danger, le produit étant dépourvu de toxicité.

Propriétés :
EFFERALGAN vitamine C est un antalgique, antipyrétique de conception originale par sa forme galénique mise au point par les Laboratoires UPSA.
Il permet de combattre rapidement la douleur et la fièvre.
Les comprimés effervescents d'EFFERALGAN vitaminé C sont sécables.
Ils donnent une solution limpide.
EFFERALGAN vitamine C est indiqué chez l'adulte et chez l'enfant.

Composition :
Paracétamol : 0,330 g - Acide ascorbique : 0,200 g
Excipient q.s.p. 1 comprimé effervescent de 3 g.

Indications :
Traitement symptomatique des affections douloureuses et des affections fébriles.
Les affections douloureuses d'origines diverses :
• céphalées • douleurs dentaires
• douleurs musculaires, courbatures, névralgies
• douleurs rhumatismales, lumbagos
• douleurs urinaires • douleurs gynécologiques.
Les manifestations fébriles quelle que soit leur nature :
• maladies pulmonaires • angines, rhinopharyngites • états grippaux.

Mode d'emploi et posologie :
Mettre le comprimé dans un grand verre d'eau. La dissolution totale est obtenue rapidement.
La posologie habituelle recommandée est la suivante :
• adultes à partir de 15 ans :
1 à 2 comprimés 1 à 3 fois par jour dans un grand verre d'eau.
• enfants de 7 à 15 ans :
de 7 à 13 ans : un demi à 1 comprimé 1 à 3 fois par jour dans un grand verre d'eau.
de 13 à 15 ans : 1 comprimé à 1 comprimé et demi 1 à 3 fois par jour dans un grand verre d'eau.

131 471

(verso)

Précautions d'emploi :
- Ne pas dépasser la posologie indiquée et consulter rapidement le médecin en cas de surdosage accidentel.
- Ne pas laisser à la portée des enfants.
- Ne pas utiliser de façon prolongée sans avis médical.
- En raison de sa teneur en principe actif, ne pas administrer ce produit au jeune enfant, à moins d'un fractionnement de la prise.
- Il est souhaitable de ne pas prendre le produit en fin de journée.
- En cas de régime desodé ou hyposodé, il faut savoir que chaque comprimé d'EFFERALGAN vitamine C contient environ 330 mg de sodium et en tenir compte dans la ration journalière.

Présentation :
Boîte de 20 comprimés effervescents.
A.M.M. n° 326.842.4 - Visa PC 88 R 289
Remboursé Sécurité Sociale.

Ceci est un médicament
Un médicament n'est pas un produit comme les autres
Il vous concerne, vous et votre santé
Le médicament est un produit actif
Une longue recherche a permis de découvrir son activité,
mais son absorption n'est pas toujours sans danger
Ne le laissez pas à portée de main des enfants
Il ne faut jamais abuser des médicaments
Il ne faut utiliser les médicaments qu'à bon escient
Utilisez les médicaments prescrits comme vous le dit votre médecin
Il sait quels sont les médicaments dont vous avez besoin
Exécutez exactement les prescriptions de son ordonnance : suivez le traitement prescrit,
ne l'interrompez pas, ne le reprenez pas de votre seule initiative
Votre pharmacien connaît les médicaments : suivez ses conseils
Il ne s'agit pas pour vous de prendre beaucoup de médicaments
Il s'agit pour vous de prendre les médicaments dont vous aurez besoin

---

UPSA
laboratoires

230EFFED1 D7/84

128, rue Danton - 92500 Rueil-Malmaison et 47000 Agen.

(4)

TRADE MARK

Imodium

© LABORATOIRES JANSSEN 1984

(lopéramide)

formules :

- **Gélules :**
  pour une gelule *loperamide chlorhydrate 2 mg.* AMM n° 318 860.7
- **Soluté :**
  pour 100 ml *loperamide chlorhydrate 21,5 mg soit 20 mg de loperamide base, paraoxybenzoate de methyle 72 mg, paraoxybenzoate de propyle 8 mg.*
  AMM n° 318 865.9

mode d'emploi :

A avaler avec un peu d'eau

indications :

Traitement symptomatique des diarrhees aigues et chroniques quels que soient l'etiologie et l'âge du malade.

posologie :

Selon prescription medicale.
A titre indicatif : Posologie initiale :
– ADULTES 2 gelules (dose quotidienne maximum 8 gelules).
– ENFANTS 1 gelule (dose quotidienne maximum 6 gélules).
Chez l'adulte comme chez l'enfant, une gelule supplementaire sera administree apres chaque selle non moulée
– NOURRISSONS 10 gouttes/kg reparties en 2 à 3 prises. (dose quotidienne maximum 30 gouttes/kg).

precaution d'emploi :

Arreter le traitement des les premiers signes de constipation lies à un surdosage éventuel.

présentations :

Boite de 20 gelules.
Flacon de 90 ml 1 ml = XXVII gouttes = 0,2 mg de loperamide base.

Ne pas depasser la dose prescrite.

LABORATOIRES JANSSEN. 5, rue de Lübeck - 75116 PAI.

L.J 362500.G

(recto) (5)

Manganèse Cuivre Oligosol®

Flacon pressurisé doseur pour la voie perlinguale (60 ml)

Gluconate de Manganèse	0.590 mg
Gluconate de Cuivre	0.518 mg
Glucose	10 cg
Eau purifiée Q.S.P.	2 ml

30 doses de 2 ml

A.M.M. 307 5091 · brevet 82 · 03027 (Procede de fabrication de gluconates)

TRAITEMENT CATALYTIQUE PAR LES OLIGO-ELEMENTS DES ETATS INFECTIEUX CHRONIQUES ET DE L'HYPOSTHENIE

POSOLOGIE : 1 à 2 prises par jour selon prescription médicale.

· pca 83-35/A · Rembourse par la Securite Sociale.

Note importante à propos de l'absorption des solutés "oligosols®"

Il est très important que ces solutés soient pris à jeun (ou tout au moins loin des repas) et introduits sous la langue en prenant la précaution de laisser le liquide se mélanger lentement à la salive avant d'avaler.

C'est, en effet, de cette manière appelée aussi "administration perlinguale", qu'on obtiendra le maximum d'efficacité.

P.C. 1796

CECI EST UN MÉDICAMENT

UN MÉDICAMENT N'EST PAS UN PRODUIT COMME LES AUTRES

Il vous concerne, vous et votre santé.

LE MÉDICAMENT EST UN PRODUIT ACTIF

Une longue recherche a permis de découvrir son activité.

Mais son absorption n'est pas toujours sans danger.

NE LE LAISSEZ PAS A PORTÉE DE MAIN DES ENFANTS

Il ne faut jamais abuser des médicaments.

Il ne faut utiliser les médicaments qu'à bon escient.

UTILISEZ LES MÉDICAMENTS COMME VOUS LE DIT VOTRE MÉDECIN

Exécutez exactement les prescriptions de son ordonnance suivez le traitement prescrit, ne l'interrompez pas, ne le reprenez pas de votre seule initiative.

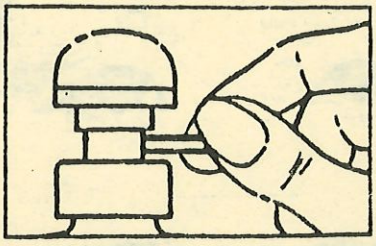
Suivez toujours les conseils de votre médecin, écoutez-le.

IL NE S'AGIT PAS POUR VOUS DE PRENDRE BEAUCOUP DE MÉDICAMENTS

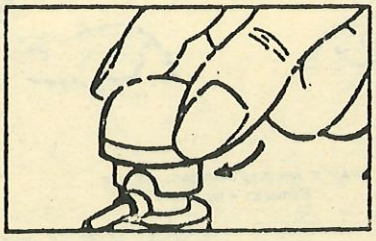
IL S'AGIT POUR VOUS DE PRENDRE LES MÉDICAMENTS DONT VOUS AUREZ BESOIN

Votre médecin sait quels sont les médicaments dont vous avez besoin.

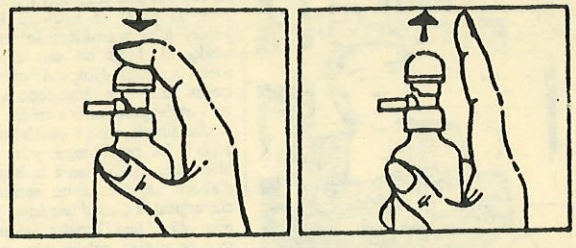
Mode d'emploi



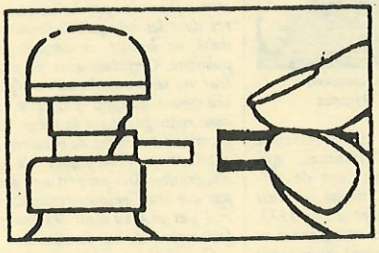
1
Détacher la languette
d'inviolabilité
en tirant sur son extremité



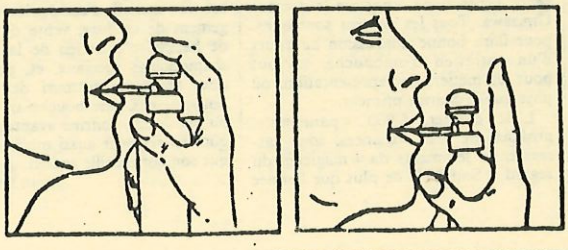
2
Positionner la tête doseuse
suivant le croquis.



3
Amorcer le système doseur
en appuyant à fond
sur la tête doseuse
puis en relachant :
la dose de médicament éjectée
est incomplète et doit être jetée.

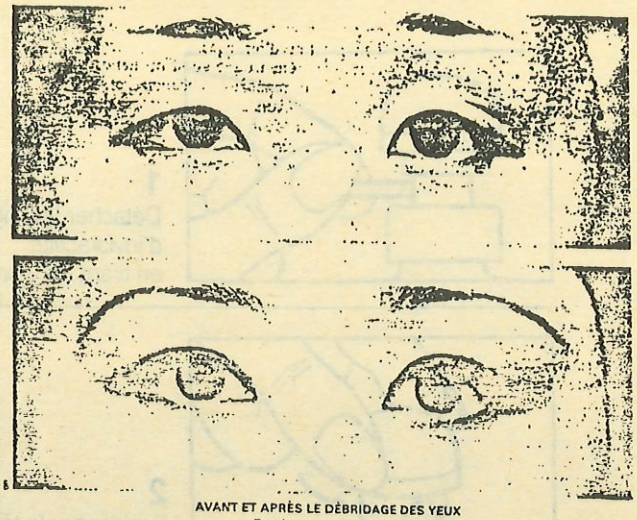


4
Adapter l'embout rouge,
le flacon est alors
prêt à l'emploi
et contient 30 doses de 2 ml.



5
Appuyer sur la tête doseuse
puis relacher :
la dose exacte de médicament
(2 ml) est alors éjectée.

LABCATAL, 7, rue Roger Salengro, 92120 Montrouge



AVANT ET APRÈS LE DÉBRIDAGE DES YEUX
Renier sa « japonité »

MŒURS

Japon: un nouveau regard

Les yeux fermés, les Japonaises confient leur beauté au docteur miracle de Tokyo. En quelques minutes et contre un gros chèque.

Elles n'ont pas été battues par leurs maris. Les Japonaises se promenant, à Tokyo, un œil caché par un pansement sortent de la plus célèbre clinique du Japon : le Jujin Hospital. Un sorcier de la chirurgie, le docteur Fumihiko Umizawa, y fait fortune, comme il ne pourrait pas le faire ailleurs, avec une opération de chirurgie esthétique bien particulière : le débridage des yeux !

Au cinéma, à la télévision, des spots publicitaires vantent le doigté du « docteur miracle ». A la station de métro Shimbashi, la plus proche de la clinique, de grandes affiches signalent aux passagères qu'elles sont bien arrivées. Des panneaux fléchés indiquent la route à suivre. Et voici l'entrée du Jujin Hospital. Elle ressemble à une agence de voyages, avec brochures et dépliants publicitaires. Assis à son bureau, le Pygmalion des lieux tourne le dos à une galerie de photos couleur, « avant-après », des charmantes créatures dont il a remodelé le visage, et surtout le regard.

Un vrai phénomène social que ce débridage des yeux. Dans ce pays « machiste », les premières victimes de la crise, même si elle est moins ressentie qu'ailleurs, sont les femmes, qui connaissent encore davantage de difficultés à trouver un emploi. *« C'est depuis le premier choc pétrolier, en 1973, que l'on a vu arriver des collégiennes et des étudiantes qui constituent maintenant la majorité de notre clientèle pour ce genre d'opération »*, constate le docteur Umizawa. Tous les moyens sont bons, pour faire bonne impression au cours d'un entretien d'embauche, surtout pour les métiers de représentation, où physique et charme priment.



LE DOCTEUR FUMIHIKO UMIZAWA
10 minutes, 6 000 francs

L'été dernier, 6 000 « patientes », profitant de leurs vacances, sont passées entre les mains du « magicien du regard ». Soit 30 % de plus que l'année précédente ! Durée de cette délicate opération : dix minutes. Des minutes en or : 200 000 yens, soit 6 000 francs ! Pour se payer ce nouveau look, des jeunes filles travaillent le soir ou le week-end. Mais on sait se montrer social au Jujin Hospital, où se pratiquent aussi des réductions « étudiantes » et des paiements à crédit.

Une simple usine à ouvrir les yeux, le Jujin ? La psychologie y a aussi sa place. Les candidates à la beauté sont d'abord soumises à un entretien préchirurgical. *« Quand une jeune fille vient nous voir, il faut l'écouter, même si elle a tort de penser qu'elle n'est pas belle,* explique le docteur Umizawa. *Beaucoup sont influencées par les actrices étrangères dont les marques japonaises de produits de beauté se servent pour leur publicité. Certaines sont persuadées que leur vie sera transformée simplement en changeant d'aspect physique. Mais, en nous renseignant sur leur âge, leur milieu social, nous tentons de mesurer les répercussions psychologiques de ce genre d'opération. Des parents ne comprennent pas que leurs enfants renient leur "japonité", et on a vu ainsi des jeunes filles se faire rejeter de leur famille. »*

Quand le « terrain » est bon, la mécanique du Jujin Hospital se met en branle : conseils d'esthéticiennes, changement de coiffure, vente de produits de beauté, d'entretien de la peau, de shampooings spéciaux, et, pour quelques coups de bistouri de plus, un nouveau nez, une bouche transformée ou une fausse poitrine avantageuse. De quoi en ressortir aussi métamorphosée que son portefeuille amenci. ●

PHILIPPE GENET

Japon : un nouveau regard

Le Point no 570, Août 1983

บทความนี้ตีพิมพ์ในนิตยสาร Le Point คอลัมน์ Moeurs เป็นบทความสั้น มีความยาว 1 หน้า Philippe GENET ผู้เขียนต้องนำเสนอปรากฏการณ์ที่ดูเป็นของแปลกใหม่สำหรับสังคมฝรั่งเศสนั่นคือ การทำศัลยกรรมเสริมความงามของสาวญี่ปุ่น ผ่าตัดตาให้เป็น 2 ชั้น

บทความนี้มีลักษณะที่น่าศึกษา 3 ประการ คือ

1. ภาพประกอบ
2. การใช้คำต่างๆที่โยงถึง référence เดียวกัน (anaphores)
3. *"ร่องรอย"* ของผู้เขียน

1. ภาพประกอบ

ภาพดวงตา 2 คู่ และภาพชายหนุ่มนั่งอยู่หน้าภาพถ่ายของหญิงสาวที่ติดอยู่บนฝาผนังด้านหลัง สามารถสื่อให้ผู้อ่านคาดการณ์ได้ว่า บทความจะมีเนื้อหาเกี่ยวกับอะไร เมื่อให้นิสิตดูแต่เฉพาะภาพประกอบ 3 ภาพนี้ นิสิตแทบทุกคนสามารถค้นหาคำบรรยายภาพได้ทันที คือ ภาพดวงตา 2 คู่ จะเป็นดวงตาก่อนและหลังการรับการทำศัลยกรรมตบแต่ง ส่วนภาพชายหนุ่มก็คือ นายแพทย์ผู้ทำการเสริมความงาม เจ้าของผลงานของดวงตาคู่ล่าง

นั่นก็คือ ภาพประกอบสามารถสื่อความหมายได้เต็มที่โดยไม่จำเป็นต้องพึ่งตัวบท

2. anaphores

ในตัวบทนี้จะอุดมไปด้วยคำหรือสำนวนที่ใช้เพื่อพูดถึงสิ่งที่ได้เอ่ยมาแล้ว เพื่อหลีกเลี่ยงการใช้คำซ้ำ –

นิสิตจะสุ่มหาคำที่ใช้แทนตัวจักรกลหลักของบทความนี้ โดยแบ่งได้เป็น 4 ประเภทด้วยกัน คือ

ผู้ที่ทำศัลยกรรมตา 2 ชั้น	นายแพทย์ผู้ทำการผ่าตัด	สถานที่ผ่าตัด	ศัลยกรรมผ่าตัดตา
• les Japanaises • Elles • les passagères • des charmantes créatures • les premières victimes de la crise • des collégiennes • des étudiantes • notre clientèle • 6000 patientes • des jeunes filles • les candidates à la beauté • une jeune fille • elle • certaines • leurs enfants	• le docteur miracle du Tokyo • Un sorcier de la chirurgie • le Docteur Fumihiko Umizawa • le pygmalion des lieux • il • le magicien du regard	• la plus célèbre • clinique du Japon • le Jugin Hospital • y • son bureau • Une simple usine à ouvrir les yeux	• *"Renier sa japonité"* • un oeil caché par un pansement • une opération de chirurgie esthétique bien particulière • le débridage des yeux • a remodelé le regard • Un vrai phénomène social • ce genre d'opération • cette délicate opération • des minutes en or • ce nouveau look • en changeant d'aspect physique • renient leur *"japonité"*

นอกจากนี้ยังมี anaphore ของ Japon คือ ce pays machiste จะเห็นได้ว่า Philippe GENET ได้ใช้วิธีการของ substitut lexical เป็นส่วนใหญ่ ส่วน pronoms personnels มีใช้เพียงบางแห่งเท่านั้น

3. "ร่องรอย" ของผู้เขียน

ถึงแม้ผู้เขียนจะไม่ได้ใช้ JE-sujet énonciateur - ในการแสดงความเห็นส่วนตัว Philippe GENET ก็มีวิธีการแสดงความเห็นเกี่ยวกับศัลยกรรมตา 2 ชั้น โดยได้สอดแทรกความคิดของตัวเองไว้ในที่ต่างๆ ตัวตนของผู้เขียนที่ปรากฏได้แสดง *"น้ำเสียง"* ที่ไม่เห็นด้วย ดูออกจะดูแคลนเสียด้วยซ้ำ

1. les yeux fermés, les Japonaises confient leur beauté au doctor miracle de Tokyo	1. หลังการผ่าตัดตา นายแพทย์จะเอาปลาสเตอร์ติดแผลบริเวณดวงตา ผู้เขียนใช้คำว่า les yeux fermés ซึ่งนอกจากจะหมายถึงดวงตาที่ถูกปิด เพราะผ่าตัดตา 2 ชั้นแล้ว ยังหมายถึงการหลับหู หลับตาทำอะไรโดยไม่ตริตรอง
2. Elles n'ont pas été battues par leurs maris	2. อย่าได้เข้าใจผิดว่าสาวญี่ปุ่นที่เราเห็นเดินไปเดินมาอยู่ในท้องถนน มีปลาสเตอร์ปิดตาข้างหนึ่ง ถูกสามีซ้อมจนตาปิด Philippe GENETพูดด้วยน้ำเสียงเย้ยหยันที่หญิงญี่ปุ่นยอมเสียเงินจำนวนมากเพื่อผ่าตัดตา 2 ชั้น
3. Elle ressemble à une agence de voyage	3. ทางเข้าของโรงพยาบาลดูเหมือนเป็นบริษัทท่องเที่ยวมากกว่าสถานพยาบาล นั่นคือเป็นเรื่องของธุรกิจไปเสียแล้ว
4. De quoi en ressortir aussi métamorphosée que son portefeuille aminci.	4. สาวชาวญี่ปุ่นต้องเสียเงินก้อนใหญ่เพื่อจ่ายให้กับนายแพทย์ผู้นี้ จริงอยู่ที่ออกมาจากโรงพยาบาลด้วยการปรับปรุงโฉมให้งดงาม แต่กระเป๋าเงินก็แฟบตามไปด้วย
5. le docteur Fumihiko. Umizaway fait fortune, comme il ne pourrait pas le faire ailleurs	5. มีแต่ในประเทศญี่ปุ่นเท่านั้นที่นายแพทย์คนนี้จะทำมาหาเงินได้
6. การใช้คำที่แสดงความหมายลบ le docteur **miracle,** un **sorcier** de la chirurgie *"le **magicien** du regard"* une simple usine à **ouvrir les yeux.**	6. ศัลยกรรมตบแต่งเป็นเรื่องเวทย์มนตร์กลมายาที่สามารแปลงให้เกิดความงามไม่ได้เป็นเรื่องของวิทยาศาสตร์ โรงพยาบาลก็กลายเป็นโรงงานที่ *"เปิด"* ตา

7. ce pays *"machiste"*

7. สาวญี่ปุ่นตกเป็นเหยื่อของสภาพเศรษฐกิจที่ตกต่ำ ยิ่งถ้าไม่มีความสวย ก็ยิ่งหางานยากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะในประเทศที่ผู้ชายเป็นใหญ่ไม่มีความเสมอภาคระหว่างชาย-หญิง

8. **renier sa** ***"japonité"***

8. ต่อไปนี้จะหาสาวญี่ปุ่นที่ตาหยีคงยาก การปฏิเสธความเป็นคนญี่ปุ่นด้วยการไปทำตาโต 2 ชั้น เป็นการปฏิเสธเอกลักษณ์ของชาติเลยทีเดียว

ความสัมพันธ์ระหว่างชื่อบทความกับเนื้อเรื่อง

ถ้าพิจารณาแต่เฉพาะชื่อบทความ Japan : un nouveau regard ผู้อ่านอาจตีความไปได้หลายลักษณะ Philippe GENET เลือกใช้คำ regard เพื่อให้เกิดการตีความหมายกำกวม เป็นการทำ anti-climax ให้กับบทความ regard ที่ Philippe GENET พูดถึงไม่ได้หมายถึงโลกทัศน์แบบใหม่ของคนญี่ปุ่น

หรือ การมองดูประเทศญี่ปุ่นในแง่มุมใหม่

แต่เป็นสายตาของดวงตาที่ได้รับการเสริมให้โตขึ้น ไม่ได้เป็นการมองจากดวงตาที่หยีอีกต่อไปแล้ว

บทความชิ้นนี้น่าสนใจในแง่ของการศึกษา liaison diaphorique, mots de reprixe และ rapport du texte et l'image




LA JEUNE DROITE
REISER
QUAND JE SERAI GRAND, JE SERAI "MEDECIN SANS FRONTIÈRES"
AH C'EST BIEN, ÇA!
ALORS, TU SOIGNERAS LES MALHEUREUX DU MONDE ENTIER?...
... LES RÉFUGIÉS ASIATIQUES, LES EXPULSÉS D'AFRIQUE, LES REBELLES DES LUTTES ARMÉES, SANS TENIR COMPTE DES FRONTIÈRES!
QU'EST CE QUE C'EST QUE CES TARÉS!
J'AURAIS DES CLINIQUES EN ESPAGNE EN BELGIQUE ET AU LUXEMBOURG
... JE PLANQUERAI MON PRIC EN SUISSE, J'INVESTIRAI EN CALIFORNIE ET J'AURAIS UNE ÎLE DANS LE PACIFIQUE!
NO 952 4 FEV 83
Le Nouvel Observateur

La jeune droite

Le Nouvel Observateur, no 952, FEV, 1983

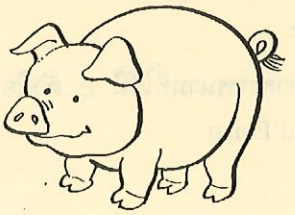
การ์ตูนล้อเลียนการเมืองของ Reiser ชิ้นนี้เป็นตัวอย่างของตัวบทที่ต้องอาศัยความรู้รอบตัว (connaissances extra-linguistiques) ช่วยเพิ่มความเข้าใจ

ผู้อ่านจะต้องเข้าใจความเป็นมาของ *"Médecin sans Frontières"* ซึ่งเป็นองค์กรการกุศลตั้งขึ้นมาเมื่อปี 1971 เพื่อช่วยเหลือผู้ที่ประสบภัยจากธรรมชาติและจากความผันแปรทางการเมือง โดยไม่เลือกเชื้อชาติเผ่าพันธุ์

เมื่อลูกประกาศกับพ่อแม่ว่าโตขึ้นจะเป็นนายแพทย์เข้าร่วมงานกับองค์กรนี้ พ่อแม่ก็ดีใจที่เห็นลูกมีจิตใจคิดช่วยเหลือผู้ตกทุกข์ แต่การณ์ปรากฏว่า ลูกตีความ *"Médecin sans Frontières"* ไปอีกรูปแบบหนึ่ง Reiser ต้องการจะวิพากษ์วิจารณ์องค์กรการกุศลทั้งหลายมิใช่แต่ *"Médecin sans Frontières"* เท่านั้นที่กลายเป็นองค์กรที่ตักตวงหาผลประโยชน์ ร่ำรวย สวนทางกับอุดมการณ์แรกเริ่มของตน

La jeune droiteไม่ได้หมายถึงพวก *"ขวา (แบบ) ใหม่"* เท่านั้น แต่ยังหมายถึง วัยรุ่นที่เป็นคนรุ่นใหม่ ซึ่งไม่ได้รักษาภาพพจน์ของวัยรุ่นในอดีตอีกแล้ว วัยรุ่นในอดีตคือคนที่สนใจปัญหาบ้านเมือง มีความคิดทางการเมือง เอียงซ้าย La jeune droite คือคนรุ่นใหม่ที่คิดแต่เรื่องเงิน แสวงหาประโยชน์ส่วนตน มีความคิดเอียงขวา อาจเป็นเพราะตั้งแต่ปี 1980 เป็นต้นมา สภาพทางเศรษฐกิจในประเทศฝรั่งเศสเริ่มแย่ลง ปัญหาคนว่างงานเพิ่มมากขึ้น

การรู้ความเป็นไปของเหตุการณ์บ้านเมืองบ้าง จะช่วยให้เข้าใจการ์ตูนเรื่องนี้ได้ดีขึ้น และมองเห็นความสัมพันธ์ระหว่างเนื้อเรื่องกับชื่อเรื่อง La jeune droite.



Texte publicitaire : Eau d'Evian

Eau d'EVIAN

L'eau d'Evian. Il lui faut 15 ans pour traverser les sables glaciaires des alpes et trouver ainsi un équilibre idéal en sels minéraux.

Sa pureté et son équilibre minéral font qu'elle diffuse rapidement dans votre corps et circule partout comme si elle était chez elle. Votre organisme se purifie en douceur.

L'eau d'Evian. Elle est tout harmonie, pureté, équilibre. C'est bon l'équilibre.

Evian. L'**équilibre** minéral
5

นี่คือตัวอย่างของตัวบทโฆษณา โฆษณาชิ้นนี้ประกอบด้วยภาพและคำโฆษณา

คำโฆษณากินเนื้อที่ครึ่งบนของตัวบท ใช้ตัวอักษรสีขาวบนพื้นสีฟ้าน้ำทะเล เนื้อที่ครึ่งล่างด้านซ้ายเป็นรูปเด็กผู้หญิงวัยย่างเข้าวัยรุ่นในชุดเต้นแอโรบิก ยืนกางแขนบนขาเดียว ส่วนด้านขวาเป็นรูปน้ำดื่ม Evian ที่กำลังถูกรินใส่แก้ว โดยแก้วตั้งอยู่บนเทือกเขาแอลป์ที่มีหิมะปกคลุม

กลางหน้ามีประโยค C'est bon l'équilibre พาดกลางด้วยตัวพิมพ์ใหญ่สุด

คำเด่นของบทโฆษณาคือ équilibre ที่ใช้ถึง 5 ครั้ง กระจายไปทั่วตัวบท

verbes ที่ใช้แสดงการเคลื่อนไหวเดินทางของน้ำ : traverser, diffuse, circule น้ำที่ไหลผ่านผ่านชั้นทรายได้รับการกรองจากเทือกเขาแอลปส์ เพื่อที่จะมาไหลวนเวียนในร่างกายเพื่อให้เกิดความสมดุล

15 ans	แสดงระยะเวลายาวนานกว่าน้ำจะไหลซึมเพื่อละลายซึมซับเกลือแร่
rapidement	น้ำไหลวนเวียนอย่างรวดเร็วในร่างกาย
en douceur	ระบบในร่างกายได้รับการชำระให้สะอาดบริสุทธิ์อย่างนิ่มนวล

น้ำไหลวนเวียนไปทั่วร่างเหมือนกับที่ไหลซึมผ่านชั้นหินทรายที่เป็นแหล่งกำเนิดน้ำ ความบริสุทธิ์ของน้ำและคุณสมบัติที่ชำระล้างสิ่งสกปรกในร่างกายแสดงด้วยคำนามและคำกริยา pureté, se purifie

คำสรรพนามที่ใช้มี 2 ตัวคือ elle แทน l'eau และ vous คือ lecteur → consommateur de l'eau d'Evian

L'eau d'Evian. Il lui faut 15 ans pour traverser les sables glaciaires des Alpes et trouver ainsi un équilibre idéal en sels minéraux.

Sa pureté et son équilibre minéral font qu'elle diffuse rapidement dans votre corps et circule partout comme si elle était chez elle. Votre organisme se purifie en douceur.

L'eau d'Evian. Elle est tout harmonie, pureté, équilibre. C'est bon l'équilibre.

C'est bon l'équilibre



ภาพประกอบเป็นรูปเด็กผู้หญิงหน้าแจ่มใส ยกขากางออก 1 ข้าง กางแขนเพื่อหาสมดุลให้กับร่างกาย

น้ำในแก้วใสสะอาดจนสามารถมองทะลุเห็นสีฟ้าเบื้องหลัง ตั้งอยู่บนยอดเขา แสดงถึงสมดุลของแก้วที่บรรจุน้ำ

สีที่ใช้คือ สีฟ้า สีฟ้าน้ำทะเล สีชมพู สีเหลือง สีแดง และสีขาว เด็กผู้หญิงใส่เสื้อ กางเกง และถุงเท้ายาวสีชมพู ซึ่งเป็นสีเดียวกับฉลากปิดขวดน้ำ

สีด้านหลัง คือ สีเขียว สีของแมกไม้ และสีน้ำ สีของท้องฟ้าใสเหนือเทือกเขาแอลปส์ เป็นสีของธรรมชาติ

บนฉลากปิดขวด จะพบภาพของเทือกเขาแอลปส์

สมดุลของเด็กผู้หญิง สมดุลของแก้วน้ำบนยอดเขา สมดุลของคำโฆษณากับภาพประกอบที่ใช้พื้นที่ครึ่งหน้าเท่ากัน ร่างกายพบสมดุล สมดุลจากเกลือแร่ที่ได้จากน้ำ Evian ทั้งหมดนี้ถ่ายทอดด้วยประโยคกลางหน้า พิมพ์ด้วยตัวพิมพ์ใหญ่ C'est bon l'équilibre

ความกลมกลืนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันระหว่างภาษาและภาพ ช่วยให้การรับสื่อความหมายของโฆษณาชิ้นนี้ชัดเจน



ตัวอย่างกิจกรรมที่ทำในห้องเรียน

I. Le travail au féminin

Passe Partout, no. 2, NOV. 1980, p. 8-9

เป็นตัวบทที่ปรากฏในนิตยสารที่ทำขึ้นเพื่อเสริมความรู้สำหรับเด็กที่เรียนภาษาฝรั่งเศส จึงเขียนด้วยภาษาง่ายๆ

เมื่อนิสิตอ่านตัวบทนี้ (คาดว่า) นิสิตจะสามารถเข้าใจเนื้อหาของตัวบทนี้ได้ทั้งหมด เพราะนิสิตมีความรู้ความสามารถที่เกี่ยวกับภาษา ที่เกี่ยวกับตัวบท และที่เกี่ยวกับเนื้อหา การประกอบอาชีพของผู้หญิง อย่างครบถ้วน

การเติมคำที่ขาดหายไปให้ตัวบทสมบูรณ์เป็นแบบฝึกหัดความเข้าใจ นิสิตอาจจะไม่เติมคำที่ตรงกับคำในตัวบทที่หายไป แต่อาจจะเสนอคำที่มีความหมายเหมือนกันและสามารถใช้แทนกันได้พอดีในบริบท ก็ถือว่านิสิตได้บรรลุวัตถุประสงค์ของการอ่านตัวบทแล้ว

จากประสบการณ์พบว่า คำที่นิสิตไม่สามารถเติมได้ถูกต้องเป็นเพราะนิสิตขาดความรู้ที่นอกเหนือจากความรู้ด้านภาษา (Compétence extra-linguistique)

คำที่ขาดหายไป	ข้อสังเกต
1. guerres	ไม่มีใครตอบถูกต้อง เพราะนิสิตไม่มีความรู้เกี่ยวกับสงครามโลกครั้งที่ 1 ที่คนฝรั่งเศสเรียกว่า la guerre des 14-16 นิสิตส่วนใหญ่เติมคำว่า années
2. femmes	
3. baccalauréat	
4. métiers	นิสิตมักจะเติมว่า travaux
5. métiers	นิสิตให้อีกคำตอบหนึ่ง professions
6. problèmes	นิสิตเติมถูกเป็นส่วนน้อย
7. les autres	
8. les autres	
9. non	
10. avocate	นิสิตต้องอ่านเลยไปอีกหลายบรรทัด กว่าจะพบคำตอบนี้
11. hommes	
12. femmes	
13. femmes	
14. femmes	
15. usine	
16. stage	
17. métal	นิสิตน้อยคนที่หาคำตอบได้ตรงตามตัวบท
18. fille	อีกคำตอบหนึ่งที่นิสิตเสนอคือ femme
19. fleurs	ไม่มีผู้ใดตอบตรงกับตัวบทเลย นิสิตส่วนใหญ่ให้คำตอบว่า cadeaux
20. poste	นิสิตบางคนเติมคำว่า travail

อย่าลืมให้นิสิตดูชื่อเรื่อง Le travail au féminin ว่าทำไมถึงได้ตั้งชื่อแบบนี้

LE TRAVAIL AU FÉMININ

Les femmes travaillent et cela depuis longtemps. Pendant les dernières (1)____ on leur a demandé de gros efforts. Elles ont souvent remplacé dans leur travail les hommes partis se battre: en 1918, il y avait autant de femmes au travail qu'aujourd'hui ! Et en 1980, les (2)____ continuent à vouloir travailler.

Toutes les filles d'aujourd'hui pensent à un métier pour plus tard et elles continuent leurs études comme les garçons. Les filles sont même plus nombreuses que les garçons en classe terminale*, l'année du (3)_____ .

« Maintenant, tous les métiers sont ouverts aux femmes », répètent — un peu vite — beaucoup d'hommes. C'est vrai, selon* la loi, hommes et femmes ont le droit de faire tous les (4)_____. C'est vrai, les journaux sont remplis d'articles à faire rêver les jeunes filles ! *Une femme patron d'usine. Elle est chauffeur de taxi. Claire nous dit: « Je suis pilote de ligne*. » Depuis un an, ELLES peuvent être gardien* de la paix.* Etc.

Mais ces exemples de femmes qui ont réussi nous font oublier la réalité*. Ces femmes sont un peu « l'arbre qui cache la forêt ». Pour aider les jeunes à choisir un métier, on leur donne des conseils et des exemples. Ainsi, on offrira aux garçons le choix entre trois cents métiers différents. Mais pour les filles, on ne pense pas à plus de trente (5)____. !

Et quand elle est arrivée sur le « marché du travail », une femme rencontre plus de (6)_____ qu'un homme pour trouver un emploi, et ensuite, pour le garder et arriver à un meilleur salaire ou à faire des choses plus intéressantes.

Quelles sont les différences entre le travail des hommes et celui des femmes? Est-ce une question de sexe* ? Les uns sont-ils meilleurs que (7)_____ ? Les unes ne peuvent-elles pas faire ce que font (8)_____ ? Pourquoi les femmes ont-elles tant de mal à mettre certains métiers au féminin?

AIDER ET SERVIR, OUI; DÉCIDER, (9)____

Evelyne, elle, a fait de bonnes études. Elle a choisi d'être (10)____, pendant longtemps un « métier d'homme »; et elle a réussi. Elle aime son métier et elle ne veut pas en changer. Mais elle veut le vivre d'une autre façon:

« J'ai commencé, il y a dix ans. Les femmes avocates se comptent sur les doigts de la main à ce moment-là. Donc, il faut montrer qu'on peut faire aussi bien que les hommes. Et pour cela, une seule chose à faire: suivre leur exemple, être comme eux et même faire mieux qu'eux. Autrement, on ne vous donne pas autant de responsabilités: on garde « les grandes affaires » pour les (11)____; à eux, le métier de cadette, à nous de travailler dans l'ombre. Alors moi, je dis: il n'y a pas encore vraiment de place pour les (12)____ dans le métier, parce que nous ne pouvons pas être nous-mêmes. »

Et c'est la même chose dans les usines. Plus les postes (et les salaires) sont élevés, moins on rencontre de (13)____. Les ouvrières sont nombreuses, les P.D.G. au féminin (les Présidentes directrices générales ou directrices d'usines) sont très rares. Dans beaucoup de métiers, on demande aux (14)____ d'être « secondes », de rendre service, surtout pas de décider.

UN STAGE POUR RIEN

Maryse raconte:

« Depuis cinq ans, je suis ouvrière dans une (15)____ de mécanique*. Je fais des trous dans des pièces de métal, toute la journée. C'est dur, sale et fatigant. Un jour, on nous donne des papiers à remplir. Si nous voulons, nous pouvons suivre un (16)____ à la F.P.A. (Formation* professionnelle* pour adultes*). Là, on peut nous apprendre un vrai métier. Alors, je dis oui tout de suite et dix mois après, je deviens « ajusteur ». (On ne dit pas encore « ajusteuse » !). Aujourd'hui, je sais faire moi-même une pièce, donner une forme au métal.

Pendant cinq ans, j'ai travaillé le (17)____ sans le connaître, mais maintenant, je m'aperçois qu'il est vivant. Le métal peut être autre chose pour une femme que des casseroles ! Bien sûr, j'étais la seule (18)____ à avoir suivi ce stage. Et j'ai réussi mon examen, je suis sortie troisième sur cinquante ! Ensuite je suis rentrée à l'usine. Le patron très content m'a dit: « Bravo ! » Il m'a même offert des (19)____ et on « a fêté » mon succès... Mais je continue à faire des trous. J'ai retrouvé le même (20)____ qu'avant. Une femme ajusteur, personne n'y croit ici. »

LA REVUE PASSE PARTOUT

no. 2. NOV 1980 p. 8-9

II. จดหมายโฆษณาจากสำนักพิมพ์ Hachette

เป็นแบบฝึกหัดของการเขียน texte argumentatif นิสิตเคยฝึกแต่อ่าน texte argumentatif คราวนี้จะให้นิสิตหัดผลิต texte argumentatif แบบง่ายๆบ้าง จดหมายแบบนี้มักจะใช้โฆษณาสินค้าแบบสั่งซื้อโดยตรงจากบริษัท

นิสิตจะต้องคิดหา arguments ที่ถูกลบออกไป เมื่ออ่านจดหมายนี้จะเห็นว่า Olivier Deschamps พยายามที่จะจูงใจผู้อ่านให้ซื้อสินค้าของตน เขาพยายามหาเหตุผลที่ผู้อ่านคิดจะไม่ซื้อสินค้าของเขา ดูแทบจะไม่มีเหตุผลใดเลยที่จะปฏิเสธสินค้าราคาถูกเช่นนี้ รูปภาพสัตว์ 60 ใบ แลกกับเงินเพียง 5 ฟรังค์ แต่เขาก็ยังคิดออกมาได้ 3 ข้อ ให้นิสิตเดาใจ Olivier Deschamps ว่าเขาคิดว่าผู้อ่านไม่สนใจซื้อสินค้าของเขาด้วยสาเหตุใด Olivier Deschamps ได้โต้แย้งสมมุติฐาน ทั้ง 3 ข้อนี้ไว้แล้ว เหตุผลโต้แย้งที่เขาให้จะช่วยให้คิดหาสาเหตุการไม่ซื้อได้ง่ายขึ้น และก็คงเดาได้ว่าจะต้องอยู่ในรูปของการตั้งเป็นคำถาม เพราะรูปแบบของการโต้ตอบหาเหตุผลมาแย้งนั้นเป็นคำตอบชัดเจนอยู่แล้ว ถ้าหา arguments ของเขาไม่ได้ โปรดอ่านจดหมายฉบับสมบูรณ์ในหน้าถัดไป

LE LIVRE DE PARIS / HACHETTE

Chère Madame, cher Monsieur,

Certaines personnes qui vont recevoir cette offre exceptionnelle du Livre de Paris-Hachette ne répondront pas.

Franchement, cela me surprend. Je comprends mal ce qui peut retenir des parents d'accepter pour leurs enfants 60 magnifiques fiches animaux pour seulement 5 F -- 5 F en tout et pour tout !

Alors, j'essaye d'imaginer vos raisons.

[ ]

Absolument pas ! Je vous promets que vous n'avez aucun engagement d'aucune sorte, aucune obligation d'achat par la suite.

Si nous vous faisons cette offre exceptionnelle, c'est tout simplement pour vous faire connaître, aux conditions les plus avantageuses, le célèbre Fichier du Monde Animal -- un merveilleux ensemble de fiches spécialement conçu pour vos enfants.

[ ]

Quel dommage ! Car tout, dans ces fiches animaux, a été conçu pour instruire vos enfants tout en les amusant : le texte tellement vivant, où alternent des anecdotes passionnantes et des informations scientifiques, la splendide photo en couleurs qui invite à la découverte -- et le système de classement par symboles, mis au point par des pédagogues pour favoriser l'esprit de méthode.

Pour vous en convaincre, j'ai d'ailleurs joint à cette lettre vos premières fiches en cadeau.

[ ]

Pas du tout ! Bien au contraire, elles sont imprimées sur un bristol épais et robuste pour résister aux traitements des enfants. De plus, elles sont vernissées, donc insalissables.

Non, vraiment, j'ai beau chercher, je ne vois aucune raison pour que vous laissiez passer une telle occasion de faire plaisir à vos enfants -- et de satisfaire leur curiosité naturelle.

Surtout à ce prix -- quelques centimes par fiche !

Aussi, en toute tranquillité d'esprit, postez simplement votre Bon ci-joint -- dès aujourd'hui. Sans même envoyer d'argent.

Bien sincèrement,

Olivier Deschamps

Olivier Deschamps,
Directeur

LE LIVRE DE PARIS / HACHETTE

Chère Madame, cher Monsieur,

Certaines personnes qui vont recevoir cette offre exceptionnelle du Livre de Paris-Hachette ne répondront pas.

Franchement, cela me surprend. Je comprends mal ce qui peut retenir des parents d'accepter pour leurs enfants 60 magnifiques fiches animaux pour seulement 5 F -- 5 F en tout et pour tout !

Alors, j'essaye d'imaginer vos raisons.

- Peut-être pensez-vous qu'en nous répondant "oui" aujourd'hui, vous allez devoir acquérir par la suite d'autres fiches, dont vous n'aurez pas envie ?

  Absolument pas ! Je vous promets que vous n'avez aucun engagement d'aucune sorte, aucune obligation d'achat par la suite.

  Si nous vous faisons cette offre exceptionnelle, c'est tout simplement pour vous faire connaître, aux conditions les plus avantageuses, le célèbre Fichier du Monde Animal -- un merveilleux ensemble de fiches spécialement conçu pour vos enfants.

- Peut-être pensez-vous encore que ces fiches ne présentent pas d'intérêt éducatif ?

  Quel dommage ! Car tout, dans ces fiches animaux, a été conçu pour instruire vos enfants tout en les amusant : le texte tellement vivant, où alternent des anecdotes passionnantes et des informations scientifiques, la splendide photo en couleurs qui invite à la découverte -- et le système de classement par symboles, mis au point par des pédagogues pour favoriser l'esprit de méthode.

  Pour vous en convaincre, j'ai d'ailleurs joint à cette lettre vos premières fiches en cadeau.

- Peut-être enfin pensez-vous que pour ce prix dérisoire, ce sont certainement des fiches imprimées sur un papier modeste ?

  Pas du tout ! Bien au contraire, elles sont imprimées sur un bristol épais et robuste pour résister aux traitements des enfants. De plus, elles sont vernissées, donc insalissables.

Non, vraiment, j'ai beau chercher, je ne vois aucune raison pour que vous laissiez passer une telle occasion de faire plaisir à vos enfants -- et de satisfaire leur curiosité naturelle.

Surtout à ce prix -- quelques centimes par fiche !

Aussi, en toute tranquillité d'esprit, postez simplement votre Bon ci-joint -- dès aujourd'hui. Sans même envoyer d'argent.

Bien sincèrement,

Olivier Deschamps

Olivier Deschamps,
Directeur

DE FRANCE

A .....

DEMANDE POUR UN VISA DE PLUS DE TROIS MOIS

(à remplir très lisiblement en français)

NOM (en capitales) PRÉNOMS (en minuscules)

(N° de série annuelle)

NOM de jeune fille (en capitales)

Né... le ..... à .....

Nationalité actuelle : ..... d'origine : .....

Domicile habituel : .....

Résidant actuellement à : .....

Profession ou qualité : .....

.....

.....

Situation militaire : .....

Photographie

Titre de voyage

délivré le : .....

par : .....

valable jusqu'au :

.....

NATURE ET DURÉE DU VISA

Séjour de ..... mois
Établissement définitif

Carte de séjour (1)

N° .....

délivrée le : .....

par : .....

valable jusqu'au :

.....

Situation de famille : ..... Enfants (nombre) .....

âge :

Voyagerez-vous seul ou avec des membres de votre famille ?

Si OUI, indiquez leur nom et prénoms :

Motifs détaillés de la demande :

Avez-vous l'intention d'exercer une activité lucrative ? Si OUI, laquelle et où ?

- Sinon justifiez vos moyens d'existence (attestation bancaire, certificat d'hébergement, pension, etc...)

- S'il s'agit d'études universitaires ou stages techniques, indiquez les établissements fréquentés :

(1) Titre de séjour détenu par les personnes étrangères au pays dans lequel la demande est présentée, ou carte de séjour des étrangers ayant déjà résidé en France.

AE 65 a/VI

III. Demande pour un visa de plus de trois mois

เป็นตัวบทที่นิสิตจะพบอย่างแน่นอน เมื่อต้องการเดินทางไปประเทศฝรั่งเศส แบบฟอร์มที่นำมาเสนอนี้ เป็นการขอวิซ่าเข้าประเทศฝรั่งเศสสำหรับกรณีที่ต้องการอยู่เกิน 3 เดือน แต่ไม่ว่าจะอยู่กี่วันก็ตาม ก็ต้องกรอกแบบฟอร์มทำวีซ่าเข้าประเทศฝรั่งเศสทั้งสิ้น

ตัวบทนี้แสดงลักษณะเด่นของแบบฟอร์ม ซึ่งมีส่วนคล้ายคลึงกันไม่ว่าจะเป็นแบบฟอร์มการลงทะเบียน การขอเข้าพักในหอพักนักเรียน การขอทำบัตรอนุญาตให้อยู่ในประเทศ (carte de séjour) ฯลฯ

จุดมุ่งหมายของการเสนอตัวบทนี้ เพื่อให้นิสิตสามารถกรอกแบบฟอร์มได้ถูกต้องและเคยชินกับการกรอกแบบฟอร์มประเภทนี้

บรรณานุกรม

BEACCO J.C. DAROT M.

Analyse du discours et lecture de textes spécialité. Paris, BELC, Multigraph., 1977.

COMBETTES B., FRESSON J., TOMASSONE R.,

Dela phrase au texte, 4e guide pédagogique, Librairie Delagrave, Paris, 1979.

COSTE D.

"Lire le sens', **Le Français dans le Monde** 109, déc. 1974, Paris, Hachette-Larousse, pp. 40-44.

COSTE D. COURTILLON (J.), MARTINS -BALTAR (M.),

Un niveau seuil, Conseil de L'Europe, Strasbourg, 1976.

LEHMANN D., MARIET F., MARIET J., MOIRAND S.

Lecture fonctionnelle de texte de spécialité, CREDIF, Paris, Didier, 1980.

LEHMANN D. MOIRAND S.

"Une approche communicative de la lecture", **Le Français dans le Monde** 153, mai-juin 1980, Paris, Hachette-Larousse, pp. 72-79.

MOIRAND S.

"Approche globale de écrits", **Etudes de Linguistique Appliguée** No. 23 juillet-Sept. 1976, Paris, Didier, pp. 88-105.

MOIRAND S.

"Communication écrite et apprentissage initial", **Le Français dans le Monde** 133, nov.-déc. 1977, Paris, Hachette-Larousse, pp. 43-57.

MOIRAND S.

"Les textes aussi sont des images ..." **Le Français dans le Monde** no. 137, mai-juin 1978, Paris, pp. 38-52.

MOIRAND S.

Situation d'écrit. Paris, Clé international, 1979.

MOIRAND S.

Pour pratiquer la lecture de textes *"longs"*, Documents de Linguistique appliguée et de Méthodologie de l'Enseignement du Français Langue étrangère, no. 30, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1979.

MOIRAND S.

Des images de textes aux stratégies de lecture, Pour une approche du scripto-visuel à l'école élémentaire, **Documents de Linguistique appliquée et de Méthodologie de l'Enseignement du Français Langue étrangère no. 38,** Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1980.

M.P. SCHMITT, A VIALA

Savoir-lire, Paris, Didier, 1982.

VIGNER (G.)

Lire : du texte au sens, Clé international, 1979.



