วารสาร
สมาคมครูภาษาฝรั่งเศสแห่งประเทศไทย
ฉบับที่ 33 ปีที่ 9 เล่มที่ 1 มกราคม–มีนาคม พ.ศ. 2529

BULLETIN DE L'ASSOCIATION THAÏLANDAISE
DES PROFESSEURS DE FRANÇAIS

Vol. 33 9e ANNEÉ NO. 1 JANVIER – MARS 1986 ISSN 0857 – 0604

ภาษาและวรรณคดีฝรั่งเศส

LANGUE ET LITTERATURE FRANÇAISE

รอยัล เดอลุกซ์
ความสุขคลาสสิค
ROYAL STANDARD
III
โรงงานยาสูบ กระทรวงการคลัง

วารสารสมาคมครูภาษาฝรั่งเศสแห่งประเทศไทย

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

ฉบับที่ 33 ปีที่ 9 เล่มที่ 1 เดือนมกราคม–มีนาคม พ.ศ. 2529 ISSN 0857 – 0604

คณะผู้จัดทำ

ที่ปรึกษา

สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา
นางลัดดา วงศ์สาบัณห์
นางธิดา บุญธรรม
นายเดช ตะละภัฏ

กองบรรณาธิการ

นางสิทธา พินิจภูวดล บรรณาธิการ
นางกุลศักดิ์ ฉายางาม บรรณาธิการผู้ช่วย
นางสาวอัจฉรา โชติบุตร
นางสาวจิรพรรษ์ บุณยเกียรติ
นางสาวเพ็ญศิริ เจริญพจน์
นางสาวพิมพา ฐานิสสรณ์
นางสาวจีรังลักษณ์ ศกุนตะลักษณ์
นางสาวชวนี เสนีวงศ์ ณ อยุธยา
นางสาวมลฤดี ปาลสุข
นางสาวศิริธร อุษฎีพรรณ์
นายปณิธิ หุ่นแสวง
นางสาวเดือนใจ จุลดุลย์
นางสาวนุชนาฏ หาญดำรงกุล
นางมยุรี บารมี เลขานุการ

วัตถุประสงค์

1. เพื่อเผยแพร่ความรู้เกี่ยวกับการเรียนการสอนภาษาฝรั่งเศสและฝรั่งเศสศึกษา
2. เพื่อสร้างความสัมพันธ์ระหว่างสมาชิก
3. เพื่อส่งเสริมการศึกษาและวิจัยเกี่ยวกับวิชาภาษาฝรั่งเศส วิชาฝรั่งเศสศึกษา และระเบียบวิธีสอน

สำนักงานวารสาร เลขที่ 30/9 พหลโยธิน 2 กรุงเทพ ฯ 10400 โทร. 2790733 ติดต่อบรรณาธิการ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง โทร. 3180888, 3180054

กำหนดออกวารสาร ปีละ 4 ฉบับ ราคาฉบับละ 25 บาท ค่าบำรุงสมาชิกวารสารปีละ 100 บาท พร้อมค่าส่ง สนใจบอกรับได้ที่นางสิทธา พินิจภูวดล ณ สำนักงานวารสาร

เจ้าของ : สมาคมครูภาษาฝรั่งเศสแห่งประเทศไทย
ASSOCIATION THAÏLANDAISG DES PROFESSEURS DE FRANÇAIS

รายนามคณะกรรมการบริหาร สคฝท. ชุดที่ 5 ประจำปี 2529–2531

สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา
องค์นายกกิตติมศักดิ์

1.	นางธิดา บุญธรรม	อุปนายก
2.	นางสาวประมาณ ลี้ศิริเสริญ	เลขานุการ
3.	นางสาวอรวรรณี ป้านสวัสดิ์	ผู้ช่วยเลขานุการ
4.	นางวงจันทร์ พินัยนิติศาสตร์	เหรัญญิก
5.	นางสาวสุธาสินี ผลวัฒนะ	ผู้ช่วยเหรัญญิก
6.	นายกรกช อุปถัมภ์นรากร	นายทะเบียน
7.	นางสาวจีรังลักษณ์ ศกุนตะลักษณ์	ผู้ช่วยนายทะเบียน
8.	นางอรวรรณ รัตนกาพ	ประชาสัมพันธ์
9.	นางพรทิพา ถาวรบุตร	ผู้ช่วยประชาสัมพันธ์
10.	นางสิทธา พินิจภูวดล	สาราณียกร
11.	นางอุไร พลกล้า	สมาชิกสัมพันธ์
12.	นางนันทพร เลาหบุตร	ผู้ช่วยสมาชิกสัมพันธ์
13.	นางสาวอัจฉรา โชติบุตร	ปฏิคม
14.	นางสาวนุชนาฏ หาญดำรงกุล	ผู้ช่วยปฏิคม
15.	นางสาวชวนี เสนีวงศ์ ณ อยุธยา	บรรณารักษ์
16.	นางกุลศักดิ์ ฉายางาม	กรรมการ
17.	นายเดช ตะละภัฏ	กรรมการ
18.	นางสาวประภา งานไพโรจน์	กรรมการ
19.	นางสาวเพ็ญศิริ เจริญพจน์	กรรมการ
20.	นายปณิธิ หุ่นแสวง	กรรมการ

● **ทัศนะใด ๆ ที่แสดงออกในบ้อเขียน ในวารสาร สคฝท. นี้ เป็นของผู้เขียน มิใช่ของกองบรรณาธิการ หรือของสมาคมครูภาษาฝรั่งเศสแห่งประเทศไทย**

พิมพ์ที่ บริษัทสำนักพิมพ์ วัฒนาพานิช จำกัด 31/1–32/2 ถนนมหาไชย กรุงเทพ ฯ 10200
นายเริงชัย จงพิพัฒนสุข ผู้พิมพ์ผู้โฆษณา โทร. 2224722–2222788.

สารบาญ

ความเป็นอื่นของวัฒนธรรมฝรั่งเศส (L'Altérité de la Culture française)	*เจตนา นาควัชระ*	4
วรรณคดีฉบับวิจารณ์ (L'Edition Critique)	*เพ็ญศิริ เจริญพจน์*	24
จินตนาการของผู้หญิง	*นวลฉวี พานิชกุล*	40
นวนิยายเซอร์เรียลิสต์ (Le Roman surréaliste)	*สดชื่น ชัยประสาธน์*	51
กามูส์ : สายน้ำและแสงแดด (Camus : la mer et le soleil)	*จีระพรรษ์ บุณยเกียรติ*	73
ความแปลกแยกในนวนิยายฝรั่งเศสร่วมสมัย	*อนงค์นาฏ เถกิงวิทย์*	84
การอ่านเอกสารทางวิทยาศาสตร์ (La Lecture de textes scientifiques)	*ศรีจันทร์เพ็ญ ชูขจร*	104
กาลและกาลลักษณะในภาษาฝรั่งเศส (Temps et aspects en français)	*สุภาภรณ์ อาภาวัชรุตม์*	116
พจนานุกรมศัพท์ท่องเที่ยวไทย–ฝรั่งเศส (Le Dictionnaire thaï – français pour le tourisme)	*วัลยา วิวัฒนศร*	125
ลักษณะการใช้กฎเรื่องกาลในโศกนาฏกรรมคลาสสิก (Le Traitement de l'unité de Temps dans la tragédie classique)	*ประหยัด นิชลานนท์*	136
Le Baroque dans l'oeuvre théâtrale de Corneille (ลักษณะบาร็อคในบทละครของกอร์เนย)	*Suwanna Satapatpattana*	152
ลักษณะโศกนาฏกรรมในละครของ ซามูเอล เบคเกต (Le Tragique dans le théâtre de Samuel Beckett)	*ขจิตรา ภังคานนท์*	180
อังเดร มาลโรซ์ แนวคิดปฏิวัติสู่อนุรักษ์นิยม	*ธีรา สันตคุสิต*	195
ใคร–อะไร–ที่ไหน	*จีรังลักษณ์ ศกุนตะลักษณ์*	206
กิจกรรมสมาคม		208
จากบรรณาธิการ		209

เนื่องในวโรกาสวันคล้ายวันประสูติ องค์นายกกิตติมศักดิ์
สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา

สมาคมครูภาษาฝรั่งเศสแห่งประเทศไทย
ขอน้อมเกล้าน้อมกระหม่อมถวายพระพร
ด้วยอายุ วรรณะ สุขะ พละ ยิ่งยืนนาน เทอญ.

ความเป็นอื่น ของ วัฒนธรรมฝรั่งเศส (1)

เจตนา นาควัชระ*

ผู้เขียนบทความนี้เป็นครูภาษาเยอรมัน แม้จะมีโอกาสได้เล่าเรียนภาษาฝรั่งเศส และได้มีโอกาสสอนวิชาวรรณคดีฝรั่งเศสในสถาบันอุดมศึกษาบางแห่งมาบ้าง แต่ประสบการณ์จากการที่ได้สัมผัสกับชีวิตความเป็นอยู่ของคนฝรั่งเศสในประเทศฝรั่งเศสมีน้อยมาก การมองวัฒนธรรมฝรั่งเศสในแง่ของ "ความเป็นอื่น" จึงจัดได้ว่าเป็นการวางตัวออกห่างจากจุดกำเนิดของวัฒนธรรมนั้นถึง 2 ชั้น ชั้นที่ 1 เป็นเรื่องของการมองวัฒนธรรมฝรั่งเศสจากมุมมองของคนไทย ชั้นที่ 2 เป็นเรื่องของคนไทยที่ได้มีโอกาสไปร่วมมองวัฒนธรรมฝรั่งเศสจากจุดยืนของวัฒนธรรมอังกฤษและเยอรมัน ทั้งนี้เพราะผู้เขียนได้ศึกษาวิชาด้านภาษาและวรรณคดีฝรั่งเศสจากมหาวิทยาลัยในอังกฤษ และเยอรมนี ถ้าบทความนี้จะมีคุณค่าบ้างสำหรับผู้เชี่ยวชาญไทยด้านภาษา วรรณคดี และวัฒนธรรมฝรั่งเศส ก็คงจะเป็นไปในทำนองที่ว่าความเบี่ยงเบนจากความเข้าใจที่ถูกต้องอาจจะกระตุ้นให้เพื่อนร่วมงานได้นำประเด็นปัญหาต่าง ๆ ไปวิเคราะห์ต่อไป อันจะยังประโยชน์ต่อการเรียนการสอนในด้านนี้ได้ ผู้เขียนมีความเชื่อว่า "ความเป็นอื่น" เป็นประเด็นที่สำคัญยิ่งในการถ่ายทอดความรู้ที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมต่างประเทศ เพราะไม่ว่าโลกสมัยใหม่จะแคบลงมาด้วยการสื่อสารที่มีประสิทธิภาพเพียงใดก็ตาม ลักษณะที่ว่า เขาเป็นเขา เราเป็นเรา และปัญหาเรื่องช่องว่างทางวัฒนธรรม ก็คงจะหลงเหลืออยู่บ้างไม่มากก็น้อย ดังที่ผู้เขียนได้แสดงทัศนะไว้ในบทความเรื่อง "ความคิด" เรื่อง "ความเป็นอื่น" ในการศึกษาวรรณคดี"(2)

จะขอเข้าสู่ปัญหาด้วยการเล่าประสบการณ์ส่วนตัวในส่วนที่เกี่ยวกับการสัมผัสกับวัฒนธรรมฝรั่งเศสเสียก่อน โดยที่จะนำประสบการณ์ดังกล่าวมาวิเคราะห์ให้เห็นว่า "ความเป็นอื่น" มีบทบาทอย่างไรในกระบวนการรับวัฒนธรรมของต่างชาติ ประสบการณ์แรกเป็นเรื่องพื้น ๆ ที่อาจไม่มีคุณค่าในทางวิชาการเท่าใด ในราวปี ค.ศ. 1960 ผู้เขียนได้มีโอกาสเดินทางไปประเทศฝรั่งเศสเพื่อเข้าร่วมงานกับสมาคม "Service Civil International" ซึ่งไปตั้งค่ายอาสาสมัครช่วยเหลือชาวบ้านที่ประสบอุทกภัยอยู่ที่หมู่บ้านชื่อ Ceillac ใกล้กับเมือง Briançon ในแคว้น Hautes – Alpes การเดินทางครั้งนั้นเป็นการเดินทางข้ามประเทศ คือ ลงเรือที่ Southampton มาขึ้นที่ St. Malo แล้วแวะค้างแรมตามเมืองต่าง ๆ รายทาง เช่น Nantes, Poitiers, Limoges, Clermont – Ferrand มาจนถึง Lyon ซึ่งเป็นตอนเย็นมากแล้ว และบ้านเยาวชน (auberge de jeunesse) ที่พักอยู่ก็ตั้งอยู่ห่างไกลจากชุมชน เมื่อได้เวลาอาหารเย็น ผู้เขียนกับเพื่อนชาวอังกฤษก็เดินไปที่ร้านอาหารเล็ก ๆ แห่งหนึ่ง เจ้าของร้านบอกว่าอาหารหมด

* ศาสตราจารย์ประจำ คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

จะทำให้ได้ก็แต่ไข่ทอด แต่เมื่อไม่มีขนมปังก็ไม่สามารถทำอาหารเย็นมื้อนี้ให้ได้ "ความเป็นอื่น" ของวัฒนธรรมฝรั่งเศสปรากฏให้เห็นแล้วอย่างเด่นชัดต่อคนไทยคนหนึ่ง ซึ่งไม่เข้าใจว่าเหตุใดขนมปังจึงเป็นเงื่อนไขของการทอดไข่ให้รับประทาน แม้แต่เพื่อนของผู้เขียนซึ่งเป็นชาวตะวันตกด้วยกันก็ยืนยันว่าเขารับประทาน omelette ได้โดยไม่มีขนมปัง ซึ่งผู้เขียนเองก็สนับสนุนเขาเท่ากับเป็นการร่วมมอง "ความเป็นอื่น" ของวัฒนธรรมฝรั่งเศสด้วยสายตาของคนอังกฤษ เจ้าของร้านแสดงความประหลาดใจเป็นอย่างยิ่ง และก็ยังยืนยันว่าไม่สามารถหุงหาอาหารเย็นให้เราได้ พร้อมกับอุทานออกมาซ้ำ ๆ กันหลายครั้งว่า "Sans pain? Sans pain? Sans pain?" ซึ่งเราก็อดขำไม่ได้ เพราะช่างเหมือนกับมุขตลกในการใช้คำพูดซ้ำ ๆ ในละครของ Moliere เสียนี่กระไร (เช่น "Sans dot!" ใน **L'Avare** หรือ Le pauvre homme!" ใน **Tartuffe**) แต่โชคดีที่มีลูกค้าคนหนึ่งยืนดื่มเหล้าองุ่นแดงแบบพื้น ๆ อยู่ที่เคาน์เตอร์ ท่าทางคงเป็นกรรมกรที่เพิ่งเลิกงาน เขาแสดงความเป็นมิตรต่อชาวต่างชาติด้วยการอาสากลับไปเอาขนมปังที่บ้านมาให้ ภายในเวลาไม่นานนักเราก็ได้รับประทานอาหารเย็นอันโอชะ ประกอบด้วยไข่ทอดและขนมปัง ผู้เขียนจำได้ว่าขนมปังก้อนนั้นแข็งจนเกือบจะเป็นอาวุธป้องกันตัวได้แล้ว แต่มันก็เป็นขนมปังที่อร่อยที่สุดที่เคยได้รับประทานมา "ความเป็นอื่น" ของวัฒนธรรมฝรั่งเศสผนวกกับความเป็นมิตรของคนฝรั่งเศส หักกลบลบหนี้กันแล้วก็คงจะออกมาเป็นข้อสรุปได้ว่า ถึงจะเป็น**อื่น**อย่างไร ความเป็นอื่นนั้นก็ยังตั้งอยู่บนรากฐานของความเป็น**คน**

ถ้าจะนำประสบการณ์ที่กล่าวมาข้างต้นนี้มาวิเคราะห์ในเชิงวิชาการ เราก็อาจจะใช้หลักของ "สัญวิทยา" เข้ามาจับ ดังที่นักวิจารณ์ชาวฝรั่งเศส Roland Barthes ได้แสดงไว้ให้เห็นเป็นตัวอย่างในหนังสือ Mythologies (1957) ของเขา ขนมปังในที่นี้อาจทำหน้าที่เป็นตัวสัญญะ (signe) ที่บ่งบอกให้เห็นถึงแบบแผนทางวัฒนธรรมได้ ถ้าเราจะถือว่าประสบการณ์ที่ผู้เขียนเล่ามาเป็น "parole" คือเป็นปรากฏการณ์หรือเหตุการณ์ที่มีลักษณะเฉพาะตัว เราก็อาจจะศึกษาปรากฏการณ์อื่น ๆ ที่เกี่ยวเนื่องไปจนถึงขั้นที่เราจะพอสังเกตเห็นระบบในรูปของ "langue" ได้ ปรากฏการณ์อื่น ๆ ที่เราเห็นได้ก็คงมีอยู่ (และอาจสังเกตเห็นได้คมชัดกว่าที่เจ้าของถิ่นจะทำได้เสียด้วยซ้ำ เพราะ "ความเป็นอื่น" เป็นสิ่งที่เร้าความสนใจอยู่เป็นทุนแล้ว) เช่น การที่คนฝรั่งเศสเป็นส่วนมากต้องการที่จะรับประทานขนมปังที่เพิ่งทำเสร็จใหม่นับตั้งแต่มื้อเช้าเป็นต้นมา โดยที่พร้อมที่จะฝ่าอากาศหนาวออกไปร้านขนมปังที่ใกล้บ้านตั้งแต่เช้าตรู่ การที่ชุมชนจะต้องมีร้านขนมปังอยู่ในระยะที่พอเดินถึง วิธีการรับประทานอาหารเช้าด้วยการจุ่มขนมปังใหม่ที่ยังกรอบอยู่ลงในชามกาแฟใส่นม การรับประทานอาหารให้หมดชามอย่างมีประสิทธิภาพด้วยการใช้ขนมปังเช็ดชามแล้วรับประทานเข้าไป ยิ่งกว่านั้นเราอาจจะเฝ้าสังเกตไปถึงการใช้ขนมปังไปในทางที่ไม่ถูกไม่ควร (ในทัศนะของเรา) ด้วยการใช้ขนมปังเช็ดชามแทนการล้างชามซึ่งเป็นการผิดสุขลักษณะอย่างยิ่ง แต่ก็เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นในสังคมฝรั่งเศส เราอาจคิดไปถึงลักษณะเฉพาะของการทำแซนด์วิชแบบฝรั่งเศส ซึ่งผู้ที่ไม่คุ้นกับการบริโภคแบบฝรั่งเศสย่อมจะถือว่าเป็นการประทุษร้ายต่อเหงือกและฟัน อาหารที่พื้นที่สุดของคนฝรั่งเศสในยามยากก็คงจะเป็นขนมปังกับเหล้าองุ่น (ซึ่งอาจเทียบเคียงได้กับข้าวคลุกน้ำปลาของคนไทยภาคกลาง) ในท้ายที่สุดแล้วเราก็คงจับ "langue" ของวัฒนธรรมฝรั่งเศสในด้านหนึ่งได้จากเรื่องของขนมปัง เราคงจะมองเห็น "grammaire" ของวัฒนธรรมฝรั่งเศสที่มีแบบแผนและระบบที่เราสังเกตได้ เราอาจจะพูดถึง "วัฒนธรรมขนมปัง"

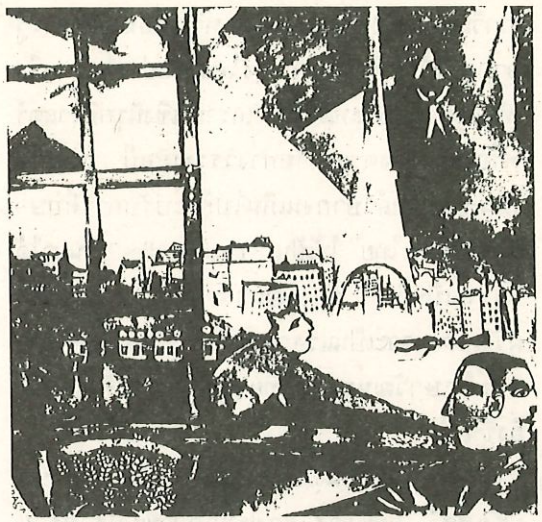
ของชาวฝรั่งเศส เช่นเดียวกับที่เขาก็คงจะพูดถึง "วัฒนธรรมข้าว" ของเราได้ ถ้าจะก้าวล้ำไปอีกก้าวหนึ่งในการหาข้อสรุปรวมทางวิชาการ เราคงจะต้องไม่ลืมประเพณีของชาวคริสต์ เช่น พิธีรับศีลมหาสนิท ซึ่งมีขนมปังและเหล้าองุ่นเป็นองค์-ประกอบหลัก เช่นเดียวกับที่คนไทยประกอบพิธีต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นการทำบุญเลี้ยงพระ หรือตักบาตรข้าวก็เป็นองค์ประกอบที่สำคัญ ในระดับชาวบ้านก็มีการทำขวัญข้าว และในระดับของบ้านเมืองก็มีพระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ ถ้าพระนาง Marie – Antoinette ต้องมีอันเป็นไปเพราะไม่รู้บุญคุณของ**ขนมปัง** เราก็อาจจะสรุปเข้าข้างตัวเองได้ว่าที่เราอยู่รอดมาได้ทุกวันนี้ก็เพราะเจ้าบ้านผ่านเมืองของเรารู้คุณ**ข้าว** และคนที่กำลังถูกแช่งชักหักกระดูกในสังคมไทยปัจจุบันก็คือคนที่หากินโดยมิชอบกับเรื่องข้าว แก่นของ "ไวยากรณ์แห่งชีวิต" ของเราคือข้าวฉันใด แก่นของวัฒนธรรมของเขาก็คือขนมปังฉันนั้น ประเด็นที่ควรพิจารณาในที่นี้ก็คือคนที่กินข้าว กับคนที่กินขนมปัง จะเข้าใจกันและอยู่ร่วมโลกกันด้วยความผาสุกได้สักเพียงไหน "ความเป็นอื่น" เป็นช่องว่างทางวัฒนธรรมที่เป็นอุปสรรคมากน้อยเพียงใด สัญวิทยาคงจะนำเราไปสู่ความเข้าใจได้ในระดับหนึ่งเท่านั้น ความมีน้ำใจของกรรมกรฝรั่งเศสผู้นั้นที่เดินกลับบ้านไปเอาขนมปังมาช่วยชาวต่างชาติสองคนมิให้ต้องอดอาหารเย็นมื้อนั้นที่เมือง Lyon อธิบายได้ด้วยสัญวิทยาหรือหรือเราจะต้องนำศาสตร์อื่นเข้ามาช่วย หรือไม่ต้องใช้ศาสตร์ใด ๆ เข้ามาจับก็เข้าใจได้

การวิเคราะห์แบบแผนชีวิตความเป็นอยู่โดยอาศัยหลักวิชาที่หยิบยืมกันข้ามสาขาได้นั้นจัดว่าเป็นแนวทางที่ยอมรับกันในวงการฝรั่งเศสอันที่จริง การที่เราได้สัมผัสกับวัฒนธรรมฝรั่งเศส (ซึ่งรวมถึง**วัฒนธรรมทางวิชาการ**ด้วยนั้น) นับว่าเป็นคุณประโยชน์ต่อเราอยู่ไม่น้อย ผู้ที่ได้ศึกษาภาษาฝรั่งเศสมาไม่ว่าในระดับใดจะต้องตระหนักถึงความสำคัญของ "Civilisation" เรามักจะไม่ศึกษาแต่เฉพาะภาษาฝรั่งเศส หรือแต่เฉพาะวรรณคดีฝรั่งเศส แต่เรามักจะต้องเดินตามกติกาฝรั่งเศสในการเรียน "Civilisation" ด้วย ถ้าจะนำเอาประสบการณ์การเรียนที่จำมานี้เทียบการเรียนเรื่องของไทยเองบ้าง เราก็คงอดคิดไม่ได้ว่าถ้าเราได้สร้างแบบแผนการศึกษาที่ทั้งกว้างและทั้งลึกมาตั้งแต่ต้น เราก็คงไม่จำเป็นจะต้องมารณรงค์เรื่อง "ไทยศึกษา" ในระดับอุดมศึกษากันอย่างแข็งขันหรือคงจะไม่ต้องมาตอกย้ำความสำนึกในเอกลักษณ์ไทย ดังที่กระทำกันอยู่อย่างขมักเขม้นในปัจจุบัน ลักษณะที่เป็น "สหวิทยาการ" ซึ่งเราเพิ่งจะมาเร่งเร้าให้ความสำคัญกันในระบบการศึกษาและการวิจัยในระยะหลังนี้ เป็นสิ่งที่มีอยู่แล้วในการศึกษาที่เราเรียกกันอย่างพื้น ๆ ว่า "ภาษาฝรั่งเศส" โดยที่ไม่ต้องเอาคำว่า "Studies" เข้าไปต่อท้าย หรือต้องเน้นถึงความจำเป็นที่จะต้องส่งเสริม "inter – disciplinarity" หรือ "multi – disciplinarity" แม้แต่การศึกษาวรรณคดีฝรั่งเศสที่ทำกันอยู่เป็นประเพณีนี้ก็ให้รากฐานที่ครอบคลุมงานเขียนในวงกว้างอยู่แล้วคือมิใช่เป็นการศึกษาแต่เฉพาะ "วรรณคดีที่สร้างด้วยจินตนาการ" (imaginative literature) จะขอยกตัวอย่างเกี่ยวกับเรื่องนี้ที่เป็นรูปธรรมสักหน่อย ผู้ที่ศึกษาวรรณคดีฝรั่งเศสในศตวรรษที่ 17 มักจะถูกกำหนดให้อ่านงานของ Descartes, Pascal, Madame de Sévigny, La Rochefoucauld และ La Bruyère ซึ่งมิใช่เป็นงานเขียนที่รวมอยู่ในวรรณคดีประเภทหลักทั้งสามอันได้แก่ ละคร เรื่องเล่า และกวีนิพนธ์ เมื่อเล่าเรียนมาถึงศตวรรษที่ 18 เราก็จำเป็นจะต้องศึกษางานประเภทที่เราเรียกกันเป็นภาษาไทยอย่างกว้าง ๆ ว่า "สารคดี" ด้วย เมื่อเราศึกษางานของ Rousseau เราก็คงจะไม่จำกัดวงอยู่แต่ **La Nouvelle Héloïse** หรือ

Rêveries du promeneur solitaire แต่คงจะต้องให้ความสนใจต่องานอื่น ๆ เช่น **Discours** ที่สำคัญทั้ง 2 เรื่อง และ Du **Contrat Social** ด้วย หลักสูตรภาษาฝรั่งเศสของสถาบันอุดมศึกษาบางแห่งกำหนด **De l'Esprit des lois** ของ **Montesquieu** ให้เป็นหนังสือบังคับของผู้ที่เรียนวิชาเอกในคณะอักษรศาสตร์ แม้ว่าวรรณคดีในศตวรรษที่ ๑๙ จะเดินเข้าสู้สูตรของ "imaginative literature" มากขึ้น แต่เราก็มักจะไม่ทิ้งงานเขียนในลักษณะอื่น ๆ เสียทีเดียว และก็ยังจะให้ความสนใจต่องานวิจารณ์ของ Madame de Staël, Sainte – Beuve และ Baudelaire งานด้านประวัติศาสตร์ของ Michelet หรืองานด้านปรัชญาของ Saint – Simon, Auguste Comte และ Renan อยู่บ้าง สรุปได้ว่าความรู้พื้นฐานด้าน "วรรณคดีฝรั่งเศส" นั้น อาจจะครอบคลุมวิทยาการสาขาอื่น ๆ อยู่ด้วย (ซึ่งมาแยกตัวเป็นอิสระต่อกันในภายหลัง) นักศึกษาอักษรศาสตร์จากบางสถาบันอาจจะมีความรู้บางด้านที่สามารถจะนำไปอภิปรายถกเถียงได้กับเพื่อนนักศึกษาในสาขารัฐศาสตร์ หรือปรัชญาหรือกฎหมาย และอาจได้เปรียบนักศึกษาเหล่านั้นในบางกรณี เพราะได้สัมผัสกับตัวบทในระดับปฐมภูมิมาแล้ว นักรัฐศาสตร์หรือนักนิติศาสตร์บางคนอาจจะรู้จัก **De l' Esprit des lois** แต่เพียงในระดับทุติยภูมิ คือ ผ่านตำราทางรัฐศาสตร์หรือทางกฎหมายที่ย่อความหรือย่อยความมาให้แล้ว เป็นอันว่าวิชาวรรณคดีฝรั่งเศสจะแปลความว่าเป็น "French Literature" ในความหมายที่แคบมิได้ เพราะเป็น "French Studies" อยู่ในตัวแล้ว อันที่จริง ในฐานะที่เป็นคนไทย เราก็คงไม่คิดว่าประเพณีทางวิชาการแบบฝรั่งเศสที่กล่าวมาข้างต้นนี้มีลักษณะ "เป็นอื่น" มากนัก เพราะผู้ที่ศึกษาวรรณคดีไทยก็ต้องศึกษา **ศิลาจารึก** ของพ่อขุนรามคำแหง **กฎหมายตราสามดวง พระราชพิธีสิบสองเดือน** หรือ **ไกลบ้าน** อยู่แล้ว ประเด็นที่พึงพิจารณาอยู่ที่ว่าเราวิเคราะห์เจาะลึกเพียงใด หรือเชื่อมโยงความรู้จากงานอันหลากหลายของไทยได้อย่างไร หรือเพียงแต่นำตัวบทเหล่านี้มาวิเคราะห์เชิงนิรุกติศาสตร์หรือในแง่ของความงามทางวรรณศิลป์ คงจะไม่เป็นการยากลำบากจนเกินไปที่จะปรับการศึกษาวิชา "ภาษาไทย" ให้เป็น "Thai Studies" ขึ้นมาได้ "ความเป็นอื่น" ของวัฒนธรรมทางวิชาการของฝรั่งเศสอาจจะเป็นแรงกระตุ้นให้เราสร้างแนวทางการศึกษาวัฒนธรรมไทยของเราเองให้น่าสนใจยิ่งขึ้นได้

ในแง่หนึ่ง เสน่ห์ของการเรียน "ภาษาฝรั่งเศส" อยู่ที่การแสวงหาเอกภาพบนรากฐานของความหลากหลาย จากจุดมองของผู้ที่อยู่ห่างไกล เราอาจจะเห็นภาพชีวิตความเป็นอยู่ของคนฝรั่งเศสและวัฒนธรรมฝรั่งเศสอย่างที่คนฝรั่งเศสอาจมองไม่เห็น แม้ว่า "ความเป็นอื่น" ของชีวิตฝรั่งเศสอาจจะเป็นอุปสรรค ที่ทำให้เราเก็บภาพไม่ได้หมด การมองภาพแบบสรุปรวมของวัฒนธรรมใดเป็นสิ่งที่ล่อแหลม และการมองคนอื่น กับการมองตัวเอง ก็อาจจะผิดได้และถูกได้เท่า ๆ กัน และเจ้าของบ้านผู้ใจกว้างก็คงจะไม่กล่าวหาอาคันตุกะว่ามือหังการอันเกินขอบเขตที่หาญมาบอกเขาว่าเขาเป็นอย่างไร จะขออ้างข้อคิดเห็นของนักวิชาการไทยผู้หนึ่งที่ได้ไปศึกษาในประเทศฝรั่งเศสนานพอสมควรมาประกอบการพิจารณา ดังนี้

"จากลักษณะวิญญาณเสรีนิยม และคุณค่าทางสังคมที่เน้นความเป็นนักคิด (être pensant) ซึ่งถือได้ว่าเป็นยาดำ ซึ่งแทรกอยู่ในคนฝรั่งเศสผู้ซึ่งไม่แน่ว่าเป็นสาวกของลัทธิอุดมการณ์ใดก็ตามนี่เอง ลักษณะนิสัยประจำชาติของคนฝรั่งเศสจึงเป็นบุคคลที่ชอบถกเถียงและเจ้าทฤษฎี (แต่จะทำหรือไม่อีกเรื่องหนึ่ง) การถกเถียงทำให้เกิดปัญญา (เพราะสามารถมองปัญหาได้รอบด้านขึ้น) กับทำให้เกิดปัญหา คือ นำไปสู่ความขัดแย้ง"(3)



9. Marc Chagall : Paris par la fenêtre.
Chantée par Apollinaire (*cf. p. 41*), la Tour Eiffel
a aussi inspiré ses amis, les peintres Chagall, Delaunay et La Fresnaye.

"ความเป็นอื่น" ของวัฒนธรรมฝรั่งเศสที่อาจจะดึงดูดความสนใจเราเป็นพิเศษในที่นี้ก็คือลักษณะของนักคิดที่ชอบถกเถียงกันและที่มักจะหมกมุ่นอยู่กับทฤษฎี ประสบการณ์ของผู้เขียนเองที่ได้ค้นคว้าเกี่ยวกับวิวัฒนาการของวรรณคดีวิจารณ์ตะวันตกมาบ้าง ก็จัดได้ว่าเป็นประสบการณ์ที่สามารถยืนยันข้อสรุปรวมของ ดร.ชัยวัฒน์ บุนนาค ที่อ้างมาข้างต้นได้ นักคิดฝรั่งเศสนับตั้งแต่กลางศตวรรษที่ 20 เป็นต้นมามีบทบาทที่สำคัญมากในการพัฒนาทฤษฎีวรรณคดี และก็เป็นที่น่าประหลาดว่านักวิชาการฝรั่งเศสเองไม่ได้ใส่ใจที่จะจัดความคิดอันลุ่มลึกและหลากหลายให้เข้าเป็นระบบ Tzvetan Todorov นักวิชาการวรรณคดีชาวบัลกาเรียที่มาตั้งรกรากอยู่ในฝรั่งเศส เล่าประสบการณ์ที่ขำขันเอาไว้ว่า เมื่อเขามาถึงฝรั่งเศสใหม่ ๆ เขายังจับ "ความเป็นอื่น" ของวรรณคดีศึกษาแบบฝรั่งเศสไม่ได้

"... je me souviens encore du visage soudainement glacé du doyen de la faculté des lettres de la Sorbonne quand je lui ai demandé, en 1963, dans un français balbutiant, qui enseignait ici la théorie littéraire."[4] เป็นอันว่าวงการวรรณศิลป์และอักษรศาสตร์ที่เต็มไปด้วยนักทฤษฎีไม่เห็นว่ามีความจำเป็นประการใดที่จะต้องสร้างวิทยาการด้าน "ทฤษฎีวรรณคดี" ขึ้นมาในระบบการศึกษา นั่นอาจจะเป็นลักษณะเฉพาะของนักคิดฝรั่งเศสที่ชอบที่จะสัมผัสกับมหาชนโดยตรงโดยไม่ต้องพึ่งคนกลาง และก็นับเป็นโชคอันดีของวงการวิชาการตะวันตกที่นักวิชาการอเมริกันได้รับหน้าที่ของผู้จัดระบบ ผู้เขียนประวัติ (chroniqueur) และผู้เผยแพร่งานวรรณคดีวิจารณ์ และทฤษฎีวรรณคดีฝรั่งเศสให้ด้วยความเต็มใจ (งานวิชาการด้านประวัติการวิจารณ์ เช่น ผลงานอันยิ่งใหญ่เรื่อง **History of Modern Criticism** ของ René Wellek เป็นสิ่งที่นักอักษรศาสตร์ฝรั่งเศสไม่ใส่ใจที่จะสร้าง เพราะอาจจะเห็นว่าไม่จำเป็น) ความจริงมีอยู่ว่างานด้านทฤษฎีของฝรั่งเศสเป็นที่สนใจกันมากในวงวิชาการอเมริกัน และได้รับการแปลเป็นภาษาอังกฤษอย่างต่อเนื่อง ที่เป็นเช่นนี้ก็คงจะเป็นเพราะระบบการศึกษาอเมริกันเน้นความสำคัญของสหวิทยาการ และงานของนักคิดรุ่นใหม่ของฝรั่งเศสเป็นงานที่ชี้ให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างวิทยาการแขนงต่าง ๆ ได้อย่างน่าสนใจ งานด้านทฤษฎีที่กล่าวถึงนี้มิใช่เป็นงานด้าน "ทฤษฎีวรรณคดี" ในความหมายแคบ ๆ หรือเป็นงานที่ "นักวรรณคดี" เขียนขึ้น แม้ว่านักคิดเหล่านี้จะนำตัววรรณกรรมมาวิเคราะห์อยู่เนือง ๆ ตัวอย่างของ "สัญวิทยา" ที่กล่าวไว้ข้างต้นนั้นแต่แรกเริ่มเดิมทีก็ถือกำเนิดขึ้นในกรอบของภาษาศาสตร์ แล้วแผ่ขยายไปยังมานุษยวิทยา วรรณคดีศึกษา ตลอดจนปรัชญา บางครั้งก็เป็นการยากที่จะระบุให้เด่นชัดลงไปว่างานชิ้นนั้นหรือชิ้นนี้อยู่ในสาขาอะไร หรือนักคิดผู้นั้นหรือผู้นี้เป็น "นัก" อะไร Michel Foucault เคยให้สัมภาษณ์ไว้เมื่อปี 1980 (เป็นภาษาอังกฤษ)

ว่า "I am not an artist, I am not a scientist. I am somebody who tries to deal with reality through through those things which are always, often, far from reality."[5] เป็นอันว่านักคิดผู้นี้ไม่ต้องการจะให้เราจับเขา "เข้าช่อง" และก็ดูจะวางท่าคล้ายกับนักคิดรุ่นใหม่อีกหลายคนที่ลงมาสัมผัสกับความเป็นจริงเพื่อนำขึ้นไปย่อยบน "หอคอยงาช้าง" แล้วก็เขียนงานขึ้นมาสำหรับประชากรของหอคอยงาช้างด้วยกันอ่าน หรือไม่ก็หมกอยู่กับกองหนังสือแล้วสร้างโลกแห่งความคิดขึ้นมาบนรากฐานแห่งความคงแก่เรียนนั้น ถึงอย่างไรก็ตาม เราก็จำจะต้องยอมรับว่า ในแง่ของความคึกคักในทางวิชาการ สังคมฝรั่งเศสเป็นตัวอย่างที่น่าศึกษา แม้ว่าเราอาจจะไม่คุ้นเคยกับ "ความเป็นอื่น" ในลักษณะของความหมกมุ่นอยู่กับทฤษฎีที่หยิบยืมข้ามสาขากันได้เสียจนผู้สันทัดกรณีชาวอเมริกัน Jonathan Culler เสนอให้เรียกกิจกรรมทางปัญญาเหล่านี้ว่า "Theory" เฉย ๆ[6] ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น ผู้ที่สมัครใจเรียน "ภาษาฝรั่งเศส" จำเป็นจะต้องปรับตัวให้เข้ากับลักษณะสหวิทยาการของวัฒนธรรมทางปัญญาของคนฝรั่งเศส ซึ่งมิใช่เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นใหม่ในศตวรรษที่ 20 แต่แฝงอยู่ในประเพณีทางความคิดของเขามาแต่ดั้งเดิมแล้ว ถ้าจะตั้งคำถามว่า Voltaire เป็น "นัก" อะไร เราก็คงตอบได้ยาก เพราะเขาเขียนทั้งกวีนิพนธ์ เรื่องเล่า บทละคร ประวัติศาสตร์ ปรัชญา คำตอบหลวม ๆ ที่พอจะให้ได้ก็คงจะเป็นว่าเขาเป็น "นักคิด" และคำว่า "philosophe" ที่ใช้เรียกนักเขียน เช่น Voltaire ก็กินความหมายกว้างกว่าคำว่า "นักปราชญ์" หรือ "นักปรัชญา" มากนัก ถ้าจะหันมามองสภาวการณ์ที่ใกล้ตัวเข้าอีกสักหน่อย เราก็คงจะตอบได้ยากเช่นกันว่า Sartre เป็น "นัก" อะไรกันแน่ นักวิชาการอเมริกัน Edith Kurzweil ให้คำอธิบายที่น่าสนใจเกี่ยวกับนักคิดฝรั่งเศสยุคใหม่ว่า

"They are generalists by tradition and disposition; their specializations are always thought of as enriching a common pool of knowledge rather than developing new areas of study."[7]

เราคงจะพูดถึงนักคิดฝรั่งเศสโดยไม่ย้อนกลับไปหาปรมาจารย์ René Descartes ไม่ได้ ทั้งคนฝรั่งเศสเองและคนต่างชาติชอบที่จะพูดถึง Descartes ว่าเป็นตัวแทนของความคิดฝรั่งเศส เป็นตัวอย่างอันรุ่นโรจน์ของความเป็นเหตุเป็นผลของความกระจ่างชัดแบบฝรั่งเศส (la clarté française) สิ่งที่เราไม่ควรลืมก็คือว่า Descartes อาจจะเป็นต้นตระกูลของ "นักทฤษฎี" สกุลฝรั่งเศสที่ยังครองความเป็นใหญ่ในวงการตะวันตกอยู่จนกระทั่งทุกวันนี้ จากจุดยืนของปัจจุบัน เราอาจจะติงระบบของ Descartes ว่าเป็นการเอาทฤษฎีหรือความคิดเชิงนามธรรมเข้าไปครอบโลกและประสบการณ์มนุษย์ แต่เราก็คงจะปฏิเสธไม่ได้อีกเช่นกันว่าความสามารถของมนุษย์มีจำกัด การมองที่ชัดเจนก็มักจะเป็นการหรี่ตามอง หรือเลือกมุมมองที่เหมาะสม ข้อความต่อไปนี้คัดมาจากงาน **Discours de la méthode** (1637) ในตอนที่ผู้แต่งแจกแจงหลัก 4 ประการของเขาเอาไว้

"Le troisième, de conduire par ordre mes pensées, en commençant par les objets les plus simples et les plus aisés à connaître, pour monter peu à peu comme par degrés jusques à la connaissance des plus composés, et supposant même de l'ordre entre ceux qui ne se précèdent point naturellement les uns aux autres."[8]

ข้อความในตอนสุดท้ายชี้ให้เห็นแล้วว่าการแสวงหาระบบเป็นกิจกรรมหลักของนักคิด และ

เราก็คงจะอดถามไม่ได้ว่า ระบบหรือทฤษฎีที่ว่านี้ตรงตามความเป็นจริงหรือไม่เพียงใด ลักษณะของ "ความเป็นอื่น" ในอีกแง่หนึ่งก็คือ การนำวิทยาการที่เป็นนามธรรมเข้ามาทาบประสบการณ์มนุษย์ และก็ Descârtrs อีกนั่นแหละที่ชี้แจงวิธีการเชิงนามธรรมนี้ไว้อย่างตรงไปตรงมาที่สุดใน **Méditations métaphysiques** (1642)

"C' est pourquoi peut – être que de là nous ne conclurons pas mal si nous disons que la physique, l'astronomie, la médicine, et toutes les autres sciences qui dépendent de la considération des choses composées, sont fort douteuses et incertaines, mais que l'arithmétique, la géométrie, et les autres sciences de cette nature qui ne traitent que de choses fort simples et fort générales sans se mettre beaucoup en peine si elles sont dans la nature ou si elles n'y sont pas, contiennent quelque chose de certain et d'indubitable;..."[9]

เป็นอันว่าศาสตร์ที่มีความแน่นอน ที่มีความแม่นตรง ที่เชื่อถือได้ในที่นี้ ก็คือศาสตร์ที่ตั้งอยู่บนรากฐานของตรรกวิธีอันเป็นอิสระ ที่ไม่ผูกพันกับความผันผวนของโลกแห่งความเป็นจริง และก็เป็นที่ทราบกันดีอยู่ว่าในบทที่ 3 ของงานชิ้นเดียวกันนี้ Descartes ก็ได้ใช้ "วิธีการ" แบบที่เขาถนัดพิสูจน์การดำรงอยู่ของพระผู้เป็นเจ้าได้ ทั้ง ๆ ที่เรื่องเช่นนี้น่าจะถือว่าเป็นเรื่องของความเชื่อที่ไม่สามารถจะพิสูจน์ได้ด้วยวิธีการเชิงตรรกะ หรือวิธีการเชิงประจักษ์[10] ข้อพึงสังเกตเกี่ยวกับแนวความคิดของ Descartes ก็คือว่า ความเชื่อมั่นในปัญญามนุษย์ว่าจะหยั่งรู้ความเป็นไปของสรรพสิ่งและอธิบายปรากฏการณ์ทั้งหลาย ทั้งปวงได้ด้วยการใช้เหตุผลนั้นเป็นกระแสความคิดที่มีอิทธิพลมหาศาลต่อนักคิดตะวันตก และนักคิดฝรั่งเศสเอง ทั้ง ๆ ที่ก็มีผู้โต้แย้งอยู่เนือง ๆ ในแง่นี้เราคงจะปฏิเสธความรู้สึกว่าวัฒนธรรมฝรั่งเศสมีลักษณะ "เป็นอื่น" ได้ยาก แม้ว่าในวัฒนธรรมพุทธของเราเองจะมิได้ปฏิเสธการ "หยั่งรู้" หรือ "ตรัสรู้" ของศาสดาด้วยญาน "วิเศษ" หรือ "พิเศษ" พุทธศาสนิกก็ยังไม่ยอมรับความสามารถในการหยั่งรู้โดยปราศจากประสบการณ์เชิงประจักษ์เสียทีเดียว[11] ในกรอบของวัฒนธรรมฝรั่งเศสนั้น แต่เดิมการแสวงหาวิธีการ (la recherche de la méthode) ก็เป็นส่วนหนึ่งหรือเป็นเครื่องมือของการแสวงหาความจริง (la recherche de la vérité) แต่บางครั้งเราอดสงสัยไม่ได้ว่า นักคิดฝรั่งเศสบางคนที่เขียนงานอันมีลักษณะเป็นนามธรรมอย่างสุดโต่งอาจจะหลงเสน่ห์ของ "วิธีการ" เสียจนลืมไปว่า จุดหมายปลายทางของเขาคือความจริง หรือสัจธรรม ยิ่งในยุคปัจจุบันที่มีการหยิบยืมวิธีการซึ่งกันและกันอยู่ตลอดเวลาในหมู่นักวิชาการ (และภาษาศาสตร์ก็คงจะเป็นธนาคารความคิดที่มีการให้กู้ยืมมากที่สุด) เราก็คงจะต้องไม่ลุ่มหลงตาม "ความเป็นอื่น" ในลักษณะของ "ความเป็นเอกเทศของวิธีการ" (l' autonomie de la méthode) หรือ "สัมบูรณนิยมแห่งวิธีการ" (l' absolutisme de la méthode)

วิธีการของ Descartes นั้น ใช่ว่าจะนำมาใช้ในการค้นคว้าทางวิชาการได้สะดวกดายเสมอไป Claude Lévi – Strauss ได้กล่าวถึงอุปสรรคของการนำวิธีการดังกล่าวมาใช้ในด้านมานุษยวิทยาว่า

"En effet, l' étude des mythes pose un problème méthodologique, du fait qu'elle ne peut se conformer au principe cartésien de diviser la difficulté en autant de parties qu'il est requis pour la résoudre. Il n'existe pas de terme véritable à l'analyse mythique, pas d'unité secrète qu'on puisse saisir au bout du travail de décomposition. Les thèmes se dédoublent à l'infini."[12]

การยอมรับว่าโลกแห่งความเป็นจริงเป็นแหล่งของประสบการณ์ที่ซับซ้อนเกินกว่าที่จะหาวิธีการหรือเครื่องมือใดมาวิเคราะห์ได้อย่างสมบูรณ์ นับว่าเป็นการแสดงความนอบน้อมถ่อมตนทางวิชาการที่น่ายกย่อง การกระโดดออกจากโลกของวิชาการมาสัมผัสกับชีวิตจริง น่าจะเป็นการสร้างรากฐานทางวิทยาการให้มั่นคงได้อีกโสดหนึ่ง สำหรับ Lévi – Strauss เองนั้นก็ใช่ว่าจะละความทะเยอทะยานที่จะหาคำตอบเชิงสรุปรวม ซึ่งในที่สุดเขาก็จำเป็นต้องหา "วิธีการ" อื่น ๆ ที่คิดว่าเหมาะสมมาใช้ Jacques Derrida มองปัญหาที่เกิดขึ้นกับ Lévi – Strauss ว่าเป็นเพราะนักคิดผู้นี้ต้องการจะทำตัวให้เป็นนักวิทยาศาสตร์มากเกินไป (se vouloir scientifique)[13] แต่ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของ "ศาสตร์" หรือ "ศิลป์" หรือ "ศาสตร์แห่งมนุษย์" (คำว่า "sciences humaines" ในภาษาฝรั่งเศสกินความรวมถึงมนุษย์ศาสตร์ และสังคมศาสตร์บางสาขา) ความหมกมุ่นอยู่กับวิธีการก็ยังหาได้หมดไปไม่ วิธีการของภาษาศาสตร์แผนใหม่ให้ความหวังต่อ Lévi – Strauss ได้มาก เพราะการที่วิชาภาษาศาสตร์พยายามที่จะหาโครงสร้างส่วนลึกของภาษาต่าง ๆ อันเป็นแก่นแท้ของภาษามนุษย์นั้น ก็พ้องกับความต้องการของ Lévi – Strauss เอง ที่แสวงหาลักษณะร่วมของประสบการณ์มนุษย์ที่แสดงออกในรูปของปกรณัมทั้งหลาย ในเมื่อวิธีการของภาษาศาสตร์ใช้ไม่ได้เต็มที่ในบางกรณี เขาก็ว่าต้องหันไปพึ่งวิทยาการสาขาอื่น เช่น คีตศิลป์ เขาเขียนงาน **Le Cru et le cuit** (1964) ออกมาโดยใช้โครงสร้างของคีตนิพนธ์ เส้นทางแห่งการแสวงหาความรู้ของเขาดูจะฝ่าพรมแดนแห่งวิชาการอันหลากหลาย ซึ่งรวมถึงจิตวิทยา การเมือง และในช่วงท้าย ๆ นี้ เข้าได้เบนความสนใจกลับไปสู่ปรัชญาและศาสนาด้วย[14]