วรรณกรรมฟองตาสติก (Fantastique) ของ โคลด แซนญอลล์ (Claude Seignolle)

จุฑารัตน์ เบญจฤทธิ์*

เมื่อกล่าวถึงนักเขียนวรรณกรรมฟองตาสติกของฝรั่งเศสแล้ว ส่วนใหญ่เรามักจะนึกถึงนักเขียนยุคศตวรรษที่ 19 ซึ่งเป็นยุคที่รุ่งโรจน์ของวรรณกรรมประเภทนี้ อาทิเช่น โมปาสซองต์ (Maupassant) โนดิเอร์ (Nodier) โกติเอร์ (Gautier) วิลิเอซ์ เดอ ลิล อาดอง (Villiers de I'Isle-Adam) หรือแม้กระทั่งบัลซัค (Balzac) เอง ทั้งนี้เพราะศตวรรษที่ 19 เป็นยุคที่นักเขียนให้ความสนใจต่อสิ่งที่เป็นปรากฏการณ์เหนือธรรมชาติ ไม่อาจจะอธิบายได้ด้วยเหตุผล แต่เราสามารถรับรู้ได้ด้วยความรู้สึกโดยใช้ประสาทสัมผัส หรือโดยสัญชาตญาณ ครั้นย่างเข้ามาในศตวรรษที่ 20 ซึ่งเป็นยุคแห่งความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี งานเขียนฟองตาสติกจึงดูว่าจะไม่โด่งดังเท่ากับในศตวรรษที่ 19 ทั้งนี้ไม่ได้หมายความว่างานเขียนประเภทนี้สูญหายไป ในทางตรงกันข้าม เรื่องฟองตาสติกยังได้รับความนิยมจากผู้อ่านอย่างแพร่หลาย ผู้อ่านเรื่องฟองตาสติกมักจะอ่านเพื่อความบันเทิงเช่นเดียวกับที่พวกเขาอ่านนวนิยายแบบสืบสวน (roman policier) หรือแนววิทยาศาสตร์ (science-fiction) ในบรรดานักเขียนวรรณกรรมฟองตาสติกยุคปัจจุบัน โคลด แซนญอลล์เป็นหนึ่งในนักเรียนจำนวนน้อยคนที่มีชื่อเสียง งานเขียนกว่า 60 เรื่องของแซนญอลล์ได้รับการตีพิมพ์ครั้งแล้วครั้งเล่า และมีการแปลเป็นภาษาต่างประเทศ อาทิเช่น ภาษาอังกฤษ อิตาลี สเปน เป็นต้น มีผู้นำงานของเขาไปทำภาพยนตร์เรื่องสุดท้าย คือ ***Marie la louve*** เป็นภาพยนตร์โทรทัศน์ที่จัดทำเป็นตอน ๆ และได้นำออกอากาศเมื่อปลายปีที่แล้ว ภาพยนตร์โทรทัศน์ชุดนี้ได้รับความนิยมจากผู้ดูเป็นจำนวนมาก

โคลด แซนญอลล์ เกิดเมื่อ ค.ศ.1917 ปัจจุบันยังมีชีวิตอยู่ งานเขียนของแซนญอลล์อาจจะต่างกับนักเขียนฟองตาสติกในยุคปัจจุบัน ซึ่งได้พัฒนารูปแบบการเขียนต่างไปจากแนวฟองตาสติกในศตวรรษที่ 19 แซนญอลล์ยังใช้แก่นเรื่องและการนำเสนอแบบดั้งเดิมที่เรียกว่า fantastique traditionnel เขานำเอาตำนานและตัวละครพื้นบ้านมาผสมผสานเป็นเรื่องฟองตาสติก ก่อนหน้าที่แซนญอลล์จะหันมาเขียนเรื่องแนวฟองตาสติกนั้น เขาสนใจค้นคว้าหาข้อมูลเกี่ยวกับชีวิตความเป็นอยู่ นิทานและความเชื่อพื้นบ้านอยู่ก่อน ทั้งนี้เพราะเมื่อเยาว์วัยเขาใช้ชีวิตอยู่ในชนบทที่ เปริเกอ (Périgueux) อยู่กับยายที่เป็นนักเล่านิทานพื้นบ้าน ในสมัยนั้นสิ่งบันเทิงยังมีไม่มากเท่าปัจจุบัน การเล่านิทานถือเป็นการพักผ่อนหย่อนใจชนิดหนึ่ง มักจะมีการผลัดกันเล่าเรื่องผีในตอนกลางคืนจนรุ่งสว่างที่เรียกว่า veuillée เวลาที่มีงานชุมนุมตามบ้าน หรือในสถานที่มีคนมาชุมนุมสังสรรค์กัน เช่น ตามร้านกาแฟหรือตามโรงเตี๊ยม ด้วยเหตุนี้แซนญอลล์จึงยังฝังใจกับเรื่องราวพื้นบ้านถึงขนาดว่าออกจากโรงเรียนมาเมื่ออายุเพียง 15-16 ปี เพื่อค้นคว้าหาข้อมูลเกี่ยวกับชีวิตพื้นบ้าน เขาได้พบกับ อาร์โนล์ด วาน

---

* ผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะอักษรศาสตร์ (ทับแก้ว) มหาวิทยาลัยศิลปากร

เชนเนป (Arnold Van Gennep)[1] ผู้มีชื่อเสียงทางด้านชาติพันธุ์วิทยา (ethnologie) วาน เชนเนปได้สนับสนุนและให้ข้อแนะนำแก่ แซนญอลล์ทางด้านวิธีการรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวกับคติชน ต่อมาแซนญอลล์ได้ตีพิมพ์หนังสือเกี่ยวกับชีวิตพื้นบ้านเป็นเล่มแรก ชื่อว่า ***Le Folklore du Hurepoix*** (1937) อือร์ปัวซ์เป็นตำบลอยู่ชานกรุงปารีส หนังสือเล่มที่สองของเขาคือ ***En Sologne*** (1945) กล่าวถึงชนบทในแคว้นโซโลญทางตะวันตกของฝรั่งเศส หนังสือเล่มนี้เป็นแรงบันดาลใจสำคัญสำหรับงานเขียนแนวฟองตาสติกของแซนญอลล์ เพราะในปีเดียวกันนั้นเอง เขาได้ตีพิมพ์นวนิยายฟองตาสติกเรื่องแรก คือ ***Le Rond des sorciers*** ผลงานชิ้นแรกๆ ของเขามักจะเป็นเรื่องขนาดยาว เพราะแซนญอลล์มักจะพรรณนาสภาพชีวิตความเป็นอยู่ของชนบทแคว้นโซโลญอย่างละเอียด โดยเฉพาะในนวนิยาย 4 เรื่อง คือ ***Le Rond des sorciers, Marie la louve, La Mal venue*** และ ***Le Diable en sabots*** นอกจากแคว้นโซโลญแล้วเขายังได้ใช้ข้อมูลเกี่ยวกับชีวิตพื้นบ้านที่ได้รวบรวมในแคว้นอื่นๆ เช่น เบรอตาญ (Bretagne) ลองก์ดอก (Languedoc), โปรวองซ์ (Provence) และ กุยแยน (Guyenne) ในงานเขียนของฟองตาสติกเรื่องอื่นๆ ด้วย

ในบรรดาผลงานกว่า 60 เรื่องของโคลด แซนญอลล์ อาจจำแนกได้เป็น 2 ประเภทใหญ่ๆ ประเภทแรก คือ récits folkloriques ได้แก่เรื่องเล่าที่มีฉากบรรยายในท้องถิ่นชนบท ตัวละครเป็นชาวบ้านธรรมดามีความเชื่อเรื่องเวทย์มนตร์คาถา แซนญอลล์ มักจะรวมเรื่องเล่าเหล่านี้ในชุดพื้นบ้าน เช่น ***Récits fantastiques de Sologne, Contes fantastiques de Bretagne, Histoires sorcières*** เป็นต้น ประเภทที่สอง ได้แก่ récits citadins เป็นเรื่องเล่าที่มีฉากบรรยายในตัวเมือง โดยเฉพาะย่าน Les Halles ซึ่งเป็นย่านที่เก่าแก่ที่สุดย่านหนึ่งในกรุงปารีส ตัวละครเป็นคนเมือง มักจะมีผู้เล่าเรื่องที่เป็นคนมีการศึกษา เรื่องสั้นประเภทนี้ส่วนใหญ่แล้วอยู่ในชุด ***La Nuit des Halles*** เนื่องจากว่างานของแซนญอลล์มีความหลากหลายและเรื่องเด่นๆ ของเขามักจะอยู่ในผลงานประเภทแรก คือเรื่องเล่าพื้นเมือง จึงขอจำกัดขอบเขตในการวิเคราะห์บทความนี้ เป็นการศึกษาเฉพาะเรื่องเล่าของแซนญอลล์ที่มีฉากบรรยายในแคว้นโซโลญ โดยเรียงลำดับตามหัวข้อดังนี้ คือ

- ศึกษาลักษณะเฉพาะของเรื่องฟองตาสติกว่ามีความแตกต่างจากเรื่องเล่าประเภทนิทานมหัศจรรย์ (conte merveilleux) และนิทานพื้นบ้าน (conte folklorique) อย่างไร
- ศึกษาการนำเสนอความเป็นจริงในชีวิตชนบท และความเหนือจริงแห่งกาล-สถานที่ (cadre spatio-temporel)
- ศึกษากลไกของโลกแห่งเวทย์มนตร์คาถาและความคิดเกี่ยวกับมนุษย์และซาตานที่ปรากฏในเรื่อง

I. จากจินตนาการพื้นบ้านสู่เรื่องแนวฟองตาสติก

ดูจากภายนอกแล้ว เรื่องแนวฟองตาสติกของแซนญอลล์มีองค์ประกอบที่คล้ายคลึงกับนิทานมหัศจรรย์และนิทานพื้นบ้าน คือมีแก่นเรื่องที่เกี่ยวกับสิ่งเหนือธรรมชาติ ตัวละครมีอิทธิฤทธิ์มีความสามารถเหนือคนหรือสัตว์ตามปกติ แต่วิธีการนำเสนอและการดำเนินเรื่องฟองตาสติกของแซนญอลล์นั้นแตกต่างโดยสิ้นเชิงจากนิทานมหัศจรรย์และนิทานพื้นบ้าน

เค้าโครงเรื่อง

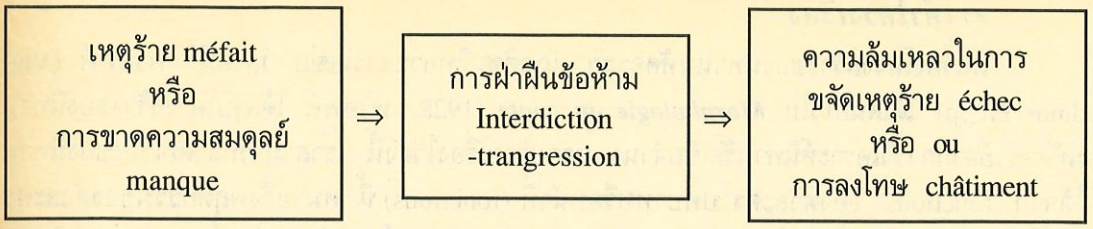
ในเรื่องโครงสร้างของนิทานมหัศจรรย์ นักคติชนวิทยาชาวรัสเซีย วลาดิมีร์ พรอพพ์ (Vladimir Propp) ได้เสนอไว้ใน ***Morphologie du conte*** (1928) พรอพพ์ ได้สรุปโครงสร้างของนิทานมหัศจรรย์จากการวิเคราะห์นิทานรัสเซียจำนวนหลายร้อยเรื่องไว้ดังนี้ เราสามารถลำดับเรื่องของนิทานได้จาก "fonctions" ของตัวละคร บทบาทหรือหน้าที่ (fonctions) นี้ หมายถึงพฤติกรรมของตัวละครซึ่งเป็นตัวกำหนดการดำเนินโครงเรื่อง (intrigue)[2] เราอาจสรุปโดยคร่าวๆ ว่า โครงสร้างของนิทานมหัศจรรย์ประกอบด้วยสถานการณ์ตอนต้นเรื่อง (situation initiale) นิทานมหัศจรรย์มักจะเริ่มต้นด้วยสถานการณ์ที่ดำเนินอยู่อย่างปกติสุข และแล้วก็เกิดเหตุร้าย (méfait)ที่เป็นสิ่งที่บ่อนทำลายความสุขหรือทำให้สภาพที่เป็นอยู่ขาดความสมดุลย์ (manque) ตัวเอกของเรื่องจึงต้องเป็นผู้แก้ไขเหตุร้ายนั้น การผจญภัยของตัวละครเอกจึงเป็นส่วนที่เรียกว่าเค้าโครงหรือปมเรื่อง (intrigue) และในตอนจบ (situation finale) นิทานมหัศจรรย์มักจะจบแบบมีความสุข (happy ending) สถานการณ์ในเรื่องคลี่คลายและมีความสมดุลย์เหมือนเดิม ดังที่เราจะเห็นการลำดับเรื่องได้ดังนี้

สถานการณ์ต้นเรื่อง ⇒ ปมเรื่อง ⇒ สถานการณ์ตอนจบ

ตัวอย่างเช่นนิทานมหัศจรรย์เรื่องสโนไวท์และคนแคระทั้งเจ็ด ตอนต้นเรื่องสโนไวท์เป็นเจ้าหญิงมีความสุขอยู่ในวังจนกระทั่งแม่ตายและพระราชามีมเหสีใหม่ซึ่งเป็นแม่เลี้ยงใจร้าย สโนไวท์จึงต้องระเหเร่รอนออกจากวังจนไปพบคนแคระทั้ง 7 และเจ้าชาย ในตอนจบแม่มดซึ่งเป็นแม่เลี้ยงถูกลงโทษตามความผิดที่ได้ก่อไว้และสโนไวท์ก็ได้แต่งงานกับเจ้าชาย

เมื่อเรานำโครงสร้างนิทานมหัศจรรย์มาเปรียบเทียบกับ เรื่องเล่าฟองตาสติกของแซนญอลล์ เช่น เรื่อง ***Comme une odeur de loup*** (1966) เป็นเรื่องของชาวนาชื่อโบลาเซก (Bolasec) ซึ่งได้พบหนังสือเวทมนตร์ของหมอผีคนหนึ่งโดยบังเอิญ โบลาเซกเปิดหนังสือต้องห้ามดู เขาได้พบหญ้าวิเศษอยู่ข้างใน โบลาเซกกินหญ้าที่เจอในหนังสือในขณะเดียวกันก็ร่ายคาถาแปลงตัวเป็นหมาป่าไปด้วยในที่สุดเขากลายเป็นหมาป่าโดยไม่รู้ตัว ลูกชายได้ยินเสียงสุนัขและสัตว์อื่นๆ ร้องจึงถือปืนวิ่งออกมาดู พอเห็นหมาป่าก็ลั่นกระสุนใส่ แต่ร่างที่ถูกกระสุนนั้นกลับกลายเป็นพ่อของตนเอง เราอาจสรุปโครงสร้างของ Comme une odeur de loup ได้ดังนี้ ตอนต้นเรื่อง โบลาเซกมีความสุขอยู่กับชีวิตของตนเองจนกระทั่งได้พบหนังสือเวทย์มนตร์ เขาเกิดความโลภขาดความพอใจกับสภาพของตน (manque) โบลาเซกจึงได้ทำสิ่งที่ต้องห้าม (interdiction-trangression) คือ เปิดหนังสือเวทย์มนตร์เคี้ยวหญ้าวิเศษและอ่านคาถาแปลงร่าง ทำให้ส่งผลตามมา ร่างของเขากลายเป็นหมาป่า และโบลาเซกถูกทำโทษจากการละเมิดสิ่งต้องห้าม คือถูกยิงตาย

เมื่อนำโครงเรื่องของเรื่องเล่าสองประเภทมาเทียบเคียงกัน จะเห็นว่าทั้งนิทานมหัศจรรย์และเรื่องฟองตาสติก อาจจะเริ่มแบบเดียวกัน คือ มีเหตุร้าย (méfait) เกิดขึ้นทำให้สถานการณ์ที่เป็นอยู่เสียความสมดุลย์ (manque) ในการดำเนินเรื่อง ตัวละครเอกอาจได้รับอิทธิฤทธิ์หรือวัตถุวิเศษที่ทำให้เขามีอำนาจเหนือผู้อื่น แต่อำนาจของตัวละครในเรื่องฟองตาสติก นำเขาไปสู่ความชั่ว สู่การละเมิดกฎต้องห้ามทางสังคม จึงเป็นสาเหตุให้เขาต้องตายในที่สุด ตอนจบของเรื่องฟองตาสติกจะเป็นการจบแบบโศกนาฏกรรม ในขณะที่ตอนจบของนิทานมหัศจรรย์มักจะจบด้วยบรรยากาศแห่งความสงบสุขและเหตุร้ายถูกขจัดไป เราสามารถสรุปโครงสร้างเรื่องฟองตาสติกของแซนญออล์ได้ดังนี้



ลักษณะสำคัญอีกประการหนึ่งซึ่งทำให้เรื่องฟองตาสติกแตกต่างจากนิทานมหัศจรรย์ได้แก่ การที่เรายอมรับสิ่งที่เหนือธรรมชาติในนิทานมหัศจรรย์ โดยมิได้ตั้งข้อสงสัยอะไร เช่น ในเรื่องสโนไวท์ และคนแคระทั้งเจ็ด เราไม่เกิดความสงสัยว่าทำไมแม่มดจึงแปลงร่างเป็นหญิงแก่ได้ ทั้งนี้เพราะเรายอมรับว่าในนิทานมหัศจรรย์โลกแห่งความเหนือจริงอยู่เป็นเอกเทศกับโลกแห่งความเป็นจริงที่เรามีชีวิตอยู่แต่ทว่าในเรื่องฟองตาสติก เหตุการณ์เหนือธรรมชาติที่เกิดขึ้นขัดกับเหตุการณ์ดำเนินเรื่องซึ่งเป็นไปตามกฎธรรมชาติ ในเรื่อง Comme une odeur de loup โบลาเซกเป็นชาวนาธรรมดาที่ใช้ชีวิตประจำวันไปวันหนึ่งๆ เขาได้พบหนังสือเวทย์มนตร์ในขณะที่กำลังรื้อกำแพงโรงนาอยู่ การแปลงร่างเป็นหมาป่าของโบลาเซกเป็นสิ่งซึ่งขัดต่อความเป็นจริงที่นำเสนอในเรื่อง เพราะการแปลงร่างจากคนเป็นสัตว์เป็นสิ่งซึ่งผิดกฎเกณฑ์ธรรมชาติ เป็นสิ่งซึ่งเป็นไปไม่ได้ในชีวิตประจำวัน ดังที่ลุยซ์ วักซ์ (Louis Vax) อธิบายว่า เหตุการณ์เหนือธรรมชาติในเรื่องฟองตาสติกนั้นทำลายความเป็นเหตุเป็นผลอันเป็นกฎเกณฑ์ทางสากล[3] (une rupture de la cohérence universelle) เหตุการณ์เหนือธรรมชาติของฟองตาสติกทำให้ผู้อ่านเกิดความสงสัยลังเลใจว่าเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นนั้นเป็นจริงหรือไม่ โตโดรอฟ (Todorov) จึงใช้ความรู้สึกของผู้เขียนหรือผู้ชมเป็นตัวกำหนดในการให้คำจำกัดความของฟองตาสติกว่า *"ฟองตาสติกคือความรู้สึกลังเลใจของคนที่รู้จักแต่กฎเกณฑ์ธรรมชาติ เมื่อเขาผู้นั้นต้องเผชิญ หน้ากับเหตุการณ์ที่ปรากฏในรูปของสิ่งที่อยู่เหนือธรรมชาติ"*[4]

✍ ตำนานและตัวละครพื้นบ้าน

นอกจากการใช้โครงสร้างเรื่องเล่าที่มีการดำเนินเรื่องต่างกับนิทานมหัศจรรย์แล้ว แซนญอลล์มักใช้ตำนานและตัวละครในนิทานมาผสมผสานกับจินตนาการของตนผูกออกมาเป็นเรื่องฟองตาสติก อย่างเช่นตำนานของ Jean de l'Ours (ฌอง-มนุษย์หมี) ซึ่งเป็นตำนานพื้นบ้านที่เก่าแก่ที่สุดตำนานหนึ่งในยุโรป[5] แซนญอลล์ได้เล่าตำนานนี้ใน Contes Populaires de Guyenne ว่าเป็นเรื่องของหญิงชาวบ้านซึ่งถูกหมีลักตัวไป ต่อมาเธอได้ให้กำเนิดบุตรชายครึ่งคนครึ่งสัตว์ มีขนยาวรุงรังเหมือนหมี ชื่อว่า Jean de l'Ours เขาได้ไปฝึกเป็นช่างตีเหล็กและพิสูจน์ให้คนเห็นว่าตนมีพละกำลังเหนือคนธรรมดา ในตอนจบ Jean de l'Ours ได้แต่งงานกับเจ้าหญิง แซนญอลล์ได้นำตำนานของมนุษย์หมีไปดัดแปลงในเรื่อง Le Diable en sabots คริสตอฟ (Christophe) ช่างตีเหล็กของหมู่บ้านผูกคอตายโดยไม่ทราบสาเหตุ ชาวบ้านลือกันว่าคริสตอฟต้องตายเพราะได้ทำสัญญาขายวิญญาณให้กับซาตาน เนื่องจากว่าสมัยที่เขายังเป็นเด็กๆ คริสตอฟถูก Jean-Patte-de-Loup (ฌอง-มนุษย์หมาป่า) ลักพาตัวไป Jean-Patte-de-Loup มีลักษณะครึ่งคนครึ่งสัตว์ เท้าเหมือนคน แต่มีเล็บยาวเหมือนเล็บหมาป่า ด้วยเหตุนี้

คริสตอฟจึงได้รับพรสวรรค์จาก Jean-Patte-de-Loup คือมีความเชี่ยวชาญในการตีเหล็กอย่างไม่มีผู้ใดเทียบได้ ความแตกต่างระหว่าง Jean de l'Ours ในนิทานพื้นเมืองและ Jean-Patte-de-Loup ในเรื่องฟองตาสติก คือ ลักษณะความเป็นครึ่งคนครึ่งสัตว์และมีอำนาจพิเศษของ Jean de l'Ours นั้นมิได้ทำให้เกิดความหวาดกลัว แต่ขณะเดียวกัน Jean-Patte-de-Loup เป็นภาพของซาตานที่สร้างความหวาดกลัวให้แก่ผู้ที่พูดถึงหรือพบเห็น ตัวละครพื้นบ้านที่มีบุคลิกภาพที่คลุมเครือ เช่น การมีสภาพเป็นครึ่งคนครึ่งสัตว์นั้นมักจะถูกนำไปใช้เป็นตัวละครที่สร้างความหวาดกลัวในเรื่องฟองตาสติก เมรีเม (Mérimée) เองก็นำตำนานของ Jean de l'Ours ไปใช้ในเรื่อง Lokis ตัวเอกของเรื่องมีสภาพเป็นครึ่งคนครึ่งหมี และได้ก่อให้เกิดฆาตกรรมสยองขวัญ

ตำนานอีกตำนานหนึ่งที่เป็นเทพนิยายพื้นบ้านซึ่งนักเขียนมักจะนำมากล่าวถึงรวมทั้งโคลด แซนญอลล์ ด้วยนั้นคือตำนานของเมลูซีน (Melusine) ตำนานในยุคกลางกล่าวว่าเมลูซีนเป็นนางฟ้า ต่อมาเมื่อคริสตศาสนาเข้ามามีอิทธิพล เมลูซีนกลับกลายเป็นภาพของอสูรมีส่วนบนเป็นหญิง ส่วนล่างเป็นงู เมลูซีนจึงเป็นผู้ที่มีความเป็นอยู่ที่ลึกลับ ตามความเชื่อพื้นบ้าน ในเรื่อง ***La Malyenue*** ของแซนญอลล์ เมลูซีนเป็นรูปปั้นที่ประดิษฐานอยู่ที่น้ำพุในหมู่บ้าน และเป็นที่เคารพสักการะของพวกนอกศาสนา เนื่องจากเมลูซีนเป็นเทพแห่งความอุดมสมบูรณ์ ชาวบ้านจึงเชื่อว่าการสัมผัสรูปปั้นเมลูซีนจะทำให้ผู้หญิงที่มีลูกยากสามารถมีบุตรได้ ต่อมาในยุคของคริสต์ศาสนา เมลูซีนถูกประณามว่าเป็นแม่มดปีศาจร้าย รูปปั้นของเธอจึงถูกนำไปทิ้งไว้ในบึงใหญ่ของแคว้นโซโลญชื่อว่า ลา มาลนู (La Malnoue) ต่อมาโมอาร์ก (Moarc'h) ชาวบ้านในเรื่องไปพบรูปปั้นนี้ในขณะที่กำลังไถคราดทุ่งแห่งลา มาลนู ผานที่โมอาร์กใช้ไปตัดคอรูปปั้นโดยบังเอิญ ด้วยความรู้เท่าไม่ถึงการณ์โมอาร์กนำหัวรูปปั้นกลับมาไว้ที่บ้านทำให้เกิดเหตุการณ์วิปริตต่าง ๆ จนในที่สุดโมอาร์กถูกรูปปั้นทับตาย ในเวลาเดียวกันนี้เองภรรยาของโมอาร์กได้ให้กำเนิดบุตรสาวชื่อฌานน์ (Jeanne) เธอได้รับสมญานามว่า ***La Malvenue*** คือหญิงผู้นำโชคร้ายมาสู่ครอบครัว ฌานน์นี้เองที่เมลูซีนได้บันดาลให้มาเกิดเพื่อแก้แค้นคนทั้งหมู่บ้าน ฌานน์ได้นำภัยพิบัติมาให้พวกเขา ในที่สุดเธอเกิดความสำนึกผิดจึงได้นำชิ้นส่วนของรูปปั้นเมลูซีนที่เหลืออยู่กลับไปคืนที่บึงลา มาลนู และตัวเธอเองก็ได้จมน้ำตายด้วย เมลูซีนในเรื่องของแซนญอลล์เป็นรูปปั้นที่ถูกสาป และเป็นภาพแห่งความดุร้าย ซึ่งเป็นแก่นเรื่องแบบฉบับ (thème traditionnel) ของเรื่องเล่าฟองตาสติกอย่างเช่นที่เราพบในเรื่อง ***Vénus d'Ille*** ของเมรีเม (Mérimée) แก่นเรื่องที่พูดถึงรูปปั้นหรือหุ่นที่กลับมีชีวิตหรือเคลื่อนไหวได้นั้นต่างได้รับอิทธิพลมาจากเรื่องฟองตาสติกของฮอฟมานน์ (Hoffmann) ปฐมาจารย์แห่งฟองตาสติกยุโรปทั้งสิ้น

เป็นที่น่าสังเกตว่าตัวละครพื้นบ้านที่แซนญอลล์บรรยายในงานเขียนของเขานั้นต่างมีสภาพครึ่งคนครึ่งสัตว์ ไม่ว่าจะเป็นฌอง-มนุษย์หมาป่า หรือเมลูซีน ตัวละครที่นับว่าเป็นตัวเอกสำคัญของงานเขียนหลายเรื่องของซอนญอลล์คือมนุษย์หมาป่า (loup-garou) ตำนานของมนุษย์หมาป่านี้แซนญอลล์ได้รวบรวมมาเล่าไว้ใน ***Les Evangiles du diable***[6] เชื่อกันว่ามนุษย์หมาป่าคือผู้ที่ขายวิญญานให้กับซาตาน จึงต้องอยู่ในสภาพครึ่งคนครึ่งสัตว์ต้องระเหเร่ร่อนตลอดระยะเวลา 7 ปี จึงได้เป็นอิสระ ในเรื่องฟองตาสติก ***Le Gâloup*** ติเย (Tillet) เป็นนายพรานผู้ตามล่าหมาป่า โดยที่ไม่รู้ว่าที่แท้จริงแล้วตนนั้นคือมนุษย์หมาป่าที่ตามล่านั่นเอง ความจริงมาเปิดเผยเมื่อหมาป่าถูกกระสุน

เสกน้ำมนต์ และมีผู้พบศพติเยในห้องนอนในเวลาต่อมา แซนญอลล์ยังกล่าวถึงตัวละครหมาป่าหรือจ่านำฝูงหมาป่า (meneur de loups) ในเรื่อง ***Marie la louve*** ซึ่งเป็นเรื่องของหญิงสาวที่ได้รับพรจากคนนำฝูงหมาป่าให้สามารถรักษาบาดแผลที่ถูกหมาป่ากัดได้ ***La Morsure de Satan*** เป็นเรื่องของหญิงที่ถูกหมาป่าที่เป็นบ้ากัดจนตนเองเป็นบ้าไปด้วย และ ***Comme une odeur de loup*** เรื่องของมนุษย์ที่แปลงร่างเป็นหมาป่าดังที่ได้กล่าวไปแล้ว นอกจากนี้ในชุดอัตชีวประวัติของแซนญอลล์ ***Les Loups verts*** เขาได้บรรยายสมัยที่ฝรั่งเศสถูกเยอรมันยึดครองในสงครามโลกครั้งที่ 2 แซนญอลล์ได้เปรียบความป่าเถื่อนของทหารนาซีว่าเป็นเสมือนมนุษย์หมาป่าในเครื่องแบบสีเขียวกากี

จะเห็นได้ว่าการนำเสนอตำนานและตัวละครพื้นบ้านของแซนญอลล์นั้นแตกต่างไปจากของเดิม ภาพของตัวละครครึ่งคนครึ่งสัตว์ในนิทานพื้นบ้านมิได้ก่อให้เกิดความหวาดกลัวแก่ผู้ฟังหรือผู้อ่านเรื่อง แต่ภาพลักษณ์ของ Jean-Patte-de-Loup, เมลูซีน หรือของมนุษย์หมาป่านั้นล้วนแล้วแต่ทำให้ผู้อ่านรู้สึกสะพรึงกลัว เนื่องจากว่าภาพเหล่านี้ได้ปลุกความวิตกกังวลซึ่งซ่อนเร้นอยู่ในจิตไร้สำนึกของผู้อ่านออกมาเป็นความรู้สึกที่ฟรอยด์ นักจิตวิทยาชาวเยอรมันเรียกว่า *"umheimliche"* หรือแปลเป็นฝรั่งเศสว่า *"le sentiment d'inquiétante étrangeté"* ฟรอยด์เชื่อว่าในส่วนลึกของมนุษย์ทุกคนกลัวความตายและกลัวการฟื้นคืนชีพของคนที่ตายไปแล้ว ภาพของความเป็นครึ่งคนครึ่งสัตว์ และภาพของรูปปั้นที่มีชีวิตจิตใจสามารถเคลื่อนไหวได้ที่ปรากฏในเรื่องฟองตาสติก จึงเป็นการดึงความกลัวที่ซ่อนเร้นของมนุษย์ออกมา ถึงแม้ว่าเรื่องฟองตาสติกของแซนญอลล์จะมีแก่นเรื่องคล้ายคลึงกับนิทานมหัศจรรย์และนิทานพื้นบ้านในเรื่องของการใช้คาถาอาคมและอิทธิฤทธิ์ต่างๆ จนมีนักวิจารณ์จัดประเภทงานของแซนญอลล์ว่าเป็นฟองตาสติกประเภทมหัศจรรย์ (fantastique merveilleux) แต่โครงสร้างและการนำเสนอของแซนญอลล์จะแตกต่างจากนิทานมหัศจรรย์และนิทานพื้นบ้าน โดยเฉพาะในการจัดฉากซึ่งมีเรื่องของกาลเวลาและสถานที่เข้ามาเกี่ยวข้อง แซนญอลล์มักใช้ภาพชีวิตชนบทเป็นภูมิหลังของเรื่อง เหตุการณ์เหนือธรรมชาติที่เกิดขึ้นเป็นการปะทะระหว่างกฎธรรมชาติและกฎที่อยู่นอกเหตุเหนือผลทำให้เกิดผลกระทบรุนแรงและความเปลี่ยนแปลงโดยสิ้นเชิงต่อชะตากรรมของตัวละครในเรื่อง

II. ชีวิตชนบท : ความเป็นจริงและความเหนือจริงแห่งกาล-สถานที่ (cadre spatio-temporel)

สภาพชีวิตชนบทที่แซนญอลล์บรรยายในเรื่องเป็นสภาพภูมิประเทศที่แร้นแค้น ชาวนายากจนเพราะการเพาะปลูกได้ผลไม่ดี แซนญอลล์มักแทรกรายละเอียดเกี่ยวกับความเป็นอยู่ ธรรมเนียมและความเชื่อพื้นบ้าน ซึ่งตรงกับข้อมูลที่เขาได้รวบรวมไว้ใน ***En Sologne*** สภาพชนบทแคว้นโซโลญที่แซนญอลล์กล่าวถึงในนวนิยาย 4 เรื่อง คือ ***Le Rond des sorciers, Marie la louve, La Malveneu*** และ ***Le Diable en sabots*** เป็นโลกแห่งธรรมชาติที่เป็นปฏิปักษ์ต่อมนุษย์ ความเป็นจริง เช่นนี้สะท้อนให้เห็นความเป็นจริงอีกโลกหนึ่ง คือความโหดร้ายและทารุณแห่งโลกฟองตาสติก

✍ ขนบทแคว้นโซโลญ

แคว้นโซโลญที่แซนญอลล์พรรณนาในเรื่องนั้นเป็นภาพของโซโลญในศตวรรษที่ 19 ภูมิประเทศเป็นหนองบึงปกคลุมด้วยสุมทุมพุ่มไม้เตี้ยๆ พื้นที่เป็นดินร่วนปนทรายไม่เหมาะแก่การเพาะปลูก นอกจากว่าภูมิประเทศจะไม่เอื้ออำนวยต่อเกษตรกรรมและการเลี้ยงสัตว์แล้ว ภูมิอากาศยังมีความแห้งแล้ง ฤดูหนาวเป็นช่วงทารุณที่สุด ดังที่บรรยายในบรรทัดต้นเรื่องของ ***Marie la louve***

"ช่วงเย็นวันหนึ่งในฤดูหนาวอันโหดร้ายของปี 1870 เป็นฤดูที่กระหน่ำด้วยภัยพิบัติ 3 ประการ คือ *ภัยจากธรรมชาติ* จาก*ความหิวโหย* และ*ความหนาวเหน็บ* อันเป็นบ่อเกิดแห่งความทุกข์เข็ญนับร้อยนับพัน"[7]

ความหนาวเย็นของอากาศทำให้พืชพันธุ์และสัตว์ต่างๆ ตลอดจนลูกเล็กเด็กแดงและคนแก่ในหมู่บ้านต้องแข็งตาย ความแร้นแค้นจากเกษตรกรรมทำให้ประชากรต้องทำมาหาเลี้ยงชีพอย่างอื่นประกอบ ตัวละครของแซนญอลล์จึงมีอาชีพต่างๆ ตามความเป็นอยู่ของชาวบ้านโซโลญในสมัยนั้น เช่น เป็นพรานล่าสัตว์ ดักสัตว์ เก็บปลิงตามแม่น้ำหรือเป็นช่างตีเหล็ก เป็นต้น ความแร้นแค้นเป็นแรงผลักดันให้ตัวละครเหล่านั้นมีความทะเยอทะยานเพื่อยกฐานะของตนเอง และครอบครัวให้มีชีวิตความเป็นอยู่ที่ดีขึ้น ในเมื่อธรรมชาติไม่อาจบันดาลความสุขได้ พวกเขาจึงหันไปใช้เวทมนตร์คาถาโดยเชื่อว่าพ่อมดหมอผีเป็นที่พึ่งสำคัญ และมีอิทธิพลต่อชีวิตและความเป็นอยู่ของชาวบ้านทั่วไป เช่น เคลมองต์ (Clément) ในเรื่อง ***Le Rond des sorciers*** เป็นเพียงคนงานรับใช้ในครอบครัวชาวนา ต้องการยกฐานะของตนจึงใช้การทำเสน่ห์ให้หลานสาวเจ้าของบ้านหลงรักตน เคลมองต์ได้ไปขโมยตำราเวทมนตร์ของหมอผีในหมู่บ้านและเกิดการประลองยุทธ์ระหว่างตัวเขากับหมอผีผู้ซึ่งเป็นเจ้าของตำรานั้นจนหมอผีต้องตายไป เคลมองต์ได้ตั้งตัวเป็นหมอผีเสียเองสร้างความหวาดกลัวให้กับชาวบ้าน

ในเรื่อง ***La Malvenue*** สภาพภูมิประเทศและฤดูกาลเป็นตัวกำหนดพฤติกรรมของตัวละครและการดำเนินเรื่อง โมอาร์ก (Moarc'h) ตัวละครเอกในเรื่องพยายามต่อสู้กับความแร้นแค้นของธรรมชาติจนตนเองต้องพ่ายแพ้ในที่สุด เรื่องของโมอาร์กเริ่มต้นในฤดูใบไม้ร่วง เขาได้เข้าไปใช้พื้นที่ต้องห้ามเพื่อทำการเพาะปลูก พื้นที่นี้เป็นบึงใหญ่ชื่อว่า ลา มาลนู (La Malnoue) เป็นแหล่งที่มีสัตว์อันตรายและเป็นแหล่งแพร่โรคระบาด ในหนองน้ำนี้เป็นวังน้ำวนซึ่งทำให้ชาวบ้านจมน้ำตายเป็นจำนวนมาก หรือมิฉะนั้นผู้ที่มีชีวิตรอดกลับไปก็จะต้องเป็นไข้ป่าจนต้องตายในที่สุด ลา มาลนู จึงได้ชื่อว่าเป็นที่ซึ่งมีปีศาจร้ายสิงอยู่ ขณะที่โมอาร์กกำลังไถคราดอยู่ใน ลา มาลนู ผานซึ่งเป็นส่วนที่มีคมของคันไถได้ตัดศีรษะรูปปั้นเมลูซีนซึ่งจมอยู่ใต้ดินที่เป็นปลักตมนั้น ทำให้ศีรษะขาดออกจากตัวรูปปั้น ด้วยความโลภคิดว่ารูปปั้นจะทำให้เขามีรายได้เพิ่มขึ้น โมอาร์กนำศีรษะรูปปั้นกลับมาบ้าน พยายามขายรูปปั้นให้กับคนขายของเก่า แต่ก็ขายไม่ได้เนื่องจากว่าเป็นรูปปั้นอาถรรพ์ ตลอดเวลาที่รูปปั้นเมลูซีนอยู่ในบ้านของโมอาร์ก มีเหตุร้ายเกิดขึ้นต่างๆนานา ความพยายามที่จะเอาชนะธรรมชาติในการปลูกพืชก็ไม่สำเร็จผล เมื่อฤดูหนาวย่างกรายมาหิมะได้ทำลายต้นกล้าที่เขาเพาะไว้จนสิ้น เมื่อถึงฤดูใบไม้ผลิเขาเริ่มหว่านพืชครั้งใหญ่ ปลายฤดูนั้นเองฝนตกเกิดน้ำท่วมขังที่นาเสียหายทำให้ในฤดูร้อนพืชที่ได้จากการเก็บเกี่ยวมีจำนวนน้อยกว่าที่เขาคาดหวังไว้ กลางฤดูร้อนนั้นเองโมอาร์กถูกรูปปั้นทับตายและภรรยาของเขาได้ให้กำเนิดบุตรสาวในเวลาเดียวกัน เหตุการณ์ในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับ

การเพาะปลูกเริ่มจากฤดูใบไม้ร่วงเป็นเวลาเดียวกับที่โมอาร์กได้พบศีรษะรูปปั้นโดยบังเอิญ การเพาะปลูกสิ้นสุดลงในฤดูร้อนเมื่อมีการเก็บเกี่ยวและในขณะเดียวกันก็หมายถึงความตายของโมอาร์กพร้อมกับการกำเนิดของฌานน์ (Jeanne) บุตรสาว ดังที่เราสามารถจะเทียบได้จากตารางต่อไปนี้

การดำเนินเรื่องภาคแรกของ La Malvenue

	ฤดูใบไม้ร่วง	ฤดูหนาว	ฤดูใบไม้ผลิ	ฤดูร้อน	เหตุการณ์ตอนจบ
เหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับกาล-สถานที่	การเพาะหว่านพืชในลา มาลนู	หิมะทำลายต้นกล้าเสียหาย	- กระเพาะหว่านพืชครั้งใหม่ - ฝนตกน้ำท่วม - ฝนหยุด	การเก็บเกี่ยวพืช	ความพ่ายแพ้ต่อการเอาชนะธรรมชาติ
เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นกับโมอาร์ก	การค้นพบรูปปั้นเมลูซีน	ขายรูปปั้น	- ได้รูปปั้นคืนมา - เหตุการณ์ไม่สงบในครอบครัว - โมอาร์กล้มเจ็บ	โมอาร์กถูกรูปปั้นทับตาย	ความพ่ายแพ้ต่อสิ่งเหนือธรรมชาติ

วัฏจักรชีวิตของโมอาร์กจึงเป็นหนึ่งเดียวกับวัฏจักรแห่งธรรมชาติอันได้แก่ ฤดูกาล และสภาพแวดล้อม ดินที่มีคุณภาพเลวส่งผลให้การเพาะปลูกมีคุณภาพด้อยฉันใด แม่ที่ชั่วร้ายย่อมให้กำเนิดบุตรที่ชั่วร้ายด้วยฉันนั้น ด้วยประการนี้ ฌานน์ลูกสาวโมอาร์กซึ่งเกิดจากการดลบันดาลของรูปปั้นเมลูซีนจึงได้สมญานามว่า La Malvenue หรือหญิงผู้เป็นกาลกิณี เธอเป็นผู้ถูกสาปนำเอาความชั่วร้ายมาแต่กำเนิด ผืนดิน-แม่พระธรณี ที่แซนญอลล์บรรยายจึงเป็นแม่ผู้ชั่วร้าย (mauvaise mère) นำความทุกข์เข็ญมาสู่มนุษย์

นอกจากสภาพภูมิประเทศและภูมิอากาศจะเป็นตัวกำหนดพฤติกรรมของตัวละครแล้ว รายละเอียดเกี่ยวกับประเพณีและความเชื่อพื้นบ้านก็ยังมีผลต่อจิตใจของพวกเขาเหล่านั้นด้วย แซนญอลล์มักกล่าวถึงงานฉลองเทศกาลต่างๆ อาทิเช่น งานฉลองแซงต์ฌอง (Saint-Jean) และเทศกาลคริสตมาส ซึ่งมีต้นกำเนิดมาตั้งแต่สมัยก่อนคริสตกาล งานฉลองแซงต์ฌองเป็นการฉลองวันที่ยาวที่สุดในรอบปีอยู่ในช่วงฤดูร้อนและงานฉลองคริสตมาส หรือโนแอล (Noël) เป็นการฉลองวันที่สั้นที่สุดในรอบปีในช่วงฤดูหนาว ในเรื่อง **Marie la louve** การเสี่ยงทายในงานฉลองแซงต์ฌองเป็นลางบอกเหตุร้ายให้แก่มารี (Marie) ตามประเพณีพื้นบ้านในวันฉลองนี้ คนในหมู่บ้านจะมารวมกันรอบกองฟาง บรรดาหนุ่มสาวจะเต้นรำและผู้ที่ต้องการเสี่ยงทายความรักของตนจะต้องกระโดดข้ามกองไฟนี้ หากสามารถ

กระโดดข้ามไต้โดยปลอดภัยหมายความว่าชีวิตรักจะเป็นสุข มารีต้องการจะเสี่ยงทายชีวิตรักของตนกับมาร์แตง (Martin) จึงกระโดดข้ามกองไฟบ้าง

"เธอโจนลงมาเหนือเถ้าถ่านไฟที่อยู่กระจัดกระจาย เท้าเปล่าข้างหนึ่งเหยียบลงบนก้อนถ่านที่ยังร้อนคุอยู่"[8]

การที่มารีเหยียบลงบนก้อนถ่านนี้เป็นการเตือนล่วงหน้าว่าชีวิตรักของเธอกับมาร์แตงจะมีอุปสรรค แต่อย่างไรก็ตามเธอมิได้ปปริปากบอกใครถึงลางร้ายนี้ เรื่องในตอนจบมาร์แตงต้องตายไปเพราะพิษบาดแผลจากการที่ถูกสุนัขป่ากัดโดยที่มารีมิอาจช่วยเหลือคนรักเธอได้ เพราะเธอได้สูญเสียอำนาจวิเศษแล้วในตอนนั้น

การนำเสนอสภาพชีวิตความเป็นอยู่ ความเชื่อ และขนบธรรมเนียมประเพณีพื้นบ้านตามความเป็นจริงนั้นทำให้เรื่องฟองตาสติกของโคลด แซนญอลล์มีความสมจริง ความสมจริงนี้เป็นลักษณะสำคัญของเรื่องฟองตาสติก เพราะงานเขียนฟองตาสติกที่ดีจะต้องมีความสมจริงเพื่อให้ผู้อ่านเชื่อเรื่องเหนือธรรมชาติ ซึ่งเป็นไปไม่ได้ในโลกแห่งความเป็นจริงมากที่สุด การดำเนินเรื่องในชีวิตประจำวันแบบพื้นบ้านทำให้ผู้อ่านเกิดความคล้อยตามก่อนที่จะเกิดเหตุการณ์เหนือธรรมชาติเข้ามาแทรก ถึงแม้ว่าเหตุการณ์นั้นจะดูว่า *"เป็นไปไม่ได้"* แต่ผู้อ่านจะต้องยอมรับความสมเหตุสมผลของเหตุการณ์เหนือธรรมชาตินั้นๆ

✍ ดินแดนแห่งความเหนือจริง

ตามความเชื่อพื้นบ้าน สถานที่บางแห่งถือเป็นแดนต้องห้าม (espace malfamé) ที่ไม่ควรจะไปตามลำพัง โดยเฉพาะในเวลากลางคืน เชื่อกันว่าสถานที่เหล่านั้นมีปีศาจร้ายสิงสู่อยู่ อย่างเช่นสี่แยก ป่าช้า พื้นที่วงกลมซึ่งพ่อมดหมอผีมาชุมนุมกัน ฉากสำคัญของแซนญอลล์จึงมักจะเกิดขึ้นตามสถานที่เหล่านี้ ใน ***Marie la louve*** มารีได้นัดพบกับซาตาน หรือคนนำฝูงหมาป่า (meneur de loups) ตรงสี่แยก คนนำฝูงหมาป่าเป็นผู้ที่มีอำนาจเหนือหมาป่าและเป็นที่หวาดเกรงของชาวบ้านเพราะเชื่อว่าเขามีอำนาจแห่งซาตาน การพบของมารี และคนนำฝูงหมาป่านั้นจึงถือว่าเป็นการพบกับซาตาน นอกจากนี้เมื่อเธอยังเป็นทารก คนนำฝูงหมาป่าเป็นผู้ให้อำนาจวิเศษแก่เธอ ทำให้มารีสามารถรักษาบาดแผล ที่ถูกสุนัขป่ากัดได้ ในแง่นี้เธอจึงเป็นบุตรบุญธรรมแห่งซาตาน การที่มารียอมอยู่ใต้อำนาจที่ชั่วร้ายเนื่องจากเธอต้องการให้คนนำฝูงหมาป่าช่วยเหลือครอบครัวของเธอ เท่ากับว่าเธอยอมขายวิญญาณให้ซาตานเป็นการแลกเปลี่ยน การพบกันตรงสี่แยกซึ่งประกอบด้วยเส้นทางสองเส้นตัดกันจึงเป็นสัญลักษณ์ของการก้าวข้ามจากโลกหนึ่งไปสู่อีกโลกหนึ่ง

"บนทางแยกที่ตัดกันระหว่างเส้นทางนองซีเลอวิเยอ และอองจียงนั้นมีไม้กางเขนขนาดใหญ่ตั้งตระหง่านอยู่ในรัตติกาล แสงจันทร์อันเจิดจ้าพุ่งตรงไปยังแท่นหินซึ่งเป็นรอยหนองตะปุ่มตะป่ำมานานหลายปีด้วยอาการของโรคประหลาด"

ไม้กางเขนที่ชาวบ้านนำมาปักไว้เพื่อป้องกันปีศาจร้ายดูไร้ความศักดิ์สิทธิ์และพลอยแปดเปื้อนรอยมลทินไปด้วย มารีตกอยู่ในสภาพเดียวกัน เธอจะต้องเลือกระหว่างความดีและความชั่ว แต่ในที่สุดเธอก็ได้ตัดสินใจตกเป็นทาสของซาตาน ความบริสุทธิ์ไร้เดียงสาจึงมีรอยมลทินเพื่อแลกกับความสุขของครอบครัว

ชื่อเรื่อง ***Le Rond des sorciers*** นั้นแสดงความหมายสำคัญของพื้นที่วงกลมซึ่งพ่อมดหมอผีใช้เป็นที่ชุมนุมกันเพื่อสาปแช่งเหยื่อผู้เคราะห์ร้าย ในเรื่อง ครอบครัวแซงฌอง (Sainjean) ผู้เป็นพ่อคือ ผู้เฒ่าซิดอร์ (Pere Zidor) และฟีร์แมง (Firmin) ลูกชายต่างถูกกระทำคุณจนต้องตายไปทั้งคู่ ฟีร์แมงได้เห็นพื้นที่วงกลมนี้อันเป็นพยานหลักฐานว่าผู้เฒ่าซิดอร์ถูกคุณไสยจากพ่อมดหมอผีจริง

"และเขาได้เห็นผืนหญ้าที่ถูกแรงเหยียบย่ำ เป็นรูปโค้งกลมใหญ่มีขนาดเสมอกัน ผู้คนประมาณเกินกว่าสิบคงจะได้ทอดกายกลิ้งเกลือกและเริงระบำกันในที่นั้น รูเล็กๆ ที่เห็นอยู่จำนวน มากคงจะเป็นรอยของไม้เท้าและรอยด้ามไม้กวาดที่พวกแม่มดใช้เหาะในอากาศ"[10]

เมื่อผู้เฒ่าซิดอร์ตายไป ฟีร์แมงรับมรดกที่ดินจากพ่อ และแล้ววันหนึ่งเขาก็พบพื้นที่วงกลมลักษณะเดียวกันนี้รอบต้นโอ๊ก ฟีร์แมงเข้าใจว่าพ่อมดหมอผีได้ทำไว้เพื่อสาปแช่งตัวเขา เขาตายไปด้วยความปวดร้าวเมื่อรู้ความจริงว่าลูกชายของเขามีส่วนรู้เห็นกับการกระทำทั้งหมด การทำคุณไสยเช่นนี้เกี่ยวข้องกับผลผลิตทางการเกษตรของตระกูล ผู้เฒ่าซิดอร์และฟีร์แมงรู้ว่าตนถูกกระทำคุณเพราะว่านอกจากตนเองจะต้องล้มเจ็บลงอย่างไม่ทราบสาเหตุแล้ว การเก็บเกี่ยวพืชผลจากที่นาลดน้อยลงและสัตว์เลี้ยงก็ขยายพันธุ์ได้น้อยลงด้วย ทั้งนี้เพราะตามความเชื่อโบราณ เจ้าของที่ดินและที่ดินถือเป็นสิ่งเดียวกัน ในขบวนการทำคุณไสยนั้น เชื่อว่าหมอผีซึ่งเป็นผู้กระทำได้ดูดเอาพลังชีวิตของผู้ถูกกระทำ พื้นที่วงกลมจึงหมายถึงวัฏจักรแห่งพลังชีวิต (espace vital) ซึ่งถูกศัตรูทำลายโดยการใช้เท้าบดขยี้หรือเหยียบย่ำ ภาพของพื้นหญ้าที่เป็นรอยย่ำจึงย้ำความเจ็บปวดให้แก่ผู้เฒ่าซิดอร์ และฟีร์แมง เพราะเป็นสิ่งยืนยันว่ามีผู้ประสงค์ร้ายต่อชีวิตของเขา สิ่งที่ทำให้ปวดร้าวยิ่งขึ้นคือ ผู้ที่ต้องการเอาชีวิตกลับเป็นลูกชายของเขาเอง ชื่อเรื่อง ***Le Rond des sorciers*** จึงเป็นแก่นสำคัญของเรื่อง พื้นที่วงกลมเป็นวัฏจักรแห่งการต่อสู้ระหว่างคนรุ่นเก่าและรุ่นใหม่ หญ้ารุ่นเก่าถูกทำลายไปและในเวลาต่อมาหญ้าอ่อนจะงอกมาแทนที่ในวัฏจักรแห่งนั้น