ความหมกมุ่นอยู่กับวิธีการเป็นส่วนหนึ่งของ**ลักษณะคงแก่เรียน**ของกระแสความคิดฝรั่งเศส และในแง่นี้ก็ผูกพันกับ**วัฒนธรรมทางหนังสือ**ของเขาด้วย ปรากฏการณ์อันเป็นรูปธรรมที่บ่งชี้ถึงวัฒนธรรมที่กล่าวมานี้มีอยู่มากหลาย แม้แต่นักท่องเที่ยวก็คงจะอดทึ่งไม่ได้กับแผงหนังสือริมแม่น้ำ Seine การพิมพ์หนังสือราคาถูกเพื่อส่งขายแผงหนังสือเหล่านี้ในรูปของ "Editions aux quais de Paris" ร้านหนังสือที่เปิดจนถึงตีหนึ่งตีสองในย่าน Montparnasse การที่คนยืนอ่านหนังสือขณะที่ห้อยโหนไปในรถไฟใต้ดิน การพิมพ์หนังสือแบบไม่ตัดขอบเพื่อที่ผู้ครอบครองที่รักหนังสือจะได้นำไปหุ้มปกอย่างดีเข้าห้องสมุดส่วนตัว พร้อมทั้งประทับตราเป็นอักษรละติน "ex libris" อันงามสง่า การก่อตัวของชมรมและสมาคมทางวรรณศิลป์ ทั้งที่ดำเนินงานสนับสนุนวรรณกรรมในวงกว้าง เช่น Académie Goncourt และที่สนใจการค้นคว้าเฉพาะเรื่อง เช่น Société des Etudes Staëliennes ประเพณีอันยาวนานที่ผูกพันกับภาษาและหนังสือ เช่น บทบาทของ Académie Française และเราคงจะไม่ลืมว่าบทกวี "La Liberté" อันเลื่องชื่อของ Paul Eluard นั้นได้รับการเผยแพร่ในรูปแบบที่ไม่ซ้ำกับกวีนิพนธ์อื่นใด คือ เป็นใบปลิวที่เครื่องบินฝ่ายสัมพันธมิตรทิ้งลงมาเพื่อปลุกขวัญและปลุกระดมชาวฝรั่งเศสที่อยู่ในดินแดนที่ถูกครอบครองโดยทหารนาซีเยอรมัน หนังสือจึงมิใช่กระดาษ มิใช่แต่เพียงสิ่งบันเทิง หนังสือคือประสบการณ์ หนังสือคือชีวิต การสร้างความแปลกใหม่ในวงการหนังสือจึงมิใช่สิ่งที่ใครจะเริ่มต้นได้ ณ จุดศูนย์องศา "le degré zéro de l' écriture" เป็นสิ่งที่คนฝรั่งเศสอาจจะโหยหา แต่ก็หาไม่พบ เพราะทุกคนรับวัฒนธรรมทางหนังสืออันเข้มข้นมาแต่เยาว์วัย ถ้าได้กลับไปอ่านอัตชีวประวัติ **Les Mots** ของ Jean – Paul Sartre เราจะทราบดีว่าการศึกษาอบรมของฝรั่งเศสแต่ดั้งเดิมนั้นผูกพันกับหนังสือเพียงใด ในส่วนที่เกี่ยวกับการปลดแอกจากความคิดเก่าเพื่อจะได้สร้างความคิดใหม่นั้น

Jacques Derrida ได้เสนอแนวทางเอาไว้ ซึ่งก็เป็นการแสวงหา**วิธีการ**ใหม่ในรูปแบบหนึ่งนั่นเอง

"...le passage au – delà de la philosophie ne consiste pas à tourner la page de la philosophie, (ce qui revient le plus souvent à mal philosopher) mais à continuer à lire **d'une certaine manière** les philosophes,"(15)

ไม่เป็นการแปลกอะไรที่มโนทัศน์เรื่อง "intertextualité" จะก่อตัวขึ้นมาอย่างเป็นลำเป็นสันในวงวิชาการฝรั่งเศส (ทั้ง ๆ ที่ผู้ที่เป็นตัวตั้งตัวตีเกี่ยวกับเรื่องนี้ คือ Julia Kristeva มิใช่ชาวฝรั่งเศส แต่เป็นชาวบัลกาเรียที่มาตั้งรกรากอยู่ในฝรั่งเศส) อันที่จริง Derrida ก็ได้ช่วยตอบข้อกังขาของนักเรียนศตวรรษที่ 17 La Bruyère ไปด้วยในตัวในเมื่อ La Bruyère กล่าวว่า "Tout est dit. คำตอบตามแบบของ Derrida ก็คงจะเป็นว่า "Tout est dit. Tant pis! Mais on peut le relire, le redire et le repenser." การอ่านจึงมิใช่การอ่านที่จุดศูนย์องศาโดยปราศจากทุนเดิม มิใช่การอ่านโดยปราศจากความสำนึก หรือปราศจากวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ แต่เป็นการอ่าน "d'une certaine manière" ซึ่งหมายความว่าเป็นการอ่านด้วย**วิธีการ**อย่างใดอย่างหนึ่ง ซึ่งผู้อ่านคิดว่าเหมาะสม เป็นอันว่า Derrida กลับไปสู่กระบวนการอันเก่าแก่แห่ง "A la recherche de la méthode" ความเป็นอื่นของแนวความคิดฝรั่งเศสดูประหนึ่งว่าเป็นความปรารถนาที่จะหยุดโลก แล้วนำมาตั้งไว้ในห้องทดลอง เพื่อที่จะได้พิสูจน์ให้รู้แจ้งเสียทีว่า วิธีการใด หรือเครื่องมืออันใด จะวัดโลกได้แม่นยำที่สุด

ความสนใจที่มีต่อวิธีการ ที่มีต่อการพัฒนาเครื่องมือ ทำให้นักคิดฝรั่งเศสเป็นจำนวนไม่น้อยให้ความสำคัญต่อการสื่อความ หรือ**ตัวสื่อ** (signifiant) มากกว่าตัวความหมาย (signifié) เป็นที่น่าสังเกตว่าแม้แต่นักวิจารณ์วรรณคดีหรือนักวรรณคดีศึกษายุคใหม่ดูจะไม่ค่อยใส่ใจในเรื่องของการตีความ หรือแสวงหาความหมายของวรรณกรรม แต่จะพุ่งความสนใจไปที่**วิธีการสื่อความ** ยาขมสำหรับคนต่างชาติที่มาจากต่างวัฒนธรรม และต้องไปเล่าเรียนวิชาวรรณคดีศึกษาในฝรั่งเศส ก็คือการถูกกำหนดให้เดินตามวิธีการของการศึกษาวรรณคดีแบบใหม่ นั่นก็คือการวิเคราะห์เทคนิคการเขียน หรือโครงสร้างของเรื่อง ด้วยเครื่องมือที่ปรมาจารย์ชาวฝรั่งเศสบอกเราว่ามีลักษณะ "ปรนัย" อย่างเต็มที่ Derrida ได้ให้คำอธิบายเกี่ยวกับพื้นฐานของความคิดแนวใหม่ไว้อย่างน่าสนใจ

"Et si le sens du sens (au sens général de sens et non de signalisation), c'est l'implication infinie? Le renvoi indéfini de signifiant à signifiant? Si sa force est d'une certaine équivocité pure et infinie ne laissant aucun répit, aucun repos au sens signifié, l'engageant en sa propre **économie,** à faire signe encore et à **différer?**"(16)

เสน่ห์ของกิจกรรมทางปัญญาในแบบที่กล่าวมานี้อาจจะเรียกได้ว่าเป็น**การเล่นเอาเถิดกับความหมาย** เพราะหลักการที่ทุกคนจะต้องยอมรับคือความไม่แน่นอนของความหมาย และความไม่รู้จบของการ**สื่อ**ความหมาย หรือการ**ส่ง**สาส์น(17) การสื่อจึงมีน้ำหนักกว่าตัวความหมายเสียอีก Roland Barthes เคยกล่าวไว้อย่างชัดเจนว่าวรรณกรรมที่ทรงคุณค่า คือวรรณกรรมที่ไม่บอกความอย่างชัดเจน "การไปไม่ถึงความหมาย" จึงเป็นเกณฑ์การประเมินคุณค่าแบบใหม่

"...la 'mauvaise' littérature, c'est celle qui pratique une bonne conscience des sens pleins, et la 'bonne' littérature, c'est au contraire celle qui lutte ouvertement avec la tentation du sens."(18)

ในแง่นี้ Barthes ยกย่องละครของ Bertolt Brecht ว่ามิได้บอกความอย่างโจ่งแจ้ง หรือป้อน

ความหมายให้แก่ผู้ชม หากแต่ใช้ตัวสื่อ (signifiants) เป็นเครื่องแนะและชี้ทางให้ผู้ชมแต่เพียงเลา ๆ เพื่อที่ผู้ชมจะได้ไปแสวงหาความหมายด้วยตนเอง เขาเรียกละครเช่นนี้ว่า "théâtre des signifiants" ซึ่งแตกต่างจาก "Théâtre des signifiés" ที่เขาเห็นว่าไร้คุณค่า[19]

หนทางจาก "วรรณกรรมแห่งตัวสื่อ" หรือ "ศิลปะแห่งตัวสื่อ" มาสู่ le Nouveau Roman ในวงวรรณศิลป์ และ La Nouvelle Vague ในวงการภาพยนตร์ จึงดูจะเป็นเพียงก้าวสั้น ๆ เท่านั้น เราคงจะไม่มองนักประพันธ์และนักสร้างภาพยนตร์ฝรั่งเศสในรอบ 20 ปีที่ผ่านมาว่าลุ่มหลงอยู่กับเพียงเทคนิค หรือกับตัวสื่อ สิ่งที่น่าทึ่งก็คือความสามารถที่จะใช้ศักยภาพของตัวสื่อ หรือของเครื่องมือใหม่ให้ได้เต็มที่ โดยที่ศิลปินผู้สร้างมิได้ตกเป็นทาสของสิ่งเหล่านี้ เครื่องมือจึงมิได้มีคุณค่าในตัวเอง แต่เครื่องมือใหม่นำไปสู่วิธีการใหม่ เปิดทางให้มีการแสดงออกที่แปลกใหม่ ภาพยนตร์ เช่น **L'Année dernière à Marienbad** ของ Alain Robbe – Grillet เป็นนวกรรมทางศิลปะที่นำเอาทัศนศิลป์ วรรณศิลป์ และศิลปะการแสดงมาประสานสัมพันธ์กันได้อย่างน่าทึ่ง ภาษากวีเดินตามกล้องถ่ายหนังที่จับภาพของโลกแห่งวัตถุได้อย่างแนบเนียน ไม่เคอะเขิน สื่อกับสาส์นจึงรวมกันเป็นเอกภาพใหม่ที่น่าประทับใจ ในด้านของวรรณกรรม Nouveau Roman ของฝรั่งเศส ช่วยชี้ทางให้นักประพันธ์ต่างชาติได้แสดงออกซึ่งอัจฉริยภาพของตนได้อย่างดีเยี่ยม Milan Kundera นักประพันธ์ชาวเชคโกสโลวาเกียซึ่งมาตั้งรกรากอยู่ในฝรั่งเศสเพิ่งจะเขียนงานชิ้นเอกของเขาออกมา คือ **L'insoutenable légèreté de l'être** (1984) ซึ่งเป็นนวนิยายรักที่ลุ่มลึกและซาบซึ้งกินใจ โดยที่เขาได้นำเอาเทคนิคของ "นวนิยายใหม่" แบบฝรั่งเศสมาใช้ได้อย่างดีเยี่ยม โดยเฉพาะเทคนิคการดำเนินเรื่องที่ไม่ตามลำดับก่อนหลังของกระแสเวลา ประเด็นที่น่านำมาพิจารณาในที่นี้ก็คือ ศิลปินผู้มีความสามารถย่อมจะต้องไม่ขยาดกลัวต่อวิธีการใหม่ รูปแบบใหม่ การแสดงออกใหม่ หรือแม้แต่สื่อใหม่ แต่กลับจะท้าทายตนเองให้เข้าไปครอบครองและควบคุมเครื่องมือใหม่เหล่านี้ให้ได้ ถ้าจะมองดูวิวัฒนาการของวรรณกรรมฝรั่งเศส เราจะเห็นว่านักประพันธ์ที่สำคัญ ๆ ของฝรั่งเศส ถ้าไม่ต่อสู้เอาชนะข้อจำกัดของรูปแบบหรือของตัวสื่อมาได้ ก็เป็นผู้นำรูปแบบหรือตัวสื่อเหล่านี้มาใช้ในการแสดงออกเสียเอง ถ้าจะหวนกลับไปพิจารณาวรรณคดียุคคลาสสิค เราก็คงจะต้องยอมรับว่าเห็นจะไม่มีชาติใดในยุโรปที่หมกมุ่นกับเรื่องของ "เอกภาพทั้งสาม" (les trois unités) มากเท่ากับวงการฝรั่งเศส การนำกฎเกณฑ์ดังกล่าวมาเป็นรากฐานในการสร้างงานจัดได้ว่าเป็นนวกรรมที่ค่อนข้างแปลกประหลาด เพราะเป็นความพยายามที่จะย้อนทางประวัติศาสตร์กลับไปสู่กรอบโครงที่คนฝรั่งเศสเหมาเอาว่าเป็นแก่นของศิลปะโบราณอันสูงส่ง แต่ถึงอย่างไรก็ตาม กวีเอก เช่น Racine ก็แสดงให้เห็นประจักษ์แล้วว่าข้อกำหนด หรือแม้แต่ข้อจำกัดในเรื่องรูปแบบไม่เป็นอุปสรรคต่อการสร้างสรรค์ Thierry Maulnier วิจารณ์ลักษณะคลาสิกของงานของกวีเอกฝรั่งเศสไว้ว่า

"Le classicisme n'est pas dans l' application d'une technique apprise.... le classicisme est dans le bonheur même et dans l'infaillibilité de l' instinct ... L'art racinien est le plus civilisé parce qu'il est le plus instinctif... La réussite de Racine est ainsi instinctive, heureuse, infaillible. It pousse la technique de son art jusqu'au point où une technique est parfaite, c'est à dire oubliée."[20]

ข้อวินิจฉัยของ Maulnier คงจะมิใช่สิ่งที่เราจะนำไปพิสูจน์เปรียบเทียบได้ในลักษณะที่เป็นวิทยาศาสตร์ แต่ความจัดเจนของศิลปินที่ได้

พัฒนาการสร้างสรรค์ไปจนถึงขั้นที่ลืมเทคนิคได้นั้น เป็นเกณฑ์การประเมินคุณค่าที่น่าสนใจยิ่ง เราคงจะสังเกตได้ว่า ทั้งนักประพันธ์ก็ดี และนักวิชาการก็ดี ที่หมกมุ่นอยู่กับรูปแบบหรือวิธีการนั้น ในบางครั้งก็ดูจะยังติดกับเปลือกนอกอยู่ la recherche de la méthode จึงอาจกลายรูปเป็น la tyrannie de la méthode ได้ งานด้านสารคดี ด้านการวิจารณ์ และด้านทฤษฎีของนักคิดฝรั่งเศสยุคปัจจุบันเป็นปัญหาอย่างยิ่ง เพราะเป็นการยากลำบากที่จะแยกออกว่าเมื่อไรเขาจริงใจ เมื่อไรเขาเสแสร้ง หรือเมื่อไรยังอยู่ในขั้นสร้างเครื่องมือ เมื่อไรเขาบรรลุวัตถุประสงค์แล้ว ในแง่นี้ "ความเป็นอื่น" ของวัฒนธรรมฝรั่งเศสอาจจะให้ข้อคิดที่เป็นประโยชน์ต่อวงการของไทยได้ เราจะประเมินคุณค่า**อิเหนา**ในทำนองเดียวกับที่ Maulnier ประเมินงานของ Racine ได้หรือไม่

ในส่วนที่เกี่ยวกับการสร้างนวกรรมด้วยวิธีการแสดงออกที่แปลกใหม่นั้น เราคงจะพบตัวอย่างมากมายในวัฒนธรรมฝรั่งเศส เราคงจะเห็นว่าเป็นเรื่องขบขันในการที่ Victor Hugo สามารถที่จะยั่วโทสะผู้ชมละครหัวโบราณได้ด้วยการนำเอา enjambements มาใช้ใน **Hernani** (1830) นั่นคือตัวอย่างของความสำคัญของรูปแบบและวิธีการที่ศิลปินผู้สร้างสามารถนำมาใช้หลอกล่อมหาชนผู้รับความเพียรพยายามของกวีในยุคโรแมนติก เช่น Lamartine, Hugo และ Vigny ที่จะสร้างมหากาพย์ (épopée) ให้แก่ยุคใหม่ก็เป็นความหมกมุ่นในลักษณะที่คล้ายคลึงกัน เป็นการติดอยู่กับรูปแบบซึ่งอันที่จริงแล้วสามารถนำไปสู่ความเบ่งบานทางวรรณศิลป์ได้เฉพาะในสิ่งแวดล้อมที่เหมาะสมของบางยุคสมัยเท่านั้น ผู้ที่อยู่ในวงการศิลปะ ไม่ว่าจะเป็นวรรณศิลป์หรือทัศนศิลป์ ย่อมจะทราบดีว่าฝรั่งเศสเป็นดินแดนที่ "ismes" ทั้งหลายก่อตัวและเจริญเติบโตขึ้นมาได้ ไม่ว่าจะเป็น Naturalisme, Symbolisme, Impressionnisme, หรือ Surréalisme ในด้านของคีตศิลป์ก็เช่นกัน ฝรั่งเศสมีนักปฏิวัติที่โดดเด่น เช่น Hector Berlioz ซึ่งนักวิชาการทางดนตรีในปัจจุบันยอมรับในอัจริยภาพ "Symphonie Fantastique" (1830) ที่เขาสร้างขึ้นเมื่ออายุเพียง 27 ปีเป็นนวกรรมอันยิ่งใหญ่ของวงการดนตรีตะวันตก ศาสตราจารย์ Antony Hopkins เรียก Berlioz ว่าเป็น "a gigantic stepping stone, by whose means we can bridge the immense gulf between the classical and the modern periods;"[20] ยิ่งกว่านั้นประเทศฝรั่งเศสก็พร้อมที่จะให้โอกาสต่อศิลปินชาวต่างประเทศได้แสดงฝีมือ การแสดงผลงานชื่อ **Le Sacre du printemps** ของคีตกวีชาวรัสเซีย Igor Strawinski ที่ปารีสเมื่อปี 1913 ก็จัดได้ว่าเป็น "succès de scandale" ที่เทียบเคียงได้กับ **Hernani** ทีเดียว และในยุคปัจจุบันวงการดนตรีตะวันตกก็ยอมรับผลงานบุกเบิกของศิลปินฝรั่งเศส Pierre Boulez ทั้งในฐานะคีตกวีและในฐานะวาทยากร วงการดนตรีสากลของไทยเราอาจจะเดินตามเส้นทางของเยอรมันมามาก และอาจจะไม่ค่อยได้มีโอกาสได้ชื่นชมกับดนตรีฝรั่งเศสมากนัก แม้แต่วงการของตะวันตกเองก็ยังเอามาตรการของดนตรีเยอรมันมาทาบดนตรีฝรั่งเศส และให้ข้อวินิจฉัยที่ไม่ค่อยจะเป็นธรรมอยู่เนือง ๆ[22]

ดังที่กล่าวมาแล้วในตอนต้น วัฒนธรรมฝรั่งเศสเป็นแหล่งหลอมรวมของประสบการณ์อันหลากหลาย ซึ่งยากแก่การที่จะสรุปหาภาพรวม ภาพของเมืองฝรั่งเศสในสายตาของคนไทยบางคนก็คงจะเป็นว่า ฝรั่งเศสเป็นเมืองศิลปะ เป็นเมืองเครื่องสำอาง เป็นเมืองของการกินดีอยู่ดี เป็นเมืองของเสรีภาพทางการเมือง จึงไม่เป็นที่น่าประหลาดใจที่พวกเราอาจจะตื่นขึ้นรับความเป็นเลิศทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีของฝรั่งเศสเมื่อระเบิด Exocet ได้แสดงอิทธิฤทธิ์ให้ประจักษ์ในสงครามระหว่างอาร์เยนตีนากับอังกฤษ เราคงจะปฏิเสธไม่ได้ว่าเช่นเดียวกับมหาอำนาจอีกหลายประเทศ ฝรั่งเศส

ก็หาเงินเข้าบ้านด้วยการขายอาวุธ และสนับสนุนให้ชาติที่ด้อยปัญญาเข่นฆ่ากันด้วยวิธีการที่รุนแรงยิ่งขึ้นทุกที นั่นคือวิทยาศาสตร์ "ประยุกต์" ในรูปของเดียรัจฉานวิชาของยุคใหม่ เราคงจะต้องวิเคราะห์เจาะลึกลงไปถึงวัฒนธรรมทางวิทยาศาสตร์ของฝรั่งเศส ความคิดเชิงวิจารณ์ ความสงสัยที่เป็นรากฐานของการแสวงหาความรู้แบบที่ Descartes ได้แสดงไว้ ความคิดที่เป็นระบบความฝักใฝ่ในการสร้างวิธีการต่าง ๆ ปัจจัยเหล่านี้เป็นรากฐานที่สนับสนุนความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ ทั้งในอดีตและปัจจุบัน ฝรั่งเศสก็ยังเป็นผู้นำทางวิทยาศาสตร์อยู่ในหลายสาขา เป็นที่ทราบกันว่าในช่วงศตวรรษที่ 19 นักวิทยาศาสตร์ฝรั่งเศสมีความเชี่ยวชาญในด้านเคมีอุตสาหกรรมมากเสียจนกระทั่งเพื่อนบ้าน เช่น อังกฤษ ซึ่งเป็นผู้ผลิตสิ่งทอ ต้องส่งผ้ามาย้อมสีในฝรั่งเศส เพราะไม่มีผู้ใดทำงานด้านนี้ได้ดีเท่าฝรั่งเศส[23] เราคงจะต้องไม่ลืมว่าหอ Eiffel ที่สร้างขึ้นเพื่อเฉลิมฉลอง Exposition Universelle เมื่อปี 1889 เป็นความสำเร็จทางวิศวกรรมที่น่าทึ่ง และล่าสุดนักวิทยาศาสตร์ฝรั่งเศสก็เป็นผู้บุกเบิกการวิจัยที่เกี่ยวกับโรค AIDS ในด้านการศึกษาทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี ฝรั่งเศสก็เริ่มจัดระบบที่มีประสิทธิภาพมาตั้งแต่ปลายศตวรรษที่ 18 แล้ว คงจะไม่มีใครที่จะปฏิเสธบทบาทของ Ecole Polytechnique ได้[24] แต่การศึกษาวัฒนธรรมคงจะมิอาจสดุดหยุดอยู่กับสิ่งที่เป็นรูปธรรมดังที่กล่าวมานี้ได้ เราคงจะต้องมุ่งมองไปที่รากฐานของความคิดทางวิทยาศาสตร์ในชีวิตของคนฝรั่งเศส ถ้า Montesquieu มุ่งที่จะหา "esprit des lois" นักคิดฝรั่งเศสอีกเป็นจำนวนไม่น้อยก็พยายามที่จะแสวงหา "esprit de la science" ออกมาให้ได้ วิทยาศาสตร์จึงมิได้เป็นแต่เครื่องมืออำนวยความสะดวก แต่เป็นระบบความคิดที่น่าที่จะอำนวยประโยชน์ให้แก่สังคมมนุษย์ได้ในหลายทาง นักคิดฝรั่งเศสนับแต่ต้นศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมาพยายามที่จะสร้างแนวความคิดที่รู้จักกันในนามของ "I' humanisme scientifique" และเราก็คงจะต้องไม่ลืมว่ามโนทัศน์ "sciences humaines" ก็ถือกำเนิดขึ้นในประเทศฝรั่งเศส แต่ก็อาจเป็นไปได้ว่า คนฝรั่งเศสรุ่นหลังอาจจะมองนักคิดในศตวรรษที่ 19 ว่าเป็นผู้ที่ฝากความหวังอย่างลม ๆ แล้ง ๆ ไว้กับวิทยาศาสตร์ว่าจะช่วยสร้างระบบความคิดและระบบสังคมที่จะนำความผาสุกมาสู่คนส่วนใหญ่ได้ แต่เราก็ปฏิเสธไม่ได้เช่นกันว่า นักคิด เช่น Renan ได้ใช้ความพยายามอย่างมหาศาลที่จะประสานแนวความคิดเชิงวิทยาศาสตร์กับระบบความเชื่อทางศาสนาเข้าด้วยกัน และแม้แต่ความล้มเหลวของวรรณคดีศึกษาตามแบบของ Taine ก็จัดได้ว่าเป็นความพยายามที่จะนำวิทยาศาสตร์มาใช้ให้เป็นประโยชน์ต่อวิทยาการแขนงอื่นได้อย่างน่าเชื่อถือใจ เราคงไม่อยู่ในฐานะที่จะวินิจฉัยลงไปได้ว่า การหยิบยืมวิธีการของภาษาศาสตร์มาใช้กับสังคมศาสตร์ในแบบของ Lévi–Strauss ให้คำตอบที่เกี่ยวกับความเข้าใจในสังคมมนุษย์ได้ดีกว่านักคิดกลุ่ม Positivistes ในศตวรรษที่ 19 ผู้ซึ่งได้รับแรงกระตุ้นมากจากวิทยาศาสตร์ในท้ายที่สุดแล้ว ก็คงไม่มีศาสตร์ใดที่ให้คำตอบอันกระจ่างชัดได้ในเรื่องของความเร้นลับของโลกและชีวิตมนุษย์ ตัวอย่างจากวัฒนธรรมฝรั่งเศสเป็นบทเรียนที่ดีสำหรับเราในแง่ที่ว่า นักคิดของเขามิได้ถูกครอบด้วยกรอบของวิชาเฉพาะ แต่พยายามเปิดใจออกรับประสบการณ์ในทุกแง่ทุกมุม ถ้าสิ่งนี้คือ "ความเป็นอื่น" ของวัฒนธรรมฝรั่งเศส เราก็คงจะต้องปรับตัวเราให้เป็นอื่นกับเขาเสียบ้าง

อันที่จริงเราคงจะแยกกิจกรรมที่เป็นงานสร้างสรรค์ออกจากกิจกรรมที่เป็นวิชาการได้ยาก และในกรอบของวัฒนธรรมฝรั่งเศสนั้น วิทยาการกับงานสร้างสรรค์สนองตอบซึ่งกันและกันอยู่ตลอดเวลา การที่งานวิชาการอันซับซ้อนและลุ่มลึก

ของ Lévi – Strauss ดึงดูดความสนใจของผู้อ่านเป็นจำนวนมากได้ ก็เพราะเขามีความสามารถในการเขียนเยี่ยงนักประพันธ์ ในขณะเดียวกันนักประพันธ์บางคนที่เขียนงานประเภทที่เราเรียกว่าวรรณกรรมที่สร้างขึ้นด้วยจินตนาการ ก็นำเอาความรู้ทางวิชาการแขนงต่าง ๆ มาใช้ให้เป็นประโยชน์ได้ วรรณกรรมฝรั่งเศสมีลักษณะเป็น**วรรณกรรมคงแก่เรียน**มาแต่ไหนแต่ไรแล้ว การที่ Monsieur Jourdain ในเรื่อง **Le Bourgeois Gentilhomme** ของ Molière ฝึกการออกเสียงให้ถูกต้อง ก็คือการศึกษาสัทศาสตร์ภาคปฏิบัตินั่นเอง ถ้า Molière มีชีวิตอยู่ในปัจจุบัน เขาก็คงจะนำเอาความรู้ล่าสุดในเรื่องของศาสตร์เข้ามาใส่ไว้ในละครชวนหัวของเขาเป็นแน่ ลักษณะคงแก่เรียนมีอยู่ในงานเขียนของ Racine เช่นกัน ซึ่งในบางครั้งก็อาจสร้างปัญหาให้แก่ผู้ชมหรือผู้อ่านรุ่นหลังที่ขาดความคงแก่เรียนในลักษณะเดียวกันได้ จะขอยกตัวอย่างจากโศกนาฏกรรมเรื่อง **Phèdre** มีหลายครั้งที่ Phèdre เอ่ยถึงข้อพิพาทระหว่าง Vénus กับ Diane ซึ่งยังผลให้เธอต้องมารับเคราะห์กรรมร่วมกับ Hippolyte ข้อความที่มีผู้อ้างถึงบ่อย ๆ เช่น "C' est Vénus toute entière à sa proie attachée." (I, V, 308) หรือ "Objet infortuné des vengeances célestes,/Je m'abhorre encor plus que tu ne me détestes." (II, V, 678 – 679) เป็นข้อความที่จะทำให้เราซาบซึ้งได้ก็ต่อเมื่อเรามีพื้นความรู้ที่มั่นคงพอในเรื่องของเทพปกรณัมกรีก ซึ่ง "ความเป็นอื่น" ในลักษณะนี้ก็เป็นปัญหาต่อคนฝรั่งเศสในรุ่นหลังเช่นกัน[25] ในเรื่องของวรรณกรรมคงแก่เรียนนั้น ตัวอย่างที่อยู่ใกล้ตัวก็มีอยู่มาก ในที่นี้จะขอวิเคราะห์เรื่องสั้นของนักเขียนฝรั่งเศสร่วมสมัย Michel Tournier ชื่อ **Le Nain rouge** ซึ่งตีพิมพ์อยู่ในหนังสือรวมเรื่องสั้นของเขาชื่อ **Le Coq de bruyère** (1978) ข้อแตกต่างระหว่าง Racine กับ Tournier ก็คงจะเป็นว่า Racine อยู่ในฐานะที่จะทึกทักเอาได้ว่าผู้ชมหรือผู้อ่านร่วมสมัยมีพื้นความรู้ในระดับเดียวกับผู้แต่ง ในขณะที่ Michel Tournier ตกอยู่ในฐานะที่ลำบากกว่า เพราะผู้อ่านในปัจจุบันมีจำนวนมาก และมีพื้นความรู้ที่แตกต่างกันมาก บางคนอาจจะเป็นผู้คงแก่เรียน บางคนอาจจะขาดพื้นความรู้ที่จะช่วยให้เข้าใจวรรณกรรมเหล่านี้ได้ Tournier จึงพยายามจะเอาใจผู้อ่านทั้ง 2 ประเภท เรื่อง **Le Nain rouge** นั้น ถ้ามองอย่างผิวเผิน ก็จัดได้ว่าเป็นเรื่องที่รุนแรง ผู้อ่านที่เรียกร้องวรรณกรรมน้ำเน่าก็คงจะสบอารมณ์ เพราะเรื่องนี้เต็มไปด้วย "de sang et de sperme" (119/8) ตามที่ผู้แต่งเองได้กล่าวไว้มีการบรรยายฆาตกรรมที่สยดสยอง และมีกิจกรรมทางเพศที่รวมถึงลักษณะลักเพศด้วย กล่าวได้ว่าผู้แต่งต้องการจะให้หยาบและรุนแรงที่สุดเท่าที่แนวการเขียนยุคใหม่จะนำไปได้ ในขณะเดียวกันผู้แต่งก็นำเอาหลักวิชาแขนงต่าง ๆ มาสอดใส่ไว้อย่างเต็มที่ ราวกับว่าความขลังทางวิชาการหรือความคงแก่เรียนจะช่วยดับกลิ่นอันฉาวโฉ่ของเลือดและอสุจิได้ และวรรณกรรมคงแก่เรียนเรื่องนี้ก็เดินข้ามพรมแดนไปมาระหว่างตัวบทที่มีลักษณะวรรณศิลป์กับตัวบทที่เป็นรูปของงานเขียนเชิงวิชาการ โดยที่ในบางครั้งผู้แต่งเองก็ทำหน้าที่เป็นศาสตราจารย์ผู้เปี่ยมด้วยคุณวุฒิในสาขาวิชาต่าง ๆ เสียด้วย ซึ่งเป็นการช่วยเหลือผู้อ่านในแบบที่มหากวี Racine ไม่เคยทำ แม้แต่ตอนเริ่มเรื่อง Tournier ก็อธิบายไว้เสร็จสรรพว่าเหตุใด Lucien Gageron ตัวเอกของเรื่อง ซึ่งเป็นคนแคระ จึงชอบทำงานที่เกี่ยวกับคดีหย่าร้าง

"Il s' était spécialisé dans les affaires de divorce, et, ne pouvant songer lui – même au mariage, il mettait une ardeur vengeresse à rompre celui des autres." (103/15 – 17)

นั่นคือการให้อรรถาธิบายเชิงวิชาการตามหลักของจิตวิทยาอปกติ ซึ่งถ้าว่ากันตามแบบแผนของการประพันธ์ยุคใหม่แล้ว ผู้แต่งไม่น่าที่จะต้อง

กระโดดเข้าไปช่วยผู้อ่านมากถึงเพียงนี้ เรื่อง **Le Nain rouge** จัดได้ว่าเป็นการศึกษาทดลองเฉพาะกรณีในด้านจิตวิทยาและด้านอื่น ๆ คงจะเป็นการยากที่จะชี้ให้เห็นได้ครบถ้วนว่าศาสตร์แขนงใดเข้ามามีบทบาทในเรื่องสั้นเรื่องนี้บ้าง เพราะผู้แต่งก็อาจจะมิได้คาดหวังว่าผู้อ่านจะไล่ตามเขาทัน นอกจากจิตวิทยาแล้วก็ยังมีเรื่องของนิติศาสตร์เข้ามาเกี่ยวพันด้วย โดยเฉพาะในส่วนที่เกี่ยวกับเงื่อนไขที่จะนำไปสู่การหย่าร้างได้ตามกฎหมาย (103–104) นอกจากนั้นผู้อ่านก็จะต้องมีความรู้เกี่ยวกับพระคัมภีร์ไบเบิล เมื่อมีการเปรียบ Bob กับ Lucien ว่าเป็น David กับ Goliath (117/5) ความรู้ด้านประวัติศาสตร์ก็เป็นสิ่งจำเป็น ทั้งที่เป็นประวัติศาสตร์โรมันที่เกี่ยวกับพระจักรพรรดิ์ Néron กับพระมารดา Agrippine (118 – 119) และประวัติศาสตร์ยุคสงครามโลกครั้งที่ ๒ ที่เกี่ยวกับค่ายนรกของพวกนาซี (111/ 29–31) ความรู้ทางนิรุกติศาสตร์ก็จำเป็นเช่นกัน เมื่อผู้แต่งเล่นคำว่า "auguste" ซึ่งชวนให้คิดถึงพระนามของจักรพรรดิโรมัน Augustus Caesar (118/26) ผู้อ่านที่มีความรู้อยู่บ้างจึงจะเข้าใจข้อความที่กล่าวถึง "la marche nuptiale de Mendelssohn" (118/3 – 4) ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของดนตรีประกอบละครเช็คสเปียร์เรื่อง **A Midsummer Night's Dream** ในส่วนที่เกี่ยวกับพลังทางกายอันมหาศาลของ Lucien นั้น ผู้อ่านก็คงจะอดคิดถึง Nietzsche ไม่ได้ โดยเฉพาะความคิดเพี้ยน ๆ ที่เกี่ยวกับ "super – man" ของปราชญ์เยอรมันผู้นี้ เป็นแต่เพียงว่า superman ผู้นี้เป็นคนแคระ และเมื่อถึงตอนนี้กระบวนการของ "intertextualité" ก็วนกลับมาถึงเรื่องของวรรณกรรมเอง คนแคระที่มีลักษณะรุนแรง คนไม่สมประกอบที่มีอำนาจพิเศษ มีต้นแบบที่อยู่ใกล้ตัวในวรรณกรรมหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 นี่เอง คือ นวนิยายอันเลื่องชื่อ **Die Blechtrommel** (1959) ของนักเขียนร่วมสมัยชาวเยอรมัน Günter Grass ส่วนเรื่องละครสัตว์ที่เป็นสัญลักษณ์ของชีวิตนั้นก็คงจะชวนให้เราคิดถึงวรรณกรรมเรื่อง **Amerika** ของ Franz Kafka (ตีพิมพ์หลังมรณกรรมของผู้แต่งในปี 1927) และก็เป็นที่ทราบกันว่า Tournier สนใจวัฒนธรรมและวรรณกรรมเยอรมันอยู่มาก เรื่องสั้น **Le Nain rouge** จบลงได้อย่างน่าประทับใจ ด้วยการที่ Lucien ยอมออกเงินค่าใช้จ่ายสำหรับการแสดงละครสัตว์รอบพิเศษเพื่อฉลองคริสตมาส โดยที่เขาเชิญแต่เฉพาะเด็กที่อายุไม่เกิน 12 ปีให้เข้าชมฟรี ซึ่งผู้อ่านก็เข้าใจได้เองว่าเหตุใด Lucien จึงตั้งข้อแม้เช่นนั้น แต่ก็ด้วยวิญญาณของนักวิชาการอีกนั่นแหละที่ทำให้ผู้แต่งต้องบอกบทเพิ่มเติมให้แก่ตัวละครของเขา Lucien อธิบายเหตุผลของเขาต่อผู้จัดการคณะละครสัตว์ว่า "Ça veut dire que pour une fois j'aurai un public à ma taille!" (120/14 – 15) ถ้าเราจะวิจารณ์เรื่องสั้นเรื่องนี้ด้วยวิธีการของ Roland Barthes เราก็คงจะต้องกล่าวว่าเรื่องสั้นเรื่องนี้ยังมีลักษณะเป็น "nouvelle des signifiés" มากกว่า "nouvelle des signifiants"[26] และก็ยังเป็น "signifiés professoraux" เสียด้วย วรรณกรรมคงแก่เรียนแบบนี้คงมีลักษณะที่ "เป็นอื่น" อยู่มากสำหรับผู้อ่านไทยในยุคปัจจุบัน

กรณีของ Michel Tournier ชี้ให้เห็นถึงข้อขัดแย้งในกรอบของวัฒนธรรมของฝรั่งเศสเอง ปัญญาชนที่อยู่ในหอคอยงาช้างก็ใช่ว่าพอใจที่จะหมกตัวอยู่ในปัญญาชนตลอดไปไม่ แต่บางครั้งก็โหยหากลิ่นไอของท้องถนนและใคร่ที่จะได้สัมผัสกับมหาชน ดังนั้นถ้าเขาเกรงว่างานเขียนของเขาจะเข้าไม่ถึงคนส่วนใหญ่ เขาก็จำจะต้องทำหน้าที่เป็นครูอธิบายความงามของตัวเองในรูปของ "explication de texte" ที่แฝงอยู่ในตัวบท อันที่จริงนักคิดเหล่านี้ก็ยอมลงจากหอคอยงาช้างมาสัมผัสกับโลกแห่งความเป็นจริงและกับประชาชนเป็นครั้งคราว นักคิดหัวก้าวหน้า

เช่น Jacques Lacan ใส่ใจที่จะเผยแพร่ความรู้และทฤษฎีของเขาด้วยการออกรายการโทรทัศน์ และเมื่อเกิดการประท้วงอย่างรุนแรงในปี 1968 เขาก็ "ลงมาสู่ท้องถนน" ด้วยจริง ๆ[27] ในกรณีของ Michel Foucault ก็เช่นกัน เขาเข้าร่วมขบวนการประท้วงของคนงานต่างชาติในปี 1972[28] เป็นที่น่าสังเกตว่าสะพานที่เชื่อมโยงจากหอคอยงาช้างมาสู่โลกภายนอกมักจะตั้งอยู่บนฐานของคตินิยมมาร์กซิสต์ นับว่ายังเป็นโชคดีของคนฝรั่งเศสที่ความคิดมาร์กซิสต์ได้เข้ามามีบทบาทแทนที่มนุษย์นิยมแบบประเพณี หาไม่ประตูหอคอยงาช้างเหล่านี้ก็คงจะเป็นประตูที่ปิดตายตลอดไป ประเด็นที่ว่า ความรู้ ความคิด และกิจกรรมทางปัญญาจะไปเป็นประโยชน์ต่อมหาชนเพียงใดหรือไม่นั้น เป็นประเด็นที่นักเขียนและนักคิดฝรั่งเศสยังถกเถียงกันอยู่ Sartre จำเป็นต้องโจมตีทฤษฎีของ Lévi – Strauss เพราะทฤษฎีที่ว่านี้กลับไปเน้นบทบาทของจิตใต้สำนึกของมนุษย์ จึงเป็นความคิดที่ไม่เอื้อต่อการสนับสนุนบทบาทของเสรีภาพของปัจเจกบุคคลที่กระทำกิจใดด้วยความสำนึกรู้[29] สำหรับ Sartre เองนั้นมุ่งมองไปในเรื่องของ "ความผูกมัด" ที่ปัญญาชน นักเขียน และศิลปินพึงมีต่อสังคม จนถึงกับบางครั้งเขาเองก็เสนอทฤษฎีที่ดูจะห่างไกลจากเหตุผล ในงานทฤษฎีวรรณคดีที่สำคัญยิ่งของเขา คือ **Qu' est – ce que la littérature?** (1948) เขาเสนอข้อคิดเกี่ยวกับบทบาทของร้อยแก้วและร้อยกรองไว้ว่า ร้อยแก้วเป็นตัว**สื่อ**ความ (และสนับสนุนความคิดเชิง "ผูกมัด") ได้ดีกว่าร้อยกรอง ซึ่งมีลักษณะเป็นตัวของตัวเองอยู่มาก จึงไร้ประโยชน์ในเชิงปฏิบัติ

"L' art de la prose est solidaire du seul régime où la prose garde un sens: la démocratie." [30]

ในทางตรงกันข้าม ร้อยกรองมีลักษณะที่คล้ายกับจิตรกรรมและคีตศิลป์ และสื่อความที่มีผลเชิงปฏิบัติไม่ได้

"On ne peint pas les significations, on ne les met pas en musique;... la poésie est du côté de la peinture, de la musique." [31]

เราคงอดที่จะแสดงความคิดเห็นต่อทัศนะของ Sartre ไม่ได้ว่า เขาเองก็ยังตกอยู่ในประเพณีของความลุ่มหลงกับรูปแบบหรือตัวสื่อ การสร้างทฤษฎีเช่นนี้เป็นอันตราย และเราก็คงจะรับ "ความเป็นอื่น" ในทำนองนี้ไม่ได้ง่ายนัก เพราะประสบการณ์ทางวรรณศิลป์ของเราเองก็ค้นข้อสรุปของเขาอยู่แล้ว "วรรณกรรมแห่งการผูกมัด" ของไทยในยุคไทยวรรณกรรมที่แสดงออกซึ่งวิญญาณ "ประชาธิปไตย" ได้อย่างประทับใจที่สุด เป็นงานร้อยกรองเสียเป็นจำนวนมาก เราคงอดคิดถึง**เพียงความเคลื่อนไหว**ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ไม่ได้ เมื่อไรวันนั้นจะมาถึงที่นักคิดฝรั่งเศสจะเป็นผู้ได้รับประโยชน์จาก "ความเป็นอื่น" ของวัฒนธรรมไทยบ้าง เพราะตามความเป็นจริงแล้ว **การแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรม**ระหว่างไทยกับฝรั่งเศสก็ยังมีการเกินดุลขาดดุลกันอยู่ไม่น้อย ทั้ง ๆ ที่นักคิดฝรั่งเศส เช่น La Bruyère ได้แสดงความใจกว้างไว้ให้เห็นประจักษ์แล้ว นับตั้งแต่โกษาปานไปถึงราชสำนักฝรั่งเศสในปี 1686[32] ที่กล่าวมานี้มิได้หมายความว่าฝรั่งเศสจะขาดความสนใจในเรื่องของไทยเสียทีเดียวก็หาไม่ นักวิชาการฝรั่งเศสที่ค้นคว้าเรื่องของไทยจนคนไทยต้องไปฝากตัวเป็นศิษย์ก็มีอยู่หลายท่าน แต่นั่นเป็นกิจกรรมแบบคงแก่เรียน และ**เราก็คงจะเหมาเอาไม่ได้ง่าย ๆ ว่า ความคงแก่เรียนนั้นจะนำไปสู่ความสามารถที่จะเข้าถึงวิญญาณของวัฒนธรรมอื่นได้** ประเด็นเกี่ยวกับความเป็นอื่นของวัฒนธรรมไทยในสายตาคนฝรั่งเศสมิใช่ประเด็นหลักของบทความนี้ และก็ควรจะเป็นงานที่คนฝรั่งเศสทำได้ดีกว่า แต่ผู้เขียนก็ใคร่ที่จะขอฝากความคิดไว้ว่า การแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมนั้นควรจะเป็นการจราจรที่รถเดินสองทางในเรื่องของวิชาการนั้น สิ่งที่เราพึงตระหนักให้มากก็คือ

"วิธีการ" ทางวิชาการนั้นเป็นสิ่งที่ผูกพันกับวัฒนธรรมต้นกำเนิด สิ่งที่เป็นอันตรายก็คือการที่คนไทยบางคนไปเล่าเรียนวิทยาการด้านไทยศึกษาในประเทศตะวันตก เช่น ฝรั่งเศส แล้วก็ตกหลุมพรางของการมองวัฒนธรรมไทยด้วยสายตาของคนตะวันตก จะลึกซึ้งหรือตื้นเขินก็เพียงเท่าที่ปรมาจารย์ชาวตะวันตกจะมองได้ หรือไม่ก็ร่วมเดินไปกับกระแส "la recherche de la méthode" ซึ่งในบางครั้งก็อาจจะกลายรูปไปเป็น "la fascination de la méthode"

ในส่วนที่เกี่ยวกับการวิเคราะห์การรับ**วัฒนธรรม**และความคิดฝรั่งเศสในประเทศไทยนั้น ได้มีผู้ริเริ่มงานในด้านนี้ไว้บ้างแล้ว โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านรัฐศาสตร์ เศรษฐศาสตร์ และนิติศาสตร์ แต่ก็ยังไม่ถึงขั้นที่จะได้ข้อสรุปรวม หรือภาพรวม สิ่งที่เราควรจะสร้างในขั้นต่อไปก็คือการศึกษาการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมระหว่างไทยกับฝรั่งเศส ในกรอบของประวัติความคิด หรือที่เรียกกันเป็นศัพท์วิชาการว่า "ประวัติศาสตร์ภูมิปัญญา" ซึ่งยังเป็นวิชาที่นักวิชาการไทยเองให้ความสนใจน้อย ในแง่ของวรรณกรรมสร้างสรรค์ เราก็ได้เห็นแล้วว่านักเขียนรุ่นใหม่ของเราบางคนได้สัมผัสกับกระแสความคิด Existentialisme ของฝรั่งเศสอยู่บ้าง ทั้ง ๆ ที่งานแปลจากภาษาฝรั่งเศสเป็นไทยก็มีอยู่เพียงไม่กี่เล่ม และความคิดฝรั่งเศสบางอย่างก็รับถ่ายทอดมาจากตัวกลาง (I' intermédiaire) ที่ทำหน้าที่ในระดับของนักหนังสือพิมพ์เท่านั้น สิ่งที่น่าพิศวงก็คือ แรงกระตุ้นที่มาจากฝรั่งเศสซึ่งนักเขียนของเรารับมาโดยที่ยังมิได้ผ่านกระบวนการกลั่นกรองแบบคงแก่เรียนใด ๆ นั้น กลับไปผลักดันให้เกิดงานสร้างสรรค์ที่โดดเด่นขึ้นมาได้ เช่น นวนิยาย เรื่อง **คำพิพากษา**ของชาติ กอบจิตติ ซึ่งผู้เขียนได้วิจารณ์ไว้แล้วว่าเป็นนวกรรมที่น่าสนใจยิ่งในวรรณศิลป์ร่วมสมัยของไทย[33] ขอบเขตของหนี้ทางปัญญาจากฝรั่งเศสอาจจะไม่ชัดเจนนัก แต่มโนทัศน์เรื่อง "L' enfer, c' est les autres" นั้นดูจะกลายเป็นแนวทางในการวิเคราะห์สังคมไทยได้อย่างน่าทึ่ง แม้ว่าจะได้มีผู้ตั้งข้อสังเกตไว้ว่า ภาพของสังคมชนบทที่ชาติ กอบจิตติวาดไว้นั้นดูจะไม่พ้องกับสภาพความเป็นจริงเท่าใดนัก ข้อวิจารณ์จึงเป็นว่าการมองโลกด้วยปรัชญาตะวันตกในกรณีนี้อาจจะทำให้ภาพของสังคมไทยบิดเบี้ยวไป หมายความว่าเขายังชำระกลิ่นนมเนยของความคิดตะวันตกที่มีลักษณะ "เป็นอื่น" ออกไปไม่หมดกระนั้นหรือประเด็นนี้คงจะยังถกเถียงกันได้อีกนาน

สิ่งที่พึงสังเกตเกี่ยวกับการรับ "วัฒนธรรม" ฝรั่งเศสก็คือ ในขณะที่วงการแฟชั่นและเสริมสวยของไทยมีความเก่งกาจอย่างมหาศาลในการรับนวกรรมล่าสุดของฝรั่งเศสได้อย่างฉับไวและเฉียบพลัน นักเขียนยุคใหม่ของไทยเพิ่งจะมีโอกาสได้สัมผัสกับมรดกทางปัญญาของฝรั่งเศสที่ต้องใช้เวลาเดินทางกว่า 20 ปีกว่าจะมาถึงไทย ประวัติศาสตร์ภูมิปัญญาของฝรั่งเศสก็คงจะได้จารึกไว้อย่างเป็นระบบแล้วว่า ยุคของ Existentialisme ได้จบสิ้นไปแล้ว และยุคของ Structuralisme ได้เข้ามาแทนที่ จนในขณะนี้ความคิดฝรั่งเศสได้ก้าวย่างเข้าสู่ Post – Structuralisme[34] ไปแล้ว เป็นอันว่านักเขียนไทยค่อนข้างจะล้าสมัยกระนั้นหรือ เราก็คงจะต้องชี้แจงว่าการสัมผัสกันในทางปัญญาเป็นกระบวนการที่ต้องการเวลา และต้องการความลึกซึ้ง ซึ่งต่างจากวงการแฟชั่นทุกระดับ การแลกเปลี่ยนทางปัญญามิใช่กระบวนการบริโภค แต่เป็นส่วนหนึ่งของการถ่ายทอดวัฒนธรรม ที่จะต้องมีการกลั่นกรอง และนำไปคิดใหม่ เรื่องที่ว่าทันสมัย หรือล้าสมัย จึงมิใช่ประเด็นหลัก มรดกทางวัฒนธรรมอันยิ่งใหญ่ย่อมไม่ผูกติดอยู่กับเงื่อนไขของเวลาและถิ่นที่

ในแง่นี้การศึกษาวัฒนธรรมของฝรั่งเศสเฉพาะในส่วนที่ใกล้ตัวเราในมิติของเวลา จึงอาจจะเป็นการรับประสบการณ์ที่แคบเกินไป เป็นที่น่า

สังเกตว่างานเขียนร่วมสมัยของฝรั่งเศสซึ่งแพร่ขยายทั้งในฝรั่งเศสและในต่างประเทศและมีอิทธิพลในทางความคิดนั้น เป็นงานด้านสารคดี ด้านการวิจารณ์ และด้านทฤษฎีทางสังคมศาสตร์เสียเป็นส่วนใหญ่ วรรณกรรมสร้างสรรค์กลับมีบทบาทด้อยลงไป แม้แต่ตำราประวัติวรรณคดีฝรั่งเศสที่เขียนโดยคนฝรั่งเศสเอง เช่น **La Littérature en France depuis 1968** ของ Bruno Vercier และ Jacques Lecarme ซึ่งตีพิมพ์ในปี 1982 ก็ยอมรับอย่างน่าชื่นตาบานว่า "...aucun écrivain n'est apparu qui jouirait d'un prestige comparable à celui d'un Sartre ou d'un Camus après 1945:..."[35] ผลของการสำรวจความเห็นของผู้อ่านระดับ "ปัญญาชน" ของฝรั่งเศสก็แสดงลักษณะของ "ความเป็นอื่น" ให้ปรากฏชัด "En 1981, une enquête de la revue **Lire** sur les intellectuels les plus influents mettait en tête Lévi – Strauss, Aron, Foucault, Lacan, qui ne sont pas tout à fait des littérateurs,"[36] ในฐานะที่เป็นคนต่างชาติ เราก็คงจะไม่หาญไปช่วยอธิบายปรากฏการณ์ดังกล่าวว่าการที่พลังทางวรรณศิลป์ถูกบดบังด้วยกระแสความคิดเชิงทฤษฎีที่มีลักษณะคงแก่เรียนนั้น เป็นเพราะพยาธิสภาพของความลุ่มหลงดั้งเดิมที่มีต่อ "วิธีการ" ใช่หรือไม่ ในฐานะที่เป็นคนต่างชาติ เราอาจจะไม่ต้องให้ความสนใจสูงสุดต่อสิ่งที่เกิดขึ้นล่าสุดก็ได้ ลักษณะอันเป็นสากลที่ไม่ผูกติดอยู่กับกาลเวลาอาจจะเห็นได้ประจักษ์ชัดเมื่อมีเหตุการณ์บางอย่างที่ท้าทายความสำนึกในคุณค่าของความเป็นมนุษย์ของเรา และเราก็อาจจะได้คำตอบบางประการ (ซึ่งไม่จำเป็นจะต้องเป็นคำตอบที่ตายตัว) จากมรดกทางปัญญาของวัฒนธรรมฝรั่งเศส ในระยะไม่กี่เดือนมานี้ ได้มีภัยธรรมชาติที่รุนแรงเกิดขึ้นถึง 2 ครั้ง 2 คราในระยะเวลาที่ใกล้เคียงกัน ครั้งแรก คือแผ่นดินไหวครั้งใหญ่ในประเทศ Mexico และครั้งที่สอง คือภูเขาไฟระเบิดในประเทศ Colombia ผู้คนล้มตายไปเป็นเรือนหมื่น ด้วยเทคโนโลยีสื่อสารอันทันสมัย ประชากรทั่วโลกสามารถรับข่าวเกี่ยวกับภัยพิบัตินี้ได้อย่างรวดเร็ว ได้เห็นภาพอันน่าสยดสยองที่ถ่ายผ่านดาวเทียมมาปรากฏในจอโทรทัศน์ในบ้านเรือนของตนเอง ชีวิตสมัยใหม่เป็นชีวิตที่ตกอยู่ในอาณัติของสื่อมวลชน เรารับข่าวสารและข้อสนเทศได้มากมายและรวดเร็ว ประดังซับซ้อนกันมาเสียจนเราไม่มีเวลาหยุดคิด หรือฉุกคิด เหตุการณ์อันรุนแรงทั้งสองที่กล่าวมานั้นทำให้เกิดความสะเทือนอารมณ์ แต่ก็มิได้ไปกระตุ้นจิตสำนึกเท่าใดนัก เพราะไม่ช้าไม่นานนักประสาทสัมผัสของเราก็ต้องแรงปะทะที่มีจากข้อสนเทศอื่น ๆ ต่อเนื่องกันอย่างไม่รู้จบ ไม่ช้าไม่นานเราก็ลืมความทุกข์ยากและภัยพิบัติที่มนุษย์ของเรากลุ่มหนึ่งต้องประสบ ถ้าเราย้อนกลับไปอ่าน **Poème sur le désastre de Lisbonne** (1756) ของ Voltaire เราอาจจะประหลาดใจว่า ภัยพิบัติทางธรรมชาติมิได้กระทบความรู้สึกของกวีฝรั่งเศสผู้นั้นแต่เพียงในฐานะที่เป็นข่าวหรือข้อสนเทศ แต่เป็นแรงกระตุ้นที่ทำให้เกิดข้อสงสัยในความเป็นไปของโลก ของจักรวาล บุคคลที่มิได้เห็นภาพที่เกิดขึ้นอย่างเป็นรูปธรรม เช่น ที่เราเห็นได้จากจอโทรทัศน์ กลับนำปัญหาไปขบคิดและครุ่นคิดแล้วแผ่ใจออกไปโอบอุ้มเพื่อนมนุษย์ที่ต้องเผชิญเคราะห์กรรม จริงอยู่ความช่วยเหลือที่คนสมัยก่อนให้แก่ผู้เคราะห์ร้ายเหล่านั้นได้ย่อมห่างไกลจากผลงานอันน่าสรรเสริญของกาชาดสากลหรือองค์การบรรเทาทุกข์ต่าง ๆ ในยุคปัจจุบัน แต่ในเรื่องของจิตใจ คนยุคใหม่คงไม่อาจกล่าวอ้างได้ว่าเราเหนือกว่าคนยุคเก่า ความยุติธรรมที่ Voltaire เรียกร้องจึงมิใช่เป็นความยุติธรรมระดับบุคคล หรือกลุ่มบุคคลหรือสังคม แต่ขยายมิติออกไปถึงระดับอภิปรัชญา ภาษาฝรั่งเศสมีคำเรียกเหตุการณ์เหล่านี้ว่าเป็นความเลวร้ายเชิงอภิปรัชญา (le mal métaphysique) ซึ่งเป็นจุดกำเนิดของความปวดร้าวในเชิงอภิปรัชญา

(l' angoisse métaphysique) เราอาจกล่าวได้ว่าทุกครั้งที่เกิดภัยธรรมชาติที่ทำให้ผู้คนล้มตายเป็นจำนวนมาก บัลลังก์ของพระผู้เป็นเจ้าก็สั่นคลอนไปด้วยทุกครั้ง[37] และไม่ว่าเทววิทยาจะใช้ตรรกะอันล้ำลึกมาช่วยแก้ตัวแทนพระเจ้าอย่างไร ก็คงจะยังมีคนจำนวนหนึ่งที่ยังรับความเป็นจริงอันปวดร้าวเช่นนี้ไม่ได้ เราคงจะต้องกลับไปอ่านวรรณกรรมเช่นนี้ให้บ่อยครั้งขึ้นเพื่อสับความอ่อนไหวของอารมณ์มนุษย์ให้เฉียบคมอยู่เสมอ

"Quel crime, quelle faute ontcommis ces enfants

"Quel crime, quell faute ont commis ces enfants

Sur le sein maternel ècrasé et sanglants?