ด้วยประการนี้ สถานที่ในเรื่องของแซนญอลล์จึงสะท้อนให้เห็นภาพลักษณ์ของผู้เป็นเจ้าของความมรกรุงรังของบ้าน คือ ความมรกรุงรังทางจิตใจของเจ้าของบ้าน ดังนั้น ในเรื่อง ***Le Matagot*** อาณาเขตบ้านลาอาร์ดิแอร์ (La Hardière) จึงเป็นกระจกส่องภาพของหมอผีกอร์ดาซิเอร์ (Cordassier) ผู้เป็นเจ้าของอาณาจักรลาอาร์ดิแอร์นั้นถูกทอดทิ้งให้อยู่ในสภาพแร้นแค้นชำรุดทรุดโทรม มีผืนน้ำเป็นหนองบึง เต็มไปด้วยสุมทุมพุ่มไม้อยู่รายรอบ

ภาพที่เห็นจากภาพนอกให้ความรู้สึกคุกคามแก่ผู้มาเยือนเช่นเดียวกับภาพที่เห็นภายใน

"แต่เมื่อเข้ามาข้างในแล้ว ผมก็ต้องสะดุ้งสุดตัวด้วยความรู้สึกขยะแขยง เนื่องจากว่าตั้งแต่พื้นล่างจรดเพดาน และกำแพงตลอดด้านนั้นเต็มไปด้วยหยักไย่ใยแมงมุม"[11]

นอกจากนี้สวนเล็กๆ ที่ติดกับตัวบ้านก็ยังเต็มไปด้วยสัตว์เลื้อยคลานและสัตว์น่าเกลียดประเภทต่างๆ อย่างเช่น อึ่งอ่าง คางคก เป็นต้น อีกทั้งใบหน้าของกอร์ดาซิเอร์เองก็มิได้น่าดูไปกว่าสถานที่เลย

"เขาเป็นคนมีอายุ ตัวเล็ก อ้วนพีด้วยไขมันน่าสะอิดสะเอียน ใบหน้ามีหยาดเหงื่อไหลเยิ้มอยู่ตลอดเวลา แลดูเหมือนหนองตะปุ่มตะป่ำจนทำให้ผมนึกเปรียบเทียบภาพร่างของเขาว่าเป็นคางคกตัวมหึมา"[12]

สภาพภูมิประเทศของลาอาร์ดิแอร์ที่เป็นปลักตมหนองบึงในโซโลญและเป็นที่อาศัยของสิงสาราสัตว์ที่น่ารังเกียจต่างๆ จึงเปรียบได้กับกอร์ดาซิเอร์ เพราะให้ความรู้สึกขยะแขยงและคุกคามผู้ที่พบเห็น ทันทีที่กอร์ดาซิเอร์ตาย บ้านลาอาร์ดิแอร์แทบจะถล่มทลายทั้งที่กอร์ดาซิเอร์มิได้พำนักอยู่ในนั้น สัตว์ต่างๆ เกิดอาการขวัญหนีดีฝ่อ วิ่งแตกตื่นหนีหายไปหมด ลาอาร์ดิเอร์จึงเป็นหนึ่งเดียวกับผู้เป็นเจ้าของ ถ้าเปรียบว่าลาอาร์ดิเอร์เป็นกายแล้ว กอร์ดาซิเอร์ก็คือจิตใจชั่วร้ายที่สิ่งอยู่ในบ้านนั่นเอง

งานของแซนญอลล์จึงสะท้อนให้เห็นอิทธิพลของสิ่งแวดล้อมที่มีต่อจิตใจความเป็นอยู่ ขนบธรรมเนียมและความเชื่อของมนุษย์ สภาพของธรรมชาติที่เป็นศัตรูและความแร้นแค้นในชนบททำให้มนุษย์ต้องดิ้นรนหาพลังเหนือธรรมชาติมาต่อสู้ พวกเขายอมละเมิดกฎ ฝ่าแดนต้องห้ามไปยังที่ที่คิดว่าจะอำนวยความสุขและสิ่งที่พวกเขาปรารถนา แต่พวกเขาหารู้ไม่ว่าแดนหวงห้ามนั้นเป็นเขตอันตรายอันใหญ่หลวง และพวกเขาจะต้องเดิมพันด้วยชีวิตจึงจะไปถึงจุดหมายนั้น

III. โลกแห่งมนตรา

โลกแห่งเวทมนตร์คาถา ของแซนญอลล์นำผู้อ่านกลับไปสู่ยุคดึกดำบรรพ์ (temps archaïques) อันเป็นโลกซึ่งตรงกันข้ามกับโลกวิทยาการสมัยใหม่ในปัจจุบัน ความรู้สึกของผู้อ่านจึงเปรียบประหนึ่งผู้เล่าเรื่อง ***Le Matagot*** ซึ่งรู้สึกเหมือนกับได้มุดเข้าไปในถ้ำของมนุษย์สมัยหินเมื่อย่างเข้าไปในอาณาจักรลาอาดิแอร์ ในโลกแห่งมนตรานี้มนุษย์มีความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดกับสิ่งที่อยู่รอบตัว ทุกสิ่งในโลกต่างขึ้นต่อกันและกัน ในยุคก่อนที่มนุษย์จะนับถือศาสนาใดๆนั้น มนุษย์นับถือผีสางเทวดาในธรรมชาติ (animisme) มาก่อน โดยมีความเชื่อว่าจักรวาลประกอบด้วยพลังเหนือธรรมชาติที่มองไม่เห็น พลังนี้ทำให้เกิดปรากฏการณ์ธรรมชาติและมีอิทธิพลต่อชีวิตความเป็นอยู่ของมนุษย์

✍ *มนุษย์ในโลกแห่งพลังเหนือธรรมชาติ*

ในเรื่องฟองตาสติกของแซนญอลล์ ปรากฏการณ์ธรรมชาติต่างๆ เกิดจากการใช้พลังวิเศษดังกล่าว ฟ้าร้องใน ***Le Rond des sorciers*** เกิดจากการต่อสู้ของหมอผีสองคน คือ เคลมองต์และคู่ต่อสู้ พายุฝนและหมอกใน ***La Malvenue*** เป็นสัญญาณเตือนภัยที่จะเกิดขึ้น ความหนาวเย็นจนทำให้คนและสัตว์ต้องแข็งตายใน ***Le Diable en sabots*** เกิดจากการตีเหล็กของมนุษย์ซาตานร็อก (Roc) ในโลกเช่นนี้ทุกอย่างเป็นเรื่องเหนือธรรมชาติ เช่นที่กุสตาฟ เวลแตร์ (Gustave Welter) ได้อธิบายความเชื่อของมนุษย์ยุคก่อนประวัติศาสตร์ว่า *"Rien n'est naturel, tout est surnaturel."*[13] การยึดถือโชคลางหรือการใช้เวทมนตร์คาถาจึงเป็นวิธีการซึ่งมนุษย์ใช้ปกป้องตนเอง ข้อห้ามทั้งหลาย (tabous) ล้วนแล้วแต่เกิดจากความกลัวอันตรายทุกอย่างที่เกิดขึ้นเป็นสิ่งที่บอกเหตุ การที่มารีเหยียบก้อนถ่านใน ***Marie la louve*** เตือนว่าชีวิตรักของเธอจะมีอุปสรรค การที่ฌานน์ใน ***La Malvenue*** เห็นหญิงซักผ้าอยู่ริมน้ำตอนกลางคืน ย่อมตีความหมายได้ว่า ผีหญิงผู้นั้นซักผ้าตราสังข์ของฌานน์นั่นคือ ตัวเธอจะต้องตาย ด้วยเหตุนี้ การถือโชคลางและความหวาดกลัวต่อข้อห้ามทางสังคมของตัวละครดูผิวเผินแล้วจะเหมือนว่า พวกเขากำลังเชื่องมงายอยู่กับสิ่งไร้สาระถ้าหากว่าเราไม่เข้าใจความรู้สึกนึกคิดของคนเหล่านี้ เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นดูราวกับว่าเป็นเหตุการณ์สองเหตุการณ์ที่มาพ้องกัน

โดยบังเอิญ อย่างเช่นการที่โมอาร์กใน ***La Malvenue*** ถูกรูปปั้นทับตายและหลังจากนั้นภรรยาก็ให้กำเนิดฌานน์ ใน ***Le Rond des sorciers*** ดูจะเป็นเรื่องบังเอิญที่ว่าก่อนตาย แซงฌองทั้งพ่อและลูกต่างก็เห็นพื้นที่วงกลมซึ่งพ่อมดหมอผีนัดมาชุมนุมกัน ความบังเอิญของเหตุการณ์ในเรื่องฟองตาสติกของแซนญอลล์เป็น *"ความบังเอิญที่มีความหมาย (coïncidences singnificatives)"* เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นต่างเป็นเหตุเป็นผลต่อกัน ด้วยเหตุนี้ เรื่องฟองตาสติกของเขาจึงมีความสมจริง ความเชื่อถือโชคลางและพฤติกรรมของตัวละครสามารถโน้มน้าวให้ผู้อ่านเชื่อในเรื่องของเหตุการณ์เหนือธรรมชาติได้

ในโลกซึ่งเชื่อถือผีสางเทวดานี้ ทุกสิ่งในโลกไม่ว่าจะเป็นมนุษย์ สัตว์ พืช แร่ธาตุ หรือวัตถุต่างๆ ประกอบด้วยกายและวิญญาณ สามารถรับและถ่ายเทพลังเหนือธรรมชาติให้แก่กันและกัน พลังของรูปปั้นจึงสามารถถ่ายทอดให้แก่ฌานน์ใน ***La Malvenue*** หรือใน ***Le Matagot*** ผู้เล่าเรื่องบรรยายว่าหมอผีกอร์ดาซิเอร์ประกอบด้วยพลังของพืชหรือของแร่ธาตุ ซึ่งหมายความว่าต้นไม้และแร่ธาตุหินต่างๆ ที่อยู่ในอาณาเขตลาอาดิแอร์นั้นต่างก็เป็นหนึ่งเดียวกับเจ้าของ สิ่งไม่มีชีวิตสามารถจะมีชีวิตเคลื่อนไหวได้เนื่องจากได้รับถ่ายทอดพลังดังกล่าว แก่นเรื่องฟองตาสติกของแซนญอลล์จึงกล่าวถึงการใช้เวทมนตร์คาถาเพื่อแย่งชิงพลังกันระหว่างคู่ปฏิปักษ์ทั้งสองฝ่าย ระหว่างพ่อมดหมอผีด้วยกัน หรือการแสวงหาอำนาจเหนือผู้อื่นโดยการทำคุณไสย ผู้ที่ถูกคุณคือผู้ที่ถูกช่วงชิงพลัง จะต้องรับภัยพิบัติต่างๆ ภัยนี้จะบรรเทาได้โดยการใช้พลังในลักษณะเดียวกันขับไล่พลังของศัตรูคู่ต่อสู้

✍ *ทวิภาคแห่งตัวละคร*

ธรรมชาติของตัวละครแซนญอลล์มักจะมีลักษณะคลุมเครือ อยู่ในสภาพครึ่งคนครึ่งสัตว์และเปลี่ยนร่างได้ตามใจชอบ ซาตานซึ่งเป็นตัวละครสำคัญของเรื่องมีรูปลักษณ์ต่างจากตำนานในคริสตศาสนา จะเห็นได้จากการบรรยายของมนุษย์หมาป่าใน ***Le Gâloup***

> *"ณ ที่นั้น ปรากฏร่างมหึมาอันเต็มไปด้วยสีสันหลากตาโผล่ขึ้นเหนือพื้นดิน ... ร่างนั้นเป็นสีเงิน สีทอง เปี่ยมด้วยอำนาจทรงพลัง* ***มีลักษณะครึ่งมนุษย์*** *ตรงโคนขารัดด้วยผ้านานาสี แบบตัวละครอาร์เลอแก็ง แขนยาวซ่อนอยู่ใต้เสื้อตัวใหญ่สีแดงเข้มรัดเอวแบบโบราณ* ***ลักษณะครึ่งสัตว์นั้น*** *ประกอบด้วยปลายหางเป็นขนฟู กีบเท้าเป็นเขาสัตว์ และรูปหน้าเป็นแพะ เขาผู้นั้นเป็นทั้งสองอย่างในเวลาเดียวกัน ข้าย่อมรู้ดีซึ่งก็ในเมื่อเขาเป็น****เจ้านาย****ของข้านี่นา"*[14]

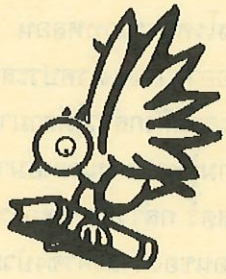
ภาพที่บรรยายนั้นเป็นภาพของซาตานในยุคกลางซึ่งเป็นยุคที่นิยมตัวละครลักษณะที่เป็นครึ่งคนครึ่งสัตว์ ซาตานเป็นเจ้านายของมนุษย์หมาป่าเป็นผู้ให้กำเนิดแก่สัตว์นรก มนุษย์หมาป่าจึงเห็นลูกงูยั้วเยี้ยออกมาจากปากของเจ้านาย งูเหล่านั้นมีหน้าเป็นมนุษย์ที่ได้ทำบาปไว้ในชาติก่อน จึงต้องเกิดมาใช้กรรมในชาตินี้ ภาพของซาตานจึงทำให้เกิดความขยะแขยงมากกว่าน่ากลัวในแง่ของความดุร้าย นอกจากนี้ แซนญอลล์ยังเสนอภาพของซาตานในสภาพของชาวบ้านธรรมดา ใน ***Marie la louve*** ซาตานเป็นคนนำหมาป่าตัวผอมสูง สวมเสื้อผ้าขาดรุ่งริ่ง คนนำหมาป่าได้พยายามช่วยเหลือมารีให้พ้นจากความเดือดร้อน ซาตานใน ***Le Diable en sabots*** คือร็อก (Roc) เป็นช่างตีเหล็กผู้ทรงพลัง แต่มีจิตใจดุดัน แต่ร็อกยังมีจิตใจเมตตาช่วยรักษาเด็กที่กำลังจะตาย ซาตานของแซมญอลล์จึงมีความเป็นมนุษย์ที่มีทั้งพลังแห่งความดีและความชั่วรวมกัน ดูจากภายนอกซาตานเหล่านี้มีพลังแห่ง

ความโหดเหี้ยมดุร้ายของปีศาจ แต่ในส่วนลึกพวกเขามีจุดอ่อนเช่นเดียวกับมนุษย์ มนุษย์หมาป่า รู้จักเศร้า รู้จักร่ำไห้ ร็อกให้ความรักกับเด็กหญิงซึ่งชาวบ้านคิดว่าเป็นคนสติไม่สมประกอบ คนนำหมาป่าให้ความช่วยเหลือแก่มารีซึ่งถือว่าเป็นบุตรบุญธรรม พวกเขาจึงมีจิตใจอ่อนไหวเช่นเดียวกับมนุษย์ ลักษณะความเป็นทวิภาคของตัวละครจึงแสดงให้เห็นโลกทัศน์ภายในที่แตกแยกออกเป็นสองบุคลิกภาพ

สัญลักษณ์ของทวิภาคปรากฏให้เห็นชัดในฉากแปรร่างของมนุษย์หมาป่าเมื่อหมาป่าก้มลงดูเงาพระจันทร์ในน้ำ มันรู้สึกต้องภวังค์ไปกับระลอกเงาที่เคลื่อนไหวตามคลื่นน้ำในฉับพลันนั้น มันรู้สึกกระวนกระวาย ขาหน้าอ่อนแรงลงและขาหลังเยียดยาวออกไป เล็บยาวแหลมค่อยๆ หดหายและอุ้งเท้าดูอ่อนนุ่มกว่าเดิม หมาป่าตกใจกลัวความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในตัวมัน รววกับว่ามันกำลังเผชิญกับศัตรูที่มองไม่เห็นตัว ในขณะที่รู้สึกว่ากำลังพ่ายแพ้ต่อ *"บุคคลอื่น"* ที่แฝงอยู่ในตัวนั้น หมาป่าได้ถามตัวเองว่า *"ตัวข้าเป็นใครกันเล่า ถึงได้ตกเป็นเหยื่อไร้ทางต่อสู้จนประสาทปั่นป่วนเกิดภาวะฝันร้ายเช่นนี้"*[15] หมาป่ารู้สึกสิ้นหวังถึงกับร่ำไห้ออกมา ในชั่วขณะนั้นบังเอิญมีลมพัดก้อนเมฆมาบดบังรัศมีจันทร์ให้เลือนหายไป มันจึงได้คลายจากอาการถูกสะกดจิตและคืนสู่ร่างสัตว์ตามเดิม การที่หมาป่าได้เห็นเงาของ *"ศัตรู"* ในตัวของมันนั้นสะท้อนให้เห็นความเชื่อในยุคโบราณว่า มนุษย์มีความเป็นทวิภาค (le double) อยู่ที่เงาของตนเอง เงานี้คือส่วนวิญญาณของมนุษย์นั่นเอง ออตโต แรงก์ (Otto Rank) นักจิตวิทยาชาวเยอรมันซึ่งได้ศึกษาเรื่องทวิภาคของตัวละครในวรรณคดี[16] อธิบายว่า สิ่งลึกลับที่แฝงอยู่ในตัวมนุษย์ซึ่งมีท่าทีของความมุ่งร้ายนั้น แท้จริงแล้วคือภาพลักษณ์แห่งความตายที่กำลังคุกคามอัตตา (moi) ของเรา ดังนั้น *"ศัตรูที่อยู่ในตัวของหมาป่าคือสิ่งที่คุกคามชีวิตของมัน มันจึงรู้สึกว่ากำลังสูญเสียความเป็นตัวของตัวเอง (perte d'identité)"* ความหวาดกลัวต่อความตายนี้ทำให้มนุษย์สร้างสิ่งขึ้นมาทดแทนตนเอง วิญญาณจึงเป็นส่วนทวิภาคที่มนุษย์ต้องการให้ดำรงอยู่ต่อไปถึงแม้ว่าตนเองจะตายไปแล้ว นอกจากนี้ตามความเชื่อของคริสตศาสนาซาตานเป็นผู้บันดาลให้มนุษย์กระทำบาปหรือความชั่ว ที่แท้จริงแล้วซาตานคือแพะรับบาปของมนุษย์ ความกลัวต่อการถูกลงโทษที่ได้ทำความผิดทำให้มนุษย์โยนความรับผิดชอบไปให้ซาตาน ซาตานจึงเป็นผู้ที่น่าสงสารถูกปรักปรำว่าเป็นปีศาจร้ายที่ดลใจให้มนุษย์ทำชั่ว ซาตานจึงเป็นทวิภาคของมนุษย์ส่วนที่มนุษย์ไม่ยอมรับ ภาพลักษณ์ของทวิภาคในเรื่องฟองตาสติกของแซนญอลล์จึงทำให้เห็นกลไกที่มนุษย์สร้างขึ้นมาเพื่อปกป้องตัวเอง (mécanisme de défense) Ce n'est pas moi. C'est le Satan.

หากพิจารณาพฤติกรรมของตัวละครในแง่จิตวิเคราะห์แล้ว จะเห็นว่าตัวละครเหล่านั้นมีอาการของโรคประสาทหลอน ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของการถูกผีสิงซึ่งฟรอย์เรียกว่า névrose démoniaque[17] หรืออาการของโรคประสาทหลอนคิดว่าตนเองเป็นหมาป่า (la lycanthropie) ก็ตาม ผู้ที่เกิดอาการประสาทดังกล่าวไม่สามารถแยกความเป็นจริงในโลก และสิ่งที่เกิดจากจินตนาการของเขาได้ การใช้ความรู้ทางการแพทย์มาอธิบายพฤติกรรมของตัวละครเช่นนี้เป็นการตีความโดยใช้เหตุผลทางวิทยาศาสตร์ กล่าวคือเหตุการณ์แปลกประหลาดและสิ่งเหนือธรรมชาติที่เกิดขึ้นนั้นเกิดจากอาการประสาทหลอนของตัวละครซึ่งป่วยเป็นโรคประสาท ถ้าเรายอมรับคำอธิบายในแง่นี้ ความเป็นฟองตาสติกของเรื่องจะหายไป ด้วยเหตุนี้เรื่องฟองตาสติกจึงต้องเสนอทางออกของความตีความอีกแง่หนึ่งคือการตีความที่เหนือเหตุเหนือผล เรื่องของแซนญอลล์นำผู้อ่านไปสู่โลกอีกมิติหนึ่ง อันเป็นโลกแห่งการ ยอมรับอำนาจวิเศษแห่งเวทมนตร์คาถา และความเป็นไปได้ของเหตุการณ์เหนือธรรมชาติ

โลกที่โคลด แซนญอลล์ บรรยายในเรื่องฟองตาสติกเป็นโลกที่ทวนกระแสกับวิทยาการ และเทคโนโลยีที่ทันสมัยในยุคศตวรรษที่ 20 โดยสิ้นเชิง โลกแห่งมนตร์วิเศษนี้แตกต่างจากโลกในนิทานมหัศจรรย์ และนิทานพื้นบ้านถึงแม้ว่าแก่นเรื่องอาจจะดูคล้ายคลึงกัน ทั้งนี้เพราะนิทานมหัศจรรย์และนิทานพื้นบ้านนั้นมักจะจบด้วยความสงบสุข ในขณะที่เรื่องฟองตาสติกจบด้วยความพ่ายแพ้และส่วนใหญ่แล้วมักจะเป็นความตาย ความสงบที่เกิดขึ้นไม่อาจจะทดแทนความสมดุลย์หรือความสุขที่สูญเสียไปในตอนต้นเรื่องได้ นอกจากนี้ลักษณะการเสนอตำนานและตัวละครพื้นบ้านที่แซนญอลล์นำมาดัดแปลงในงานของเขาเป็นภาพลักษณ์ที่สร้างความวิตกกังวลและความหวาดกลัวแก่ผู้อ่าน รายละเอียดที่เกี่ยวข้องกับชีวิตความเป็นอยู่ในชนบท ขนบธรรมเนียมประเพณี และความเชื่อพื้นบ้านที่บรรยายในเรื่องทำให้เกิดความสมจริง เรื่องของแซนญอลล์เป็นเรื่องจริงในแง่ที่เขาได้บันทึกข้อมูลพื้นบ้านซึ่งเขาได้ทำการค้นคว้าในชีวิตจริงไว้ แต่ในอีกแง่หนึ่งเรื่องเหล่านี้เป็นฟองตาสติกเพราะเป็นการปะทะกันระหว่างสิ่งที่เป็นปฏิปักษ์ต่อมนุษย์ทำให้พวกเขาต้องแสวงหาพลังเหนือธรรมชาติไว้ปกป้องตนเอง ความเชื่อในเรื่องโชคลางและผีสางเทวดาทำให้ตัวละครของแซนญออล์อาจจะถูกประณามว่าพวกเขางมงายอยู่กับสิ่งที่ไร้เหตุผลทางไสยศาสตร์ แต่โดยแท้จริงแล้ว พวกเขาคือกระจกเงาส่องให้เราเกิดความเข้าใจถึงความรู้สึกนึกคิดของมนุษย์สมัยบรรพกาล ซึ่งไม่ว่าจะอยู่ที่ใดในโลกต่างก็มีวิถีชีวิตและความเชื่อที่คล้ายคลึงกัน หากลองเปรียบเทียบกับวิถีชีวิตและความเชื่อพื้นบ้านของไทยดูแล้วเราจะเห็นว่าไม่ต่างกับของพื้นบ้านตะวันตกนัก วรรณกรรมฟองตาสติกของแซนญอลล์มิได้มุ่งหวังที่จะให้ความบันเทิงแก่ผู้อ่านอย่างเดียว ตัวละครของแซนญอลล์ไม่ยอมแพ้ต่อโชคชะตาของตนเอง พวกเขามิใช่วีรบุรุษ แต่ก็ไม่ได้เป็นผู้อ่อนแอ ความเป็นมนุษย์ทำให้มีจุดอ่อน มีส่วนดีส่วนเสีย และรักตัวกลัวตายเหมือนกับคนทั่วๆไป ฟองตาสติกของแซนญอลล์จึงย้ำความเป็นจริงของมนุษย์ที่ถูกลืมหรือถูกมองข้ามไป โลกเหนือจริงของเขาจึงเป็นโลกที่มีเหตุมีผล เคียงคู่ขนานกันไปกับโลกแห่งความจริง



เชิงอรรถ

1. Arnold Van Gennep เป็นผู้เขียน ***Le Manuel de folklore français contemporain.***
2. Vladimir Propp, ***Morphologie du conte,*** พิมพ์ใหม่, Le Seuil, 1970, หน้า 31.
3. Louis Vax, ***L'Art de la littérature fantastique,*** vol. I, Gallimard, 1966, หน้า 9-10.
4. "Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturelle." (T. Todorov, ***Introduction à la littérature fantastique,*** พิมพ์ใหม่, Le Seuil, 1970, หน้า 59.
5. จากคำนำของ A. Van Gennep, ***Contes populaires de Guyenne,*** Maisonneuve et Larose, 1971, หน้า 13.
6. C. Seignolle, ***Les Evangiles du diable,*** Maisonneuve et Larose, พิมพ์ใหม่ 1983, หน้า 548.
7. "C'était sur la fin d'une journée de ce terrible hiver de 1870, frappé de triple malheur : ***l'invasion, la famine*** et ***le froid,*** qui enfantèrent eux-mêmes cent et mille autre peines." ("Marie la louve", Les ***Malédictions 2,*** Le Sycomore, 1984, หน้า 9, ผู้เขียนขีดเส้นใต้ข้อความ)
8. "Elle retomba au-delà des braises éparpillées, écrasant net, de son pied nu, un charbon encore chaud." ***(Marie la louve,*** อ้างแล้ว, หน้า 44).
9. "La grand-croix se dressait dans la nuit, à la fourche des routes de Nancy-le-Vieux et d'Angillon. En pleine force, un rayon de lune s'écrasait sur la socle de pierre qui, à la longue des années, se pustulait d'une étrange maladie." ***(Marie la louve,*** อ้างแล้ว, หน้า 137).
10. "... et il vit l'herbe piétinée avec acharnement. Cela formait un grand cercle bien régulier, où plus de dix personnes avaient dû s'allonger, se rouler et danser. La multitude de petits trous devaient être les empreintes de béquilles et de manches à balai sur lesquels les sorciers voyagent dans l'espace." ("Le Rond des sorciers", ***Les Malédictions 2,*** อ้างแล้ว, หน้า 209).
11. "Mais une fois à l'intérieur, j'eus un haut-le-corps de répulsion. Du sol au plafond, d'un mur à l'autre, ce n'étaient que toiles, voiles et fils d'arraignée (...)" ("Le Matagot", ***Les Malédictions 2,*** อ้างแล้ว, หน้า 321).
12. "(...) un répugnant petit vieux gras, au visage luisant luisant de sueurs perpétuelles et pustulées à me faire imaginer son corps semblable à celui d'un énorme crapaud." ***(Le Matagot,*** อ้างแล้ว, หน้า 320).

13. G. Welter, ***Les Croyances primitives et leurs survivances,*** Armand Colin, 1960, หน้า 36.
14. "Là, gigantesque, sort de terre un être à facettes multicolores ... Etre d'or, d'argent et de puissance, ***mi-homme*** avec ces hautes jambes gainées d'étoffes arlequinées et ses longs bras perdus dans un vaste pourpoint cramoisi, ***mi-bête*** avec sa queue aux poils hirsutes, ses sabots de corne et sa face de chèvre mécréante. ***Il est les deux à la fois,*** je le sais bien puisque c'est mon ***Maitre,"*** ("Le Gâloup", ***Les Malédictions 1,*** Le Sycomore, 1984, หน้า 298, ผู้เขียนขีดเส้นใต้ข้อความ)

    หมายเหตุ : อาร์เลอแก็ง (Arlequin) เป็นตัวละครตลกในสุขนาฏกรรมอิตาเลียน สวมชุดประกอบด้วยผ้ารูปสามเหลี่ยมหลากสี ในขณะเดียวกันก็เป็นตัวแสดงในการฟ้อนรำพื้นบ้านที่ขึ้นชื่อในเรื่องการหลอกลวงผู้อื่น
15. "Mais qui suis-je donc, proie sans défense dont les sens jonchent ce cauchemar?" (***Le Gâlopu,*** อ้างแล้ว, หน้า 302).
16. O. Rank, *Don Juan et le double,* Petite Bibliothèque Payot, 1973.
17. S. Freud, "Une névrose démoniaque au XVIIe siècle", ***Essais de psychanalyse appliquée,*** Payot, 19, หน้า 211-251.



นูโวโรมอง
กับการเปลี่ยนแปลงของนวนิยายฝรั่งเศส



*อนงค์นาฏ เถกิงวิทย์**

นูโวโรมอง เป็นนวนิยายกลุ่มหนึ่งที่อาจจะมีความแตกต่างหลากหลายกันไปหลายประการ ทว่ามีเอกลักษณ์ร่วมกันอยู่ประการหนึ่งนั่นคือ เป็นนวนิยายที่ก่อให้เกิดการตื่นตัววิพากษ์ วิจารณ์ในเชิงทฤษฎีเกี่ยวกับปัญหาของนวนิยายอย่างกว้างขวาง หากจะพิจารณาความเคลื่อนไหวของนวนิยายกลุ่มนี้ย้อนไป ตั้งแต่แรกก็เห็นจะเป็นการตีพิมพ์นวนิยายเรื่อง ***Portrait d'un inconnu*** ของนาตาลี ซาร์โรท ใน ค.ศ.1947 ซึ่งถึงแม้จะปรากฏขึ้นมาในบรรณพิภพอย่างค่อนข้างเงียบเชียบ แค่คำนำของหนังสือที่เขียนวิจารณ์โดยนักประพันธ์ใหญ่อย่าง ชอง-ปอล ซาร์ตร์ โดยเฉพาะการให้คำนิยามผลงานชิ้นนี้ว่าเป็น antiroman ก็ชี้ให้เห็นถึงความโดดเด่นที่ไม่เหมือนใครและเป็นการเปิดศักราชของนวนิยายแนวใหม่ที่แตกต่างจากนวนิยายแนวขนบนิยมอย่างแท้จริง

นักประพันธ์นูโวโรมองแต่ละคนต่างก็สร้างผลงานที่มีความหลากหลายแตกต่างกันเป็นที่ยิ่ง ต่างก็มีลักษณะเฉพาะของตน ทว่าพวกเขาทุกคนต่างก็มีจุดยืนที่มาพ้องต้องกัน ซึ่งเป็นสิ่งที่เป็นแกนรวมนักประพันธ์หลายคนเหล่านี้เข้าไว้ด้วยกัน นั่นคือปฏิเสธการสร้างนวนิยายตามแนวขนบนิยม ดังนั้นนิยามหนึ่งของนูโวโรมองก็คือ *"เป็นสำนักแห่งการปฏิเสธ" (L'Ecole du Refus)* นูโวโรมองปฏิเสธสิ่งใดบ้าง เราอาจใช้แนวคิดของร็อบบ์-กรีเยต์เป็นตัวตั้งเพื่อตอบคำถามนี้ ร็อบบ์-กรีเยต์กล่าวถึง Notions périmées ในนวนิยายแนวขนบนิยมไว้ 4 ประการคือ personnage, histoire, écriture และ engagement[1]

PERSONNAGE

ก่อนที่จะมีนวนิยายแนวนูโวโรมองการสร้างตัวละครในแนวขนบนิยมหนีไม่พ้นที่จะใช้สรรพนามบุรุษที่ 3 เอกพจน์ *"il"* การใช้ *"เขา"* เป็นการใช้ตามขนบนิยมที่นิยมกันมานานนับตั้งแต่เรื่อง ***La Princesse de Clèves*** เลยทีเดียวและนิยมใช้กันมากในนวนิยายศตวรรษที่ 19 ทั้งนี้เพราะเหมาะกับตัวละครแนวขนบนิยมที่มีชื่อเสียงเรียงนาม มีประวัติความเป็นมา มีรูปร่างหน้าตาตลอดจนพฤติกรรมหรือแม้แต่การแต่งกายที่ผู้เขียนถ่ายทอดต่อผู้อ่านอย่างละเอียดถี่ถ้วน ผู้อ่านเป็นเพียงผู้ชมหรือผู้สังเกตการณ์ชีวิตของตัวละครเท่านั้น สรรพนาม *"เขา"* ก่อให้เกิดความรู้สึกห่างระหว่างตัวละครกับผู้อ่าน เป็นช่องห่างที่เพียงพอจะให้ผู้อ่าน *"ตัดสิน"* ตัวละครได้ การที่จะตัดสินใครหรืออะไรได้นั้นจำเป็นที่ผู้อ่าน

---

*รองศาสตราจารย์ ดร. ประจำภาควิชาภาษาตะวันตก คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จะต้องมีความเป็นกลางและสรรพนามบุรุษที่ 3 มีลักษณะที่โรลองด์ บาร์ธส์ เรียกว่า *"Le caractère impersonnel"*[2] ที่ทำให้ผู้อ่านไม่รู้สึกเข้าไปมีส่วนร่วมด้วยกับชีวิตของตัวละคร ดังนั้นผู้อ่านจึงสามารถพิจารณาใคร่ครวญและตัดสินตัวละครได้ แต่เมื่อยุคสมัยเปลี่ยนไป สรรพนามบุรุษที่ 3 ก็ไม่เหมาะกับการสร้างตัวละครในรูปใหม่ๆ บางรูปแบบที่ต้องการความลึกล้ำ ต้องการการมีส่วนร่วมของผู้อ่าน ต้องการให้ผู้อ่านใกล้ชิดกับตัวละครและเข้าใจตัวละครเสมือนหนึ่งเป็นผู้สมรู้ร่วมคิด (le complice) มิใช่เป็นเพียงผู้ชมหรือผู้ตัดสินอีกต่อไป สรรพนามบุรุษที่ 1 เอกพจน์มีความเหมาะสมในแง่นี้ เพราะ *"ฉัน"* แทนอาณาจักรภายใน ส่น *"เขา"* แทนอาณาจักรภายนอก (...le *"je"* représente le **dedans**, le *"il"* le dehors.)[3] อันที่จริงแล้วการมองโลกของบุคคลใดก็ตามย่อมมองอยู่ภายใน โลกจะเป็นอย่างไรนั้นขึ้นอยู่กับสายตาของผู้มอง ผู้อ่านนวนิยายที่รู้จักตัวละครด้วยสรรพนามบุรุษที่ 1 จึงเกิดความรู้สึกเป็นจริงเป็นจัง (le sentiment d'authenticité) อย่างที่สรรพนามบุรุษที่ 3 ไม่สามารถจะทำให้เกิดได้[4] จึงไม่น่าแปลกใจที่มาร์แซล พรุสท์ เลือกใช้สรรพนามบุรุษที่ 1 เมื่อเขาสร้างตัวละครที่จะเป็นผู้เปิดเผยถึงความจริงแท้ที่กบดานอยู่ ณ ก้นบึ้งของสำนึกส่วนที่ลึกล้ำที่สุด เพราะถ้าหากใช้ *"เขา"* แล้ว ผู้อ่านย่อมจะไม่รู้สึกมีประสบการณ์ร่วมไปอย่างเป็นจริงเป็นจังกับตัวละคร จึงอาจกล่าวได้ว่า *"เขา"* แสดงถึงมุมมองที่เป็นภววิสัย ในขณะที่ *"ฉัน"* เป็นอัตวิสัย (ในบางกรณีการใช้ *"ฉัน"* ก็มีลักษณะที่ไม่ต่างจากการใช้ *"เขา"* มากนัก เช่น *"ฉัน"* ตัวละครเอกในเรื่อง ***L'Etranger*** ดูไม่ต่างจาก *"เขา"* ที่ปลอมแปลงตัวมา เนื่องจากเป็น *"ฉัน"* ที่พูดถึงตัวเองอย่างพยายามที่จะไม่แสดงออกถึงความยินดียินร้ายใดๆ ทั้งสิ้น ตัวละครพูดถึงตัวเองราวกับพูดถึงใครอื่นที่ไม่ได้มีส่วนเกี่ยวข้องกับตัวเองเลยดูราวกับจะพ้นไปจากอัตวิสัยอาจเรียกได้ว่าเป็น *"je neutre"*)[5]

แต่สรรพนามในงานของนักประพันธ์แนวนูโวโรมองมีมิติใหม่ที่แตกต่างจากที่เคยเป็นมาในอดีต *"ฉัน"* ใน ***Martereau*** เป็นตัวอย่างว่ามิใช่ *"ฉัน"* ที่รู้จักตัวเองและวิเคราะห์ตัวเองได้อย่างชัดเจนแจ่มแจ้ง แต่น่าจะเป็นมวลสารของ *"ฉัน"* ที่กำลังพยายามสร้างตัวให้เป็นรูปเป็นร่างขึ้นมามากกว่า 6 มวลสารนี้แหละที่เป็น *"แก่น"* เป็นตัวละครที่แท้ ซาร์โรท เรียกมันว่า les tropismes ซึ่งเราจะกล่าวถึงโดยละเอียดต่อไป แต่บางคนอาจเรียกอย่างตรงไปตรงมาว่า le contenu mental[7] หรือสิ่งที่กำลังเกิดขึ้นในสมองในจิตใจของตัวละครดังเช่นในเรื่อง ***La Jalousie*** ซึ่งผู้แต่งอาจเห็นว่าไม่สามารถใช้สรรพนามบุรุษที่ 3 หรือแม้แต่บุรุษที่ 1 สำหรับตัวละครในรูปแบบนี้ได้อีกแล้ว ในเรื่องนี้ตัวละครที่เป็นผู้เล่าจึงไม่มีแม้แต่สรรพนามแทนตัว เมื่อไม่มีสรรพนาม ในตอนแรกผู้อ่านจึงอาจจะนึกว่าไม่มีตัวละคร อาจนึกว่าผู้ที่ทำหน้าที่ดำเนินเรื่องคือผู้ประพันธ์เอง แต่เมื่ออ่านไปเรื่อยๆ ผู้อ่านจับได้ว่าการบรรยายทั้งหมดนั้นมาจากความรู้สึกนึกคิดของใครคนหนึ่งที่จับจ้องดูความเป็นไปของบุคคลและวัตถุที่อยู่รอบตัวเขา โดยเฉพาะอย่างยิ่งบุคคลที่เป็นศูนย์กลางของการจับจ้องก็คือ A. ภรรยาของเขานั่นเอง ผู้อ่านจึงไม่มีโอกาสได้อ่านพบรายละเอียดใดๆ ที่เกี่ยวข้องกับตัวละครผู้เล่าตัวนี้เลย เพราะในความนึกคิดของคนๆ หนึ่งในขณะที่กระบวนการทางความคิดกำลังดำเนินไปอย่างเป็นธรรมชาตินั้นแน่นอนที่สุดว่าคนๆ นั้นย่อมจะไม่บรรยายรายละเอียดของตัวเขาเอง การไม่ใช้สรรพนามใดๆ แทนตัวละครตัวนี้เลยเป็นเทคนิคของร็อบบ์-กรีเยต์ในการทำลายตัวละครในแบบขนบนิยมได้อย่างฉมังที่สุด ดูราวกับว่าตัวละครได้อันตรธานไปจากนวนิยายแล้วกระนั้น แต่ร็อบบ์-กรีเยต์ยังมีความจำเป็นที่จะต้อง

ให้ผู้อ่านตระหนักว่าตัวละครยังคงมีอยู่เพียงแต่ไม่ต้องการให้ผู้อ่านสนใจ *"แก่น"* เท่านั้น เขาจึงเสนอความรู้สึกนึกคิดอันเป็น *"แก่น"* ที่แท้ของตัวละครออกมาโดดๆ ปราศจากเปลือก แต่ก็เตือนผู้อ่านให้รู้ตัวอยู่เป็นระยะๆ ว่าตัวละครยังมีตัวตนอยู่ ดังเช่นในฉากเทอเรซที่ผู้อ่านเห็นตัวละครเพียงสองตัว คือ A. กับฟรองค์นั้น ร็อบบ์-กรีเยต์ ได้แทรกรายละเอียดบางประการที่ทำให้ผู้อ่านที่เอาใจใส่ทราบได้ว่า บุคคลที่ปรากฏบนเทอเรซมิได้มีเพียงสองหากมีสาม รายละเอียดดังกล่าวแทรกไว้ได้อย่างแนบเนียน มิได้บอกอย่างตรงๆ ง่ายๆ

> "Seuls ces trois-là ont été sortis ce matin. Ils sont disposés comme à l'ordinaire : les deux premiers rangés côte à côte sous la fenêtre, le troisième un peu à l'écart, de l'autre côté de la table basse.(..) Elle s'est confectionné un chignon bas, dont les torsades savantes semblent sur le point de se dénouer;"[8]

จากจำนวนและตำแหน่งของเก้าอี้ตลอดจนการกล่าวถึงมวยผมของหญิงสาวแต่เพียงสามในสี่ส่วนทำให้ผู้อ่านทราบได้ว่า ตัวละครผู้เล่าจะเป็นใครไปไม่ได้นอกจากสามีที่คอยจับจ้องภรรยาในทุกอิริยาบถจากตำแหน่งที่ตนเองนั่งอยู่ ในบางครั้งมีประโยคที่แสดงถึงการที่ตัวละครไตร่ตรองใคร่ครวญพูดกับตัวเอง

> "Ce qui, à la réflexion, ne prouve pas d'une manière absolue qu'elle ait goûté, aujourd' hui, au potage."[9]

หรือพูดกับผู้อื่น

> "A une question peu précise concernant le moment où il a reçu cet ordre, il répond *"Maintenant"*, ce qui ne fournit aucune indication satisfaisante."[10]

ตัวอย่างข้างบนนี้แสดงว่าตัวละครที่เป็นผู้เล่าถามเด็กรับใช้ชาวพื้นเมืองเกี่ยวกับน้ำแข็งที่ A. ให้นำไปให้ แต่เด็กรับใช้ไม่สามารถให้ความกระจ่างแก่เขาได้เพราะเข้าใจคำถามผิด จะเห็นได้ว่าแม้ไม่มีประโยคคำถามของตัวละครผู้เล่า แต่ผู้อ่านก็ทราบได้ว่าเขามีตัวตนอยู่แน่นอนจากคำตอบของเด็กรับใช้

อันที่จริงตัวละครตัวนี้ได้ถูกสร้างให้ผู้อ่านได้มีโอกาสร่วมรับรู้ความรู้สึกนึกคิดของเขาทุกขั้นตอนเสมือนดั่งผู้อ่านได้เข้าไปนั่งอยู่ในใจหรือในหัวสมองของตัวละครก็ไม่ปาน ตัวละครตัวนี้จึงอาจจะเทียบได้กับตัวละครที่แทนตัวสรรพนามบุรุษที่ 1 เอกพจน์ แต่เนื่องจากไม่มีตัวตนปรากฏต่อสายตาของผู้อ่านจึงมีผู้เรียกว่า *"Je-néant"*[11]

ในเรื่อง ***Dans le Labyrinthe*** ตัวละครผู้เล่า (le narrateur) ถูกสร้างให้เป็นตัวละครที่เป็นปริศนามาก ซึ่งแตกต่างจากตัวละครผู้เล่าในนวนิยายแนวขนบนิยมที่มีความกระจ่างชัดเจนอยู่ในตัวเอง กล่าวคือหากมิใช่เป็นตัวผู้ประพันธ์เอง ซึ่งตั้งตนเป็นผู้รู้ในทุกสิ่งทุกอย่างราวกับพระเจ้า (Dieu omniscient) ก็เป็นตัวละครตัวใดตัวหนึ่งที่มีส่วนร่วมรู้เห็นเรื่องราว แต่ในเรื่อง Dans le Labyrinthe นี้ ผู้ประพันธ์ได้เสนอมิติใหม่ของตัวละครผู้เล่า เรื่องราวของนายทหารที่วนเวียนอยู่ในเมืองอันเป็นเสมือนเขาวงกตนี้ถูกถ่ายทอดออกมาสู่ผู้อ่านโดยใคร ผู้ประพันธ์มิได้บอก อ่านโดยเผินๆ ก็เหมือนว่าตัวผู้ประพันธ์ปล่อยให้ตัวละครของเขาออกมาโลดแล่นเองอย่างอิสระเสรี ตัวผู้ประพันธ์ก็ไม่ปรากฏตัวละคร

ผู้เล่าก็ไม่ปรากฏ มีแต่ตัวละครที่เป็นเจ้าของชะตาชีวิตตัวเองโดยมีสรรพนามบุรุษที่ 3 แทนตัว แต่ทว่าผู้อ่านก็ยังไม่สามารถปลงใจเชื่อกลวิธีนี้ได้โดยสนิทใจเนื่องจากในหน้าแรกของนวนิยายประโยคแรกเลยทีเดียว เริ่มต้นว่า *"Je suis seul ici, maintenant, bien à l'abri, Dehors il pleut, ..."*[12] สรรพนามบุรุษที่ 1 เอกพจน์ปรากฏอย่างเด่นชัดในฐานะของผู้เล่า บอกตำแหน่งของตนเองด้วยว่าอยู่ในที่กำบังจากสายฝนซึ่งตกอยู่เบื้องนอก แต่ด้วยกลวิธีอันชาญฉลาดของผู้ประพันธ์ทำให้ตัวละครผู้เล่าที่แทนด้วยสรรพนามบุรุษที่ 1 เอกพจน์นี้หายตัวไปในระหว่างการดำเนินเรื่อง ผู้อ่านแทบจะมิได้ทันสังเกตถึงความมีตัวตนของตัวละครตัวนี้เลย อาจกล่าวได้ว่าได้ลืมไปอย่างสิ้นเชิง จนกระทั่งตอนสุดท้ายและประโยคสุดท้ายของนวนิยายจึงปรากฏสรรพนามแทนตัวผู้เล่าตัวนี้อีกคือ *"... et toute la ville derrière moi."*[13] ดังนี้นจริงๆ แล้วตัวละครตัวนี้มีอยู่จริงแต่มิใช่ *"Je-néant"* แบบใน ***La Jalousie*** เพราะในเรื่องนั้นไม่ปรากฏสรรพนามแทนตัวเลย ในเรื่องนี้ตัวละครมีสรรพนามแทนตัวแต่ไร้ชื่อเสียงเรียงนามจึงอาจเรียกได้ว่าเป็น *"Je innommé"* และหากพินิจพิเคราะห์โดยละเอียดเราก็จะพบว่าตัวละครผู้เล่าตัวนี้เองที่เป็นผู้สังเกตสังกาอยู่เบื้องหลังเหตุการณ์ต่างๆ โดยตลอด ขอให้เราเริ่มดูตั้งแต่ต้น เราจะพบว่าในห้องอันเป็นส่วนข้างในที่ตรงข้ามกับข้างนอก (dehors) นั้น ผู้ประพันธ์บรรยายถึงสิ่งของ ต่างๆ อันจำเป็นสำหรับการอยู่อาศัย เช่น เตียง ตู้ เตาผิง โต๊ะที่มีโคมไฟตั้งอยู่ ผ้าม่านหนาสีแดงซึ่งคงจะซ่อนหน้าต่างไว้เบื้องหลัง แต่สิ่งหนึ่งที่สะดุดใจผู้อ่านคือการบรรยายถึงรอยอันลื่นเป็นมันบนพื้นห้องที่ก่อให้เกิดเป็นเส้นจางๆ มีจุดที่หยุดแต่ละแห่งคือ หน้าเตียง หน้าโต๊ะ หน้าตู้ หน้าเตาผิง ผู้ประพันธ์ บอกด้วยว่า รอยนี้เกิดจากรองเท้าแตะทำด้วยสักหลาด

> "Sur le plancher ciré, les chaussons de feuter ont dessiné des chemins luisants, du lit à la commode, de la commode à la cheminée, de la cheminée à la table."[14]

เป็นรอยเท้าของคนที่สวมรองเท้าแตะสักหลาด แต่เจ้าของรองเท้าไม่เคยปรากฏตัวให้เห็นต่อสายตาของผู้อ่านเลย ไม่ว่าจะบรรยายถึงรอยเท้านี้สักกี่ครั้งกี่หนก็ตาม

นอกจากรอยเท้าที่แสดงความมีอยู่อันปฏิเสธไม่ได้ของผู้เล่าแล้วยังมีเรื่องของ "สายตา" จริงอยู่ว่าเรามิได้เห็นสายตาของผู้เล่าว่ามีลักษณะเป็นเช่นไร แต่เรารู้สึกได้จากการบรรยายของผู้ประพันธ์ว่ามีสายตาคู่หนึ่งที่เป็นเครื่องนำทางผู้อ่านเข้าสู่ฉากต่างๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อจะเปลี่ยนจากฉากภายในตัวอาคารออกไปยังฉากภายนอก เห็นได้ตั้งแต่เริ่มต้นนวนิยายที่บอกว่า "Je" นั้นอยู่ในตัวอาคาร ส่วนภายนอกนั้นฝนกำลังตก ต่อจากนั้นเป็นการบรรยายถึงทหารที่อยู่ในถนนข้างนอกและสิ่งต่างๆ ที่อยู่รอบตัวเขา ราวกับว่าผู้เล่านั้นใช้สายตาจับจ้องมองสิ่งต่างๆ ภายนอกจากภายในตัวอาคาร ซึ่งผู้อ่านย่อมสันนิษฐานไว้ก่อนว่าผู้เล่ามองผ่านทางหน้าต่าง หลังจากนั้นย่อหน้าต่อไปเป็นการตัดกลับเข้ามาภายในตัวอาคารซึ่งผู้อ่านเดาได้ในที่สุดว่าเป็นห้องพักของผู้เล่านั้นเอง โดยค่อยๆ บรรยายวัตถุภายในห้องไปทีละสิ่งทีละอย่าง ราวกับว่าเมื่อยืนอยู่ที่หน้าต่างและมองออกไปภายนอกจนพอใจแล้วผู้เล่าก็หันกลับมาจับจ้องมองดูสิ่งต่างๆ ภายในห้องของตนต่อไป

> "Ici le soleil n'entre pas, ni le vent, ni la pluie, ni la poussière. La fine poussière qui ternit le brillant des surfaces horizontales, le bois verni de la table, le plancher ciré, le marbre de la cheminée, celui de la commode, le marbre fêlé de la commode, la seule

poussière provient de la chambre elle-même : des raies du plancher peut-être, ou bien du lit, ou des rideaux, ou des cendres dans la cheminée.