Croyez-moi, quand la terre entr'ouvre ses abîmes,

Ma plainte est innocente et mes cris légitimes."

อีกเกือบ 200 ปีต่อมา ในเรื่อง **La Peste** ของ Albert Camus (ซึ่งเราจะต้องถือว่าเป็นวรรณกรรมที่สร้างขึ้นด้วยจินตนาการ คือ เป็น "imaginative literature") ตัวเอกของเรื่อง คือ นายแพทย์ Rieux ก็จับพระเจ้ามาขึ้นศาลาประชาชนเช่นกัน เมื่อเขากล่าวว่า "Et je nierai jusqu' à la mort cette création où les enfants sont torturés."

มีหนทางใดบ้างที่เราจะบอกความไปยังวรรณศิลป์ของฝรั่งเศสว่า เรายังรอคอยบทกวีที่สำคัญอีก 2 บท คือ **Poème sur le désastre du Mexique** และ **Poème sur le désastre de la Colombie**

ในโลกแห่ง "ความเป็นอื่น" ของวัฒนธรรมฝรั่งเศส เราอาจจะสามารถขุดคุ้ยเอา "ความเป็นคน" ออกมาอันจะเป็นกำลังใจให้แก่เพื่อนมนุษย์ได้ ในยุคที่ฝรั่งเศสกำลังแก้ปัญหาเศรษฐกิจด้วยการส่งเครื่องบิน "Mirage" และจรวด "Exocet" ไปขายในต่างประเทศ เพื่อที่เพื่อนมนุษย์จะได้ประหัตประหารกันได้อย่างสะใจ ในยุคที่หน่วยจารกรรมของฝรั่งเศสพร้อมที่จะออกปฏิบัติงานสนามด้วยวิธีการที่ไร้ยางอาย เช่น ในกรณีการจมเรือ Rainbow Warrior ของนิวซีแลนด์ เราคงจะต้องออกขุดคุ้ยแสวงหาชิ้นส่วนของมนุษยธรรมนิยมที่ยังหลงเหลืออยู่ในมรดกทางวัฒนธรรมของฝรั่งเศส แล้วเสนอตัวกลับไปช่วยเตือนสติเขาว่า ถึงเวลาแล้วที่เขาจะฟื้นอดีตอันน่าชื่นชมของเขาเสียบ้าง ศาสตร์ที่เขาควรจะเร่งพัฒนาคงจะมิใช่ "archéologie du savoir" แต่คงจะเป็น "archéologie de la conscience humaine" นั่นแหละคือวิทยาการที่จะลบเส้นพรมแดนของ "ความเป็นอื่น" ระหว่างประชาชาติได้

เชิงอรรถ

1. เอกสาร เสนอต่อ **การประชุมเสนอผลงานทางวิชาการ "ภาษาและวรรณคดีฝรั่งเศส"** ณ ห้องประชุมสารนิเทศ หอประชุมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 11–12 มกราคม 2529
2. ใน **ภาษาและหนังสือ** เมษายน–กันยายน 2525
3. ชัยวัฒน์ บุนนาค "บททดลองเสนอว่าด้วยอิทธิพลของลัทธิสังคมนิยม ต่อนักเรียนไทยในฝรั่งเศส(ค.ศ. 1920–1930)" เอกสาร (อัดสำเนา) เสนอในการสัมมนาทางวิชาการเรื่อง "300 ปี ความสัมพันธ์ไทย–ฝรั่งเศส" ณ มหาวิทยาลัยรามคำแหง 14–15 ธันวาคม 2527 หน้า 20
4. Tzvetan Todorov, **Critique de la critique – Un roman d'apprentissage, Paris, Editions du Seuil, 1984, p. 183**
5. อ้างตาม Charles C. Lemert and Garth Gillian, **Michel Foucault – Social Theory**

and Transgression, New York, Columbia University Press, 1982, p. 32

6. Jonathan Culler, **On Deconstruction – Theory and Criticism after Structuralism,** lthaca N.Y., Cornell University Press, 1982, p. 9
7. Edith Kurzeil, **The Age of Structuralism : Lévi – Strauss to Foucault,** New York, Columbia Univessity Press, 1980 , p. 5
8. René Descartes, **Discours de la méthode,** Classique Larousse, p. 27
9. René Descartes, **Méditations métaphysiques,** Classique Larousse, p. 30
10. ในละครเรื่อง **ชีวิตของกาลิเลโอ** (Leben des Galilei) ของ Bertolt Brecht ซึ่งเพิ่งจะได้มีการนำมาแสดงเป็นพากย์ไทย เมื่อปลายเดือนพฤศจิกายน–ต้นเดือนธันวาคม 2528 นี้ ผู้แต่งสร้างบทให้กาลิเลโอ ตอบคำถามที่ว่า "พระเจ้าอยู่ที่ไหน" ไว้อย่างน่าฟังว่า "อยู่ในใจเรา หรือไม่ก็ไม่มีเลย" (ฉากที่ 3)
11. การตรัสรู้ของสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าคงจะอธิบายได้ด้วยเรื่องของประสบการณ์เชิงประจักษ์เช่นกัน และการที่พระองค์ได้สัมผัสกับประสบการณ์ที่เกี่ยวกับ แก่ เจ็บ ตาย ก็คงจะไม่จำเป็นที่จะต้องอธิบายออกมาในรูปของเทพนิมิตรดังที่เล่าสืบทอดกันมาในพุทธประวัติแบบประเพณี
12. อ้างตาม Jacques Derrida, **L'Ecriture et la Différence,** Paris, Editions du Seuil, 1967, p. 420.
13. เรื่องเดียวกัน หน้า 422
14. Edith Kurzweil, op. cit., p. 27 – 29
15. Jacques Derrida, op. cit., p. 421 – 422
16. Jacques Derrida, op. cit., p. 42
17. ดูงานวิจัยของผู้เขียนเรื่อง **แนวทางการประเมินคุณค่าวรรณคดีในวรรณคดีวิจารณ์เยอรมัน ฝรั่งเศส และ อังกฤษ–อเมริกันในศตวรรษที่ 20** คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร 2525 หน้า 181–184
18. Roland Barthes, **Essais critiques,** Paris, Esitions du Seuil, 1964, p. 267
19. เรื่องเดียวกัน หน้า 260
20. Thierry Maulnier, **Racine,** Paris, Gallimard, 1947, p. 26, 29 – 30
21. Antony Hopkins, **Talking about Music,** London, Pan Books, 1971, p. 90
22. ในการบรรยายจริง เมื่อวันที่ 11 มกราคม พ.ศ. 2529 ผู้บรรยายได้ขยายตอนนี้ ด้วยตัวอย่างของการแสดงดีตนิพนธ์ **Concerto pour violon et orchestre, no 5** ของ Henri Vieuxtemps ซึ่งถ่ายทอดมาเป็นแถบบันทึกเสียง และได้ชี้ให้เห็นลักษณะเฉพาะของดีตศิลป์สกุลฝรั่งเศส Antony Hopkins กล่าวถึง**Symphonie Fantastique** บางตอนว่า เป็น "purely physical rejoicing in sound for sound's sake" (เรื่องเดียวกัน หน้า 88)
23. Sir Eric Ashby, **Technology and the Academics – An Essay on Universities and the Scientific Revolution,** London, Macmillan, 1959
24. France : A Companion to French Studies, edited by D.G. Charlton, London, Pitman, 1972, pp. 245 – 246
25. ดู : Chetana Nagavajara, **August Wilhelm Schlegel in Frankreich – Sein Anteil an der französischen Literaturkritik**

(1807 – 1835), Tübingen, Max Niemeyer, 1966, Chapter II.

26. Tournier เองเคยกล่าวถึงวิธีการเขียนงานของเขาไว้ว่า "Bien entendu, il ne pouvait être question pour moi que de romans traditionnels..." **(Dictionnaire de la littérature française contemporain,** ed. Jean – Pierre Delarge, Paris, 1977. p. 336

27. Edith Kurweil, op. cit. p. 157.

28. B. Vercier et J. Lecarme, **La Littérature en France depuis 1968, Paris, Bordas, 1982, p. 14**

29. Edith Kurzweil, op. cit., p. 24

30. Jean – Paul Sartre, **Qu' est – ce que la littérature?,** Paris, Gallimard, 1948, p. 82

31. เรื่องเดียวกัน หน้า 16–17

32. ข้อความต่อไปนี้จาก **Les Caractères** *(1696)* แสดงให้เห็นถึงความเข้าใจอันแท้จริงเกี่ยวกับการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรม ที่ไม่ใช่ในรูปของ "การจราจรทางเดียว" เขามองวัฒนธรรมตะวันออกด้วยสายตาที่เป็นมิตร และพร้อมที่จะเรียนรู้จากวัฒนธรรมของเราเสียด้วยซ้ำไป

"Si l'on nous assuroit que le motif secret de l'ambassade des Siamois a été d'exciter le Roi Très – Chrétien à renoncer au christianisme, à permettre l' entrée de son royaume aux **Talapoins,** qui eussent pénétré dans nos maisons pour persuader leur religion à nos femmes, à nos enfants et à nous – mêmes par leurs livres et par leurs entretiens, qui eussent élevé des **pagodes** au milieu des villes, où ils eussent placé des figures de métal pour être adorées, avec quelles risées et quel étrange mépris n'entendrions – nous pas des choses si extravagantes! Nous faisons cependant six mille lieues de mer pour la conversion des Indes, des royaumes de Siam, de la Chine et du Japon, c'est – à – dire pour faire très sérieusement à tous ces peuples des propositions qui doivent leur paroître très folles et très ridicules. Ils supportent néanmoins nos religieux et nos prêtres; ils les écoutent quelquefois, leur laissent bâtir leurs églises et faire leurs missions. Qui fait cela en eux et en nous? ne seroit – ce point la force de la vérité?" (La Bruyère, **Les Caractères,** Classiques Garnier, p. 408)

33. ดู **โลกหนังสือ** กันยายน 2525

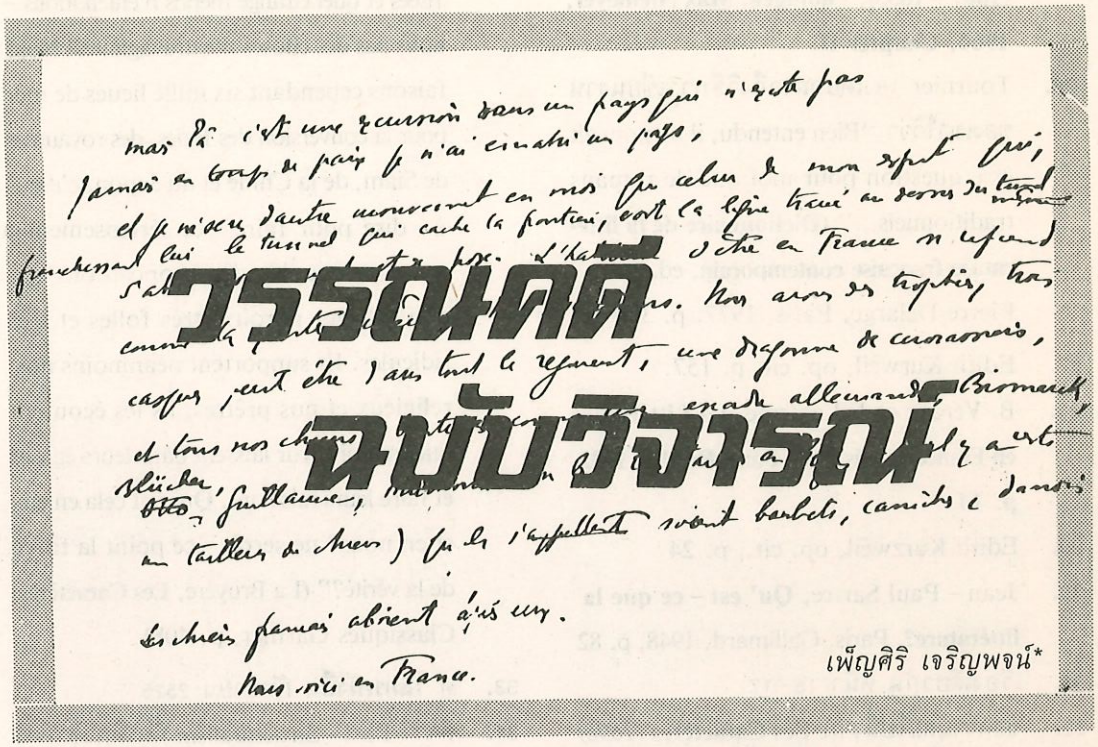
34. คำว่า Post – Structuralism นั้น นักวิชาการอเมริกันเป็นคนคิดขึ้น และเป็นจุดเชื่อมโยงแนวคิดล่าสุดของฝรั่งเศสกับอเมริกันเข้าด้วยกัน นักคิดฝรั่งเศสที่ได้รับการยกย่องมากที่สุดคือ Jacques Derrida และผู้สนับสนุนของเขาที่มีอิทธิพลที่สุดรวมตัวกันอยู่ที่มหาวิทยาลัย Yale

35. Vercier & Lecarme, op. cit., p. 12

36. เรื่องเดียวกัน หน้า 19.

37. George Steiner ผู้เชี่ยวชาญด้านวรรณคดีเปรียบเทียบชาวอเมริกัน ซึ่งสอนอยู่ที่มหาวิทยาลัย Genève กล่าวได้ว่า "In the main, Western art, music and literature have... spoken immediately either to the presence or absence of God. Often, the address has been agnostic and polemic." (George Steiner, "Viewpoint : A new meaning of meaning", in **The Times Literary Supplement,** November 8, 1985, p. 1275, col. 3.)

★★★★★★★★★



วรรณคดีฉบับวิจารณ์

เพ็ญศิริ เจริญพจน์*

"วรรณคดีฉบับวิจารณ์" หรือที่เรียกกันในภาษาฝรั่งเศสว่า "Edition critique" มีความหมายพิเศษอันเป็นที่เข้าใจเฉพาะในหมู่นักวิชาการ - วรรณคดีเท่านั้น ในประเทศฝรั่งเศสสมัยที่ยังมีปริญญาเอกของรัฐ (Doctorat d'Etat)[1] โดยทั่วไปแล้วผู้ที่จะได้รับปริญญาเอกของรัฐสาขาวรรณคดีฝรั่งเศส จะต้องเสนอวิทยานิพนธ์ 2 ฉบับ คือ วิทยานิพนธ์ฉบับสำคัญ (Thèse principale) และวิทยานิพนธ์ฉบับเสริม (Thèse complémentaire) Thèse principale จะเป็นหัวข้อที่เน้นหนักในเชิงวิจารณ์เนื้อหา แกนเรื่อง หรือวิเคราะห์ผู้ประพันธ์ ส่วน Thèse complémentaire ส่วนใหญ่แล้วจะมีลักษณะเป็นการทำวรรณคดีฉบับวิจารณ์ (Edition critique)[2]

ผู้ที่สนใจการศึกษาด้านวรรณคดีอาจเคยอ่านพบข้อความที่กล่าวพาดพิงถึง Edition critique โดยไม่เข้าใจความหมายที่แท้จริง เช่น "Une bonne **édition critique** pourra vous aider" หรือในการมอบรางวัลทางวรรณคดีของทุกปี จะปรากฏมีผู้ได้รับรางวัลยอดเยี่ยม (lauriers littéraires) สาขา Edition critique[3] ผู้อ่านอาจจะเข้าใจว่าข้อความดังกล่าวหมายความถึงงานวิจารณ์วรรณคดี (Critique littéraire) ที่มีคุณภาพสูงซึ่งนักวิจารณ์-วรรณคดี (Critique) เรียบเรียงขึ้น ความเข้าใจนี้ยังคลาดเคลื่อนอยู่เพราะความหมายของวรรณคดีฉบับวิจารณ์ หรือ Edition critique กว้างไกลกว่านี้มาก

ความหมายที่สำคัญของ Edition critique มาจากคำว่า "critique" ซึ่งมีรากศัพท์มาจากภาษากรีก Kritikos Kritikos ในภาษากรีก

* อาจารย์ประจำคณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

แปลว่า "พิจารณาเพื่อเลือก" ด้วยเหตุนี้เมื่อนำมาผสมกับ "Edition" จึงแปลรวมได้ว่า "ฉบับที่เลือกหลังการพิจารณา" และเนื่องจากเป็นศาสตร์ที่ใช้เฉพาะกับผลงานวรรณกรรม และเอกสารที่มีคุณค่า จึงเกิดการผนวกคำ "วรรณคดี" รวมเข้ามาด้วย ดังนั้น การแปล Edition critique เป็นภาษาไทยว่า "วรรณคดีฉบับวิจารณ์" จึงเป็นการแปลที่มุ่งรักษาความหมายดั้งเดิมตามรูปศัพท์ โดยอาศัยเหตุผลที่ว่า "วิจารณ์" ในภาษาไทยมีรากศัพท์เดียวกันกับคำว่า "พิจารณา" ซึ่งหมายถึงการตรวจตรา ตริตรอง สอบสวนและติชม ใกล้เคียงกับคำศัพท์เดิมในภาษากรีก นอกจากนี้ยังทำให้สามารถเก็บความหมายของการ "ติชม" อันเป็นองค์ประกอบสำคัญในการวิจารณ์วรรณคดีโดยทั่วไปไว้ได้ด้วย อย่างไรก็ตาม ผู้ที่สนใจการศึกษาวรรณคดีจะต้องทำความเข้าใจเสียก่อนว่า วรรณคดีฉบับวิจารณ์ หรือ Edition critique นั้น มิใช่บทวิจารณ์วรรณคดี (Critique littéraire) หรือวรรณคดีฉบับที่มีคำอธิบายประกอบ (Edition annotée)[4] ดังที่มีผู้เข้าใจกัน แต่เป็นการนำเสนอตัวผลงานวรรณกรรม (Texte) ฉบับที่ได้รับการตรวจสอบและคัดเลือกแล้วว่าถูกต้องตรงตามต้นฉบับ สมบูรณ์ และสอดคล้องกับเจตนารมณ์ของผู้แต่งมากที่สุด

ดังนั้น จึงอาจกล่าวได้ว่าวรรณคดีฉบับวิจารณ์ (Edition critique) เน้นตัวผลงานวรรณกรรม (Texte) เป็นหลัก บทวิจารณ์วรรณคดี (Critique littéraire) ซึ่งถึงแม้จะเกี่ยวข้องกับตัวผลงานไม่มีบทบาทสำคัญใด ๆ ในที่นี้ เพราะวัตถุประสงค์ของการทำวรรณคดีฉบับวิจารณ์ คือ การให้ข้อมูลตามที่เป็นจริงเกี่ยวกับผลงาน เป็นข้อมูลที่สามารถอ้างอิงและพิสูจน์ได้ ต่างจากบทวิจารณ์ (Critique littéraire) ซึ่งเป็นการเรียบเรียงข้อคิดเห็นและความรู้สึกส่วนตัวของผู้วิจารณ์ในลักษณะที่เป็นอัตตวิสัยมากกว่าที่จะเป็นภาววิสัย อย่างไรก็ดี ถึงแม้ว่า "การทำวรรณคดีฉบับวิจารณ์" และ "การวิจารณ์วรรณคดี" จะแตกต่างกันโดยนัยดังกล่าว แต่ในทางปฏิบัติแล้วผลงานทั้งสองประเภทมีความสัมพันธ์กันใกล้ชิด เพราะนักวิจารณ์วรรณคดีที่ดีย่อมศึกษาข้อมูลจากวรรณคดีฉบับวิจารณ์ที่มีผู้ทำไว้แล้ว[5] วรรณคดีฉบับวิจารณ์จึงเป็นเสมือนแหล่งข้อมูลใหญ่ สุดแต่ว่าผู้ใดจะต้องการข้อมูลประเภทใดไปใช้ในการวิจารณ์[6]

นอกจากจะมีประโยชน์ในเชิงข้อมูลแล้ว การทำวรรณคดีฉบับวิจารณ์ (Edition critique) ยังมีผลในด้านการเก็บรักษาต้นฉบับอีกด้วย เพราะต้นฉบับทั้งที่เป็นตัวเขียน (manuscrit autographe) หรือตัวพิมพ์ (manuscrit dactylographié) ไม่ว่าจะมีจำนวนกี่ฉบับก็ตามจะได้รับการรวบรวมไว้ด้วยกันอย่างมีระบบโดยใช้รหัสกำกับ สะดวกแก่การค้นคว้า วงการวรรณคดีฝรั่งเศสในปัจจุบันให้ความสนใจกับงานค้นคว้าทางด้านนี้มาก สำนักพิมพ์ La Pléiade (Gallimard) ซึ่งปกติจะรับพิมพ์เฉพาะผลงานวรรณกรรมที่มีคุณค่าได้ทำการทบทวนนโยบายในการตีพิมพ์เผยแพร่ผลงานวรรณกรรม และลงความเห็นว่า ผลงานวรรณกรรมทั้งหมดที่จะผลิตในชุด Oeuvres Complètes ของ Bibliothèque de la Pléiade อันมีชื่อนั้น ควรจะได้รับการตีพิมพ์ในรูปของ Edition critique สาเหตุหนึ่งที่ทำให้สำนักพิมพ์ La Pléiade เปลี่ยนแนวความคิดนั้นเนื่องมาจากผลงานค้นคว้าของนักวิชาการในระยะหลัง ซึ่งปรากฏว่ามีการค้นพบข้อผิดพลาดอย่างมากมายเกี่ยวกับงานวรรณกรรมชิ้นสำคัญ ๆ ในการทำ Edition critique ผลงานของ Marcel Proust ได้พบว่าชื่อนวนิยายเรื่องหลัง ๆ ของ Proust ที่พิมพ์หลังจาก Proust สิ้นชีวิตในปี ค.ศ. 1922 และเรารู้จักกันดีในชื่อของ **La Prisonnière La Fugitive** หรือ **Albertine disparue** และแม้แต่ **Le Temps retrouvé** นั้น ล้วนเป็น "ผลงานของ

ผู้พิมพ์ (éditeurs) ทั้งสิ้น นอกจากนั้นยังมีการจัดลำดับเนื้อหาใหม่ตามที่ "ควรจะเป็น" โดยไม่มีคำอธิบายใด ๆ เป็นเหตุให้ผู้อ่านต้องอ่านผลงานที่ "mal établis" อยู่เป็นเวลานานถึง 50 ปี[7] ข้อผิดพลาดซึ่งไม่ได้มีแต่เฉพาะในผลงานของ Proust เหล่านี้อาจทำให้แนวทางในการวิจารณ์วรรณคดีเปลี่ยนโฉมหน้าไปได้ และด้วยเหตุนี้วงการวรรณคดีฝรั่งเศสจึงเห็นสมควรจัด "วัตถุดิบ" เสียใหม่เพื่อความถูกต้องของงานวิจารณ์

เนื่องจากวรรณคดีฉบับวิจารณ์เป็นผลงานที่นำเสนอข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับวรรณกรรมที่ต้องการศึกษารวมทั้งต้นฉบับทั้งหมด ซึ่งบางครั้งมีจำนวนมาก[8] เพราะนักเขียนฝรั่งเศสที่มีชื่อส่วนใหญ่จะเก็บรักษาต้นฉบับทุกขั้นตอน นับตั้งแต่ร่างที่ 1 (premier jet) จนถึงฉบับพิมพ์ครั้งแรก (édition originale) เป็นอย่างดี และเมื่อสิ้นชีวิตลง ทายาทก็จะรวบรวมมอบให้เป็นสมบัติของหอสมุดแห่งชาติ (Bibliothèque nationale)[9] บางครั้งตัวนักเขียนเองจะเป็นผู้นำส่งก่อนสิ้นชีวิต เช่น ต้นฉบับงานเขียนของ Roger Martin du Gard เป็นต้น ปัญหาในการจัดลำดับต้นฉบับหรือเนื้อหาเช่นในกรณีผลงานที่พิมพ์หลังจากที่ Proust สิ้นชีวิต (oeuvres posthumes) ทำให้ต้องกำหนดวิธีการ และขั้นตอนในการทำวรรณคดีฉบับวิจารณ์อย่างรัดกุมโดยให้มีลักษณะที่เป็นมาตรฐานสากล เพื่อให้ผู้ที่ศึกษางานมีความเข้าใจตรงกัน การทำวรรณคดีฉบับวิจารณ์ในประเทศฝรั่งเศสเท่าที่ดำเนินอยู่ พอจะแบ่งเป็นลักษณะใหญ่ ๆ ได้ดังนี้

การจัดและนำเสนอผลงาน (Etablissement du texte)

การจัดและนำเสนอผลงาน หรือที่ La Pléiade เรียกว่า Texte établi... นั้น หมายความถึงการนำเสนอผลงานของนักเขียนฉบับที่ได้รับการคัดเลือกแล้วว่าดีที่สุด ไม่มีข้อผิดพลาด[10] และสอดคล้องกับเจตนารมณ์ของผู้แต่ง โดยปกติจะใช้ผลงานฉบับสุดท้ายที่ผ่านสายตาของผู้แต่ง (le dernier texte revu par l'auteur) ในประเทศฝรั่งเศสก่อนการตีพิมพ์ครั้งใหม่ ผู้พิมพ์ (éditeur) จะนำต้นฉบับมาให้ผู้แต่ง (auteur) ตรวจแก้ใหม่ทุกครั้ง ผลงานพิมพ์แต่ละครั้งจึงมักจะแตกต่างกันไป โดยเฉพาะผลงานที่เป็นบทละครทุกครั้งที่มีการแสดงจะมีการเปลี่ยนแปลงฉาก เพิ่มบทละคร หรือเปลี่ยนถ้อยคำสำนวน ความแตกต่างเหล่านี้เป็นหน้าที่ของผู้ทำ Edition critique ที่จะต้องตรวจสอบคัดเลือกจะไว้ใจว่าฉบับที่วางขายและรู้จักกันดีนั้นเป็นฉบับที่ดีที่สุดไม่ได้

เครื่องมือในการวิจารณ์ (Apparat critique)

– **บทนำ (Notice)** ให้ความกระจ่างแก่ผู้อ่านในทุกเรื่องที่เกี่ยวข้องกับผลงาน (Texte) ในรูปของ**การวิจารณ์ปริบท (critique externe)** คือให้ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ร่วมสมัย (actualité) ต้นเค้าและที่มาของเรื่อง (source et genèse) ความสำเร็จของผลงาน (succès et fortune) รวมทั้ง **การวิจารณ์เนื้อหา (critique interne)** ในส่วนที่เกี่ยวกับหัวข้อเรื่อง (sujet) แกนเรื่อง (thème) โครงสร้าง (structure) และเทคนิคการประพันธ์ (technique) เฉพาะในเรื่องการวิจารณ์เนื้อหานี้ ผู้ทำวรรณคดีฉบับวิจารณ์จะต้องระวังมิให้มีลักษณะที่เป็นอัตตวิสัย โดยหลีกเลี่ยงการอ่านประเภทตีความ (lecture – interprétation) ทุกประเภท โดยยึดหลักที่ว่า การวิจารณ์และตีความเป็นหน้าที่ของผู้อ่าน (lecteur) และผู้อ่านแต่ละคนก็ย่อมมีวิธีการที่แตกต่างกันออกไป

– **คำอธิบายผลงาน (Note sur le texte)** ให้รายละเอียดที่เกี่ยวกับต้นฉบับทั้งตัวเขียนและ

ตัวพิมพ์ เช่น จำนวน ลักษณะสำคัญ ปัญหาที่อาจมีในการจัดลำดับ รวมทั้งข้อสังเกตที่อาจเป็นประโยชน์ในการวิจารณ์วรรณคดี หรือวิเคราะห์เทคนิคการประพันธ์ และการใช้ภาษาของผู้แต่ง

– **ศึกษาต้นฉบับตัวเขียนดั้งเดิม (Etude des versions primitives)** จัดพิมพ์ร่างและต้นฉบับตัวเขียนดั้งเดิม ซึ่งแตกต่างจากฉบับพิมพ์สุดท้ายมากจนไม่สามารถนำมาเปรียบเทียบในลักษณะของ Variante ได้

– **ศึกษาข้อความที่แตกต่าง (Etude des variantes)** โดยเปรียบเทียบข้อความของผลงาน (Texte) ที่แตกต่างจากต้นฉบับตัวเขียนฉบับสุดท้ายก่อนพิมพ์ (manuscrit définitif) จนถึงฉบับพิมพ์ฉบับสุดท้าย (Texte définitif) ในรูปของ Variantes

– **เชิงอรรถ (Notes)** อธิบายข้อความที่ไม่ชัดเจนในผลงานเพิ่มเติม เช่น สถานที่ ประวัติผู้แต่ง รวมทั้งการให้ข้อมูลอ้างอิงหรือเปรียบเทียบกับผลงานอื่น

– **ภาคผนวก (Annexes)** รวบรวมเอกสารสำคัญ เช่น โครงเรื่อง (plan) ของผลงาน ความเห็นของผู้แต่ง (commentaires de l'auteur)[11] หรือจดหมายติดต่อฉบับสำคัญที่อาจเป็นประโยชน์ในการศึกษาวรรณคดี

การเสนอผลงานที่เป็นต้นฉบับ และ Variante นั้นจำเป็นต้องใช้สัญลักษณ์และเครื่องหมายที่เป็นสากล เพื่อมิให้เกิดความสับสนระหว่างผู้ทำวรรณคดีฉบับวิจารณ์–ผู้พิมพ์–และผู้อ่าน ดังนี้

เครื่องหมายที่ใช้ในการพิมพ์ (Signes typographiques)

– ถ้าต้องการตัวอักษรเอน ให้ขีดเส้นใต้ 1 เส้นใต้ตัวอักษรนั้น

– ถ้าต้องการตัวอักษรโรมัน ตัวใหญ่ ให้ขีดเส้นใต้ 3 เส้น

– ถ้าต้องการตัวอักษรโรมันเอน ตัวใหญ่ ให้ขีดเส้นใต้ 4 เส้น

สัญลักษณ์นี้จะเป็นที่เข้าใจกันระหว่างผู้ทำวรรณคดีฉบับวิจารณ์ ซึ่งจะพิมพ์งานของตนด้วยเครื่องพิมพ์ดีดธรรมดาและมีเครื่องหมายที่ต้องการไม่ครบกับผู้พิมพ์คือ สำนักพิมพ์ซึ่งมีตัวอักษรและเครื่องหมายที่ต้องการครบทุกประเภท

เครื่องหมายที่ใช้ในการอ้างอิง (Renvois)

ในการอ้างอิงจะไม่ใช้ข้อความประเภท cf. supra infra ci-dessus หรือ ci-dessous ดังที่เคยใช้กัน แต่จะใช้

– Voir p. 0000 สำหรับการอ้างถึงหน้าหนังสือในเล่มเดียวกัน

– Voir n.2, p. 0000 สำหรับการอ้างถึงเชิงอรรถ (notes)

– Voir var. **a**, p. 0000 สำหรับการอ้างถึงข้อความที่แตกต่าง (variante)

ส่วนการอ้างถึงผลงานอื่น ๆ จะไม่ใช้ข้อความประเภท ouvrage cité (ouvr. cit.) หรือ opus citatum (op. cit.) เพราะอาจก่อให้เกิดความสับสนได้ แต่จะใช้ชื่อย่อของผลงานแทน

เครื่องหมายที่ใช้ในเชิงอรรถ (Appels)

– เครื่องหมายดอกจัน * (astérisques) หมายความถึงเชิงอรรถที่มีอยู่ในตัวผลงาน โดยผู้แต่ง (auteur) เป็นผู้จัดทำขึ้นเอง

– ตัวอักษร **a.**, **b.**, **c.** (appels littéraux) หมายความถึงข้อความที่แตกต่าง (Variante) ของต้นฉบับต่าง ๆ

– ตัวเลข 1, 2, 3 (appels numériques) หมายความถึงเชิงอรรถของผู้ทำวรรณคดีฉบับวิจารณ์

เมื่อต้องการใช้เครื่องหมาย Appels ดังกล่าวมานี้กับคำ หรือข้อความใดให้ใส่ขีดยาว / (bourdon) เพื่อระบุที่ ๆ ชัดเจน ถ้าในบรรทัดเดียวกันมี Appels หลายครั้งก็ให้เพิ่มขีดเล็กเติมทุกครั้ง / //

ตัวย่อและเครื่องหมายที่ใช้ในการเสนอต้นฉบับตัวเขียน (Abréviations et symboles)

- **add.** addition (คำเพิ่ม)
- **add. interl.** addition interlinéaire (คำเพิ่มระหว่างบรรทัด)
- **add. marg.** addition marginale (คำเพิ่มด้านข้าง)
- **add. ms.** addition manuscrite (คำเพิ่มตัวเขียน)
- < > lettres ou mots omis par l'auteur (ตัวอักษรหรือคำที่ผู้แต่งเขียนไม่ครบ)
- [ ] délimitation d'une modification, addition aussi bien que suppression, surcharge etc. (ส่วนที่มีการเปลี่ยนแปลง ไม่ว่าจะเป็นคำเพิ่ม คำที่ขีดฆ่า หรือเขียนทับ)
- [...] passage commun au texte (ข้อความที่เหมือนกับผลงานที่นำเสนอ)

ฯลฯ

การนำเสนอข้อความที่แตกต่าง (Présentation des variantes)

การนำเสนอข้อความที่แตกต่าง หรือการเขียน Variante อันเป็น "เครื่องมือในการวิจารณ์" ที่สำคัญที่สุดอย่างหนึ่งนั้น มีหลักเกณฑ์และวิธีการที่พอสรุปได้ คือ

1. ข้อความที่แตกต่าง (Variante) ทุกข้อความที่นำเสนอจะต้องตั้งต้นด้วยตัวอักษร**ตัวเอน** *(a, b, c.)* และจบลงด้วยเครื่องหมาย □ ตามด้วยรหัสชื่อย่อของผลงาน ดังนี้

a. Lorsqu'il sortit de la maison □ **RB**

ผู้อ่านจะเข้าใจได้ว่า Var. *a.* คือข้อความที่แตกต่างจากตัวผลงาน (Texte) และข้อความนี้มีปรากฏเฉพาะในวารสาร Revue Blanche เท่านั้น

2. ถ้าข้อความที่แตกต่าง (Variante) นั้นมีปรากฏในผลงานหลายฉบับ ให้เรียงลำดับจากชื่อย่อผลงานชิ้นแรกไปจนถึงชิ้นสุดท้าย เช่น

a. Lorsqu'il sortit de la maison □ **RB, CP, NRF**

ผู้อ่านจะเข้าใจได้ว่า Var. *a.* คือข้อความที่แตกต่างจากตัวผลงาน (Texte) แต่เหมือนกันในฉบับพิมพ์ 3 ฉบับ คือ Revue Blanche Chronique de Paris และ La Nouvelle Revue Française

สมมุติว่างานวรรณกรรมชิ้นนี้ มีต้นฉบับทั้งตัวเขียนและตัวพิมพ์รวม 10 ฉบับ และฉบับที่นำเสนอคือฉบับที่ 8 การเขียน Variante เช่นนี้ จะหมายความว่ามีผลงานฉบับที่แตกต่างจากฉบับที่ 8 อยู่ 3 ฉบับ คือ RB, CP และ NRF ที่เหลือนอกจากนั้นอีก 6 ฉบับ มีข้อความเหมือนกับฉบับที่ 8 ทุกประการ

3. ถ้ามีข้อความที่แตกต่าง (Variante) ในหลาย ๆ ต้นฉบับ ให้คั่นข้อความที่แตกต่างนั้นด้วยเครื่องหมาย : เช่น

a. puis le soir où □ **ms.** : puis, le jour où □ **RB**

ผู้อ่านจะเข้าใจว่า ข้อความในต้นฉบับตัวเขียน (ms.) แตกต่างจากข้อความในฉบับพิมพ์ RB และ

ข้อความทั้งสองแตกต่างจากฉบับที่นำเสนอ (Texte) ด้วยเช่นกัน

4. ข้อความที่แตกต่าง (Variante) จะต้องตั้งต้นและจบลงด้วยคำ ๆ เดียวกันเรียกว่า "คำกรอบ" หรือ mots de raccord คำกรอบนี้จะต้องเป็นคำเดียวกันกับผลงาน (Texte) ตัวอย่างเช่น

ผลงาน (Texte)

Elle fut pendant quinze jours au lit,
a puis, le matin où elle se releva, comme
elle était assise devant la porte,
b le fermier vint soudain se planter
devant elle.

ข้อความที่แตกต่าง (Variante) ในวารสาร Revue Blanche (RB)

a. puis, le jour où ☐ **RB**

b. porte, l'après – midi, sous la douce chaleur du jour, son maître vint ☐ **RB**

จะสังเกตได้ว่า Var. *a.* ขึ้นต้นและจบลงด้วยคำ ๆ เดียวกัน คือ ตั้งต้นด้วย puis และจบลงด้วย où ซึ่งเรียกว่า คำกรอบ หรือ mots de raccord ส่วน Var. *b.* นั้น คำกรอบก็คือ porte และ vint มีข้อแนะนำว่า เพื่อไม่ให้เกิดความสับสน คำกรอบนี้ไม่ควรเป็นคำประเภท "il" "et" "le" "la" เพราะมีอยู่ทั่วไปใน Texte จึงควรจะใช้แต่คำเด่น ๆ ที่สังเกตเห็นได้ชัดเจนเท่านั้น

5. ในกรณีที่คำกรอบคำสุดท้ายมีเครื่องหมายวรรคตอนตามมา จะต้องเขียนเครื่องหมายวรรคตอนนั้นกำกับไว้ด้วย ตัวอย่างเช่น

ผลงาน (Texte)

Elle restait inerte, ne sentant plus son
a corps, et l'esprit dispersé, comme
si quelqu'un

จะเขียน Variante ดังนี้

a. l'esprit tout dispersé, ☐ **RB**

ถ้าข้อความใน RB ไม่มีเครื่องหมายวรรคตอนหลังคำ dispersé ในกรณีนี้จะต้องเลื่อนคำกรอบออกไปเป็นคำ "comme" และเขียน Variante ดังนี้

a. l'esprit tout dispersé comme ☐ **RB**

ด้วยวิธีการนี้ ผู้อ่านจะสังเกตเห็นได้ทันทีว่าเครื่องหมาย , ที่มีปรากฏในตัว Texte นั้น ไม่มีในฉบับ RB

6. ในกรณีที่ไม่สามารถหาคำกรอบ (mots de raccord) ได้เพราะเป็นตอนจบของเรื่องเล่า (conte) บทละคร (pièce de théâtre) หรือนวนิยาย (roman) ให้เขียนคำอธิบายเพิ่มเติมโดยใช้ตัวเอนและมีเครื่องหมาย : กำกับ ในลักษณะดังนี้

ผลงาน (Texte) เป็นเรื่องเล่าที่จบลงด้วยประโยค Le jour se levait ส่วนผลงานที่เป็นต้นฉบับตัวเขียน (ms.) มีข้อความต่อออกไปอีก จะเขียน Variante ดังนี้

a. **Fin du conte dans ms.** : Le jour se levait et elle partit pour la ville.

ทั้งนี้เครื่องหมาย ⟨ ซึ่งระบุ Variante ในตัว Texte ที่นำเสนอ จะต้องอยู่ที่คำ levait ซึ่งเป็นคำสุดท้ายที่เหมือนกันทั้งใน Texte และต้นฉบับตัวเขียน (ms.) และผู้อ่านจะเข้าใจได้ทันทีว่า หลังจากคำ levait แล้วมีความแตกต่างระหว่าง Texte และต้นฉบับตัวเขียน (ms.)

ส่วนเหตุผลในการที่ผู้แต่ง (auteur) ตัดทอนข้อความใน ms. ออกไปนั้นเป็นเรื่องที่จะต้องวิเคราะห์เพื่อหาสาเหตุต่อไป

7. ในกรณีที่ข้อความที่แตกต่าง (Variante) มีส่วนที่ซ้ำกันในหลายฉบับ อาจใช้คำอธิบายประเภท "เช่นเดียวกับ" เพิ่มเติมได้ เพื่อมิให้ต้องเขียนข้อความที่ซ้ำกันนั้นหลาย ๆ ครั้ง ตัวอย่างเช่น

ผลงาน (Texte)

Contentez – vous de ces phrases insignifiantes, de ces ravissantes grimaces, et ne demandez pas un sentiment dans les coeurs.

ข้อความในต้นฉบับตัวเขียน (ms.)

Contentez – vous des phrases insignifiantes, toute une vie en dehors et pas un sentiment dans les coeurs.

ข้อความในฉบับพิมพ์ในวารสาร Revue de Paris (RP)

Contentez – vous des phrases insignifiantes, toute une vie en dehors, pas un sentiment dans les coeurs.

จะเห็นได้ว่าข้อความในต้นฉบับตัวเขียน (ms.) และวารสาร RP เกือบจะไม่มีข้อแตกต่างกันเลย ยกเว้นแต่ "et" ในต้นฉบับตัวเขียน (ms.) ซึ่งถูกแทนด้วยเครื่องหมาย , ในวารสาร Revue de Paris เท่านั้น ดังนั้นเพื่อมิให้ต้องเสียเวลาเขียนข้อความที่ซ้ำกัน จึงอาจเขียน Variante ได้เป็น 2 แบบ คือ

แบบที่ 1 แยก Variante ของ ms. และ RP โดยใช้คำอธิบายเพิ่มเติม

a. Contentez – vous des phrases insignifiantes, toute une vie en dehors et pas un sentiment dans les coeurs. ☐ *ms.* : Contentez – vous [**comme dans ms.**] dehors, pas [**comme dans ms.**] coeurs. ☐ **RP**

แบบที่ 2 รวม Variante ของ ms. และ RP ไว้ด้วยกัน

a. Contentez – vous des phrases insignifiantes, toute une vie en dehors et pas [dehors, pas ☐ **RP**] un sentiment dans les coeurs. ☐ **ms., RP**

แต่ถ้าข้อความในวารสาร RP ใกล้เคียงกับผลงาน (Texte) และแตกต่างจาก ms. อาจใช้วิธีการอื่นได้ดังนี้

ผลงาน (Texte)

Contentez – vous de ces phrases insignifiantes, de ces ravissantes grimaces, et ne demandez pas un sentiment dans les coeurs.

ข้อความในต้นฉบับตัวเขียน (ms.)

Contentez – vous des phrases insignifiantes, toute une vie en dehors et pas un sentiment dans les coeurs.

ข้อความในวารสาร Revue de Paris (RP)

Contentez – vous de ces phrases insignifiantes, de ces grimaces, et ne demandez pas un sentiment dans les coeurs.

จะเห็นได้ว่าข้อความใน RP เกือบจะเหมือนกับ Texte ทุกประการ มีที่แตกต่างเฉพาะคำ "ravissantes" ที่เพิ่มขึ้นมาเท่านั้น เพื่อเป็นการประหยัดเนื้อที่ อาจเขียน Variante ได้ดังนี้

a. Contentez – vous des phrases insignifiantes, toute une vie en dehors et pas un sentiment dans les coeurs. ☐ **ms.** : Contentez – vous [..] de ces grimaces [..] coeurs. ☐ **RP**

เครื่องหมายจุดประในวงเล็บ [..] หมายความว่าข้อความที่ละไว้นี้เหมือนกับข้อความในตัวผลงาน (Texte) เท่านั้น จะนำไปใช้กับผลงานฉบับอื่นไม่ได้

8. ในการนำเสนอตัวฉบับตัวเขียน (ms.) ถ้าผู้แต่ง (auteur) เปลี่ยนแปลงข้อความในต้นฉบับตัวเขียน จะโดยการเพิ่มเติม (addition) ขีดฆ่า (biffure) หรือเขียนทับ (surcharge) ให้นำเสนอดังนี้

ผลงาน (Texte)

Le plus pauvre, tombant amoureux de
$\frac{a}{\pi}$ ⟨ la fille d'un calife, n'en était ⟨certes pas

ข้อความในต้นฉบับตัวเขียน (ms.)

Le plus pauvre, tombant amoureux ~~d'une fille~~ d'une princesse de Mingrélie, n'en était certes pas

จะเขียน Variante ได้ดังนี้

a. amoureux [d'une fille ☐ **biffé**] d'une princesse de Mingrélie, n'en était ☐ **ms.**

การเขียน Variante เช่นนี้ทำให้ผู้อ่านเข้าใจว่าในต้นฉบับตัวเขียน (ms.) ผู้แต่งใช้สำนวนธรรมดาไม่เจาะจง คือ d'une fille ต่อมาจึงได้ฆ่าทิ้ง และเปลี่ยนเป็น d'une princesse de Mingrélie ก่อนที่จะแก้ไขเพื่อเจาะจงให้ชัดเจนขึ้นว่าเป็น de la fille d'un calife ในฉบับที่นำเสนอ

จากตัวอย่างเดียวกัน สมมุติว่าในต้นฉบับตัวเขียน (ms.) ข้อความว่า de Mingrélie เป็นข้อความที่ผู้แต่ง (auteur) เพิ่มเติมขึ้นระหว่างบรรทัด (addition interlinéaire) ก็ให้เขียน Variante ดังนี้

a. amoureux [d'une fille ☐ **biffé**] d'une princesse [de Mingrélie ☐ **add. interl.**], n'en était ☐ **ms.**

ในกรณีที่ไม่สามารถอ่านลายมือผู้แต่งในต้นฉบับตัวเขียนได้ ผู้ทำวรรณคดีฉบับวิจารณ์จะต้องนำเสนอดังนี้

a. amoureux [d'une fille [**plusieurs mots illisibles**] ☐ **rayé**] d'une princesse de Mingrélie, n'en était ☐ **ms.**

ดังนั้น เกณฑ์สำคัญในการทำวรรณคดีฉบับวิจารณ์ ก็คือให้ข้อมูลตามความเป็นจริง โดยพยายามรักษารายละเอียดให้ได้มากที่สุด

จากขั้นตอนและวิธีการนำเสนอวรรณคดีฉบับวิจารณ์ดังที่ได้กล่าวมาแล้วนี้ จะเห็นได้ว่าการทำวรรณคดีฉบับวิจารณ์เป็นงานที่ละเอียดประณีต ซึ่งนอกเหนือจากการค้นคว้าเพื่อให้ได้ข้อมูลปฐมภูมิหรือหลักฐานอ้างอิงที่สำคัญแล้ว ยังต้องศึกษา และทำความเข้าใจกับหลักเกณฑ์และวัตถุประสงค์ของ Edition critique อีกด้วย จึงเป็นงานที่ต้องใช้เวลาและความอุตสาหะ แต่ก็เป็นงานที่จำเป็นสำหรับการศึกษาวรรณกรรมเรื่องนั้น ๆ โดยเจาะลึกในรายละเอียด ทั้งนี้อาศัยวรรณคดีฉบับวิจารณ์เพียงฉบับเดียว ผู้อ่านจะสามารถทราบได้ทันทีว่าวรรณกรรมเรื่องนั้นได้รับการพิมพ์กี่ครั้ง มีข้อความหรือเนื้อหาที่เหมือนกัน หรือแตกต่างกันอย่างไร เริ่มจากตัวผลงานที่ได้รับการคัดเลือกว่าถูกต้องที่สุด (Texte) ผู้อ่านจะสามารถเทียบเคียงกับต้นฉบับตัวเขียนหรือฉบับพิมพ์อื่น ๆ ได้ทั้งหมด นอกจากนี้ยังทำให้เห็นอุปนิสัยในการทำงานของนักประพันธ์ว่าให้ความสำคัญกับงานเขียนของตนเพียงใด อาจกล่าวได้ว่าทุกตัวอักษร ทุกคำพูดได้รับการเลือก และ "ชั่งน้ำหนัก" หลายต่อหลายครั้ง เพื่อให้ประโยคแต่ละประโยคมีเอกลักษณ์เฉพาะตนสามารถถ่ายทอดความรู้สึกได้ดีที่สุด ด้วยเหตุนี้การทำวรรณคดีฉบับวิจารณ์จึงขยายขอบเขตออกไปถึงการให้ข้อมูลทางภาษาศาสตร์ อันมีความสัมพันธ์กับการศึกษาวรรณคดี ผู้ทำวรรณคดีฉบับวิจารณ์จะต้องสรุปความเห็นเกี่ยวกับต้นฉบับตัวเขียนโดยจำแนกเป็นตารางว่าในการแก้ไขแต่ละครั้ง

ผู้แต่งแก้ไข คำนาม คำกริยา หรือคำคุณศัพท์ประเภทใดมากที่สุดและเพราะเหตุใด[12] อะไรคือปัญหาในการใช้ภาษาของผู้แต่งและผู้แต่งมีวิธีการขจัดปัญหานั้นอย่างไร ซึ่งถ้าไม่มีการศึกษาต้นฉบับตัวเขียนอย่างละเอียดแล้ว จะไม่สามารถศึกษาวิวัฒนาการในการใช้ภาษาของผู้เขียนได้เลย

นอกจากประโยชน์ในการเก็บรักษาต้นฉบับทั้งหมดให้ครบถ้วนในผลงานเล่มเดียวกันแล้ว ข้อมูลต่าง ๆ ที่รวบรวมไว้ในวรรณคดีฉบับวิจารณ์ยังอาจเป็นประโยชน์ต่อการตีความ (interprétation) ในการวิจารณ์วรรณคดีอีกด้วย ผู้ที่อ่านบทละครเรื่อง "แรด" **(Rhinocéros)** ของ Ionesco อาจเข้าใจได้ว่า La Rhinocérite ที่ Ionesco กล่าวถึงนั้น หมายความถึงลัทธิใดก็ตามที่เผยแพร่ในสังคมใดสังคมหนึ่ง และประสบความสำเร็จในการทำให้คนในสังคมนั้นตกเป็นทาสของลัทธิ โดยใช้ภาษาเป็นเครื่องมือในการปกปิดความเท็จและจุดประสงค์อันเลวร้ายของผู้ก่อตั้งลัทธิ แต่ผู้อ่านจะเข้าใจความรู้สึกกดดันทางการเมือง ความขยะแขยงในลัทธิดังกล่าวของผู้แต่งได้ดียิ่งขึ้นเมื่อศึกษาต้นฉบับตัวเขียนของ Ionesco ซึ่งได้ระบุไว้ชัดเจนว่า La Rhinocérite นั้นก็คือเชื้อโรคร้ายที่ลัทธินาซีนำเข้ามาเผยแพร่ การศึกษาต้นฉบับดังกล่าวจึงทำให้เห็นวิวัฒนาการทางความคิดของ Ionesco ต้นฉบับตัวเขียนคือภาพสะท้อนเหตุการณ์และความรู้สึกตามความเป็นจริง ส่วนเนื้อหาและข้อความที่เปลี่ยนไปในช่วงสุดท้ายเป็นผลจากการถ่ายทอดทางวรรณศิลป์ (transposition littéraire) และพัฒนาการความคิดทางการเมือง คือ จากลัทธิที่เจาะจงมาเป็นลัทธิรวบอำนาจ (Totalitarisme) ใด ๆ ก็ได้ที่อาจเป็นภัยต่อสังคม[13] ในทำนองเดียวกันผู้ที่วิจารณ์ผลงานชุด **Les Fêtes galantes** ของ Verlaine ว่าเป็นผลงานที่ผู้แต่งจงใจอุทิศให้ Watteau จิตรกรที่ตนชื่นชมโดยอาศัยการวิเคราะห์ชื่อเรื่อง และสีอันสลัวเลือนของภูมิภาพเป็นข้อวิจารณ์นั้น ก็น่าจะได้พิจารณาข้อความสำคัญตอนหนึ่ง ซึ่งปรากฏอยู่ในต้นฉบับตัวเขียน และ Verlaine ได้ตัดทิ้งไปในฉบับพิมพ์ ข้อความนั้นคือ "Au calme clair de lune **de Watteau**" ซึ่ง Verlaine ได้เปลี่ยนเป็น "Au calme clair de lune **triste et beau**" ทั้งนี้เพราะ Anatole France ได้ให้ข้อสังเกตเมื่ออ่านต้นฉบับว่าผิดความจริง เพราะ Watteau ไม่เคยเขียนภาพ clair de lune มาก่อน และให้ความเห็นว่าการทิ้งข้อคิดบางประการให้เป็นหน้าที่ของผู้อ่านนั้นน่าจะเป็นคุณสมบัติที่ดีของงานประพันธ์

การทำวรรณคดีฉบับวิจารณ์เท่าที่ได้กล่าวมาทั้งหมดนี้เน้นผลงานวรรณกรรมเป็นหลัก แต่เนื่องจากเป็นงานรวบรวมข้อมูลที่เป็นเหตุเป็นผลและมีลักษณะที่เป็นสากล จึงอาจนำมาใช้ในการชำระเอกสารที่มีคุณค่าทุกประเภท ไม่ว่าจะเป็นพงศาวดาร งานเขียนประวัติศาสตร์ หรืองานประพันธ์ใดก็ตาม ที่อาจมีปัญหาในด้านการเก็บรักษาต้นฉบับหรือในการตีความ การทำวรรณคดีฉบับวิจารณ์ในประเทศฝรั่งเศสถือกำเนิดจากแนวความคิดของ La Bruyère ที่เชื่อว่านักวิจารณ์จะต้อง "อาศัยตัวผลงานเป็นหลักในการอธิบาย"[14] ดังนั้นการชำระงานวรรณกรรมในรูปของวรรณคดีวิจารณ์จึงเป็นที่นิยมในวงการวรรณคดีฝรั่งเศสมากกว่าในประเทศอื่น แต่ก็มีหลายประเทศที่ให้ความสนใจกับการศึกษาวรรณคดีฝรั่งเศส เช่นสหรัฐอเมริกาและกลุ่มประเทศยุโรปตะวันออกหลายประเทศที่เห็นคุณค่าของการทำวรรณคดีฉบับวิจารณ์ และหันมาให้ความสนใจกันอย่างจริงจัง โดยมีการสอนวิชา Critical Edition ในระดับอุดมศึกษา ดังนั้นจึงมีแนวโน้มที่ว่าการทำวรรณคดีฉบับวิจารณ์จะมีลักษณะที่เป็นสากลมากกว่าที่จะจำกัดวงอยู่แต่

ในวงการวรรณคดีฝรั่งเศสดังที่เคยเป็นมา แม้ในประเทศไทยขณะนี้ก็ปรากฏว่ามีนักวิชาการชาวต่างประเทศที่กำลังศึกษาและเตรียมการทำวรรณคดีฉบับวิจารณ์วรรณกรรมไทยโบราณ รวมทั้งประวัติศาสตร์เชิงซ้อนเปรียบเทียบต้นฉบับพงศาวดารไทยอยู่หลายเรื่อง

ในส่วนที่เกี่ยวกับผลงานวรรณกรรม นับได้ว่าการทำวรรณคดีฉบับวิจารณ์มีส่วนสร้างทัศนคติใหม่ในการศึกษาวรรณคดี นั่นคือ ชี้ให้เห็นวิธีการทำงานของผู้ประพันธ์และขอบเขตอันสมควรสำหรับนักวิจารณ์วรรณคดีที่จะไม่ "สร้าง" ข้อมูลที่ไม่เป็นจริงในการวิจารณ์วรรณคดี รวมถึงบทบาทของบรรณาธิการหรือผู้พิมพ์ในอันที่จะ "เคารพ" ผลงานของผู้ประพันธ์ ไม่แก้ไขผลงานของผู้อื่นโดยพลการ หรือเมื่อมีการแก้ไขก็ควรจะมีหลักฐานในการ "แก้ไข" ทุกครั้ง เพื่อประโยชน์แก่การศึกษาผลงานในอนาคต การทำวรรณคดีฉบับวิจารณ์เป็นงานที่ละเอียดซับซ้อนแต่ก็เป็นงานที่จำเป็นดังที่ Barbey d'Aurevilly ได้กล่าวไว้ว่า "L'érudition ... par dessous, c'est le piédestal" – งานค้นคว้าเอกสารทางวิชาการ คือ ฐานอันแข็งแกร่ง

☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆

บรรณานุกรม

1. J. – K. HUYSMANS : **A Rebours,** Texte présenté et commenté par Rose Fortassier, Lettres Françaises, Paris 1981.
2. Roger LAUFER : **Textologie,** Larousse, Paris 1967.
3. Bibliothèque de la Pléiade : **Quelques indications pour la présentation des manuscrits d'impression.** (brochure).

เชิงอรรถ

(1) สืบเนื่องจากการปฏิรูปทางการศึกษาในประเทศฝรั่งเศสเมื่อปี ค.ศ. 1985 ทบวงมหาวิทยาลัยฝรั่งเศสได้ประกาศยกเลิกปริญญา Doctorat d'Etat คงเหลือแต่การศึกษาขั้น D.E.A. และปริญญา Doctorat เท่านั้น นับเป็นความสูญเสียในวงการอักษรศาสตร์อย่างยิ่ง เพราะปริญญา Doctorat d'Etat สาขาอักษรศาสตร์ ซึ่งถึงแม้จะต้องใช้เวลาศึกษาค้นคว้านานมากนี้เคยเป็นหลักประกันคุณภาพทางวิชาการเสมอมา

(2) R.M. (René Marill) ALBERES ศาสตราจารย์และนักวิจารณ์วรรณคดีมีชื่อเสนอ Thèse principale ในหัวข้อ **Esthétique et morale chez Jean Giraudoux** และ Thèse complémentaire ในหัวข้อ **La Genèse du Siegfried de Jean Giraudoux** ในรูปของ Edition critique

(3) Le prix de l'**Edition critique** a été décerné à Rose Fortassier, auteur de l'aperçu critique qui accompagne l'édition d' "A rebours", de J.K. Huysmans. **(Nouvelles de France,** 16 Février 1982 – No. 105).

(4) Edition annotée หมายความถึงวรรณกรรมที่ตีพิมพ์ขึ้นเพื่อประโยชน์ในทางการศึกษาและค้นคว้า โดยให้ข้อมูลอย่างกว้าง ๆ เกี่ยวกับผู้แต่ง ผลงาน ที่มา รวมทั้งการอธิบายศัพท์สำคัญเพื่อช่วยให้ผู้อ่านเข้าใจผลงานได้ง่ายขึ้น Edition annotée ที่รู้จักกันแพร่หลายได้แก่ ผลงานชุด Classiques Garnier Classiques Larousse และ Classiques Bordas เป็นต้น

(5) ดังที่ได้กล่าวไว้ในบทความตอนต้นว่า Une bonne édition critique pourra vous aider."

(6) แม้ในการสอนวิจารณ์ขั้นมูลฐาน ครูผู้สอนวิชา Explication de texte และ Commentaire composé จะแนะนำให้ผู้เรียนศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวกับผู้แต่ง และผลงานจาก Edition critique ก่อนที่จะศึกษางาน Critique littéraire อื่น ๆ

(7) Proust ตั้งต้นชีวิตนักประพันธ์ในปี ค.ศ. 1913 ด้วยการขอร้องให้สำนักพิมพ์ Grasset พิมพ์ Du côté de chez Swann โดยผู้แต่งเป็นผู้เสียค่าใช้จ่ายเองทั้งหมด (Compte d'auteur) เนื่องจากไม่มีสำนักพิมพ์แห่งใดยอมรับพิมพ์ผลงาน แม้แต่ André Gide ซึ่งเป็นผู้อำนวยการของ La Nouvelle Revue Française ในขณะนั้น Proust ได้รับความนิยมอย่างสูงสุดในช่วงเวลา 9 ปีสุดท้ายและเมื่อสิ้นชีวิตลง สำนักพิมพ์ทั้งหลายต่างก็แย่งกันพิมพ์ผลงานของ Proust ออกจำหน่าย ผลงานของ Proust ฉบับที่มีข้อผิดพลาดมากที่สุดคือ Jean Santeuil ซึ่ง Bernard de Fallois พิมพ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1952 มีหลักฐานปรากฏชัดว่ามีการเพิ่มเติมข้อเขียนและจัดลำดับเนื้อเรื่องผิดพลาด Clarac และ Sandre ได้ร่วมกันจัดทำเป็น Edition critique ในปี ค.ศ. 1971 เป็นฉบับที่แตกต่างจากฉบับพิมพ์ปี 1952 อย่างสิ้นเชิง

(8) Giraudoux ใช้เวลาร่างและเขียนบางฉากบางตอนในบทละครเรื่อง **Siegfried** ซึ่งดัดแปลงมาจากนวนิยายเรื่อง **Siegfried et le Limousin** อยู่ถึง 25 ครั้งก่อนที่จะกลายมาเป็นผลงานฉบับสมบูรณ์

(9) Département des manuscrits ของ Bibliothèque nationale เป็นแหล่งรวมต้นฉบับที่สำคัญที่สุด เอกสารต้นฉบับเหล่านี้จะได้รับการถ่ายเป็นไมโครฟิล์มเพื่อป้องกันการสูญหาย นักวิชาการที่ต้องการค้นคว้าต้นฉบับจะได้รับอนุญาตเป็นกรณีและเป็นคราว ๆ ไป

(10) ถ้ามีข้อผิดพลาดในผลงานอันเนื่องมาจากการพิสูจน์อักษร หรือ ผู้แต่งสะกดคำผิด ผู้ทำวรรณคดีฉบับวิจารณ์จะแก้ไขให้ถูกต้องโดยใช้สัญลักษณ์สากล (ดูภาคผนวกเลขที่ 1)

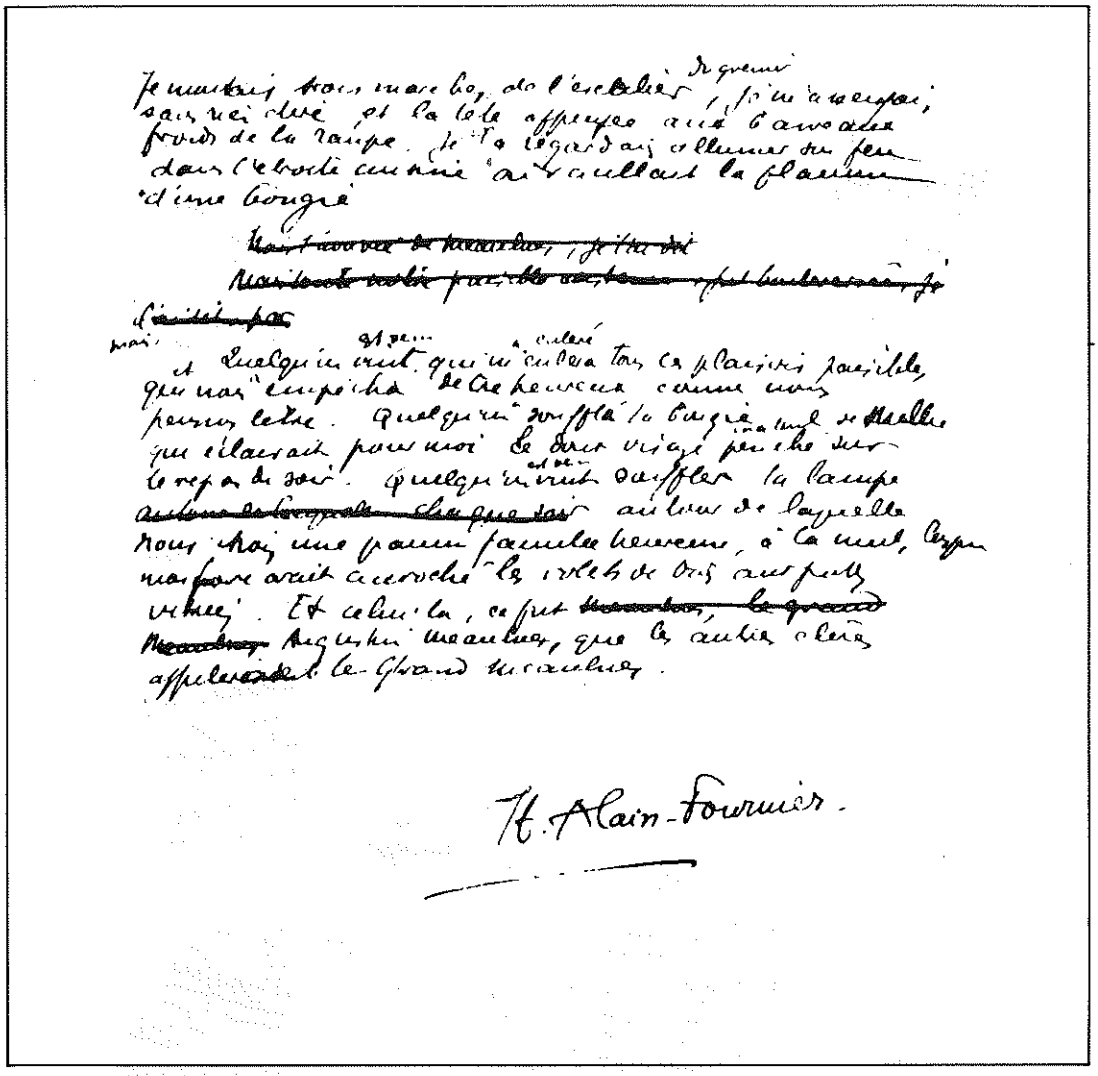
(11) ความเห็นของ Louis Jouvet ผู้กำกับการแสดง ที่จดคร่าว ๆ ในต้นฉบับ บทละครของ Jules Romains และ Jean Giraudoux ในระหว่างฝึกซ้อมการแสดงนั้นถือได้ว่าเป็นบทวิจารณ์ผลงานที่มีคุณภาพยอดเยี่ยม

(12) ดูภาคผนวกเลขที่ 3

(13) ด้วยเหตุนี้ เมื่อมีการแสดงละครเรื่อง **Rhinocéros** ในรัสเซียเป็นภาษารัสเซียและทางการรัสเซียได้ขอให้ Ionesco ดัดแปลงข้อความบางตอน โดยระบุให้ชัดเจนว่า La Rhinocérite หมายความถึงลัทธินาซีเพียงลัทธิเดียว Ionesco จึงได้ปฏิเสธคำขอร้องนั้น

(14) éclairer l'oeuvre par l'oeuvre

☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆



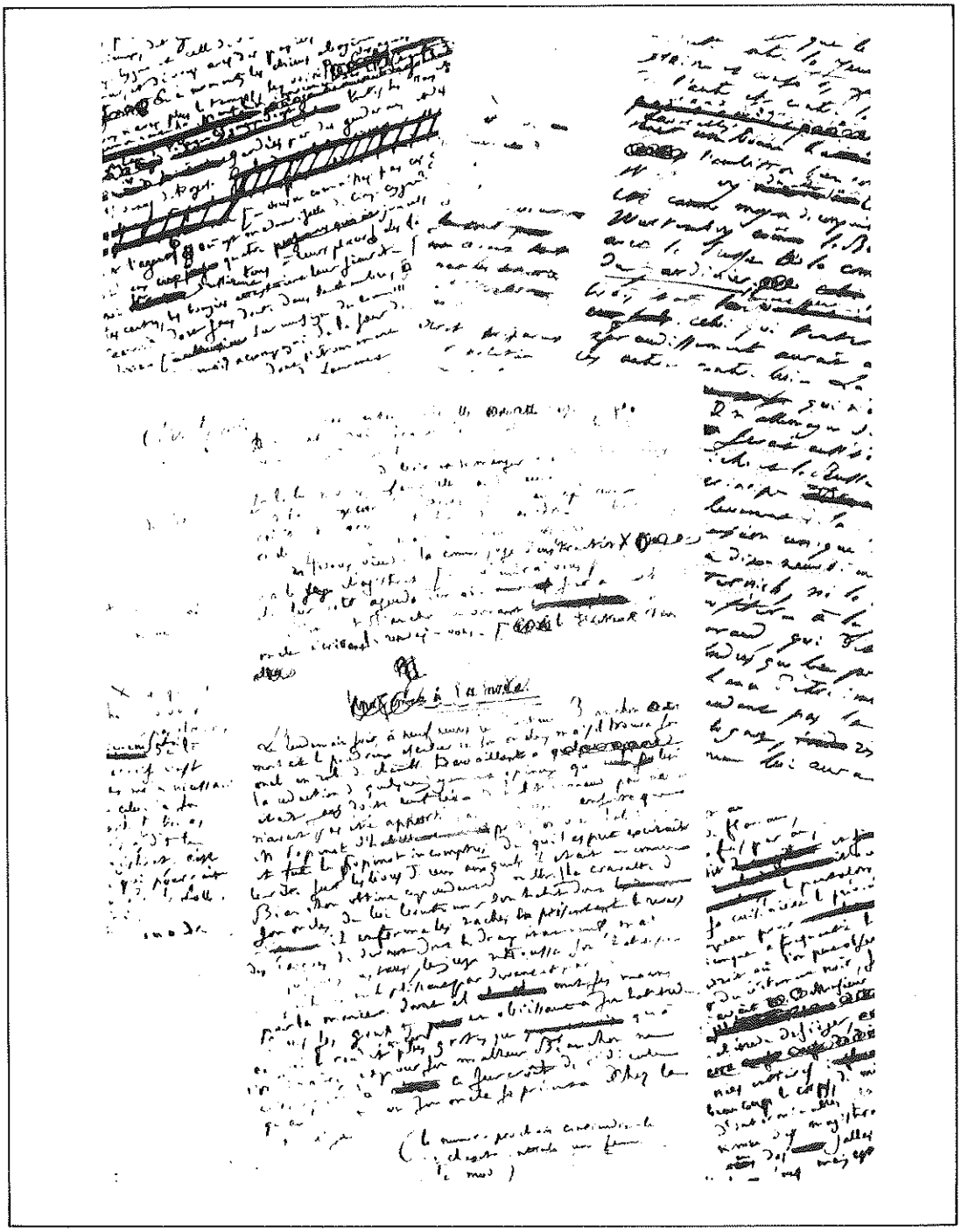
Je marchais dans mon bois, de l'orchidée Jr grenu
sans rien voir, et la tête appuyée aux barreaux
froids de la rampe. Je regardais clignoter du feu
dans l'écorce cuivrée du bouleau la flamme
d'une bougie

~~Mais soudain de nouveau, je fus saisi~~
~~Mais soudain subir pareille sensation, je~~
~~fus saisi par~~
mais

et Quelqu'un vint qui m'enleva tout ce plaisir paisible,
que mais empêcha de me heurter comme mon
premier retour. Quelqu'un souffla la bougie mais se mêla
qui éclairait pour moi le doux visage penché sur
le repas du soir. Quelqu'un vint souffler la lampe
~~au bout de chaque soir~~ au bout de laquelle
nous choisissions paisiblement, à la nuit, chacun
notre avait accroché le rêve de nos sept
vies. Et celui-là, ce fut ~~le grand~~
~~Meaulnes~~ Meaulnes, que la suite allait
appeler le Grand Meaulnes.

H. Alain-Fournier.

ต้นฉบับตัวเขียนของ Alain – Fournier



ต้นฉบับ *Version primitive* ของ **Balzac**

MODÈLES DES SIGNES CONVENTIONNELS DE CORRECTIONS TYPOGRAPHIQUES

à renfoncer
à ajouter
à retourner
boutdon
coquilles
doublon
mot à changer
espace à ajouter
mauvaise coupure
à rapprocher
italique
espacement à rectifier
autre caractère
à supprimer
alinéa à supprimer
lettres mauvaises
ligne à regagner
en gras

En cette année 1443, Noël revenait une fois encore, apportant avec lui cette espérance que, depuis quatorze siècles, il versait au cœur humains. Strasbourg était en fête. Les cloches sonnaient à toute volée dans la nuit claire. On se pressait dans ses tortueuses ruelles, faisant claquer les chaussures sur les chaussées durcies. Dans les auberges, fumeux versaient leur âcre lumière sur une clientèle tapageuse.

En cette nuit heureuse, derrière les vitres d'un réduit misérable où la lune vainement cherchait à s'accrocher, un homme songeait, indifférent à la joie ~~à la joie~~ qui envahissait le monde C'était Jean Gutenberg.

Il avait alors ~~trente~~ la quarantaine. Sa vie de labeur et de lutte obstinée n'avait été que déceptions amères. Depuis vingt-trois ans déjà il avait quitté Mayence, sa ville natale, pour venir s'établir en cette rue des Peaussiers où il avait connu, presque chaque jour, et les échecs, et la misère et la faim. Et il songeait, sans feu, parmi les tampons et les pots d'encre : ses premiers « catholicons », trouvaille merveilleuse que, religieusement il conservait ; ses boites de caractères mobiles et sa presse, dont la vis depuis bien longtemps n'avait pas craqué sous l'effort joyeux du levier. Il était à bout de ressources. Sa santé, ébranlée chaque jour, lui donnait des inquiétudes.

Et puis, il était un vaincu, peut-être un fou, et il n'est aucune joie pour ceux-là.

Il s'endormit. Mais on n'est pas toujours maître de son sommeil. Et l'idée qui avait allumé en lui tant d'espoir revint s'emparer de son esprit. Il se mit à rêver.

Non, son entreprise n'était pas une chimère. Son procédé d'impression constituait un progrès très net sur

à aligner
apostrophe
à ajouter
à baisser
capitales romain
capitales gras
autre caractère
petites capitales
lignes à transposer
interlignes à diminuer
capitales italique
à ajouter
interligne à diminuer
lettre grasse à ajouter
mots à transposer
mot à changer
mots oubliés
en capitale
interligne à ajouter

celui des copistes à plume d'oie. L'idée lancée ne s'arrêterait plus et il se trouverait bien quelqu'un sur terre pour reprendre ses inventions et, après les avoir perfectionnées, les transmettre à d'autres qui les conduiraient à la perfection, car ce qui, aujourd'hui, est impossible, ne sera demain que jeu. Dans toutes les branches de l'activité humaine, les progrès sont solidaires.

La technique du papier comme celle des métaux, des caractères d'imprimerie, des presses, ne saurait rester immuables. Et, par anticipation, défilèrent devant ses yeux les presses à pédales, les salles de composition où, sur de longs casiers, se penchent des compositeurs attentifs : les machines rotatives et celles curieuses, extraordinaires et monstrueuses qui, sous la conduite d'un seul typographe, à l'une de leurs extrémités, saisissent les feuilles de papier, les impriment, les plient, les brochent, les coupent et empilent, à l'autre bout, des opuscules prêts à être livrés à la clientèle.

Et, dépassant son imagination, une machine merveilleuse, faisant un jour le lent travail manuel d'assemblage de ~~c~~s lettres mobiles...

Et c'est son rêve, réalisé, accessible le livre à toutes les bourses dont la multiplicité développe le savoir et que le savoir, en retour, réclame en plus grand nombre. C'est le journal populaire. C'est la ~~vulgarisation~~ de la pensée dans l'espace et dans le temps. C'est sa conservation exacte et sa transmission aux générations à venir. C'est la du Livre !

Et devant un si splendide avenir, Jean Gutenberg, ce vaincu de la vie, sur son grabat, oubliant toutes souffrances, plein d'un juste orgueil, prit part, à sa façon, à l'universelle allégresse.

ADOPTÉS DANS LES PRINCIPAUX PAYS

IMPRIMERIE LAROUSSE — PARIS 1er — 9 RUE MONTPARNASSE 33 — 2529 ● 37

ภาคผนวกเลขที่ 2

voir, qui se refusait à nous dire, par tristesse ou
a par crainte, le régiment de son mari, sanglotant
dès qu'il fut avoué; formant haie jusqu'à la fron- /u
tière, toutes à un mètre de nous, — à part une
jeune fille de Monteeaux qui ne voulut jamais
s'approcher — debout hors de la tranchée du
train, hors de leur vie, hors de la modestie, prêtes
c aussi à mourir et narguant les express, toutes
d les femmes, accourues qui se cachent les unes
derrière les autres dans notre vie et dont je n'avais
vu, avec les bras et les gestes des mille autres,
condamné à une idole indoue, que la plus proche.
e Tout ce qu'ils n'avaient pas vécu passa ainsi,
f avant les périls, sur les yeux de ces soldats ;
les tristes repassèrent une vie enthousiaste, les
égoïstes une vie généreuse, les faibles une vie de
décision, car on avait cinq minutes pour se con-
g naître, donner son adresse, pour regagner son
h train, partir..... Mais, depuis l'Alsace, pas d'Alsa-
ciennes ? Elles allaient permettre que l'Alsace,
dans notre esprit, devînt un pays masculin, un
Berry, un Poitou, une province devant laquelle
on ne s'effacerait pas si on la rencontrait en per-
sonne à une porte, pour la laisser passer d'abord.
i Elles allaient laisser mentir ces tableaux enfantins
de l'école qui ont uni, dans notre mémoire, et
confondu, une petite Alsacienne, une Romaine

4.

Page 63

a. à nous confier, par tristesse ou par pudeur, le corps d'armée de son □ 0 : à nous [confier □ biffé] [dire □ add.marg.], par tristesse ou [par pudeur, le numéro du □ biffé] [par crainte, le □ add.marg.] régiment de son □ R1

ภาคผนวกเลขที่ 3

TABLEAU N° 1

ADDITIONS		SUPPRESSIONS		SUBSTITUTIONS	
Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%
663	29,76	1366	61,31	199	8,93

TABLEAU N° 2

	ADDITIONS		SUPPRESSIONS		SUBSTITUTIONS		TOTAUX	
	Nbre	%	Nbre	%	Nbre	%	Nbre	%
PONCTUATION	121	30,71	219	55,58	54	13,71	394	100
VERBES	193	28,63	410	60,83	71	10,54	674	100
NOMS	219	27,31	529	65,96	54	06,73	802	100
ADJECTIFS	130	36,30	208	58,10	20	05,60	358	100
TOTAL GENERAL							2228	

จินตนาการของผู้หญิง

*นวลฉวี พานิชกุล**

"เธอจงเห็นใจสตรีเพศเถิด เราเกิดมาโดยเขากำหนดให้เป็นเครื่องประดับโลกประโลมโลก และเพื่อที่จะทำหน้าที่นี้อย่างดีที่สุด เราจำต้องบำรุงรักษารูปโฉมของเราให้ทรงคุณค่าไว้ จริงอยู่ที่มิใช่หน้าที่อันเดียวหรือทั้งหมดของสตรีเพศ.–"

"ข้างหลังภาพ"

ของศรีบูรพา

หน้า 64–65

"พลอยได้รับการอบรมมาตั้งแต่เล็กว่า ผู้ชายนั้นมีอำนาจสิทธิ์ขาดเหนือตน เมื่อเป็นเด็กก็อยู่ในอำนาจของพ่อ มีเรือนก็อยู่ในอำนาจผัว ชีวิตนี้จะดีจะชั่วก็สุดแต่ผู้ชายจะบันดาลให้เป็นไป ผู้หญิงนั้นดูเหมือนจะเกิดมาเป็นกรรมสิทธิ์ของผู้ชาย ไม่มีวันที่จะไปมีอำนาจบังคับบัญชาใครได้.–"

"สี่แผ่นดิน"

ของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช

ตอนแผ่นดินที่ 1

"ข้าพเจ้าเห็นและเชื่อมั่นว่าสตรีของเราโดยมากเป็นดาราคู่ชีพอันแท้จริงของชาย หล่อนมีความยำเกรงเชื่อมั่นในบุรุษผู้เป็นของหล่อน หล่อนรักหล่อนซื่อสัตย์และอ่อนหวาน แม้เมื่อสามีของหล่อนไปทำหยำเปเลอะเทอะเข้าเมื่อใด หล่อนก็ได้แต่นั่งร้องไห้ รอผลสุดท้ายอันจะเกิดขึ้นในที่สุด คงรักเขาอยู่เช่นเคย และเตรียมพร้อมที่จะให้อภัย แม้ว่าเขาจะเลวทรามสักเพียงใดก็ตาม หล่อนเกิดมาสำหรับเป็นฝ่ายทนทุกข์ เสียเปรียบ (_____)

ละครแห่งชีวิต

ของ ม.จ. อากาศดำเกิง

นี่คือตัวอย่างของนวนิยายไทยที่หยิบยกปัญหาที่เกี่ยวกับสถานภาพของผู้หญิงขึ้นมา โดยมอบให้ตัวละครในเรื่องเป็นสิ่งสะท้อน และบรรยายความรู้สึกกดดันภายในจิตใจที่เก็บกดมาเป็นเวลานานออกมาให้เห็นอย่างเด่นชัด

จะเห็นได้ว่าการศึกษาอบรมที่ให้แก่ผู้หญิงไทยเรื่อยมาในอดีตจนปัจจุบัน เป็นการตระเตรียมปูทางให้ผู้หญิงเป็นเมียที่ดี กล่าวคือ ซื่อสัตย์ จงรักภักดี และให้อภัย สิ่งเหล่านี้ได้รับการยกย่องว่าเป็น "คุณสมบัติ" ของลูกผู้หญิงที่ทั้งกวีและนักเขียนทุกยุคทุกสมัยต่างแซ่ซร้องสรรเสริญทั้งทางตรงและทางอ้อม ผู้หญิงมักได้รับการเปรียบเทียบมีค่าเพียงวัตถุ ความงามของผู้หญิงกลายเป็นคุณสมบัติล้ำเลิศที่ต้องทะนุบำรุง รักษาราวกับเมื่อปราศจากสิ่งนี้แล้วคุณค่าที่แท้จริงของผู้หญิงจะสูญหายไปโดยปริยาย ยามเด็กจะอยู่ในความดูแลของพ่อ เมื่อแต่งงานกรรมสิทธิ์นี้ก็ตกไปอยู่กับผู้ที่เป็นสามี เพราะความเชื่อเก่า ๆ ที่ว่าผู้หญิงเลี้ยงตัวเองไม่ได้ ต้องมีผู้ปกป้องคุ้มกัน จริงอยู่ที่ว่าผู้หญิงมักอยู่ในฐานะต่ำต้อยเมื่อเทียบกับผู้ชาย แต่สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้เป็นเพียงเงื่อนไข ข้อเสนอที่สังคมหยิบยื่นให้โดยที่ผู้หญิงเองไม่ทันได้มีโอกาสเลือก ข้อเสนอดังกล่าวนี้ถ้าจะดูให้ดีแล้วจะเห็นว่ามีเงื่อนไขสลับซับซ้อนดูเหมือนหาที่มาไม่ได้ และที่ไปก็ยังคลุมเครือจนกลายเป็นปัญหาใหญ่สำหรับผู้หญิงที่เกิดมาและเติบโตอยู่ในความเคยชินนี้จนมองไม่เห็นทางออก และทั้งยังกลัวว่าเมื่อหลุดออกไปแล้วจะไม่สามารถต่อสู้อุปสรรครอบด้านด้วยตนเองได้

*อาจารย์ประจำคณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง

ตลอดเวลาที่ผ่านมาในอดีต จะสังเกตได้ว่าเรื่องราวต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับผู้หญิงมักปรากฏในรูปที่เป็นปัญหา อันจะเห็นได้จากพระพุทธประวัติ ตำนาน นิยาย ภาพพจน์ของผู้หญิงมักดูด้อยและแฝงไว้ด้วยความทุกข์ หมองหม่น อ้างว้าง เลือนราง ในบางครั้ง ไม่ว่าจะอยู่ในฐานะใดผู้หญิงมักต้องตกเป็นเหยื่อของขนบประเพณีของสังคมที่ตนอยู่ และยังต้องตกเป็นเหยื่อของผู้ชายอีก หลายครั้งที่ผู้หญิงจำต้อง "ซ่อน" หน้าที่แท้จริงของตนไว้ด้วยการหัวเราะหรือแสร้งเล่นบทบาทต่าง ๆ เพื่อปกปิดความรู้สึกที่แท้จริง และยังคงเป็นอยู่เช่นนี้ตราบเท่าที่ผู้หญิงไม่ได้รับการอนุญาติให้เล่นบทบาทที่ตนเองเป็นอยู่หรือต้องการจะเป็นได้ในความเป็นจริงที่สะท้อนออกมาตามหน้าหนังสือพิมพ์ จากละคร ภาพยนตร์ก็ดี เหล่านี้ล้วนแต่เป็นภาพในทางลบ ชีวิตของผู้หญิงเป็นจำนวนไม่น้อยต้องอยู่กับความขมขื่น ได้รับความยุติธรรมจากสังคม

127. Guiramand : Jeunes filles aux fleurs.
Devant cette toile, ne peut-on penser à Colette dans le jardin de Sido ?

และถึงหากว่าบางครั้งที่ตนเองมีความสุข แม้จะฉาบฉวยยังต้องแอบ ต้องซ่อนยิ้ม ซ่อนหัวเราะ ราวกับว่าความสุขนั้นเป็นของต้องห้ามเมื่อได้มาแล้วเหมือนเป็นความผิด

ภาพพจน์ผู้หญิงไทยทุกวันนี้ที่เห็นได้จากในวรรณกรรม ส่วนใหญ่ยังไม่หลุดจากสภาพผู้หญิงที่ใช้อารมณ์ ไม่ว่าจะเป็นความรัก ความเกลียด โกรธ ความหึงหวง อิจฉาริษยา จนดูคล้ายจะเป็น "นิสัย" เราปฏิเสธไม่ได้ว่านี่มิใช่ความจริง แต่ทว่าเราแน่ใจว่าความจริงนี้เป็นผลพลอยได้จากระบบการศึกษาอบรมแบบหนึ่งซึ่งแน่นอนเป็นการศึกษาในระบอบศักดินาที่ผู้หญิงมีค่าเท่ากับทรัพย์สินที่เป็นกรรมสิทธิ์ของเจ้านาย (ดังที่ John Stuart Mill ได้ทำการวิเคราะห์ไว้ในหนังสือเรื่อง The subjection of women)

อย่างไรก็ตามแม้การศึกษาสมัยใหม่ก็ยังแลดูเป็นกังวลกับการปูทางให้แก่อนาคตของผู้หญิง ถึงผู้หญิงไทยจะได้รับการศึกษาอบรมทางสติปัญญา รู้จักการคำนวณ ได้เรียนวิทยาศาสตร์ แต่วิชาการเรือน เย็บปักถักร้อย การฝีมือก็ยังอยู่ในหลักสูตรเหมือนเก่า เรามิอาจกล่าวได้อย่างเต็มปากว่าวิชาเหล่านี้อยู่ในความสนใจของผู้หญิงอย่างแท้จริง ตราบใดที่ยังมีการเก็บคะแนน ที่เราอาจบอกได้คือ เป็นการเตือนให้รู้ล่วงหน้าว่าผู้หญิงควรจะมีบทบาทอย่างไรต่อไปในอนาคต

ที่จริงการที่เกิดมาเป็น "เมีย" และ "แม่" ตามที่สังคมวาดไว้ให้ผู้หญิงน่าจะเป็นสิ่งที่ถูกต้องแล้ว เมื่อดูจากสภาวะทางสรีระและชีวะของผู้หญิงจากองค์ประกอบที่ธรรมชาติสร้างขึ้นเพื่อสนองบทบาทดังกล่าวนี้ แต่ถ้ามองให้ลึกไปกว่านี้เราไม่อาจตัดสินได้ว่าสิ่งนี้ถูกต้องเพียงไร เพราะในประวัติศาสตร์ที่ผ่านมาเป็นเครื่องยืนยันว่าธรรมชาติไม่สามารถเอาชนะมนุษย์ได้เสมอไป มนุษย์ต่างจากสัตว์ในข้อที่ว่าสามารถเอาชนะตัวเองไม่

ให้ตกเป็นเหยื่อของธรรมชาติเรื่อยมา[1] ตรงกันข้ามมนุษย์กลับพยายามเข้าไปควบคุมธรรมชาติเสียอีก การอยู่รอดของสัตว์ส่วนใหญ่จะวัดจากความแข็งแกร่งทางด้านสรีระ แต่สำหรับมนุษย์แล้วเราไม่อาจวัดความสามารถได้จากขนาดหรือความแข็งแรง เราไม่อาจตัดสินความเฉลียวฉลาดของมนุษย์ได้จากขนาดหรือน้ำหนักของสมอง แต่อยู่ที่รอยหยัก เช่นกันเราไม่อาจสรุปว่า เพราะร่างของผู้หญิงเล็กกว่าผู้ชาย ผู้หญิงจึงฉลาดน้อยกว่า

มนุษย์นอกจากจะเป็นผลิตผลของธรรมชาติแล้วยังเป็นผลิตผลของสังคมที่มนุษย์อยู่ด้วย[2] พฤติกรรมทุกขั้นตอนของมนุษย์ได้รับการกำหนดจากเงื่อนไขทางสังคมและการปลูกฝังอบรมแรกเริ่มในวัยเด็ก[3] บ่อยครั้งที่มนุษย์เองก็อธิบายไม่ถูกเกี่ยวกับความรู้สึกนึกคิดบางอย่าง แต่ก็ยอมรับสภาพโดยดุษฎี โดยเฉพาะผู้หญิงส่วนใหญ่ยอมรับว่ามีอะไรบางอย่างที่เกิดขึ้นกับตนเมื่อยังอยู่ในวัยเด็กแรกเริ่ม และสิ่งนี้ที่ดูเหมือนจะเป็นจุดที่ปัญหาและอุปสรรคหลายอย่างมารวมกันและเติบโตขึ้น

นักจิตวิทยาและนักสังคมวิทยาให้ความเห็นว่าอิทธิพลของสังคมที่มีต่อพฤติกรรมของมนุษย์นั้นไพศาลนัก ยกตัวอย่างในพฤติกรรมทั่ว ๆ ไปที่เห็นได้ในชายหญิง ถ้าผู้ชายมีแนวโน้มที่จะสนใจกิจกรรมภายนอก ชอบใช้กำลัง กล้าตัดสินใจ และผู้หญิงสนใจในเรื่องกิจกรรมภายใน หรือที่เกี่ยวกับความรู้สึกอ่อนไหว ละเอียดอ่อน ชอบการเป็นผู้ตามและไม่ชอบออกความเห็น นั่นเป็นเพราะว่าในวัยเด็กแรกเริ่มการอบรมที่ได้รับแตกต่างกัน เด็กผู้ชายจะอยู่กับของเล่นประเภท ปืน ลูกบอล ลูกหิน รถไฟ เครื่องบิน ซึ่งเป็นของเล่นที่อาศัยการเคลื่อนไหว กำลัง ส่วนเด็กผู้หญิงมักจะได้รับอนุญาตให้เล่นแต่ "เงียบ ๆ" อยู่กับตุ๊กตา การป้อนข้าวป้อนน้ำ หรือการเปลี่ยนเสื้อผ้าให้ตุ๊กตาก็ดี เป็นการเตรียมตัวให้เด็กผู้หญิงก้าวไปสู่การเป็นแม่ในอนาคต ตั้งแต่เด็กยังไม่รู้ตัวเสียด้วยซ้ำไป ขณะที่เด็กผู้ชายไม่มีโอกาสได้เล่นตุ๊กตาเพื่อเตรียมตัวเป็นพ่อที่ดี เนื่องจากผู้ใหญ่เห็นว่า "ตุ๊กตาเป็นของเล่นที่เหมาะกับเด็กผู้หญิงเท่านั้น" แต่บางครั้งความสนใจของเด็กมีมากที่จะทำอะไรได้อย่างทัดเทียมกัน จนผู้ใหญ่ต้องใช้วิธีขู่ ห้ามปราม เช่นนี้ทุกครั้ง จนในที่สุดเด็กก็จะเริ่มหัดแยกว่าสิ่งใด "ดี" เหมาะกับตน และสิ่งใด "ไม่ดี" ไม่เหมาะกับตน แต่เหมาะกับผู้อื่น เช่นการใช้น้ำตาเป็นของต้องห้ามสำหรับเด็กผู้ชาย ขณะเดียวกันก็ถือได้ว่าเป็นของ "ธรรมดา" สำหรับเด็กผู้หญิงเมื่อเวลาไม่พอใจหรืออยากได้อะไร ดังนั้นเราจึงมักเห็นบ่อยว่าผู้หญิงมักจะหาทางออกด้วยการร้องให้เมื่อสิ่งที่ตนเองรู้สึกนั้นมันคับคั่งอยู่ภายในและจะพูดไปใคร ๆ ก็จะว่าไม่ดี ตัวอย่างดังกล่าวนั้นเป็นพฤติกรรมที่ได้รับการจัดแต่งดัดแปลง ปรับปรุงจากสังคมที่มนุษย์อยู่ทั้งหมดโดยไม่ปล่อยให้มนุษย์ได้เจริญเติบโตไปในวิถีทางที่เขาต้องการเลย คำพูดของ Simone de Beauvoir ใน Le Deuxième Sexe ที่ว่า "On ne naît pas femme, on le devient" นั้นมิใช่คำพูดที่ปราศจากความหมายเสียเลยทีเดียว

---

[1] Desmond Morris ใน Le Zoo humain ทำการศึกษาเปรียบเทียบพฤติกรรมของมนุษย์และสัตว์ โดยให้สังเกตสัตว์ที่ถูกกักขัง หรือในสวนสัตว์ เขาสรุปว่าความดุร้ายคือพฤติกรรมแปลก ๆ ทางเพศของสัตว์ที่เห็นได้ตามสวนสัตว์ เป็นเพราะความกดดันจากภายนอก หาได้เป็นเพราะสัตว์เองไม่ แต่มนุษย์ต่างจากสัตว์อีกที่ว่าการศึกษาอบรมมีส่วนมากในการทำให้มนุษย์มีบทบาทหรือพฤติกรรมเฉพาะเจาะจงไป มนุษย์อาจใช้การตัดสินใจ ใช้เหตุผลต่างจากสัตว์ที่กลไกในร่างกาย ได้รับการกำหนดอย่างตายตัว

[2] Claude LEVI – STRAUSS, Les Structures élémentaires de la parenté, MOUTON & CO., PARIS, 1967.

[3] Elena Géanine BELOTTI, Du côté des petites filles, "Des Femmes", PARIS, 1974.

IMAGINAIRE DE LA FEMME.

ou ESPACE THEATRAL : DECOR.

*Nuanchawee Bhanichkul**

A la fois complice et observatrice de la femme, étrange sensation que nous ne pouvons nous empêcher d'éprouver en évoquant un tel sujet, le domaine psychique féminin, nous avons l'impression de nous morceler, de nous briser même. Nous voulons montrer au public notre corps en quelque sorte dénudé ainsi que nos sentiments, car nous essayons de nous connaître, de reconnaître nos positions. En nous écoutant nous raconter, nous croyons pouvoir enfin nous faire entendre. Parce que la femme en général n'a pas le droit à la parole[1], si ce n'est d'une manière marginale, elle finit souvent par ne plus pouvoir ni parler, ni vouloir parler, enfin par se replier sur elle – même comme si elle voulait créer son propre univers qu'elle remplit de mystère et d'obscurité.

Enfermée dans cet univers clos dans lequel débordent les interdits de tout un système social, la femme se fraie un chemin, une "ouverture" par le raccourci que son imagination lui procure : rêves, rêveries, expression théâtrale, chemin qui s'ouvre sur un autre monde auquel elle croit que nul ne peut accéder. Ce monde imaginaire dont les psychanalystes et les psycholoques prétendent détenir la clé, nous paraît par ailleurs familier, proche, car nous, en tant que femme thai, nous avons d'une maière ou d'une autre et au fil de nos expériences subi les mêmes épreuves et le même sort réservé à la condition féminine dans lesquels l'imaginaire est un recours.