Sur le bois verni de la table,..."[15]

และเช่นเดียวกันเมื่อมองสภาพในห้องไปเรื่อยๆ จนถึงม่านหนาหนักสีแดง การบรรยายก็ตัดกลับไปสู่ฉากภายนอก ไปสู่ทหารผู้กำลังเดินก้มศีรษะท่ามกลางกระแสลม ผู้อ่านก็เกิดความรู้สึกอีกว่า *"สายตา"* ของผู้เล่าซึ่งเจ้าตัวคงเคลื่อนที่ไปด้วยนั้นเมื่อมองผ่านสิ่งต่างๆ ไปจนถึงม่านแล้ว ก็คงจะแหวกม่านเพื่อมองออกไปภายนอก หน้าต่างที่สันนิษฐานว่าคงจะมีอยู่นั้น คงอยู่เบื้องหลังผ้าม่านนี้เอง ทั้งนี้ทั้งนั้นผู้อ่านก็เพียงแต่รู้สึกเท่านั้นว่ามี *"สายตา"* ของคนๆ หนึ่ง อยู่แต่ก็มิอาจจะแลเห็นบุคคลนั้นได้ ผู้ประพันธ์ไม่เคยเปิดโอกาสให้ *"Je"* ได้มีโอกาสแสดงตัวโดยมีรายละเอียดส่วนบุคคล เช่น รูปร่างลักษณะหน้าตาท่าทาง ฯลฯ ใดๆ ทั้งสิ้น อย่างไรก็ตามผู้อ่านก็รู้สึกได้ถึงสายตาคู่หนึ่งที่ผูกพันอยู่กับตัวละครที่เป็นทหารด้วยการติดตามพฤติกรรมของเขาอย่างไม่ลดละแทบทุกย่างก้าว ในตอนท้ายที่มีการกล่าวถึงกระดาษที่กระจัดกระจายอยู่บนโต๊ะทำให้ผู้อ่านอดคิดไม่ได้ว่า ผู้เล่านั้นได้พยายามเขียนเรื่องราวของทหารคนนี้นั่นเองด้วยการพยายามหาความจริงจากข้อสันนิษฐานต่างๆ พยายามปะติดปะต่อเรื่องราวต่างๆ เข้าด้วยกัน ด้วยเหตุนี้จึงมีคำปฏิเสธ *"non"* เมื่อมีฉากอันไม่สมเหตุสมผล ซึ่งหมายความว่าผู้เล่าพยายามจินตนาการฉากเหล่านั้นขึ้นมา แต่เมื่อเห็นว่าไม่น่าจะเป็นฉากที่ใกล้เคียงกับความเป็นจริง จึงปฏิเสธเพื่อคิดสร้างฉากอื่นที่สมเหตุสมผลกว่าขึ้นมาใหม่

"Et enfin une pièce éclairée : lit, commode, cheminée, bureau avec une lampe posée dans son coin gauche, et l'abat-jour qui dessine au plafond un cercle blanc. Non. Au-dessus de la commode une gravure encadrée de bois noir est fixée... Non. Non. Non."[16]

ข้อความอื่นนอกจากคำปฏิเสธที่แสดงถึงจินตนาการดังกล่าวของผู้เล่าปรากฏอยู่หลายครั้ง เช่น "cette scène ne mène à rien" หรือ "c'est sans doute à cet endroit que se place la scène de l' assemblée muette" นี่จึงเป็นคำอธิบายอันหนึ่งว่าเหตุใดนวนิยายจึงมีฉากที่มีเรื่องราวเดียวกันซ้ำๆ หลายครั้งโดยมีรายละเอียดในแต่ละครั้งแตกต่างกันไป ก็เพราะว่าฉากบางฉากหรือหลายฉากเป็นฉากที่ผู้เล่าจินตนาการขึ้นมาเพื่อทดลองดูว่าฉากใดจะสมเหตุสมผลนั่นเอง ในตอนสุดท้ายมีข้อความที่เกี่ยวข้องกับตัวตนของ *"Je"* ตัวนี้อีก นั่นคือข้อความว่า "A ma dernière visite, la troisième piqûre a été inutile." ซึ่งสันนิษฐานได้ว่าผู้เล่าก็คือนายแพทย์ที่ได้มารักษาอาการบาดเจ็บของตัวละครเอกที่เป็นทหาร ดั้งนั้นจึงกล่าวได้ว่า ในที่สุด *"Je"* ผู้เล่าก็ได้รับการเปิดเผยตัวและได้รับการยืนยันถึงความมีตัวตนในที่สุด เราจะเห็นได้ว่าผู้ประพันธ์มีกลวิธีอันซับซ้อนแนบเนียนยิ่งนักในการที่จะ *"ซ่อน"* ตัวละครและผลที่ติดตามมาอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้คือก่อให้เกิดความงุนงงสงสัยแก่ผู้อ่านซึ่งหากผู้อ่านไม่ยอมรับข้อสันนิษฐานข้างต้น ความสงสัยก็ยังคงมีอยู่ต่อไป อันแตกต่างจากนวนิยายแนวขนบนิยมอย่างเห็นได้ชัด เนื่องจากในนวนิยายแบบเก่า ความงุนงงสงสัยอันเกิดจากกลวิธีเช่นนี้จะไม่ปรากฏเลย

การไม่ใช้สรรพนามแทนตัวละครเลยเป็นปรากฏการณ์ใหม่ที่โดดเด่นมากในแง่ของการสร้างตัวละคร ทว่านักเขียนนูโวโรมองมิได้ต้องการสิ้นสุดเพียงเท่านี้ บูตอร์ได้ทำลายตัวละครในแบบดั้งเดิมลงด้วย การใช้สรรพนามบุรุษที่ 2 *"vous"* ซึ่งเป็นสรรพนามที่อยู่ระหว่าง *"Je"* และ *"Il"* ที่มีทั้งความลุ่มลึกของฝ่ายแรกและความชัดเจนของฝ่ายหลัง เป็นสรรพนามที่สร้างมิติใหม่อีกมิติหนึ่งให้กับตัวละคร

นั่นคือทำให้ตัวละครเป็นใครคนใดคนหนึ่งที่มองเห็นได้ สัมผัสได้ ติดต่อสื่อสารถึงได้โดยตรง แต่ในขณะเดียวกันก็เสมือนเป็นคนแปลกหน้าที่จะต้องมองจากภายนอก นี่คือความรู้สึกของผู้อ่านตั้งแต่ประโยคแรกของ ***La Modifcation***

> "Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre, et de votre épaule droite vous essayez en vain de pousser un peu plus le panneau coulissant."[17]

ถ้าถามว่า *"คุณ"* ในที่นี้บูตอร์หมายถึงใคร คงหาคำตอบให้เป็นที่สุดไม่ได้ *"คุณ"* หมายถึง ตัวละครเอกที่กำลังย่างก้าวเข้าไปในห้องผู้โดยสารของขบวนรถไฟสายปารีส-โรม แต่ *"คุณ"* ก็หมายถึงผู้อ่านด้วยในขณะเดียวกัน เพราะใครเลยจะปฏิเสธได้ว่าผู้อ่านมิได้รู้สึกว่าผู้ประพันธ์กำลังพูดอยู่กับตน การที่บูตอร์ใช้สรรพนามบุรุษที่ 2 เหมือนกับเป็นการเชิญชวนผู้อ่านให้จินตนาการว่าเหตุการณ์หรือประสบการณ์ใดที่เกิดกับตัวละครนั้น สามารถเกิดกับตัวผู้อ่านได้ด้วยเช่นกัน การตอกย้ำอยู่ตลอดทั้งเรื่องว่า *"คุณ"* ทำสิ่งนั้น *"คุณ"* ทำสิ่งนี้ ไม่ต่างอะไรกับการสะกดจิตผู้อ่านให้เข้าไปสวมบทบาทของตัวละคร แต่เนื่องจากนวนิยายทั้งเรื่องคือความรู้สึกนึกคิดของตัวละครที่สังเกตปัจจุบัน ทบทวนอดีตและระลึกถึงอนาคตไว้ล่วงหน้า ดังนั้นผู้อ่านจึงเท่ากับโดนผลักดัน โดยผู้ประพันธ์ให้เข้าไปนั่งอยู่ในความรู้สึกนึกคิดของตัวละครเอกนั่นเอง

น่าสังเกตว่าตัวละครตัวนี้ของบูตอร์มีชื่อเสียงเรียงนามคือ เลอง เดลมงต์ มีภูมิหลังพอสมควร (ภรรยาชื่อออองริแอต มีลูกสี่คน ภรรยาน้อยชื่อเซซิล มีบ้านตั้งอยู่ ณ เลขที่ 15 จตุรัสปองเตองทำงานที่บริษัทเครื่องพิมพ์ดีดสคาเบลลิ) หากจะกล่าวถึงตัวละครผู้นี้ด้วยการวิเคราะห์พฤติกรรมตามหลักจิตวิทยาแบบนวนิยายแนวขนบนิยมแล้วก็ย่อมได้อาจจะตีความการเดินทางของเขาว่าเป็นผลของความขัดแย้งอันเนื่องมาแต่รักสามเส้า ฯลฯ แต่นั่นย่อมมิใช่จุดมุ่งหมายของผู้ประพันธ์ การใช้สรรพนามบุรุษที่ 2 เป็นการย้ำอย่างชัดเจนหนักแน่นว่าผู้ประพันธ์มิได้ประสงค์จะสร้างตัวละครในรูปแบบเก่าอีกต่อไปแล้ว รายละเอียดทั้งหลายที่เป็น *"เปลือก"* ของตัวละครนั้นยังคงมีอยู่บ้าง ก็เพื่อให้ผู้อ่านสามารถเข้าถึงตัวละคร ด้วยวิธีการใหม่ได้อย่างดียิ่งขึ้น แต่จะดีจริงหรือไม่ หรือจะเกิดผลประการใดอีกบ้าง เป็นเรื่องของผู้อ่านแต่ละคนจะต้องค้นหาคำตอบด้วยตนเอง

เพื่อเข้าใจการใช้สรรพนามตัวนี้ของบูตอร์ให้ดียิ่งขึ้น เราอาจจะต้องทำความเข้าใจเกี่ยวกับทัศนะของเขาที่มีต่อเรื่องสรรพนามเสียก่อน บูตอร์เห็นว่าการใช้สรรพนามในรูปแบบเดิมเพื่อแทนตัวละครนั้นไม่เพียงพอสำหรับการจะแสดงความจริงของสิ่งใหม่ๆ บูตอร์ยอมรับว่าบทบาทของ *"ฉัน"* ในนวนิยายแนวขนบนิยมนั้นก็มีการเชิญชวนผู้อ่านให้มีส่วนร่วมในเหตุการณ์ต่างๆ ในนวนิยายเหมือนกัน แต่คำว่า *"คุณ"* เป็นคำเชิญโดยตรงจากผู้ประพันธ์ต่อผู้อ่าน เป็นคำที่ผู้ประพันธ์ใช้เรียกผู้อ่าน แต่เมื่อ *"คุณ"* หมายถึงตัวละครในเรื่องด้วยดังที่กล่าวมาแล้ว ดังนั้นผู้อ่านจึงเข้าไปรวมกับตัวละคร หลอมละลายกลายเป็นบุคคลคนเดียวกัน จุดสำคัญคือสรรพนามบุรุษที่ 2 ทำให้เกิดการเล่าเกิดขึ้นในเวลาเดียวกันกับสิ่งที่กำลังถูกเล่า ซึ่งการใช้ *"ฉัน"* และ *"เขา"* ไม่สามารถจะกระทำได้ เพราะในความเห็นของบูตอร์ การใช้ *"เขา"* ทำให้เรื่องราวมีลักษณะเป็นอดีตที่ถูกตัดขาดจากปัจจุบันไปแล้ว (*"le récit sera un récit au passé très fortement coupé de l'aujourd'hui"*) และการใช้ *"ฉัน"* ทำให้เรื่องอยู่ในรูปของความทรงจำ (*"le récit sera présenté sous forme de mémoires"*)[18] ดูเผินๆ เหมือนทัศนะของ

บูตอร์จะขัดแย้งกับนักประพันธ์แนวนูโวโรมองคนอื่นๆ แต่หากพิจารณาจากการเขียนของเขาจริงๆ แล้ว บูตอร์ก็มีเหตุผลไม่น้อยที่จะคิดเช่นนี้ เพราะ *"เสียง"* ที่เล่าเป็นเสียงแห่งสำนึก แห่งความรู้สึกนึกคิดภายในที่เป็นปัจจุบันตลอดการเดินทาง 22 ชั่วโมงของตัวละครเอกแม้ว่าจะมีเหตุการณ์ที่เป็นอดีตหรืออนาคตแทรกซ้อนเข้ามา แต่ *"เสียง"* ที่บรรยายนี้เป็นปัจจุบันอยู่ทุกขณะ

> "Vous vous redressez, courbatu déjà fatigué, songeant qu'il va falloir subir encore toute une nuit à cette place dure, Vous regardez vontre montre : il n'est que trois heures et demie, encore près d'une heure avant la frontière, encore quatorze heures avant l' arrivée. Voici que passe un court tunnel."[19]

จากการศึกษาในเรื่องสรรพนามแทนตัวละครที่ผ่านมาข้างต้น ย่อมแสดงให้เห็นว่า สรรพนามที่นักประพันธ์แนวนูโวโรมองใช้มีความแตกต่างจากนักประพันธ์แนวขนบนิยมอย่างเป็นคนละเรื่องแม้ว่าสรรพนามจะเป็นตัวเดียวกันแต่ความหมายนั้นหาเป็นสิ่งเดียวกันไม่ ดังนั้นจึงไม่มีอีกแล้วที่สรรพนาม *"Je"* จะโผล่เข้ามาในฐานะผู้เล่าที่แทนตัวผู้ประพันธ์เอง การแทรกแซงของผู้ประพันธ์เข้ามาในนวนิยายของเขาเองนั้นหายไปอย่างเด็ดขาด เกี่ยวกับเรื่องนี้ร็อบบ์-กรีเยต์ในโอกาสตอบคำถามของนักวิจารณ์ที่สังเกตว่าในผลงานชิ้นหลังๆ ของเขา เช่น ***Projet pour une révolution à New York*** นั้นมีการแทรกแซงเข้ามาของผู้ประพันธ์ในลักษณะเสียดสี ร็อบบ์-กรีเยต์ปฏิเสธข้อสังเกตนี้และย้ำว่า การแทรกแซงในลักษณะเสียดสีของผู้ประพันธ์นั้นเป็นลักษณะของงานในตอนกลางศตวรรษที่ 18 มากกว่า ส่วนในงานของเขาทุกเล่ม ไม่มีขณะใดที่จะชี้ได้เลยว่าตัวเขาซึ่งเป็นผู้ประพันธ์จะเข้าไปแทรกอยู่ในนวนิยาย สรรพนาม *"Je"* ใช้กับตัวละครเท่านั้น

> "C'est moi certes qui écris, mais les *"Je"* qui interviennent par moments sont tous prêtés à des personnages."[20]

จริงอยู่ที่บางครั้งตัวละครที่แทนด้วยสรรพนาม *"Il"* ในตอนต้นประโยคค่อยๆ กลายมาเป็น *"Je"* อย่างไม่กระโตกกระตากและเรียกตัวละครอื่นว่า *"Il"* ซึ่งอีกไม่นานผู้ที่ถูกเรียกว่า *"Il"* นั้นก็กลายมาใช้สรรพนาม *"Je"* แทนบ้าง ดังนั้นจึงดูราวกับมีเสียงผู้เล่าที่ใช้สรรพนามแทนตัวว่า *"Je"* อยู่เสมอ เช่นในตอนต้นของนวนิยาย ผู้เล่าใช้สรรพนาม *"Je"* ซึ่งผู้อ่านเข้าใจได้ว่าเป็นตัวละครที่ทำการคุมขังตัวละครที่ชื่อลอร่า แต่โดยที่ผู้อ่านไม่ทันระวังตัวสรรพนามบุรุษที่ 1 เอกพจน์ก็กลายเป็นบุรุษที่ 3 เอกพจน์ *"Il"* ไป

> "Je ne peux pas dire ce qu'ils ont fait ensuite, car je me suis immédiatement remis en marche, dans une instinctive volte-face dont j'ai regretté aussitôt la brusquerie (...)
>
> Cependant, il n'en continue pas moins sa route, pressant même le pas,"[21] ในทางกลับกันในตอนที่ฆาตกรกำลังขึ้นบันไดมาเพื่อประทุษร้ายลอร่านั้นมีสรรนาม *"Il"* แทนตัวอยู่ แต่เมื่อผ่านไปอีกเพียงย่อหน้าเล็กๆ ย่อหน้าเดียว สรรพนามก็เปลี่ยนไปเป็น *"Je"* อย่างกะทันหัน โดยผู้อ่านยังเข้าใจว่าเป็นตัวละครฆาตกรตัวเดิมนั่นเอง

"Quand il a, sans se presser, terminé ce travail, il ne lui reste qu'à passer la main par le rectangle béant, où il ne risque plus de s'ouvrir les veines du poignet, et à manoeuvrer sans faire aucun bruit la crémone, qui vient d'être huilée. (...) Il y a de la lumière sous la porte, puisque je viens d'allumer la minuterie en montant."[22]

เช่นเดียวกับในฉากที่ตัวละครที่เป็นนางนกต่อคือ JR ปรากฏตัวขึ้นที่ที่พักของลอร่านั้น สรรพนาม *"Elle"* ใช้แทนตัวเธอ แต่ชั่วขณะที่ผู้อ่านกำลังเพลินไปกับบทสนทนาระหว่าง JR กับลอร่านั้นเองที่สรรพนามบุรุษที่ 1 ได้แทรกเข้ามาแทน *"Elle"* อย่างไม่มีปี่มีขลุ่ย

"Elle a donc bu du bitter-soda, servi par la fillette (...) elle a demandé s'il n'y avait pas de domestiques. (...) Puis nous nous sommes tues, toutes les deux, pendant un temps qui m'a paru assez long. (...) J'ai pensé qu'elle n'était pas heureuse, mais je ne venais pas là pour m'occuper de cette question."[23]

แต่แล้วเพียงแค่ข้ามไปอีกหน้าเดียวและทั้งๆ ที่ตัวละครทั้งคู่ยังคงอยู่ในฉากเดิมเวลาเดิม *"Je"* ก็เปลี่ยนกลับไปเป็น *"Elle"* และกลับมาเป็น *"Je"* อีกครั้งภายในย่อหน้าเดียวกันนั่นเอง

"Je constate alors avec étonnement que la pièce où nous étions donne sur Central Park, (...) Il aurait donc fallu que le chemin compliqué qu'elle a effectué jusqu'à la porte de l'apprtement, depuis le hall d'entrée, par ascenseurs divers et tapis roulants, l'ait fait passer sous au moins une rue. Mais voilà que je suis tiré de ces reflexions"[24]

การเปลี่ยนสรรพนามจากบุรุษที่ 1 ไปสู่บุรุษที่ 3 และจากบุรุษที่ 3 มาเป็นบุรุษที่ 1 *"Je"* เช่นนี้มีอยู่ตลอดทั้งเรื่อง ซึ่งจากตัวอย่างที่ยกมาย่อมจะแสดงอย่างชัดเจนแล้วว่า *"Je"* มิได้เป็นตัวผู้ประพันธ์แน่นอน ในทางกลับกันตัวละครต่างหากที่เป็นผู้ถาม ผู้ตอบ และผู้เขียนเอง และแต่ละคนต่างกำลังทำหน้าที่เป็นผู้แต่งนวนิยายอยู่

". . chaque personnage devient un interrogateur puis un répondeur puis un scripteur, car vous avez remarqué qu'ils sont tous aussi en train d'écrire le livre : à chaque instant ils prennent un carnet ou un dossier, ou une feuille blanche, pour devenir eux-mêmes l'écrivain qui relate..."[25]

ผลลัพธ์ประการหนึ่งของการใช้สรรพนามเปลี่ยนไปมาเช่นนี้ คือการทำให้ตัวละครมีความคลุมเครือเป็นอย่างยิ่ง ซึ่งนับเป็นมิติใหม่อีกมิติหนึ่งของการสร้างตัวละคร เมื่อประกอบเข้ากับกลวิธีการตัดตอนเรื่องราวมิให้ดำเนินไปตามลำดับทั้งลำดับของการดำเนินเรื่องและลำดับของเวลา ตัวละครในนวนิยายเรื่องนี้จึงอาจกล่าวได้ว่า เป็นตัวละครที่เป็นแบบฉบับของการสร้างตัวละครแนวใหม่อย่างแท้จริง เพราะการสร้างตัวละครในแนวขนบนิยมนั้นมีความชัดเจนในแง่ที่ว่าตัวละครแต่ละตัวต่างมี *"ตัวตน"* อยู่เพียงหนึ่งเดียว แม้ว่าอาจจะมีการเปลี่ยนชื่อหรือปลอมตัว แต่ก็ไม่พ้นที่จะมี *"ตัวตน"* เดียว แต่ร็อบบ์-กรีเยต์ได้แหวกแนวปฏิบัติดั้งเดิมด้วยการสร้างให้ตัวละครของเขามีหลาย *"ตัวตน"* อย่างจงใจ ความคลุมเครือของตัวละครทำให้ผู้อ่านไม่สามารถจะแน่ใจได้เลยว่า ตัวละครบางตัวเป็นคนๆ เดียวกัน

หรือไม่ และมีกี่ *"ตัวตน"* กันแน่ เช่นตัวละครชื่อลอร่านั้นผู้ประพันธ์นำเสนอต่อผู้อ่านในสภาพที่ต่างกรรมต่างวาระ จนเข้าใจว่าน่าจะเป็นตัวละคร 2 คน คนแรกถูกกักขังอยู่ในทาวน์เฮาส์ในตอนต้นของนวนิยาย คนที่สองอยู่ในอพาร์ตเมนท์ที่พาร์คอเวนิวซึ่งเป็นคนๆ เดียวกับในฉากรถไฟใต้ดิน แต่บางครั้งผู้ประพันธ์ก็ทำให้ผู้อ่านคิดเหมือนกันว่าลอร่าทั้งสองอาจเป็นคนๆ เดียวกันก็ได้ เช่นในตอนที่ลอร่าคนแรกพูดประโยคเดียวกันกับที่ลอร่าคนที่สองเคยพูดโดยที่ข้อความนั้นเหมือนกันทุกประการ อย่างไรก็ตามไม่มีสิ่งใดหรือเหตุการณ์ตอนใดสามารถยืนยันได้ว่าลอร่าทั้งสองเป็นคนๆ เดียวกัน ตัวละครที่ชื่อลอร่าจึงอยู่ในลักษณะของ *"deux Laura-sosies"* คืออาจกล่าวได้ว่า เป็นตัวละครตัวเดียวชื่อลอร่าแต่มีหลาย *"ตัวตน"* เช่นเดียวกับตัวละครที่ใช้สรรพนามบุรุษที่ 1 เอกพจน์ *"Je"* ก็ทำให้ผู้อ่านเกิดความรู้สึกว่ามีหลาย *"ตัวตน"* เช่นในฉากที่ JR ไปที่อพาร์ตเมนท์ของลอร่าและมองลงไปนอกตัวอาคารนั้น สรรพนามที่ใช้แทนตัวคือ *"Je"* ซึ่งหมายถึงว่า JR และ *"Je"* เป็นบุคคลเดียวกัน แต่ *"Je"* ก็ได้ มองเห็นคนสามคนอยู่เบื้องล่างซึ่งในภายหลังผู้อ่านจะได้ทราบว่าสองในจำนวนนั้นคือ JR และผู้เล่าหรือ*"Je"* นั่นเอง! เมื่อถึงจุดนี้ผู้อ่านย่อมรู้สึกงุนงงเป็นที่ยิ่ง JR จะมองเห็น JR ได้อย่างไร และ JR กับ*"Je"* แยกเป็นสองคนได้อย่างไร และหาก JR = *"Je"* ก็แสดงว่าทั้งคู่มี *"ตัวตน"* มากกว่าหนึ่งอย่างปฏิเสธไม่ได้ ตัวละครที่ชื่อเบน-ซาอิดก็มี *"ตัวตน"* มากกว่าหนึ่งเพราะมีทั้ง le faux Ben-Saïd และ le vrai Ben-Saïd

สำหรับนาตาลี ซาร์โรท การใช้สรรพนามของนักประพันธ์ผู้นี้เกี่ยวข้องอย่างแนบแน่นกับคำว่า les tropismes ตั้งแต่นวนิยายเล่มแรกคือ ***Tropismes*** ที่ตีพิมพ์ในปี 1939 ซาร์โรทก็ได้ใช้กลวิธีการประพันธ์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวด้วยการเสนออาณาจักรอันลี้ลับที่สุดในทางจิตวิทยา ซึ่งเธออ้างว่ายังไม่เคยมีผู้ใดค้นพบมาก่อนเพราะมิใช่วิธีการวิเคราะห์พฤติกรรมตัวละครแนวจิตวิทยา (l'analyse psychologique) ที่นักประพันธ์แนวขนบนิยมเคยใช้กันมา กลวิธีของซาร์โรทนี้ต้องใช้เวลาไม่น้อยกว่า 25 ปี จึงมีนักอ่านและนักวิจารณ์ส่วนหนึ่งเข้าใจ อาณาจักรอันลี้ลับที่ซาร์โรทเรียกว่า *"ทรอปิสม์"* นี้แหละคือหัวใจสำคัญของผลงานทั้งหมดของเธอ

คำ *"tropisme"* ปรากฏในพจนานุกรม Oxford English Dictionary มาตั้งแต่ ค.ศ.1899 เป็นศัพท์เฉพาะทางชีววิทยาหมายถึง ความเคลื่อนไหวที่เป็นการตอบโต้ต่อสิ่งเร้าภายนอกทำให้อินทรียสารหรือส่วนใดส่วนหนึ่งของอินทรียสารหรือสารนั้นขยับเขยื้อนไปในทิศทางที่กำหนดได้

"Le mouvement qui, en réponse à une excitation de l'extérieur, fait se tourner un organisme, ou une partie d'organisme, dans une direction déterminée."[26]

ในพจนานุกรมภาษาฝรั่งเศส Petit Robert I ให้คำจำกัดความว่าเป็นปฏิกิริยาธรรมดาที่ตอบโต้ต่อสิ่งเร้าภายนอกเช่นเดียวกัน

"Réaction élémentaire à une cause extérieure, acte réflexe très simple."[27]

แต่คำว่าทรอปิสม์ที่ซาร์โรทใช้มิได้มีความหมายในทางชีววิทยา แต่เป็นการยืมความหมายทางชีววิทยามาใช้เรียกความเคลื่อนไหวอันลึกล้ำภายในซึ่งเกิดก่อนคำพูดหรือความพยายามใดๆ ในการ สื่อความของมนุษย์ ความเคลื่อนไหวอันลึกล้ำมิใช่สิ่งที่พรุสท์กล่าวถึงใน ***A la Recherche du Temps Perdu*** อันลือชื่อ เพราะในงานของพรุสท์ชิ้นนี้ แม้ว่าจะบรรยายถึงความเคลื่อนไหวอันลึกล้ำภายในเช่นเดียวกัน ทว่าเป็นการบรรยายในมุมมองที่หยุดนิ่ง กล่าวคือผู้มองหรือผู้สังเกตการณ์ได้

มองย้อนไปในอดีต แต่สำหรับซาร์โรท หากต้องการจะสัมผัสกับความเคลื่อนไหวอันลึกล้ำนี้อย่างแท้จริงแล้วละก็ จำเป็นจะต้องสัมผัสใน *"ขณะ"* ที่ความเคลื่อนไหวนี้กำลังก่อตัวขึ้นและกำลังดำเนินอยู่ ด้วยเหตุที่มันเป็นปรากฏการณ์อันละเอียดอ่อนหากจะเปรียบกับวัตถุก็เป็นวัตถุที่มองด้วยตาเปล่าไม่เห็น ความพยายามของซาร์โรทในการสังเกตสิ่งนี้จึงเสมือนนักวิทยาศาสตร์ที่ใช้กล้องจุลทรรศน์ส่องดูปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นอย่างรวดเร็วยิ่งนัก (นักวิจารณ์มักใช้คำว่า drames microscopiques) เป็นปรากฏการณ์ของความรู้สึกที่อัดกันอยู่ ณ ก้นบึ้งของความมืดภายในและปะทุพุ่งโพลงขึ้นมาผุดพรายอยู่บนพื้นผิวแห่งสำนึก ก่อนจะเปลี่ยนสภาพเป็นอากัปกิริยาหรือถ้อยคำ[28] ความรวดเร็วในขณะที่เกิดและลักษณะอันจับต้องไม่ได้ (insaisissable) ของปรากฏการณ์นี้ทำให้เกิดความเปรียบมากมาย เช่น *"grouillements de larves"*, *"invisibles remous"*, *"nuits traversées de sinistres lueurs"*, *"souterrain de I'existence"*[29]

แม้ว่าจะจับต้องไม่ได้แต่ก็มีสัญญาณที่บอกให้รู้เหมือนกับฟองอากาศที่แตกกระจายบนพื้นผิวน้ำ หรือก้อนเนื้อที่เติบโตอยู่ใต้ผิวหนัง หรือรอยแตกในผืนดิน ฉันใดฉันนั้น เพราะไม่ว่าอย่างไรปรากฏการณ์นี้ก็เป็นความจริงซึ่งซ่อนอยู่เบื้องหลังโลกอันสัมผัสได้ด้วยตาเปล่า เป็นความจริงที่อาจนิยามได้ด้วยคุณศัพท์หลากหลายเช่น *"indistincte"*, *"indéfinissable"*, *"innommable"*, *"inexplicable"*, *"intolérable"* [30] สรุปว่าเป็นอัตถิภาวะในสภาพเปลือย (I'existence à l'état nu) กล่าวคือ ยังมิได้ถูกปรุงแต่งด้วยกฎเกณฑ์หรือค่านิยมทางสังคม ศาสนา หรือการเมืองใดๆ ทั้งสิ้น อัตถิภาวะในสภาพเปลือยนี้เองที่ซาร์โรทเห็นว่าจริงแท้แน่นอนกว่าโลกที่เห็นๆ กันอยู่ จริงแท้กว่าคำพูดหรือการกระทำใดๆ จึงเป็นที่มาของศัพท์อีกคำหนึ่งที่เคียงคู่กับงานของซาร์โรทโดยตลอดคือคำว่า I'inauthenticité ในความเห็นของซาร์โรทสิ่งที่เห็นด้วยตาเปล่าไม่จริงแท้ พฤติกรรมตลอดจนคำพูดหรืออากัปกิริยาของคนในสังคมก็ไม่จริงแท้เพราะความรู้สึกจริงแท้ภายในเมื่อแสดงออกมาภายนอกได้ถูกเปลี่ยนสภาพไปด้วยปัจจัยภายนอก ฝืนใจวางตัวให้น่าชื่นชมเพื่อสถานะในสังคมแต่ภายในนั้นซ่อนเร้นความกดดันอันลี้ลับภายใต้ชั้นเปลือกของความสำนึกอีกทีหนึ่ง[31] สิ่งที่อยู่ภายใต้ชั้นแห่งความสำนึกนี้จึงเป็นสิ่งที่ซาร์โรทเห็นว่าจริงแท้ อย่างไรก็ตามทั้งสิ่งที่จริงและไม่จริง เห็นได้ด้วยตาเปล่าหรือไม่เห็นด้วยตาเปล่าต่างก็เป็นส่วนประกอบของโลกหรือของการมีอยู่เป็นอยู่ในสังคมมนุษย์ *"ทรอปิสม์"* จึงเกี่ยวพันอย่างแนบแน่นกับพฤติกรรมของมนุษย์และด้วยเหตุนี้ *"ทรอปิสม์"* จึงเป็นตัวกำหนดกลวิธีในการสร้างตัวละครของซาร์โรท เพราะการจะเกิดทรอปิสม์ได้นั้นต้องมีตัวละคร

ในงานของซาร์โรท เราพบว่ามีตัวละครอยู่สองฝ่ายเสมอ และทั้งสองฝ่ายนี้จะเป็นฝ่ายตรงข้ามกัน นักวิจารณ์บางคนเรียกว่าฝ่ายกดขี่ (les oppresseurs) และฝ่ายผู้ถูกกดขี่ (les opprimés) ความสัมพันธ์ของทั้งสองฝ่ายอยู่ในลักษณะของเกมส์ที่เรียกว่า *"เกมส์กระจก" (le jeu de miroirs)*[32] กล่าวคือ ทั้งสองฝ่ายเป็นสิ่งเร้าของกันและกัน ต่างก็อยู่ใต้อิทธิพลของ *"ผู้อื่น"* เสมือนภาพบนกระจกที่สะท้อนกลับไปกลับมา เขาไม่สามารถจะ *"มีอยู่"* ได้หาก *"ผู้อื่น"* มิได้ยอมรับการ *"มีอยู่"* ของเขา ดังนั้นเพื่อปกป้องการ *"มีอยู่"* ของตนเอง แต่ละคนจึงมีหน้ากากที่จะเลือกใช้ให้เหมาะสมกับ สถานะการณ์เพื่อซ่อนเร้นปิดบังความรู้สึกอันแท้จริงและสามารถเข้ากันได้กับ *"ผู้อื่น"* ได้รับการ ยอมรับตัวตนของตนเองจาก *"ผู้อื่น"* ทว่าในขณะเดียวกันเขาจะมีความพยายามที่จะเปิดหน้ากากของ*"ผู้อื่น"*

อันเป็นการกระทำที่ก้าวร้าวรุกราน ดังนั้น จึงกล่าวได้ว่าซาร์โรทสร้างตัวละครให้มีความสัมพันธ์กันในสองลักษณะ คือ ลักษณะป้องกันตัว และลักษณะรุกราน

ตัวละครทั้งสองฝ่ายดังกล่าว ฝ่ายหนึ่งซาร์โรทกำหนดให้เป็นตัวละครที่ใช้สรรพนามบุรุษที่ 1 เอกพจน์ เรียกตัวเองว่า *"ฉัน" (Je)* หรือใช้สรรพนามบุรุษที่ 3 เอกพจน์ *"Il"* หรือ *"Elle"* แต่สวมบทบาทเช่นเดียวกับ *"Je"* ส่วนอีกฝ่ายหนึ่งซึ่งเป็น *"ผู้อื่น"* จะถูกเรียกด้วยสรรพนามบุรุษที่ 3 พหูพจน์ (Ils) กระแสของทรอปิส์มพาฉันแข้าไปใกล้ผู้อื่น แต่ก็พาให้ห่างออกมาจากผู้อื่นด้วยเช่นเดียวกัน ซาร์โรทสร้างให้ตัวละครฉันแสดงความว่างเปล่าของมนุษย์ (le vide d'une humanité) ความกลัวความว่างเปล่าของตนและถูกเร้าด้วยตัวตนของผู้อื่นทำให้ฉันพยายามจะกระชากหน้ากากของเขาอื่นออกมา ตัวละครฉันจึงเปรียบเสมือนสุนัขที่บ้าเห่าเต่าหรือเม่นอย่างไม่ลืมหูลืมตา เหมือนนักสืบ[33] ที่คอยสืบหาความลับหรือข้อบกพร่องของผู้อื่น โดยมีความรู้สึกว่าผู้อื่นนั้นเข้มแข็ง ดูราวกับจะไม่มีวันถูกทำร้ายได้ เบื้องหลังหน้ากากของเขา ตัวละครฉันจึงมีแต่ความเกลียดชังและไม่เคยปล่อยโอกาสที่จะรุกรานผู้อื่นให้หลุดลอยไป

จากความสัมพันธ์ดังกล่าวทำให้เห็นว่าซาร์โรทมิได้สร้างตัวละครขึ้นมาในรูปแบบขนบนิยม ตัวละครของเธอไม่มีเรื่องราวที่น่าสนใจ บทบาทความสำคัญของพวกเขาอยู่ที่เป็นผู้รับและส่งทรอปิสม์เป็นสื่อให้ผู้อ่านได้เข้าใจความเคลื่อนไหวนี้ เพื่อเน้นบทบาทนี้ของตัวละครซาร์โรทจึงทำลายลักษณะดั้งเดิมของตัวละคร เช่นเดียวกับนักประพันธ์แนวนูโวมองคนอื่นๆ ด้วยการไม่ให้ชื่อแก่ตัวละคร ตัวละครของซาร์โรทส่วนใหญ่ไร้ชื่อเสียงเรียงนาม ในเรื่อง ***Les Fruits d'or*** ตัวละครทั้งหมดที่พูดคุยกันไม่มีใครมีชื่อเลย ผู้อ่านรับรู้แต่คำพูดที่โต้ตอบกันเท่านั้น

> "Le nom représente en effet l'identité. (...) L'anonymat des héros de Nathalie Sarraute-qui va, dans ***Les Fruits d'or,*** jusqu'à empêcher l'identification des interlocuterurs-n'est donc pas un artifice esthétique. C'est une nécessité qu'impose la destruction du personnage."[34]

การไม่มีชื่อเท่ากับไม่มีความเฉพาะตัว (l'dentité) เมื่อเรากล่าวถึงตัวละครของซาร์โรท จึงสามารถพูดได้อย่างรวมๆ (Ia généralissation) และนี่เป็นจุดสำคัญของสรรพนามบุรุษที่ 3 พหูพจน์ *"Ils"* เขาของนักเขียนผู้นี้มิใช่ *"Il"* เอกพจน์ หากแต่เป็นพวกเขา *"Ils"* เพราะตัวละครที่มีความเฉพาะและโดดเด่นเช่น พ่อกอริโอต์หรือมาดามโบวารีก็ยังสามารถใช้สรรพนามเอกพจน์แทนได้ หากต้องการจะทำลายกำแพงที่กางกั้นอยู่ระหว่างตัวละครเพื่อให้ทรอปิสม์สามารถโคจรถ่ายทอดถึงกันได้อย่างอิสระแล้ว จำเป็นต้องให้ *"เขา"* หลอมละลายหายเข้าไปรวมอยู่กับ *"พวกเขา"* เมื่อนั้นตัวละครในแบบขนบนิยมจะปลาศนาการไป จะไม่มีตัวละครที่เป็นแบบฉบับ (le personnage type) เช่นพ่อกอริโอต์เป็นแบบฉบับของชายที่รักลูกอย่างตาบอด หรือมาดามโบวารีเป็นแบบฉบับของหญิงที่หลงละเมอในมายา จะมีก็แต่ตัวละครที่เป็นกลุ่ม เช่นกลุ่มคนที่กดขี่ผู้อื่น หรือกลุ่มคนที่ถูกผู้อื่นกดขี่ ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว หรืออาจจะจัดกลุ่มในลักษณะอื่นอีกก็ได้ แต่การจัดกลุ่มว่าเป็นกลุ่มอะไร กลุ่มประเภทไหน ไม่สำคัญกระไรนัก เพราะสิ่งสำคัญอยู่ที่***การเป็นกลุ่ม*** *(le collectif)* น่าสังเกตว่าผลงานเล่มแรกของซาร์โรทเริ่มต้นด้วยข้อความว่า *"Ils Semblaient sourdre de partout ..."*

ข้อความเช่นนี้เป็นลักษณะที่นิรนามอย่างสุดกู่ ผู้อ่านไม่ทราบถึงความเฉพาะของตัวละครเลย ตัวละครมิได้โดดเด่นมากไปกว่าวัตถุ ด้วยเหตุนี้สิ่งที่โดดเด่นจึงเป็นกระบวนการอันละเอียดลึกซึ้งอันสังเกตไม่ได้ด้วยตาเปล่าที่เรียกว่าทรอปิสม์นั่นเอง ตัวละครเป็นแต่เพียงโครงที่บรรจุกระบวนการนี้ไว้ภายใน การที่ซาร์โรทสร้างตัวละครให้มีความสัมพันธ์กันแบบปฏิภาค คือต่างก็ป้องกันตัวและต่างก็ก้าวร้าวรุกรานซึ่งกันและกันนั้นก็เพื่อใช้ตัวละครเป็นเครื่องมือเปิดเผยถึงความจริงใหม่ที่เธอค้นพบ คือทรอปิสม์นั่นเอง และเป็นการเปิดโอกาสให้ผู้อ่านได้สัมผัสกับทรอปิสม์ อย่างเป็นธรรมชาติที่สุด

"Il fallait pour qu'ils (les Tropismes) se déploient devant mes yeux et je l'espérais-devant ceux du lecteur, que rien ne puisse nous en distraire, qu' ils apparaissent comme détachés et pour ainsi dire à l'état pur."[35]

เมื่อตัวละคร *"ฉัน"* อยู่ต่อหน้า *"ผู้อื่น"* *"ฉัน"* ได้รับการกระตุ้นจาก *"เขา"* เป็นผลทำให้เกิดคำพูดหรือการกระทำหรือความเงียบ ในขณะเดียวกัน *"เขา"* ก็ได้รับการกระตุ้นจาก "ฉัน" ให้มีพฤติกรรมใดพฤติกรรมหนึ่ง ซาร์โรทมิได้เน้นที่พฤติกรรมของตัวละคร สิ่งที่เธอเน้นคือทรอปิสม์ และด้วยเหตุที่ทรอปิสม์ไม่มีคำที่จะอธิบายให้กระจ่างได้ เพราะไม่เคยมีผู้ใดค้นพบและให้อรรถอธิบายไว้มาก่อน ผู้อ่านจึงต้องเข้าไปสัมผัสด้วยตนเองใน *"ขณะ"* ที่มันกำลังเกิด

". . on dirait qu'une onde invisible émane de l'autre et vous parcourt, une vibration chez l'autre que vous enregistrez comme un appareil très sensible, se transmet à vous, vous vibrez à l'unisson, parfois même plus fort."[36]

กระแสคลื่นที่มองไม่เห็นนี้แหละที่ทำให้พฤติกรรมของตัวละครไร้ความหมาย ความสนใจของผู้อ่านจะถูกโน้มนำไปให้สนใจแต่กระแสอันมหัศจรรย์นี้เท่านั้น เป็นกระแสที่เกิดกับตัวละครทุกเพศทุกวัย ไม่ว่าจะเป็นผู้สูงอายุขนาดลุง ป้า

". . un courant sortant d'elle, des ondes invisibles, puissantes, comme celles qui gouvernent les avions à distance, dirigent tous ses mouvements..il ploie, se redresse, avance, recule, frétille, se tend..."[37]

หรือคนหนุ่มสาว

"..un courant sort d'elle qui refoule, qui écrase en lui les pensées, les mots..."[38]

ตัวละครเองมิได้รู้จักทรอปิสม์มากไปกว่าผู้อ่าน ตัวละครเพียงแต่รู้ว่าปรากฏการณ์นี้มีอยู่ยากจะอธิบายได้ ได้แต่เพียง *"พยายาม"* อธิบายให้ได้ใกล้เคียงที่สุดเท่านั้น ดังเช่นคำสารภาพของตัวละครใน ***Martereau***

"Tout cela et bien plus encore, exprimé non avec des mots, bien sûr, comme je suis obligé de le faire maintenent faute d'autres moyens, pas avec de vrais mots pareils à ceux qu'on articule distinctement à voix haute ou en pensée, mais évoqués plutôt par des sortes de signes très rapides contenant tout cela, le résumant-telle une brève formule qui couronne une longue construction algébrique, qui exprime une série de combinaisons chimiques compliquées-des signes si bref et qui glissent en lui, en moi si vite que je ne pourrai jamais parvenir à bien comprendre, à les saisir, je ne peux que retrouver par bribes et traduire gauchement par des mots ce que ces signes représentent."[39]

ซาร์โรทให้ผู้อ่านรู้จักทรอปิสม์ผ่านทางประสบการณ์ของตัวละครแต่ละตัว ไม่มีตัวละครใดผูกขาดบทบาทอันสำคัญนี้ เช่นในเรื่อง ***Le Planétarium*** ในบทหนึ่งซาร์โรทให้ตัวแม่ยายเป็นสื่อในการถ่ายทอดทรอปิสม์แก่ผู้อื่น แต่เมื่อจบบทหน้าที่นี้ก็ตกเป็นของบุตรสาว บทต่อไปเป็นของพ่อของลูกเขย ดังนี้เป็นต้น ในเรื่อง ***Vous les entendez?*** ผู้อ่านได้สัมผัสกับทรอปิสม์ผ่านทางตัวละครที่เป็นพ่อแล้วเปลี่ยนไปเป็นตัวละครที่เป็นเพื่อน หรือไม่ก็ตัวลูก ไม่มีตัวละครตัวใดโดดเด่นเป็นพิเศษในการชี้นำทรอปิสม์ ต่างก็ถูกผู้ประพันธ์กำหนดให้สลับสับเปลี่ยนเวียนกันเข้ามาเป็นสื่อทั้งสิ้น เรื่องราวที่ดำเนินไป (ซึ่งแทบจะไม่มีเรื่องราวอะไรเลย) นั้นจึงถูกถ่ายทอดจากมุมมองของตัวละครหลายคน อยู่ในลักษณะที่มีผู้เรียกว่า l'omniscience multi-sélective[40]

HISTOIRE

Dislocation du récit

การดำเนินเรื่องที่เรียบเรียงอย่างดีมีความต่อเนื่องมิใช่คุณลักษณะของนวนิยายนูโวโรมอง ตรงกันข้ามผู้อ่านจะพบเสมอว่านวนิยายประเภทนี้มีการดำเนินเรื่องที่ไม่ราบรื่น เหตุการณ์ไม่มีความต่อเนื่องกันบางครั้งขาดตอนไปและต่อด้วยเหตุการณ์อื่นซึ่งไม่เกี่ยวข้องกันทั้งเนื้อหา เวลา และสถานที่ เป็นวิธีการจัดฉากอย่างฉับพลัน ทำให้เรื่องราวแยกเป็นชิ้นๆ ไม่ผิดอะไรกับเกมส์ภาพต่อที่ผู้อ่านต้องนำชิ้นส่วนแต่ละชิ้นมาปะติดปะต่อด้วยตนเอง เพื่อให้ได้ภาพที่มองดูแล้วก่อให้เกิดความเข้าใจ กล่าวได้ว่านักประพันธ์นูโวโรมองได้ทำลายแนวการดำเนินเรื่องแบบที่เคยใช้กันมาจนหมดสิ้น การอ่านนวนิยายแนวนี้กว่าที่ผู้อ่านจะทำความเข้าใจได้บางส่วน กว่าที่จะพอปะติดปะต่อเรื่องราวได้บ้างก็ต้องอ่านไปเป็นจำนวนหลายหน้า ไม่มีการเปิดเรื่อง (I'exposition) ปมเรื่อง (le noeud) การคลี่คลายปมเรื่อง (le dénouement) ตามแบบอย่างนวนิยายในขนบดั้งเดิม แม้เมื่ออ่านไปจนจบผู้อ่านก็ยังไม่แน่ใจว่าเรื่องที่อ่านมาจนจบนั้นเป็นอย่างไรกันแน่ ได้แต่เพียงคาดเดาหลังจากประมวลเหตุการณ์ทั้งหมดเข้าด้วยกัน กระนั้นผู้อ่านก็ยังไม่สามารถแน่ใจอยู่ดีว่าการคาดเดาของตนนั้นถูกต้องหรือไม่ เริ่มต้นขึ้นมาผู้อ่านก็ถูกผลักเข้าไปอยู่ท่ามกลางเหตุการณ์ที่กำลังดำเนินไปอย่างเข้มข้นไม่ผิดอันใดกับคนที่เข้าไปดูภาพยนตร์ เมื่อภาพยนตร์เริ่มไปโขแล้วนั่นเอง ต่อเมื่ออ่านไปๆ และพยายามประมวลเหตุการณ์ทั้งหมดเข้าด้วยกันจึงจะพอได้เค้าเรื่อง แต่ทั้งนี้จุดเริ่มต้นหรือจุดสุดท้ายของเรื่องราวอยู่ ณ ที่ใดผู้อ่านก็ยังไม่สามารถให้คำตอบได้ และในช่วงที่เกิดเหตุการณ์ต่างๆ นั้น เราแทบจะใช้คำว่า ดำเนินเรื่องไม่ได้เลย ดังนั้นจึงไม่มีสิ่งที่เรียกว่า แผนภูมิปัญจก (Un modèle quinaire)[41] ได้แก่

Ei	Etat initial	สภาวะเริ่มต้น
Ef	Etat final	สภาวะสิ้นสุด
Ft	Force transformatrice	พลังเปลี่ยนแปลง
Fe	Force équilibrante	พลังสร้างสมดุล
Da	Dynamique de l'action	พลังดำเนินเรื่อง

ในเรื่อง ***La Maison de Rendez-Vous*** ผู้ประพันธ์ใช้วิธีการตัดฉากอย่างฉับพลันมาก ในขณะที่ผู้อ่านกำลังติดตามเหตุการณ์ตอนใดตอนหนึ่งอยู่อย่างขะมักเขม้น ผู้ประพันธ์จะหยุดเหตุการณ์

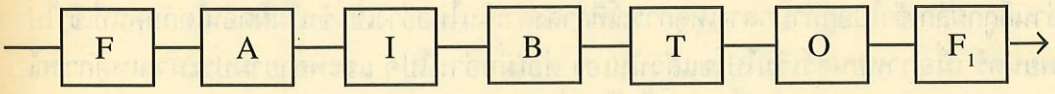
ที่กำลังดำเนินอยู่เสียทันทีทันใด และเสนอเหตุการณ์ตอนอื่นที่มิได้เกี่ยวข้องเข้ามาต่อทันควัน อันมีผลทำให้ผู้อ่านเกิดความรู้สึกสะดุด เนื่องจากไม่สามารถติดตามเหตุการณ์เดิมต่อไปได้ จำต้องเก็บเหตุการณ์นั้นไว้ในความทรงจำก่อน และจำต้องติดตามเหตุการณ์ใหม่ที่ตัดตอนเข้ามาแทนที่เหตุการณ์เก่าอย่างไม่มีทางเลี่ยง ตัวอย่างหนึ่งที่เห็นได้ชัดคือ ฉากที่คิมไปพบมานเนอเรต์เพื่อไปเอายาเสพย์ติดให้เลดี้เอวา เราได้เห็นคิมเข้าไปพบมานเนอเรต์ ซึ่งนั่งเขียนหนังสืออยู่ในห้องทำงาน และเมื่อได้ซองสีน้ำตาลซึ่งบรรจุสิ่งของที่เธอต้องการแล้ว คิมก็จากไปอย่างเงียบพร้อมกับซองนั้น หลังจากนั้นเหตุการณ์ก็ถูกตัดไปสู่เหตุการณ์อื่นๆ

> "Dans la seconde main, il y a l'enveloppe brune, épaisse et ronde comme si on l'avait bourré de sable. Et, un peu plus loin, il y a de nouveau le même balayeur municipal en bleu de chauffe,'[42]

คนกวาดถนนของเทศบาลปรากฏตัวขึ้นมาแทนที่คิมโดยไม่มีการกล่าวถึงคิมอีก จากคนกวาดถนนเรื่องราวได้ตัดไปสู่ลอเรนและจอห์นสัน และการเดินทางเพื่อเสาะแสวงหาเงินของจอห์นสันรวมทั้งการสอบสวนของตำรวจ ก่อนจะเปลี่ยนมาสู่การเล่าเรื่องโดย *"Je"* และเลดี้เอวา ตัดกลับไปที่การผจญภัยของจอห์นสัน เรื่องราวของมาร์ซาต์ แล้วจึงกลับมากล่าวถึงคิม ซึ่งมีสิ่งที่ทำให้ผู้อ่านเข้าใจว่าเป็นชิ้นส่วนที่ต่อเนื่องจากชิ้นส่วนแรก นั่นคือข้อความที่ย้อนกล่าวถึงชิ้นส่วนชิ้นเดิม

> "Ainsi cette nuit-là Kim trouve Edouard Manneret assis à sa table de travail, il est placé dos à la porte, comme on l'a déjà dit,"[43]

จะเห็นได้ว่าเรื่องราวถูกนำเสนออย่างแยกส่วน เฉพาะส่วนที่เป็นฉากนี้ก่อนที่จะนำชิ้นส่วนสองชิ้นมาต่อกันได้นั้น มีเหตุการณ์อื่นคั่นระหว่างชิ้นส่วนทั้งสองอยู่เป็นจำนวนหน้ากระดาษถึง 46 หน้า ฉากอื่นๆ ก็จะอยู่ในลักษณะเช่นเดียวกันนี้ คือผู้อ่านต้องคอยปะติดปะต่อชิ้นส่วนของฉากแต่ละฉากเข้าด้วยกันเอง ไม่ว่าจะเป็นการผจญภัยของจอห์นสัน งานเลี้ยงที่บ้านของเลดี้เอวา หรือการตายของมานเนอเรต์



จะเห็นว่าหากเราถือว่า คิมไปหามานเนอเรต์ เป็นสภาวะเริ่มต้น (Ei) เหตุการณ์ต่างๆ ที่ตามมาก็มิใช่ Ft หรือ Da หรือ Fe ใดๆ ทั้งสิ้น เพราะมิได้มีความเกี่ยวข้องกับฉากที่เป็นสภาวะเริ่มต้นทั้งในเชิงระเบียบตรรกะ (ordre logique) หรือระเบียบลำดับเวลา (ordre chronologique) ฉากคนกวาดถนน (A) การเดินทางของจอห์นสัน (I) การสอบสวนของตำรวจ (B) การเล่าของ Je (T) และการเล่าของเลดี้เอวา (O) ต่างก็เป็นเอกเทศเป็นอิสระมิได้มีบทบาทเป็นพลังเปลี่ยนแปลง หรือพลังสร้างสมดุล หรือพลังดำเนินเรื่องแต่ประการใด การที่ฉากคิมพบมานเนอเรต์โผล่ขึ้นมาอีกครั้ง (F_1) เป็นการโผล่ขึ้นมาเพื่อจะต่อกับ F

อีกตัวอย่างหนึ่งคือ ตอนที่กล่าวถึงคนกวาดถนนที่อ่านหนังสือพิมพ์จีนซึ่งมีภาพประกอบเกี่ยวกับยาเสพติด ขณะที่ผู้อ่านกำลังติดตามรายละเอียดของภาพประกอบอยู่นั้น จู่ๆ เหตุการณ์ก็

ถูกตัดไปสู่พนักงานเสิร์ฟและชายอ้วนช่างพูดในงานเลี้ยงที่บ้านของเลดี้เอวาโดยไม่มีปี่มีขลุ่ย และโดยไม่มีความสัมพันธ์ระหว่างเหตุการณ์ที่เข้ามาเชื่อมต่อกันเลยแม้แต่น้อย

> "qu'il s'agit là d'une publicité pour quelque maison clandestine de la basse ville, où l'on propose aux amateurs des plaisirs interdits et monstrueux qui ne sont pas seulement ceux de la morphine et de l'opium. Mais le serveur en petite veste blanche, qui a redressé son plateau afin de le présenter à l'horizontale, dit alors enfin : "Voilà Monsieur." Le gros homme tourne la tête"[44]

หรือเช่นฉากที่ *"Je"* กลับมาพบเลดี้เอวากำลังเล่นละครอยู่คนเดียว และได้สนทนากันในเรื่องต่างๆ จนเมื่อเลดี้ถามว่า *"Je"* รู้จักฮ่องกงหรือไม่ *"Je"* ตอบรับด้วยการบรรยายถึงถนนหนทางในฮ่องกง จุดนี้เองที่ฉากที่บ้านเลดี้เอวาถูกตัดไปสู่ท้องถนนที่มีผู้คนและรถราขวักไขว่ ผู้อ่านเห็นคนกวาดถนนและผู้คนที่หนีฝนไปอยู่ใต้ชายคา ซึ่งคิมเป็นหนึ่งในจำนวนคนเหล่านั้นแต่เธอมิได้ยืนหลบฝนนิ่งอยู่กับที่ ทว่าจูงสุนัขฝ่าฝูงชนนำผู้อ่านไปสู่เหตุการณ์อื่นต่อไป

"Je réponds que oui, naturellement; tout le monde connaît Hong-Kong, (...) la foule en pyjamas de toile cirée noire qui referme les grands parapluies, (...) Le balayeur se recule un peu plus sous l'arcade, (...) Et il faut le grand chien noir, dont les sourds grondements font peur aux passants, pour que Kim puisse se frayer un chemin"[45]

การตัดฉากในตอนนี้ดูเผินๆ เหมือนกับไม่กะทันหันฉับพลันทันที ทว่าหากพิจารณาอย่างลึกซึ้งจะพบว่าเป็นการตัดฉากอย่างฉับพลันนั่นเอง กล่าวคือตัดจากฉากที่บ้านเลดี้เอวาซึ่งมี *"Je"* เป็นผู้ดำเนินเรื่องมาสู่ฉากในท้องถนนซึ่งมีตัวละครอื่นรับหน้าที่เป็นผู้ดำเนินเรื่องต่อไป

เหตุการณ์ส่วนใหญ่ในนวนิยายก็อยู่ในลักษณะถูกตัดตอนไปอย่างกะทันหันเช่นนี้แทบทั้งสิ้น เรื่องราวจึงมีลักษณะถูกแบ่งเป็นส่วนๆ และแต่ละส่วนไม่มีความต่อเนื่องกัน ต้องรอคอยให้เหตุการณ์ที่ถูกตัดตอนไปนั้นกลับโผล่ขึ้นมาอีกเพื่อนำมาปะติดปะต่อกับชิ้นเก่า

ผู้ประพันธ์เน้นลักษณะความเป็นชิ้นส่วนของเรื่องราวที่ประกอบเป็นนวนิยายด้วยการใช้ *"ฉาก"* มาก ทั้งฉากละครที่แสดงในงานเลี้ยง (ซึ่งผู้อ่านมักจะแยกไม่ออกว่าฉากใดเป็นฉากละครและฉากใดเป็นฉากจริงในนวนยาย) หรือฉากรูปปั้นในสวน หรือฉากรูปเขียนในหนังสือพิมพ์จีน นอกจากนี้ยังใช้คำว่า "ฉาก" (scène) อย่างจงใจเพื่อให้เห็นลักษณะแยกส่วนมากยิ่งขึ้น

> "cette **scène** a-t-elle eu lieu un autre soir;"
> "ce **fragment de scène,** en tout cas, ne laisse aucun doute:"
> "c'est sans doute de cette **scène** qu'il s'agit ici."
> "Dans la **scène** suivante,"
> "Ensuite vient la **scène** de la vitrine de mode,"
> "mais cet **épisode** a déjà été décrit en détail :"
> "cet **épisode**, déjà passé, n'a plus sa place ici."

ในเรื่อง **Le Vent** โคลด ซิมง พยายามบอกผู้อ่านถึงกลวิธีในการเสนอเรื่องราวของเขาโดยให้ชื่อรองของนวนิยายไว้ว่า *"Tentative de restitution d'un rétable baroque"* ซึ่งหมายถึงความพยายาม

ในการปะติดปะต่อเรื่องราวอันซับซ้อน นับว่าเป็นชื่อที่ตรงกับลักษณะการนำเสนอนวนิยายเป็นที่ยิ่ง กล่าวคือเรื่องราวที่ซิมงเสนอต่อผู้อ่านนั้นคือ เรื่องของตัวละครเอกที่ชื่อมงแตช ซึ่งอันที่จริงมิได้มีชีวิตที่สับสนซับซ้อนหรือเต็มไปด้วยเหตุการณ์ตื่นเต้นระทึกใจชวนให้ติดติดตามดังในนวนิยายแนวขนบนิยมเลย และหากใช้วิธีการนำเสนอแบบนวนิยายแนวเก่าแล้วก็คงจะไม่เป็นที่น่าสนใจแต่ประการใด ทว่าซิมงใช้กลวิธีการนำเสนอที่ซับซ้อนจึงทำให้ดูเหมือนว่าเรื่องราวของมงแตชซับซ้อนไปด้วย เรื่องราวมิได้ถูกเสนอตามลำดับเวลา แต่ตัวละครหลายๆ ตัวเป็นผู้เล่าเหตุการณ์เป็นช่วงๆ ซึ่งมิได้มีความต่อเนื่องแม้แต่น้อย ไม่ว่าจะในแง่ของเวลาหรือในแง่ของการเรียบเรียงตามแนวการประพันธ์แบบเดิมที่ปฏิบัติกันมา การนำเสนอจึงออกมาในรูปของภาพสั้นๆ (Les brèves images) ที่เกี่ยวข้องกับตัวละครเอกผู้ที่ให้ภาพสั้นๆ เหล่านี้มีตั้งแต่ตัวมงแตชเอง ทนายความ เสียงที่เล่าลือกันในเมือง ตัวละครที่เป็นผู้เล่า (le narrateur) เป็นผู้ปะติดปะต่อเรื่องราวของมงแตช ดังนั้นจึงมีประโยคประเภท *"Plus tard Montès me raconta"* หรือ *"comme le raconta plus tard l'huissier"* ในบางครั้งเมื่อข้อมูลที่ได้ไม่เพียงพอผู้เล่าก็ใช้จินตนาการเอาเองเพื่อเติมช่องโหว่ต่างๆ ให้เต็ม ดังจะเห็นได้จากประโยค เช่น *"J'essayais de l'imaginer"* หรือ *"il me semblait le voir"* สำหรับรายละเอียดบางประการที่ไม่มีผู้ใดสามารถบอกได้ผู้เล่าก็ต้องใช้การสันนิษฐานแทน *"Je suppose" "sans doute" "sans doute faut-il se le représsenter"* ขอให้เราลองพิจารณาในรายละเอียดสักเล็กน้อย หากเราจะสมมติตัวเป็นนักประพันธ์แนวขนบนิยมเราก็จะเริ่มต้นนวนิยายด้วยเรื่องราวของมงแตช อาจจะตั้งแต่ตอนที่เขามาถึงเมือง หรืออาจจะเริ่มตั้งแต่สมัยพ่อแม่ของมงแตชเลยก็ได้ แต่ซิมงกลับเริ่มนวนิยายด้วยคำวิจารณ์ของทนายความที่มีต่อตัวละครเอกก่อน ซึ่งกว่าผู้อ่านจะรู้ได้ว่าใครพูด กำลังพูดถึงใคร และพูดอยู่กับใครก็ต้องใช้ความพยายามในการปะติดปะต่ออย่างมาก

> "Un idiot. Voilà tout. Et rien d'autre. Et tout ce qu'on a pu raconter ou inventer, ou essayer de déduire ou d'expliquer, ça ne fait encore que confirmer ce que n'importe qui pouvait voir du premier coup d'oeil. Rien qu'un simple idiot."[46]

กว่าผู้อ่านจะเริ่มรู้เรื่องราวของมงแตชได้ก็เข้าไปหลายหน้า กว่าจะทราบว่าผู้เล่าเป็นใคร พบมงแตชเป็นครั้งแรกได้อย่างไรก็ต้องอ่านไปจนถึงหน้า 103 ซึ่งเข้าไปครึ่งเล่มแล้ว หมายถึงว่าผู้อ่านอาจจะทราบว่าตัวละครตัวใดตัวหนึ่งได้โผล่ขึ้นมาแล้ว แต่จะต้องคอยจับจ้องอย่างตื่นตัวอยู่เสมอเพื่อจะได้ทราบความเป็นมาหรือเหตุการณ์ความเป็นไปของเขา เพราะหากว่าเผลออ่านอย่างใจลอยไปนิดก็อาจจะพลาดรายละเอียดต่างๆ ไปในชั่วพริบตาเดียว เนื่องจากซิมงจะคอยแทรกรายละเอียดหรือเหตุการณ์เข้ามาอย่างไม่เปิดโอกาสให้ผู้อ่านได้รู้ตัวก่อน

จะเห็นได้ว่าการดำเนินเรื่องในลักษณะนี้คล้ายกับนวนิยายสืบสวนสอบสวน คือมีการผูกปมเรื่องให้ผู้อ่านคอยติดตาม[47] โดยการทิ้งปริศนาไว้เป็นระยะๆ แล้วให้ผู้อ่านแสวงหาคำตอบ เช่นคำพูดที่เป็นปริศนาของโรสในตอนท้ายบทที่ 3 ซึ่งเมื่ออ่านแล้วผู้อ่านย่อมรู้สึกมึนงงไม่สามารถจะเข้าใจได้

> "Pas de celles que tu peux lui payer de cette façon-là, t'as compris?
> J'veux pas de ce bazar là-bas, tu m'avais promis ..."[48]

เมื่อมาถึงท้ายบทที่ 4 มงแตชก็ได้พูดข้อความที่ก่อให้เกิดความฉงนอีก

"Je crois qu'il a fait un coup. Un sale coup vous comprenez. Alors, maintenant, elle a la trouille."[49]

หากผู้อ่านนำปริศนาทั้งคู่นี้มาเชื่อมต่อกันภายหลังจากที่ทราบว่ายิปซีสามีของโรสขโมยกล่องเครื่องเพชร ผู้อ่านก็จะเข้าใจว่า *"là-bas"* นั้นหมายถึงที่พำนักของโรส

กลวิธีเช่นนี้พบอยู่ในนวนิยายทั้งเรื่อง เช่นข้อความท้ายบทที่ 7 "un direct du droit. A moins que ce n'ait été un crocher au foie." ตามมาด้วยข้อความสั้นๆ ว่า "un coup de poing de gitan"[50] ซึ่งแทรกเขามาโดยไม่ทันให้ผู้อ่านได้ระวังตัว ดูเหมือนเป็นรายละเอียดปลีกย่อยที่ไม่ควรค่าแก่ความสนใจอะไร แต่กลับเป็นตัวเฉลยให้ผู้อ่านทราบว่า ชายเปลือยที่เอแลนญาติของมงแตชพบในห้องสาวใช้ของตนและได้พิชิตสามีของเธอด้วยหมัดๆ เดียวนั้นแท้ที่จริงเป็นคนเดียวกันกับยิปซีสามีของโรสนั่นเอง ความจริงข้อนี้เอแลนก็มาปะติดปะต่อได้ในภายหลัง จึงทำให้เธอไปแจ้งตำรวจจับโรสและสามีอันนำมาซึ่งโศกนาฏกรรม หรือท้ายบทที่ 11 ตอนที่มอริชเข้ามาในห้องของมงแตชเพื่อแสดงความโกรธและความละอายของตน ก็ได้พูดทิ้งท้ายให้ผู้อ่านฉงนด้วยประโยคที่ว่า

"Je ne suis pas malin qu'un autre et j'ai déjà vu une garce me rouler. Mais le faire avoir par une ... par cette"[51]

ต้องอ่านต่อไปเรื่อย ๆ ผู้อ่านจึงจะทราบว่าประโยคนี้ที่ผู้ประพันธ์จงใจให้ข้อความสำคัญหายไปนั้นหมายถึงการกระทำของเอแลนที่เป็นผู้ส่งข่าวให้ตำรวจ

ปัญหาในการเสนอเรื่องราวอยู่ที่ว่า ตัวละครผู้เล่าเสี่ยงต่อการที่จะไม่ได้ทราบเรื่องราวที่ถูกต้องตรงกับความเป็นจริง ทั้งนี้ด้วยเหตุผลสองประการคือ ประการแรก ผู้ที่สามารถจะให้ความจริงได้ต่างก็รู้เรื่องราวแต่เพียงบางส่วน กล่าวคือ ส่วนที่ตนเองมีส่วนร่วมอยู่ด้วยเท่านั้น ประการที่สอง เมื่อถึงขณะเวลาที่เล่าเรื่องก็เกิดอาการไม่แน่ใจหรือลืมเลือนรายละเอียดบางสิ่งบางอย่าง การเสนอเรื่องราวของผู้ประพันธ์ในลักษณะเช่นนี้เหมือนกับว่าผู้ประพันธ์จงใจจะให้ผู้อ่านตระหนักว่า การจะปะติดปะต่อเรื่องราวให้ได้ต่อเนื่องมีต้นมีปลายเชื่อมโยงกันอย่างมีเหตุและตามด้วยผลนั้นย่อมทำได้ยาก ในเมื่อสิ่งที่นำมาปะติดปะต่อเข้าด้วยกันนั้นเป็นแต่เพียงชิ้นส่วนอันกระจัดกระจาย (les bribes dispersés) ที่ลอยละล่องอยู่ในความทรงจำของผู้ที่ได้มีส่วนร่วมในเหตุการณ์ที่แยกออกเป็นเสี่ยงๆ ซิมงตระหนักในความยากข้อนี้วิธีหนึ่งที่จะลดความยากดังกล่าวคือ ให้เครื่องมือสองชิ้นแก่ตัวละครผู้เล่านั่นคือ จินตนาการ (l'imagination) และการประมาณการด้วยเหตุผล (I'approximative longique) อย่างไรก็ตาม เมื่อลึกลงไปในรายละเอียดจริงๆ แล้ว ข้อสันนิษฐานใดๆ ก็ตามของตัวละครผู้เล่าจะต้องเต็มไปด้วยความระมัดระวัง มิฉะนั้นเครื่องมือทั้งสองนี้อาจจะกลายเป็นพันธมิตรที่ทรยศกัน และอาจก่อให้เกิดสิ่งที่นักวิจารณ์บางคนเรียกว่า le simulacre de réalité[52]

"Et au fur et à mesure qu'il me racontait la scène, it me semblait la vivre mieux que lui-même, ou du moins pouvoir en reconstituer un schéma sinon conforme à ce qui avait réellement été, en tout cas, à notre incorrigible besoin de raison."[53]

บางทีอาจจะเป็นการจงใจที่ซิมงกำหนดให้ตัวผู้เล่าและมงแตชหลงใหลในการถ่ายภาพ เพราะราวกับจะเป็นการบอกผู้อ่านทางอ้อมว่า กลวิธีการดำเนินเรื่องแบบให้ภาพสั้นๆ ที่ไม่ต่อเนื่องกันนี้ก็

เสมือนภาพถ่ายที่ถ่ายออกมาทีละภาพ เป็นการบันทึกเหตุการณ์ในแต่ละ *"ขณะ"* เวลา (l'instantané) การที่จะเข้าใจเรื่องราวทั้งหมดได้จำเป็นอยู่เองที่จะต้องนำภาพแต่ละภาพมาต่อเข้าด้วยกัน ข้อความที่ผู้อ่านพบให้หน้าแรกๆ ของนวนิยายดูจะเป็นการสรุปเทคนิคการประพันธ์ของซิมงได้ อย่างดีที่สุดอาจเป็นได้ว่าซิมงได้ให้ *"ลายแทง"* แก่ผู้อ่านไว้ตั้งแต่แรกเพื่อช่วยในการอ่านและทำความเข้าใจ

> "Que cette connaissance fragmentaire, incomplète, faite d'une addition de brèves images, elles-mêmes incomplètement saisies, de sensations, elles-mêmes mal définies, et tout cela vague, plein de trous, de vides, auxquels l'imagination et une approximative logique s'efforçaient de remédier par une suite de hasardeuses déductions."[54]

จากข้อความนี้ซึ่งสรุปลักษณะกลวิธีการประพันธ์ของนักเขียนนูโวโรมองไว้ได้อย่างดีและเป็นการบอกถึงความสำคัญประการหนึ่งของนวนิยายประเภทนี้ นั่นคือ *"ความจริง"* ไม่ตายตัว เราได้แต่เพียงประมาณการณ์ด้วยจินตนาการและด้วยเหตุผลเท่านั้น บ่อยครั้งที่ช่องโหว่อันเกิดจากการปะติดปะต่อเรื่องราวถูกเติมให้เต็มด้วยการนึกคิดเอาเองของตัวละครที่เป็นผู้นำเสนอ ซึ่งจะถูกผิดประการใดนั้นผู้อ่านจะต้องเป็นผู้ตัดสินเองและเลือกเองว่าจะเชื่อ *"ความจริง"* อันใด

แนวความคิดเกี่ยวกับ *"ความจริง"* อันหลากหลายนี้ริคาร์ดูเรียกว่า *"réalités variables"* และยังได้กล่าวถึงไว้อย่างตรงจุดว่า

> "On pourrait appeler principe des **réalités variables,** la règle anti-réaliste selon laquelle, dans un texte, un *"réel"* se révèle virtuel, ou inversement, par un coup d'écriture. (...) Ce principe semble singulièrement actif dans les actuelles recherches romanesques. Nombre de pages d'Alain Robbe-Grillet peuvent s'entendre comme une mise en place de dispositions narratives susceptibles d'obtenir de variables réalités."[55]

"ความจริง" อันหลากหลายนี้เองที่ทำให้นูโวโรมองแตกต่างจากนวนิยายแนวสมจริงเช่นของบัลซัค ในนวนิยายแนวสมจริง ผู้อ่านไม่มีสิทธิ์ที่จะเลือกเชื่อในความจริงอันใดอันหนึ่ง เพราะความจริงมีอันเดียว คือความจริงที่เสนอโดยผู้ประพันธ์ ผู้ประพันธ์จะพยายามใช้การบรรยายหรือกลวิธีใดอื่นที่จะทำให้สิ่งที่ต้องการเสนอนั้นสมจริงมากที่สุดเท่าที่มากได้ เพื่อชักจูงให้ผู้อ่านเชื่อความสมจริง (la vraisemblance) จึงเป็นคุณลักษณะหนึ่งของนวนิยายแบบเก่าเพราะช่วยเอื้อต่อความเข้าใจ ของผู้อ่านอันจะนำไปสู่ความซาบซึ้งในงานประพันธ์ แต่นักประพันธ์แนวนูโวโรมองกลับเสนอแนวคิดที่ตรงกันข้าม ในความเห็นของนักประพันธ์กลุ่มนี้ความจริงมีหลากหลาย นักประพันธ์จะเสนอความจริงมากกว่าหนึ่งให้ผู้อ่านพิจารณาเลือกเองว่าจะเชื่อความจริงใด นี่จึงเป็นที่มาของฉากๆ เดียวกันที่ผู้ประพันธ์เสนอซ้ำหลายครั้งโดยในแต่ละครั้งจะมีรายละเอียดแตกต่างกันออกไปที่เรียกกันว่า *"variantes"* หรือ *"scènes fausses"*[56]

"ฉากปลอม" เป็นวิธีการที่เป็นเอกลักษณ์หนึ่งของนูโวโรมอง ร็อบบ์-กรีเยต์ใช้วิธีการนี้ในนวนิยายหลายเรื่องของเขา ในเรื่อง **La Jalousie** ฉากรับประทานเครื่องดื่มบนเทอเรซปรากฏถึง 8 ครั้ง ก่อให้เกิดความสับสนแก่ผู้อ่านมาก เนื่องจากการบรรยายส่วนใหญ่จะคล้ายคลึงกัน บางครั้งมีข้อความ

เป็นย่อหน้าๆ ที่เหมือนกันทุกประการ ทว่าสิ่งที่ก่อให้เกิดความสับสนก็คือรายละเอียดในแต่ละฉาก ซึ่งแยกแยะได้ดังนี้ ครั้งแรกสุดที่มีฉากนี้ปรากฏขึ้นมาเป็นเวลากลางคืน บนเทอเรซมีเก้าอี้อยู่ 4 ตัว ฟรองค์มาเพื่อรับประทานอาหารเย็น และบนโต๊ะอาหารวางจานไว้ 4 ที่เผื่อคริสติอานภรรยาของฟรองค์ซึ่งมิได้มาด้วย ครั้งที่สองเป็นช่วงเช้าบนเทอเรซมีเก้าอี้เพียง 3 ตัว A.เสิร์ฟคอนยัคและโซดา ฟรองค์มาร่วมรับประทานมื้อกลางวันด้วย บนโต๊ะอาหารไม่ได้วางจานไว้เผื่อฟรองค์เพราะไม่ได้คิดว่าฟรองค์จะมา ครั้งที่สาม จากคำพูดของตัวละครทำให้ผู้อ่านทราบว่า A. และฟรองค์นัดจะเข้าไปในเมืองด้วยกัน โดยจะออกเดินทางตั้งแต่หกโมงเช้า อ่านไปเรื่อยๆ กลับกลายเป็นว่าทั้งคู่เข้าไปในเมืองแล้วเมื่อวันก่อน แต่พออ่านไปได้อีกหน่อยกลับกลายเป็นว่า ทั้งคู่เพิ่งกลับมาจากในเมืองสดๆ ร้อนๆ ขณะที่พูด นั่นเอง ครั้งถัดมามีรายละเอียดเพิ่มขึ้น คือกระดาษสีฟ้าจางพับหลายทบแลบโผล่พ้นกระเป๋าเสื้อเชิ้ตข้างขวาของฟรองค์ และมีข้อความที่แสดงว่า A. และฟรองค์เข้าไปในเมืองด้วยกันแล้ว ครั้งที่ห้า A.เรียกเด็กรับใช้มาย้ายโต๊ะเล็กซึ่งมีเครื่องดื่มและถังใส่น้ำแข็งวางอยู่แล้ว ครั้งที่หก A. และฟรองค์นัดจะเข้าเมืองด้วยกัน และสนทนาถึงนวนิยายอัฟริกันซึ่งมีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับการเป็นชู้ของหญิงผิวขาวและชายนิโกร แต่คำสนทนาในตอนท้ายแสดงว่าทั้งคู่เข้าเมืองไปด้วยกันแล้ว โดยมีประโยคที่พาดพิงถึงเหตุการณ์ที่เป็นปริศนาในวันนั้นด้วย ครั้งที่เจ็ด ฟรองค์ มาเพื่อร่วมรับประทานอาหารเย็นและได้ตกลง กับ A.ว่าจะไปในเมืองด้วยกัน พอดีมีเสียงร้องของสัตว์กลางคืน ฟรองค์ลุกขึ้นตามเสียงร้องของสัตว์ เข้าไปในสวนเพื่อดูว่ามีอะไรเกิดขึ้น A. เดินตามไปและหายไปด้วยกันเป็นเวลาค่อนข้างนาน ครั้งที่แปด ซึ่งเป็นครั้งสุดท้ายฟรองค์มาส่ง A. หลังจากไปเยี่ยมคริสติอานและแวะดื่มเครื่องดื่มและคุยเกี่ยวกับนวนิยาย

แม้ว่ารายละเอียดที่ต่างกันเหล่านี้จะเล็กน้อยและแทรกอยู่ในลักษณะที่ต้องใช้ความสังเกต แต่ผลลัพธ์ที่มีต่อการอ่านนั้นใหญ่หลวงยิ่งนัก เพราะผู้อ่านเกิดอาการงุนงงสับสนว่าเหตุการณ์จริงๆ เป็นอย่างไร เหตุการณ์ใดเกิดก่อน เหตุการณ์ใดเกิดหลัง จริงๆ แล้วมีการร่วมดื่มบนเทอเรซกี่ครั้งกันแน่ แปดครั้งหรือไม่ถึงแปด หรือครั้งเดียวเท่านั้น เช่นเดียวกับฉากการฆ่ากิ้งกือซึ่งปรากฏรวมทั้งสิ้น 4 ครั้ง ครั้งแรกคำพูดในฉากแสดงว่าการฆ่าสัตว์เลื้อยคลานนี้เกิดก่อนที่ A.และฟรองค์จะเข้าเมืองไปด้วยกัน ครั้งที่สองฉากการฆ่าแทรกเข้ามาหลังฉากการกลับจากเมืองของ A.ซึ่งในการบรรยายตอนต้นนั่งทานข้าวกลางวันอยู่ตามลำพังกับสามี แต่จู่ๆ ก็มีฟรองค์ร่วมโต๊ะอยู่ด้วยและพูดว่าจะเข้าเมืองด้วยกัน ครั้งที่สามรายละเอียดเน้นที่มือของฟรองค์โดยเพิ่มรายละเอียดของจดหมายสีฟ้าในกระเป๋าเสื้อเชิ้ตของฟรองค์เข้ามาด้วย ส่วนครั้งสุดท้ายกลับเกิดขึ้นในฉากรักระหว่าง A. และฟรองค์ที่โรงแรมในเมือง ด้วยรายละเอียดที่แตกต่างกันเช่นนี้จะทำให้ผู้อ่านเข้าใจว่ากระไร การฆ่ากิ้งกือเกิดก่อนการเข้าเมืองของ A.ฟรองค์หรือเกิดภายหลัง หรือเกิดในระหว่างการเดินทางครั้งนั้น ฉากใดกันแน่ที่เป็น *"ฉากปลอม"*

ฉากที่รถของฟรองค์มาจอดและ A. ก้าวลงจากรถก็ก่อให้เกิดความสับสนเช่นเดียวกัน เพราะสองครั้งแรกผู้อ่านจะเข้าใจว่าทั้งคู่กลับมาจากในเมือง เพราะในฉากก่อนมีการกล่าวถึงการเข้าเมืองของทั้งคู่ แต่ครั้งที่สามกลับมีประโยคที่บอกว่าทั้งคู่กลับมาจากการไปเยี่ยมคริสติอานที่บ้านของฟรองค์เอง ทั้งสามครั้งนี้ A. เดินออกจากรถและเดินเข้าบ้านคนเดียว แต่ในครั้งที่สี่ A. และฟรองค์เดินเข้าบ้านด้วยกัน ส่วนครั้งที่ห้าก็มีข้อความที่บอกว่าทั้งคู่กลับจากเยี่ยมคริสติอานอีก ผู้อ่านย่อมจะต้องตั้งคำถามอยู่ในใจว่า ตกลงชายหนุ่มหญิงสาวคู่นี้กลับมาจากที่ใดกันแน่ ฉากที่ถูกต้องตรงกับความเป็นจริงคือฉากใด

ในเรื่อง **Les Gommes** แม้ว่าความชัดเจนของเหตุการณ์จะมีมากกว่า แต่ร็อบบ์-กรีเยต์ก็ทำให้ผู้อ่านต้องถามตนเองหลายครั้งหลายคราว่าเหตุการณ์ที่ตนกำลังเผชิญนั้นเป็นเหตุการณ์อะไรกันแน่ ฉากที่มีคนกำลังขึ้นบันไดที่พักของดูปงต์ทำให้ผู้อ่านสับสนมากว่าเป็นเหตุการณ์ตอนไหน เพราะคนที่ขึ้นบันไดที่พักดังกล่าวมีทั้งตัวมือปืนการินาติ มีทั้งเพื่อนของดูปงต์ที่ชื่อมาร์ซาต์ ทั้งตัวดูปงต์เองและตัววาลลาซ ผู้ประพันธ์ให้ฉากแต่ละฉากมีความคล้ายคลึงกันยิ่ง มีเพียงรายละเอียดปลีกย่อยเท่านั้นที่แตกต่างกันออกไป

"Il monte l'escalier-lentement."[57]
ข้อความนี้เป็นการขึ้นบันไดของมาร์ซาต์ ข้อความต่อไปก็หมายถึงการกระทำของบุคคลเดียวกัน
"Il monte l'escalier. Comme à l'ordinaire, la grande maison est silencieuse."[58]
แต่ข้อความเดียวกันนี้กลับไปปรากฏในตอนที่วาลลาซไปที่ที่พักของดูปงต์
"La grande maison est silencieuse."[59]
และในตอนที่ดูปงต์มาที่ที่พักของตัว ข้อความแบบเดิมก็ปรากฏขึ้นอีก
"La maison est noire et silencieuse."(...)
"Il commence à monter l'escalier."

นอกจากจะมีข้อความที่คล้ายคลึงกันแล้ว การบรรยายถึงเหตุการณ์และสภาพแวดล้อมยังใกล้เคียงกันจนแทบจะแยกไม่ออก เช่นสภาพที่พักของดูปงต์ในแต่ละครั้งที่บุคคลแต่ละคนไปเยือนล้วนอยู่ในสภาพที่แตกต่างกันน้อยมาก สภาพของร้านกาแฟตลอดจนสถานการณ์ตอนทายปริศนาซึ่งเป็นฉากที่เกิดขึ้นหลายครั้ง สภาพของท้องถนนและตึกรามบ้านช่องที่วาลลาซเดินผ่านซ้ำแล้วซ้ำเล่าก็คล้ายกันหมดไม่ว่าจะกี่ครั้งกี่หน แน่นอนที่ว่าความจงใจเช่นนี้ของผู้ประพันธ์ย่อมทำให้ผู้อ่านสับสนได้ง่าย *"ฉากปลอม"* มีบทบาทสำคัญที่ทำให้ความจริงกับความเท็จเกือบจะกลายเป็นสิ่งที่แยกกันไม่ออก เช่นฉากการยิงดูปงต์ ผู้อ่านได้เผชิญกับฉากที่ผิดแผกกันไปถึง 4 แบบ แบบแรกดูปงต์ถูกยิงโดยการินาติ แบบที่สองดูปงต์ยิงตัวตาย แบบที่สามดูปงต์ถูกยิงโดยเพื่อนของลูกนอกสมรส และแบบที่สี่ถูกยิงโดยวาลลาซ แต่ละฉากต่างก็มีความสมจริงเต็มไปด้วยเหตุผลโน้มน้าวใจ เต็มไปด้วยรายละเอียดที่ชัดเจน ไม่มีข้อความใดที่จะบอกให้ผู้อ่านรู้ได้เลยว่าเป็น *"ฉากปลอม"* แม้กระทั่งความรู้สึกของตัวละครก็สมจริงสมจังเป็นที่ยิ่ง

"Un choc assourdissant dans la poitrine, suivi tout aussitôt d'une douleur très aiguë au bras gauche; puis plus rien-qu'une nausée, qui n'est certainement pas la mort. Dupont contemple son revolver avec étonnement,"[61]

กว่าที่ผู้อ่านจะแยกแยะได้ว่าฉากใดเป็นฉากจริงและฉากใดเป็นฉากปลอมก็ต้องอ่านจนถึงหน้าสุดท้ายเสียก่อน ความสับสนแทรกอยู่ตลอดทั้งเรื่อง หรือถ้าจะกล่าวให้ถูกต้องก็คือ ความสับสนนี่แหละที่เป็นเนื้อแท้ของนวนิยาย

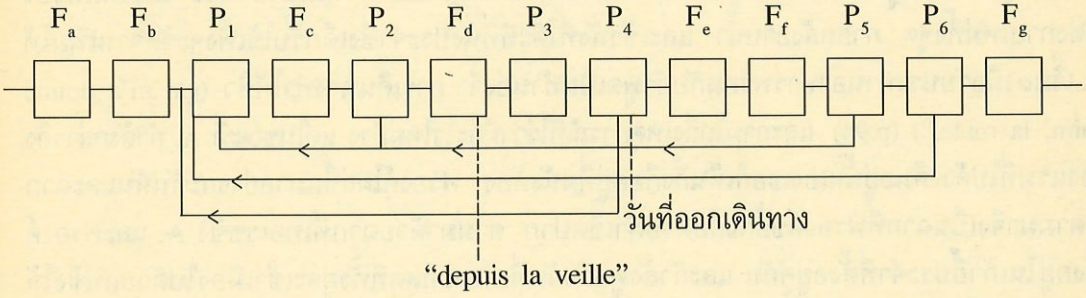
Mutilation du temps

การดำเนินเรื่องที่ไม่เป็นไปตามลำดับเวลานั้นเป็นลักษณะร่วมของนวนิยายนูโวโรมอง จากการศึกษาวิธีการเปลี่ยนฉากจากฉากหนึ่งไปสู่อีกฉากหนึ่งโดยไม่ให้โอกาสผู้อ่านได้ตั้งสติหรือการใช้ฉากปลอมดังกล่าวมาแล้ว แสดงให้เห็นว่าผู้ประพันธ์มิได้ยินยอมให้ผู้อ่านเข้าใจนวนิยายได้ง่ายๆ นักการดำเนินเรื่องที่จงใจไม่ตามลำดับเวลาก็เป็นวิธีการหนึ่งที่ก่อความไม่เข้าใจให้กับผู้อ่าน

ในเรื่อง ***La Jalousie*** การเข้าไปในเมืองด้วยกันระหว่าง A. และฟรองค์ เป็นฉากที่แสดงถึงการจงใจทำลายลำดับเวลา (ordre chronologique) ของร็อบบ์-กรีเยต์ เราจะเห็นได้ว่า A. และฟรองค์ตกลงจะเข้าเมืองไปด้วยกันตั้งแต่เมื่อฟรองค์คิดจะเปลี่ยนรถคันใหม่แทนคันเดิมที่เสีย ทั้งคู่พูดกันในระหว่างที่ฟรองค์มารับบประทานอาหารค่ำที่บ้านของ A. (p.61 ใน partie ที่ 2) ต่อมาก็มีฉากที่ทั้งคู่ดื่มเครื่องดื่มอยู่ด้วยกันและตกลงเวลาที่จะเข้าเมือง (p.81 ใน partie ที่ 4) แต่ในอีก 6 หน้าถัดมาคำพูดของฟรองค์ในย่อ หน้าที่ 7 มีเนื้อความที่ทำให้เข้าใจว่าทั้งคู่ได้เข้าเมืองไปด้วยกันแล้ว เป็นการช่วยกันเล่าเหตุการณ์ว่าเป็นเหตุสุดวิสัยที่รถเสีย หลังจากรับประทานอาหารเย็นแล้วทั้งคู่จึงต้องค้างที่โรงแรมเพื่อรอให้อู่เปิดวันรุ่งขึ้น ภายหลังการสนทนาฟรองค์กลับไปแล้วและมีการบรรยายทำให้เข้าใจว่า A. ลุกขึ้นไปเข้าห้องน้ำเปลี่ยนเครื่องแต่งกายภายหลังการเดินทางระยะไกล ("Elle va se changer, et prendre une douche, sans doute, après le long chemin qu'elle vient de parcourir.") (p.89) พร้อมกับการบรรยายว่าในห้องอาหารที่จัดเตรียมจานไว้เพียงที่เดียวนั้นจะต้องเพิ่มสำหรับ A. อีกหนึ่งที่ ต่อจากนั้นเป็นย่อหน้าสั้นที่กล่าวถึงรอยกิ้งกือที่ถูกขยี้ ซึ่งปรากฏอยู่บนผนัง ตามมาติดๆ ด้วยย่อหน้าใหม่ที่กล่าวถึงในห้องอาหาร มีจานวางไว้สามที่และ A. กับฟรองค์กำลังตกลงเรื่องวันเวลาในสัปดาห์ถัดไปที่ทั้งคู่จะเข้าเมืองไปด้วยกัน และจะเป็นครั้งแรกที่ทั้งคู่จะเข้าเมืองไปด้วยกัน ดังข้อความในอีกสองหน้าถัดไป ("Le plus étonnant, à la réflexion, est qu'un arrangement semblable ne se soit pas produit déjà, auparavant, un jour ou l'autre.") (p.92) หลังจากนั้นเป็นการสนทนาถึงสุขภาพของคริสติอานภรรยาของฟรองค์ ตามมาด้วยการแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับนวนิยายอัฟริกันที่ทั้งคู่กำลังอ่านอยู่ ต่อด้วยย่อหน้าที่บรรยายสภาพภายนอกบ้านและรถบรรทุกที่จอดอยู่ ตามมาด้วยย่อหน้าที่กล่าวถึง A. ซึ่งเดินเข้ามาในห้องอาหาร เปลี่ยนเครื่องแต่งกายใหม่ทั้งชุด ภายหลังอาบน้ำ และเข้านั่งที่โต๊ะที่ที่นั่งประจำซึ่งเด็กรับใช้เพิ่งจะจัดจานเพิ่มให้ A.เริ่มลงมือรับประทานอาหารพร้อมกับคำพูดเป็นทำนองว่า การเดินทางทำให้หิว (Ça m'a donné faim, la route.") (p.94) และถามไถ่ถึงเหตุการณ์ที่ไร่ว่ามีอะไรใหม่บ้าง แต่ในขณะที่ A. กำลังกล่าวถึงโรงแรมที่ไปค้างคืนอยู่นั้นเองเธอก็เห็นกิ้งกืออยู่ที่ผนังห้อง ฟรองค์โผล่ขึ้นมาอย่างกะทันหันและฉากที่ตามมาจึงเป็นฉากที่ฟรองค์ขยี้กิ้งกือด้วยผ้าเช็ดปาก ตามมาด้วยฉากที่เทอเรซซึ่ง A. และฟรองค์นั่งอยู่ในเก้าอี้ประจำที่ตั้งอยู่คู่กัน และกำลังพูดถึงวันที่เหมาะที่สุดที่ทั้งคู่จะเข้าเมืองไปด้วยกันซึ่งได้ตกลงกันไว้ตั้งแต่วันก่อน ("Elle et Franck, assis dans leurs deux fauteuils, y continuent de discuter, à bâtons rompus, du jour qui conviendrait le mieux à ce petit voyage en ville qu'ils ont projeté depuis la veille.") (p, 98) ใน partie ที่ 5 มีฉากเทอเรซ คำพูดสองประโยคของ A. และฟรองค์ "Il faut un commencement à tout. " (p.107) และ "Excusez-moi, encore d'être un

si mauvais mécanicien." (p.108) เป็นการกล่าวนัยถึงเหตุการณ์ในระหว่างการเดินทางอันเป็นที่เข้าใจกันระหว่างสองคน แสดงว่าทั้งคู่เข้าเมืองไปด้วยกันแล้ว ใน partie ที่ 6 ตั้งแต่ต้นเป็นวันที่ A. และฟรองค์เดินทางเข้าเมืองไปด้วยกัน มีประโยคที่ให้รายละเอียดว่าทั้งคู่ออกเดินทางตั้งแต่เช้าเวลาหกนาฬิกาสามสิบนาทีและจะกลับหลังเที่ยงคืน แต่ใน partie ที่ 8 ฉากบนเทอเรซขณะที่ A. และฟรองค์นั่งดื่มเครื่องดื่มบนเก้าอี้ประจำ ทั้งคู่ก็พูดถึงการเดินทางเข้าเมืองในสัปดาห์ถัดไปก่อนที่จะสนทนาถึงสุขภาพของคริสติอานและนวนิยายอัฟริกันที่ทั้งคู่กำลังอ่านอยู่ การซ่อมรถที่เสีย และเพลงที่คนงานชาวพื้นเมืองขับร้องก่อนที่ A. และฟรองค์จะวกกลับมาพูดถึงการเดินทางเข้าเมืองที่ทั้งคู่วางแผนจะไปด้วยกัน แต่ในย่อหน้าต่อมาที่กล่าวถึงฟรองค์มารับประทานอาหารกลางวันและเล่าถึงรถของเขาที่เสียซึ่งมิใช่รถบรรทุก มีข้อความที่บอกว่าฟรองค์มิได้กล่าวถึงการเสียของรถคันเดียวกันนี้ในคราวที่เขาเดินทางเข้าเมืองไปกับ A. และทำให้ทั้งคู่ต้องค้างคืนด้วยกันที่โรงแรม รวมทั้งบทสนทนาต่อมาระหว่างทั้งสองที่มีนัยพาดพิงไปถึงเหตุการณ์ครั้งนั้น ("Celui-ci devrait, à ce moment, faire une allustion à l'incident analogue qui s'est produit en ville lors de son voyage avec A..., incident sans gravité, mais qui a retardé d'une nuit entière leur retour à la plantation.") (p.198) ในอีกไม่กี่หน้าต่อมาฟรองค์และ A. ลงมาจากรถของฟรองค์ด้วยกัน มีข้อความที่แสดงการบอกเล่าของทั้งสองว่าอาการยังครบสามสิบสอง มิได้มีอุบัติเหตุ ทว่าเป็นเพียงเครื่องยนต์เสียที่ทำให้ต้องค้างที่โรงแรม ("Oui, ils sont en parfaite santé. Non, ils n'ont pas eu d'accident, juste un petit incident de moteur qui les a contraints de passer la nuit à l'hôtel,") (p.205) หลังจากนั้นฟรองค์ก็กลับบ้านไป A. อาบน้ำเปลี่ยนเสื้อผ้า รับประทานอาหารและถามถึงข่าวคราวที่ไร่ขณะที่เธอไม่อยู่ จนกระทั่งฟรองค์ปรากฏเข้ามาในฉากอีกครั้ง ระหว่างรับประทานอาหารเย็นฟรองค์และ A. พูดถึงการเดินทางที่ทั้งคู่จะเข้าเมืองไปด้วยกัน (p.208)

จะเห็นว่าการตกลงกันว่าจะเข้าเมืองไปถูกนำเสนอถึง 7 ครั้ง ล้วนแล้วแต่เป็นเหตุการณ์ในอนาคต มีอยู่ 2 ครั้งที่บอกว่าการเข้าเมืองนี้จะเกิดในสัปดาห์ถัดไปจากเวลาที่พูด ส่วนการเข้าเมืองไปแล้วอันเป็นเหตุการณ์ในอดีตถูกนำเสนอ 6 ครั้ง น้อยกว่าเหตุการณ์ในอนาคตเพียงครั้งเดียว สำหรับเหตุการณ์ในอดีตทั้ง 6 ครั้งนี้มีความแตกต่างกันไปบ้างในแง่ของการเกิดก่อนเกิดหลัง เราอาจถ่ายทอดออกมาเป็นแผนภูมิดังนี้



F แทนขณะเวลาที่ฟรองค์และ A. พูดตกลงว่าจะเข้าเมืองไปด้วยกัน อันแสดงว่าขณะที่พูดนั้นการเข้าเมืองยังเป็นอนาคต

P แทนขณะเวลาที่ตัวละครแสดงให้รู้ว่าการเดินทางเข้าเมืองได้เกิดขึ้นแล้ว อันแสดงว่าการเข้าเมืองได้กลายเป็นอดีต

จากแผนภูมินี้เราจะเห็นว่าเหตุการณ์ในอนาคตเกิดก่อนเหตุการณ์ในอดีต แต่แล้วก็กลับไปเกิดทีหลัง สลับสับเปลี่ยนเช่นนี้ไปตลอด สำหรับเหตุการณ์ในอดีตเอง เหตุการณ์ที่น่าจะเกิดก่อนเป็นลำดับแรกกลับมาปรากกอยู่ในลำดับที่ 4 (P_4) และเหตุการณ์ที่ควรจะเกิดเป็นลำดับที่ 2 กลับมาอยู่ในลำดับที่ 6 (P_6) อันเป็นลำดับสุดท้าย

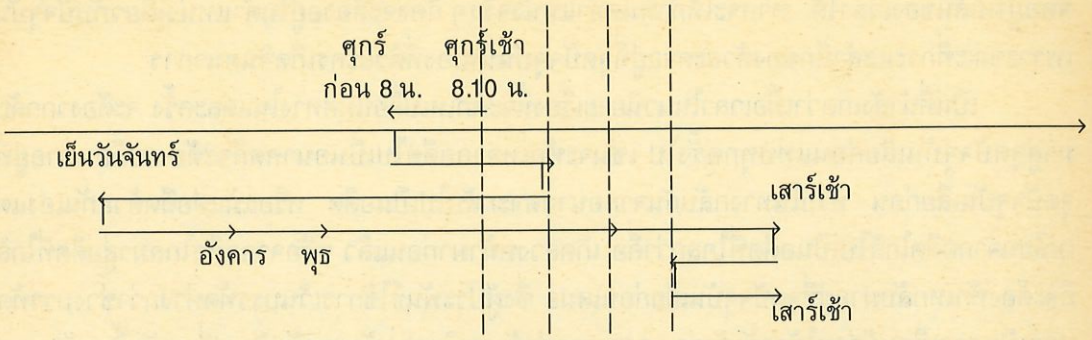
ทั้งนี้ยังมิได้รวมฉากที่แสดงว่า A. ลงจากรถของฟรองค์ซึ่งไม่สามารถบ่งบอกได้อย่างชัดแจ้งว่าหมายถึงการที่ฟรองค์ขับรถมาส่ง A. หลังการเดินทางเข้าเมืองไปด้วยกัน เพราะบางครั้งก็มีข้อความที่แสดงว่าฟรองค์ขับพา A. ไปเยี่ยมภรรยาของตนซึ่งสุขภาพไม่ดีและขับกลับมาส่ง