Dans ce chapitre, il s'agit, pour nous, de suivre la femme dans son itinéraire intérieur afin de comprendre comment elle parvient à retrouver son essence, à s'épanouir au milieu de son décor. En effet, l'instllation momentané de la femme a souvent lieu dans un décor quelque peu isolé, désert, coupé de extérieur. C'est pour cela qu'elle semble s'attacher à la nature comme le jardin, la campagne ou plutôt tout ce qui a une connotation romantique. Il faut savoir que le choix du décor féminin n'est pas arbitraire. Le jardin par exemple, comme la femme, est à la fois clos et ouvert. Il est d'abord clos parce qu'il est coupé du monde extérieur, de l'univers conventionnel et il suscite l'envie d'y pénétrer, de percer ce mur imaginaire pour voir ce qui est "dedans". Mais aussi il est ouvert, libre, permettant l'épanouissement de divers fantasmes, même à l'esprit le plus sédentaire, le moins aventureux. Dans ce cas, le jardin peut devenir lieu "mal famé", de fréquentations clandestines; il est lieu défendu dans lequel des milliers de tabous ont vraisemblement été violés. En se promenant dans ce cadre, la femme est dans un état de rêve, somnambule, et semble espérer, plus ou moins sciemment, l'arrivé de "quelque chose" pour la libérer de cet état.

En effet, au sein du jardin, lieu claustral, l'espace qui était au départ décrit comme un lieu relativement banal, sans particularité, au fur et à mesure que l'être féminin avance, va subir une transformation, soit totale, soit partielle. Cette métamorphose correspond à une apparition rapide des images telles qu'on les trouve dans un rêve de même que le langage utilisé dévoile plusieurs aspects du langage des rêves.

*Faculté des Humanités, Université Ramkhamhaeng.

[1]Argument du Mouvement de la Libération des Femmes (M.L.F.)

Nous étudierons du roman La Maison du sable d'or, un extrait dont plusieurs aspects caractéristisent les lexiques typiques de rêves. Le passage décrit une promenade d'un après – midi dans un jardin comme une quête de nou – velles expériences que peut apporter chaque découverte de nouveaux objets.

"...Pojaman décida de prendre la déviation qui se trouvait derrière une grosse plante de couleur rouge – violette. En face d'elle surgit étrangement un vieux grand bâtiment délabré, presque tombé en ruine, tout couvert de mousse verte; quelques plantes parasites poussaient admirablement tout le long du toit rouge. Il faisait très sombre et mortellement calme. Elle s'arrête un instant, puis s'avança sur un sentier ondulé de gravier rouge. Elle se retourna subitement et se dirigea tout droit vers l'arrière de ce bâtiment. L'allée qui s'étendait devant elle était alors ombragée : elle était bordée d'immenses "chompoos", sorte d'arbre fruitier qui longeaient le chemin jusqu'au bout.

"Alors elle remarqua que le vieux bâtiment qu'elle avait cru très long, était au fait une grande maison tout simplement...

"(...) soudain un bruit se produisit. Pojaman sursauta, les yeux béants fixés droit devant elle. Paniquée, en voyant quelque chose en face comme une forme mobile. Est – ce un fantôme? se demanda – t – elle. Elle décida de s'en approcher, puis se sentit drôlement soulagée, car la forme qu'elle voyait de loin, était une vieille femme aux cheveux gris. Celle – ci tenait d'une main de l'encens allumé, de l'autre un plateau contenant une toute petite tasse et d'autres objets du même gendre. Elle semblait se presser en allant vers une cabane perchée au milieu de l'étang."(2)

Ce type de passage, aussi banal qu'il puisse paraître sous forme de longues descriptions, nous semble intéressant : le langage utilisé est très imagé, pictural, rappelant aisément un récit de rêve. Une telle description que l'on parcourt assez rapidement à la première lecture dissimule plusieurs significations auxquelles le psychanalyste prête d'emblée beaucoup d'intérêt.

Le passage que nous étudions est au premier abord marqué par les notations temporelles : soudain, un instant, subitement, alors, alors, soudain(3), impliquant l'idée de changement du décor pour ensuite enchainer sur un rythme plus heurté que celui imposé à l'ensemble du récit. Ce type de phrases, brèves, déclaratives, privilégiées dans les récits de rêve se situe presque systématiquement au début de l'activité imaginaire de nos héroines. N'est – ce pas aussi le début d'accomplisselment de désirs irréalisables? Si on essaie d'extraire, à partir des mots, des vocabulaires employés, les symboliques pour étendre un peu plus notre analyse, nous voyons apparaître peu à peu des sens autres que ceux appréhendés auparavant, et qui à notre avis, ne semblent nullement secondaires. Les objets figurés sont en général des symboles, notamment des symboles sexuels, soit au masculin, soit au féminin.

Nous essayons de recenser, de trier et de grouper ces représentations symboliques sous deux titres bien distincts. D'un côté, nous avons remarqué un groupe d'objets d'une forme allongée ou longue tels "un grand bâtiment", "d'immenses chompoos", "une grande maison", "de l'encens", "une cabane", qui correspondent aux organes génitaux masculins. De l'autre nous avons "la déviation", "le sentier", "l'allée", "le plateau", "la main", symbolisant les attributs sexuels

(2)K. SURANGKANANG, **La Maison du sable d'or**, Klang – wittaya, Bangkok, 1979, II, pp. 191 – 192.

(3)Ces termes, parmi d'autres se refèrent au champ sémantique du temps.

féminins. Tandis que "les grosses plantes", "la mousse" représentent généralement les poils pubiens.(4)

Le fait que l'héroine se trouve en train de marcher sur un sentier qui mène au bâtiment, peut être interprété comme l'accomplissement d'un acte sexuel : le sentier représentant le vagin débouche sur le grand bâtiment, autrement dit le membre viril, car le mot "long" est indiqué. De même, le sentier ondulé de gravier rouge, selon la psychanalyse, peut symboliser déja un acte sexuel par la sensation de frottement.(5) La main qui tient de l'encens allumé rappelle en quelque sorte un passage célèbre de "La Princesse de Clèves", mais l'encens, en l'occurence, est remplacé par flambeaux. Tous les deux impliquent cependant une sublimation sexuelle.

Nous verrons dorénavant ce qui éventuellement semble nous attendre au bout du chemin parcouru et comment une telle sublimation peut aboutir à une concrétisation des désirs les plus confus, les plus troublants, d'un amour impossible en particulier.

Reprenons la même scène de promenade, au cours de laquelle elle aperçoit une vieille femme se précipiter vers la cabane qui se trouve au milieu de l'étang. Pojaman semble hésiter quelques instants car il lui est interdit de manifester sa curiosité, plusieurs endroits lui sont défendus. Mais il semble que la curiosité soit plus forte qu'elle, ainsi se dit – elle:

Il fallait qu'elle témoigne de ses yeux de tout ce qui lui semblait encore inexloré, nouveau (...). Dès qu'elle s'approcha de la porte entrouverte de la cabane, se dégageait une odeur forte et énervante d'encens puis s'échappa une chauve – souris. Elle fut de nouveau extrêmement effrayée par ce qu'elle vit. Devant la vieille femme agenouillée, il y avait un grand lit en bois sculpté sur lequel un grand cercueil occupait presque toute la place, entièrement couvert d'un carré de vieux satin noir brodé de fil d'or, et autour duquel se disposaient des couronnes de fleurs de santal.

...Elle recula tout d'un coup sans savoir exactement ce qui lui était arrivé (...). Soudain, elle sentit une main longue, lourde, la prenant par le bras, puis tout son corps. Elle cria, puis s'évanouit.(6)

Le fait d'espionner, de s'attarder devant un lieu défendu suggère que l'héroine est anxieuse de savoir ce qui se passe à l'intérieur de cet endroit. Aussi, ne pouvons – nous nous empêcher de nous rappeler un certain moment quand nous étions encore enfants, jusque – là innocents et naif, désireux de frôler les interdits; nous éprouvions une envie très intense de fureter, de fouiller dans les "secrets" d'adultes. Car nous ne devons pas nous tromper sur ce que représentent les présences de la vieille femme et du cercueil, symbolisant son défunt père. Or, toute tentative d'espionnage ou de découverte clandestins, s'accompagnent le plus souvent d'un sentiment de culpabilité, d'une agitation de la conscience. Car chaque transgression, dont la gravité varie selon le cas, doit payer un prix en fonction du degré de la "faute" ou du dommage causé. La peur provoquée par l'impression d'être punie se révèle d'autant plus forte, d'autant plus renforcée qu'elle est devenue un choc brutal. Pourtant, Pojaman savait très bien qu'elle n'était aucunement innocente dans ces incidents car elle avait été avertie.

D'une certaine manière, l'évanouissement évoqué par celle – ci illustre sa fuite

(4)Définition donnée par S. FREUD, **L'Interprétation des rêves**, P.U.F., Paris, 1967, p. 301.

(5)Ibid.,, **Le travail du rêve**, pp. 141 – 432.

(6)K. SURANGKANANG, **op. cit.**, pp. 193 – 194.

délibérée face au châtiment qui l'attend au bout du chemin. Se faire proie pour réfuter les éventuelles responsabilités résultant de ses actes implique inévitablement l'engagement même provisoire, de quelqu'un d'autre en tant qu'agresseur malgré l'innocence de celui – ci. Se sentant coupable et victime de ses propres angoisses, Pojaman ne peut trouver l'issue qu'en inventant un stratagème afin de pouvoir s'en sortir : s'évanouir.

Le recours à la facilité, comme nous le laisse entendre le comportement étrange de l'héroine, paraît parfois efficace et fructueux dans certaines circonstances, mais il est fort possible qu'il soit un moyen trop simpliste, risquant d'entraîner d'autres complications. N'importe qui peut très facilement se perdre dans un endroit inconnu d'autant qu'il est désarmé et désorienté en le parcourant.

Il est intéressant de noter que la perte de connaissance de Pojaman revêt un caractère étrange. Elle n'est point liée à une cause physique mais s'inscrit particulièrement dans le cadre d'un simple jeu théâtral qui n'est pas autre chose qu'une tentative d'évasion. Dans une perspective psychlogique, cette fuite traduit non seulement la peur d'être punie de la faute commise mais implique également l'idée de placer cette faute ailleurs. S'évanouir : perdre conscience, c'est ne pas vouloir savoir ce qui se passe autour de soi et chez les autres.(7) Ceci est vrai, et juridiquement parlant, on en tient compte : l'accusé qui commet son crime dans l'ignorance ou dans un état inconscient, ne subit pas la même peine que quiconque le commet consciemmement. En bref, cela atténue la gravité de la faute.

Quant à Pojaman, en choisissant cette "morte imaginaire" comme issue immédiate à ses problèmes, elle parvient à se défaire des responsabilités qu'elle était censée assumer. Ainsi nul ne peut, du moins momentanément, l'accuser, lui infliger quelque châtiment que ce soit.

Notre étude serait, à notre avis, incomplète si l'on n'abordait le point de vue psychanalytique qui semble pouvoir combler quelque lacunes dans notre analyse de l'évanouissement; cela par l'originalité de ses réflexions basées sur l'étude de la sexualité. Il s'agit ici, pour expliciter le portrait représentant la femme évanouie, de faire quelques remarques sous forme de mise au point de fantasmes féminins, les fantasmes du viol. Ce comportement que nous étudions, se situe dans le prolongement de celui de masochisme féminin(8) dont Freud a longuement parlé,(9) à savoir le féminin est un être passif et et le masculin, actif, mettant en cause les rêves et les peurs concernant la pénétration du corps de la fille. Nous croyons que, dans cet évanouissement Freud vervait entre autres choses, un comportement hystérique provoqué en grande partie par ces fantasmes.

Dans son étude intitulé "La Psychologie des Femmes, Hélène DEUTSCH, après maintes observations chez des enfants, a constaté que la vie imaginaire de la fille au cours de la puberté était marqueé par des symtômes masochistes ainsi que par les fantasmes de viol.(10) Comme la plupart des réflexions formulées par des psychanalystes de

(7)C'est une dimension qui constitue une "faute" dans des situations critiques.

(8)Sur la genèse de la sexualité infantile : l'envie du pénis, le complexe de castration, entre autres.

(9)Le sujet se complaît dans une situation humiliante et la souffrance.

(10)"Dans les rêves de la jeune fille, la créature puissante et velue, mi – homme, mi – animal, apparaît souvent non comme un séducteur mais comme quelqu'un qui la sauve de dangers sexuels. Cette métamorphose du séducteur montre, dans le rêve, le besoin qu'a la jeune fille de réaliser ses voeux et la nature masochiste de ses désirs où elle reproduit la conquête de la femme primitive." H. DEUTSCH, **op. cit.**, I,p. 220.

l'Ecole freudienne, celle de H. DEUTSCH repose sur le fait qu'il existe un facteur génétique de nature biologique portant atteinte à une conception masochiste de rôle de la femme.(11) De même, selon cette étude, les penchants à caractère masochiste sont beaucoup plus fréquents chez les femmes que chez les hommes, et ceci compte tenu de leur comportement sexuel et de leurs attitudes à cet égard.

Le masochisme, que toute femme est censée connaître, peut se trouver chez elle dans les rêves nocturnes aussi bien que dans les rêveries diurnes et inconscientes, dans la plupart de ses occupations mentales. D'une manière générale, nous ne pouvons le saisir comme tel tant qu'il n'y a pas d'intervention de l'extérieur, mais dès qu'une cause quelle qu'elle soit vient pertuber le sujet, c'est à ce moment que l'on peut le déceler. H. DEUTSCH l'affirme :

"Il est évident que ces imaginations (ces fantasmes) ne peuvent parvenir à la conscience que sous le couvert d'une sanction douloureuse et de la non – acceptation de l'objet réel."(12)

Pour revenir à notre sujet, le corps se fait objet passif, un réceptacle en attente d'un autre objet, actif. Comme une statue immobile sur laquelle l'artiste vient inscrire ou graver ses propres fantasmes. C'est pour cela du moins selon cette hypothèse, que la femme ne peut aimer sans avoir recours à la souffrance, conception quelque peu grossière et exagérée, suscitant irrésistiblement maintes réactions de la part des féministes parmi lesquelles Simone de BEAUVOIR a minutieusement étudié ce problème, sujet assez épineux demandant beaucoup de réflexions. Ecrivain, sociologue et philosophe, elle est parvenue à formuler nombre d'explications concernant la condition matérielle et psychique des femmes des années 60. C'est évident, dit – elle, que la plupart des femmes présentent des symtômes masochistes, mais ceux – ci ne proviennent pas de causes génétiques ni biologiques. Les facteurs stimulant ce comportement, nécessiteraient une remise en cause de tout un système social et éducatif. Ainsi dit – elle :

"L'important c'est que la question sexuelle ne se pose pas (...) C'est parce qu'elle y trouve un alibi qui lui permet d'éluder des expériences concrètes que souvent l'adolescente développe une vie imaginaire d'une extraordinaire intensité. Elle choisit de confondre ses fantasmes avec la réalité."(13)

C'est souvent dans une totale fusion entre le rêve et la réalité, que la femme vit ses expériences amoureuses. L'amour pour elle demeure synonyme de la souffrance. L'un et l'autre vont de pair.

"Corollaire de l'amour des femmes, leur souffrance : aimer, c'est souffrir, quand on est une femme."(14)

Telle est la douloureuse et irrémédiable malédiction qui vient hanter toute femme, pesant sur elle de tout son poids, l'écrasant même. Cette conception de la souffrance a changé et a évolué dans l'histoire. Les féministes rejettent ce "déterminisme" de la souffrance lié à la condition féminine, s'opposant en cela à ceux qui après FREUD continuent d'affirmer que le masochisme est inhérent à la femme.

Est – ce vrai que la femme ne peut pas aimer autrement que dans la douleur et la souffrance? Est – ce qu'elle devrait partir, avec son coeur en pleurs, à la recherche de

---

(11) Les rôles distincts des cellules sexuelles masculines et féminines que représentent la passivité de l'ovule et le rôle actif du spermatozoide. **Ibid.**, p. 179.

(12) **Ibid.**, p. 222.

(13) S. de BEAUVOIR, **Le Deuxième sexe, I**, p. 397.

(14) L. CZYBA, **La Femme dans les romans de Flaubert; Mythes et idéologie**, PUL: Lyon, 1983. p. 252.

l'amour, qui en porterait les traces? nos questions dont vite résolues :

"Toute femme a, dans un coin de son coeur, le besoin masochiste d'éprouver les tourments du désir et les souffrances inhérentes à l'amour profond."(15)

Pour comprendre le vrai "mystère" de la femme, il convient de reprendre le fil et de surprendre, pour le moment, toute série de questions.

Après s'être retrouvée dans les bras du héros qui l'emporte par la suite dans sa demeure, Pojaman, perplexe et éblouie, se demande qui peut bien être son sauveur. La question qu'elle se pose sur l'identité de ce dernier est vite éclairée, car quelques jours plus tard, encore sous le choc, elle tomba cette fois – ci gravement malade.

"Son état était si grave que, faute de secours immédiats, elle allait peut – être..."(16) mourir...ou simplement faire semblant de mourir, en se lamentant sur son propre sort, et ceci sans la moindre idée de la fin proche. Cela peut répondre à une satisfaction non avouée, revivant et rappelant certains événements du passé, tels les bons et heureux souvenirs qu'on a envie de mémoriser dans leurs moindres détails. Nous avons vu comment Pojaman se trouve dans de telles situations, pour ce faire, nous tentons de dévoiler des secrets profonds, les raisons authentiques ayant provoqué tout cela, ce que nous ignorons pour le moment.

Les deux fois où Pojaman est dévouverte dans son état d'inconscience, sont marquées par une absence totale de dialogue, sans les moindres mots échangés comme si cela s'était passé sur une scène solitaire ou privé. L'actrice semble passer nonchalemment tout son temps à attendre quelque chose dont l'avênement cependant la perturbe. Nous rappelons qu'il s'agit de l'arrivée du prince charmant : son sauveur.

Après la deuxième tentative grâce à laquelle le héors l'emporte à l'hôpital, il semble que la sensation de peur qu'elle a intensément ressentie au début a sensiblement diminuée. Car au cours d'un premier échange avec Parada, le héros, un soir de pleine lune, dans le jardin, Pojaman ne peut s'empêcher de l'insulter, de l'hmilier profondément. Ainsi lui infige – t – elle des mots brûlants :

"(...) Vous me faites travailler comme un esclave, votre mère et vous. Vous êtes tous fiers de vous, vous méprisez des gens pauvres."(17) en sachant pourtant qu'il est innocent de ces affaires. Elle continue à le blesser de ses injures, essaye de susciter en lui les réactions de colère, n'ignorant pas que tout cela risque de se tourner contre elle. Les phrases suivantes ne nous surprennent point :

"Il se dirigea précipitamment vers elle, la prit par le bras, mais elle continua à parler. Lâchez – moi, vous me faites mal! Il lâcha immédiatement son bras, ce fut trop tard. Elle paraissait trop excitée, en plus elle n'était pas encore en parfait état de santé. Ainsi elle s'effondra dans les bras forts et fermes de celui – ci."(18)

Une fois encore elle s'évanouit, une fois encore elle se trouve dans les bras du héros. Peut – on se demander à quoi cela aboutit? Cette réaction qui répète, qui revient comme un mouvement perpétuel ?

Cette "situation" n'est pas originale dans la littérature thailandaise, elle finit par être familière aux lecteurs. Néanmoins, nous croyons que la portée de ce comportement et le sens qu'il cache sont incertains, jamais fixés de manière définitive à cause de barrières érigées par la civilisation et le mode

(15)S. de BEAUVOIR, **op cit.**, I, p. 179.
(16)K. SURANGKANANG, **op. cit.**, I, p. 210.
(17)**Ibid.**, p. 287.
(18)**Ibid.**

d'éducation auquel la femme est soumise. En évoquant ces facteurs culturels, nous oeuvrons de concert avec Sarah KOFMAN qui semble attacher une grande importance à l'éducation dans des processus évolutifs du personnage féminin; ainsi elle constate que :

"Parce que l'éducation réprime complètement la sexualité fèminine avant le mariage, maintient les femmes dans une ignorance totale, ne tolére aucune motion amoureuse qui conduise au mariage, elle forme un type de femme anesthésiee."(19)

Ceci confirme les réserves culturelles que nous tenons à faire, lorsqu'il s'agit d'interpréter des comportements à partir de théories différentes. C'est une aliénation morale par le biais de conditionnements socio – culturels qui semble par avance vouer la femme à l'échec, notamment vis – à – vis d'elle – même, en refoulant ses propres désirs, elle s'accomplit, d'une certaine manière; elle entire une satisfaction, cela de par son "masochisme" dont nous avons déjà parlé.

Il faut bien voir que si la femme tourne le dos ou fait semblant d'ignorer ses pulsions libidinales, cela ne veut pas dire qu'elle vit dans une totale harmonie dans son univers, loin de là, "parce que "refouler" n'est pas abolir (...). Selon le degré du refoulement, le développement vers la féminité sera ou "normal", ou "névrotique"."(20)

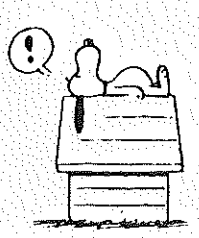
Dans la société conservatrice qui est la nôtre, qui considère gênant, voire impudique, tout sujet concernant corps et sexualité, il va de soi que le déséquilibre mental peut s'amorcer. De même, quand l'amour est réduit à un simple désir déguisé, quand l'expression amoureuse se heurte à un mur inébranlable que la société s'est empressée d'ériger contre nous, les pulsions émotionnelles refoulées sont contraintes à être ramenées aux rêves, aux allusions fantasmatiques ou enfin aux symtômes hystériques, ceux – ci se traduisant par des expressions corporelles telles que l'évanouissement et le cri.

"Quand tout autre discours est interdit, le cri et l'évanouissement (...) sont les seules issues possibles. L'hystérie est langage du corps dans les situations assez contraignantes et aliénantes pour anéantir jusqu'à la notion même du sujet."

La maison du sable d'or est un merveilleux qui illustre le mieux les réflexions de L. CZYBA; les évanouissements de Pojaman ne peuvent qu'en être la confirmation. Si nous avons essayé d'esquisser d'une manière très brève et très rapide le profil déformant des réactions psychologiques féminines, c'est parce que l'univers psychique de la femme et ses manifestations théâtrales s'interpellent, s'interpénètrent jusqu'à parfois s'embrouiller derrière cette surface lisse des eaux dormantes, s'apprêtant un jour ou l'autre à faire jaillir à faire exploser ses sources souterraines de cette chaleur morbide avant de s'éteindre complètement, laissant les vieilles traces ineffacables comme les moindres défauts qu'on trouve sur une photo qu'on essaie de réparer mais inutilement.

un extrait de
"Imaginaire et réalité de la femme"
Thèse de Doctorat de 3e cycle
L'Université de Toulouse – le Mirail

★★★★★★★★★



(19)et (2) Ibid., p. 226 et p. 171.
(20)L. CZYBA, op. cit., p. 139.

กรุงเทพการบัญชีวิทยาลัย

BANGKOK BUSINESS COLLEGE

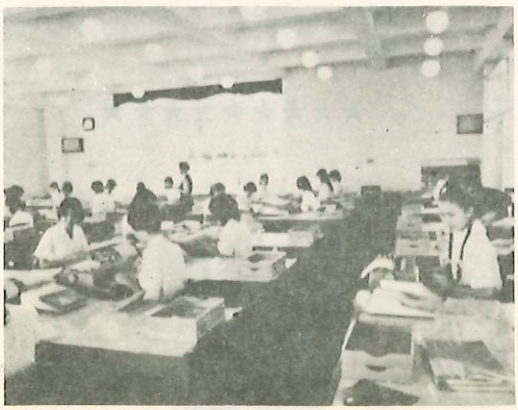
588 ถนนเพชรบุรี กรุงเทพ ฯ 10400 ตรงข้ามโรงภาพยนตร์เมโทร โทรศัพท์ 251-9852, 252-0067, 252-7049

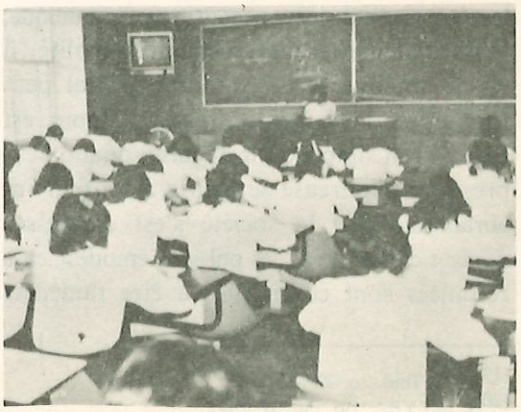
588 PETCHBURI ROAD, BANGKOK 10400. THAILAND TELEPHONE 251-9852, 252-0067, 252-7049

เปิดสอนหลักสูตร

ประกาศนียบัตรวิชาชีพ (ปวช.)

ประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง (ปวส.)





นวนิยาย

เซอร์เรียลิสต์

สดชื่น ชัยประสาธน์ *

บทนำ

พวกเซอร์เรียลิสต์ชอบกวีนิพนธ์มากกว่านวนิยาย และมีท่าทีดูถูกนวนิยายแบบที่นิยมเขียนกันในยุคต้นศตวรรษที่ 20 ซึ่งยังอิงอาศัยแนวของนวนิยายแนวสัจจนิยม (roman réaliste) แนวธรรมชาตินิยม (naturaliste) ที่ถือกำเนิดมาตั้งแต่กลางศตวรรษที่ 19 เพราะเห็นว่าเป็นแนวทางเดิมที่มีคนเดินตามมาก และนานเสียจนสึกกร่อนกลายเป็นทางตันไปแล้ว สมควรที่จะช่วยกันสร้างทางสายใหม่เสียที[1] ในแถลงการณ์ฉบับแรก[2] André Breton ผู้เป็นหัวหน้ากลุ่มเซอร์เรียลิสต์ เขียนโจมตี "ท่าที" ของนักเขียนแนวเดิมอย่างรุนแรงว่า นักเขียนเหล่านั้นตกเป็นทาสของลัทธิปฏิฐานนิยม (positivisme)[3] โดยยึดมั่นกับความจริงที่สังเกตได้ วิเคราะห์ได้ด้วยหลักการของวิทยาศาสตร์และตรรกวิทยามากเกินไป เบรอตงและกลุ่มเห็นว่าความเป็นจริงเกี่ยวกับมนุษย์และโลกนั้นลึกลับซับซ้อนเกินกว่าจะนำมาจัดระบบและบรรยายได้ด้วยวิธีการทางวิทยาศาสตร์ที่ลงตัวเป็นสูตรสำเร็จ ทั้งไม่เห็นด้วยกับการสร้างจิตวิทยาตัวละครให้สมจริงหรือมีลักษณะ 3 มิติตามวิธีการของพวกเรียลิสต์ เพราะพวกเขาเชื่อว่าคนแต่ละคนต่างมีลักษณะเฉพาะ มีความเร้นลับส่วนตัว เป็นไปไม่ได้ที่ใครจะรู้จักใครอย่างแท้จริง การสร้างตัวละครซึ่งเป็นบุคคลอื่นให้มีลักษณะสมจริง จึงไม่มีทางเป็นไปได้ นอกจากนี้พวกเซอร์ยังไม่เห็นด้วยกับการควบคุมเวลา เหตุการณ์ สถานที่ และการกระทำของตัวละครให้เป็นเอกภาพตามแนวทางที่ผู้แต่งกำหนดไว้ล่วงหน้า ในทัศนะของพวกเขานักเขียนมิใช่ผู้รู้แจ้งเห็นจริงไปทุกอย่าง แต่เป็นเพียงผู้ที่เฝ้าสังเกต บันทึก และตีความปรากฏการณ์ของโลกที่นาน ๆ ครั้งจะมี "สัญญาณ" หรือ "สัญลักษณ์" ปรากฏให้เห็น ผู้แต่งมิได้รู้อะไรล่วงหน้ามากกว่าผู้อ่าน เรื่องที่เขาเขียนจึงมักจบลงด้วยการทิ้งปมปริศนา (énigme) ให้ค้างไว้ให้ผู้อ่านคิดหากุญแจไขความเอาเอง ถ้าจะใช้สำนวนแบบเซอร์เรียลิสต์ก็คงต้องพูดว่า ให้ผู้อ่านหาปลายเชือก (Fil d' Ariane) ที่จะนำทางออกจากเขาวงกต (le labyrinthe) เอาเอง[4] หรือถ้าจะใช้สำนวนของนักภาษาศาสตร์ก็อาจพูดได้ว่า ผู้แต่งเสนอแต่ "สื่อหมาย" (signifiant) เป็นหน้าที่ของผู้อ่านที่จะต้องไปหา "ความหมาย" (signifié) ต่อไป

ลักษณะเด่นของนวนิยายเซอร์เรียลิสต์

ลักษณะเด่นโดยทั่วไปของนวนิยายเซอร์เรียลิสต์ เห็นจะได้แก่ ความพยายามที่จะทำลายขนบ กฎเกณฑ์ ตลอดจนวิธีการทำให้ผิดธรรมชาติ (l'artifice) ของนวนิยายแบบประเพณีโดยเฉพาะอย่างยิ่งนวนิยายแนวสัจจนิยม ให้มากที่สุด นอกจากนี้ยังต้องการที่จะแสดงอุดมการณ์ของกลุ่ม คือ การเสนอความรู้สึกนึกคิด ความปรารถนา (ทางเพศ) ที่ถูกเก็บกดไว้ในจิตใต้สำนึก ความฝัน จินตนาการออกมาโดยตรงและอย่างฉับพลันทันที (automatisme) โดยไม่คำนึงถึงหลักของเหตุผล ศีลธรรมจรรยา หรือหลักสุนทรียศาสตร์ใด ๆ รวมทั้งการเสนอเนื้อหาและวิธีการที่มีลักษณะแปลกใหม่จนคนคาดไม่ถึง (inattendu) หรือมีลักษณะขัดกับกาละ เทศะ ประเพณีนิยม (incongru) เพื่อให้ผู้อ่านรู้สึกตะลึงงันงง ประหลาดใจ หรือไม่ก็เกิดโทสะ หรืออารมณ์ขัน

* รองศาสตราจารย์ ประจำฝ่ายวิชาการฝรั่งเศส คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร

นักเขียนเซอร์เรียลิสต์ดูจะต้องการปฏิวัติชีวทัศน์และโลกทัศน์ผู้อ่าน ไม่ให้ตกเป็นทาสของระเบียบกฎเกณฑ์ของสังคมหรือกรอบของอารยธรรมตะวันตกที่พวกเขาเห็นว่าเป็นแหล่งเพาะเชื้อโรคร้ายของสงคราม และเพื่อปูทางให้มนุษย์ได้พบชีวิตใหม่ที่เต็มไปด้วยอิสรภาพ ปลอดจากพันธนาการทางกายและทางใจ และปราศจากความขัดแย้งใด ๆ ทั้งนี้พวกเขาถือว่า ความฝันกับความเป็นจริง มิใช่สิ่งที่ตรงกันข้ามกัน หากแต่สามารถผสมผสานกันกลายเป็นความจริงสูงสุด (la réalité absolue) หรือความเหนือจริง (la surréalité) ได้

บทความนี้มุ่งศึกษานวนิยาย 5 เรื่อง ซึ่งนักประพันธ์กลุ่มนี้ 5 คน อันได้แก่ Aragon, Breton, Crevel, Desnos และ Leiris ซึ่งได้ประพันธ์ขึ้นระหว่างปี ค.ศ. 1926–1928 อันเป็นช่วงเวลาที่กลุ่มมีอุดมการณ์ชัดเจน และสมาชิกเกาะกลุ่มกันอย่างเหนียวแน่น และมุ่งมั่นทำกิจกรรมในนามของกลุ่มอย่างกระตือรือร้นมากที่สุด[5] ในขั้นแรกจะศึกษารูปแบบและวิธีการนำเสนอเนื้อหาก่อน ในขั้นต่อไปจะศึกษาแก่นเรื่องที่สำคัญ และในขั้นสุดท้ายจะสำรวจเทคนิคการใช้ภาษาและการเสนอภาพพจน์ซึ่งเป็นลักษณะที่เด่นที่สุดของนวนิยายเซอร์เรียลิสต์

Max Ernst : "Au rendez – vous des amis" (1922) Breton หัวหน้ากลุ่มเซอร์เรียลิสต์ยืนอยู่ตรงกลาง (มีผ้าคลุมไหล่และยื่นแขนออกมา) โดยมี Aragon ยืนอยู่ข้างหลัง (เอียงหน้า) Crevel นั่งอยู่แถวหน้าซ้ายมือสุด (กำลังทำท่าเหมือนเล่นเปียโน) ส่วน Desnos นั่งอยู่ด้านขวามือสุด น่าสังเกตว่าผู้ที่นั่งแถวหน้าคนที่ 3 จากซ้าย คือ Dostoievsky นักเขียนใหญ่แห่งศตวรรษที่ 19 ที่เสียชีวิตไปแล้ว แต่พวกเซอร์เรียลิสต์จงใจให้ปรากฏร่วมกับสมาชิกของกลุ่มด้วย

1. รูปแบบและวิธีการนำเสนอเนื้อหา

ก. Louis Aragon : Le Paysan de Paris (1926)[6]

สิ่งที่สะดุดตาสะดุดใจผู้อ่านหนังสือเล่มนี้มากที่สุดประการแรกก็คือ การแทรกตัวหนังสือแปลก ๆ ในรูปป้ายโฆษณา ป้ายชื่อสถานที่ รายการเครื่องดื่ม ข้อความที่ตัดมาจากหนังสือพิมพ์ฯลฯ เป็นจำนวนมากในหน้าหนังสือเกือบทั้งเล่ม (ดูตัวอย่างจากปกหนังสือ) นอกจากนี้ยังแทรก

บทกวีวรรณรูปลักษณะเดียวกับ **Calligrammes** ของ Apollinaire[7] ไว้ด้วย อาทิเช่นในหน้า 158–9;

Rien

Rien vraiment, qui valût de se mordre ainsi les doigts d'être dupés. Écoutez la chanson de l'ennui sur un air connu, la chanson connue sur un air d'ennui :

A quoi A quoi A quoi bon
A quoi bon A quoi bon
A quoi A quoi A quoi bon
A quoi A quoi bon bon bon

Ad libitum :

A A A — A A A quoi bon.

L'ennui regarde passer les gens dans la rue. Il entre dans un café : il en sort. Il entre chez une fille : il en sort. Il bouleverse une vie : il en sort. Il tuerait bien : il en sort. Il se tuerait :

หรือในหน้า 121 แทนที่จะกล่าวบรรยายถึงสิ่งที่แปลกที่พบในชีวิตประจำวัน ในรูปของร้อยแก้ว ผู้ประพันธ์กลับเขียนเป็นบทกวีที่มีลักษณะเป็น "วรรณรูป"

Cette balle
tirée dans un Bottin
traverse plus de 1 000 pages.
Elle se déforme dans de telles proportions
que tout animal touché
reste sur place.

Elle peut être tirée
dans un fusil double-choke
avec n'importe quelle poudre
même avec la poudre T.

DÉFORMATION DE LA BALLE
TIRÉE DANS UN BOTTIN

บ่อยครั้งเราจะเห็นว่าหน้าหนังสือในนวนิยายทั้งหน้าเต็มไปด้วยตัวอักษรที่รวบรวมมาจากป้ายบอกที่ตั้ง บอกระยะทาง บอกสถานที่ต่าง ๆ ทำให้รูปแบบของนวนิยายผิดแปลกไป อาทิเช่นในหน้า 202 :

Hôtel de Ville a 3k 500 S. O.
Porte d'Auteuil a 10k 500 O. S. O.
Porte de Vincennes a 4k 300 S. S. E.
Porte de La Chapelle a 2k 700 N. O.
Porte de Gentilly a 7k 300 S. S. O.

Enfin sur la face sud,

19e Arrondt
BUTTES-CHAUMONT

Mairie / Justice de Paix } Place Armand Carrel

งานประพันธ์เล่มนี้ไม่มี "เรื่อง" ไม่มีการดำเนินเรื่องที่ตื่นเต้นเร้าใจ ไม่มีจุดสูงสุดของเรื่อง ไม่มีพระเอกนางเอก มีแต่การบรรยายสถานที่สองแห่งในปารีสที่ผู้ประพันธ์มีความผูกพันมากเป็นพิเศษ คือ ทางเดินใต้ดินในย่านโอเปร่า (Le Passage de l'Opéra) และสวนสาธารณะ Buttes-Chaumont ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ได้แนะในบทนำที่ชื่อ "Mythologie de la ville moderne" ว่า สถานที่สองแห่งในเมืองใหญ่ที่เขาชอบมากเป็นพิเศษนี้ มีเสน่ห์ มนต์ขลัง และแฝงความเร้นลับ ศักดิ์สิทธิไว้ดุจสถานที่สำคัญในตำนาน เช่น เขาโอลิมปัสและสวนแห่งความรักของบรรดาเทพและเทพีของพวกกรีกทีเดียว

ในบทที่ 1 (หน้า 19–176) อารากงแสดงความชื่นชมกับ Le Passage de l'Opéra ซึ่งเป็นสถานที่ที่เก่าแปลกหาดูอีกไม่ได้ เนื่องจากกำลังจะถูกรื้อถอน สถานที่สำคัญแห่งตำนานเมืองสมัยใหม่นี้มิได้เป็นที่สูงแบบเขาโอลิมปัส แต่กลับเป็นอุโมงค์ใต้ดิน 2 ชั้น มีหลังคาโค้ง เพื่อใช้เป็นทางเดินเชื่อมระหว่างถนน Chauchat และ Boulevard des Italiens

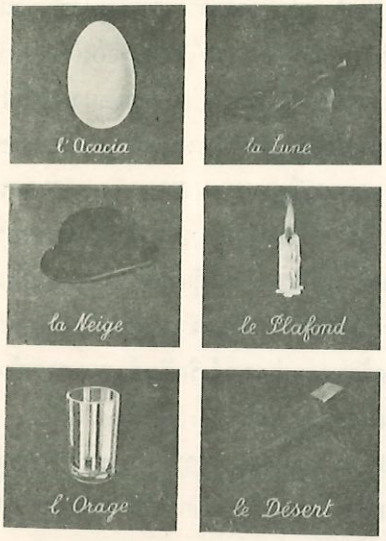
ทางเดินใต้ดินนี้ทำด้วยกระจก 2 ข้างทางเดินรายรอบไปด้วยสถานที่ประกอบธุรกิจขนาดย่อมของคนหลายอาชีพ อาทิเช่น ร้านกาแฟ ร้านขายไม้เท้า ร้านทำผมสุภาพตรีและสุภาพบุรุษที่ตกแต่งไว้แปลก ๆ และที่สำคัญมีโรงแรมราคาถูก โรงละครขนาดเล็ก (ที่ชอบแสดงละครที่ยั่วตัณหาราคะ) ตลอดจนช่องโสเภณี และที่อาบน้ำสาธารณะ ซึ่งพวกโสเภณีชอบไปใช้บริการ เมื่อเดินผ่านสถานที่ใดผู้เขียนก็แสดงความรู้สึก ความเห็นเล่าประสบการณ์ที่ตนได้รับ โดยไม่พะวงว่าข้อความแต่ละตอนจะต่อเนื่องเชื่อมโยงกันในแง่ของเหตุผลหรือไม่ อาทิเช่น เมื่อผ่านร้านขายเหล้า ผู้แต่งจะบรรยายบรรยากาศของร้านที่เจ้าของเตรียมตัวจะเลิกกิจการเนื่องจากเทศบาลประกาศจะรื้อสถานที่ในบริเวณนี้ทั้งหมด เพื่อขยายถนน Hausmann ให้กว้างขึ้น เมื่อเดินผ่านร้านกาแฟ Certa ผู้เขียนก็จะเล่าถึงกิจกรรมของตนเองและเพื่อน ๆ สมัยที่เข้าร่วมกลุ่มดาดาและใช้สถานที่นี้เป็นที่ประชุมเป็นประจำ เพราะติดใจบรรยากาศที่แปลกพิเศษของร้าน ทั้งยังถือโอกาสเล่าถึงปฏิกิริยาต่อต้านของผู้คนทั่วไป และนักหนังสือพิมพ์ที่ทนความก้าวร้าวของกลุ่มไม่ได้ด้วย และเมื่อตั้งกลุ่มเซอร์เรียลิสต์แล้ว สมาชิกกลุ่มก็ยังชอบมานั่งเขียนหนังสือกันที่ร้านกาแฟแห่งนี้เช่นกัน ต่อมาเมื่อผ่านบริเวณที่เป็นช่องและสถานที่อาบน้ำสาธารณะซึ่งอยู่ติดกัน ผู้ประพันธ์ก็บรรยายถึงบรรดาโสเภณีที่ออกมาหาลูกค้าในยามค่ำคืน อารากงยกย่องโสเภณีมาก เน้นถึงความอัศจรรย์ใจและความเพลิดเพลินที่ได้รับจากหญิงเหล่านี้ แต่ในขณะเดียวกันก็เปรียบหญิงเหล่านี้ว่ามีอันตรายดุจนางไซเรน (la Sirène) ซึ่งมีอำนาจมีเวทมนตร์ทำให้ชายถึงแก่ความตายได้

เห็นได้ชัดว่า อารากงขณะเขียนนวนิยายเล่มนี้ได้รับอิทธิพลจากแนวคิดของ Freud[7] (ซึ่งเขาระบุไว้โดยตรงในหน้า 44) โดยเฉพาะเรื่องเกี่ยวกับสัญชาตญาณชีวิต (Eros) ซึ่งแสดงถึงความปรารถนาที่จะแสวงหาความสุขความพอใจในทางเพศ และสัญชาตญาณแห่งความตาย (Thanatos)

ในบทที่ 2 (หน้า 139–230) ผู้ประพันธ์ชวนเพื่อนไปเที่ยวสวนสาธารณะ Buttes–Chaumont ในยามราตรีเพื่อจะได้คลายความเบื่อหน่ายในชีวิตประจำวัน ขณะบรรยายประวัติ รูปร่าง ลักษณะและบรรยากาศของสวน อารากงจะสอดแทรกข้อคิดเกี่ยวกับความเร้นลับและความน่าสนใจของสถานที่และผู้คนที่มาหาความสำราญในสวนสาธารณะ เขามองว่าธรรมชาติแห่งนี้มีมิติของตำนานดุจดังสวนสวรรค์อันเป็นที่นัดพบของเทพีแห่งความรัก (Venus) กับเทพ Hermès ทีเดียว หลังจากเดินผ่านสะพานข้ามทะเลสาบชื่อ “Pont des suicides” (ซึ่งเพื่อนที่ไปด้วยมองเห็นผีผู้หญิงในชุดขาวเดินอยู่บนราวสะพาน) อารากงบรรยายถึงความรักของเขาที่มีต่อโสเภณีหญิงที่เขายกย่องและเปรียบว่าเป็นเสมือน “ที่รวมของโลกที่เป็นธรรมชาติและโลกแห่งความน่าอัศจรรย์ใจ” ทั้งยังแนะมิติของความเป็นเทพหรือสิ่งที่ศักดิ์สิทธิ์ที่ควรเคารพบูชาในตัวผู้หญิงไว้ด้วย

นอกจากจะเน้นมิติที่เร้นลับของธรรมชาติผู้คนแล้ว ผู้ประพันธ์ยังมองวัตถุต่าง ๆ ที่พบเห็นในชีวิตประจำวันด้วยสายตาที่แปลกใหม่ เขาถือว่าวัตถุบางอย่างเป็นตัวแทนของความบังเอิญ (les agents du hasard) ที่กระตุ้นเขาให้คิดหาความหมายเร้นลับที่แฝงอยู่ในตัววัตถุ ซึ่งเขาถือว่าสิ่งนี้เป็นกิจกรรมทางอภิปรัชญาที่ทำให้เกิดความยินดีมาก[8] ในทัศนะของอารากงผู้ชื่นชมทฤษฎีจิตนิยมไดอะเล็กติกของ Hegle[9] เขาเห็นว่า อภิปรัชญา ซึ่งเป็น “Science de notion” มีความสำคัญมากกว่าตรรกวิทยาซึ่งเป็น “science de l’être” และเห็นว่าการรู้จักสิ่งที่เป็นรูปธรรม (le concret) เป็นวัตถุประสงค์

สำคัญของอภิปรัชญา เนื่องจากการรู้จักสิ่งที่เป็นรูปธรรมกระตุ้นให้คนเกิดความคิด ด้วยเหตุนี้เอง



René Magritte : "La clé des Songes", 1930 Huile sur toile 81×60 cm. Paris, collection Claude Hersaint.

เขาจึงชื่นชมกับการเข้าไปในอาณาจักรแห่งความรักมาก เพราะถือว่าความรักเช่นนี้ทำให้เขาเกิดความคิดทางอภิปรัชญา[10]

งานประพันธ์ของอารากงเล่มนี้เด่นในการใช้ภาษาและการสร้างภาพพจน์ที่แปลก อย่างไม่คาดฝันและไม่เคยมีใครทำมาก่อน (ดูข้อ III) นอกจากนี้ยังมีลีลาการเขียนน่าสนใจ ข้อความหลาย ๆ ตอนโดยเฉพาะช่วงหลังของหนังสือมีลักษณะของกวีนิพนธ์ผสมอยู่เป็นอันมาก ความเป็นกวีของอารากงดูจะทำให้พรมแดนที่กั้นระหว่างร้อยแก้วและร้อยกรองเลือนลางไปมิใช่น้อย

ข. André Breton : Nadja (1928)[11]

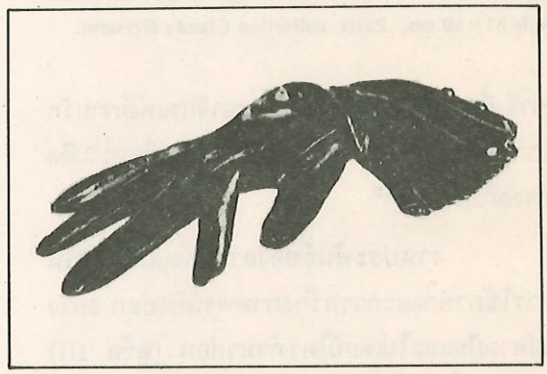
นวนิยายเล่มนี้เน้นลักษณะที่เร้นลับ น่าพิศวงของสถานที่ วัตถุ คนในปารีสที่ผู้ประพันธ์ติดใจ และมีความสัมพันธ์เป็นพิเศษเช่นเดียวกับในนวนิยายเล่มแรก แต่รูปแบบและวิธีการนำเสนอผิดแผกแตกต่างออกไป ประการแรกมีภาพประกอบอยู่มากถึง 40 ภาพ อาทิเช่น ภาพสถานที่อยู่อาศัย (Hôtel des Grands – Hommes) รูปปั้น (J.J. Rousseau, Henri Becque) ตลาดขายของเก่า

(Marché aux puces) ร้านกาแฟ (La Nouvelle – France) ภัตตาคาร (ที่ Place Dauphine) และน้ำพุในสวน Tuilleries นอกจากนี้ยังมีภาพจิตรกรรมสมัยเก่า และร่วมสมัย (ฝีมือเพื่อนศิลปินในกลุ่มเซอร์เรียลิสต์) รูปศิลปะของชนเผ่าที่ไร้อารยธรรม (art primif) ตลอดจนป้ายชื่อสถานที่ (Sphinx-Hôtel) และป้ายโฆษณา (หลอดไฟ "Mazda") นอกจากนี้ยังมีภาพวาดลายเส้นฝีมือนัดฌาตัวเองหญิงในเรื่องอีกหลายภาพ การที่เบรอตงเสนอภาพประกอบมากมายเช่นนี้ก็เพื่อหลีกเลี่ยงการบรรยายและเพื่อยืนยันว่าเรื่องที่เล่าเกิดขึ้นจริงด้วย

สิ่งที่น่าสังเกตอีกประการหนึ่งก็คือ ผู้ประพันธ์ได้กล่าวถึงการประพันธ์เรื่องของตนไว้ด้วย เบรอตงย้ำถึงท่าทีและแนวคิดเกี่ยวกับการเขียนนวนิยายของเขา ซึ่งต่างจากนักเขียนเรียลิสต์ (หลังจากที่เคยระบุไว้ในแถลงการณ์ของกลุ่มเซอร์เรียลิสต์เมื่อ 4 ปีก่อน) กล่าวคือ เขาจะไม่นำประสบการณ์ชีวิตของเขามาจัดเรียงใหม่ แต่เสนอตามลำดับที่เกิดขึ้นจริง โดยเลือกเฉพาะช่วงชีวิตที่ได้มีประสบเหตุการณ์แปลกพิเศษโดยบังเอิญ (le hasard objectif) และมีผลกระทบต่อความรู้สึกนึกคิดของเขามากที่สุด เหตุการณ์ที่ว่านี้ไม่จำเป็นต้องเป็นเหตุการณ์สำคัญ อาจเป็นการพบคน วัตถุ หรือสถานที่โดยบังเอิญก็ได้ เขาทำหน้าที่สังเกตและบันทึก "สัญญาน" (signaux) ของทุกเหตุการณ์ที่นำมาเสนอ เพื่อตีความและหยั่งรู้ความหมายที่ซ่อนเร้นอยู่ ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ได้ใช้เทคนิคการเขียนตัวเอนเพื่อแนะคำที่เป็นกุญแจสำคัญในงานประพันธ์ของเขาด้วย

ผู้เล่าเรื่องพยายามอธิบายประสบการณ์ที่แปลก เร้นลับ ที่เกิดขึ้นแก่ตัวเขาเอง ด้วยวิธีการเชิงวิทยาศาสตร์ อาทิเช่น การแสวงหาความรู้เกี่ยวกับตัวเอง โดยอาศัยการวิเคราะห์ตีความเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างตัวผู้แต่งเองกับบุคคลอื่น ๆ นอกจากนี้ในบทที่ 2 (หน้า 70–172) ผู้แต่งยังพยายามจดบันทึกเหตุการณ์ระหว่างที่เขารู้จักกับนัดฌาหญิงลึกลับ ที่เต็มไปด้วยปริศนาให้เหมือนกับที่จิตแพทย์บันทึกกิริยาท่าทางคำพูดของคนไข้อีกด้วย

ก่อนที่จะถึงบทที่ 2 ที่เล่าเรื่องราวของนัดฌา ผู้ประพันธ์เล่าประสบการณ์ของตนกับเพื่อน ๆ ในกลุ่มเซอร์เรียลิสต์ เช่น Eluard และ Péret ที่เข้ามาร่วมกลุ่มโดยบังเอิญ การทดลองทำ écriture automatique โดยสะกดจิตให้ Desnos ลุกขึ้นมาเขียนหนังสือทั้งที่ยังหลับ และการไปก่อกวนคนฟังดนตรีกับเพื่อนชื่อ Vaché โดยขนอาหารไปรับประทานในห้องแสดงแล้วคุยกันเรื่องเสียงดังราวกับอยู่ที่บ้าน เป็นต้น นอกจากนี้ยังเล่าเหตุการณ์ย่อย ๆ เพื่อปูทางให้ผู้อ่านเตรียมพร้อมที่จะรู้กับนัดฌา เช่น เรื่องผู้หญิงที่เบรอตงไม่เคยรู้จักมาบอกเขาว่าสนใจบทกวีและขอให้เขาท่องโคลงของ Rimbaud (เบรอตงกำลังหมกมุ่นศึกษากวีผู้นี้อยู่พอดี) ให้เธอฟัง การไปดูละครเรื่อง "Les Détraquées" (คนบ้า) ซึ่งแสดงถึงการที่ครูผู้หญิง 2 คนในโรงเรียนประจำช่วยกันฆ่าเด็กนักเรียนหญิงอย่างทารุณ และเรื่องผู้หญิงลืมถุงมือสีฟ้าและถุงมือบรอนซ์ไว้ที่สำนักงานวิจัยค้นคว้าของกลุ่มเซอร์เรียลิสต์ เหตุการณ์หลังนี้แนะถึงสัญชาตญาณ Eros (ความรัก) และสัญชาตญาณ Thanatos (ความตาย) ตามหลักทฤษฎีของฟรอยด์ และเป็นการเกริ่นถึงชะตากรรมของนัดฌาต่อไปด้วย



Gant de femme aussi...*(p. 65)*.