ร็อบบ์-กรีเยต์พูดเอาไว้ชัดเจนว่า คงเป็นเรื่องตลกหากคิดว่าในนวนิยายเรื่อง ***La Jalousie*** ของเขามีลำดับของเวลาและเหตุการณ์อยู่อย่างชัดเจน ราวกับว่าลำดับนั้นมีอยู่แล้วแต่ผู้ประพันธ์นึกสนุกที่จะทำให้ลำดับนั้นยุ่งเหยิงไปเอง เขายืนยันว่ามิได้เป็นเช่นนั้น ตรงกันข้าม หากมีผู้ใดพยายามที่จะจัดลำดับของเวลาในนวนิยายของเขาแล้ว ผลก็คือจะพบแต่ปริศนาที่หาทางออกไม่ได้ หรือมีลำดับที่ค้านกันอยู่ในตัวโดยตลอด ทั้งนี้ทั้งนั้นเพราะสำหรับร็อบบ์-กรีเยต์หรือเราอาจกล่าวได้ว่าสำหรับนักประพันธ์นูโวโรมองทั้งหลายนั้นไม่มีลำดับเวลาใดๆ ทั้งสิ้นนอกจากลำดับที่ปรากฏในหนังสือเท่านั้น เช่นเดียวกันกับภาพยนตร์เรื่อง ***L'Année dernière à Marienbad*** ของผู้เขียนคนเดียวกันซึ่งผู้ดูมักจะพยายามจัดลำดับเวลาของเรื่อง ดังนั้นจึงตั้งคำถามมากมายเพื่อความกระจ่างในเรื่องนี้ เช่น ตัวเอกฝ่ายหญิงจำเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นเมื่อปีที่แล้วได้หรือไม่ ทั้งคู่พบกันจริงๆ เมื่อใด ทั้งคู่อยู่ที่โรงแรมนานเท่าใดกันแน่ แต่คำถามเหล่านี้ไร้ความหมายโดยสิ้นเชิงเมื่อผู้ประพันธ์ย้ำอย่างหนักแน่นว่า จักรวาลของนวนิยายหรือภาพยนตร์ของเขานั้นเป็นโครงสร้างทางสมองที่ไร้ซึ่งกาลเวลา (des structures mentales privées de *"temps"*) หากจะมีกาลเวลาก็คือกาลปัจจุบันอันเป็นนิรันดร์ (le présent perpétuel) เท่านั้น เรื่องราวใน ***L'Année dernière à Marienbad*** จึงมิได้เกิดภายใน 2 ปี หรือ 3 วัน ทว่าเกิดภายใน 1 ชั่วโมง 30 นาที เท่ากับเวลาของการฉายภาพยนตร์เรื่องนี้เท่านั้น เรื่องราวแห่งความรักที่ดูเหมือนเป็นเรื่องในอดีต เกี่ยวพันกับเหตุการณ์ในอดีตและความทรงจำรำลึกนี้อันที่จริงคือสิ่งที่กำลังเกิดขึ้นในปัจจุบันต่อหน้าสายตาของผู้ชมในขณะที่ภาพยนตร์กำลังฉายอยู่ หากเป็นนวนิยายสิ่งที่ปรากฏในนวนิยายก็คือสิ่งที่ปรากฏในสมองของตัวละครผู้เล่า (ซึ่งอาจจะไม่ปรากฏตัวให้เห็นดังในเรื่อง ***La Jalousie***) ดังนั้นจึงเป็นที่มาของภาพเหตุการณ์ที่ไม่ต่อเนื่อง ไม่เป็นไปตามลำดับเวลา เพราะในความเป็นจริงในสมองของคนเรา ภาพต่างๆ จะกระโดดไปกระโดดมา ประเดี๋ยวเราคิดถึงอดีต ประเดี๋ยวเราคิดถึงอนาคต ประเดี๋ยวเราเพ่งพินิจวิเคราะห์เหตุการณ์ปัจจุบัน ในนวนิบายแนวขนบนิยมภาพต่างๆ จะไม่กระโดดไปมา หรือหากกระโดดก็สามารถนำมาเรียงร้อยจัดลำดับใหม่ได้โดยง่าย เหตุการณ์ทั้งหลายถูกผูกติดกับเวลา ดังนั้นร็อบบ์-กรีเยต์จึงไม่เห็นด้วยที่มีผู้กล่าวซ้ำๆ ซากๆ ว่า เวลาเป็นตัวละครเอก ในนวนิยายสมัยใหม่ ตรงกันข้ามเขากลับคิดว่า เวลามีบทบาทสำคัญที่สุดในนวนิยายแบบเก่าเพราะเวลาเป็นผู้สร้างตัวละคร ทำให้เขาพัฒนา ทำให้เขาเผชิญเหตุการณ์ในชีวิตไม่ว่าจะดีหรือเลว ไม่ว่าจะพัฒนาขึ้นหรือตกต่ำลง กล่าวอีกนัยหนึ่ง คือเป็นผู้ควบคุมสถานการณ์ของตัวละคร แต่ทว่าในนวนิยายแบบใหม่ อาจกล่าวได้ว่า เวลาได้ถูกตัดขาดจากลักษณะของกาลเวลาไปแล้ว (le temps se trouve coupé de sa temporalité) มันไม่ดำเนินไปตามครรลองที่ผู้คนเคยชินเช่น การดำเนินไปของเวลา

ตามเข็มนาฬิกาหรือเวลาของปฏิทิน นี่เป็นสิ่งที่อธิบายว่าเหตุใดผู้อ่านนวนิยายสมัยใหม่หรือผู้ดูภาพยนตร์สมัยใหม่จึงผิดหวัง ในอดีตลักษณะของกาลเวลาที่เป็นระบบระเบียบทำให้ผู้อ่านอ่านนวนิยายด้วยความหวัง ด้วยการอดอยจนกว่าจะถึงหน้าสุดท้าย และเมื่อถึงหน้าสุดท้ายเข้าจริงๆ ผู้อ่าน ก็เต็มไปด้วยความพออกพอใจแม้ว่านวนิยายอาจจะจบลงด้วยโศกนาฏกรรมก็ตาม แต่ในนูโวโรมองเวลาถูกตัดเป็นชิ้นๆ แต่ละชิ้นมีความสำคัญในขณะที่ผู้อ่านอ่านอยู่เท่านั้น ลักษณะของเวลาในนูโวโรมองที่เป็นขณะเวลา (instantanéité) จึงทำให้ผู้อ่านผิดหวัง นอกจากนี้สถานที่และเวลาในนวนิยายสมัยใหม่ไม่สอดคล้องคล้อยตามหรือเป็นเหตุเป็นผลซึ่งกันและกันอีก แต่ค้านกันหรือหักล้างทำลายกันด้วยซ้ำ

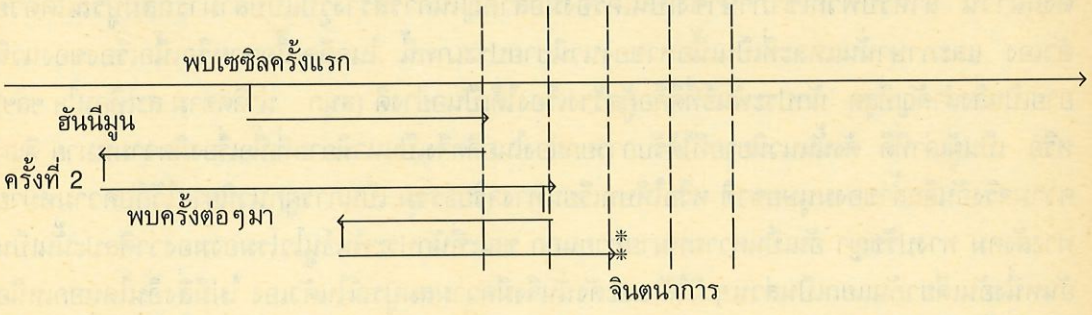
ในเรื่อง ***La Modification*** ของมิเชล บูตอร์ ดูเผินๆ ราวกับผู้ประพันธ์ใช้แบบแผนของละครโศกนาฏกรรมคลาสสิกในการสร้างเวลาของการดำเนินเรื่อง กล่าวคือตามกฎหนึ่งในสามข้อของโศกนาฏกรรมคลาสสิกนั้นการดำเนินเรื่องต้องอยู่ภายในระยะเวลา 24 ชั่วโมง ในเรื่องนี้การเดินทางทางรถไฟของตัวละครเอกจากปารีสไปยังโรมกินเวลาทั้งสิ้นประมาณ 22 ชั่วโมง จึงอาจกล่าวได้ว่ามีเอกภาพทางเวลา แต่หากพิจารณาอย่างละเอียดจะพบว่ามีข้อกล่าวแย้งได้มากมาย เพราะในระหว่างการเดินทางในตู้รถไฟชั้นสาม ซึ่งบางครั้งเขาก็เดินไปยังตู้เสบียงด้วยนั้นเวลาในนวนิยายที่ควรจะดำเนินอย่างต่อเนื่องตามแบบจารีตกลับถูกซ้อนสลับกลับไปกลับมา ทั้งปัจจุบัน อดีต อนาคต จินตนาการถูกสับเปลี่ยนลำดับจนผู้อ่านต้องใช้ความพยายามในการปะติดปะต่ออย่างมากกว่าจะเกิดความเข้าใจ ผู้ประพันธ์ใช้วิธีใหม่ในการนำผู้อ่านเข้าไปอยู่ในจิตใจของตัวละคร คือการใช้สรรพนามบุรุษที่ 2 พหูพจน์ *"vous"* แทนตัวละครเอก มีผลให้ผู้อ่านมีความรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับตัวละคร สามารถคล้อยตามได้ง่ายว่าตนเองคือตัวละครเอกเลอง เดลมงค วิธีการนี้ทำให้ผู้ประพันธ์สามารถทำให้ตัวละครคิดอย่างเป็นธรรมชาติ และในความคิดของคนเรานั้น เวลาย่อมกระโดดไปมาได้อย่างอิสระ ขณะหนึ่งคิดถึงอนาคต อีกขณะหนึ่งอาจจะหันกลับไปคิดถึงอดีตอย่างฉับพลัน และอีกขณะหนึ่งถัดมาอาจจะหยุดความคิดที่เหตุการณ์ในอดีตไว้แล้วมาใส่ใจกับสิ่งที่ปรากฏอยู่ต่อหน้าสายตาอันเป็นปัจจุบันก็ได้ และต่อมาอีกขณะหนึ่งความคิดอาจจะล่องลอยไปในจินตนาการอันไร้ขอบเขต จะสังเกตว่ากาลเวลาที่สลับกลับไปกลับมาเช่นนี้อยู่ในกระแสสำนึกของตัวละคร เหตุการณ์เรื่องราวต่างๆ ล้วนแล้วแต่เกิดขึ้นในความคิด หากมิใช่ในความคิดของตัวละครแล้ว เรื่องราวก็จะมีเพียงการนั่งอยู่ในรถไฟหรือเดินไปยังตู้เสบียงของตัวละครเอกเท่านั้นที่นับว่าเป็นเหตุการณ์สำคัญ การสร้างรูปแบบให้เหตุการณ์ต่างๆ เกิดขึ้นในกระแสสำนึกของตัวละครเช่นนี้เป็นการปลดปล่อย *"เวลา"* ในนวนิยายให้เป็นอิสระหลุดพ้นจากกรอบอันจำกัดในอดีตที่เหตุการณ์ในนวนิยายจะต้องดำเนินไปตามลำดับเวลาและตามครรลองของตรรกะฉะนั้นตั้งแต่หน้าแรกผู้ประพันธ์ก็ผลักผู้อ่านให้เข้าไปนั่งอยู่ในกระแสความคิดของตัวละครเอกทันทีเริ่มตั้งแต่ก้าวแรกที่เหยียบบนขบวนรถทีเดียว (Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre,) ตั้งแต่ประโยคนี้เป็นต้นไปผู้อ่านก็จะเป็นส่วนหนึ่งของกระแสความคิดที่เริ่มไหลจากกาลปัจจุบัน กล่าวคือ เวลาที่อยู่ในห้องพักผู้โดยสาร เริ่มสังเกตสังกาสิ่งของและผู้คนที่อยู่รอบข้าง แล้วเริ่มนึกย้อนหลังไปสู่อดีตที่ใกล้ปัจจุบันก่อนคือเหตุการณ์ในตอนเช้าก่อนออกเดินทาง (p.15) กลับมาสู่เหตุการณ์ในห้องพักผู้โดยสาร (p.20) ย้อนไปสู่เหตุการณ์ที่เป็นอดีตมากขึ้น คือเย็นวันจันทร์ วันอังคาร วันพุธ วันพฤหัสบดี (p.33) จากนั้นกระแสความคิดเปลี่ยนทิศทางไปในทางตรงกันข้ามคือไปสู่เหตุการณ์

ในอนาคตอันใกล้ เมื่อเดินทางถึงโรมตัวละครจะทำอะไรบ้าง ต่อจากนั้นก็กลับมาสู่ปัจจุบัน แล้วมุ่งไปสู่อนาคตอีก หากเราจะลองใช้แผนภูมิช่วยจะเห็นเส้นของเวลาที่แตกต่างในนวนิยายแนวขนบนิยม



แผนภูมิ A

แผนภูมิข้างต้นนี้แสดงการสลับลำดับของเวลา พิจารณาตามลูกศรจะเห็นได้ชัดเจนถึงการย้อนไปย้อนมาของเวลาในการดำเนินเรื่อง มิได้มุ่งตรงไปยังข้างหน้าเรื่อยๆ ตามปกติของเส้นเวลาโดยทั่วไป อย่างไรก็ตามตัวอย่างนี้เป็นการสลับลำดับเวลาในระยะเวลาที่ใกล้กันมาก คืออยู่ในช่วงวันศุกร์ย้อนไปวันจันทร์ อังคาร พุธ และต่อไปถึงวันเสาร์ของสัปดาห์เดียวกันซึ่งกินเวลาไม่เกิน 1 สัปดาห์ แต่ในช่วงกลางๆ ของหนังสือการสลับลำดับของเวลาอยู่ในช่วงเวลาที่ห่างกันเป็นปีๆ เช่น เมื่อกระแสสำนึกได้พาตัวละครเอกย้อนหลังกลับไปเมื่อพบกับเซซิลครั้งแรกบนรถไฟที่มุ่งไปกรุงโรมและจากกันโดยมิได้ขอที่อยู่หรือแม้กระทั่งถามชื่อเสียงเรียงนามของกันและกัน ช่วงเวลานั้นเป็นการนึกย้อนหลังไปหลายปี หลังจากนั้นก็กลับมาสู่ความเป็นจริงในปัจจุบันบนรถไฟอีกครั้ง ก่อนจะหวนระลึกถึงการพบกับเซซิลครั้งที่สองคือ 1 เดือน หลังจากพบกันครั้งแรกบนรถไฟ ซึ่งได้กระชับความสัมพันธ์ด้วยการไปเที่ยวชมสถานที่ต่างๆ ด้วยกัน หลังจากนั้นกระแสความคิดกลับมาสู่ปัจจุบันชั่วครู่อันทำให้การย้อนคิดกลับไปในอดีตสะดุดหยุดลง แล้วหวนไปนึกถึงอีกช่วงเวลาหนึ่งในอดีต คือย้อนถอยหลังไกลออกไป จนถึงการฮันนีมูนครั้งที่ 2 กับอองริแอ็ท หลังจากนั้นกลับมาสู่ปัจจุบันแล้วระลึกถึงการสานความสัมพันธ์ครั้งต่อๆ มากับเซซิลซึ่งนำไปสู่ความสัมพันธ์ที่ลึกซึ้งแยกไม่ออกในที่สุด แล้วกลับมาสู่ในปัจจุบันอีกครั้งก่อนที่ความคิดจะโลดแล่นไปสู่การจินตนาการภูมิหลังหรือความเป็นมาของบุคคลอื่นๆ ที่อยู่ในขบวนรถเดียวกัน และอยู่ในคลองจักษุของเขา เราอาจจะแสดงกระแสสำนึกช่วงนี้ได้ด้วยแผนภูมิดังนี้



แผนภูมิ B

แผนภูมิ B คล้ายคลึงกับแผนภูมิ A แต่ต่างกันตรงจุดที่กระแสความคิดโลดแล่นไปตามจินตนาการ

ผู้วิจัยจงใจใส่เครื่องหมาย * ไว้ในแนวดิ่งเพื่อให้เป็นที่สังเกตเป็นพิเศษและให้แตกต่างจากเส้นของลูกศร เพราะเส้นของลูกศรยังอาจมุ่งไปสู่ทางซ้ายหรือทางขวา คืออดีต หรืออนาคต แต่จินตนาการไม่สามารถจัดอยู่ในเส้นของเวลาได้ หากจะให้กำหนดตำแหน่งจริงๆ ก็คงจะต้องอยู่ในตำแหน่งเดียวกับปัจจุบัน เพราะขณะที่กระแสสำนึกของตัวละครอยู่ที่จุดปัจจุบันนั่นเองที่ตัวละครเกิดจินตนาการ

เป็นที่น่าสังเกตว่าเมื่อเวลาในนวนิยายเรื่องนี้จะหักเหเปลี่ยนทิศทางในแต่ละครั้ง จะต้องวกกลับมาสู่จุดปัจจุบันเสียก่อนแทบทุกครั้งไป เช่นจะหักเหจากอดีตไปเป็นอนาคตก็จะต้องเปลี่ยนมาอยู่ที่จุดปัจจุบันเสียก่อน หรือในทางกลับกันจากอนาตตจะกลับไปเป็นอดีต หรือแม้แต่อดีตด้วยกันเองแต่เปลี่ยนจากอดีตใกล้ไปเป็นอดีตที่ไกลกว่าคือ เกิดล่วงหน้ามาก่อนแล้ว หรือจากอดีตไกลมาสู่อดีตที่ใกล้ก็จะต้องหักเหกลับมาอยู่ที่จุดปัจจุบันเสียก่อนเสมอ ซึ่งผู้ประพันธ์ใช้การเว้นบรรทัดห่างกว่าช่วงบรรทัดปกติเป็นการเตือนผู้อ่านให้ระวังตัวว่า กาลเวลากำลังจะเกิดการหักเหสลับสับเปลี่ยนกันขึ้นแล้ว และโดยทั่วไปช่วงที่เป็นเวลาปัจจุบันนั้นผู้ประพันธ์จะใช้การบรรยายถึงสิ่งที่ตัวละครเอกพบเห็นในขบวนรถไฟ ไม่ว่าจะเป็นคนหรือสิ่งของ หรือมิฉะนั้นก็จะเป็นการบรรยายทิวทัศน์หรือสิ่งที่ตัวละครเอกมองผ่านกระจกหน้าต่างออกไปเห็นที่เบื้องนอก กลวิธีการประพันธ์เช่นนี้ทำให้การทำลายเวลาในนวนิยายเรื่องนี้ยังค่อนข้างจะมีแบบแผน กล่าวคือทุกครั้งที่กระแสของเวลาจะมีการหักเหทิศทางผู้อ่านก็จะรู้ตัวเสมอ แตกต่างจากในนวนิยายของโคลด ซิมง ซึ่งผู้อ่านประสบกับความยากลำบากในการแยกแยะกาลเวลามากเพราะเวลาได้มาซ้อนอยู่ในมิติเดียวกันแม้ว่าจะมีระยะห่างไกลเป็นร้อยปีก็ตาม อย่างไรก็ดี ผู้อ่านนวนิยายเรื่องของบูตอร์ก็ยังประสบปัญหาเดียวกันกับเมื่ออ่านนวนิยายนูโวโรมองของนักเขียนคนอื่นๆ นั่นคือประสบความยากลำบากในการเรียงลำดับเหตุการณ์ในเรื่องตามลำดับเวลา เพราะเหตุการณ์ต่างๆ ได้ถูกแยกเป็นตอนๆ แต่ละตอนเกิดขึ้นในขณะเวลาหนึ่ง และเหตุการณ์แต่ละตอนซึ่งผูกติดกับเวลาแต่ละช่วงนั้นได้ถูกนำเสนอโดยถูกสลับสับที่ ทั้งลำดับของตรรกะและลำดับของเวลา

ECRITURE

จากอดีตมา การพิเคราะห์นวนิยายใดๆ จะแยกออกเป็นสองส่วน ส่วนเนื้อหาคือ le fond และส่วนรูปแบบคือ la forme (เช่นเดียวกับที่แยกร่างกายออกจากจิตใจ) และนักวรรณคดีก็จะวิจารณ์งานวรรณกรรมโดยแยกออกเป็นสองส่วนดังกล่าว แต่นักประพันธ์นูโวโรมองปฏิเสธการแยกส่วนดังกล่าวนี้ สำหรับพวกเขาภาษาซึ่งเป็นเครื่องมือสำคัญในการสร้างรูปแบบสามารถสมบูรณ์ได้ด้วยตัวเอง และภาษานั่นแหละที่เป็นเนื้อหาของนวนิยายประเภทนี้ ในอดีตเนื้อหาหรือเนื้อเรื่องของนวนิยายเป็นสิ่งสำคัญที่สุด นักประพันธ์ที่ดีคือผู้สร้างเรื่องได้เป็นอย่างดี (สนุก น่าติดตาม สะเทือนใจ ฯลฯ) หรือ เป็นผู้เล่าที่ดี ดังนั้นนวนิยายที่ได้รับการยกย่องในอดีตจึงเป็นนวนิยายที่เนื้อเรื่องมีความหมาย ตีแผ่ความจริงอันลึกล้ำของมนุษยชาติ หรือให้บทเรียนทางจริยธรรม เป็นการผูกนวนิยายไว้กับความหมายทางสังคม ทางปรัชญา อันเป็นความหมายภายนอก ขณะที่นักประพันธ์นูโวโรมองมองว่าศิลปะนั้นเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันแยกเป็นส่วนๆ มิได้ และดังนั้นจึงมีความสมบูรณ์ในตัวเอง ไม่มีสิ่งอื่นใดนอกเหนือไปจากนี้ และไม่จำเป็นต้องไปผูกกับความหมายภายนอกใดๆ รูปแบบคือเนื้อหาอยู่ในตัวแล้ว ร็อบบ์-กรีเยต์กล่าวว่า

"Il en va de même pour une symphonie, une peinture, un roman : c'est dans leur forme que réside leur réalité."[62]

ซิมงก็มีความเป็นสอดคล้องต้องกัน

"Il me semble que la langue ne redouble pas la *"réalité"* avec un grand R, mais qu'elle est **une** réalité en soi."[63]

ในอดีตนั้น ความเหมือนจริงเป็นเกณฑ์ข้อหนึ่งที่เดียวในการตัดสินคุณค่าของนวนิยายเรื่องใดเรื่องหนึ่ง เนื้อหาของนวนิยายจะต้องมีความเหมือนจริง จึงกล่าวได้ว่า เนื้อหาเป็นตัวกำหนดรูปแบบความเหมือนจริง กำหนดให้รูปแบบเข้ากันกับเนื้อหา จึงแสดงว่ารูปแบบมาทีหลังเนื้อหา แต่ทัศนะใหม่ของนักประพันธ์นูโวโรมองนั้นตรงกันข้ามกับทัศนะดั้งเดิมนี้ สำหรับพวกเขาแล้วรูปแบบมีความสำคัญ เป็นอันดับแรก

"Le réalisme contraint la forme à ressembler au contenu, et signaler de cette manière qu'elle en émane. (...) Avec l'attitude adverse, c'est le contenu, au contraire, qui est sommé de ressembler à la forme."[64]

ดังนั้นหากนักประพันธ์นูโวโรมองนึกถึงนวนิยายที่เขาจะเขียน พวกเขาย่อมไม่นึกว่าเนื้อเรื่องจะเป็นอย่างไร การวางโครงเรื่อง การผูกปมเรื่อง การสร้างเหตุการณ์ จะไม่อยู่ในความนึกคิดอีกต่อไป ทว่าพวกเขาจะนึกถึงรูปแบบของประโยค โครงสร้างทางไวยากรณ์ ศัพท์ เช่นเดียวกับจิตรกรที่นึกถึง เส้นสายและสีสันเมื่อจะลงมือรังสรรค์งานจิตรกรรม และเมื่อเขียนนวนิยายจบลงสิ่งที่จะดึงดูดผู้อ่าน ก็คือภาษานี่เอง

"Il a en tête des mouvements de phrases, des architectures, un vocabulaire, des constructions grammaticales, exactement comme un peintre a en tête des lignes et des couleurs, (...) Et une fois l'oeuvre terminée, ce qui frappera le lecteur, c'est encore cette forme."[65]

สำหรับนักประพันธ์นูโวโรมองแล้ว ในนวนิยายของพวกเขาหากจะมี *"เนื้อเรื่อง"* ตามความหมายอันเป็นที่เข้าใจกันในอดีต สิ่งนั้นก็จะเป็นสิ่งที่ตามมาภายหลังภาษา ราวกับว่าเป็นขบวนการตามธรรมชาติที่เนื้อเรื่องจะเป็นผลพวงตามมาเองหลังจากเสกสรรค์ปั้นแต่งภาษาของนักประพันธ์ ซิมงกล่าวไว้ชัดเจนว่าเนื้อเรื่องที่แท้จริงอยู่ที่วิธีการประพันธ์ "le véritable **sujet,** c'est la **façon** dont cette histoire est écrite"[66] แต่ทั้งนี้มิได้หมายความว่า ผู้อ่านจะไม่ทราบว่าเรื่องมาดามโบวารีของโฟลแบรต์เกี่ยวพันกับหญิงมีชู้ ทว่านักประพันธ์อีกมากมายก็เขียนนวนิยายเกี่ยวกับหญิงมีชู้ แต่อะไรเล่าที่ทำให้โฟลแบรต์โดดเด่นเป็นเอกขึ้นมา ในสายตาของนักประพันธ์นูโวโรมองแล้ว ภาษาหรือวิธีการประพันธ์ของโฟลแบรต์ต่างหากที่ทำให้เขาแตกต่าง หาใช่เรื่องราวของหญิงมีชู้ไม่ นักประพันธ์นูโวโรมองทำงานหนักในการผลิตภาษาของเขา ซิมงเห็นด้วยกับลากองนักภาษาศาสตร์เรืองนามว่า คำ มิได้เป็นเพียงเครื่องหมายเท่านั้น แต่ยังเป็นศูนย์รวมของความหมาย "le mot n'est pas seulement signe mais noeud de significations (ce que j'ai appelé, pour ma part, *"carrefour du sens"*)"[67] ดังนั้น การทำงานเพื่อผลิตภาษาจึงต้องอาศัยความพากเพียรบากบั่น เพราะต้องระมัดระวังกับเรื่องใช้คำและความหมายของคำ

เท่าที่ผ่านมาในอดีต บทบาทของภาษาในวรรณกรรมโดยเฉพาะในนวนิยาย คือการทำหน้าที่แสดงหรือแทน (représenter) หรือเลียนแบบ (reproduire) บางสิ่งบางอย่าง จึงกลายเป็นว่าภาษาใช้แทนความจริงใดความจริงหนึ่ง ในการอ่านนวนิยายผู้อ่านจึงมุ่งแสวงหาความจริงที่คิดว่าภาษาได้เป็นตัวแทนนำมาให้ผู้อ่านรับรู้ ความสนใจจึงมุ่งไปที่เนื้อหา เนื้อเรื่อง ตลอดจนเกิดการตีความ แสวงหาความหมายอื่นโดยละเลยตัวภาษาที่แท้ ละเลยความหมายในตัวของคำ ซึ่งเป็นสิ่งที่นักประพันธ์นูโวโรมอง ไม่เห็นด้วย เพราะสำหรับพวกเขาแล้ว ภาษามิได้แทน หรือเลียนแบบ หากแต่ผลิตสิ่งใดสิ่งหนึ่งขึ้นมา ซึ่งก่อนหน้าที่จะถูกเขียนขึ้นมานั้นยังไม่มีตัวตนอยู่ และเพราะเหตุฉะนี้ภาษาจึง***เป็น***ความจริงอยู่ในตัวเอง

> "L'écritute ne reproduit pas, elle produit (quelque chose qui n'existait pas avant d'avoir été écrit), mais, et c'est là sa puissance ambiguë, ce produit, réalité ***en soi***, se trouve ***à la fois*** en rapports aveec la *"réalité"* qui l'a suscité et avec tout ce que la langue peut tisser autour de lui, à travers le temps et l'espace, de connections."[68]

นักวิจารณ์ประจักษ์ในเอกลักษณ์ข้อนี้ของนูโวโรมอง นักวิจารณ์บางคนเช่น ริคาร์ดูให้ความเห็นว่า ภาษาในนวนิยายแนวนี้หลีกเลี่ยงการเป็นเครื่องมือสื่อความหมายเพียงทิศทางเดียว (un sens univoque) ดังที่นวนิยายแนวขนบนิยมเคยปฏิบัติมา ขณะที่นวนิยายแนวเก่าแบ่งภาษาออกตามลักษณะเฉพาะอย่างเช่น พรรณนาโวหาร เทศนาโวหาร บทสนทนา ฯลฯ ภาษาของนักประพันธ์นูโวโรมองกลับมุ่งที่การปลดปล่อยคำให้หลุดพ้นจากพันธนาการดั้งเดิม หลุดพ้นจากความหมายที่ใช้กันอยู่ เป็นนิตย์จนเกิดความเคยชิน (un sens institué) และแปรสภาพกลายเป็นศูนย์กลางที่ความหมายแตกแขนงออกไปได้รอบทิศ (centres d'irradiation sémantique) ภายใต้เปลือกของความหมายแรกที่ผู้อ่านจะนึกถึงทันทีที่เห็นรูปคำ ก็จะเกิดการผสมผสานความหมายขึ้นภายในอย่างแอบแฝง ทว่าอย่างเป็นอิสระ ซึ่งเป็นบ่อเกิดของความหมายที่สอง อันนำไปสู่ลักษณะที่เรียกว่า polyphonie sémantique

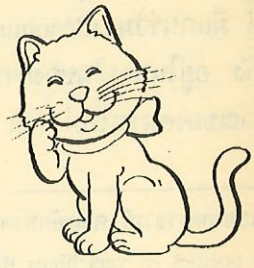
> " Le langage de la ***Route*** s'évite d'être cet ustensile par l'usage duquel un sens univoque se communique.
>
> Tandis que tout un roman traditionnel se plaît à fragmenter le discours en spéciali tés (descriptions, dialogues, analyse etc.), le langage, ici s'articule, libère les mots de leur servage à l'égard d'un sens institué. Les mots deviennent des centres **d'irradiation sémantique** qui, sous la croûte de leur sens immédiat, tendent à recomposer entre eux, de proche en proche, les relais d'un langage sous-jacent, libre et mobile, où jouent toute manière de sens seconds."[69]

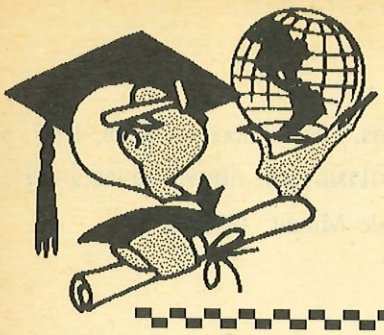
เชิงอรรถ

1. Alain Robbe-Grillet, ***Pour un Nouveau Roman,*** Paris, Les Editions de Minuit, 1979.
2. Roland Barthes, ***Le Degré Zéro de l'Ecriture,*** Paris, Seuil, 1953, p.56.
3. Bernard Pingaud, *"Je, Vous, Il"*, ***Esprit*** (Juillet-Août), 1958, p.93.
4. Ibid., p.93.
5. Ibid., p.94.
6. นักวิจารณ์บางคนเรียก *"ฉัน"* ในลักษณะของซาร์โรทว่าเป็น "sous-je" ให้สอดคล้องกันกับกลวิธีการประพันธ์แบบ *"sous-conversation"* ของเธอ
7. Michel Raimond, ***Le Roman depuis depuis la Révolution.*** Paris, Armand Colin, 1978.
8. Alain Robbe-Grillet, ***La Jalousie,*** Paris, Les Editions de Minuit, 1990, pp.44-45.
9. Ibid., p.24.
10. Ibid., p.50.
11. ดูบทที่ชื่อว่า "Le Paroxysme du *"je-néant"* : La Jalousie 1957)" ใน Bruce Morrissette, ***Les Romans de Robbe-Grillet,*** Paris, Les Editions de Minuit, 1963, pp.111-147.
12. Alain Robbe-Grillet, ***Dans le Labyrinthe,*** Paris, Les Editions de Minuit, 1980, p.9.
13. Ibid., p.221.
14. Ibid., p.12.
15. Ibid., p.10.
16. Ibid., p.96.
17. Michel Butor, ***La Modification,*** Paris, Les Editions de Minuit, 1987, p.7.
18. Michel Butor, "L'Usage des Pronoms Personneles dans le roman", ***Essais sur le Roman,*** Paris, Gallimanrd, 1964, pp.77-78.
19. Michel Butor, ***La Modification,*** p.155.
20. Alain Robbe-Grillet, "Sur le choix des générateurs" dans ***Nouveau Roman : Hier, Aujourd'hui 2. Pratiques,*** Paris, Centre Culturel International de Cerisy-La-Salle, 1972, p.164.
21. Alain Robbe-Grillet, ***Projet pour une Révolution à New York,*** Paris, Les Editions de Minuit, 1985, pp.22-23.
22. Ibid., p.48-58.
23. Ibid., pp.57-58.
24. Ibid., p.60.
25. Alain Robbe-Grillet, ***Nouveau Roman : Hier, Aujourd'hui 2. Pratiques,*** p.165.
26. อ้างจาก René Micha, ***Nathalie Sarraute,*** Editions Universitaires, Coll. Classiques du XXe Siècle, Paris, 1966, p.8.

27. Paul Robert, ***Dictionnaire Alphabétique & Analogique de la Langue Fraçaise,*** Paris, Société du Nouveau Littré, 1978, p. 2029.
28. Olivier de Magny, *"Nathalie Sarraute ou l'Astronomie Intérieure"*, ***Les Lettres Nouvelles*** (Décembre 1963), p. 141.
29. Bernard Pingaud, *"Le Personnage dans l'Oeuvre de Nathalie Sarraute"*, ***Preuves*** (Décembre 1964), p. 20.
30. Ibid., p. 21.
31. René Micha, ***Nathalie Sarraute,*** p. 9.
32. Bernard Pingaud, "Le Personnage dans l'Oeuvre de Nathalie Sarraute", ***Preuves,*** p. 22.
33. Gerda Zeltner, "Nathalie Sarraute et l'Impossible Réalisme", ***Mercure de France*** (Août 1962), pp. 595-596.
34. Bernard Pingaud, "Le Personnage dans l'Oeuvre de Nathalie Sarraute", ***Preuves,*** p. 22.
35. Nathalie Sarraute, "Ce que je cherche à faire." dans ***Nouveau Roman : Hier, Aujourd' hui,*** Paris, U.G.E., 1972, p. 35.
36. Nathalie Sarraute, ***Martereau,*** Paris, Gallimard, 1972, p. 152.
37. Ibid., p. 46.
38. Nathalie Sarraute, ***Le Planétarium,*** Paris, Gallimard, 1972, p. 79.
39. Nathalie Sarraute, ***Martereau,*** p. 30.
40. Françoise Calin, ***La Vie Retrouvée : Etude de l'Oeuvre Romanesque de Nathalie Sarraute,*** Paris, Minard, 1976, p. 160.
41. อ้างจาก วัลยา วิวัฒน์ศร แปลจาก ***Pour lire le Roman*** ของ Jean-Pierre Goldenstein กรุงเทพฯ, สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2532, หน้า 149.
42. Alain Robbe-Grillet, ***La Maison de Rendez-Vous,*** Paris, Les Editions de Minuit, 1965, p. 78.
43. Ibid., p. 124.
44. Ibid., p. 81.
45. Ibid., pp. 141-143.
46. Claude Simon, ***Le Vent,*** Paris, Les Editions de Minuit, 1981, p. 9.
47. Carl Gustaf Bjurstrom, "Lecture de Claude Simon : Le Vent", ***Critique*** (Novembre 1981), Tome XXXVII, No 414, Paris, Les Editions de Minuit, p. 1157.
48. Claude Simon, ***Le Vent,*** p. 52.
49. Ibid., p. 72.
50. Ibid., p. 117.
51. Ibid., p. 162.
52. Alastair B. Duncan, "Claude Simon : la crise de la représentation", ***Critique*** (Novembre 1981), Tome XXXVII, No 414, p. 1185.

53. Claude Simon, ***Le Vent,*** p. 138.
54. Ibid., p. 9.
55. Jean Ricardou, ***Problèmes du Nouveau Roman,*** Paris, Les Editions du Seuil, 1967, p. 32.
56. คำว่า "scènes fausses" เป็นคำที่ปรากฏในนวนิยายนูโวโรมองเอง ก่อนที่นักวิจารณ์จะนำมาใช้
57. Alain Robbe-Grillet, ***Les Gommes,*** Les Editions de Minuit, 1985, p. 149.
58. Ibid., p. 157.
59. Ibid., p. 243.
60. Ibid., p. 249.
61. Ibid., p. 172.
62. Alain Robbe-Grillet, "Sur Quelques Notions Périmées" dans ***Pour un Nouveau Roman,*** p. 41.
63. "Un Homme Traversé par le Travail", Entretien avec Claude Simon, ***La Nouvelle Critique,*** (Juin-Juillet 1977), p. 33.
64. Jean Ricardou, ***Problèmes du Nouveau Roman,*** p. 54.
65. Alain Robbe-Grillet, "Sur Quelques Notions Périmées" dans ***Pour un Nouveau Roman,*** p. 41.
66. "Un Homme Traversé par le Travail", Entretien avec Claude Simon, ***La Nouvelle Critique,*** p. 35.
67. Ibid., p. 33.
68. Ibid., p. 36.
69. จากการวิจารณ์ถึงภาษาของซิมงในเรื่อง ***La Route des Flandres*** Jean Ricardou, ***Problèmes du Nouveau Roman,*** p.52.





ปลูมของออง รี มิโช : การอ่านเชิงกวีนิพนธ์

(Plume d'Henri MICHAUX, une lecture poétique)

อัจฉรา วรรณเชษฐ์*

เมื่ออ่านหัวข้อเรื่องที่เสนอไว้ข้างต้นแล้ว อาจจะมีคำถามตามมาอย่างน้อยที่สุดสองหรือสามคำถาม Plume คือชื่อของใครหรือเป็นชื่อของอะไร และ Henri Michaux เป็นใครเพราะเหตุใดจึงเลือกพูดถึง Plume ของ Henri Michaux โดยให้ขอบเขตว่าเป็นการอ่านเชิงกวีนิพนธ์ และในขณะเดียวกันก็เป็นการอ่านงานที่เขียนแนวกวีนิพนธ์ด้วย ทั้งนี้เพื่อให้มีความกระจ่างชัดตั้งแต่หัวข้อเรื่องซึ่งนับเป็น *"กุญแจ"* ดอกแรกของเนื้อหาที่จะนำเสนอ จึงจะขอให้คำตอบเกี่ยวกับคำถามแรกนี้

เมื่อเอ่ยคำว่า Plume ของ Henri Michaux ขึ้นมานั้น ผู้ที่อยู่ในวงวรรณคดีฝรั่งเศสปัจจุบันและโดยเฉพาะผู้ที่สนใจศึกษาค้นคว้าด้านกวีนิพนธ์ฝรั่งเศสร่วมสมัย จะต้องนึกถึงงานสร้างสรรค์เล่มหนึ่งและตัวละครตัวเด่นที่สุดของ Henri Michaux กวีฝรั่งเศสผู้นี้ไปพร้อมๆกันทันที Plume ไม่เพียงแต่จะเป็นชื่อของผลงานรวมเล่มเล่มหนึ่งของ Henri Michaux เท่านั้น หากยังเป็นชื่อของตัวละครเอกที่มีลักษณะเฉพาะของ *"héros"* แบบที่เรียกกันว่า *"anti-héros"* ได้กลายเป็นแม่พิมพ์ (archétype) ของตัวละครทุกๆ ตัวที่ Michaux ได้สร้างขึ้นให้กับโลกแห่งจินตนาการของเขา หนังสือรวมเล่มที่มีชื่อเต็มว่า *"Plume, précédé de lointain intérieur"* นี้ตีพิมพ์ครั้งแรกใน ค.ศ.1938 โดย Michaux ได้นำผลงานที่เขียนและที่ตีพิมพ์กระจัดกระจายตามวารสารต่างๆ ระหว่าง ค.ศ.1930-1937 มารวมไว้ในหนังสือรวมผลงานเล่มนี้ เมื่อพลิกดูคร่าวๆผู้อ่านจะสังเกตเห็นได้ว่า ผลงานเล่มนี้ประกอบไปด้วยงานเขียนที่มีรูปแบบ (forme) หลากหลาย นับตั้งแต่งานเขียนที่ยากต่อการจัดเข้าประเภทงานวรรณศิลป์ (นักวิจารณ์วรรณคดีของฝรั่งเศสหลายท่านเรียกงานจำนวนหนึ่งของ Michaux ว่า *"les écrits inclassables"*) งานเขียนไร้ฉันทลักษณ์ บทกวีที่เขียนเป็นกลอนเปล่าและอยู่นอกกรอบเกณฑ์** (les proses poétiques) บทละครแนวใหม่ที่มีเพียงองก์เดียว และเรื่องเล่าที่เขียนแนวกวีนิพนธ์ซึ่งมีชื่อเรื่องว่า *"Un certain Plume"*(1) อย่างไรก็ตามเมื่อได้อ่านงานรวมเล่มเล่มนี้อย่างละเอียดตั้งแต่หน้าแรกจนถึงหน้าสุดท้ายแล้ว ผู้อ่านจะตระหนักได้ว่า งานหลากหลายรูปแบบที่ Michaux นำมารวมไว้ในหนังสือเล่มนี้ มีแกนร่วม (dénominateur commun) เดียวกัน คือเป็นงานที่สร้างขึ้นจากจินตนาการของกวีที่กำลัง อยู่ในช่วงต้นของการแสวงหาอาณาจักรให้กับจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ของตน กวีที่มีวิญญาณของคนรุ่นใหม่ (un esprit nouveau)ช่วงต้นศตวรรษที่ 20 และโดยเฉพาะอย่างยิ่งกวีที่มิเคย

---

* ผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะอักษรศาสตร์ (ทับแก้ว) มหาวิทยาลัยศิลปากร

** les poèmes en vers libres หมายถึง บทกวีที่เขียนเป็นร้อยแล้ว
les poèmes en enprose หมายถึง บทร้อยแก้วแนวกวีนิพนธ์

หยุดยั้งอยู่กับผลงานที่เขียนเสร็จแล้ว สำหรับ Michaux งานเขียนที่ได้ขีดเส้นใต้ไปแล้ว จะเป็นเสมือนเพียง*"ทางผ่าน"* (Passages) ของการก้าวไปสู่ *"สิ่งอื่นๆ"* ที่อยู่ห่างไกลออกไป ที่ยังไปไม่ถึงหรือที่ยังหาไม่พบ แต่วิญญาณของความเป็นกวีผู้แสวงหาได้กระซิบบอกเขาตลอดเวลาว่า เขาจะต้องก้าว ต่อไป

"Lecteur, *"tu tiens donc ici"*, comme il arrive souvent, *"un livre que n'a pas fait l'auteur"*, quoiqu'un monde y ait participé. Et qu'importe?

Signes, symboles, élans, chutes, départs, rapports, discordances, tout y est pour rebondir, pour chercher, pour plus loin, pour autre chose.

Entre eux, sans s'y fixer, l'auteur poussa sa vie.

Tu pourrais essayer, peut-être, toi aussi ?(2)"

จาก *"Un certain Plume"* รูปแบบและเนื้อหาของเรื่องเล่าแนวแปลกที่มีคุณสมบัติของกวีนิพนธ์ผสมผสานอยู่นี้เอง ที่ส่งผลให้ตัวละครเอกของ Michaux ได้ถือกำเนิดขึ้นเป็นที่รู้จักและยอมรับของผู้อ่าน (ส่วนชีวิตและเรื่องราวของ Plume ที่ไม่ซ้ำแบบใครนั้น จะกล่าวอย่างละเอียดในส่วนที่เป็นการวิเคราะห์เนื้อหาของเรื่องต่อไป)

ผู้ที่สนใจและศึกษางานของ Michaux จะทราบดีว่า ประวัติชีวิตและความเป็นมาของ Henri Michaux กวีพลัดถิ่นชาวฝรั่งเศสเชื้อสายเบลเยี่ยมผู้นี้ (poète déraciné) ไม่มีความกระจ่างชัดแต่ประการใด เหตุผลของความมืดมนในจุดนี้อาจมาจากตัว Michaux เอง นอกไปจากสถานภาพของความเป็นคนต่างชาติ หรือ *"คนนอก"* (étranger) ในสังคมฝรั่งเศสแล้ว เขายังรักความสันโดษไม่ชอบให้ใครรู้จัก และมักหลีกเลี่ยงการปรากฏตัวเป็นข่าวต่อสาธารณชน แม้แต่ข้อมูลที่เกี่ยวกับประวัตินักเขียนซึ่งตามธรรมเนียมนิยมผู้อ่านมักจะพบตั้งแต่หน้าแรกของผลงานแต่ละเล่ม ก็ไม่เคยมีผู้เชี่ยวชาญหรือนักวิจารณ์วรรณคดีฝรั่งเศสคนใดจะรวบรวมเขียนขึ้น ทั้งนี้อาจเป็นเพราะ Michaux ไม่ยินยอมที่จะให้รายละเอียดเกี่ยวกับตนเอง ซึ่งก็อาจจะเป็นไปได้ด้วยเหตุผลที่ว่า ประการแรก ผลงานของเขาทุกเล่มจะแตกต่างจากงานของนักเขียนชื่อดังอื่นๆ ตรงที่ขาดหน้าประวัติผู้ประพันธ์ และอีกประการหนึ่ง เมื่อ Robert Bréchon ผู้เชี่ยวชาญงานของ Michaux ผู้หนึ่ง จะตีพิมพ์หนังสือที่เขียนเกี่ยวกับผลงานทั้งหมดของ Michaux เมื่อปี ค.ศ. 1959 Michaux ได้เขียนข้อเขียนสั้นๆ ภายใต้ชื่อว่า "Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence (3)" มอบให้ Robert Bréchon นำไปพิมพ์ในตอนต้นหนังสือของเขา เมื่ออ่าน "Quelques renseignements ..." ดังกล่าวแล้ว ผู้อ่านจะพบว่างานเขียนที่มีความยาว 8 หน้าหนังสือขนาดพ็อกเก็ตบุ๊คนี้เป็นเหมือนหน้าชีวประวัตินักเขียน (biographie) ที่จะอ่านพบกันอยู่เสมอ แต่ใน "Quelques renseignements ..." นี้ Michaux สนุกกับการเขียนประวัติชีวิตตนเองด้วยการ *"เลียนแบบ"* (parodier) ชีวประวัติทั่วๆ ไป และใช้สรรพนามบุรุษที่ 3 แทนบุรุษที่ 1 คือใช้ *"Il"* แทน *"Je"* ซึ่งการใช้ *"Il"* แทน *"Je"* ในที่นี้ถือได้ว่าเป็นการที่ Michaux สร้างความห่างไกลให้แก่ชีวิตของตนเอง ข้อมูลต่างๆที่อยู่ในชีวประวัติดังกล่าวจะถูกแต้มสีด้วยอารมณ์ขันปนการเสียดสีประชดประชันตนเอง เมื่อเป็นเช่นนี้ "Quelques renseignements ..." นี้ก็มิอาจจะนับได้ว่าเป็นข้อมูลที่เขียนเชิงวัตถุวิสัย แต่เป็นการล้อเลียนอัตชีวประวัติที่เต็มไปด้วยการวิพากษ์วิจารณ์และอารมณ์ขัน งานเขียนสั้นๆ ชิ้นนี้จึงมีสถานะ (statut) ของงานสร้างสรรค์ชิ้นหนึ่งของMichaux นั่นเอง แม้ผู้อ่านจะได้ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับชีวิตความเป็นมาของ Michaux แต่อารมณ์ขัน

ที่ค่อนข้างจะขุ่นมัว (l'humour noir) และการเยาะเย้ยเสียดสี (l'ironie) จากปลายปากกาของกวีทำให้ผู้อ่านตกอยู่ในภาวะลำบากใจที่จะตัดสินว่า Michaux พูดจริงหรือพูดเล่น อย่างไรก็ตาม "Quelques renseignements ..." นี้ก็เป็นงานสำคัญชิ้นหนึ่งที่จะช่วยให้ผู้อ่านได้มองเห็นภาพร่างหยาบๆ แต่มีชีวิตชีวาของกวีที่เริ่มต้นจากการปฏิเสธตนเอง ปฏิเสธโลกและทุกสิ่งทุกอย่างที่อยู่ล้อมรอบตัวเขา แต่ในที่สุดก็พยายามที่จะปรับปรุงเปลี่ยนแปลงตนเอง และพยายามที่จะยอมรับโลกที่อยู่เบื้องหน้าด้วยการแสวงหาตนเอง แสวงหา *"ที่"* ให้กับตนเอง การแสวงหานี้จึงออกมาในรูปของการสร้างสรรค์งานทางศิลปะไม่ว่าจะเป็นการวาดภาพหรือการสร้างสรรค์งานกวีนิพนธ์ ที่มีความเป็นเอกลักษณ์จนทำให้ Michaux ได้รับการยอมรับจากวงวรรณกรรมฝรั่งเศสว่าเป็นหนึ่งในกวีเอกร่วมสมัยของฝรั่งเศสทีเดียว

"Indifférence.
Inappétence.
résistance.
Ininteressé.
Il boude la vie [...]
Le manger lui répugne. [...]
Anémie.