ผู้ประพันธ์จดบันทึกเหตุการณ์ระหว่างที่เขาได้รู้จักนัดฌาอย่างละเอียด โดยลงวันที่กำกับไว้ทุกวันและแทรกการวิเคราะห์ไว้ด้วยโดยเฉพาะในช่วงวันหลัง ๆ ในช่วง 6 วันแรก (4–9 ต.ค.) เบรอตงบันทึกกิริยา ท่าทาง คำพูดของนัดฌาหญิงที่เขารู้จักโดยบังเอิญ (บนถนน Lafayette ใกล้ร้านหนังสือ Humanité) ไว้ตลอด เขาแสดงความทึ่งสนเท่ห์ในลักษณะท่าทีของเธอในวันที่ได้พบกันวันแรก (นัดฌาแต่งหน้าแต่งตาคล้ายนางละครที่เขาเพิ่งไปดูมา มีผมทอง มีรอยยิ้มที่เป็นปริศนา

และท่าเดินที่ต่างจากคนอื่น รวมทั้งสายตาที่แฝงทั้ง "ความหม่นหมอง" และ "ความแจ่มจ้า" ซึ่งล่อถึงลักษณะ 2 นัยที่ผสมอยู่ในตัวเธอ) เบรอตงรู้สึกทั้งในวิธีการพูดที่มีเงื่อนงำและยินดีที่เธอสนใจตัวเขาตลอดจนกวีนิพนธ์ของเขาด้วย ในช่วง 6 วันแรก เบรอตงได้ค้นพบพรสวรรค์พิเศษและอำนาจเร้นลับของนัดฌาที่ทำให้เขาเกิดความอัศจรรย์ใจมาก นัดฌาสามารถหยั่งรู้อดีต ปัจจุบัน อนาคต เหตุการณ์ที่คนธรรมดามองไม่เห็น ความหมายอันเร้นลับที่แฝงอยู่ในกรีนิพนธ์ ตลอดจนหยั่งรู้ถึงความคิดของเขาด้วย จุดเด่นของเหตุการณ์ตอนนี้คือตอนที่เบรอตงจุมพิตฟันอันงามของนัดฌา "ด้วยความเคารพ" ซึ่งนัดฌาตีความว่าเป็นการกระทำที่ศักดิ์สิทธิ์ เพราะในทัศนะของเธอ "Les dents tiennent lieu d'hostie" การจุมพิตฟันเท่ากับเป็นการทำพิธีรับศีลมหาสนิท (la communion) โดยมีขนมปังศักดิ์สิทธิ์สีขาว (hostie) เป็นองค์ประกอบสำคัญ การจุมพิตนี้บังเอิญประจวบกับเหตุการณ์ที่เบรอตงได้รับภาพชื่อ "La Profanation de l'hostie" จากเพื่อนในตอนเช้าวันรุ่งขึ้นด้วย[12]

นับแต่วันที่ 7 จนถึงวันสุดท้าย (10–13 ต.ค.) เบรอตงเริ่มเห็นลักษณะเชิงลบในตัวนัดฌา กล่าวคือเริ่มเห็นว่าเธอไม่ได้มีพรสวรรค์พิเศษดุจนางฟ้า (la fée) เท่านั้น แต่เธอได้แฝงลักษณะที่เอียงไปข้างดุร้ายไว้ด้วย ปริศนาเร้นลับในตัวของนัดฌาที่มีลักษณะเอียงไปข้างน่ากลัวเพิ่มขึ้นตามลำดับ ดังเห็นได้จากภาพวาดของเธอเป็นรูป Mélusine, la Sirène ฯลฯ จากท่าทางที่คล้าย la Sorcière

Un portrait symbolique d'elle et de moi.. (p. 140).

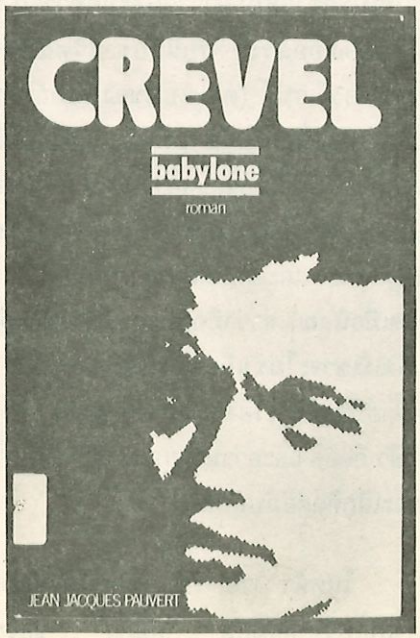
และจากคำพูดเกี่ยวกับ La Gorgone และ le Sphinx (ดูข้อ 2.2.1 แก่นเรื่องเกี่ยวกับความรักและผู้หญิง) จนทำให้เบรอตงรู้สึกกลัวว่าตนจะถูกทำร้าย นอกจากนี้เขายังเอือมระอากับนิสัยของนัดฌาที่ชอบอวดว่าตัวเองมีเสน่ห์ (ตามแบบของโสเภณี) ชอบเล่าให้เขาฟังเกี่ยวกับผู้ชายที่มีความสัมพันธ์กับเธอมากมายทั้งที่เป็นคนแก่และคนหนุ่ม ความอดทนของเบรอตงลดน้อยลงเมื่อเห็นผู้ชายทั้งสถานีรถไฟส่งจูบให้นัดฌา และเธอก็แสดงอาการตอบรับ และถึงที่สุดเมื่อนัดฌาเล่าว่ามีคนมาต่อสู้กันเพื่อแย่งชิงเธอ ถึงแม้เขาจะไม่รังเกียจที่เธอเป็นโสเภณี แต่เขาเบื่อหน่ายที่จะรับรู้เรื่องราวต่าง ๆ ของเธอ ความรู้สึกกลัว อึดอัด และความเอือมระอา ทำให้เบรอตงอยากจะเลิกติดต่อกับนัดฌา

ในหน้า 173–190 ซึ่งเป็นตอนจบของนวนิยายที่เปรียบเสมือน "คัมภีร์" ของกลุ่ม

เซอร์เรียลิสต์เล่มนี้ เบรอตงกล่าวถึงชะตากรรมของนัดฌา ซึ่งเป็นบ้าและถูกพาไปเข้าโรงพยาบาล (เบรอตงโจมตีจิตแพทย์และวิธีการรักษาคนบ้าในสมัยนั้นว่าไม่มีทางที่จะทำให้นัดฌาหายได้) เขาตระหนักดีว่าเขาเป็นต้นเหตุแห่งความหายนะของเธอ แต่ก็ไม่อาจช่วยได้เพราะเขาไม่รักเธอ และเธอเป็นปริศนาที่ไม่อาจเข้าใจได้[13] อย่างไรก็ตามนัดฌาก็เป็นสื่อที่นำเขาไปสู่อิสรภาพ ช่วยทำให้เขาได้พบหญิงคนใหม่ที่มีความงามชนิดที่ทำให้เขาเกิดความรักอย่างลุ่มหลง (l'amour fou)[14] ซึ่งจะทำให้เขาได้คำตอบว่าตัวเองคือใครในที่สุด

ค. René Creval : Babylone (1927)[15]

ในแง่รูปแบบนวนิยายเล่มนี้มีลักษณะเชิงปฏิวัติน้อยกว่า 2 เล่มแรกมาก กล่าวคือ ยังคงลักษณะของการเล่าเรื่องแบบนวนิยายประเพณีอยู่มาก สิ่งที่เด่นเห็นจะได้แก่การเสนอแนวคิดเกี่ยวกับเสรีภาพและความรัก ซึ่งท้าทายค่านิยมของชนชั้นกลางอย่างรุนแรง รวมทั้งการเสียดสีเรื่องศาสนาด้วย

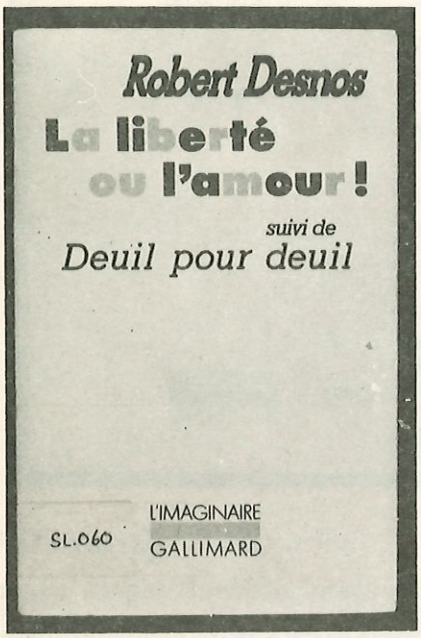


ตัวเอกของเรื่องเป็นเด็กสาวแรกรุ่น-(l'enfant qui devient femme) ไม่มีชื่อ ไม่มีการบรรยายรูปร่างหน้าตาให้ผู้อ่านรู้จัก เธอเป็นผู้เล่าเรื่องที่เกิดขึ้นในครอบครัวอันประกอบด้วยตา ยาย และแม่ แม่กำลังโศกเศร้าเพราะพ่อนอกใจทิ้งครอบครัวไปท่องเที่ยวกับสาวสวยผมทอง ชื่อ Cynthia ส่วนยายก็เบื่อหน่ายชีวิตเพราะตาเอาแต่ทำงานวิจัยค้นคว้าทางจิตเวช ทุกอย่างเปลี่ยนไปเมื่อยายและแม่ได้พบรักใหม่ สามีใหม่ของแม่ (ซึ่งตาจัดหาให้) แม้จะเป็นพระโปรแตสแตนท์รูปร่างเตี้ยแคระน่าขัน ชื่อ Mac – Louf (แปลว่า "คนบ้า") แต่ก็ทำให้แม่มีความสุข ได้ไปดื่มน้ำผึ้งพระจันทร์ที่อัฟริกา รักใหม่ของยายทำให้ยายกลับมีชีวิตใหม่ คือสาวขึ้นมีชีวิตชีวาขึ้น และเมื่อทุกคนเดินทางไปรวมกันที่เมืองมาร์แซยส์ (อันขึ้นชื่อว่าเป็นเมืองแห่งราคะตัณหาเช่นเดียวกับเมืองบาบิโลนซึ่งเป็นชื่อเรื่อง) ยายก็สนุกกับชีวิตมากขึ้นไปอีกถึงขั้นติดยาเสพย์ติด และนำยาเสพย์ติดไปซ่อนไว้ในหลุมฝังศพของตา (ที่เสียชีวิตหลังจากไปถึงเมืองนี้ไม่นาน) แล้วทำทีไปเยี่ยมศพ (กับเพื่อน) ทุกวัน ต่อมายายถูกกล่าวหาว่าเป็นบ้า เพราะระหว่างพิธีสวด ได้ลุกขึ้นไปกัดคอพระขณะกำลังทำพิธีที่หน้าแท่นบูชา ระหว่างอยู่ที่โรงพยาบาลบ้าก็พร่ำเพ้อแต่จะสร้างสวนลอยที่บ้านที่ชานเมืองปารีสโดยจะให้ชื่อสวนนี้ว่า "บาบิโลน"

เครอเวลให้เด็กสาวเป็นผู้สังเกตพฤติกรรมของผู้ใหญ่และวิพากษ์วิจารณ์ตามทัศนะของเธอ เธอชื่นชมภรรยาใหม่ของพ่อ อยากจะสวยและมีความสำเร็จในความรักเช่นเดียวกับหล่อน นอกจากนี้เด็กสาวผู้เล่าเรื่องยังรู้สึกตื่นเต้นไปกับการผจญภัยของยาย และสนใจเรื่องเด็กสาวใช้ชาวอัฟริกันหนีออกจากบ้านไปเป็นโสเภณีด้วย อย่างไรก็ตามผู้อ่านอาจรู้สึกได้ว่า แม้ผู้แต่งจะพยายามสอดแทรกอารมณ์ขันไว้ในเรื่อง แต่การที่เขียนเรื่องให้ยาย

กลายเป็นบ้า และพ่อของเด็กสาวกับภรรยาใหม่เสียชีวิตระหว่างเล่นสกีในสวิส แสดงว่าเขามองโลกในแง่ร้ายอยู่ไม่น้อย[16]

๓. Robert Desnos : La liberté ou l' amour (1927)[17]



นวนิยายเรื่องนี้คล้ายกับ **Babylone** ในแง่ที่มีรูปแบบเป็นปฏิปักษ์ต่อนวนิยายแบบประเพณีไม่มากนัก กล่าวคือ ยังเล่าเรื่อง เล่าเหตุการณ์ที่จูงใจผู้อ่านได้อยู่ อย่างไรก็ตามการดำเนินเรื่องไม่ปะติดปะต่อกันและไม่มีเหตุผลยิ่งกว่า **Babylone** มาก อาทิเช่น การนำตัวละครที่มีชีวิตในสมัยกลาง (Jeanne d'Arc) มาไว้รวมกับตัวละครสมัครศตวรรษอื่น เช่น ศตวรรษที่ 18 (ตัวเอก Le Corsaire Sanglot ไปยืนดูการประหารชีวิตของพระเจ้าหลุยส์ที่ 16) หรือต้นศตวรรษที่ 20 (มีการเอ่ยถึงเครื่องบิน และไฟฟ้าและให้ตัวเอกชายเป็นสมาชิกสโมสรเก่าแก่ที่ตั้งขึ้นตั้งแต่กลางศตวรรษที่ 19) การจัดฉากก็ขาดเอกภาพ เพราะกล่าวถึงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในสถานที่หลายแห่ง คือ ปารีส ลอนดอน แมดริด และสถานตากอากาศชายทะเลใกล้เมืองนีซ นอกจากนี้ยังให้ตัวละครมีบทบาทที่ไม่สมเหตุสมผล เช่น Louise Lame ตัวเอกหญิงที่ตายไปแล้วในฉากที่ 5 กลับมามีชีวิตใหม่และมีบทบาทต่อไปในฉากที่ 7 จนถึงฉากที่ 12 อันเป็นฉากสุดท้าย เป็นต้น

งานประพันธ์เรื่องนี้ต้องการปฏิวัติต่อต้านค่านิยมของชนชั้นกลาง ที่เคร่งครัดเรื่องกฎเกณฑ์ทางศีลธรรมจรรยาด้วยการเสนอแนวคิดเกี่ยวกับเสรีภาพและความรักเช่นเดียวกับเรื่อง **Babylone** แต่เสนอในลักษณะที่ก้าวร้าวยิ่งกว่า เพราะเน้นหนักเรื่องกามารมณ์นิยม (l'érotisme) และเรื่องกามารมณ์ซึ่งเกิดจากการทรมานผู้อื่น (le sadisme) ดังที่ Marquise de Sade นักประพันธ์แห่งศตวรรษที่ 18 ได้ริเริ่มไว้ (และได้รับการประณามจากสังคมฝรั่งเศสในยุคนั้นมาแล้ว) ฉากที่ท้าทายและยั่วโทสะชนชั้นกลางที่สุดเห็นจะเป็นฉาก Club des Buveurs de Sperme ในปารีส (บทที่ 7 หน้า 68–73) กับฉาก "โบย" และฉาก "ข่มขืน" นักเรียนหญิงในโรงเรียนประจำที่อังกฤษ (บทที่ 10)

เป็นธรรมดาอยู่เองที่เมื่อนึกถึง Sade ก็ต้องพูดถึงเรื่องความบ้าควบคู่กันไปด้วย ด้วยเหตุนี้จึงมีฉากที่เกี่ยวกับคนบ้าอยู่ในนวนิยายเรื่องนี้ด้วย คนบ้าในที่นี้เป็นผู้ชายและอ้างตัวว่าเป็นนักประพันธ์ บทพูดคนเดียวยาว ๆ ของคนบ้าช่วยให้นักเขียนเซอร์เรียลิสต์ เช่น เดสนอสนำอุดมการณ์ของกลุ่มมาใช้เพื่อแสดงถึงการทำงานของความคิดบริสุทธิ์โดยไม่ผ่านการควบคุมของเหตุผล หรือระเบียบกฎเกณฑ์ของสังคม ทั้งเป็นการแสดงถึง "ความเป็นจริง" ในอีกแง่มุมหนึ่งด้วย

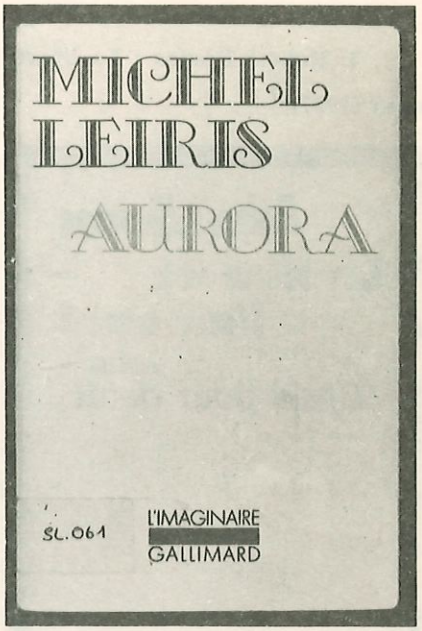
ลักษณะที่แปลกอีกอย่างหนึ่งในนวนิยายเรื่องนี้ คือ การนำชื่อตัวละครที่มีอยู่เดิมมาเพิ่มเติมสร้างเป็นตัวละครใหม่ขึ้นมาอีกตัวหนึ่งโดยมีอุปนิสัยและพฤติกรรมขัดแย้งกับตัวละครต้นแบบ เช่น

เมื่อมี Jeanne d' Arc ก็ต้องมี Jeanne d' Arc – en – ciel นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ยังนำตัวภาพในโปสเตอร์โฆษณาสินค้า (ยางรถยนต์ยี่ห้อ Michelin) มาเป็นตัวละครประกอบคู่กันในเรื่องด้วย ได้แก่ Bibendum กับ Bébé Cadum ทั้งนี้ผู้แต่งแสร้งทำเป็นอธิบายรากศัพท์ของชื่อทั้งสองนี้อย่างผิด ๆ โดยเสเชื่อมโยงไปถึงชื่อพระเยซู (สมญาของ Bébé Cadum คือ "le Christi") เพื่อถือโอกาสนำเรื่องศาสนาที่ศักดิ์สิทธิ์มาล้อเล่นสนุก ๆ ด้วย (หน้า 35–36)

แก่นเรื่องเกี่ยวกับความตายก็มีความสำคัญเช่นกัน หลังจากให้ตัวละครหญิง 3 ตัว ตบตีกันจนตัวเอกหญิงเสียชีวิต ผู้แต่งก็นำเรื่องมาทำให้เกิดความ "ขันปนขื่น" (l' humour noir) ด้วยการผูกเรื่องให้พนักงานประจำรถศพ (les croque-nort) 4 คน ผลัดกันเล่าเรื่องขบขันเกี่ยวกับระหว่างที่ขบวนศพเคลื่อนไปส่งป่าช้า นับเป็นการให้ความบันเทิงที่แฝงความโหดอยู่มาก นอกนี้ยังจบนวนิยายด้วยฉากการตายหมู่ที่น่าสยดสยอง (เนื่องจากแพแตกฉลามมาคาบคนไปกินจนเลือดสาดน้ำทะเลกลายเป็นสีแดงฉาน) ราวกับจงใจให้ตรงกันข้ามกับงานประพันธ์แบบคลาสสิกที่หลีกเลี่ยงการเสนอฉากการนองเลือด เดสนอสจบเรื่องเล่าของเขาด้วยวิธีการที่ไม่ซ้ำแบบใคร คือ ปล่อยให้ประโยคสุดท้ายทิ้งค้างไว้ครึ่งเดียว : C'est alors que le Corsaire Sanglot... ทั้งนี้ อาจเป็นเพราะต้องการให้ผู้อ่านไปคิดเรื่องต่อเอาเอง หรือเป็นเพราะต้องการให้ผู้อ่านแปลกใจหรือมึนงง ก็ได้

จ. Michel Leiris : Aurora (เขียนเมื่อปี 1927–1928 พิมพ์ปี 1946)[18]

นวนิยายเรื่องสุดท้ายที่นำมาศึกษานี้ มีรูปแบบและวิธีการนำเสนอเนื้อหาใกล้เคียงกับเรื่อง **Babylone** และ **La Liberté...** กล่าวคือมีผู้เล่าเรื่องเล่าเหตุการณ์ที่จูงใจผู้อ่านได้มาก ทั้งยังมีแก่นเรื่องและกลวิธีการเขียนที่สะท้อนอุดมการณ์กลุ่มมากมายหลายแง่อีกด้วย



ในด้านรูปแบบ ผู้แต่งหาวิธีจัดเรียงตัวหนังสือในหน้านวนิยายให้สะดุดตาไม่น้อยกว่าใน **Paysan de Paris** แต่แทนที่จะแทรกป้ายโฆษณาข้อความตัดตอนจากหนังสือพิมพ์ ดังที่อารากงทำ ไลริสกลับแทรกบทกวี บทเพลง ตีกรอบข้อความนำคำหรือกลุ่มคำมาจัดเรียงต่อ ๆ กันลงมาเป็นจำนวนมาก แทรกตัวหนังสือแบบแปลก ๆ หรือที่มีขนาดใหญ่กว่าปกติเข้าไปในข้อความร้อยแก้ว หรือไม่ก็เว้นข้อความให้เหลือที่ว่างมาก ๆ ทั้งนี้เพื่อให้หน้าตาของหนังสือมีลักษณะแปลกใหม่ ผิดแผกไปจากในนวนิยายแบบประเพณี

นวนิยายเรื่อง **Aurora** เป็นผลงานที่พยายามเสนอปมปริศนาเกี่ยวกับการแสวงหาความจริงเกี่ยวกับชีวิตและโลกหรือจักรวาล โดยซ่อนเงื่อนงำไว้ในเรื่องเล่าที่ซับซ้อนเพื่อให้ผู้อ่านค้นหา "สัญญาน" หรือ "สัญลักษณ์" ที่จะเป็น

"fil d Ariane" หรือกุญแจไขเพื่อหาทางออกหรือไขปัญหาเอาเอง วิธีการนำเสนอเรื่องของนวนิยายเรื่องนี้จึงดูแปลกกว่านวนิยาย 4 เรื่องข้างต้น เนื่องจากเห็นได้ชัดว่ามีการจัดโครงสร้างของเรื่องเพื่อให้ดำเนินไปอย่างแยบยลมากกว่าเรื่องอื่น ๆ ทั้งนี้อาจเป็นเพราะผู้ประพันธ์ได้นำต้นฉบับที่เขียนไว้สมัยที่เป็นสมาชิกกลุ่มเซอร์เรียลิสต์มาปรับปรุงก่อนตีพิมพ์ในปี 1946 ก็ได้

เรื่องเล่าเปิดฉากด้วยการบรรยายสภาพชีวิตที่น่าเบื่อหน่ายของผู้เล่าเรื่องที่ขังตัวเองอยู่ในห้องใต้หลังคาแคบ ๆ นานถึง 20 ปี และเป็นครั้งแรกที่เขาพยายามลงบันไดมาข้างล่าง เพื่อพาตัวไปสู่โลกภายนอก ผู้ประพันธ์ดูจะแนะให้เราเข้าใจว่าการลงบันไดของผู้เล่าเรื่องก็คือ การเข้าไปหาความจริงที่ซ่อนเร้นอยู่ภายในตัวเอง หรืออาจเป็นการค้นหาความรู้เกี่ยวกับจิตใต้สำนึกตามที่ฟรอยด์เริ่มเสนอความคิดไว้ก็เป็นได้

การได้พบหญิงชราที่มีท่าทางเป็นปริศนาและเอ่ยชื่อ "โอโรรา" ออกมาให้เขาได้ยิน ทำให้ผู้เล่าเรื่องตัดสินใจออกเดินทางทางเรือ เพื่อจะแสวงหาหญิงลึกลับผู้นี้ ทั้งนี้จากการผจญภัยไปในดินแดนต่าง ๆ ริมทะเล ผู้เล่าเรื่องได้รู้เห็น ประสบการณ์ของชายคนอื่น ๆ ที่ต้องประสบเคราะห์กรรมเนื่องจากโอโรร่าเป็นต้นเหตุ ชายคนแรก (I' homme en blanc) ซึ่งเป็นคู่รักของโอโรร่าสาวผมทอง ต้องกลายเป็นหินเมื่อเห็นโอโรราทำพิธีฆ่าตัวตายอย่างพิศดาร ด้วยการปีนขึ้นไปบนยอดปิรามิดที่มีเหลี่ยมแหลมคมแล้วกลายเป็นตัวสฟิงซ์ และต่อมาก็กลายเป็นดาวหาง ที่มีความร้อนแรงถึงขนาดทำให้ปิรามิดกลายเป็นภูเขาไฟที่พลุ่งควันร้อนออกมา ชายนักเดินทางอีกคนหนึ่ง ซึ่งสวมแหวนทองสลักลายหนู (Or Aux Rats) และหนังสือของนักเล่นแร่แปรธาตุ (ชื่อ Paracelse) ก็ติดตามหาโอโรราอย่างไม่ลดละเช่นกัน ชายคนหลังนี้ตั้งใจจะขึ้นไปให้ถึงปราสาทเก่าแก่ที่ตั้งอยู่บนยอดเขาแห่งหนึ่ง เพราะคิดว่าโอโรร่าจะอยู่ที่นั่น แต่ในที่สุดก็สิ้นแรงและสิ้นใจ ขณะที่โอโรราปรากฏตัวในรูปของผีใส่ชุดขาวลอยอยู่บนท้องฟ้ายามรุ่งอรุณ ตรงหลุมฝังศพของชายผู้นี้มีแท่งศิลาจารึกสลักคำว่า HORRORA ประดับไว้ด้วย

เห็นได้ชัดว่า แก่นเรื่องสำคัญของนวนิยายเรื่องนี้เกี่ยวกับผู้หญิงที่ชื่อโอโรรา ซึ่งมีลักษณะเป็นหญิงในตำนานมากกว่าจะเป็นคนจริง (ในเทพปกรณีมกรีก โอโรรา เป็นเทพีรุ่งอรุณเป็นน้องสาวของพระสุริยา และเป็นมารดาของดวงดาวและลม) ที่สำคัญเธอปรากฏตัวบ่อยครั้งหลังจากที่ตายไปแล้วคล้ายกับการปรากฏตัวของหญิงสาวในฝันชื่อ Aurelia และ Pandora ในงานประพันธ์ของ Nerval[19] โอโรราเป็นสัญลักษณ์ของผู้หญิงในทัศนะของพวกเซอร์เรียลิสต์ที่เป็นทั้งแรงบันดาลใจให้ชายออกไปแสวงหาความจริงเกี่ยวกับโลกและจักรวาลอันลี้ลับ และในขณะเดียวกันก็อาจเป็นสื่อนำให้ชายประสบความหายนะได้

จากแก่นเรื่องของผู้หญิง ผู้ประพันธ์ได้แทรกเรื่องย่อยอีก 2 เรื่องเพื่อทำให้เรื่องเล่าซับซ้อนและเข้มข้นยิ่งไปอีก กล่าวคือ เรื่องของผู้นำพระชื่อ Damoclès Siriel อันเป็นตอนที่สะท้อนให้เห็นถึงจินตนาการความฝันและรสนิยมส่วนตัวของผู้ประพันธ์ (Siriel เป็นการเล่นกลสลับอักษรของคำว่า Leiris) ตลอดจนรสนิยมที่แปลกของสมาชิกกลุ่มเซอร์เรียลิสต์ด้วย อาทิเช่น สร้างวิหารให้มีลักษณะเป็นส่วนต่าง ๆ ของร่างกายผู้หญิง ความนิยมสิ่งที่ไม่มีชีวิต (le goût de l'inanimé) พระรูปนี้ชอบพระผู้หญิงที่มีเนื้อตัวเย็นเหมือนรูปปั้น ชอบลูกอุกาบาต หรือดาวตก ซึ่งมีทั้งความเย็นและความแข็ง และชอบมีดซึ่งเป็นวัตถุที่มีทั้งความเย็นและความน่ากลัว ฉากที่เล่าว่าพระชอบกามารมณ์ซึ่งเกิดจากการทรมานผู้อื่น (le sadisme) และชอบการฆ่าอย่างทารุณ (ใช้มีดตัดคอ

ศัตรูแล้วเอาขวดรองเลือดไว้) นับเป็นฉากที่จงใจให้ผู้อ่านเกิดความขยะแขยง ตกใจ สะพรึงกลัว โดยแท้

เรื่องย่ออีกเรื่องหนึ่งที่แทรกเข้ามาก็คือเรื่องการเล่นแร่แปรธาตุ (l' alchimie) ซึ่งเป็นแก่นเรื่องที่พวกเซอร์เรียลิสต์ชอบมากเช่นกัน เพราะเป็นเรื่องของการแสวงหาสิ่งที่เร้นลับ คือ la pierre philosophale ซึ่งเป็นสูตรของการแปรธาตุราคาถูก เช่น ตะกั่ว ให้เป็นทองซึ่งนักปราชญ์สมัยกลางพยายามค้นหากันนักหนา ไลริสพยายามโยงเรื่องนี้เข้ากับเรื่องของการค้นหาโอโรราหญิงลึกลับ ด้วยการผูกเรื่องให้นักเดินทางถือหนังสือของปาราเซลส์ติดมือมาอ่าน และให้สัญลักษณ์บนดาบประจำตัว (Eau-Rô-Rah) กับคำขวัญ (Or Aura) มีเสียงพ้องกับชื่อโอโรรา นอกจากนี้การเขียนบรรยายเกี่ยวกับธรรมชาติและคุณสมบัติของ la pierre philosophale ว่าเป็นสิ่งปรากฏมาพร้อมกับโลก มีทั้ง ธาตุ ดิน น้ำ ลม ไปแฝงอยู่ในตัว และมีความเชื่อมโยงกับดวงดาวในจักรวาล ฯลฯ นั้นชวนให้ผู้อ่านคิดไปได้ว่า la pierre philosophale อาจเป็นสัญลักษณ์ของผู้หญิง เพราะเป็นสิ่งที่จะทำให้ชาย (คือนักเล่นแร่แปรธาตุ) สามารถแปรเปลี่ยนชีวิตที่ไม่มีค่า น่าเบื่อหน่าย (ดุจตะกั่ว) ให้เป็นชีวิตที่มีคุณค่าอัศจรรย์ (ดุจทอง) เหมือนดังที่เบรอตงหัวหน้ากลุ่มเซอร์เรียลิสต์เคยกล่าวว่า "Je cherche l'or du temps" ใช่หรือไม่

II. แก่นเรื่องสำคัญในนวนิยายเซอร์เรียลิสต์

การศึกษานวนิยายเซอร์เรียลิสต์ทั้ง 5 เรื่อง ทำให้ได้เห็นแก่นเรื่องสำคัญ ๆ มากมายซึ่งสะท้อนให้เห็นอุดมการณ์ของกลุ่มเซอร์เรียลิสต์ เช่น การต่อต้าน การแสวงหาความรู้ เสรีภาพ ความรักและผู้หญิง ซึ่งเป็นแก่นเรื่องเรื่องนำ และแก่นเรื่องที่เกี่ยวกับสิ่งที่จะทำให้หรือ "หนี" จากอำนาจของเหตุผล กฎเกณฑ์ของสังคมประเพณีไปชั่วขณะ เช่น ความฝัน ความบ้า ยาเสพย์ติด การไปสู่ดินแดนที่ห่างไกลอารยธรรม เช่น ทวีปอัฟริกา ตลอดจนแก่นเรื่องที่เชื่อมโยง กับความเร้นลับ เช่น ความตาย สถานที่ที่แปลก วัตถุ ธรรมชาติ การเล่นแร่แปรธาตุ ฯลฯ นอกจากนี้ยังมีแก่นเรื่องที่สะท้อนให้เห็นความก้าวร้าวรุนแรงของสมาชิกในกลุ่ม เช่น กามารมณ์ซึ่งเกิดจากความทรมาน (le sadisme) การฆ่าคนตายอย่างน่าสยดสยอง (le meurtre sadique) เป็นต้น

ในที่นี้จะขอกล่าวถึงเฉพาะแก่นเรื่องเกี่ยวกับ **ความรัก**และ**ผู้หญิง** อันเป็นแก่นเรื่องนำที่เด่นที่สุดในนวนิยายทั้ง 5 เรื่อง

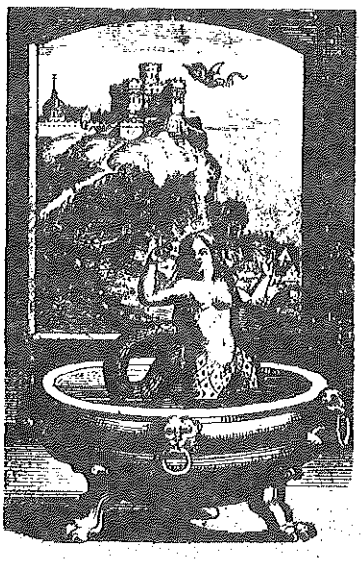
ความรักและผู้หญิง (L'Amour et La Femme)

พวกเซอร์เรียลิสต์ให้ความสำคัญแก่ความรักและผู้หญิงไว้สูงมาก หากดูผิวเผินจะรู้สึกว่าพวกนี้เห็นเฉพาะความรักที่เป็นเนื้อหนัง (l'amour charnel) หรือกามารมณ์ (l'érotisme) แต่แท้จริงแล้วเน้นลักษณะที่สูงส่งของความรัก (l'amour spirituel) คล้าย l'amour courtois ของพวกอัศวินในสมัยกลางด้วย ความรักทำให้เกิดการผสมผสานกันระหว่างสิ่งที่เป็นจริง (le réel) และสิ่งที่เหนือจริง (le surréel) ซึ่ง 2 สิ่งนี้ดูเหมือนจะขัดแย้งกัน แต่แท้จริงแล้วสามารถรวมกันได้ดีและเป็นสิ่งจำเป็นแก่การดำรงชีวิต : L'amour est un état de confusion du réel et du merveilleux. Dans cet état, les contradictions de l'être apparaissent comme réellement essentielles à l'être.[20] ความรักทำให้เกิดความอัศจรรย์ใจ เกิดความปิติซาบซ่าน (un frisson) ทำให้ลืมความน่าเบื่อหน่ายของชีวิตประจำวัน และความอึดอัดที่ต้องเผชิญกับระเบียบกฎเกณฑ์ เหตุผล ข้อห้ามต่าง ๆ ของสังคม สำหรับอารากง ความรักทำให้จิตใจสูงเกิดความคิดที่สูงส่ง (l'esprit métaphysique) เขาเทิดทูนความรักเป็น

สิ่งศักดิ์สิทธิ์เทียบเท่าศาสนา[21] สำหรับเบรอตง ความรักหรือความปรารถนาในทางเพศ เป็นวิธีการที่สูงส่งที่ทำให้เกิด "connaissance" สามารถหยั่งถึงความหมายที่เร้นลับของชีวิตและโลก และรู้จักตัวเองได้ ทั้งนี้มีเงื่อนไขว่า จะต้องเป็นความรักที่เกิดจากความปรารถนาที่รุนแรงที่ทำให้เกิดความลุ่มหลงจนลืมทุกสิ่งทุกอย่างจนหมดสิ้น (l'amour fou, exclusif et total)

ผู้หญิงที่พวกเซอร์เรียลิสต์ยกย่องมักจะเป็นผู้หญิงโสเภณี ที่ได้พบโดยบังเอิญ (le hasard objectif) ขณะเดินอยู่ในถนน หรือในสวนสาธารณะในเมืองใหญ่ "Je t'adore...., La merveille c'est que j' aie fini de la femme vers cette femme[21]" และมักจะให้ความสำคัญต่อผู้หญิงที่ยังคงความเป็นเด็ก (femme-enfant) เนื่องจากถือว่าเด็กเป็นผู้ที่มองโลกด้วยสายตาที่แปลกใหม่ แสดงความรู้สึกนึกคิดออกมาได้อย่างตรงไปตรงมา (l'automatisme) นับเป็นการช่วยชี้นำให้ชายได้มองโลกด้วยสายตาที่ใหม่และมีทัศนะใหม่ ๆ ตามไปด้วย นอกจากนี้พวกเขายังสนใจผู้หญิงที่เป็นบ้า (la folle) เพราะคนบ้าก็แสดงออกซึ่งความรู้สึกนึกคิดจากจิตใต้สำนึกของตนออกมาโดยไม่ถูกครอบงำด้วยกฎเกณฑ์ทางสังคมใด ๆ เช่นกัน อย่างไรก็ตาม ผู้หญิงเซอร์เรียลิสต์มักจะต้องมีลักษณะที่เร้นลับมีอำนาจพิเศษแบบผู้หญิงในตำนาน แฝงอยู่ด้วยเสมอ

ในบรรดาผู้หญิงที่กล่าวถึงไว้ในนวนิยายทั้ง 5 เล่ม นัดฌาเป็นตัวเอกหญิงที่มีลักษณะที่เป็นแบบฉบับของผู้หญิงเซอร์เรียลิสต์มากที่สุด เธอเป็นหญิงโสเภณีที่มีทั้งความแปลก ความเป็นเด็ก ความบ้า และความเร้นลับ ทั้งยังมีลักษณะที่ตรงกันข้ามกัน 2 อย่างอยู่ในตัว กล่าวคือ มีทั้งลักษณะที่น่าพิศวง น่ายกย่อง แต่ก็มีลักษณะที่กลัวและน่าเอือมระอาปนอยู่ด้วย ในระยะแรกเธอแสดงลักษณะที่น่าชื่นชมออกมาในรูปของ "la voyante" ที่สามารถหยั่งรู้เหตุการณ์ทั้งอดีต ปัจจุบัน และอนาคต หยั่งรู้ความหมายที่สูงส่งและเร้นลับของกวีนิพนธ์ เป็นเสมือนดวงดาว (l'étoile) ที่ชี้นำทางให้เบรอตงเกิดความหวัง ความสว่างในจิตใจ แต่หลังจากนั้นไม่นานความเป็นนางฟ้า (femme-fée) ของเธอก็ถูกแทนที่ด้วยลักษณะที่น่ากลัวดุร้ายจนทำให้เบรอตงเกิดความกลัว เธอเริ่มแสดงท่าทางคล้ายปีศาจ (le Diable) หรือแม่มด (la Sorcière) บางครั้งเธอทำให้เขานึกถึง la Gorgone, la Sirène หรือ le Sphinx ซึ่งเป็นหญิงในตำนานที่มีอำนาจและเวทมนต์ สามารถทำให้ชายกลายเป็นหิน หรือถึงแก่ความตายได้ ในหนังสือเรื่อง **Nadja** เบรอตงเกริ่นถึงนางในตำนาน ชื่อ Mélusine ซึ่งเขาชอบมากที่สุด[22]



เมลูซีนเป็นธิดาของนางฟ้า มีรูปเป็นหญิงสาวสวย 6 วัน ในวันที่ 7 จะกลายเป็นนางเงือก (la Sirène : ท่อนบนเป็นคน ท่อนล่างเป็นงู มีหางเหมือนปลาและมีผมเป็นงู) เมื่อสามีของเธอลอบมาเห็นสภาพที่น่าเกลียดน่ากลัว เมลูซีนตกใจมาก หวีดร้องเสียงดังแล้วก็กระโจนออกมาทางหน้าต่างของปราสาทว่ายน้ำหายไปโดยไม่กลับมาอีก

พวกเซอร์เรียลิสต์ถือว่าผู้หญิงมีปริศนา มีความเร้นลับอยู่ในตัวสามารถติดต่อกับธรรมชาติและจักรวาลได้ การมีความสัมพันธ์กับผู้หญิงจึงทำให้ชายสามารถหยั่งถึงถึงความเร้นลับของธรรมชาติและจักรวาล เป็นเสมือน "หน้าต่าง" ที่เปิดสู่อาณาจักรที่เขาไม่รู้จัก ทำให้เขาเกิดความอัศจรรย์ใจ ผู้หญิงจึงเป็นเสมือน "สื่อ" หรือกุญแจสำคัญที่จะนำเขาไปสู่ความเหนือจริง (le surréel) ด้วยเหตุนี้ จึงมักเปรียบผู้หญิงกับธาตุทั้ง 4 ในธรรมชาติ คือ ดิน น้ำ ลม ไฟ เปรียบกับพืช สัตว์ (ทั้งในน้ำ เช่น ปลา บนบก เช่น งู และในอากาศ เช่น นก) นอกจากนี้ยังชอบเปรียบผู้หญิงกับปรากฏการณ์บนท้องฟ้า (cosmique) เช่น ดวงดาว ดาวหาง เวลารุ่งอรุณ ฯลฯ ด้วย (ดูข้อ III ข. 3 การสร้างภาพพจน์) ทั้งนี้น่าสังเกตว่าพวกเซอร์-เรียลิสต์มักเน้นการเปรียบส่วนต่าง ๆ ของร่างกายผู้หญิงที่ปลุกเร้าความปรารถนาทางเพศ เช่น ผม หน้าอก ฯลฯ และที่สำคัญชอบบรรยาย ตาของผู้หญิงมากที่สุด เนื่องจากถือตาว่าเป็น "organe de mystère" เป็นกระจกที่สะท้อนให้เขาได้เห็นทั้งโลกภายนอกและโลกภายใน ตลอดจนเป็นเครื่องส่งสารหรือสัญญาณ (émetteur des signes) ที่จะทำให้เขาสามารถหยั่งถึงความเร้นลับของชีวิตและโลกด้วย

เห็นได้ชัดว่า นักเขียนนวนิยายเซอร์-เรียลิสต์ทั้ง 5 คนนี้ถือผู้หญิงและความรักเป็นแก่นสำคัญของความคิด การกระทำและการดำรงชีวิต ทำให้พวกเขามีชีวิตใหม่ และมีความหวังที่จะสร้างสังคมใหม่ซึ่งมนุษย์ชายหญิงจะอยู่ด้วยกันอย่างเป็นสุขและมีเสรีภาพ การที่พวกเขาปลดปล่อยผู้หญิงที่ถูกกดขี่ เหยียดหยามจากสังคมให้ได้รับอิสรภาพ ให้ได้รับตำแหน่งสำคัญในงานประพันธ์ก็คงจะเป็นเพราะเห็นว่าผู้หญิงมีคุณอนันต์แก่ชาย ดุจดัง Ariane ที่ทำให้ Thesée ได้พบทางออก ช่วยให้ชายได้รับอิสรภาพ ทำให้พวกเขาสามารถปลดปล่อยความรู้สึกที่ถูกกดดันอยู่ภายใน โดยเฉพาะความปรารถนาของจิตไร้สำนึก หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ ผู้หญิงเซอร์เรียลิสต์ทำให้ชายได้พบกับ "ทางรอด" (le salut terrestre) โดยไม่ต้องมีพระเจ้าและไม่ต้องปฏิเสธโลกแห่งความเป็นจริงดังเช่นพวกโรแมนติกหรือพวกซิมโบลิสต์ ความรักและผู้หญิงทำให้ชาวเซอร์เรียลิสต์อยู่กับโลกที่เป็นจริงและโลกที่ "เหนือจริง" ได้ในขณะเดียวกัน

III. เทคนิคเซอร์เรียลิสต์

ก. การเล่นคำ (Jeux de mots) : พวกเซอร์เรียลิสต์ต้องการทดลองใช้ภาษาในลักษณะที่แปลกแหวกแนวจากกฎเกณฑ์ที่ใช้กันอยู่ และในแบบที่คนไม่เคยคาดคิดมาก่อน โดยพยายามใช้ภาษาที่แสดงถึงการละเล่นของความคิดที่ไร้เหตุผล (le jeu desintéressé de l' esprit) เพื่อให้ผู้อ่านเกิดความแปลกใจ ตกใจ งุนงง หรือเกิดอารมณ์ขัน ดังเช่นในตัวอย่างต่อไปนี้

1. การเล่นเสียง นำคำมาแยกเพื่อเล่นเสียงสนุก ๆ เช่น Ephémères เป็น Et Fait Mères และ

PSSMSM

Je les écarte et voilà les I :

PSSIMISM

Les E :

PESSIMISME

Et ça gémit de gauche à droite :

ESSIMISME — PSSIMISME — PESIMISME
PESIMISME — PESSMISME — PESSIISME
PESSIMSME — PESSIMIME — PESSIMISE
PESSIMISM — PESSIMISME

PESSIMISME

(Le Paysan ... p.62)

2. **การเล่นไวยากรณ์** แกล้งอธิบายรากคำผิด ๆ เพื่อให้เกิดอารมณ์ขัน เช่น Le mot **ridicule** est une déformation de **ride – cul**

(Ibid p.27)

: หรือทำเหมือนกระจายคำตามหลักไวยากรณ์ แต่ไม่ถูก

Conjugaison.

Ind. prés.	:	je mords
— imp.	:	je murais
— parf.	:	je m'ourdis
— futur	:	je m'ordonnerai
Conditionnel	:	je muserais
Subjonctif	:	que je m'use
Supin	:	mortel
Gérondif	:	amour

Déclinaison.

Nom. :	moi
Gén. :	mythe
Dat. :	mie
Voc. :	merde !
Acc. :	mue
Abl. :	mort

(Aurora... p.65)

3. **การเล่นกลสลับอักษร (anagramme)** มีใช้มากในนวนิยายของเดสนอสและไลริส เช่น

— La coeur de qui?

— Le coeur décis, décor ce lit

(La Liberté... p.70)

4. **การเล่นทายปริศนา** สร้างอารมณ์ขันด้วยการทำให้คำถามและคำตอบไม่เป็นเหตุเป็นผลกัน เป็นการเล่นทายเลียนแบบตัวสฟิงซ์ในตำนาน ทั้งนี้อิดิปุสที่เอ่ยถึงก็ไม่ได้เป็นผู้ตอบปัญหา แต่ใส่เข้ามาเพื่อประโยชน์ในการเล่นกลสลับอักษร (Oedipe = idée et peau) :

Enigme

"Qu' est – ce qui monte plus haut que le soleil et descend plus bas que le feu, qui est plus liquide que le vent et plus dur que le granit?"

Sans réfléchir, Jeanne d'arc-en-ciel répond:

— Une bouteille

— Et pourquoi? demande le sphinx.

— Parce que je le veux

— C' est bien, tu peux passer, **Oedipe idée et peau.**

(Ibid p.54 – 55)

M. Ernst : Oedipus et le sphinx, 1935, Collage

5. **การเล่นคำ** นำกลุ่มคำมาใช้ในสถานการณ์ที่ต่างจากที่เคยใช้กัน

Je ne l' aimais vraiment pas **en particulier,** je l' aimais **en général**

(l' = la femme)

(La Liberté... p.74)

6. **การให้เหตุผลที่มิได้เป็นไปตามหลักของตรรก**

Les comètes tombent dans les verres à cause du désordre de tes cheveux

(Le Paysan... p.208)

ข. การสร้างภาพพจน์ (images) เป็นลักษณะที่เด่นที่สุดของงานประพันธ์ของกลุ่มเซอร์-เรียลิสต์และในนวนิยายทั้ง 5 เล่ม ผู้ประพันธ์พยายามใช้ภาษาสร้างภาพพจน์ ซึ่งรวมถึงความเปรียบ (comparaisons และโดยเฉพาะ métaphores) ที่แสดงถึงความรู้สึกนึกคิด จิตใต้สำนึก ความปรารถนาทางเพศ จินตนาการ ความฝันของตนออกมาโดยไม่คำนึงถึงกฎเกณฑ์ของเหตุผล หรือข้อห้ามทางศีลธรรม ประเพณีใด ๆ อันจะทำให้ผู้อ่านรู้สึกตกใจ แปลกใจ มึนงง เนื่องจากคาดไม่ถึง[23]

1. ในขั้นแรกตัวเปรียบในความเปรียบ (comparaison) ให้ภาพที่แปลก แต่ยังให้ความหมายที่มีความสัมพันธ์ลึกซึ้งกับตัวตั้ง

Il se peut que la vie demande à être déchiffrée **comme un cryptogramme.** (cryptogramme = เรื่องที่เขียนด้วยอักษรลับหรือรหัส)

(Nadja p.133)

La réalité se couche, **comme un chien fourbe,** aux pieds de Nadja

(Ibid p.128)

Le coeur humain, beau **comme un sismographe (sismographe** = เครื่องวัดความสั่นสะเทือนของโลก)

(Ibid p.190)

การให้ความเปรียบแปลก ๆ จำนวนมากเมื่อกล่าวถึงความรัก เช่น

Toutefois, l'amour ne baissait pas la tête; il maintenait toujours aussi haut sa crête d'ambre et d'écume et c'est
comme un cadavre à son linceul,
comme un tréteau à ses piliers,
comme un glacier à sa montagne,
comme une rivière à sa vallée,
comme une surface à sa mesure,
comme un sillon à sa charrue,
comme un oiseau à son envol,
comme une mer à sa marée,
comme une flamme à sa lumière,
comme une bouche à sa morsure,
comme une sorcière à son bûcher,
comme un alcool à sa saveur,
comme un bourgeois à sa sottise,
comme un soldat à sa lâcheté,
comme une forme à sa matière,
comme une facette à son cristal,
comme une langue à son baiser,
comme une musique,

(Aurora p.59)

2. ความพยายามที่จะปฏิวัติการใช้ภาพพจน์ความเปรียบแบบคลาสสิกที่ซ้ำซากจำเจ : พวกเซอร์เรียลิสต์พยายามสร้างความเปรียบใหม่ ๆ เพื่อสร้างพลัง ความมีชีวิตชีวา ความมีเสน่ห์ให้แก่ภาษาอีกครั้งหนึ่ง หลังจากที่นักเขียนและกวีได้ทำภาษาให้แห้งแล้งเนื่องจากปล่อยให้เหตุผลควบคุมความรู้สึกและจินตนาการมาเสียนาน

...j'étais saisi de cette idée que les hommes n'ont trouvé qu'un terme de comparaison à ce qui est blond : *comme les blés*, et l'on a cru tout dire. Les blés, malheureux, mais n'avez-vous jamais regardé les fougères? J'ai mordu tout un an des cheveux de fougère. J'ai connu des cheveux de résine, des cheveux de topaze, des cheveux d'hystérie. Blond comme l'hystérie, blond comme le ciel, blond comme la fatigue, blond comme le baiser.

(Le Paysan... p.51)

3. ความคิดที่ว่าผู้หญิงมีความเร้นลับหยั่งถึงพลังของธรรมชาติได้ ทำให้พวกเซอร์-เรียลิสต์ชอบใช้ความเปรียบ (métaphores) เปรียบผู้หญิงกับธรรมชาติ (ธาตุดิน น้ำ ลม ไฟ–พืช สัตว์) และจักรวาล อาทิเช่น

เปรียบผม (ที่ปรกหน้าผาก) กับเปลวไฟ : La fille ... au **front** couronné de **flammes**

(Babylone p.24)

เปรียบหูและผมกับเปลือกหอยและสาหร่ายทะเลสีแดงเพลิง : A gauche **un coquillage rose** transparent est couché sur **sur un lit d'algues flamboyantes.**

(Ibid p.145 – 6)

เปรียบหน้าอกผู้หญิงกับนก : ...il croit qu'ell a enfermé **deux oiseaux dans son corsage**

(Ibid p.17)

เปรียบตากับต้นเฟิร์น (สีเขียว) : J'ai vu ses **yeux de fougère** s'ouvrir le matin sur un monde...

(Nadja p.132)

ผมยาวสีทองกลายเป็นส่วนหางของดาวหาง : Alors la chevelure d'Aurora se transforma en tourbillon de flammes, les comètes les plus éloignées accourent en un clin d'oeil pour augmenter de leurs cheveux incandescents l'ardeur de ce brasier

(Aurora p.75)

4. ความสนใจเรื่องผู้หญิงและความรักทำให้พวกเซอร์เรียลิสต์มองธรรมชาติรอบตัว (เช่นเมืองและสวนสาธารณะ) ในลักษณะที่สัมพันธ์กับจิตใต้สำนึกและสัญชาตญาณทางเพศ พวกเขาต้องการ "sexualiser l'univers" โดยเห็นว่าเมืองหรือธรรมชาติ ฯลฯ มีลักษณะเชื่อมโยงกับคนโดยเฉพาะผู้หญิง

Le corps humain est aussi une cité énorme

(Aurora p. 121)

Les jambes écartées, une ville s'endort, nue sur la mer phosphorescente.

(Babylone p.148)

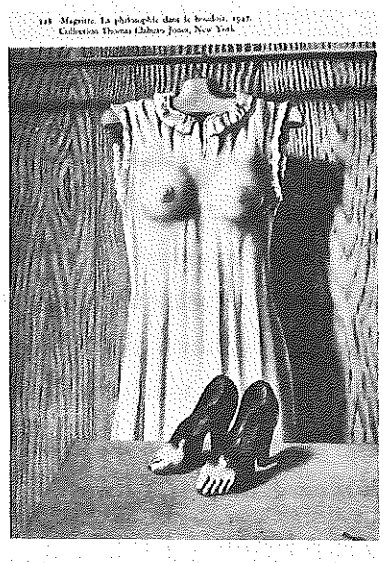
J'ai joué sur vos pelouses et mon pied dans vos allées a poussé mon coeur entre le ciel et l'enfer.

(Le Paysan p.148)

Le pessimisme est un gratte-ciel à quatre – vingts étages qui se dresse dans **la banlieue de l'âme,**

(Aurora p.33)

5. การสร้างภาพพจน์หรือความเปรียบโดยละคำที่เป็นเครื่องมือที่จะเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างตัวเปรียบกับตัวตั้ง อันเป็นวิธีการที่ทำให้คนอ่านงงมากในตอนแรก (แต่ถ้าผู้อ่านคิดต่อไปอาจหาความสัมพันธ์ในภาพนั้นได้)



Tu couches toute nue dans mon cerveau

(La Liberté p.50)

(แทนที่จะกล่าวว่าคิดถึงผู้หญิง กลับพูดว่าผู้หญิงนอนอยู่ในสมอง)

O Christ, amant d'éponges

(Ibid p.53)

(ระหว่างถูกตรึงไม้กางเขน มีผู้ส่งฟองน้ำจุ่มน้ำส้มขึ้นไปให้พระเยซูเพื่อบรรเทาความกระหาย พระคริสต์จึงกลายเป็นคนรักของฟองน้ำ)

Ma plume vole dans le ciel blafard de papier (plume = ปากกาที่ทำด้วยขนนก บินอยู่บนท้องฟ้าที่ว่างเปล่าเหมือนหน้ากระดาษ)

Les escargots traînent sur le papier tricolore de la comptabilité double.

(ทำงานช้าเหมือนกับการเดินของหอยทาก)

6. การสร้างภาพโดยใช้ตัวเปรียบที่แปลกและที่แปลกยิ่งขึ้นไปอีกก็คือ ตัวเปรียบ (les gants) ไม่ได้เป็นอุปมาอย่างเดียวแต่กลายเป็นสิ่งที่มีตัวตนขึ้นมาและมีบทบาทในเรื่องด้วย

ces feuilles tombaient avec un bruit mou. C'étaient des gants; gants de toutes sortes, gants de peau, gants de Suède, gants de fil longs. C'est devant le bijoutier une femme qui se dégante pour essayer une bague et se faire baiser la main par le Corsaire Sanglot

(La Liberté ... p.21)

7. การสร้างภาพที่ได้จากการเขียนอัตโนมัติ (écriture automatique) หรือจากการประยุกต์ วิธีการละเล่นของกลุ่มที่เรียกว่า "Jeu du cadare exquis" ซึ่งเป็นการผลัดกันเขียนประโยค (หรือวาดรูป) โดยต่างคนต่างเขียนโดยไม่มองส่วนที่ผู้อื่นทำ :

Le lin de la pensée (le lin de la pensée)
la prairie tiède d'une bouche aux contours moites (le lin de la pensée)
à l'heure où le corbeau creuse (le lin de la pensée)
son ravin de silence (le lin de la pensée)
ces cheveux de fumée sans nom (le lin de la pensée)
plus louches (le lin) que le cœur des serpents (le lin de la pensée)
comme un jardin d'aveugles (le lin le lin de la pensée)
la courbe rouge d'une bouche se ferme sur elle-même (le lin de la pensée)
isole la herse blanche (le lin) du lin de la pensée
polie comme un tombeau de neige (le lin le lin le lin de la pensée)
au balcon du sommeil la folle riait comme une comète GENOUX lorsque nous vous verrouillâmes.

(Aurora p.174)

" Cadavre exquis". 1934. Par J. Hérold, A. Breton, Y. Tanguy et V. Brauner. Collection Jacques Hérold, Paris

8. การให้ความสำคัญแก่วัตถุ : การสร้างภาพโดยใช้วัตถุเปรียบกับคน วัตถุที่ใช้เปรียบเป็นของใช้ในชีวิตประจำวัน ซึ่งไม่เคยมีใครนึกว่าจะนำมาเปรียบเช่นนี้ได้ น่าสังเกตว่าพวกศิลปินเซอร์เรียลิสต์ก็นิยมนำวัตถุเครื่องใช้เป็นองค์ประกอบสำคัญในภาพจิตรกรรมเช่นเดียวกัน (เช่น René Magritte)

ในที่นี้เปรียบคน (ชายหญิงที่รักกันว่าสมกันราว) กับมีดและส้อม :

La couteau c'est papa.... La fourchette c'est Cynthia

(Babylone p.16)

และเปรียบขวดกับผู้หญิง

La bouteille, n'est – ce pas la femme érigée toute droite au moment du spasme;...?

(La Liberté p.64)

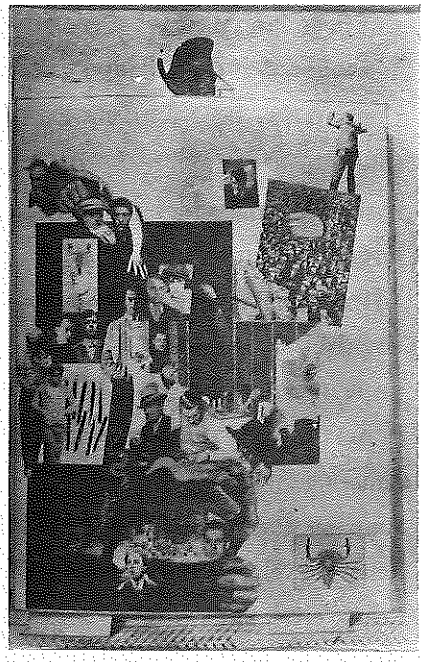
115 René Magritte : "La dame" (The Lady) n.d. painted bottle, height 12" Collection Mme. René Magritte, Brussels, Belgium.

9. เทคนิคทางศิลปะที่พวกนักเขียนเซอร์-เรียลิสต์ยืมมาใช้อีกอย่างหนึ่ง ก็คือ การติดปะ (collage) ซึ่งหมายถึงการสร้างภาพโดยการนำชิ้นส่วนต่าง ๆ ที่ตัดไว้มาปะรวมกันหรือต่อกัน ในที่นี้เราจะเห็นการนำประโยคมาต่อกัน คล้ายการทำคอลลาจของพวกจิตรกรเซอร์เรียลิสต์ (เช่น Max Ernst)

Le Golgotha

...A la fenêtre d'une maison claque un rideau derrière lequel deux amoureux s' enlacent sur un lit banal avec des bras de noyés. Deux hommes se sont assis dans l'herbe et boivent au goulot de la bouteille un vin rouge et généreux. Trois boeufs dans un pré. Le coq de d'glise. Un avion. Des coquelicots.

(La liberté...p.37)



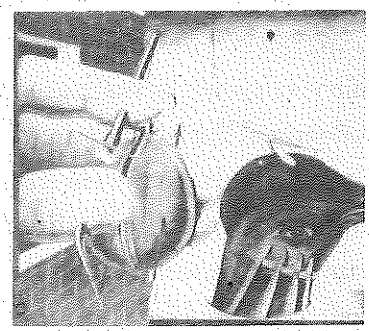
Max Ernst : Loplop présente des membres groupe surréalist. 1931. Collage of photographs, pencil drawing and pencil frottage $19\frac{3}{4} \times 13\frac{1''}{4}$ Collection The Museum of Modern Art, New York.

บทส่งท้าย

จากการศึกษาผลงานประพันธ์ที่ต้องการปฏิวัตินวนิยายแบบเดิมทั้ง 5 เล่ม เราอาจได้ข้อสังเกตและข้อคิด ซึ่งจะเป็นแนวทางให้มีการศึกษาเรื่องนี้ให้ลึกซึ้งต่อไปอยู่หลายประการ ประการแรก นวนิยายเหล่านี้อาจจะไม่ "ติดตลาด" มากนักเพราะอ่านยาก และผู้อ่านต้องทำการบ้านต่อเพื่อหาทางคลี่คลายปมปริศนาที่ผู้ประพันธ์เสนอผ่านสัญญาน หรือสัญลักษณ์ ในแง่นี้นวนิยายเหล่านี้ (โดยเฉพาะ **Nadja** และ **Aurora**) ดูจะมีลักษณะคล้ายนวนิยายในสมัยกลางที่เรียกว่า "roman mystique" อยู่บ้าง ในแง่ที่มีการแสวงหาความเร้นลับและความหมายของชีวิตที่ซ่อนแฝงไว้ในเรื่อง ในสัญลักษณ์ รวมทั้งในตัวผู้หญิงด้วย ประการที่สองนวนิยายเหล่านี้ทำให้เกิดปัญหาในการแบ่งประเภทวรรณคดี เนื่องจากพวกนักเขียนเซอร์เรียลิสต์ได้ทำลายกฎเกณฑ์การประพันธ์ที่มีอยู่เดิมรวมทั้งทำลายพรมแดนที่ขีดกั้นระหว่างร้อยกรองและร้อยแก้วด้วย นักวิจารณ์ต่างก็พยายามหาชื่อเหมาะ ๆ มาเรียกงานประพันธ์เหล่านี้ บ้างก็เรียกว่า "เรื่องเล่า" บ้างก็เรียก "นวนิยาย–บทกวี" หรือไม่ก็เรียกว่า "นวนิยายเชิงประชด" หรือมิฉะนั้น ก็เรียกว่า "นวนิยายที่เป็นปฏิปักษ์ต่อนวนิยายแบบประเพณี"[24] นอกจากนี้ยังเข้าใจไม่ตรงกันว่าผลงานเล่มใดเป็นนวนิยายเซอร์เรียลิสต์เล่มใดไม่เป็น[25]

เห็นได้ชัดว่า "นวนิยาย" เซอร์เรียลิสต์ทั้ง 5 เล่ม ซึ่งเป็นผลิตผลของกลุ่มคนรุ่นหนุ่มที่ต่อต้านสงครามและค่านิยมของคนร่วมยุค ได้รับแรงบันดาลใจจากหลายทางด้วยกัน กล่าวคือ นอกจากจะได้รับอิทธิพลจากกนักประพันธ์รุ่นก่อน ที่ไม่เป็นที่ยกย่องของพวกชนชั้นกลาง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง Marquis de Sade และ Gérard de Nerval และนอกจากจะได้รับอิทธิพลจากนักปรัชญา หัวก้าวหน้า เช่น Hegel

แล้ว นักเขียนนวนิยายทั้ง 5 คนยังได้รับแรงบันดาลใจจากศาสตร์สาขาอื่น โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์ (ซึ่งได้รับการต่อต้านอย่างรุนแรงจากสังคมฝรั่งเศส แต่ได้รับการยกย่องจากกลุ่มเป็นอย่างสูง) แนวคิดและเนื้อหาจากผลงานของ "บิดาแห่งจิตวิเคราะห์ผู้นี้ได้กลายมาเป็นองค์ประกอบสำคัญของนวนิยายเซอร์เรียลิสต์ นับแต่เรื่องความก้าวร้าวรุนแรง ความปรารถนา ความเก็บกดของเพศ สัญชาติญาณทางเพศ จิตไร้สำนึก ความฝัน ความบ้า วัยเด็กไปจนถึงเรื่องของอิดิปุส ซึ่งชี้นำ



M.Ernst : Oedipus Rex. 1922. Oil on Canvas.

ให้พวกเซอร์เรียลิสต์สนใจตำนานและคติทางมานุษยวิทยาต่อไปด้วย การบุกเบิกเส้นทางใหม่ของพวกเซอร์เรียลิสต์ แม้จะเป็นการทดลองและยังไม่ประสบความสำเร็จนัก แต่ก็ช่วยชี้แนวทางใหม่ ๆ ให้แก่วงการวรรณคดีอีกนานัปการ อาทิเช่น การปูทางให้แก่นวนิยายใหม่ (Le Nouveau Roman) และนวนิยายร่วมสมัยหลายเรื่อง น่าสังเกตว่าการที่นักเขียนกับศิลปินในกลุ่มเซอร์เรียลิสต์ทำงานร่วมกันอย่างแนบแน่น และต่างฝ่ายต่าง "ส่องทาง" ให้แก่กันนั้น มีผลในแง่การทำลายพรมแดนที่กางกั้นระหว่างศิลปะสาขาต่าง ๆ ให้หมดไปด้วย นอกจากนี้การให้ความสำคัญแก่วัตถุ ความต้องการที่จะทำให้ผู้อ่านผู้ชมแปลกใจ ตกตะลึง หรือเกิดอารมณ์ขัน ด้วยวิธีการต่าง ๆ โดยไม่คำนึงถึงเหตุผลนั้น มีอิทธิพลต่อศิลปะร่วมสมัยมิใช่น้อย

เชิงอรรถ

1. พวกเซอร์เรียลิสต์มิได้เป็นพวกเดียวที่ต่อต้านนวนิยายแบบประเพณี ในประเทศฝรั่งเศสยังมี Proust และ Gide ในต่างประเทศก็มี James Joyce, Virginia Woolf, Kafka, Musil etc.
2. ดู "Manifeste du surréalisme" (1924), dans **Manifestes du surréalisme**, Gallimard Jean – Jacques Pauvert, Paris, 1975 หน้า 14–18.
3. ลัทธิที่เชื่อว่าความเป็นจริงมีเท่าที่ทดสอบได้ด้วยวิธีการของวิทยาศาสตร์ Auguste Comte (1798 – 1857) นักปรัชญาชาวฝรั่งเศสเป็นผู้ก่อตั้งลัทธินี้
4. อ้างถึงเทพปกรณัมกรีกตอน Thésée สามารถออกจากเขาวงกตซึ่งเป็นที่อยู่ของสัตว์ร้ายครึ่งคนครึ่งวัว โดยอาศัยเชือกที่นาง Ariane จัดหาให้
5. นอกจากเบรอตง สมาชิกผู้ก่อตั้งกลุ่มและที่เข้ามาร่วมกิจกรรมของกลุ่ม ซึ่งเป็นนักเขียน–กวี ได้แก่ Louis Aragon, Philippe Soupault, Paul Eluard, Benjamin Péret, René Crevel, Robert Desnos, Michel Leiris etc. สมาชิกที่เป็นศิลปิน ได้แก่ Max Ernst, Francis Picabia, Man Ray, André Masson, Joan Miro etc. สำหรับ René Magritte นั้นอยู่ในกลุ่มเซอร์เรียลิสต์ในเบลเยี่ยมก่อน ต่อมาจึงร่วมกิจกรรมกับกลุ่มเซอร์ในประเทศฝรั่งเศส
6. อ้างถึง éditions Gallimard Collection
7. Sigmund Freud (1856 – 1939) จิตแพทย์ชาวออสเตรียผู้ได้รับยกย่องว่าเป็น "บิดาแห่งทฤษฎีจิตวิเคราะห์" ผลงานที่สำคัญ ได้แก่

L' Interprétation des rêves (1899 – 1900), Trois Essais sur la théorie de la sexualité (1905) Cing Leçons sur la psychanalyse (1910), Totem et Taboo (1913) etc. อารากงและพวกเซอร์เรียลิสต์ทุกคนชื่นชมความคิดที่ก้าวหน้าและท้าทายของจิตแพทย์ผู้นี้มาก โดยเฉพาะเรื่องเกี่ยวกับเพศ ความฝันและจิตใต้สำนึก

8. Il y avait objets usuels qui, à n'ne pas douter, participaient pour moi du mystère, me plongeaient dans le mystère. J'aimais cet enivrement dont j'avais la pratique et non pas la méthode" (p.141)

9. Friedrich Hegel)1770 – 1831) นักปรัชญาชาวเยอรมันผู้แสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างความคิด กับสิ่งที่เป็นรูปธรรม โดยเน้นความสำคัญของความคิดหรือจิตมากที่สุด

10. "L'esprit métaphysique pour moi renaissait de l'amour. L'amour était sa source et je ne veux plus sortir de cette forêt enchanté" (p.242)

11. อ้างถึง éditions Gallimard, collection Folio, 1964, 190 p.

12. คำว่า I'hostie หมายถึง ผู้รับเคราะห์ที่ถูกนำไปบูชาเทพเจ้าได้ด้วย นับเป็น "สัญญาณ" ที่แนะให้ผู้อ่านรู้ถึงชะตากรรมของนัดฌา ซึ่งจะเป็นผู้รับความหายนะ และทำให้เบรอตงได้พบ "ความรอด" คือ ได้พบหญิงที่เขารักอย่างแท้จริง โดยทำให้เขาได้พบกับ "ความสว่าง" และได้รู้จักตัวเองในที่สุด

13. ความเป็นปริศนาของนัดฌา ทำให้เบรอตงมีแต่ความมืดมน ทำให้เขาไม่สามารถรับสารหรือสัญญานที่เธอส่งมาให้เขา เช่นเดียวกับเจ้าหน้าที่หอควบคุมไม่อาจรับสารที่ส่งมาจากเครื่องบินที่หลงทางได้ (หน้า 190)

14. เบรอตงจะกล่าวถึงความรักและความงามแบบเซอร์เรียลิสต์อย่างละเอียดใน "นวนิยาย" เล่มต่อไปของเขาคือ เรื่อง **L'Amour fou** (1937)

15. อ้างถึง éditions Jean – Jacques Pauvert, 1975, 184 p.

16. เครอเวลฆ่าตัวตายเมื่อ ปี 1935

17. อ้างถึง éditions Gallimard, collection Imaginaire, 1962, 118 p.

18. อ้างถึง éditions Gallimard, collection Imaginaire, 1962, 118 p.

19. Gérard de Nerval (1808 – 1855) กวีและนักเขียนที่เน้นเรื่องความสำคัญของความฝันและจินตนาการถึงหญิงที่รักที่ล่วงลับไปแล้ว ผลงานสำคัญ ได้แก่ **Sylvie** (dans **Les Filles du Feu** (1854) **Aurora** (1855) และ **Pandora** ได้รับการยกย่องว่า เป็นผู้ปูทาง (le précurseur) ให้แก่ Baudelaire, Mallarmé และกลุ่มเซอร์เรียลิสต์

20. Aragon : **Le Paysan de Paris p. 248**

21. Cessez de porter un culte absurde à tout ce qui n'est pas uniquement l' amour. Il est temps d'instaurer la religion de l'amour **Ibid** p.240

ผู้สนใจทัศนะของอารากง โปรดดูบทความเรื่อง "ผู้หญิงในชีวิตและงานของหลุยส์ อารากง" ในวารสารมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ปีที่ 12 ฉบับที่ 4 ธันวาคม 2526

22. เบรอตงจะกล่าวถึงตำนานน่างเมลูซีนอย่างละเอียดใน "นวนิยาย" เล่มหลังสุดของเขา เรื่อง **Arcane 17** (1945)

23. Le vice appelé Surréalisme est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant **image** (Aragon: **Le Paysan de Paris** p. 82)
24. "récit", "roman – poème", "roman ironique", "anti – roman"
25. ในขณะที่นักวิจารณ์ชาวฝรั่งเศสเห็นว่า **Nadja** และ **La Paysan de Paris** เป็น "เรื่องเล่า" หรือ "นวนิยาย" J.H. Matthews นักวิชาการชาวอเมริกันกลับไม่ได้รวมเอาผลงาน 2 เล่มนี้ไว้ในหนังสือ **Surréalism and the Novel** ของเขาด้วย แต่ถือว่า **Babylone, La Liberté...** และ **Aurora** เป็นนวนิยายเซอร์เรียลิสต์ ในทั้ง ๆ ที่นักวิจารณ์ชาวฝรั่งเศสไม่ใคร่พูดถึง 3 เล่มหลังนี้เท่าใดนัก

หนังสืออ้างอิง

Abastado, Claude. **Introduction au surréalisme.** Bordas Paris, 1971.

Albérès, R.M. **Histoire du roman moderne** Albin Michel, 4eédition revue. Paris, 1962 (Chap. VII "Le roman ironique" pp.137 – 158)

Bréchon, Robert **Le Surréalisme** Armand Collin, coll. U_2 Paris, 1971.

Breton, André. **Manifestes du surréalisme,** Gallimard/Ideés Jean – Jacques Pauvert, Paris, 1975.

Bunyakiert, Jirapan **Nadja de André Breton** Faculté des Arts Libéreaux, Université Thammasat, เอกสารโรเนียว

Durozoi, G. et Le Cherbonnier B. **Le Surréalisme (théories, thèmes, techniques)** Larousse, coll. "thèmes et textes". Paris, 1972.

Matthews, J. – H. **Surrealism and the Novel** Michigan University Press, U.S.A. 1969.

Pierre, José. **Le Surréalisme** éditions Rencontre Lausanne (1967) Septimus Paris (1981) Collection "I' univers de l'art"

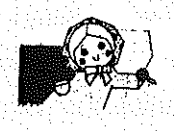
เดโช สวนานนท์ "ทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของซิกมุนด์ ฟรอยด์" และ "ความฝันตามทฤษฎีจิตวิเคราะห์" ใน **รวมข้อเขียนและบทความทางจิตวิทยา** โอเดียนสโตร์ กรุงเทพ 2516 หน้า 22–67, 89–103

ปราโมทย์ เชาวศิลป์, นพ. **คู่มือทฤษฎีจิตวิเคราะห์: ซิกมันด์ ฟรอยด์** ห้างหุ้นส่วนสามัญนิติบุคคลสหประชาพาณิชย์ คลองสาน กรุงเทพ 2526.

สดชื่น ชัยประสาธน์ (ผู้แปล) "นวนิยายคติเหนือจริงที่เป็นปฏิปักษ์ต่อนวนิยายแบบประเพณี" ใน **นวนิยายฝรั่งเศสสมัยใหม่** ของแฌร์แมน เบร และ มากาเร็ต ไกตัน สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ กรุงเทพ 2526 หน้า 170–178.

ผู้เขียนบทความขอขอบคุณ M. Pierre Chaslin และนาวาอากาศตรีหญิงสุมาลี วีระวงศ์ ที่ได้ให้ข้อคิดที่เป็นประโยชน์

★★★★★★★★★



กามูส์ กับสายน้ำ และแสงแดด

จิรพรรษ์ บุณยเกียรติ*

เมื่อพูดถึง อัลแบร์ กามูส์ หลายต่อหลายคนย่อมนึกถึงปรัชญาอัตถิภาวนิยม (L'Existentialisme) หรือนึกถึงปรัชญาไร้สาระ (L'Absurde) น้อยคนนักที่จะคิดไปถึง ทะเล และ แสงอาทิตย์ หรือสายน้ำและแสงแดด ทั้งนี้เพราะกามูส์ เฟื่องฟูในยุคที่ปรัชญาอัตถิภาวนิยมกำลังรุ่งเรืองสุดขีด ดังนั้นไม่ว่ากามูส์จะเขียนงานวรรณกรรมอะไรออกมา ผู้อ่าน หรือนักวิจารณ์ที่คลั่งไคล้ในปรัชญาอัตถิภาวนิยมในสมัยนั้น ต่างวิเคราะห์วิจารณ์งานของกามูส์ไปในแนวปรัชญาอัตถิภาวนิยมจนหมดสิ้น โดยเฉพาะเมื่อเขาเขียน Le Mythe de Sisyphe และ L'Etranger ใคร ๆ ต่างพากันให้สมญาเขาว่า เป็น "บิดาแห่งปรัชญาไร้สาระ" สิ่งเหล่านี้เองที่ทำให้หลายคนมองข้ามคุณค่าอย่างอื่นที่เป็นคุณสมบัติพิเศษเฉพาะตัวยากที่จะหานักเขียน หรือศิลปินผู้ใดเปรียบได้ของกามูส์ นั่นก็คือความผูกพันอย่างลึกซึ้งที่กามูส์มีต่อธรรมชาติในแถบทะเลเมดิเตอร์เรเนียน โดยเฉพาะต่อทะเล และแสงอาทิตย์ และความสามารถในการถ่ายทอดความรู้สึกอันลึกซึ้งที่ผูกพันกามูส์ไว้เป็นหนึ่งเดียวกับสายน้ำ และแสงแดด ออกมาในรูปของภาษาอันไพเราะสละสลวยเต็มไปด้วยภาพพจน์และสีสรรหลากหลาย รวมทั้งความรู้จักใช้ประสบการณ์ที่ได้จากธรรมชาตินำมาเป็นบทเรียนในชีวิตเป็นหลักในการดำรงชีวิตอย่างมีความสุข และไม่สิ้นหวังในโลกอันมืดมัวที่มนุษย์ไม่อาจฝืนชะตากรรมอันไร้สาระของตนได้

ความรู้สึกอันลึกซึ้งที่กามูส์มีต่อธรรมชาติ สายน้ำ และแสงแดดนี้ แสดงออกมาหลายรูปแบบ นับตั้งแต่ในรูปความผูกพันอย่างง่าย ๆ ตามธรรมชาติอันได้แก่ ความสุขทางกายที่รู้สึกได้ด้วยประสาทสัมผัสทั้ง 5 ดังเช่น การได้รับรู้ถึงความร้อนหนาวของดินฟ้าอากาศ ได้ตื่นตาตื่นใจกับความเจิดจ้าสดใสของท้องฟ้า และความสวยสดงดงามของน้ำทะเล ความปราถนาอยากจับต้องสัมผัส และผสมผสานแนบสนิทกับธรรมชาติ การได้แหวกว่ายในสายน้ำใส ได้รับรู้ถึงพลังของเกลียวน้ำอันฉ่ำเย็นที่กระหวัดรัดรึง อยู่รอบตัวยามชำแรกแทรกกายในสายธาราไปจนถึงความสุขสงบอันล้ำลึกทางใจ อันเป็นความสุขใสกระจ่างที่เกิดขึ้นยามได้ปล่อยจิตใจ อารมณ์และความรู้สึกให้สอดคล้องกับธรรมชาติ และผสมผสานอารมณ์ความคิดให้มุ่งผนึกแนบแน่นเป็นหนึ่งเดียวกับ

* อาจารย์ประจำคณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

องค์ประกอบทั้ง 4 ของธรรมชาติ อันได้แก่ ดิน น้ำ ลม ไฟ หรือ พื้นทราย แผ่นน้ำ สายลม และแสงแดด กามูส์ได้กล่าวย้ำถึงลักษณะพิเศษของความรักความผูกพันกับธรรมชาติ ไว้อย่างชัดเจนว่า "Ce n'était pas moi qui comptais, ni le monde, mais seulement l'accord et le silence qui de lui à moi faisait naître l'amour"[1] สำหรับกามูส์แล้วความสุขความผูกพันเช่นนี้เป็นความรื่นรมย์ง่าย ๆ เปรียบได้กับความหฤหรรษ์อันเป็นความสุขดั้งเดิมของมนุษย์คู่แรกในโลกที่เดียว "Il me faut être nu et puis plonger dans la mer, encore tout parfuemée des essences de la terre, laver celle-ci dans cell-là, et nouer sur ma peau l'étreinte pour laquelle soupirent lèvres à lèvres depuis si longtemps la terre et la mer. Entrez dans l'eau, c'est le saisissement, la montée d'une glue froide et opaque, puis le plongeon dans le bourdonnement des oreilles, le nez coulant et la bouche amère-la nage les bras vernis d'eau sortis de la mer pour se dorer dans le soleil et rabattus dans une torsion de tous les muscles; la course de l'eau sur mon corps, cette pression tumultueuse de l'onde par mes jambes et l'absence d'horizon"[2]

ดังนั้นจะเห็นได้ว่าความรักความหลงใหลในธรรมชาติของกามูส์นั้นเป็นความรัก ความผูกพันที่จริงจังระหว่างมนุษย์กับองค์ประกอบแท้ ๆ ของธรรมชาติ มีพลัง และสัมผัสได้ แตกต่างโดยสิ้นเชิงกับความรู้สึกเพ้อฝัน อันเลื่อนลอย (le sentiment vague et, la contemplation passive ของบรรดาจินตกวีหรือนักเขียนแนวจินตนิยมที่รักธรรมชาติทั้งหลายยิ่งกว่านั้นในบางครั้ง ความผูกพันกับธรรมชาติของกามูส์ยังก่อให้เกิดความสุขไม่ผิดเพี้ยนกับความดื่มด่ำในอารมณ์รักระหว่างชายหญิงทีเดียว "Etreindre un corps de femme c'est aussi retenir contre soi cette joie étrange qui descend du ciel vers la mer"[3]

โดยทั่วไปยามเมื่อนักเขียนแนวจินตนิยมต้องการจะบรรยายความรู้สึกเกี่ยวกับธรรมชาติ เขาเหล่านี้จะพยายามแสวงหาดินแดนในโลกใหม่ที่ยังไม่เคยมีผู้ใดรู้จัก ป่าเขาลำเนาไพรที่ยังมิเคยมีใครพานพบมาก่อนหรืออาณาจักรทั้งหลายที่ทุกคนล้วนใฝ่ฝันถึง สำหรับกามูส์แล้วตรงกันข้ามธรรมชาติที่ประสบพบเห็นอย่างเจนตา เจนใจ แม้เพียงน้อยนิดก็เป็นสิ่งที่มีอานุภาพมหาศาล สามารถบันดาลความรู้สึกอิ่มเอิบให้เกิดขึ้นได้อย่างไม่มีสิ่งใดเปรียบ แค่ประกายของหยดน้ำยามต้องแสงอาทิตย์ก็เพียงพอแล้วที่จะเร่งเร้าความรักความหลงใหลในใจของกามูส์ Roger Guilliot ได้กล่าวยืนยันข้อแตกต่างระหว่างความรักธรรมชาติของจินตกวีและความรู้สึกผูกพันที่กามูส์มีต่อธรรมชาติรอบตัวไว้อย่างน่าฟังว่า "Le romantique... recherche des terres inconnues, des forêts vierges, des espaces infinis. Le dépaysement pour tout dire. Il aime les couleurs exotiques; il se complaît aussi dans le diaphane qui laisse entrevoir au coin des cieux. L'univers de camus, au contraire, est épais et charnu; il éclate de partout comme un fruit mur. Là, il n'est d'autre transparence que celles des perles d'eau dans un rayon de soleil. L'aventure est à rechercher dans la violence des sensations, dans l'ivresse plus que dans l'enchantement. Camus aborde le monde seusible avec une gourmandise insolente et naïve."[4]

---

(1) P.II, p. 60

(2) P.II, p. 57

(3) P.II, p. 58

(4) R. Quilliot, **La Mer et les Prisons**, Gallimard, p. 54.

เมื่อพูดถึงความรัก ความหลงใหลที่กามูส์มีต่อธรรมชาติในแถบทะเลเมดิเตอร์เรเนียน โดยเฉพาะสายน้ำ และแสงแดด Emmanuel Robblès ได้กล่าวไว้ว่า "Camus était profondément une créature du soleil, faite pour la vie simple et intense sur nos rivages..... La Méditerrannée, ce n'était pas pour Camus cette "fatalité de nature", ni cet humanisme ulyséen dont il nourrissait sa sensibilité et son esprit. C'était aussi la vraie mer, les vraies rivages. C'étaient les joies du corps au soleil et dans les vagues, la Méditerrannée vécue comme un amour de chair et de passion, avec cette hantise du temps gui fuit.....[5] ความรู้สึกผูกพัน การตักตวงหาความสุข และดื่มด่ำกับธรรมชาติเช่นนี้ กามูส์จะบรรยายสอดแทรกไว้ในงานเขียนของเขาแทบทุกเรื่อง•

.....นวนิยาย หรือบทละครแทบทุกเรื่องของเขาจะต้องกล่าวถึงทะเล แสงแดด ลมเย็น และหาดทรายอันงดงามในฤดูร้อน ตัวละครแทบทุกตัวของเขาล้วนใฝ่ฝันถึงแสงแดด และน้ำทะเล ราวกับเป็นสิ่งวิเศษสุดสิ่งเดียวที่ให้ความอบอุ่น ความสุข ความชุ่มชื่น หล่อเลี้ยงชีวิตและจิตใจ หากในเรื่องใดตัวละครถูกีดกันให้ห่างไกล จากแสงแดดและน้ำทะเลอย่าง Clamence ใน **La Chute,** Martha ใน Le Malentendu, Katiayev และ Dora ใน **Les Justes** และแม้แต่ผู้ที่ป่วยด้วยกาฬโรคในเมือง Oran ที่ถูกปิดกั้นจากโลกภายนอก ในเรื่อง **La Peste** เขาเหล่านั้นจะมีความรู้สึกประหนึ่งว่าตนคือผู้มีกรรมที่ต้องโทษทัณฑ์ หรือถูกสาปให้เวียนว่ายอยู่ในโลกอันมืดมนต์ราวนรกอเวจีก็ไม่ปาน และต่างต้องพยายามไขว่คว้า กระเสือกกระสนดิ้นรนทุกวิถีทาง เพื่อให้หลุดพ้นจากโลกอันแห้งแล้งและพยายามไปให้ถึงถิ่นสวรรค์อันรื่นรมย์ที่ฉ่ำชื่นด้วยสายน้ำใส และอบอุ่นด้วยแสงอาทิตย์ แม้ในงานเขียนเชิงปรัชญาอย่าง **L'Homme Révolté** กามูส์ยังบรรยายถึง **La Pensée du Midi** ที่เขาได้ข้อคิดมาจากท้องน้ำ และแสงแดด แห่งทะเลเมดิเตอร์เรเนียน ยิ่งในงานเขียนเชิงพรรณนาโวหารในตอนต้น ๆ ชีวิตนักเขียนสมัยที่เขายังใช้ชีวิตอยู่ในอัลจีเรีย สัมผัสคลุกเคล้ากับ สายน้ำ เสียงคลื่น สายลม และแสงแดด ของชายหาดอันงดงามของทะเลเมดิเตอร์เรเนียนด้วยแล้ว ตั้งแต่ **L'Envers et L'Endroit** (1937), **Noces** (1938) ไปจนถึง **L'Eté** (ตั้งแต่ 1939–1953) ผลงานเหล่านี้ล้วนเป็นประจักษ์พยานได้ดี ถึงความผูกพันอย่างลึกซึ้งที่กามูส์มีต่อสายน้ำ และแสงแดด จนเราอาจพูดได้ว่า กามูส์เป็น I'homme de la nature หรือ I'homme de la mer et du soleil มากกว่าที่จะเป็นนักอภิมหาปรัชญาผู้ทรงความยิ่งใหญ่ทางความคิดอย่าง Jean – Paul Sartre ปรัชญาเล็ก ๆ น้อย ๆ ที่กามูส์กล่าวถึงในผลงานแนวปรัชญาของเขาล้วนแต่เป็นแนวความคิดหรือบทเรียนที่ธรรมชาติได้สอนให้เขาได้เรียนรู้หรือที่เขาได้ศึกษาจากธรรมชาติทั้งสิ้น ถ้าเราศึกษากามูส์อย่างละเอียด จะเห็นว่าธรรมชาติในแถบทะเลเมดิเตอร์เรเนียน โดยเฉพาะทะเลและแสงแดดอันเจิดจ้านี้เอง ที่มีอิทธิพลสำคัญยิ่งต่อชีวิต จิตใจของกามูส์ สายน้ำ และแสงแดดเป็นเบ้าหลอมดวงวิญญาณ กล่อมเกลาชีวิตจิตใจ และความรู้สึกนึกคิดของกามูส์ให้รักโลกรักเพื่อนมนุษย์ เข้าใจถึงความจริงของชีวิต และนำบทเรียนจากธรรมชาติมาเป็นหลักในการดำเนินชีวิตของมนุษย์ และที่สำคัญยิ่งไปกว่านั้น สายน้ำ และแสงแดด มีบทบาทอย่างมากและปรากฏอยู่ทั่ว ในงานเขียนของกามูส์ จนพูดได้ว่า ถ้าปราศจากสองสิ่งนี้แล้วผลงานแต่ละเรื่องของกามูส์ก็แทบจะหมดความสำคัญและสิ้นความหมายไปทีเดียว Jean – Claude

---

(5) Cité par Lucien Adjani dans **Albert Camus, Pages Méditerranéennes,** Didier, Paris, 1968, p. 11

Brisville ได้แลเห็นความจริงข้อนี้เมื่อเขากล่าวว่า "Ce serait sans doute s'exposer à faire un contre sens sur l'oeuvre d'Albert Camus que d'ignorer ce grand bruit de soleil et de vagues qui est au fond de tous ses livres"(6)

ทะเล และแสงแดด ได้ผูกมัดชีวิตจิตใจของกามูส์มาตั้งแต่วัยเด็ก ประเทศอัลจีเรียที่เจิดจ้าสดใส และอบอุ่นงดงามด้วยแสงแดด และน้ำทะเล ทำให้กามูส์ได้สัมผัสและดื่มด่ำความงดงามของธรรมชาติ ได้รู้รสความหฤหรรษ์ขณะปล่อยตัวไปตามเกลียวคลื่น ซึมซับเอาความงดงามอันเขียวขจีและมวลไม้อันหลากสีภายใต้แสงแดดริมทะเล ใน **Noces** กามูส์ ได้ถ่ายทอดความงดงามของ Tipasa ออกมาในรูปลำนำแห่งท้องน้ำ และบทเพลงแห่งแสงตะวัน ได้อย่างจับใจ "Au printemps, Tipasa est habité par les dieux et les dieux parlent dans le soleil et l'odeur des absinthes, la mer cuirassée d'argent, le ciel bleu écru, les ruines couvertes de fleurs et la lumière à gros bouillons dans les amas de pierres. A certaines heures, la campagne est noire de soleil. Les yeux tentent vainement de saisir autre chose que des gouttes de lumières et de couleurs qui tremblent au bord des cils. L'odeur volumineuse des plantes aromatiques racle la gorge et suffoque dans la chaleur énorme"(7) ในความรู้สึกของกามูส์ แสงแดด และน้ำทะเล เปรียบได้กับเทพที่ประทานความอบอุ่นของชีวิตและความสุข ให้กับชีวิตอันยากไร้ของมนุษย์ และในธรรมชาติที่ประกอบด้วย ทะเล แสงแดด สายลม และพื้นทรายนั้น ความงดงามนั้นเกิดขึ้นจากการผสมกลมกลืนอย่างแยกไม่ออกของธาตุทั้งสี่ อันได้แก่ ดิน น้ำ ลม ไฟ แสงแดด เปรียบได้กับเปลวไฟ และกลายมาเป็นสายน้ำในที่สุด ความร้อนแรงของแสงอาทิตย์กลับกลายมาเป็นความเย็นเหมือนกับความรู้สึกร้อนหนาวที่รู้สึกได้ด้วยประสาทสัมผัส "La lumière à gros bouillon", "des flots de soleil" การบรรยายธรรมชาติเช่นนี้มิใช่ของใหม่ แต่สำหรับกามูส์ ภาพพจน์ที่คละเคล้ากันระหว่างธาตุทั้งสี่ ระหว่างสายน้ำ แสงแดด สายลม และพื้นทรายนั้น เป็นภาพพจน์ที่เต็มไปด้วยพลัง ให้ความรู้สึกอย่างเต็มที่ ประหนึ่งธรรมชาติเหล่านั้นมีจิตใจ และวิญญาณ และภาพเช่นนี้จะผลัดเปลี่ยนสลับเข้ามาปรากฏในงานเขียนของเขาอยู่ตลอดเวลา อย่างเช่นใน **L'Eté** "Quand le ciel ouvre ses fontaines de lumière", "La douche ininterrompue d'une lumière étincelante et froide" หรือ "sous une pluie de lumière fine" หรือ "Le soleil coulait à longs traits glacés dans ma gorge" เราจะพบภาพพจน์ที่องค์ประกอบทั้ง 4 คละเคล้าอย่างเดียวกัน ใน L'Etranger "Le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu" และแม้ใน L'Eté เมื่อกามูส์ต้องการจะกล่าวถึง เช้าตรู่ซึ่งมีแสงแดดจ้า เขาถึงกับบรรยายว่า "une matinée liquide นอกจากแสงแดดจะกลับกลายเป็นสายน้ำหรือของเหลวแล้ว ลม หรือ ท้องฟ้าก็เช่นเดียวกัน "Djémila reste derrière nous avec l'eau triste de son ciel" จากภาพพจน์ของสายน้ำนี่เองที่กามูส์สามารถโยงความคิดของผู้อ่านให้นึกเห็นภาพการเคลื่อนไหว หรือไหลรินของสายน้ำ โดยใช้คำว่า ruisseler หรือคำใกล้เคียงที่ก่อให้เกิดจินตนาการอย่างเดียวกัน เช่น "un ciel ruisselant d'étoile", "les dunes ruissellent de lune"

ในขณะเดียวกับที่แสงแดดซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของความสุข และความอิสระ ได้กลับกลายเป็น

---

(6) Cité par Lucien Adjadji dans **Albert Camus, Pages Méditerranéennes**, Didier, paris, 1968, p.9.

(7) P.II, p. 54.

สายน้ำที่หยาดหยด ท้องทะเล และแผ่นน้ำ กลับมีลักษณะเป็นแผ่นโลหะแข็งที่ทอประกายเจิดจ้าล้อแสงอาทิตย์ "La mer cuirassée d'argent" ดังนั้น ภายใต้แผ่นฟ้าที่เต็มไปด้วยแสงอาทิตย์ ทุกอย่างดูราวกับจะละลายกลายเป็นเปลวไฟ บางครั้งแสงแดดจะคลุกเคล้ากับพื้นทราย โขดหิน และสายลม เช่น เมื่อจะบรรยายความงามของชายฝั่งอัลจีเรีย กามูส์จะให้ภาพพจน์การผสมกลมกลืนของธาตุทั้งสี่ดังนี้ "une grande confusion du vent et du soleil (qui) mêle aux ruines la lumière" หรือ "Le vent venait bondir en cascades parmi les pierres et le soleil" ถึงแม้ว่า Giono จะเคยสร้างจินตภาพเช่นนี้มาก่อนหน้ากามูส์ แต่สิ่งที่เป็นความแปลกใหม่และแสดงถึงจิตนาการที่กว้างไกลของกามูส์อยู่ตรงที่กามูส์สามารถสร้างความรู้สึกอย่างใหม่ขึ้นมาว่าแสงแดด สายลม เหล่านี้เป็นสิ่งที่มีน้ำหนัก มีความเข้มข้น โดยเอาอากาศธาตุเหล่านี้มาเปรียบกับน้ำหรือของที่ไหลรินอย่างสายน้ำ หรือเม็ดฝน ยิ่งกว่านั้นกามูส์ยังสามารถให้ความรู้สึกด้วยภาพพจน์ว่าแสงแดดที่แผดจ้าเหล่านี้ดูราวกับมีเสียงที่รับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส "le soleil est asso และ "La tête retentissante des cymbales du soleil"[8]

ในธรรมชาติที่ห้อมล้อมด้วยแสงแดดอันเจิดจ้าเช่นนี้ ทุกสิ่งที่มีสีสรร ยิ่งดูเด่นชัด และให้ความรู้สึกที่รุนแรงมากขึ้น แม้ความหอมของดอกไม้ก็ดูยิ่งฟุ้งกระจายมากขึ้นกว่าที่ควรจะเป็น และกามูส์ก็ได้ทุ่มทอดตัวเองให้สัมผัสกับความงาม และดื่มด่ำกับรสความสุขของธรรมชาติ ที่คลุกเคล้ากับสายน้ำและแสงแดดอย่างเต็มที่ "l'odeur volumineuse des plantes aromatiques râcle la gorge et suffoque dans la chaleur énorme..."[9] และ "les absinthes nous prennent à la gorge...leur essence fermentes sous la chaleur, et de la terre au soleil monte sur toute l'étendue du monde un alcool généreux quil fait vaciller le ciel"[10] ดอกไม้นานาพันธ์ก็ดูจะชูช่อที่มีสีสันหลากหลาย อวดความงามแข่งกัน สีสันรุนแรงเจิดจ้าที่ตัดกันชวนให้นึกถึงภาพเขียนของจิตรกร Fauvisme เราจะเห็น "bougainvillier rosats", "hibicus de couleur rose pâle", "roses thé épaisses comme de la crème", "longs iris bleus" และ "de grosses plantes grasses aux fleurs violettes, jaunes rouges" เป็นต้น แม้แต่ผู้หญิงจะงดงามได้ก็เมื่อยามใกล้ชิดธรรมชาติ ความงามของทะเลและหาดทรายไม่อาจแยกออกจากความงามของหญิงสาวที่เดินตามชายหาด "Les plages d'Oran sont les plus belles, la nature et les femmes étant plus sauvages" ความงามของผู้หญิงตามชายหาดในอัลจีเรีย เป็นความงามตามธรรมชาติเรือนร่างผิวพรรณของผู้หญิงเหล่านั้นจะงดงามได้ก็ต่อเมื่อ ได้สัมผัสกับไอแดด ลมทะเล และความเย็นของสายน้ำ นับว่า น้ำทะเล แสงแดด และลมแรง แม้จะแผดกล้าก็ยังเปรียบเสมือนสิ่งที่เติมแต่งสีสรร ให้มีชีวิตชีวาและให้ความอิ่มเอิบสมบูรณ์พูลสุขแก่มวลมนุษย์ จึงนับได้ว่า แสงแดดนี้เป็นสัญลักษณ์ของความสุข และชีวิตอย่างแท้จริง กามูส์ได้กล่าวไว้ใน **Noces** ว่า "Sous le soleil du matin, un grand bonheur se balance dans l'espace" การที่แสงแดด และน้ำทะเลเข้ามามีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งยวดในงานเขียนของกามูส์นี่เองที่ทำให้ Serge Doubrovsky มองเห็นความแตกต่างระหว่างความสำคัญและบทบาทของสายน้ำ และแสงแดดในงานเขียนของซาตร์ และกามูส์ว่า ในขณะที่ดวงอาทิตย์แทบจะไม่ปรากฏให้เห็นในงานของซาตร์

(8) P.II, p. 58
(9) P.II, p. 55
(10) P.II p. 56

แสงแดด และน้ำทะเล กลับมีอยู่ทุกหนทุกแห่งในงานเขียนของกามูส์ และเปรียบได้กับ "le bien fécondant" "la force unificatrice du consmos"[11] แน่นอนว่า สำหรับกามูส์ ธรรมชาติมีพลังที่จะรวมผสมผสานทุกสิ่งทุกอย่างในพื้นพิภพให้เป็นหนึ่งเดียวกัน ใช่แต่แสงแดดจะบันดาลความสุข ความอบอุ่นให้แก่ชีวิตมวลมนุษย์ แสงอาทิตย์ในยามอัสดง แสงของตะวันรอนยามพลบค่ำ หรือแสงแห่งราตรีก็มีความสำคัญยิ่ง เพราะช่วยทำให้เกิดความสุข ความสงบอย่างแท้จริงแก่จิตใจ ช่วยให้มนุษย์มีเวลาพักใจหลุดพ้นไปจากความวุ่นวายของสังคม และความครุ่นคิดถึงชะตากรรมจนเศร้าหมองของชีวิตมนุษย์ดังเช่น ความสุขอันสงบที่เมอร์โซดื่มด่ำในช่วงสุดท้ายของชีวิต

แต่แสงแดดใช่จะนำความสุข ความรื่นรมย์มาสู่ชีวิตอย่างเดียวก็หาไม่ หากแสงอาทิตย์ยามอัสดงมีพลังที่จะผสมผสานเชื่อมโยงจิตใจคนให้สงบเงียบเป็นหนึ่งเดียวกับธรรมชาติ แสงอาทิตย์ที่เจิดจ้าร้อนแรงเกินไปก็ทำให้ทุกอย่างดูพร่ามัว "La lumière solaire, à foroe d'épaisseur coagule l'univers et ses formes dans un éblouissement obscur" แฝงไว้ซึ่งอำนาจร้ายที่เป็นปฏิปักษ์ คุกคามความรู้สึกและทำลายสติสัมปชัญญะทุกอย่างให้หมดสิ้น ดังเช่น ความพร่าพราย และความร้อนแรงของแสงอาทิตย์ยามบ่าย 2 โมง ที่แผดเผาความรู้สึกของเมอร์โซ ประหนึ่งมีความแหลมทิ่มแทงนับไม่ถ้วน และบีบคั้นให้เขากระทำฆาตกรรมอันหาสาระไม่ได้ นั่นก็คือ ยิงอาหรับตายโดยไม่ตั้งใจและแสงอาทิตย์ที่แผดกล้ารุนแรงอย่างเดียวกันนี้เองที่เผาผลาญ Le Renégat ให้มอดไหม้ดับดิ้นใน L'Exil et le Royaume เกี่ยวกับอำนาจร้ายของแสงอาทิตย์ และคุณสมบัติคู่กัน 2 ประการ ซึ่งแยกกันไม่ออกนี้ Kay Killingworth และ Michel Benamou ได้ตั้งข้อสังเกตว่า ในจินตนาการ หรือเทคนิคการสร้างภาพพจน์ของกามูส์ ทุกอย่างที่มีความหนา ความเข้มข้นจะมีลักษณะเป็นปฏิปักษ์ มีความก้าวร้าว และพลังร้ายแฝงอยู่ ในขณะที่ "tout ce qui est transparent et fluide représente l'union de l'homme avec les éléments"[12] จะเห็นได้ว่าทุกครั้งที่แสงอาทิตย์มีอำนาจร้ายแฝงอยู่ กามูส์จะสร้างภาพพจน์ของแสงอาทิตย์ให้พิเศษออกไปจากที่เคย ลำแสงอาทิตย์จะไม่ใสเจิดจ้าหรืออบอุ่น แต่จะเปรียบได้ก็แท่งโลหะที่มีความแข็งขุ่นที่ทอประกายแปลบปลาย ไม่ผิดกับอาวุธร้ายที่ทิ่มแทงประหัตประหารผู้ที่ตกเป็นเป้าอยู่ท่ามกลางแสงแดดนั้น ความร้อนแรงของแสงแดดที่ซายหาดในวันที่เมอร์โซยิงอาหรับนั้นดูเหมือนจะร้อนแรงดุจ "une épée brûlante" หรือ "une longue lame étincelante" เมอร์โซรู้สึกแต่เพียงว่า "le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu" และในช่วงวินาทีที่เมอร์โซกำลังจะพ่ายแพ้หมดสิ้นเรี่ยวแรง และสติสัมปชัญญะที่จะต่อสู้เอาชนะอำนาจร้ายของแสงอาทิตย์ที่โถมทับลงมาแผดเผาเขานั่นเอง เขาไม่ได้ยินสรรพสำเนียงอื่นใดนอกจาก "les cymbales du soleil sur son front" การพรรณนาโวหารถึงความร้อนแรงอันแผดกล้าของแสงอาทิตย์ โดยใช้วิธีอุปมาอุปไมยให้เห็นถึงอิทธิพลร้ายของแสงแดดที่เป็นผู้กำหนดชะตากรรมของเมอร์โซเช่นนี้ เป็นความสามารถอันพิเศษของกามูส์ ที่ทำให้เราเข้าใจถึงความรู้สึกของเมอร์โซได้ดีกว่าการบรรยายจิตใจและความรู้สึกโดยตรง ในสภาพแวดล้อมเช่นนี้ ภายใต้แสงอาทิตย์อันร้อนแรงนี้ ไม่มีทางอื่นใดสำหรับ

---

(11) S. Doubrovsky, La morale d'Albert Camus, p. 41.