Rêves, sans images sans mots, immobile.
Il rêve à la permanence, à une perpétuité sans changement.
Sa façon d'exister en marge, sa nature de gréviste fait peur ou exaspère.(4)"

"Un jour, à vingt ans, lui vint une brusque illumination.
il se rendit compte, enfin, de son anti-vie, et
qu'il fallait essayer l'autre bout. Aller trouver
la terre à domicile et prendre son départ du modeste.
Il part it(5)"

เหตุใดจึงเลือกพูดถึง Plume ของ Henri Michaux คำตอบก็คงจะเป็นเพราะประการแรก แนวความคิดและทัศนคติของ Michaux ที่มีต่อชีวิตและโลก ความต้องการที่จะเรียนรู้และรู้จักความเป็นมนุษย์ (l'être) กลั่นกรองมาจากการผสมผสานระหว่างทัศนะของกวีและของนักคิดไปพร้อมๆกันในตัว Michaux สามารถถ่ายทอดแนวความคิดที่กอปรไปด้วยปรัชญาชีวิตและกวีนิพนธ์ออกมาในผลงานได้ด้วยความเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง กวีนิพนธ์ของ Michaux จึงเป็นหนึ่งในจำนวนผลงานร่วมสมัยที่มีชื่อเสียงที่สะท้อนให้เห็นลักษณะเฉพาะที่เด่นของกวีนิพนธ์ฝรั่งเศสร่วมสมัยได้อย่างดี โดยเฉพาะความคิดสร้างสรรค์ที่มีแนวแปลกและความแปลกใหม่ที่สะท้อนความเป็นอิสระของกวี ประการที่สอง กวีนิพนธ์ของ Michaux ประกอบไปด้วยผลงานอันหลายหลากทั้งรูปแบบและปริมาณ การเลือกแง่มุมใด แง่มุมหนึ่ง ผลงานเล่มใดเล่มหนึ่งหรือจำนวนหนึ่งเพื่อเป็นหลักและแนวทางสำหรับการศึกษาวิเคราะห์ เป็นสิ่งจำเป็นที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ การเลือกวิเคาะห์เรื่อง *"Un certain Plume"* เล่มนี้ไม่เพียงแต่จะแสดง ให้เห็นถึงคุณสมบัติเฉพาะที่ไม่เหมือนใครของกวีเท่านั้น หากแต่เป็นงานที่มีรูปแบบเด่นและมีแก่นความ คิดสำคัญๆของนักเรียนรวมอยู่อย่างพร้อมมูล ประการสุดท้าย

การวิเคราะห์เรื่อง *"Un certain Plume"* ของ Michaux เป็นผลมาจากความมุ่งหวังและความพยายามที่จะตีความหมายของเรื่องให้แตกเพื่อให้เข้าถึงและเข้าใจเรื่องเล่าที่มีรูปแบบประหนึ่งไร้ความสมบูรณ์และเนื้อหาอยู่ *"นอก"* หรืออยู่ *"เหนือ"* ความมีเหตุผล (เรื่องเล่าที่มีตรรกะแห่งความไร้ตรรกะ logique de l'absurde) เรื่องนี้ได้บ้างไม่มากก็น้อย สิ่งที่ต้องการจะเน้นมากที่สุดก็คือ งานวิเคราะห์ทุกชิ้นจะไม่เคยบรรลุถึงความสมบูรณ์เต็มอิ่มแน่นอนตายตัว เพราะงานเขียนวรรณศิลป์ทุกเล่มทุกชิ้นมิได้มีความหมาย (sens) เพียงความหมายเดียวเท่านั้น แต่มีความหมายเป็น *"พหูพจน์" (Des sens)* ดังนั้นการตีความหมายงานวรรณศิลป์ด้วยการอ่านเชิงวิเคราะห์จึงเป็นกิจกรรมทางปัญญาประเภทหนึ่งที่จะเสริมในงานเขียนที่นำมาศึกษานั้นมีชีวิตชีวา มีความแปลกใหม่อยู่เสมอ จากจุดนี้เองจึงเป็นที่มาของบทบาทและความสำคัญของผู้อ่านซึ่งนั่นย่อมหมายถึงความสัมพันธ์ระหว่างผู้อ่านกับผลงานที่ศึกษาด้วย (activité intersubjective)

"คนขี่อปลูม"

"Un certain Plume" เป็นเรื่องเล่าถึงเหตุการณ์และการผจญภัยแปลกประหลาดที่ไร้ตรรกะและเกินความเป็นจริง (surréel) ของพระเอกที่มีชื่อว่า *"ปลูม"* ซึ่งเป็นผู้มีความแปลกประหลาดอยู่ในตัว ไม่แพ้การผจญภัยและโชคชะตาที่เขาต้องและจำต้องเผชิญอยู่ตลอดเวลาทั้งๆที่เขาเป็นคนรักความสงบ ชื่อของปลูมมีความหมายลึกซึ้งเนื่องมาจากคำว่า "Plume" นั่นเอง ในภาษาฝรั่งเศส คำๆนี้มีความหมายหลายความหมาย ความหมายที่ทำให้ผู้อ่านเห็นว่าเข้ากับบุคลิกลักษณะของตัวละครตัวนี้ได้ดีก็คือ *"Plume"* ที่แปลว่า เบาบางเหมือนขนนก ไร้น้ำหนักไร้แรงต้านทานหรือปราศจากความมั่นคง และ *"Plume"* ที่มีความหมายเชิงสัญลักษณ์ว่าเป็นทั้งปลายปากกาที่นักเขียนใช้สร้างสรรค์ผลงานและตัวนักเขียนผู้มีชีวิตอยู่ด้วยงานสร้างสรรค์ ปลูมในฐานะตัวละครจึงเป็นผลผลิตจากปลายปากกาของกวีและเปรียบเหมือนตัวแทนของกวีด้วย[6] และในขณะเดียวกันปลูมก็เป็นตัวละครที่ปราศจากความมั่นคงในชีวิต ร่อนเร่จากที่หนึ่งไปยังอีกที่หนึ่ง ไม่มีผู้ใดทราบว่าปลูมเป็นใครมาจากไหน แม้ว่าเนื้อเรื่องตอนหนึ่งจะบอกให้ผู้อ่านรู้อย่างคร่าวๆว่าปลูมเป็นชาวเดนมาร์ค แต่สถานการณ์ของเนื้อเรื่องตอนนั้นก็ทำให้ผู้อ่านตีความได้เช่นกันว่า ปลูมไม่สามารถและไม่มีโอกาสจะอ้าปากเล่าถึงถิ่นฐานบ้านเกิดของตนเองได้

> "En savez-vous vraiment autant sur le Danemark que vous puissiez m'en parler pendant une heure trois quarts? [...] Je comprends que cela serait très difficile. Je vous accorde encore quelques temps pour la réflexion. Et, tenez, en attendant comme vous êtes ici, je vais vous montrer quelque chose qui m'intrigue beaucoup. (p. 149-150)"

การผจญภัยของปลูมทำให้เห็นว่าเขาไม่มีบุคลิกภาพ หรือมีบุคลิกภาพที่อ่อนแอ ไม่หนักแน่น คำพูดของเขาไม่เคยมีน้ำหนักที่จะโน้มน้าวใจผู้ฟังได้ปลูมจะถูกผู้คนเหยียบย่ำและมองข้ามหัวอยู่เสมอ: "Plume ne peut pas dire qu'on ait excessivement d'égards pour lui en voyage. Les uns lui passent dessus sans crier gare, les autres s'essuient tranquillement les mains à son veston. Il a fini par s'habituer (p.145)". ปลูมใช้ชีวิตอยู่กับการเดินทางด้วยการแสดงความอ่อนน้อมถ่อมตนกับผู้คนทั่วไป และพยายามทำตัวให้ลีบเล็กอยู่เสมอจนในที่สุดเขาเหมือนกับคนไม่มีตัวตน เขาพร้อมเสมอที่จะพูดคำว่า *"ขอโทษ"* ทั้งๆที่เขาไม่ได้ทำสิ่งใดผิด ทั้งนี้อาจเป็นเพราะปลูมมีจิตใต้สำนึกว่าตนเอง *"ด้อย"* กว่าผู้อื่นและจะลงโทษตนเองโดยไม่รู้ตัวอยู่เสมอ

"Retranché. Honteux de ce qui l'entoure, de tout ce qui l'entoure, de tout ce qui depuis sa venue au monde l'a entouré, honteux de lui-même, de n'être que ce qu'il est, mépris aussi pour lui-même et pour tout ce qu'il connaît jusqu'à présent[7]".

ส่วนในสามัญสำนึกนั้น ปลูมดูประหนึ่งจะยอมพ่ายแพ้แก่ชะตาชีวิตที่แสนจะโชคร้ายกับเคราะห์กรรมที่ทำให้เขาต้องเผชิญอยู่แต่กับความไม่ยุติธรรมของโลกและผู้คนที่เขาต้องติดต่อคบหาด้วย :"Malheur!. Malheur toujours attaché au même ... tandis que tant d'autres dans le monde entier continuaient à marcher tranquillement à terre, qui sûrement ne valaient pas beaucoup plus cher que lui (p.175-176)". จะเห็นได้ว่าตลอดเวลาปลูมดูคล้ายกับจะไม่เคยมีทางเลือกหรือทางออกให้กับปัญหาและความยุ่งยากของชีวิตที่ต้องเผชิญอยู่อย่างไม่ขาดสาย : *"Pas de choix dans le malheur"* อย่างไรก็ตามด้วยธรรมชาติของคนที่พยายามมองโลกในแง่ดีและพอใจกับสิ่งที่ตนมีอยู่ในชีวิต ดังนั้นปลูมจึงพยายามหาทางออกให้กับตนเองด้วยการเพียรทำความเข้าใจกับสิ่งที่เกิดขึ้นด้วยวิธีของเขาและตีความประสบการณ์ในชีวิตด้วยความคิดเชิงปรัชญา : "Mais il ne dit rien il ne se plaint pas. Il songe aux malheureux qui ne peuvent pas voyager du tout, tandis que lui, il voyage. il voyage continuellement (p.117)".

1. *เรื่องเล่าการผจญภัยหรือการผจญภัยของเรื่องเล่า : การวิเคราะห์โครงสร้างของ "Uncertain Plume"* (Récit d'aventure ou Aventure du récit : l'analyse structurale d' *"Un certain Plume"*)

เมื่อพิจารณาอย่างเผินๆจะเห็นว่า *"Un certain Plume"* คล้ายกับเป็นเรื่องสั้นเรื่องหนึ่งที่แบ่งออกเป็น 13 ตอน แต่ละตอนมีชื่อกำกับและมีความยาวโดยเฉลี่ย ประมาณ 2 หน้า (มีอยู่เพียง 4 ตอน ที่มีความยาว 4-5 หน้า ผู้อ่านจะสังเกตได้ว่า เหตุการณ์แต่ละตอนที่นำมาเล่านั้น จะถูกถ่ายทอดด้วยการสอดแทรกคำพูดของตัวละครเองเป็นส่วนมาก ซึ่งวิธีนี้ก็เป็นเทคนิคที่จะนำผู้อ่านไปอยู่เบื้องหน้าของฉากเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น ทำให้ผู้อ่านกลายเป็นผู้ชม (spectateur) ไปในเวลาเดียวกัน)

I. ชายผู้รับความสงบ
II. ปลูมที่ร้านอาหาร
III. ปลูมเดินทาง
IV. ในพระราชฐานของราชินี
V. คืนของพวกมุลกาเรียน
VI. จินตทัศน์ของปลูม
VII. ปลูมเจ็บนิ้ว
VIII. การกระชากศีรษะ
IX. แม่ลูกเก้า
X. ปลูมที่คาซาบลังกา
XI. แขกผู้มีเกียรติของ Bren คลับ
XII. ปลูมบนเพดาน
XIII. ปลูมกับคนขาด้วน

ในเรื่องมีผู้เล่า พระเอกและตัวละครอื่นๆ ยิ่งถ้าผู้อ่านเพียงแค่พลิกผ่านๆ ดูแต่ชื่อของแต่ละตอน โดยยังไม่ได้อ่านเนื้อเรื่อง ก็อาจจะคิดไปได้ว่า เรื่องที่กำลังจะอ่านเป็นเรื่องเล่าเกี่ยวกับตัวเอกที่ชื่อปลูม ต่อเมื่อได้อ่านเพียงปริบทแรกของตอนแรกที่มีชื่อว่า *"ชายผู้รักความสงบ"* ผู้อ่านจะเริ่มรู้สึกสะดุดกับความหมายตามตัวอักษรของข้อความในปริบทแรกนั้นหากอ่านต่อไปจนจบ บ้างก็อาจจะปิดหนังสือพับเก็บไปเลย บ้างก็อาจจะมีความยากรู้ขึ้นมาว่า ความแปลกประหลาดที่ดูเหมือนเรื่องไร้สติที่เริ่ม

อ่านพบใน 2 หน้าแรกนี้จะพาไปสู่จุดใดกันแน่เมื่อได้อ่านจนจบทั้งเรื่อง อุปนิสัยของการอ่านเรื่องแต่งที่ต้องมีเนื้อหาสาระสอดคล้องกับความสมเหตุสมผลและสมจริง จะทำให้ผู้อ่านเกิดความรู้สึกที่ยากจะอธิบาย นั่นก็คือความลำบากใจอันมาจากความเคยชินที่ว่า เมื่อเราอ่านเรื่องแต่งสักเรื่อง ไม่ว่าจะเป็นเรื่องสั้นหรือนวนิยายหลายตอนจบ เราในฐานะผู้อ่านมักจะคาดหวังว่าเราจะต้องได้พบกับเรื่องที่คุ้นตาคุ้นใจ อ่านแล้วเข้าใจได้และสามารถทำให้นึกฝันและจินตนาการตามไปได้ หรืออาจเปรียบตัวเรากับตัวละครบางตัวในเรื่องก็ได้ (Processus de l'identification) หรือไม่เช่นนั้นหากจะมีเรื่องที่ดูลี้ลับประเภทมีเวทมนตร์คาถามายาศาสตร์เข้ามาเกี่ยวข้อง เรื่องเหนือธรรมชาติแนว récit fantastique เรื่องราวที่นำมาเล่าก็ยังอยู่ในมิติของความเป็นไปได้ และมีความสมจริงที่มาจากคำอธิบายว่าเหตุการณ์แปลกประหลาดหรือน่าสะพรึงกลัวเป็นเหตุการณ์เหนือธรรมชาติ เป็นปรากฏการณ์ที่มีความเป็นไปได้ แต่สำหรับเรื่อง *"Un certain Plume"* นี้ไม่มีองค์ประกอบใดจะชี้ให้ผู้อ่านเห็นได้เลยว่า เป็นเรื่องที่มีความเหนือธรรมชาติเข้ามาเกี่ยวข้อง และก็ไม่ใช่เรื่องประเภทนิทานนางฟ้าด้วยเช่นกัน ยกตัวอย่างเช่น ตอนที่ I กล่าวถึงภรรยาของปลูมถูกรถไฟทับร่างขาดกระจายออกเป็น 8 ชิ้น อยู่บนเตียงในห้องนอนที่ฝาผนังคงถูกมดกินไปตามความคิดของปลูม และบ้านก็ถูกขโมยไป ปลูมก็เอาแต่นอนหลับคุดคู้ ไม่ยอมรับรู้กับเหตุการณ์ใดๆ ทั้งสิ้น นอกจากจะคิดอย่างสลึมสลืออยู่เพียงประการเดียวว่า เมื่อเหตุการณ์เกิดขึ้นผ่านไปแล้ว ก็ไม่รู้จะทำประการใด หรือตอนที่ II กล่าวถึงปลูมไปรับประทานข้าวที่ร้านอาหารแห่งหนึ่ง ก็มีเหตุการณ์โกลาหลเกิดขึ้นไปทั้งร้าน เจ้าของร้านเรียกตำรวจมาจัดการกับปลูม โดยกล่าวหาว่าปลูม สั่งอาหารที่มิได้มีอยู่ในรายการอาหารของร้าน หรือตอนที่ XI กล่าวถึงแขกผู้มีเกียรติของ Bren คลับ ซึ่งเป็นเรื่องราวที่ไม่เพียงแต่จะเกินความเป็นจริงเท่านั้น หากเป็นเรื่องที่มีแต่ความแอ๊บเสิร์ดเลยทีเดียว

การแต่งเรื่องประเภทไม่มีหัวไม่มีหาง ที่อยู่ *"นอก"* ตรรกสากลของโลกแห่งความเป็นจริงเช่นที่พวกเรารู้จักกันนั้น ทำให้ผู้อ่านต้องสร้างทัศนคติใหม่ขึ้นมาให้กับอุปนิสัยการอ่าน นั่นก็คือการวางเรื่องไว้ในอีกมิติหนึ่งของโลก หรือที่เรียกกันว่ามิติแห่งจิตใจสำนึก และยอมรับว่า สิ่งที่จะต้องพบในพื้นที่ของหน้าหนังสือและตลอดช่วงเวลาของการอ่านเนื้อเรื่อง ประมาณ 40 หน้านั้น เป็นความเป็นไปได้ในโลก แห่งจินตนาการโดยแท้ โลกแห่งจินตนาการที่เปรียบได้กับเกมเล่นสนุกของพวกเด็กๆ ที่สมมุติทุกสิ่งทุกอย่างให้เป็นไปได้ตามที่จินตนาการของตนต้องการ

> "Et aussi une petite fille, en sa vie si morne, veut absolument avoir été violée dans un bois; pour sa santé. Et le lendemain, oublieuse de la veille suivant ses besoins du moment, elle rapporte avoir vu une girafe verte boire au lac voisin, dans cette région déserte, sans lac, sans girafe, sans verdure. Ce cinéma est pour sa santé. Et il change suivant ses besoins."(8)

Michaux เองเคยให้คำอธิบายเกี่ยวกับเรื่อง ความเป็นจริง (réalité) และความเป็นจริงนิยม (réalisme) ไว้อย่างค่อนข้างชัดเจนในข้อเขียนชื่อว่า *"Surréalisme"*(9) ในความคิดของเขาจะมีความเป็นจริงอยู่ 2 แบบ คือ ความเป็นจริงตามแบบฉบับของโลกภายนอก หรือโลกแห่งกฎเกณฑ์ และความเป็นจริงภายในคือ ความเป็นจริงที่เป็นของตัวเขาเองและอยู่ภายในหัวสมองของเขา ความจริงภายในแบบนี้จะพบตัวอย่างได้จากงานเขียนของ André Breton และศิลปินกลุ่ม surréalisme คนอื่นๆ

และโดยเฉพาะ *"Réalités fantastiques"* ของ Franz Hellean นักเขียน surréaliste เบลเยี่ยม ซึ่งเป็นผู้ค้นพบและตีพิมพ์งานของ Michaux เป็นคนแรกในวารสารที่ตีพิมพ์งานของนักเขียนแหวกแนวแห่งยุค[10] ฉะนั้นสิ่งที่ดูไร้สาระไร้เหตุผลและอยู่เหนือความเป็นจริงตามรูปเหตุการณ์จะเป็นสิ่งที่มีความเป็นจริง มีความสมจริงในความนึกคิดภายใน ในโลกแห่งจินตนาการ หรือโลกแห่งตัวอักษรนั่นเอง

เรื่อง *"Un certain Plume"* ก็คงจะมาเปลี่ยนปรับความเคยชินในการอ่านของผู้อ่านและเชื้อเชิญให้ผู้อ่านทำความเข้าใจว่า เรื่องที่เขียนเป็นเรื่องที่อยู่ในมิติของงานเขียนแนวกวีนิพนธ์ (récit poétique ou texte poétique) เมื่อดูการจัดเรียงเนื้อเรื่องทั้ง 13 ตอนไปตามความยาวของหน้าหนังสือแล้ว เราจะเห็นว่า โครงสร้างของ *"Un certain Plume"* มิได้เคารพกฎเกณฑ์การดำเนินเรื่องที่จะต้องต่อเนื่องสืบสวนกันไปตามขั้นตอนตามเวลาและสถานที่อย่างมีตรรกะ เหตุการณ์ทั้ง 13 ตอนได้นำมาเรียงต่อๆ กันไว้ โดยผู้เล่าไม่ได้คำนึงเลยว่า จากเหตุการณ์ตอนหนึ่ง ไปยังอีกตอนหนึ่งนั้นไม่มีความเป็นเหตุเป็นผลแก่กันและกันเลย และผู้อ่านอาจจะไม่เข้าใจว่า เหตุใดในตอนที่ I ซึ่งเป็นตอนที่ ภรรยาของปลูมตายแล้ว แต่ไฉนในตอนที่ VII จึงเป็นตอนที่ภรรยาของปลูมให้คำแนะนำแก่สามีให้ไปหาแพทย์เรื่องเจ็บนิ้ว แล้วจบลงด้วยการทะเลาะกับปลูมที่ยอมให้ศัลยแพทย์ตัดนิ้วที่เจ็บทิ้งไปโดยไม่ได้ถามความเห็นเสียก่อน เมื่อเป็นเช่นนี้คำอธิบายที่ดูน่าจะเป็นไปได้หรือดูฟังขึ้นที่สุดก็คือการเรียง ต่อๆ กัน (juxtaposition) ของเหตุการณ์ทั้ง 13 ตอนนั้นเปรียบเสมือนเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในความฝัน หรือถ้าจะให้ชัดเจนยิ่งกว่านั้นสำหรับกรณีของปลูม ก็อาจจะต้องกล่าวว่าเนื้อเรื่องเรียงตามเหตุการณ์ ในฝันร้าย (la logique du récit obéit à la logique du cauchemar)

อนึ่งจากการที่เรื่องของปลูมเปิดฉากแรกด้วยภาพของปลูมเอาแต่นอนหลับอยู่บนเตียง จึงทำให้สามารถตีความตามแนวการอ่านเชิงสัญลักษณ์ (symbolisation) ได้ว่า เรื่องที่จะอ่านต่อไปเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นในมิติของความฝันของคนชื่อปลูม ซึ่งเมื่อเป็นเช่นนี้ การก้าวเข้าไปในโลกของ Plume พร้อมๆ กับ Plume ก็คือการก้าวเข้าไปสู่แดนมหัศจรรย์หรือโลกมายาที่ตั้งอยู่บริเวณพรมแดนระหว่างความเป็นจริงกับความฝัน (l'espace de l'entre-deux, l'espace transitionnel : ni dedans, ni dehors) และด้วยเหตุนี้ผู้อ่านจึงยังคงพบกับตัวละครที่สามารถจะพบได้โดยทั่วๆ ไป เช่น บริกรร้านอาหาร ตำรวจ ผู้พิพากษา ศัลยแพทย์ พนักงานตรวจตั๋วบนรถไฟ และโสเภณีเป็นต้น ฉากเหตุการณ์ก็จะเป็นสถานที่ที่เขาคุ้นเคย ได้แก่ ร้านอาหารบนรถไฟ คลีนิกแพทย์ และโรงแรม หรือชื่อเมืองก็เป็นที่รู้จักกันดีเพราะมีอยู่จริงตามแผนที่โลก เป็นต้นว่า เบอร์ลิน โรม คาซาบลังกา และแม้แต่สรรพสิ่งต่างๆ ที่เป็นส่วนประกอบของโลกของปลูมก็มีเหมือนกับโลกแห่งความเป็นจริงทุกประการ เพียงแต่ความกลับตาละปัตรของเหตุการณ์เท่านั้นที่ชี้ให้เห็นถึงความแอ๊บเสิร์ดของเรื่องเล่าเรื่องนี้ ความกลับตาละปัตรกลับหัวกลับหาง ของโลกของปลูมจะอ่านได้จากเนื้อเรื่องตอนที่ XII ที่ให้ความหมายเชิงสัญลักษณ์จากภาพที่ปลูมขึ้นไปตีลังกาห้อยหัวเดินเล่นอยู่บนเพดาน : "Dans un stupide moment de distraction, Plume marcha les pieds au plafond, au lieu de les garder à terre (p.175)"

ดังนั้นในโครงสร้างใหญ่ของ *"Un certain Plume"* เรื่องเล่าจะยึดแนวการวางเรื่องให้เรียงต่อๆ กันไปตามความยาวของหน้าหนังสือ (ordre spatial) โดยไม่คำนึงถึงการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างตอนอีกด้วย ซึ่งจุดนี้ผู้อ่านอาจจะตีความหมายได้เช่นกันว่าในจินตทัศน์ของ Michaux โลกที่

เป็นอยู่คือโลกแห่งการแบ่งแยกและการแปลกแยก โลกที่มีแต่รอยแตกร้าวและชิ้นส่วนของความไม่เป็นเอกภาพ และในโลกนี้เองที่ปลูมได้ใช้ชีวิตเร่ร่อนอย่างดูไร้จุดหมาย และไร้ที่สิ้นสุด (errance sans but et sans fin) ทั้งนี้เพราะเรื่องของปลูมมิได้มีการเริ่มต้นที่แท้จริงหรือมีตอนจบที่เป็นเรื่องเป็นราว (โดยผู้อ่านจะรู้สึกได้ว่าจู่ๆ ก็เล่าเรื่องของคนชื่อปลูมขึ้นมาแล้วจู่ๆ ก็จบเรื่องไปเฉยๆ) เมื่อเป็นเช่นนี้โครงสร้างใหญ่ของเรื่องก็จะเหมือนกับโครงสร้างของบทกวี โดยเฉพาะอย่างยิ่งบทกวีสมัยใหม่ ผู้อ่านจึงยิ่งควรจะต้องใช้วิธีการอ่านที่มิได้ยึดติดอยู่กับกฎเกณฑ์ของความเป็นเหตุเป็นผล (l'ordre logique et temporel หรือ l'ordre de la causalité) หรือไม่ยึดติดอยู่กับการดำเนินเรื่องตามแนวขนบนิยมที่หมุนไปตามเข็มนาฬิกา

อย่างไรก็ตามหากพิจารณาโครงสร้างของเหตุการณ์ในแต่ละตอนบ้าง เราจะสามารถแบ่งเหตุการณ์ทั้ง 13 ตอนนี้ออกได้เป็น 3 กลุ่ม โดยยึดตามลักษณะของโครงสร้างของเรื่องเล่าในแต่ละตอนดังต่อไปนี้

กลุ่มที่ 1: มี 4 ตอนที่การดำเนินเหตุการณ์จะเป็นไปตามแพ็ทเทิร์นเดียวกัน คือ สถานการณ์เริ่มต้นจะเลวร้ายและสมควรที่จะต้องหาทางแก้ไข → ความพยายามหรือเล่ห์เหลี่ยมที่แสดงออกมาในรูปแบบต่างๆ ในการที่จะกำจัดปัญหายุ่งยากให้หมดไป → การกลับคืนสู่สถานการณ์ปกติด้วยทางออกทางใดทางหนึ่งที่พอจะหาได้ แต่ก็มิได้ทำให้สถานการณ์กลับดีดังเดิมทุกประการ ได้แก่

ตอนที่ V. คืนของพวกบุลกาเรียน	ตอนที่ IX. แม่ลูกเก้า
ตอนที่ VII. ปลูมเจ็บนิ้ว	ตอนที่ XII. ปลูมบนเพดาน

กลุ่มที่ 2: มี 6 ตอนที่มีเหตุการณ์หลักเป็นหัวใจของเนื้อเรื่อง เป็นเหตุการณ์ล่อแหลมที่จะพาปลูมไปสู่เหตุร้ายหรือเคราะห์ร้าย เหตุการณ์ที่ดำเนินภายในตอนจะเป็นการเกิดซ้ำแล้วซ้ำเล่าของเหตุการณ์หลัก (répétition) ซึ่งเป็นเทคนิคการเพิ่มความตึงเครียดให้กับสถานการณ์ จนในที่สุดเรื่องจะจบลงด้วยวิธีใดวิธีหนึ่งจาก 2 วิธีนี้ คือ จบลงด้วยการที่ผู้เล่า (narrateur) เข้ามาขัดจังหวะตัดเรื่องจบไปเฉยๆ และทิ้งให้ผู้อ่านคิดเอาเองว่าจะมีอะไรเกิดขึ้นตามมา พร้อมกับทิ้งท้ายเป็นคำพูดเชิงคติสอนใจ (Morale de la fable) หรือไม่ก็จบลงด้วยความเลวร้ายของสถานการณ์ที่ไปตกหนักอยู่ที่ปลูมโดยที่ปลูมจะไม่มีทางออกได้เลย ได้แก่

ตอนที่ I.	ชายผู้รักความสงบ	3 ตอนนี้ เหตุการณ์จบลงด้วยการที่ปลูมถูกจับ พร้อมกับข้อกล่าวหาที่ดิ้นไม่หลุด
ตอนที่ II.	ปลูมที่ร้านอาหาร	
ตอนที่ VII.	ปลูมที่คาซาบลังกา	
ตอนที่ III.	ปลูมเดินทาง	3 ตอนนี้ จบลงด้วยคำพูดเชิงปรัชญาของผู้เล่า
ตอนที่ IV.	ในพระราชฐานของราชินี	
ตอนที่ VIII.	การกระชากศีรษะ	

กลุ่มที่ 3: ที่เหลืออีก 3 ตอนคือ ตอนที่ VI. จินตทัศน์ของปลูม
ตอนที่ XI. แขกผู้มีเกียรติของ Bren คลับ
ตอนที่ XIII. ปลูมกับคนขาด้วน

แม้ว่าเป็นตอนที่ไม่อาจจัดเข้ากลุ่มใดกลุ่มหนึ่งใน 2 กลุ่มที่กล่าวไปแล้วได้ตามลักษณะของโครงสร้าง (syntaxe narrative) แต่จะมีแก่นความคิดที่สอดคล้องกับแก่นเรื่องสำคัญๆ ที่ควรศึกษา

จะเห็นได้ว่าโครงสร้างภายในแต่ละตอนที่นำมาประกอบกันเป็นเรื่องของ "Un certain Plume" จะมีการดำเนินเรื่องที่มีตรรกะในตัวของเนื้อเรื่อง เมื่อเป็นเช่นนี้ในแง่มุมของโครงสร้างของเรื่อง ผู้อ่านจะพบว่าในกรอบของโครงสร้างใหญ่เมื่ออ่านเนื้อเรื่องไปตามแนวนอน (linéarité) เรื่องที่อ่านแต่ละตอนจะไม่มีความต่อเนื่องสัมพันธ์กัน ยกเว้นเพียงว่าเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับปลูมเท่านั้น แต่เมื่อโครงสร้างเล็กในแต่ละตอน เรากลับได้พบกับความเป็นเหตุเป็นผลของเหตุการณ์ที่นำมาเล่า จะเป็นไปได้ไหมว่าเราจะตีความโครงสร้างซ้อน (ซ่อน) โครงสร้างเช่นนี้ออกมาเป็นความคิดที่ว่าสิ่งที่ดูจากภายนอกว่าไร้เหตุผลนั้นแท้จริงแล้วกลับซ่อนความมีเหตุมีผลไว้ในส่วนลึก นี่ก็คือการผจญภัยของเรื่องเล่าในประสบการณ์ของผู้อ่าน เรื่องเล่าที่รอคอยปฏิกิริยาตอบรับหรือตอบปฏิเสธจากผู้อ่านนั่นเอง

2. อารมณ์ขันและการเย้ยหยันประชดประชัน : สำนวนโวหารของเรื่องเล่า

(L'Humour et l'Ironie : la voix et les registres du discours du récit)

เมื่อกล่าวถึงอารมณ์ขันและการเย้ยหยันประชดประชันในที่นี้คือการกล่าวในแง่ของการใช้สำนวนโวหารที่มีชื่อเฉพาะตามทฤษฎีของ *"Figures du discours"* ว่า *"l'ironie"* หรือ *"l'humour au second degré"* เมื่อพิจารณาศิลปะของ l'humour et l'ironie ในแง่มุมของเรื่องเล่าและการเล่าเรื่องนั่นก็คือการตระหนักถึงความสำคัญของตัวผู้เล่า (narrateur) ซึ่งเป็นผู้ใช้สำนวนโวหารทั้งสอง ลีลานี้ในการเล่าเรื่อง การใช้วาทศิลป์ประเภทนี้ไม่เพียงแต่จะเพื่อสร้างความมีชีวิตชีวาให้กับเรื่องที่เล่าเท่านั้น แต่ยังเป็นศิลปะที่ทำให้ผู้เล่าสามารถเล่าเรื่องที่ไร้เหตุไร้ผลได้ราวกับเป็นเรื่องที่เล่าเท่านั้น แต่ยังเป็นศิลปะที่ทำให้ผู้เล่าสามารถเล่าเรื่องที่ไร้เหตุไร้ผลได้ราวกับว่าเป็นเรื่องธรรมดาสามัญที่เกิดขึ้นเป็นปกติวิสัย ทั้งนี้ก็เพราะการใช้ les figures de l'humour et de l'ironie ในเรื่องนี้ ส่วนใหญ่จะอยู่ที่การสร้าง "ความหมายที่ออกนอกลู่นอกทางและไปในทางที่ขัดกับตรรกะของการใช้ภาษาและคำพูดนั่น ก็คือการไม่เคารพกฎของการที่จะไม่สร้างความไม่สมเหตุสมผลและความไม่เหมาะสมของคำพูด[11]" ดังนั้นผลที่ได้จากการใช้โวหารของอารมณ์ขันและการเย้ยหยันประชดประชันจึงช่วยเปิดทางให้กับคำพูดที่ไร้สาระไร้ตรรกะ เกิดความพอดีและเกิดความเป็นจริง ได้เข้ามามีบทบาทใน écriture ของเรื่อง *"Un certain Plume"* Jankélévitch กล่าวไว้ในหนังสือปรัชญาว่าด้วยเรื่องการเย้ยหยันประชดประชัน ว่า*"l'ironie-met tout à l'envers"* และ Jean-Claude Mathieu ในงานวิเคราะห์เรื่อง *"Un certain Plume"* ก็ได้กล่าวถึงการใช้ l'humour et l'ironie ในเรื่องเล่าเรื่องนี้ว่า : "l'humour [...] défore la délimitation du sérieux et du jeu, de l'absurde et du vraisemblable, du sens et du non-sens. L'antiphrase ou le paradoxe ironiques renversent les contraires, échangent la hauteur et la profondeur, dé truisent ce qui est, en se référant à ce qui devrait être ; mais l'humour projette la hauteur et la profondeur sur une surface, où l'envers et l'endroit, le sens et le non-sens sont coextensifs.[12]" เมื่อเป็นเช่นนี้ เราก็อาจจะสรุปได้ว่า ที่ใดมีการใช้ figures de l'humour et de l'ironie ที่นั่น

ก็จะไม่มีความแตกต่างระหว่างการมีกฎเกณฑ์และการไม่มีกฎเกณฑ์อีกต่อไป เพราะ "สำนวนโวหารทั้งสองลีลานี้จะทำให้ความเป็นจริงแตกกระจุยกระจายเป็นเสี่ยงๆ โดยการคว่ำความคิดหลักอันมีรากฐานอยู่บนความเป็นสากลลงด้วยการล้อเลียนที่ดุเดือดและรุนแรง[13]"

เนื้อหาของเรื่อง *"Un certain Plume"* จะฟ้องตัวเองอย่างโจ่งแจ้งว่าเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในชีวิตของปลูมเป็นเหตุการณ์ที่แปลกประหลาด เป็นเรื่องของความแอ๊บเสิร์ดสำหรับสายตาของโลกแห่งความเป็นจริงที่วางรากฐานความพอดีและความสมดุลอยู่บนความมีตรรกะ แต่เมื่อเราค้นพบว่าผู้เล่านำเอาศิลปะการพูดที่มีสำนวนโวหารของอารมณ์ขันและการเย้ยหยันประชดประชันมาช่วยเสริมและเราได้ทราบถึงคุณสมบัติและความสามารถของการใช้โวหารทั้งสองลีลานี้แล้ว เราจะทราบดีว่าควรจะเข้าใจอะไรจากคำพูดของผู้เล่า เพราะกลวิธีของโวหารสองลีลานี้อยู่ที่การสร้างภาษาที่แตกต่าง เป็นอื่นไปจากความคิด อยู่ที่การพูดในสิ่งที่ตรงกันข้ามหรืออยู่ห่างไกลจากความคิดที่แท้จริงมากที่สุด การอ่านเรื่อง *"Un certain Plume"* ก็คงจะเป็นไปได้อย่างมีความเข้าใจมากขึ้น และโดยที่ผู้อ่านจะไม่ไปสะดุดหรือหยุดติดอยู่กับความหมายตามตัวอักษรจนมากเกินไป จุดประสงค์อีกประการหนึ่งของการใช้ figures de l'humour et de l'ironie ก็คือความตั้งใจของผู้ใช้ที่จะหยอกเย้าหรือล้อเลียนเพื่อสร้างความสนุกสนาน แม้ว่าบางครั้งการล้อเลียนนี้อาจจะเป็นผลสืบเนื่องมาจากความขมขื่นและความไม่สบอารมณ์บ้างก็ตาม (ซึ่งค่อนข้างจะตรงกับกรณีของงานสร้างสรรค์ของ Michaux ผู้ประกาศออกมาในงานเขียนอยู่เสมอว่าไฟที่ลุกโชติช่วงอยู่ในหัวใจของงานสร้างสรรค์ของเขาก็คือไฟแห่งโทสะ (rage au coeur) : "Il voyage *"contre"*[14]".) จากจุดนี้เองที่ความสนใจของเราจะถูกดึงไปที่ตัวผู้ใช้สำนวนโวหาร หรือตัวผู้เล่าเรื่องนั่นเอง ดังที่ Tzvantan Todorov กล่าวไว้ในหนังสือ Poétique ของเขาว่า "ไม่มีเรื่องเล่าใดที่จะไร้ผู้เล่า[15]" หรืออีกนัยหนึ่งก็คือเรื่องเล่าจะเป็นรูปร่างขึ้นมาได้ก็โดยอาศัยสำนวนโวหารของผู้เล่าเท่านั้น

ใครคือผู้เล่าเรื่องของปลูม คำตอบคือมิใช่ตัวปลูมเองแน่นอน แม้ว่ามีบางครั้งที่เราจะได้ยินคำพูดที่ปลูมพูดเองโดยตรง แต่นั่นเป็นเพียงส่วนหนึ่งของเทคนิคการเล่าเรื่องด้วยการสอดแทรก *"discours direct"* เข้าไปในบางฉาก บางตอน หรือบางขณะ เทคนิคเช่นนี้เป็นการหลีกเลี่ยงความจำเจซ้ำซากของเสียงผู้เล่าเพียงคนเดียวที่อาจจะทำให้เรื่องเล่าน่าเบื่อ อีกทั้งเป็นการทำให้เห็นฉากเหตุการณ์ได้อย่างสมจริงและมีชีวิตชีวายิ่งขึ้น แต่ผู้ที่อยู่เบื้องหลังการใช้เทคนิคและวิธีการต่างๆ ในการเล่าเรื่องนั้นก็คือตัวผู้เล่านั่นเอง ผู้เล่าซึ่งเปรียบเสมือนนักเชิดหุ่นกระบอก จะเป็นผู้เดียวที่รู้ว่าตอนใดควรจะชักหุ่นตัวไหน หรือตอนใดควรจะเล่าเหตุการณ์ด้วยตนเอง แต่นั่นก็มิได้หมายความว่าผู้เล่าเรื่อง *"Un certain Plume"* เป็นสัพพัญญู (narrateur omniscient) ที่รู้จิตใจและความนึกคิดของตัวละครทุกตัวราวกับไปนั่งอยู่ในความคิดของตัวละครเหล่านั้น หรือประหนึ่งเป็นเทพเจ้าผู้หยั่งรู้ความเป็นไปของ ทุกสิ่งทุกอย่างได้

ในเรื่องของปลูมนี้ ผู้อ่านจะได้ยินเพียงเสียงและคำพูดของผู้เล่านิรนามที่ไม่ปรากฏตัวออกมาในฐานะตัวละครของเนื้อเรื่อง แต่ผู้อ่านก็ไม่อาจจะปฏิเสธบทบาทและความสำคัญของผู้เล่าเรื่อง *"Un certain Plume"* นี้ได้ เพราะเมื่อวิเคราะห์ผ่านการเขียน (l'écriture) อย่างละเอียด และดูตามรูปการณ์ที่เป็นไปในเนื้อเรื่องนั้นแล้วจะพบว่า ผู้เล่าคือผู้ที่รู้เห็นเหตุการณ์ รู้ทุกสิ่งทุกอย่างที่เกิดขึ้นกับปลูม

เหมือนกับว่าเป็นพยานของเหตุการณ์ทั้งหมดของเรื่อง ยิ่งกว่านั้นยังเปรียบเสมือนผู้ร่วมคิดหรือเพื่อนรู้ใจปลูมอีกด้วย เพราะบ่อยครั้งที่ผู้เล่าจะบอกให้ผู้อ่านทราบถึงความคิดของปลูม ยกตัวอย่างเช่นในตอนที่ V. แทบจะทุกๆหน้าที่ผู้อ่านจะพบการสอดแทรกความคิดของผู้เล่าที่เกี่ยวกับเหตุการณ์ที่กำลังดำเนินอยู่

"Pourvu que dorme maintenant la Jeune fille! Un mort, il est vrai, ça s'expliquerait déjà plus aisément que cinq morts. Mais il vaut mieux éviter toutes les questions. Car, quand on est questionné, on s'embrouille facilement. La contradiction et les méfaits apparaissent de tous côtes. Il est toujours préférable de ne pas voyager avec un mort. Surtout quand il a été victime d'une balle de revolver, car le sang qui a coulé lui donne mauvaise mine (p.156)". หรือตอนที่ X. หน้า 170 ตอนที่ XII. หน้า 175-176 ตอนที่ XIII. หน้า 177 : "Ah! Ah! pensait Plume. Ah! Ah! Comme elle est encore tendre ici la création! Mais quelle responsabilité pour chacun de nous! [...] Je me demande même comment les gens d'ici peuvent vivre; sûrement j'y contracterais bientôt une maladie de coeur. Et il se jeta dans une chaise à porteurs (p.177)". หรือ หน้า 178 : "Mais Plume, des culs-de-jatte plein les bras, se plaignait intérieurement".

ผู้เล่าจะทราบได้อย่างไรว่าปลูมคิดหรือรำพึงรำพันอะไรอยู่ในใจ ถ้าผู้เล่ามิได้เข้าไปนั่งอยู่ในใจปลูมเช่นกับเป็นเพื่อนคู่คิดมิตรคู่ใจและมีบ่อยครั้งที่ผู้เล่าจะพูดวิจารณ์เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นกับปลูมด้วยถ้อยคำที่เห็นอกเห็นใจปลูม ผู้อ่านจะเห็นได้ชัดว่าเรื่องที่เกี่ยวกับปลูมทั้งหมดจะเล่าไปจากแง่มุมของผู้ที่อยู่เคียงข้างปลูมอยู่ตลอดเวลา แม้แต่ประโยคสุดท้ายของเรื่องซึ่งเป็นประโยคอุทานและประโยคคำถามที่แสดงให้เห็นถึงความท้อแท้ใจก็เป็นตัวผู้เล่าที่โอดครวญถามแทนตัวปลูมด้วยความสงสัยและไม่เข้าใจในเคราะห์กรรมที่ดูไม่มีที่สิ้นสุดของตัวเอก : *"Fatigue! Fatique! On ne nous lâchera donc jamais! (p.178)"*. และการใช้สรรพนามบุรุษที่ 1 พหูพจน์ *"nous"* ในคำถามสุดท้ายอันเป็นคำถามปิดฉากเรื่องเช่นนี้ก็มีน้ำหนักเพียงพอที่จะทำให้เราอดตีความไม่ได้ว่าผู้เล่ามองตนเองเป็นอันหนึ่งอันเดียว กันกับปลูมเป็นเช่น *"เงา" (le double)* ของปลูมด้วย

นอกเหนือไปจากการติดตามปลูมเหมือนดั่งเป็นเช่น *"เงา"* ตามตัวดังกล่าวแล้ว ในแง่มุมของเทคนิคการเล่าเรื่อง ผู้เล่าก็มีกลวิธีและวาทศิลป์ที่จะทำให้เรื่องเล่าทั้ง 13 ตอนมีความหลากหลายในลีลาการเล่าที่ไม่ซ้ำแบบกันเลยแม้แต่ตอนเดียว และอุปกรณ์ที่นำมาสร้างความหลากหลายให้กับวิธีการเล่าก็คือถ้อยคำของภาษาที่ใช้นั่นเอง Michaux เคยให้ความคิดอย่างชัดเจนเกี่ยวกับเรื่องการเล่นลีลา (style) ในการแต่งเรื่องสร้างเรื่องไว้ดังนี้ "Le sujet importe peu. Beaucoup sont semblables. De même, l'histoire des peuples. C'est la façon, le style et non les faits qui comptent[16]". ผู้อ่านจะสังเกตเห็นว่าในการเล่าเรื่อง *"Un certain Plume"* การเล่าแต่ละตอนจะมีคำพูดที่สรรมาใช้เป็น[illegible]จาเฉพาะสำหรับตอนนั้นๆ โดยเฉพาะการใช้คำพูดซ้ำๆกัน (répétition) ทั้งในระดับคำ ระดับ[illegible]นวน ระดับประโยค และเลยไปจนถึงระดับเหตุการณ์เช่นที่ได้ตั้งข้อสังเกตไปแล้ว เมื่อพิจารณาถ้อยคำส[illegible]ของเรื่องเล่า (syntaxe narrative) การใช้ figure de la répétition เช่นนี้ทำให้ถ้อยคำในด้านโครงสร้าง[illegible]

ที่นำมาพูดซ้ำๆ มีลักษณะคล้ายเป็นคำสร้อย (refrain) ที่พบกันในบทกวี และอาจจะเปรียบโยงเข้ากับบทบาทของลูกคู่ (choeur) ซึ่งมีหน้าที่ขับเสริมเนื้อหาบางตอนในบทละคร การขับของลูกคู่ดังกล่าวจะเป็นการช่วยสร้างบรรยากาศของเนื้อเรื่องตอนนั้นๆ ให้เข้มข้นยิ่งขึ้น ตัวอย่างเช่นตอนที่ I. ประโยคที่วนเวียน มาปิดท้ายปริบทก็คือ *"pensa-t-il, et il se rendormit"* ตอนที่ II. ประโยค *"Plume s'excusa aussitôt"* ที่ตามมาด้วยการให้คำอธิบายที่ซ้ำแล้วซ้ำเล่าและค่อนข้างยืดยาวถึง 4-5 ครั้ง ของปลูมซึ่งโดยปรกติวิสัย จะพูดน้อย ตอนที่ III. แต่ละปริบทที่เล่าถึงเหตุการณ์การเดินทางของปลูมในแต่ละเวลาแต่ละสถานที่ก็จะขึ้นต้นปริบทด้วยคำพูดแบบเดียวกันและจบปริบทด้วยเหตุการณ์เดียวกัน คือปลูมถูกขับไล่ไสส่ง

"Si on lui sert, hargneux, une racine dans son assiette, [...]

Et si, la nuit, on lui refuse un lit : [...]

Et si on le jette hors du train : [...]

Et si, à Rome, il demande à voir le Colisée : [...]

Et si sur le paquebot, tout à coup le commissaire du bord le désigne du doigt et dit : ...

หรือตอนที่ VIII. ที่ประโยคเดียวกันจะย้อนกลับมากล่าวถึง 3 ครั้ง ทำให้เห็นความสำคัญของสายตาคู่ที่รับการกล่าวถึง "(p. 164) : Et ils s'en vont suivis d'un regard qui ne dit ni oui ni non, un regard fixe. / (p. 166) Et il les regarde d'un regard fixe, d'un regard qui ne dit ni oui ni non. / (p. 167) Et ils s'en vont, suivis d'un regard qui ne dit ni oui ni non, suivis d'un regard fixe". ตัวอย่างเช่นนี้เราสามารถจะหยิบยกออกมาได้อีกจากทุกๆตอน

การเล่นลีลาการเล่าโดยใช้ภาษาเป็นปัจจัยสำคัญเช่นนี้ ไม่เพียงแต่จะทำให้เรื่องเล่าดูสนุกสนานด้วยน้ำเสียงที่เล่า ตัดกับเนื้อหาของเรื่องซึ่งไม่ใช่เรื่องสนุกน่าเริงรมย์เลย ทั้งนี้ก็เพราะอิทธิพลของการใช้ figures du discours ต่างๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง les figures de l'humour et de l'ironie ที่สามารถจะแผ่ขยายขอบเขตออกไปได้ทั้งบริบทที่มีการใช้ศิลปะแบบนี้ และทำให้ผู้เล่าสามารถเล่าทุกสิ่งทุกอย่างได้โดยไม่มีขอบเขต

"La notion de contradiction est au coeur du concept de l'ironie". "L'effet de l'ironie est fort envahissant, car un terme, un fait utilisés ironiquement peuvent rendre ironique tout l'entourage contexturel".

นอกจากนี้การสร้างบรรยากาศของเรื่องให้เข้ากับเนื้อหาของเรื่อง ส่วนหนึ่งก็มาจากการเลือกระดับภาษาที่ใช้เล่าด้วย (registres de la parole) ผู้อ่านจะเห็นว่าภาษาของ "Un certain Plume" เป็นภาษาพูดพื้นๆ ที่ใช้กันอยู่ในชีวิตประจำวัน คำศัพท์ที่ใช้จะเป็นคำศัพท์ของภาษาพูด ซึ่งมีตั้งแต่ mots familiers, mots populaires, mots grossiers จะกระทั่ง mots vulgaires และแม้แต่คำพูดของตัวละครที่ดำรงตำแหน่ง *"la Reine"* ในตอนที่ IV. ก็เป็นคำพูดที่แสดงให้เห็นความไม่เหมาะสม (déplacé) กับตำแหน่งซึ่งโดยนิยามแล้วจะมีความสูงส่งและมีความศักดิ์สิทธิ์ แต่ถ้อยคำของ *"la Reine"* กลับสร้างให้เห็นความตรงกันข้ามกับสิ่งที่สมควรจะเป็น หรือสิ่งที่ผู้คนคิดกันโดยทั่วไป เพราะตัวละครที่เป็น *"la Reine"* ใช้ถ้อยคำเยี่ยงสามัญชนและมีแต่เพทุบายเคลือบแฝงอยู่เพื่อลวงล่อปลูม

ให้ติดกับ หรือการใช้คำ *"ça"* ในหลายๆ ตอน อย่างไรก็ตามการปะปนภาษาพูดกับภาษาเขียนภาษาสุภาพกับภาษาหยาบคายก็จัดเป็นเทคนิคสำคัญของผู้เล่าเช่นกัน เพราะการเลือกใช้ภาษาต่างระดับพร้อมๆ กันเช่นนี้ ไม่เพียงแต่จะทำให้ผู้อ่านได้ยินได้ฟัง (ได้อ่าน) ความแตกต่างของลีลาและน้ำเสียงเท่านั้น แต่ทำให้เห็นภาพของบรรยากาศและความแตกต่างระหว่างตัวละครแต่ละตัวในแต่ละเหตุการณ์ด้วย ตัวอย่างเช่นความหยาบคายของเหตุการณ์ตอนที่ปลูมถูกกลุ่มโสเภณีรุมทึ้งปอกลอกที่กรุงเบอร์ลิน โสเภณีแม่ลูกเก้าจะใช้ภาษาพูดระดับที่โสเภณีนิยมใช้ ซึ่งขัดกับความสุภาพและคำพูดสุภาพของปลูมที่เป็นคนสงบเสงี่ยมเรียบร้อย พูดน้อยเหนียมอาย หรือความหยาบกระด้างของเจ้าหน้าที่ตำรวจที่ขู่ตะคอกปลูมให้รับสารภาพ ทั้งๆ ที่เขาไม่ได้ทำความผิดที่ร้านอาหารในตอนที่ II. เป็นต้น

สรุปได้ว่าสำนวนโวหารของเรื่อง *"Un certain Plum"* นี้มีความหลากหลายในลีลาและรูปแบบมาก ผู้เล่ามีความเจนจัดต่อการสรรหาสำนวนโวหารลีลาต่างๆ มาประกอบการเล่าให้มีชีวิตชีวาและมีความเป็นเอกลักษณ์ที่ไม่ซ้ำแบบใคร อีกทั้งยังเป็นลีลาโวหารที่ช่วยสร้างความเข้มข้นหรือความขบขันให้แก่เนื้อเรื่องแต่ละตอนอีกด้วย ถ้าจะพิจารณากันให้ลึกลงไปในรายละเอียดปลีกย่อยเราอาจจะวิเคราะห์ให้ลุ่มลึกกว่านี้ได้ในอีกหลายๆ แง่มุม เช่น การเล่นคำ *"lit"* การเล่น กับการเปลี่ยนเวลาของกิริยาที่ผัน (jeu des temps grammaticaux) ที่จะทำให้เห็นว่ามี mouvement หรือ glissement continu d'un temps grammatical à l'autre แต่จุดประสงค์ใหญ่ของ *"ลูกเล่น"* ในการใช้ภาษาก็คงจะเป็นการสร้าง dynamisme et vivacité ให้กับเรื่องเล่าและการเล่าเรื่อง ในขณะเดียวกันความอาจหาญของการเลือกใช้ลีลาโวหารของ l'humour et l'ironie ก็เป็นเสมือนการท้าทายผู้อ่านและนั่นก็คือลักษณะหนึ่งของการสร้างงานเขียนสมัยใหม่ งานที่รอคอยปฏิกิริยาตอบโต้จากผู้อ่าน งานที่ไม่ต้องการให้ผู้อ่านต้อนรับหนังสือด้วย une lecture passive mais une lecture active.

3. โลกแห่งจินตภาพและจินตทัศน์ของ Michaux : การวิเคราะห์แก่นความคิดสำคัญของ "Un certain Plume"

ในงานเขียนที่มีชื่อว่า "L'Espace aux ombres" ในหนังสือรวมเล่มชื่อ Face aux verrous Michaux ได้พูดถึงความรู้สึกท้อแท้อ่อนใจของผู้ที่รู้สึกว่าตนอ่อนแอและผู้มีชีวิตเหมือนต้องคำสาป (l'être maudit) ที่จะต้องต่อสู้อยู่ในโลกที่ไร้ความยุติธรรมเช่นนี้ ทั้งนี้ก็เพราะในความคิดของ Michaux โลกจะอยู่ภายใต้กฎแห่งการกดขี่ข่มเหงที่ไม่อาจจะทำลายล้างลงไปได้ "Au-delà, les messagers de la deuxième mort guettent. Comment lutter! La Loi de domination-subordination ne peut être indéfiniment tournée. Cependant, il faut essayer d'aller au-delà encore ...[17]". แม้ว่าความคิดนี้จะได้นำมาถ่ายทอดเป็นตัวอักษรใน ค.ศ. 1952 แต่ก็มิได้หมายความว่า Michaux จะไม่เคยมีความคิดแนวนี้มาก่อนหน้าที่จะเขียน "L'Espace aux ombres" ตั้งแต่แรกเริ่มงานสร้างสรรค์ของ Michaux จะแสดงออกซึ่งความคิดเกี่ยวกับความไม่สมดุลของโลกที่ไร้ความยุติธรรม ซึ่งมีแต่ความแตกต่างและความแตกแยกเสมอ ผู้อ่านจะเห็นได้อย่างชัดเจนว่าโลกที่อ่านพบใน *"Un certain Plume"* คือโลกที่มีแต่ความรุนแรงความโหดร้ายทารุณในหลายๆ รูปแบบ การติดต่อสัมพันธ์ฉันเพื่อนมนุษย์เป็นสิ่งที่หาไม่พบในโลกของปลูม ความสัมพันธ์ที่มีจะเป็นความสัมพันธ์ระหว่างคู่ปฏิปักษ์ หรือระหว่างผู้มีอำนาจกับผู้อยู่ใต้อำนาจเท่านั้น Michaux เป็นกวีคนหนึ่งที่แสดงความคิดออกมาอย่างชัดแจ้ง (ในบทกวี) ว่า *"ความสุข"* เป็นสิ่งที่เขามิอาจจะจินตนาการได้

"Quel drôle de Narcisse je fais : Je me scalpe. Je m'écorche. [...] Ainsi je me martyrise. Pourquoi! Besoin d'activité. Que faire alors! Je m'écorche. Je n'ai pas l'imagination du bonheur[18]".

ดังนั้นโลกแห่งจินตนาการของ Michaux จึงเต็มไปด้วยภาพที่แสดงออกซึ่งความทุกข์ทรมานและการต่อสู้กับความทุกข์ที่จินตนาการอันหม่นหมอง (imagination morbide) ของกวีจะปั้นแต่งด้วยตัวอักษรให้ปรากฏออกมา ในรูปแบบและลักษณะต่างๆ กันไป จนแทบจะกล่าวได้ว่า กวีนิพนธ์ของ Michaux เป็นบทกวีที่ขับร้องเรื่องของความทุกข์ทรมาน เรื่องโรคภัยไข้เจ็บ เรื่องความโหดร้ายและการเข่นฆ่ากันระหว่างมนุษย์ เรื่องของความเกลียดชังที่มนุษย์มีต่อมนุษย์จนทำให้เป็นศัตรูคู่อาฆาตกันไปจนกว่าจะตายไปข้างใดข้างหนึ่ง และแก่นเรื่องที่เด่นที่สุดในโลกแห่งจินตภาพของ Michaux ความเป็นมนุษย์และความตาย (l'être et le néant) ส่วนแก่นความคิดอื่นๆ ก็มักจะนำมาผูกโยงเข้ากับแก่นความคิดหลักที่กวีมักนำเสนอควบคู่กันไปอยู่เสมอ ไม่ว่าจะเป็นแก่นความคิดเรื่องผู้หญิง ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ดังกล่าว หรือการดำรงอยู่ของคนเช่นปลูมในโลกที่มีแต่ความโหดร้ายทารุณ ถ้าจะพูดอย่างรวบรัดคงจะกล่าวได้ว่ากวีนิพนธ์ของ Michaux เป็นบทที่พูดถึง les conditions humaines ด้วยแนวคิดที่เป็นปรัชญาชีวิตอย่างยิ่ง แม้จะเป็นการมองโลกในแง่ร้ายจนอาจจะเรียกได้ว่าเป็น pessimisme pathologique[19]

สำหรับ Michaux ชีวิตคือความทุกข์และการทนทุกข์ทรมาน เป็นการต่อสู้ที่ไม่มีวันสิ้นสุดที่แต่ละคนจะไม่มีทางหนีเคราะห์กรรมของตนไปได้เลย คือ เหตุผลประการหนึ่งที่ Michaux มักจะใช้ temps présent (กิริยาที่กระจายด้วยเวลาปัจจุบัน) ในงานเขียนของตนอยู่เสมอ โดยเฉพาะเวลาที่จะพูดถึงความคิดที่ดูเป็นสากล และสถานที่ที่ Michaux ใช้เป็นฉากของเรื่องก็มักเป็น espace clos ที่เป็นเสมือนห้องขังที่ผู้ถูกขังจะหนีพ้นไปได้ยาก ตัวอย่างเช่น ในห้องนอน ในร้านอาหาร ห้องที่นั่งในรถไฟ และห้องในโรงแรมเป็นต้น สำหรับในเรื่องของปลูม ตอนที่ V. นั้นทั้งเวลาและสถานที่ต่างก็เป็นอุปสรรคที่ช่วยกันบีบตัวปลูมให้อยู่ในภาวะลำบากและหนักใจมากยิ่งขึ้น เพราะปลูมกับเพื่อนอีก 2 คน ต้องเดินทางในห้องที่นั่งแคบๆ ในรถไฟกับศพชาวบุลกาเรียที่จะต้องช่วยกันอำพรางไว้ในความมืดเพื่อไม่ให้ผู้ร่วมโดยสารอื่นและพนักงานตรวจตั๋วเห็น ทั้งเวลากลางคืนก็เป็นเวลาจำกัดที่มีอยู่สำหรับการกำจัดศพออกไปทางหน้าต่างรถไฟให้สำเร็จก่อนรุ่งสาง ส่วนภาพอีกภาพหนึ่งที่ดูว่าสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ได้มากในความคิดเรื่องการไร้ความสามารถของมนุษย์ในอันที่จะหนี les conditions humaines pénibles นั่นก็คือภาพของกลุ่มคนขาด้วนในตอนสุดท้ายของเรื่อง "Un certain Plume"

ความเป็นตัวเป็นตนของปลูมที่เป็นปัญหา (la problématique d'être de Plum)

ปลูมผู้มีอุปนิสัยพูดน้อย (ตัวอย่างการนิ่งเงียบไม่พูดไม่จาหรือการพูดอึกๆ อักๆ ของปลูมจะปรากฏให้เห็นในหลายๆ ตอน ได้แก่ตอนที่ I, III, IV, VI, VII) และชอบที่จะนิ่งคิดเป็นส่วนใหญ่ (ตอนที่ VI.) จึงมักจะประสบปัญหาในการสื่อสารหรือติดต่อกับผู้คนอยู่ตลอดเวลา อีกทั้งการติดต่อหรือความสัมพันธ์ที่มีต่อผู้คนที่ปลูมพบจะไม่เคยเป็นการติดต่อสัมพันธ์ระหว่างผู้ที่อยู่ในฐานะเท่าเทียมกันเลย ทุกครั้งที่ปลูมมีเหตุจะต้องติดต่อกับผู้คน เขามักจะตกอยู่ในสภาพเป็นฝ่ายพูดไม่ออก ไม่มีทางพูด หรือเสียเปรียบตลอดเวลาอยู่เสมอ ปลูมจะเจอแต่สถานการณ์ที่ตนเองจะต้องกลายเป็นผู้

ถูกต่อว่า ถูกตำหนิติเตียน ถูกกล่าวหาว่ากระทำความผิด ถูกขับไล่ไส่ส่ง ถูกปฏิเสธไม่ได้รับการต้อนรับ ถูกข่มขู่ ถูกยั่วยวน ถูกชักจูงให้หลงมารยากลจนติดกับ ถูกขโมย ถูกปอกลอก รวมทั้งถูกข่มขืนอีกด้วย ปลูมมักจะมีหน้าที่ไวยากรณ์ในประโยคเป็นกรรมตรง (complément d'objet direct de la phrase) คือ เป็นผู้ ถูกกระทำจากประธานของประโยค (ผู้อื่น : les autres) ตอนที่แสดงให้เห็นสภาวะของการตกเป็นฝ่ายถูกกระทำของปลูมได้ชัดก็คือตอนที่ IX. เป็นตอนที่ปลูมไปเที่ยวกรุงเบอร์ลินแล้วถูกเจ้าหน้าที่ตำรวจบีบบังคับทางอ้อมให้ยอมจำนน กับหญิงโสเภณีกลุ่มใหญ่ที่ช่วยกันลากพาตัวปลูมเข้าไปปอกลอก จนหมดเนื้อหมดตัวในโรงแรม Plume alors déplumé, violé et enfin jeté dans l'escalier en pleine nuit ผู้อ่านจะเห็นความหยาบคายของโสเภณี เห็นความ grotesque et grossier ของสถานการณ์ที่ปลูมต้องไปตกอยู่ได้อย่างดี แม้ว่าเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจะไม่ใช่เรื่องที่น่าอภิรายชมชื่น แต่ปลูมก็ยังตีหน้าชื่นตาบานรับความหยาบคายของผู้คนรอบข้าง : Et, l'arrachant de son lit, elles le jetèrent sur l'escalier. Tiens, pensa Plume, ça fera un fameux souvenir de voyage plus tard (p. 170)" ไม่ว่าจะเป็นอารมณ์ขันหรือการเย้ยหยันประชดประชันก็สุดแท้แต่ ปลูมก็ยังคงจัดได้ว่าเป็นโฉมหน้าของแพะรับบาป (figure de la victime) หรือเหยื่อผู้เคราะห์ร้ายตลอดเวลาอยู่ดี ไม่มีสักขณะเดียวที่ปลูมจะมีความสงบในชีวิต เช่นกับที่ชื่อของตอนที่ I. บอกไว้อย่าง ironiquement *"ชายผู้รักความสงบ"* นอกเสียจากว่าเขาจะนอนหลับปิดหูปิดตากับโลกภายนอกเช่นที่เขาพยายามจะทำ

ยิ่งไปกว่านั้นปลูมยังทำให้ผู้อ่านเกิดความคิดเรื่องคนที่เติบโตเป็นมนุษย์ไม่สมบูรณ์ (l'Iêtre mal constitué) หรือเด็กที่ยังโตไม่เต็มขั้น เพราะมี 2 ตอนที่ปลูมต้องตกอยู่ในสภาวะที่เปรียบได้กับสภาวะของเด็กที่อยู่ตรงหน้าแม่ ในตอนที่ IV. ตัวละคร *"la Reine"* จะพูดกับปลูมอย่างอ้อมค้อมเพื่อชักจูงให้ทำในสิ่งที่ตนต้องการ แต่ผู้อ่านก็สามารถจะเข้าใจได้ว่าความหมายของคำพูดเป็นการเปรียบเทียบปลูมกับพวกเด็กๆ *("les enfants")* ทางอ้อม หรือตัวโสเภณีแม่ลูกเก้าของตอนที่ IX. ก็จะเรียกปลูมอย่างเต็มปากคำทีเดียวว่า *"เด็กน้อย"* หรือ *"เด็กน้อยของฉัน" ("mon petit", "le petit")* เราอาจจะเชื่อมโยงความคิดเรื่องมนุษย์ไม่สมประกอบหรือคนทุพพลภาพ (l'être mal constitué, car atteint d'infimités, de difformités) เข้ากับภาพที่ปรากฏอยู่ตลอดเวลาในเรื่อง เพื่อให้เห็นเด่นชัดว่าปัญหาใหญ่ของปลูมคือปัญหาการมีตัวตนและการดำรงชีวิตอยู่ในฐานะมนุษย์คนหนึ่งที่ต้องการจะมีความเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ [20] : "Comme elle est encore tendre ici la création! [...] Il faudra que j'aille dans un pays où les visages soient plus définitivement fixés, où l'on puisse fixer et détacher ses regards sans catastrophe (p. 177)". นั่นก็คือภาพของร่างกายที่ไม่สมประกอบ เพราะอวัยวะส่วนใดส่วนหนึ่งขาดหายไป หรือผิดรูปผิดโฉมไปเพราะถูกตัดขาด (l'image du corps morcelé, mutilé) นับตั้งแต่ภาพแรกที่เปิดฉากเรื่องก็เป็นภาพของภรรยาปลูมที่ถูกรถไฟทับขาดกระจายออกเป็น 8 ชิ้น ภาพใบหน้าของศพที่ถูกยิงอาบเลือดในตอนที่ V. ภาพปลูมนิ้วด้วนตอนที่ VII. ภาพศีรษะที่ถูกกระชากขาดออกมาจากร่างตอนที่ VIII. และตอนสุดท้ายที่เริ่มต้นด้วยภาพของผู้ชายที่ใบหน้าบูดเบี้ยวเสียโฉมเหมือนซากศพที่เริ่มเน่าเปื่อย และภาพที่ปิดฉากจบตอนพร้อมกับจบเรื่องของปลูมก็คือภาพกลุ่มคนขาด้วนที่มาชุมนุมกัน จนตัวผู้อ่านเองก็อาจจะเกิดความสงสัยขึ้นมาเช่นกันว่าปลูมขาด้วยหรือไม่ ทั้งนี้ทั้งนั้นรูปการณ์ในเรื่องค่อนข้างจะโน้มน้าวให้เราคิดไปว่าปลูมก็คงจะขาขาดด้วยเช่นกัน เพราะ

ภรรยาปลูมเคยพูดเปรยไว้ในแง่ลบตอนที่ปลูมยอมปล่อยให้ศัลยแพทย์ตัดนิ้วทิ้งไปหนึ่งนิ้วว่า : "Dès que ta main sera un peu trop dégarnie, ne compte plus sur moi (p. 163)" และปลูมก็ไปร่วมชุมนุมกับพวกคนขาด้วนด้วยการนั่งเก้าอี้หามไป : "Et il se jeta dans une chaise à porteurs. Il arriva à une réunion de culs-de-jatte qui se tenait dans un arbre (p. 177)"

ความเป็นและความตาย

สิ่งที่สะดุดใจผู้อ่านมากอีกเรื่องหนึ่งใน *"Un certain Plume"* ก็คือหลายๆ ตอนของเรื่องจะเป็นเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องและพูดถึงความตาย หรืออันตรายที่จะนำไปสู่ความตายทั้งสิ้น ความตายและการมีชีวิตอยู่ จะเป็นสองสภาวะที่แทบจะไม่มีความแตกต่างกันเลย ตัวอย่างเช่นในตอนที่ V. ภาพของคนตายและคนที่ยังมีชีวิตอยู่ต้องนั่งเบียดเสียดร่วมเดินทางหรือร่วมทางเดินเดียวกันในค่ำคืนที่มืดมิดหนาว- เหน็บและน่าหวาดวิตกบนขบวนรถไฟที่แล่นไปอย่างไม่หยุดยั้ง

> "Sept morts et trois vivants. On se cale entre des corps froids et les têtes de ces *"dormeurs"* penchent tout le temps. Elles tombent dans le cou des trois jeunes hommes. [...] Dans le train, les morts sont bien plus secoués que les vivants. La vitesse les inquiète. Ils ne peuvent rester tranquilles un instant, ils se penchent de plus en plus, ils viennent vous parler à l'estomac, ils n'en peuvent plus (p. 153)".

ทั้งนี้โดยมิได้ต้องการจะเชื่อมโยงผูกความคิดเรื่อง ความเป็นและความตายของ Michaux เข้ากับหลักศาสนาใดศาสนาหนึ่งอย่างเป็นระบบ (แม้ว่า Michaux จะแสดงความสนใจเรื่องปรัชญาและพูดเป็นปรัชญาในกวีนิพนธ์ของเขาอยู่เสมอก็ตาม[21] อีกทั้งเราอาจจะกล่าวได้ว่าความคิด (ที่ปรากฏออกมาในงาน) ของ Michaux ที่หมกมุ่นอยู่แต่กับเรื่องความตายและการกลัวความตายอาจดูใกล้เคียง และเปรียบได้ว่าเป็นอาการของโรคจิตชนิดหนึ่ง (la peur morbide et pathologique de la mort, l'angoisse de la mort ...> l'écriture comme l'exorcisme, donc les textes symptomatiques: "Sincère! J'écris afin que ce qui était vrai ne soit plus vrai. Prison montrée n'est plus une prison[22]" แต่ในแง่มุมหนึ่ง เราก็ปฏิเสธไม่ได้ว่าแนวความคิดของ Michaux ในเรื่อง ชีวิตและความตาย (la vie et la mort) ใกล้เคียงกับแนวคิดในพุทธศาสนามาก โดยเฉพาะในจุดที่มองว่าชีวิตคือการเผชิญกับความทุกข์ความเจ็บปวดอันไม่มีที่สิ้นสุด และจะต้องกลับมาเวียนว่ายตายเกิดอยู่อีกอย่างไม่รู้จบรู้สิ้น เพราะในคำนำที่เป็นคำคมแสดงเจตนารมณ์ (épigraphe) ของงานเขียนชิ้นหนึ่งที่พิมพ์อยู่ในหนังสือเล่มเดียวกับเรื่องของปลูม Michaux ได้ยกข้อความที่เป็นเหมือนอุทาหรณ์หรือข้อคิดข้อเตือนใจออกมาพิมพ์ไว้อย่างโดดเด่น ดังนี้

> "Dans cet univers, il y a peu de sourires. Celui qui s'y meut fait une infinité de rencontres qui le blessent. Cependant, on n'y meurt pas. Si l'on meurt, tout recommence[23]".

ข้อความเช่นนี้ไม่เพียงแต่จะแสดงให้เห็นถึงการมองโลกในแง่ร้ายของผู้พูดเท่านั้น แต่ยังแสดงถึงความผิดหวัง ความขมขื่น และความสิ้นหวังที่จะพบกับ *"ความสุข"* หรือ *"รอยยิ้ม"* ในชีวิต อีกทั้งการยอมจำนนโดยปริยายกับกฎแห่งจักรวาล ในความคิดของ Michaux เรื่องกฎแห่งกรรมตามความเชื่อทาง

พุทธศาสนาจะไม่ใช่คำอธิบายที่เขาให้กับตนเอง การมองดูความเป็นไปของชีวิตโดยทั่วๆ ไปด้วยสายตาที่เห็นแต่สิ่งที่เลวร้ายเป็นผลสืบเนื่องมาจากความคิดทางคริสต์ศาสนาในเรื่องพระผู้เป็นเจ้าลงโทษมนุษย์ผู้มีความผิดติดตัว ดังนั้นภาพที่ปรากฏออกมาในโลกของตัวหนังสือจึงเป็นแต่ภาพของชีวิตที่อยู่กับความทุกข์ทรมานเท่านั้น : "Souffrance! Et cependant il faut marcher, toujours marcher. Le profil du Seigneur cruel repasse sans cesse sur le mur allongé[24]".

โฉมหน้าของผู้หญิงในโลกของปลูม

อาจกล่าวได้ว่าภาพของผู้หญิงที่พบในเรื่อง คือ ภาพของผู้หญิงที่มีลักษณะของแม่ และโดยเฉพาะอย่างยิ่งแม่ที่ไม่ดี แม่ที่ไร้คุณสมบัติของความเป็นแม่ (la figure de la mère et surtout la mauvaise mère) เป็นภาพของแม่ที่จะทำหน้าที่ความรับผิดชอบขั้นพื้นฐานคือ เอาใจใส่ดูแลและเลี้ยงดูลูกอยู่บ้าง ก็จริง แต่ก็เป็นบทบาทที่กล่าวถึงอย่างผิวเผินเท่านั้น เพราะส่วนใหญ่ภาพที่ปรากฏบ่อยมากกว่าภาพของแม่ผู้งโอบอุ้มเลี้ยงดู (la mère nourricière) มักจะเป็นภาพของผู้หญิงเจ้าโทสะช่างเรียกร้อง ข่มขู่ ดุดัน เจ้าเล่ห์เพทุบาย ไม่มีความนุ่มนวลหรืออ่อนโยนของความเป็นแม่เลยแม้แต่น้อย ปลูมถูกภรรยา เรียกด้วยอารมณ์ฉุนเฉียวเสมอว่า *"เจ้าคนเกียจคร้าน" ("Fainéant!")* หรือพอรู้ว่าปลูมกลายเป็นคน นิ้วด้วนก็เอะอะตีโพยตีพายแสดงความไม่สบอารมณ์และประกาศก้องทันทีว่าจะไม่ช่วยเหลือรับใช้ปลูม แต่อย่างใดทั้งสิ้น ผู้หญิงทั้งแก่และสาวที่เจอปลูมบนรถไฟก็แสดงท่าทีไม่ไว้วางใจปลูม เจ้าของบ้านสาว ของ Bren คลับก็เข้าประเภทผู้หญิงให้ท่าท้าทายแม้จะแสดงความเอ็นดูปลูมอยู่บ้างก็ตาม แต่ก็ทำไป พร้อมกับทุบตีปลูม : *"Et elle le battait en l'embrassant (p.174)"* ฉะนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่าผู้หญิง ใน *"Un certain Plume"* ทุกคนจะถูกวาดภาพให้เห็นว่าเป็นโฉมหน้าแห่งความชั่วร้าย (figure maléfique par excellence) กล่าวคือ ผู้หญิงจะเป็นผู้นำความหายนะมาให้กับชีวิตของปลูมโดยแท้จริง ตัวอย่างเช่น ตอนที่ I. การตายของภรรยาปลูมทั้งๆ ที่ปลูมมิได้มีส่วนรู้เห็นเกี่ยวข้องด้วยเลย กลับทำให้ปลูมถูกจับ ถูกตั้งข้อกล่าวหาและถูกตัดสินประหารชีวิต ตอนที่ IV. เมื่อปลูมถูก *"la Reine"* ทำอุบายชักจูงหลอกล่อด้วยเล่ห์เหลี่ยมของหญิงใจคดชอบคบชู้สู่ชายเมื่อสามีไม่อยู่ปลูมก็ติดกับดักหลงไปมีความสัมพันธ์ด้วย แต่ก็เคราะห์ร้ายเพราะตัว *"le Roi"* กลับมาพบเหตุการณ์ดังกล่าวอย่างคาหนังคาเขา แม้ผู้เล่าจะตัดตอนจบเหตุการณ์ลงไปดื้อๆ ด้วยเส้นจุดไข่ปลา แต่คำพูดส่งท้ายของผู้เล่าก็ทำให้ผู้อ่านเข้าใจได้เป็นอย่างดีว่า ปลูมก็คงถูกตัดสินลงโทษหนักอีกทีเช่นเคยและโดยเฉพาะอย่างยิ่งความผิดที่ทำในครั้งนี้เป็นความผิดที่เกี่ยวข้องกับบุคคลผู้อยู่ในฐานะที่สูงศักดิ์กว่าปลูม อย่างมาก "Aventures terribles, quels que soient vos trames et vos débuts, aventures douloureuses et guidées par un ennemi implacable (p.151)". และท้ายสุดก็คือการเจอกับโสเภณีแม่ลูกเก้าและเพื่อนร่วมอาชีพอีกทั้งกลุ่มในตอนที่ IX. หญิงหากินกลุ่มนี้พากันช่วยรุมทึ้งถอนขนปลูมจนปลูมหมดตัวแล้วยังทำรุนแรงกับปลูมต่างๆ นานา ทั้งวาจาและการกระทำผู้อ่านจะเห็นปลูมในสภาพที่ถูกลอกคราบไปเลยทีเดียว (Plume déplumé, dépouillé)

ความโหดร้ายทารุณ ความเลวร้ายและความหยาบคายของผู้หญิงดูจะไปปรากฏตรึงอยู่ในภาพศีรษะของภรรยาปิแอร์ที่ถูกกระชากหลุดออกมาจากร่างในตอนที่ VIII. แล้วถูกนำไปวางไว้เคียงข้างกับหัวของสุนัขเหมือนกับหัวของรูปปั้นต่างๆ ตามพิพิธภัณฑ์ ภาพของใบหน้าที่กราดเกรี้ยว

ในขณะที่ศีรษะถูกปลิดออกจากร่าง ("une tête furieuse") ก็จะคงความกราดเกี้ยวอยู่เช่นนี้ตลอดไป จากตัวอย่างที่ยกออกมาจากเนื้อเรื่องเหล่านี้คงอาจพอสรุปให้เห็นได้ชัดเจนว่าผู้หญิงในโลกแห่งจินตนาการของ Michaux อาจเปรียบได้กับเทพเจ้าแห่งความตายก็ว่าได้

บทสรุป

จากความหมายของคำว่า le monde de Plume ทั้งสองความหมาย เราจะเห็นว่าโลกของคนชื่อปลูม ก็คือโลกของปลายปากกานั่นเอง ปลูมคือตัวละครที่สะท้อนความเบาหวิวของชีวิต ซึ่งโลดแล่นไปตามเส้นบรรทัดของตัวอักษรในหน้าหนังสือ องค์ประกอบทุกส่วนทุกระดับของเรื่องเปรียบได้กับชิ้นส่วนของเกมต่อรูป (puzzle) ที่ต่างก็มีความสำคัญและมีความหมายในตัวเองต่อการที่จะช่วยประกอบความหมายสำคัญของเรื่องให้ได้ภาพและความชัดเจนยิ่งขึ้น ตัวละครที่ชื่อปลูมเป็นที่มาของ Figures de l'humour (noir) et de l'ironieและในขณะเดียวกันก็เป็นเป้าหมาย หรือ objet de l'humour (noir) et de l'ironie ด้วย ปลูมเป็นโฉมหน้าของ *"คนนอก"* อย่างแท้จริง (figure de l'étrange étranger) *"คนนอก"* ในความหมายของ du dehors, hors la loi, hors de toutes les normes établies นั่นก็คือปลูมเป็นบุคคลที่เป็นส่วนเกิน บุคคลที่ไม่มีผู้ใดต้อนรับมิตรภาพและน้ำใสใจจริง ปลูมไม่สามารถปรับตัวให้เข้ากับเวลา สถานที่ และสถานการณ์ที่ตนเองต้องเผชิญได้ และในขณะเดียวกันปลูมก็เป็นตัวแทนความคิดของกวีที่มองเห็นว่าชีวิตคือความไม่แน่นอน ไม่มั่นคง เป็นชีวิตที่ไร้น้ำหนักเหมือน Plume อันหมายถึงขนนกที่สุดแท้แต่ว่ากระแสลมจะพัดพาไปในทิศทางใด

เชิงอรรถ

1) *"Un certain Plum (1930)"* พิมพ์อยู่ในหนังสือรวมเล่มชื่อ Plume, précédé de Lointain intérieur, เล่มที่ใช้อ้างอิงอยู่ใน Coll. *"Poésie/Gallimard"*, 1963, หน้า 137-178 (1ere éd. originale 1938).. แต่เรื่อง *"Un certain Plume"* ได้รับการตีพิมพ์มาก่อนที่จะนำมารวมเล่มหลายครั้ง ดังรายละเอียดต่อไปนี้
    1) *"Un certain Plume"*, Commerce, nº XXV, automne 1930, p.143-161 (1. La philosophie de Plume (เปลี่ยนเป็นชื่อ *"Un homme paisible"* เมื่อตอนนำไปพิมพ์ในผลงานรวมเล่ม). -2. Plume voyage. -3. Plume au restaurant. -4. Dans les appartements de la Reine. -5. La vision de Plume.)
    2) Les 5 chapitres, repris, suivis de 6 autres forment la première partie d'un Certain Plume, Editions de Carrefour, 13 dec., 1930.
    3) Suppression des chapitres X. *"Première mort de Plume"*, et XI. *"Deuxième mort de Plume"*, et adjonction de quatre nouveaux chapitres พิมพ์ในผลงานรวมเล่ม Plume, précédé de Lointain intérieur, Paris, Gallimard, 1938.
2) *"Postface"* ของผลงานรวมเล่ม Plume, précédé de Lointain intérieur, Paris, Gallimard, Coll. *"Poésie / Gallimard"*, 1963, p. 220.

3) Michaux (Henri), *"Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence"* in Michanux par Bréchon (Robert), Paris, Gallimard, Coll. *"Pour une Bibliothèque idéale"*. 1959, p. 9-16.
4) Ibid., p. 9-10.
5) Michaux (Henri), จากเรื่อง *"Le Portrait de A."* ใน Partie *"Difficultés (1930)"* in Plume, précédé de Lointain intérieur, p. 117.
6) ในงานเขียนที่มีชื่อว่า *"Observations"* ตีพิมพ์เป็นครั้งแรกในปี 1950 ในผลงานรวมเล่ม Passages ที่มีความหลากหลายไม่แพ้ผลงานรวมเล่มอื่นๆ ในแง่ที่ Passages จะรวมงานเขียนประเภทความเรียง (essai) บทความ บทนำ บทส่งท้าย และข้อเขียนที่ยากต่อการบ่งบอกประเภทเอาไว้เป็นจำนวนมาก Passages มีลักษณะเหมือนบันทึกส่วนตัวกลายๆ ของกวี รวมทั้งทัศนคติของเขาที่มีต่อการสร้างสรรค์ผลงานและตัวละคร ในตอนหนึ่งของ *"Observations"* ผู้อ่านจะพบกับคำอธิบายถึงที่มาและเหตุผลของตัวละครที่ Michaux ได้สร้างขึ้นมาสำหรับโลกแห่งจินตนาการของเขา ดังนี้ "Mes pays imaginaires : pour moi des sortes d'Etatstampons, afin de ne pas souffrir de la réalité. En voyage, où presque tout me heurte, ce sont eux qui prennent les heurts, dont j'arrive alors, moi, à voir le comique, à m'amuser. Mes *"Emanglons"*, *"Mages"*, *"Hivinizikis"* furent tous des personnages-tampons suscités par le voyage. (Plume disparut le jour même de mon retour de Turquie où il était né.) Quand il m'arrivait autrefois un coup dur, je n'étais embarrassé que le temps très court où j'avais à faire face, seul. Dès que j'avais trouvé un personnage (que j'avais *"reculé"* en lui), j'étais tiré d'embarras, de souffrance (du moins du plus gros, du plus intolérable). A toi maintenant! C'est pourquoi le pays étranger était une occasion, une provocation à personnages, auxquels dès lors je remettais l'affaire, celle de jouir et de souffrir, des gens et des choses étrangères et hostiles. Eux-mêmes étaient composés pour s'en ficher un peu et remuer tout sens dessus dessous." จาก Passages 1937-1963, Paris, Gallimard, Coll. *"Le Point du Jour"*, 1963, p. 153-154, (éd. originale 1950).
7) Michaux (Henri), *"Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence"* in Michaux par Bréchon (Robert), Paris, Galimard, Coll. *"Pour une Bibliothèque idéale"*, 1959, p. 10.
8) Michaux (Henri), บทส่งท้ายของผลงานรวมเล่ม La Nuit remue, Paris, Gallimard, 1967, p. 194, (éd. originale 1935).
9) "Réalisme devant soi, en soi. Il y a deux réalités : la réalité, le panorama autour de votre tête, le panorama dans votre tête. Et deux réalismes : la description du panorama autour de la tête (Théophile Gautier : *"Le Capitaine Fracasse"* [...]) et la description du panorama dans la tête (Franz Hellens : *"Mélusine"*, *"Réalités fantastiques"*, André Breton : *"Poisson Soluble"*). Extraréalisme, le premier; *"introréalisme, le second"*. จาก *"Surréalisme"*, Le Disque Vert. (Paris-Bruxelles), 3e année, 4e série ne 1, 1925, p. 85-86.

10) งานเขียนชิ้นแรกสุดของ Michaux (Henri) ชื่อว่า *"Cas de folie circulaire"*, Le Disque Vert (Paris-Bruxellex), 1ere année, ne 5 Sept. 1922 และหนังสือเล่มแรกที่ได้รับการตีพิมพ์ คือ Les Rêves et la jambe, essai philosophique et littéraire, Anvers, Editions *"Ça ira"*, 1923.

11) A travers l'humour et l'ironie, on rencontre *"l'écart sémantique qui va à l'encontre de la logique de la parole-cette loi de la non-inconséquence et de la non-inconvenance-."*

12) Mathieu (Jean-Claude), *"Légère lecture de **"Plume"**"* in Ruptures sur Henri Michaux par Dadoun (Roger), Kuentz (Pierre), Mathieu (Jean-Claude), Mouchard (Claude), Mourier (Maurice), Paris, Payot, coll. *"Traces"*, 1976, p. 144.

13) *"Ces deux figures font éclater le réel en renversant les données établie par la plaisanterie cruelle et féroce"*.

14) Michaux (Henri), *"Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence"* in Michaux par Bréchon (Robert), Paris, Gallimard, Coll. *"Pour une Bibliothèque idéale"*, 1959, p. 14.

15) Todorov (Tzvetan), Qu'est-ce que le structuralisme, 2. Poétique, Paris, Editions du Seuil, Coll. *"Points"*, 1968, p. 64.

16) Michaux (Henri), Un Barbare en Asie, Paris, Gallimard, 1967, p. 214, (1ere éd. originale 1933).

17) Michaux (Henri), *"L'Espace aux ombres"* in Face aux verrous, Paris, Gallimard, 1967, p. 188, (1ere éd. originale 1954) แต่งานเรื่อง *"L'Espace aux ombres"* ตีพิมพ์ครั้งแรกสุด ใน Nouvelles de l'étranger, Paris, Ed. du Mercure de France, 1952.

18) Michaux (Henri), จากบทกวีชื่อ *"Quelle Usine"* ใน partie *"Liberté d'action"* in La Vie dans les plis, Paris, Gallimard, 1972, p. 88-89, (1ere éd. originale juin 1949). แต่ *"Quelle Usine"* เคยได้รับการตีพิมพ์ครั้งแรกในวารสาร La Nef, août 1947, no 33.

19) ในบทส่งท้ายของผลงานรวมบทกวีที่มีชื่อว่า La Nuit remue, Paris, Gallimard, 1967, (1ere éd. originale1935) Michaux ได้เขียนถึงที่มา วัตถุประสงค์และเป้าหมายของงานสร้างสรรค์ของเขาไว้ดังนี้ "Les morceaux, sans liens préconçus, y furent faits paresseusement au jour le jour, suivant mes besoins, comme ça venait, sans *"pousser"*, en suivant la vague, au plus pressé toujours, dans un léger vacillement de la vérité, jamais pour construire, simplement pour préserver.

Ce livre, cette, expérience donc qui semble toute venue de l'égoïsme, j'irais bien jusqu'à dire qu'elle est sociale, tant voilà une opération à la portée de tout le monde et qui semble devoir être si profitable aux faibles, aux malades et maladifs, aux enfants, aux opprimés et inadaptés de toute sorte.

Ces imaginatifs souffrants, involontaires, perpétuels, je voudrais de cette façon au moins leur avoir été utile. [...] (1934). (p. 194-195)"

20) บทกวีที่ชื่อว่า *"Dans l'attente"* ตีพิมพ์ในผลงานรวมบทกวี La Vie dans les plis, Paris, Gallimard, 1972, p. 70, (1ere éd. originale 1949). ดูจะเป็นข้อพิสูจน์ได้ดีให้กับความคิดในเรื่องการแสวงหาตัวตนของคนที่มีความรู้สึกว่าหาตนเองไม่พบ คนที่พยายามจะค้นหาตนเองให้พบด้วยการให้คำจำกัดความเกี่ยวกับตนเองและด้วยการออกแสวงหา *"aventure d'être en vie (Passages, p. 142)"*

Dans L'Attente

Un être fou,
Un être phare,
Un être mille fois biffé,
Un être exilé du fond de l'horizon,
Un être boudant au fond de l'horizon,
Un être criant du fond de l'horizon,
Un être maigre,
Un être intègre
Un être fier,
Un être qui voudrait être .
Un être dans le barattement de deux époques qui s'entrechoquent,
Un être dans les gaz délétères des consciences qui succombent,
Un être comme au premier jour,
Un être ...

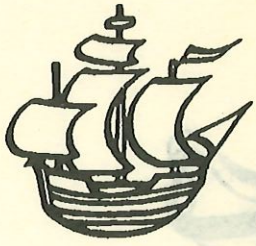
21) "La philosophie est indispensable à l'homme. Un adulte, sans philosophie est grotesque. Il faut savoir trouver son chemin vers elle. Courage et perspicacité. Mais je ne vais pas en parler spécialement ici. J'en parle partout à qui sait comprendre." จากบทกวี *"La Philosophie par le meurtre"* ใน partie *"Liberté d'action"* ในผลงานรวมบทกวี La Vie dans les plis, ibid.

หนังสือเรื่อง Un Barbare en Asie ซึ่งเป็น reportage poétique กึ่งบันทึกความทรงจำจากการเดินทางของ *"Je"* ผู้ไร้นามในหลายๆ ประเทศในเอเชียตะวันออกไกล อาทิเช่น อินเดีย เนปาล ลังกา จีน ญี่ปุ่น อินโดเนเซีย มาเลเซีย จะทำให้ผู้อ่านเห็นว่า Michaux มีความสนอกสนใจในวิถีและวิธีการดำเนินชีวิตแบบเรียบๆ ง่ายๆ ของชาวเอเชียที่เขาได้พบตามท้องถนนในชีวิตประจำวันของผู้คนธรรมดาทั่วๆ ไป และโดยเฉพาะอย่างยิ่งความสนใจที่มีต่อประเพณี และปรัชญาทางศาสนา ทั้งพุทธศาสนาและศาสนาฮินดูในอินเดีย ลัทธิเต๋าในจีน กับการนำสิ่งที่ได้พบเห็นมาเล่าสู่ให้ผู้อ่านฟังด้วยอารมณ์ขันที่ยังไม่มีความขุ่นมัวของ humour noir เข้ามาเจือปน ทำให้หนังสือเรื่อง Un Barbare en Asie มีค่าควรแก่การอ่าน เพื่อดูว่า กวีชาวยุโรปมีทัศนคติและมุมมอง ประเทศและผู้คนแถบเอเชียของเรานี้เช่นไร

22) Michaux (Henri), Passages 1937-1963, Paris, Gallimard, Coll, *"Le Point du Jour"*, 1963, p. 146, (1ere éd. originale 1950).

23) Michaux (Henri), *"La Nuit des embarras"* ใน partie *"Difficultés (1930)"* ใน Plume, précédé de Lointain intérieur, Paris, Gallimard, Coll. "Poésie/Gallimard, 1963, p. 121, (1ere éd. originale 1938) แต่ *"La Nuit des embarras"* เคยตีพิมพ์ครั้งแรกในงานเขียนชื่อ *"Trois Nuits"*, Nouvelle Revue Française, nº 199, 1er avril 1930, p. 470-475, โดยมี sous-titre ว่า *"Scénarios de cauchemars"* และประกอบด้วย 1) La nuit des embarras. -2) La nuit des disparitions. -3) La nuit des assassinats. อนึ่ง *"La nuit des assassinats"* นี้ ได้นำไปพิมพ์รวมไว้กับเรื่อง *"Un certain Plume"* เป็นตอนที่ VIII แต่เปลี่ยนชื่อตอนเป็น *"L'arrachage des têtes"* เมื่อเป็นเช่นนี้เราอาจสามารถจะพิจารณาได้ว่า งานเขียนเหล่านี้มีความสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิดทั้งด้านของระยะเวลาที่ผลงานถูกผลิตออกมา ทั้งด้านแนวความคิดของกวีผู้ประพันธ์ด้วย

24) Michaux (Henri), *"Lieux inexprimables"* in La Vie dans les plis, Paris, Gallimard, 1972, p. 175, (1ere éd. originale 1949). แต่สำหรับ "Lieux inexprimables" นี้ เคยได้รับการตีพิมพ์ในวารสาร Fontaine, Sept. 1947 nº 61 มาก่อนแล้ว



จากบรรณาธิการ

วารสารสมาคมครูภาษาฝรั่งเศสนี้เป็นฉบับที่ 62 เล่มที่ 2 ของ พ.ศ. 2536 มีขนาดหนาเป็นพิเศษ เพื่อถัวเฉลี่ยกับเล่มที่ 1 บางนิดเดียวจนสมาชิกพึมพำๆ กันใหญ่

บทความทั้งหมดในวารสารฉบับนี้เป็นการรวบรวมผลงานทางวิชาการของสถาบันสมาชิก ส.ค.ฝ.ท. คือ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งได้จัดการประชุมเสนอผลงานทางวิชาการ เรื่อง *ภาษาและวรรณคดีฝรั่งเศส ครั้งที่ 4* ณ ห้องประชุมสารนิเทศ หอประชุมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อวันที่ 17 ตุลาคม 2535 บทความที่เสนอในที่ประชุมบางเรื่องมิได้ตีพิมพ์ในวารสารนี้เพราะปรากฏอยู่ในวารสารวิชาการอื่นแล้ว บางบทความได้นำข้อความบางส่วนออกไปเพื่อให้มีความยาวเหมาะสมกับรูปเล่มของวารสารที่พึงเป็น ดังนั้น จึงขออภัยเจ้าของบทความไว้ในที่นี้ด้วย

หวังว่ามวลสมาชิกคงได้รับความรู้และมีโลกทัศน์กว้างไกลขึ้นพอสมควร เมื่อได้อ่านบทความที่มีคุณค่ายิ่งของอาจารย์ผู้สอนภาษาและวรรณคดีฝรั่งเศส ทั้ง 7 ท่าน ในวารสารฉบับนี้

♪ *สิทธา พินิจภูวดล*



วัฒนาพานิช (วพ) สาราญราษฎร์

สำนักพิมพ์วิชาการที่ประสบความสำเร็จสูงสุดของประเทศ

เมื่อเริ่มใช้หลักสูตรแบบปรับปรุง พ.ศ. 2533
(วพ) เป็นผู้นำแต่ผู้เดียว ที่หนังสือเรียนทุกเล่ม มี***สาระสำคัญ*** และ ***จุดประสงค์การเรียนรู้*** ทั้ง ***จุดประสงค์ปลายทาง*** และ ***จุดประสงค์นำทาง*** นอกเหนือไปจากกิจกรรมและแบบฝึกหัด ส่งผลให้สำนักพิมพ์อื่นต้องหันมาทำอย่างเดียวกัน ดังเป็นที่ประจักษ์อยู่ทั่วไปแล้ว

บัดนี้ (วพ) ก้าวล้ำนำหน้าไปอีกแล้ว
เป็นสิ่ง **มหัศจรรย์** ที่ทำขึ้นเพื่อ **ปีแห่งคุณภาพการศึกษา 2537**
นั่นคือ

หนังสือเรียนสมบูรณ์แบบ ชั้น ม.ต้น

Four in One

ความมหัศจรรย์ พูดสั้น ๆ ก็เข้าใจ

ประกอบด้วย

1. **เนื้อหาที่สมบูรณ์ครบถ้วนตามหนังสือเรียนฉบับอนุญาต ฯ**
   แบ่งออกเป็นคาบ ๆ ใช้สอนได้พอดีตลอดภาคตามหลักสูตร !
2. **ทุกคาบมีแบบฝึกหัดประจำคาบ**
   เป็นแบบฝึกหัดพิเศษ เพราะให้ทำได้ทันทีโดยไม่จำเป็นต้องสอนก่อน แม้ผู้สอนแทน ก็สามารถสอนได้โดยไม่ต้องเตรียมการสอน !!
3. **ทุกบท มีแบบทดสอบประจำบท ทั้งปรนัยและอัตนัย** จัดแยกเป็นหมวดหมู่ตามจุดประสงค์การเรียนรู้ ตามความต้องการของหลักสูตรฉบับปรับปรุง พ.ศ. 2533 !!
4. **แบบทดสอบปลายภาคพิเศษสุด** ใช้ได้ทันที โดยไม่จำเป็นต้องดัดแปลง !!!!

ก้าวล้ำนำหน้ารวดเร็วอย่างนี้
สำนักที่จ้องจะลอกเลียนก็ต้อง หนักใจหน่อย สงสัยรายละเอียดโปรดสอบถาม

วัฒนาพานิช (วพ) สาราญราษฎร์

สำนักพิมพ์วิชาการที่ประสบความสำเร็จสูงสุดของประเทศ

หนังสือเรียนสมบูรณ์แบบ ชั้น ม.ปลาย

สำหรับโรงเรียนที่ต้องการสอนให้นักเรียนได้ 2 อย่างพร้อมกัน คือ

- **มีความรู้**

และ ■ **สอบเข้ามหาวิทยาลัยได้ด้วย**

อะไรกัน ? หนังสือเรียนสมบูรณ์แบบจะดีขนาดนั้นเชียวหรือ ?

แน่นอน...

เพราะเป็นหนังสือเรียนชนิด Three in One

1. ***มีเนื้อหาสมบูรณ์ที่สุด***
เพราะใช้เนื้อหาตามหนังสือเรียนฉบับได้รับอนุญาตโดยไม่ตัดทอนเลย

2. *มีข้อสอบคัดเลือกเข้ามหาวิทยาลัยนำมารวมหมวดหมู่ไว้เป็นแบบทดสอบประจำบททุกบทตลอดเล่ม แต่ละข้อระบุชัดเจนว่าเป็นข้อสอบรหัสวิชาใด พ.ศ. ใด เป็นหลักประกันว่าใช้หนังสือนี้แล้วจะทำข้อสอบคัดเลือกเข้ามหาวิทยาลัยได้แน่*

*ที่ **พิเศษ** กว่านั้นคือ เนื้อหาส่วนใดในบทนั้น ๆ ที่ยังไม่เคยออกข้อสอบเลยก็นำส่วนนั้นมาทำเป็นข้อสอบดักไว้ เท่ากับเป็นการเก็งข้อสอบว่าจะต้องออกมาในทำนองนั้นในปีต่อ ๆ ไป*

แบบทดสอบประจำบททุกบท แยกเป็นหมวดหมู่ตามจุดประสงค์การเรียนรู้ของแต่ละบท สามารถใช้สอบเก็บคะแนนรายจุดประสงค์ตามระเบียบวัดผลครบทุกจุดประสงค์

3. ***มีแบบทดสอบท้ายเล่ม***
สามารถใช้เป็นข้อสอบปลายภาคได้โดยไม่จำเป็นต้องดัดแปลง

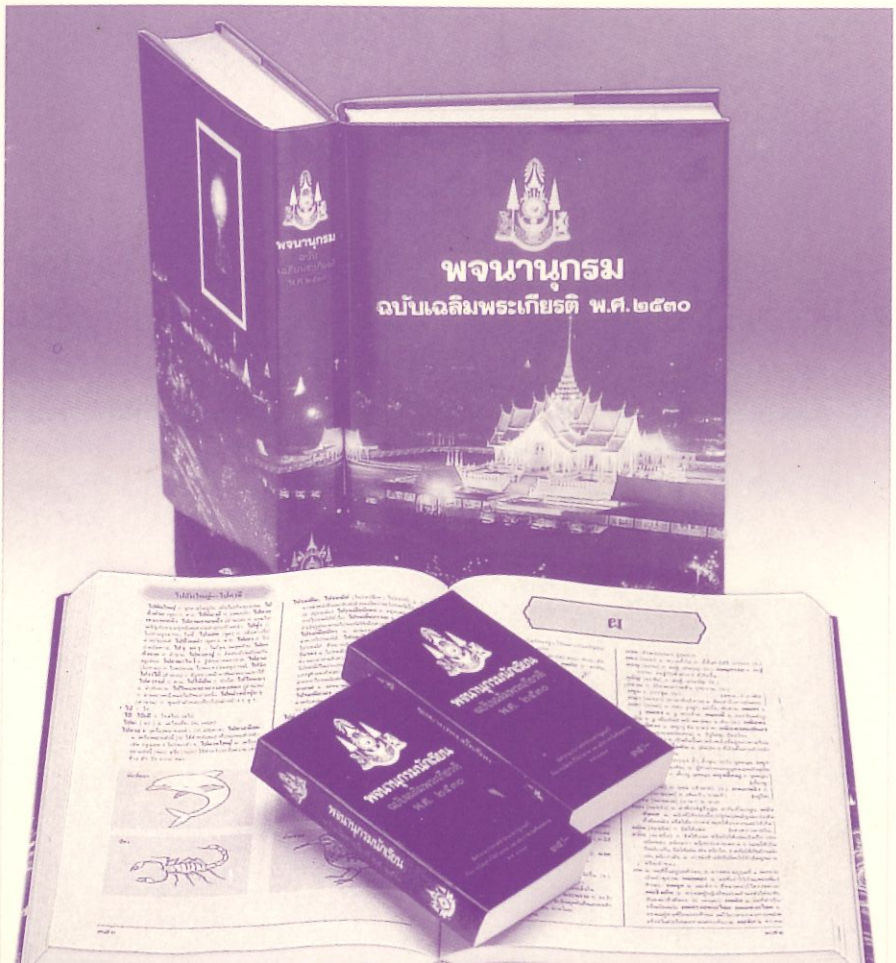
2537 ปีแห่งคุณภาพการศึกษา
มีจำหน่ายแล้ว...

วัฒนาพานิช วพ ปัญญาประสิทธิ์ **สาราญราษฎร์**

สำนักพิมพ์วิชาการที่ประสบความสำเร็จสูงสุดของประเทศ

* โดยได้รับพระบรมราชานุญาต

พจนานุกรม
ฉบับเฉลิมพระเกียรติ*



วางจำหน่ายแล้ว ตามร้านหนังสือทั่วประเทศ

จัดพิมพ์ และจำหน่ายโดย

วัฒนาพานิช สำราญราษฎร์

216–222 ถนนบำรุงเมือง กรุงเทพ 10200 โทร. 2229394 ● 2225371 ● 2225372

ราคาเล่มละ 250.– บาท ฉบับนักเรียน 35.– บาท