(12) K.Killingworth; au – delà du déchirement : **l'héritage méridional dans l'oeuvre de W. Faulkner et de Camus,** Esprit XIII, no. 320, sep. 1963, p.228

เมอร์โซที่จะเอาชนะความร้อนแรงของแสงอาทิตย์ ลม และน้ำทะเลที่หยุดนิ่งไม่ไหวติงได้ นอกจากลั่นไกปืน ถ้าหากแสงแดดที่ Tipasa ใน l'Eté เป็นแสงแห่งชีวิตและความสุข แสงแดดที่ชายหาด Alger ที่ผลักดันเมอร์โซให้ทำฆาตกรรมก็เต็มไปด้วยอำนาจร้าย (le pouvoir maléfique) ไม่ผิดเพี้ยนกับแสงอาทิตย์ยามบ่ายที่สาดแสงร้อนแรงบนพื้นทรายที่ Taghâsa และกัดกร่อนเผาผลาญความรู้สึกของ le Renégat ราวกับปีศาจที่คอยจ้องทำลาย "Maintenant le soleil a un peu dépassé le milieu du ciel...Entre les fentes du rocher, je vois le trou qu'il fait dans le métal surchauffé du ciel, bouche comme la mienne volubie et qui vomit sans trêve des fleurs de flemmes au dessus de désert sans couleur"(13)

ตรงกันข้ามกับความร้อนแรงเกินขนาดของแสงอาทิตย์ ทะเล และสายน้ำ ซึ่งโดยธรรมชาติจะไหลรินและใสสะอาดจะช่วยให้มนุษย์ได้ผสมกลมกลืนไปกับธรรมชาติ และองค์ประกอบทั้ง 4 ของพิภพได้ง่ายขึ้น ทะเล และสายน้ำจึงถูกนำไปเกี่ยวพันกับภาพของความสุขอันเจิดจ้า ความชุ่มฉ่ำ ความสงบเย็น ความร่มรื่น และความสงบสุข จึงไม่แปลกที่จะพบว่า ในผลงานของกามูส์ภาพพจน์ของสายน้ำ และท้องทะเล จะทำให้เรานึกไปถึงภาพของแม่หรือมารดา ซึ่งเป็นแบบอย่างของความรัก ความอ่อนหวาน ความบริสุทธิ์ และซื่อสัตย์มั่นคงอย่างไม่มีวันเปลี่ยนแปลง ในขณะที่แสงแดดที่มักจะร้อนแรงเกินขนาด และเผาผลาญทำลายล้างทุกสิ่งทุกอย่าง ทำให้นึกถึงภาพของพ่อ บิดา ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของเหตุผล กฎเกณฑ์ ความแห้งแล้ง และอิทธิอำนาจ ตรงกันข้ามกับแสงแดด สายน้ำ และท้องทะเล เป็นสัญลักษณ์ของความสุขที่นอกจากจะเชื่อมโยงผสมผสานคนและสรรพสิ่งทุกอย่างในพื้นพิภพให้รวมเป็นหนึ่งเดียวกับธรรมชาติแล้ว สายน้ำยังเป็นเครื่องหล่อหลอมให้เกิดความรัก ความเข้าใจ และความผูกพันระหว่างคน 2 คนอีกด้วย ดังเช่น ความสุข ความรัก และความเข้าใจที่เราสัมผัสได้ยามได้เห็นเมอร์โซแหวกว่ายในสายน้ำกับ Marie หรือมิตรภาพอันลึกซึ้งที่ก่อขึ้นในใจของ Rieux และ Tarrou ในเรื่อง **La Peste** ยามที่คนทั้งสองปลีกตัวจากโรคระบาดมาสัมผัสกับ le bain d'amitié หรือ Le bain de communion ในสายน้ำยามราตรี

นอกจากจะเป็นสัญลักษณ์ของความสุข ความเข้าใจ และความรักแล้ว สายน้ำและท้องทะเลยังทำหน้าที่เสมือนผู้ปกป้องคุ้มครองสรรพสิ่งทั้งหลายให้รอดพ้นจากอำนาจร้ายของแสงอาทิตย์ และเป็นที่พักพิงของมวลมนุษย์ ก่อนหน้าที่จะทำร้ายอาหรับที่ชายหาดอันร้อนแรงระอุราวกับเปลวไป เมอร์โซหวนคิดหาที่พึ่ง และปราถนาอย่างแรงกล้าที่จะได้พบกับลำธารที่มีน้ำใสไหลเย็น หรือโขดหิน "J'avais envie de fuir le soleil" แต่ก็เช่นเดียวกับแสงอาทิตย์ ซึ่งมีคุณสมบัติ 2 ประการ ที่ขัดแย้งกัน น้ำทะเลซึ่งเป็นที่มาแห่งความสุข อาจจะกลับกลายเป็นสัญลักษณ์ของความกลัดกลุ้มกังวลได้ แต่ก็ยากนักที่โดยลำพังตัวเองท้องทะเลจะกลายเป็นต้นเหตุแห่งความเลวร้ายอย่างแสงอาทิตย์ มันจะเป็นเช่นนั้นก็ต่อเมื่ออยู่ใต้อิทธิพลของแสงอาทิตย์ที่ร้อนแรงเท่านั้น และในกรณีนี้สายน้ำจะหยุดนิ่งไม่ไหลริน ไร้ความใสสะอาดและขาดสีสันอย่างปกติ กลับกลายเป็นขุ่นข้นหนาและแข็งไม่ผิดกับแผ่นโลหะ อย่างเช่นวันที่เกิดฆาตกรรมบนชายหาด "Le bruit des vagues était encore plus paresseux, plus étalé qu'à midi... Il y avait déjà deux heures que la journée n'avançait plus, deux heures qu'elle avait jeté

(13) P.I, p.1587

l'ancre dans un océan du métal bouillant[14] แต่โดยทั่วไปแล้ว สายน้ำจะเป็นตัวแทนของความรักและความซื่อสัตย์มั่นคง

น่าจะเชื่อได้ว่าตลอดชีวิตของกามูส์เขาคงจะได้สัมผัสแต่สายน้ำ และแสงแดดที่อำนวยแต่สิ่งดีให้บทเรียน และคุณค่าที่งดงามแก่ชีวิตของเขา ความรักที่ผูกพันกามูส์ไว้กับสายน้ำ จึงเป็นความรัก ความผูกพันที่มั่นคงไม่เปลี่ยนแปรไปเป็นอื่น ในบทสุดท้ายของ L'Eté สายน้ำจึงมีความหมายยิ่งใหญ่เปรียบเสมือน "une religion" : "grande mer, toujours labourée, toujours vierge, ma religion avec la nuit. Elle nous lave et nous rassasie dans ses sillons stériles, elle nous libère et nous tient debout. A chaque vague une promesse, toujours la même. Que dit la vague? Si je devais mourir, entouré de montagnes froides, ignoré du monde, renié par les miens, à bout de force enfin, la mer, au dernier moment, emplirait ma cellule, viendrait me soutenir au – dessus de moi – même et m'aider à mourir sans haine."[15] และเป็นที่แน่นอนว่า สายน้ำที่ใสเย็น แสงแดดที่อบอุ่นให้ความสมบูรณ์ชุ่มฉ่ำแก่ชีวิตนี่เองที่ช่วยปกป้องประคับประคองชีวิตวัยเด็กอันยากไร้ของกามูส์ ให้รอดพ้นจากความทุกข์ห่างไกลความขมขื่น และประทานความสุขอันดื่มด่ำให้แก่เขาตลอดมา ใน Actuelles กามูส์ได้กล่าวย้ำถึงอิทธิพลของสายน้ำ แสงแดดที่มีต่อชีวิตในวัยเด็กเขาว่า "Je suis né pauvre, sous un ciel heureux, dans une nature avec laquelle on sent un accord, non une hostilité. Je n'ai pas commencé par le déchirement, mais par la plénitude"[16] ความสุขอันดื่มด่ำ ความสมบูรณ์อิ่มเอิบของจิตใจที่ทำให้กามูส์รอดพ้นจากการเป็นคนมองโลกในแง่ร้ายนี้เป็นผลมาจากการได้ใช้ชีวิตคลุกเคล้าแนบแน่นความอ่อนนุ่มของพื้นทราย ความชุ่มฉ่ำของสายน้ำ และเกลียวคลื่น ความอบอุ่นของดวงตะวัน และความเจิดจ้าสดใสของท้องฟ้า อันเปรียบเสมือน "union amoureuse de l'homme et de la terre" ที่กามูส์เขียนไว้ใน **Noces** ว่า "Sentir ses liens avec une terre, son amour pour quelques hommes, savoir qu'il y est toujours un lieu où le coeur trouves son accord, voici déjà beaucoup de certitudes pour une seule vie d' homme..... l'unité s'exprime ici en terme de soleil et de mer au coeur par un certain goût de chair qui fait son amertume et grandeur."[17]

ความรักความผูกพันที่มีต่อธรรมชาติ สายน้ำ และแสงแดดนี่เองที่ช่วยโน้มน้าวจิตใจกามูส์ให้อิ่มเอิบ และเกิดความรัก ความเห็นอกเห็นใจเพื่อนมนุษย์ ประสบการณ์ที่ได้รับจากความจริงของธรรมชาติ สอนให้กามูส์เข้าถึงความจริงของโลกและของชีวิต และช่วยหล่อหลอมความคิดของกามูส์ให้เป็นผู้มองโลกได้อย่างกว้างไกล และเข้าใจสิ่งต่าง ๆ ได้อย่างถ่องแท้ กามูส์ได้กล่าวย้ำถึงเรื่องนี้ไว้อย่างชัดเจน ในคำนำของ L'Envers et L'Endroit ว่า "La Pauvreté... n'a jamais été un malheur pour moi la lumière y répandait ses richesses... Je me fus placé à mi – distance de la misère et du soleil. La misère m'empêcha de croire que tout est bien sous le soleil et dans l'histoire, le soleil m'apprit que l'histoire n'est pas toul."[18]

---

(14) P. II, P. 1167.
(15) P. II P. 886.
(16) P. II P. 380.
(17) P. II, P. 75.
(18) P. II P. 6.

ประสบการณ์จากธรรมชาติสอนให้กามูส์รู้ว่า ในชีวิตเรานี้มีความจริงอยู่ 2 อย่าง คู่กัน มิใช่อย่างเดียว และในโลกที่มีแสงแดด ท้องทะเล สายลม และหาดทรายเป็นเครื่องกำหนด ทุกอย่างย่อมมีเป็น 2 เมื่อมีกลางวันย่อมมีกลางคืน มีมืดแล้วก็มีสว่าง มีร้อนคู่กับเย็นฉันใด ชีวิตคนเราย่อมมีทั้งความสุข และความทุกข์ ความเป็นคู่กับความตาย มีเสียงหัวเราะคละเคล้ากับหยาดน้ำตา แม้แต่ชื่อผลงานต่าง ๆ ของกามูส์ก็เป็นประจักษ์พยานยืนยันถึงความคิดนี้ของเขาได้ดี ตั้งแต่ L'Envers et l' Endrot, Entre Oui et Non ไปจนถึง L'Exil et le Royaume ความเชื่อเช่นนี้เองที่เป็นเครื่องชักนำความคิด และหล่อเลี้ยงจิตใจของกามูส์ ไม่ให้กลับกลายเป็นคนมองโลกในแง่ร้าย แต่เข้าใจและยอมรับความเป็นจริงของชีวิตได้ดีอย่างที่เขาเข้าถึงความเป็นจริงของธรรมชาติ บทเรียนจากธรรมชาตินี้เองที่ช่วยให้กามูส์ไม่สิ้นหวัง ท้อแท้ในชีวิต ยิ่งกว่านั้นนอกจากธรรมชาติจะได้ให้บทเรียนชีวิตแก่กามูส์แล้ว ความสุขที่ได้รับยามที่รู้สึกว่าตนเองหล่อหลอมเป็นหนึ่งเดียวกับธรรมชาติ ยังเป็นเครื่องหล่อเลี้ยงจิตใจของกามูส์เสมอมา แม้ภายหลัง ยามที่เขาต้องจากท้องทะเล และแสงแดดมาใช้ชีวิตในปารีส ท่ามกลางความสับสนปั่นป่วนของวิถีการเมืองในยุโรป จะเห็นได้ว่า ยามใดที่สถานการณ์สงคราม ความรุนแรงต่าง ๆ ที่อุบัติขึ้นในโลกพัดโถมกระหน่ำเข้ามาในชีวิต ยามนั้นกามูส์จะหวนกลับไปยังอัลจีเรีย ไปสัมผัสทุ่มทอดตัวให้กับธรรมชาติ เพื่อแสวงหาความสุขสงบและเรียกสติ เพิ่มพลังใจให้กับตนให้พร้อมที่จะเผชิญกับชีวิตด้วยดวงจิตที่เบิกบานและมั่นคง "...quand le poids de la vie durent trop lourd dans cette Europe encore toute pleine de son malheur, je me retourne vers ces pays éclatants où tant de forces sont encore intactes. Je les connais trop pour ne pas savoir qu'il sont la terre d'élection où le comtemplation et le courage peuvent s'éauilibrer..."[19] ในความเชื่อของกามูส์ ความสุขสงบอันแท้จริง จะเกิดขึ้นได้ต่อเมื่อเราผูกพันเป็นหนึ่งเดียวกับธรรมชาติ เขาจึงกลับมาแสวงหาความสุขอันนั้นในอัลจีเรีย "Et sous la lumière glorieuse de décembre, comme il arrive une ou deux fois seulement dans des vies qui, après cela peuvent s'estimer comblées, je retrouvai exactenment ce que j'étais venu chercher le temps et le monde, m'était offert, à moi seul vraiment, dans cette nature déserte... Dans cette lumière et ce silence, des années de fureur et de nuit fondaient lentement. J'écoutais en moi un bruit presque oublé, comme si mon coeur, arrêté depuis longtemps, se remettait doucement à battre... J'entendais cela, j'écoutais aussi les flots heureux qui montaient en moi. Il me semblait que j'étais enfin revenu au port, pour un instant au moins, et que cet instant désormais n'en finirait plus."[20]

ความสงบสุขอันเกิดจาก Noces ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาตินี้ เป็นความรู้สึกที่ตัวละครหลาย ๆ ตัวในผลงานของกามูส์ต่างแสวงหา และได้สัมผัสเช่นกัน เมอร์โซ ในวาระสุดท้ายของชีวิตได้เข้าถึงความจริงของธรรมชาติและของชีวิตและพร้อมที่จะเผชิญความตายอย่างมีความสุข "Devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m' ouvrais pour la première fois à la tendré indifférence du monde. De l'éprouver si pareil à moi, si fraternel enfin, j'ai senti que j'avais été hereux et que je l'étais encore."[21] janine

---

(19) P.II, p.836

(20) P. II p. 872 – 873.

(21) P. II p. 1211.

หรือ La Femme Adultère ในเรื่อง L'exil et Le Royaume ก็เช่นเดียวกัน หลังจากที่ว้าเหว่สับสนกับชีวิตอันว่างเปล่าและทุรนทุรายโดยไม่เคยได้ลิ้มรสความสุขที่แท้จริงเลยมาตลอดเวลา Janine ก็ได้พบกับความสุขสงบ อันเป็นความสุขของชีวิตท่ามกลางธรรมชาติ อันเงียบสงบยามค่ำคืน ภายใต้แสงดาวและลมรินของทะเลทราย "Devant elle, les étoiles tombaient une à une puis s'éteignaient parmi les pierres du désert, et à chaque fois Janine s'ouvrait un peu plus à la nuit. Elle respirait, elle oubliait le froid, le poids des êtres, la vie démente ou figée, la longue angoisse de vivre et de mourir. Après tant d'années où, fuyant devant la peur, elle avait couru follement, sans but, elle s'arrêtait enfin. En même temps, il lui semblait retrouver ses racines, la sève montait à nouveau dans son corps qui ne tremblait plus... Alors avec une douceur insupportable, l'eau de la nuit commença d'emplir Janine, sumergea le froid, monta peu à peu du centre obscur de son être et déborda en flots ininterrompu jusqu'à sa bouche pleine de gémissement."[22]

จึงไม่น่าแปลกใจที่นักวิจารณ์ที่เข้าถึงความคิดจิตใจของกามูส์อย่างดี เช่น A.MAQUET จะกล่าวเปรียบเทียบกามูส์กับดวงอาทิตย์ที่ไม่มีวันดับและแสงแดดของฤดูร้อนที่ไม่มีวันลับขอบฟ้าในบทความเรื่อง Albert Camus : l'invincible été แม้หลายสิ่งหลายอย่างจะหมุนเวียนผลัดเปลี่ยนเข้ามาในชีวิต แม้บางตอนชีวิตจะมืดมนและหนาวเย็น ก็ยังมีประกายแสงแดดของฤดูร้อน คอยส่องทางให้แสงสว่าง และความอบอุ่นแก่จิตใจ และดวงความคิดของกามูส์อยู่ตลอดเวลา กามูส์เองก็ไม่เคยปฏิเสธความจริงข้อนี้ เขากล่าวว่า "Je n'ai jamais pu renier á la lumière, au bonheur d'étce, á la vie libre où j'ai grandi"[23] หรือ "Si j'essaie de m'atteindre, c'est tout au fond de cette lumiŕe" และ "au centre de mon oeuvre, il y a un soleil invincible."

หมายเหตุ ข้อความจากผลงานของกามูส์ที่อ้างอิงในที่นี้ ตัดตอนมาจาก
Albert Camus, édition Gallimard, Bibliothèque de la Plélade.
Tome I (1962) **Théâtre – Récits – Nouvelles** – Avec préface de Jean Grenier – et annotations de Roger Quilliot (P.I.)
Tome II (1965) – **Essais** – Avec Introduction de Roger Quilliot et annotations de Louis Faucon et Roger Quilliot (P. II)

★★★★★★★★★

[22] P. II, p. 1575.

[23] P. II, p. 1074.

A PROFESSIONAL AND INDEPENDENT LOSS ADJUSTER

UNITED SURVEYORS + ADJUSTERS CO., LTD.
87 ANUMANRAJTHON LANE,
DEJO ROAD, BANGKOK 10500, THAILAND
TEL. 2338461 2338501 2354115
2350022 2354465

FOR : — CASUALTY FIRE MARINE INSURANCE LOSS ADJUSTER
— MARINE HULL + CARGO SURVEY
— MARINE CARGO SUPERINTENDENCE
— WEIEHING + MEASUREMENT

ความแปลกแยก ในนวนิยายฝรั่งเศสร่วมสมัย

*อนงค์นาฏ เถกิงวิทย์**

ความแปลกแยกไม่ใช่ของใหม่ในประวัติวรรณคดีฝรั่งเศส เราพบความแปลกแยกในนวนิยายเรื่อง **La Nausée** ของ Sartre หรือ **L'Etranger** ของ Camus มาแล้ว แต่ลักษณะแปลกแยกในงานของนักประพันธ์ทั้งสองมีความสำคัญเป็นรองปรัชญาอัตถิภาวะนิยมและปรัชญา I' absurde ที่เป็นแนวความคิดพื้นฐานและเป็นจุดประสงค์หลักของผู้ประพันธ์ในการถ่ายทอดต่อผู้อ่าน ทว่าความแปลกแยกในนวินยาย 4 เรื่องของนักเขียนร่วมสมัย 4 คน[1] ที่เรากำลังจะศึกษาต่อไปนี้เป็นลักษณะเด่นที่มิได้อยู่เบื้องหลังปรัชญาหรือลักษณะเด่นอื่นใดอีก เป็นสิ่งแรกที่ผู้อ่านจะสำเหนียกได้ทันทีเมื่อได้สัมผัสกับนวนิยาย แต่ก่อนที่จะเริ่มศึกษาหัวข้อนี้ ผู้เขียนขอแถลงถึงความหมายของคำว่า ความแปลกแยก ที่ใช้ในที่นี้ก่อน ตามศัพท์บัญญัติทางปรัชญาของราชบัณฑิตยสถานนั้น[2] คำว่า alienation แปลว่า ความเป็นอื่น แต่เนื่องจากเป็นการวิเคราะห์วรรณกรรมและเพื่อหลีกเลี่ยงความเข้าใจผิด ผู้เขียนจึงขอใช้คำว่า ความแปลกแยก ซึ่งมิได้มีความหมายในทางปรัชญาหรือเศรษฐศาสตร์ แต่เป็นความหมายโดยทั่ว ๆ ไปกล่าว คือ หมายถึงสภาวะของบุคคลที่แปลกจากตัวเองหรือแปลกจากผู้อื่น และไม่สามารถดำเนินชีวิตเหมือนคนส่วนใหญ่ในสังคมได้

---

* ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประจำคณะอักษรศาสตร์มหาวิทยาลัยจุฬาลงกรณ์

การนำเสนอบทความนี้จะเริ่มจากการศึกษาตัวละครเป็นอันดับแรก การสร้างบรรยากาศเป็นอันดับถัดไป และการสร้างภาษาเป็นอันดับสุดท้าย

การสร้างตัวละคร

ตัวละครในนวนิยายทั้ง 4 เรื่องนี้กล่าวได้ว่าเป็นตัวละครของนวนิยายร่วมสมัยอย่างแท้จริง เพราะได้เข้าร่วมในจารีตปฏิวัติตัวละครเช่นเดียวกับ "นวนิยายใหม่" (nouveau roman)[3] กล่าวคือ ตัวละครมิได้มีลักษณะของ "วีรบุรุษ" อีกต่อไป ตรงกันข้าม ตัวละครทุกตัวเป็น anti–héros และเป็นตัวแทนของคนประเภท déraciné ทั้งสิ้นคือเป็น "คนนอก" สังคม ดังนั้นจึงเป็นตัวละครที่โดดเดี่ยวอ้างว้างและบางครั้งคลุมเครือ นอกจากนี้ยังเป็นตัวละครที่ไม่มีความลุ่มลึกทางจิตวิทยา (épaisseur psychologique) จึงไม่สามารถใช้วิธีการวิเคราะห์ทางจิตวิทยา (analyse psychologique) ได้ ไม่มีพัฒนาการแต่ถ้าจะมีความเปลี่ยนแปลงก็จะเป็นความเปลี่ยนแปลงที่เป็นไปในทางลบทั้งสิ้น ความเด่นของตัวละครเหล่านี้ และเป็นสิ่งที่กระทบใจผู้อ่านจึงมิใช่ลักษณะนิสัย (caractère) หากแต่เป็นความแปลกแยกนั่นเอง

เราจะเริ่มจากตัวละครในเรื่อง **Rue des Boutiques Obscures** ก่อนเนื่องจากเป็นตัวละครที่มีชีวิตประจำวันกลมกลืนไปกับสังคมและผู้คนรอบข้างมากกว่าตัวละครเอกทุกตัวในนวนิยายทั้ง 4 เรื่อง กล่าวคือมีการไปมาหาสู่ พบปะกับผู้คนในสังคม ด้วยลักษณะท่าทางและคำพูดที่เป็นปกติเหมือนคนทั่ว ๆ ไปทุกประการ ผู้ประพันธ์จงใจสร้างตัวละครตัวนี้ให้สูญเสียความทรงจำ ตัวละครตัวนี้จึงเป็นบุรุษผู้ไม่มีอดีตและพยายามอย่างยิ่งยวดที่จะไขว่คว้าหาอดีตให้กลับคืนมา ดังนั้นเขาจึงเป็นคนที่แปลกแยกจากตนเองเพราะไม่รู้จักตัวเอง ในขณะเดียวกันก็แปลกแยกจากสังคมเพราะไม่มีสิ่งที่คนส่วนใหญ่ในสังคมมี ไม่มีครอบครัว ไม่มีญาติพี่น้อง ไม่มีเพื่อน ไม่มีแม้กระทั่งชื่อเสียงเรียงนาม[4] เป็นตัวละครที่อยู่ในสังคม แต่ไม่มีสถานภาพใด ๆ เลยในสังคม สภาพเช่นนี้ไม่ต่างอันใดจากสภาพของวัตถุที่ปรากฏอยู่รอบตัวมนุษย์ ไม่ต่างจากก้อนหิน กรวดทราย ต้นไม้ใบหญ้าที่ไม่มีใครรู้ความเป็นมาอย่าว่าแต่ก้อนหินบางก้อนหรือต้นไม้บางต้นยังมีคนรู้ว่ามีความเป็นมาอย่างไร อดีตของเขาเป็นศูนย์ และสภาพของเขาก็มีค่าเท่ากับศูนย์ ตั้งแต่หน้าแรกจนถึงหน้าสุดท้ายของนวนิยายเรื่องนี้ไม่มีตอนใดเลยที่แสดงถึงชีวิตสังคมโดยแท้จริงของตัวเอก เขาพบปะผู้คน สนทนากับคนเหล่านั้นเพียงเพื่อหาข้อมูลให้กับตนเอง การสนทนาเป็นเพียงการใช้ภาษาสื่อความเข้าใจ ปราศจากความสนิทสนมและอารมณ์ใด ๆ ทั้งปวง การที่ไม่มีฉากความใกล้ชิดระหว่างตัวละครเอกและตัวละครอื่น ๆ ก่อให้เกิดความรู้สึกว่าตัวเอกถูกแยกออกห่างจากผู้อื่น เขายังคงมีกิจกรรมของมนุษย์ เช่น ไปกินข้าวในภัตตาคาร ไปฟังเพลง ทว่าเขาปฏิบัติกิจกรรมเหล่านั้นโดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อสืบสาวหาอดีตของเขาเท่านั้น เขามิได้กินข้าวเพราะอยากกินหรือฟังเพลงเพราะอยากฟัง กิจกรรมของเขาจึงเสมือนกิจกรรมของหุ่นยนต์มากกว่าจะเป็นกิจกรรมของมนุษย์ เขาเป็น "เหมือน" มนุษย์ผู้อื่น แต่ไม่มีวันเป็นหนึ่งเดียวกับผู้อื่นได้เลย การอยู่ในสังคมของเขาจึงเป็นเพียงการเข้ามารวมตัวโดยหลีกเลี่ยงไม่ได้เท่านั้น (intégration obligatoire) อดีตอันว่างเปล่านำมาซึ่งปัจจุบันอันว่างเปล่าและนำไปสู่ความโดดเดี่ยวซึ่งแปลกแยกจากสังคม ไม่มีการบรรยายหรือแม้แต่กล่าวถึงสิ่งที่ควรจะเป็นส่วนหนึ่งของคนธรรมดาเป็นต้นว่า ที่อยู่อาศัย แม้แต่รูปร่างลักษณะของเขา ผู้อ่านก็ทราบจากถ้อยคำของตัวละครอื่นเพียงว่ามีหนวดและเป็นคนสูงมากเท่านั้น ซึ่งลักษณะหลังนี้ดูจะเป็นสิ่งเดียวที่ยืนยันถึงความมีตัวตนของเขา การสร้างตัวละครให้อยู่ในสภาพไม่มีไปเสียหมดทุกอย่างเช่นนี้ ทำให้ผู้อ่านอดนึกไปถึงตัวผู้เล่าซึ่ง

เป็นตัวละครเอกในเรื่อง **La Jalousie** ของ Robbe-Grillet ไม่ได้เพราะตัวผู้เล่าของ Robbe-Grillet ก็มีเพียง "สายตา" เท่านั้นที่แสดงถึงความมีตัวตนของเขา

ในแง่ของพฤติกรรม เมื่อมีคนบอกว่าเขาน่าจะเป็นเพื่อนของคนที่ชื่อ Stioppa de Djagoriew เขาก็ปักใจเชื่อและยอมรับว่าเขาคือคน ๆ นั้นจริง แต่เมื่อเบาะแสใหม่โน้มนำไปว่าเขาน่าจะเป็น Alfred Jean Howard de Luz เขาก็ละทิ้งความเชื่อเดิมและเริ่มปักใจเชื่อใหม่ว่าเขาคือ Howard de Luz แต่เมื่อหลักฐานต่าง ๆ ในภายหลังบ่งชี้ว่าเขาคือ Pedro McEvoy เขาก็มิได้ลำบากใจอันใดเลยที่จะบอกตัวเองว่าแท้จริงแล้วเขาคือ McEvoy การที่ตัวละครเปลี่ยนความเชื่อได้ง่ายดายเช่นนี้แสดงให้เห็นว่า เขาปรารถนาอย่างเหลือเกินที่จะ "เป็นใครสักคนหนึ่ง ซึ่งในทางกลับกันแสดงว่าเขาต้องการจะหลีกหนีให้พ้นจากสภาพว่างเปล่าที่แตกต่างจากคนอื่นนี้ คนในสังคมต่างก็ "เป็น" ใครสักคนหนึ่งกันทั้งสิ้น มีแต่เขาเท่านั้นที่ยังไม่ "เป็น" ใครเลย บุคคลสำคัญที่จะยืนยันว่าเขาคือ McEvoy จริง ๆ หรือไม่ได้สาบสูญไปในทะเล ในตอนจบของเรื่องพอดี การที่นวนิยายจบลงเช่นนี้ทำให้เขายังคงแสวงหาต่อไป เบาะแสอันสุดท้ายก็คือ Rue des Boutiques Obscures ซึ่งเป็นที่มาของชื่อหนังสือนั่นเอง ถนนแห่งร้านรวงอันสลัวรางจะให้ความกระจ่างแก่เขาได้หรือไม่ หรือชีวิตของเขาจะต้องคลุมเครือสลัวรางอยู่เช่นนี้ จะต้องสืบหาอยู่เช่นนี้ตลอดไปไม่มีวันจบสิ้น ชีวิตของเขาจะไม่เหมือนใครไปเช่นนี้จนชั่วนิรันดร์กระนั้นหรือ ดูเหมือนว่าคำตอบจะไม่เป็นปฏิเสธเพราะการที่นวนิยายจบลงเช่นนี้ ดูจะตีความเป็นอย่างอื่นไปไม่ได้เลย โดยเฉพาะการสาบสูญอย่างกะทันหันของ Freddie พยานคนสุดท้ายเป็นการจบที่จงใจจะให้เรื่องไม่จบ เพราะถ้าเพียงแต่ตัวเอกจะไปถึงบ้านของ Freddie เร็วกว่านั้นอีกหน่อย อดีตของตัวเอกก็จะกระจ่าง ตัวตนของเขาก็จะได้รับการยืนยัน แต่การที่ผู้เขียนกำหนดให้ Freddie หายไปแสดงว่าผู้เขียนจงใจที่จะให้ตัวละครของเขามีความแปลกแยกไปตลอด การสร้างตัวละครที่มีพฤติกรรมเป็นวงจรปิดกล่าวคือการกระทำเมื่อตอนจบเรื่องกับตอนเริ่มเรื่องแทบจะอยู่ในสภาพเดียวกัน หรือมิได้ก้าวหน้าไปกว่าจุดเริ่มต้นสักเท่าใด คล้ายคลึงกับการสร้างตัว l'arpenteur ในเรื่อง **Le Château** ของ Kafka หรือตัว Drogo ในเรื่อง **Le Désert des Tartares** ของ Buzzati ตัวละครทั้งสามต่างก็มีจุดมุ่งหมายในการแสวงหาหรือรอคอยอะไรบางอย่าง แต่ความพยายามของตัวละครเหล่านี้เหมือนการพายเรือในอ่างที่ไม่มีวันจะพ้นอย่างไปได้เลย

สำหรับตัวละครเอกในเรื่อง **Les Loukoums** มีความแปลกแยกในแง่ของการเป็นโฮโมเซ็กชวล ตัวละครที่เป็นนโฮโมเซ็กชวลนี้มิใช่เพิ่งจะมาปรากฏในนวนิยายร่วมสมัย เราพบตัวละครประเภทนี้ได้ง่ายดายในงานของ Gide หรือ Peyrefitte เพียงแต่ความสัมพันธ์ระหว่างเพศชายในงานของนักประพันธ์ทั้งสองถูกถ่ายทอดออกมาในรูปแบบที่สุนทรี พฤติกรรมของตัวละครในเรื่อง **Les Amitiés Particulières** แทบจะมิได้ทำให้ผู้อ่านรู้สึกเลยถึงความแตกต่างระหว่างพวกเขากับคนในสังคม ซึ่งเป็นความรู้สึกที่แตกต่างอย่างมากเมื่ออ่านเรื่อง **Les Loukoums** หรือเรื่อง **L'Etoile Rose** ของ Dominique Fernandez นักเขียนร่วมสมัยอีกผู้หนึ่งที่กล่าวถึงชีวิตของพวกโฮโมเซ็กชวลอย่างหมดเปลือกในงานของนักเขียนร่วมสมัยทั้งสอง ผู้อ่านจะรู้สึกว่าได้รู้จักกับตัวละครที่เป็นชนกลุ่มน้อยของสังคมมีพฤติกรรมที่แตกต่างไปจากคนส่วนใหญ่ โดยเฉพาะ Fernandez นั้นกล่าวถึงปัญหาของพวกโฮโมเซ็กชวลอันเกิดจากการไม่ยอมรับของสังคมไว้โดยตรง วิธีการประพันธ์ของเขาจึงมีลักษณะของการวิเคราะห์

วิจารณ์ที่มีพื้นฐานอยู่บนทฤษฎีทางจิตวิเคราะห์อยู่ด้วย ในขณะที่ Navarre ใช้พฤติกรรมของตัวละครเป็นเครื่องบอกต่อผู้อ่าน

เรื่องราวของตัวละครเอกทั้งสองในเรื่อง **Les Loukoums** คือ Rasky และ Luc ถูกถ่ายทอดออกมาให้ผู้อ่านได้รับรู้จากความนึกคิดของตัวละครจากบทสนทนา และจากจดหมายที่ตัวละครตัวแรกเขียนถึงตัวละครที่สอง ซึ่งเรื่องราวดังกล่าวดีแผ่ให้ผู้อ่านได้รู้จักกับชีวิตของชนกลุ่มน้อยกลุ่มหนึ่งในสังคมที่มีชีวิตเกาะกลุ่มอยู่ในพวกของเขาเอง มีโลกอันเป็นเอกเทศ มีความรัก ความใคร่ ความรุนแรง หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งคือมีวิถีชีวิตอัน "แปลก" และ "แยก" ตัวออกห่างจากสังคมทั้ง ๆ ที่เป็นส่วนหนึ่งของสังคม ผู้ประพันธ์สร้างให้ Rasky เป็นโฮโมเซ็กชวลมีอายุผู้ร่ำรวย ชีวิตของตัวละครตัวนี้เป็นการท่องเที่ยวไปในดินแดนกามารมณ์อันแปลกแหวกแนว โดยมีเด็กหนุ่ม ๆ เป็นผู้ร่วมเดินทาง การไปตระเวนอยู่ตามโรงเรียนเพื่อใช้กลยุทธ์พาเด็กหนุ่ม ๆ ไปมีเพศสัมพันธ์กับตนเป็นพฤติกรรมที่ผู้ปกครองของเด็กผู้ชายคนไหนก็คงจะไม่ยอมรับ เช่นเดียวกับพฤติกรรมที่เขามีเพศสัมพันธ์สำส่อนกับหนุ่ม ๆ จนเป็นซิฟิลิสขั้นรายแรงถึงแก่ชีวิตก็คงเป็นพฤติกรรมที่ไม่มีใครยกย่องสรรเสริญตรงกันข้ามคงจะประณามหรือสังเวชเสียมากกว่า

สำหรับ Luc เขาคือตัวละครที่ผู้ประพันธ์ใช้เป็นเครื่องมือนำผู้อ่านไปสู่โลกอันหลีกเร้นของโฮโมเซ็กชวลโดยตรง ด้วยความที่ชอบในเพศเดียวกัน Luc จึงไม่สามารถหาความสุขยามราตรีได้อย่างองอาจเปิดเผยต่อสายตาคนทั่วไป แต่เขาต้องไปแสวงหาความสุขอย่างหลบ ๆ ซ่อน ๆ ในช่วงเวลาที่คนธรรมดานอกหลับพักผ่อน นั่นก็คือ Luc ต้องไปยังสถานที่ลับเฉพาะที่เป็นที่รู้กันในหมู่พวกโฮโมเซ็กชวลเท่านั้น พื้นที่ระหว่างถนนเพอรี่และถนนวอชิงตันระหว่างช่วงเวลาเที่ยงคืนถึงตีสามเบื้องหลังขบวนรถบรรทุกนั้นไม่ใช่โลกที่คนส่วนใหญ่ในสังคมจะรู้จัก แต่เป็นโลกเฉพาะของคนกลุ่มหนึ่งซึ่งมาพบกันเพื่อแลกเปลี่ยนความสุขที่เขาหาไม่ได้จากสังคมภายนอก เบื้องหลังหรือใต้ท้องรถบรรทุกนั้นเป็นที่ที่พวกเขาจะปลดปล่อยตัวเองจากค่านิยมและกฎเกณฑ์ของสังคมที่ตรึงเขาไว้ เป็นสถานที่ที่ความใคร่และยากล่อมประสาทพาคนกลุ่มหนึ่งไปสู่ความหฤหรรษ์ในจินตนาการ ซึ่งกลายมาเป็นความจริงอันสัมผัสได้ การที่ต้องเลือกสถานที่ค่อนข้างลี้ลับ เลือกเวลาที่ปลอดจากสายตาของประชาชนคนเดินถนนแล้ว ยังต้องคอยหลบการตรวจตราของตำรวจสายตรวจยามดึกอีกด้วย แสดงให้เห็นอย่างแจ่มชัดว่าพฤติกรรมของพวกเขานั้นไม่เป็นที่ยอมรับของสังคม และจากการชุมนุมแบบนี้ยังนำไปสู่พฤติกรรมที่สังคมจะต้องประณามยิ่งขึ้นไปอีก Luc อีกเช่นเดียวกันที่เป็นผู้ถ่ายทอดให้ผู้อ่านได้รับรู้ว่าเด็กหนุ่มที่เคราะห์ร้ายถูกมอมยาจะถูกนำตัวต่อไปเพื่อไปพบกับเพศสัมพันธ์ที่ทารุณและถูกฆาตกรรมในที่สุด หลังจากนั้นร่างของเขาจะกลายไปเป็นสินค้าสำหรับผู้ที่ชอบสนุกกับศพ ตัว Andrew ผู้ทำทารุณกรรมและปลิดชีวิต Luc ก็เป็นโฮโมเซ็กชวลเช่นเดียวกัน ความแปลกแยกของเขานอกจากจะแสดงออกด้วยการที่เห็นว่าเพศสัมพันธ์แบบซาดิสต์ระหว่างเพศเดียวกันฆาตกรรม และ "ธุรกิจเนื้อศพ" เป็นของธรรมดาแล้ว ยังเห็นได้ชัดจากความคิดในการมองสังคมเป็นถังขยะใบใหญ่ที่กลวงและสกปรกซึ่งเขาจะเข้าไปเล่นสนุกและบางครั้งอาจจะได้พบเหยื่องาม ๆ ด้วยเช่น Luc[5] ตัวละครตัวนี้จึงเป็นโฮโมเซ็กชวลที่มีความแปลกแยกอันเป็นผลลัพธ์ของสังคมเลวร้ายที่หล่อหลอมเขามาตั้งแต่เด็ก ไม่มีใครปฏิเสธได้ว่าตัวละครทั้งสามรวมทั้ง Mister Jack เจ้าของกิจการ "ธุรกิจเนื้อศพ" อยู่ในโลกแคบ ๆ ที่มีสมาชิกเป็นชนกลุ่มน้อยในสังคม เป็นโลกซึ่งแปลกแยกไปจากคตินิยมและค่านิยมของคนส่วนใหญ่

ส่วน John Perkins ตัวละครเอกในนวนิยายชื่อเดียวกัน ผู้ประพันธ์สร้างให้มีลักษณะคลุมเครือเช่นเดียวกับตัวละครเอกใน **Rue des Boutiques Obscures** เพราะเขามีพฤติกรรมที่ทำให้เพื่อนบ้านมองว่าเขาเป็นคนไม่ปกติ หรือสติไม่ดี หรือบ้าแต่จริง ๆ แล้วเขาบ้าหรือไม่ ผู้อ่านก็ตอบไม่ได้ ทว่าจากการที่เขาขว้างปาข้าวของและเครื่องเรือนเพื่อก่อให้เกิดเสียงดังในตอนกลางดึกอย่างจงใจ ในขณะเดียวกันก็ร้องด้วยเสียงอันดังเป็นกิจวัตรนั้น ย่อมแสดงว่าเขามีสภาพจิตใจที่แปลกไปจากคนธรรมดา การทำลายข้าวของมีราคาและยังมีประโยชน์ เช่น การขว้างขวดโคล่าไปที่เครื่องรับโทรทัศน์จนจอโทรทัศน์แตกเป็นเสี่ยง ๆ นั้น ไม่ใช่วิสัยของผู้มีสติสัมปชัญญะอันสมบูรณ์ ข้อนี้ดูจะเป็นสิ่งที่ผู้ประพันธ์จงใจย้ำด้วยการบรรยายว่า John มีแต่ความโกรธเป็นนิจสิน ซึ่งเป็นความโกรธที่ไม่ทราบสาเหตุแน่ชัด และเมื่อใดที่ความโกรธนี้มีอำนาจเหนือจิตใจของเขา เขาก็จะขว้างปาหรือทำลายข้าวของที่ขวางหน้าจนกว่าจะสิ้นแรงหลับไป ในแง่หนึ่งการกระทำของ John ดูเหมือนการกระทำของคนเมาธรรมดา ๆ เพราะ John เมาทุกครั้งที่เขามีการกระทำเช่นนี้ แต่ผู้เขียนพยายามให้รายละเอียดอยู่หลายครั้งหลายคราวว่า John มักจะมีอาสั่นอยากทำร้ายร่างกายภรรยา มีความรู้สึกเหนื่อยบ่อย ร้องไห้สะอึกสะอื้นหลังการอาละวาด มีอาการเหมือนหุ่นยนต์ หรือมีปฏิกิริยาแปลก ๆ ต่อสิ่งที่ได้พบเห็น เช่น ตอนที่ John เห็นภาพของ Dorothy กับเพื่อนหนุ่มและเพื่อนสาวบนเตียงนอนนั้น ผู้อ่านไม่เข้าใจว่าเหตุใด John จึงมีอาการเช่นนั้น ในการบรรยายคราวแรก John ยืนพิงต้นไม้ไหวติงและตกตะลึงจังงังอยู่เป็นเวลาหลายนาที ในการบรรยายคราวที่สอง John ใช้เท้าเตะกระจกห้องใต้ดินจนแตกและตัวเองบาดเจ็บและกลับขึ้นบ้านไปทำลายข้าวของและทุบตีภรรยา รายละเอียดเหล่านี้ผู้ประพันธ์จงใจบอกต่อผู้อ่านเป็นระยะ ๆ ตลอดเรื่อง เป็นเหตุให้ภาพของตัวละครเอกที่ปรากฏในมโนทัศน์ของผู้อ่านนั้นเป็นตัวละครที่มีบางสิ่งบางอย่างไม่ปกติ มีอารมณ์ความรู้สึกที่ไหวง่ายและรุนแรงจนเกิดเหตุ และในขณะเดียวกันก็ไม่สามารถจะควบคุมอารมณ์ความรู้สึกนั้นให้อยู่ในขอบเขต ทำให้ไม่สามารถมีชีวิตอยู่ได้อย่างปกติสุข ก่อทุกข์ให้ตนเอง ก่อความเดือดร้อนให้ผู้อื่น ยกเว้นตอนที่ John รู้ข่าวว่าเขาได้เงินเดือนขึ้นแล้วตลอดเรื่อง ทั้งเรื่องแสดงถึงความทุกข์ ความไม่สบายกายไม่สบายใจและการเข้ากับผู้คนรอบข้างไม่ได้ทั้งสิ้น ยิ่งถ้าพิจารณาถึงตัวละครที่เป็นภรรยาของ John แล้ว ยิ่งจะได้ภาพของความแปลกแยกของตัวละครอย่างชัดเจนมากยิ่งขึ้น Paddy ที่ปรากฏต่อสายตาของผู้อ่านมีลักษณะไม่ต่างจากหุ่นยนต์ เราจะเห็นแต่ภาพของผู้หญิงซึ่งยังไม่ถึงวัยที่เรียกว่ามีอายุทว่าทรุดโทรมเร็วกว่าเวลาอันควรกิจวัตรประจำของตัวละครตัวนี้คือการดื่มโคล่า การดื่มโคล่าของตัวละครตัวนี้เป็นสิ่งที่ผู้เขียนจงใจย้ำมาก Paddy ดื่มโคล่าถึงประมาณวันละ 15 ขวด ปริมาณของมันมากมายจน John ใช้ขวดโคล่าเปล่านี้เองมาเป็นเครื่องมือในการทำลายข้าวของภายในบ้านตอนกลางคืน และเป็นเครื่องมือในการดับทุกข์ของ Paddy เองด้วย โคล่าจึงเป็นวัตถุที่ขาดเสียมิได้สำหรับชีวิตของคนทั้งสองโดยเฉพาะอย่างยิ่งสำหรับ Paddy ภาพของ Paddy และโคล่าเป็นภาพของสองสิ่งที่ปรากฏอยู่คู่กันเสมอ แม้ในภาพสุดท้ายซึ่งเป็นภาพการตายของเธอ วัตถุนี้ก็ยังเป็นส่วนประกอบสำคัญ น่าฉงนสักปานใดที่คนเราปล่อยให้น้ำอัดลมมามีอิทธิพลในชีวิตได้ถึงเพียงนี้ ความน่าฉงนนี้ประกอบกับความน่าฉงนต่าง ๆ ที่กล่าวมาแล้ว John และ Paddy จึงเป็นคนที่แปลกแยกจากเพื่อนบ้านเพื่อนฝูงและสังคมไปโดยปริยาย

ตัวละครตัวสุดท้ายคือ Adam Pollo ในเรื่อง **Le Procès – Verbal** ดูจะเป็นตัวละครที่มีความแปลกแยกสูงสุดในแง่ของการอยู่ร่วมกับผู้อื่นในสังคม จากลักษณะภายนอก อากัปกิริยา ตลอดจนกิจวัตรในการดำเนินชีวิต ทำให้เขาเหมือนมนุษย์ในยุคโบราณก็ไม่ปาน ในขณะที่โลกปัจจุบันเป็นโลกของเทคโนโลยีที่สามารถไปจนถึงอวกาศได้แล้ว ตัวละครเอกยังคงมีวิถีชีวิตอยู่เพียงแค่ระดับความต้องการพื้นฐานของมนุษย์เท่านั้น กล่าวคือ กิน นอน ถ่าย สืบพันธุ์ มีอารมณ์ และการแสดงออกที่หยาบโดยไม่มีการขัดเกลาให้ประณีตตามครรลองของสังคม (การข่มขืนหญิงสาวเมื่อเกิดความต้องการทางเพศ) การออกจากบ้านไปอาศัยอยู่ในบ้านร้างบนยอดเขามีชีวิตโดดเดี่ยวไม่ข้องแวะกับผู้ใดนั้นเป็นการจงใจที่จะ "เนรเทศ" ตัวเองออกจากสังคม[6] และตัดขาดจากกิจกรรมที่มนุษย์ในสังคมจะพึงมี ถ้ามีกิจกรรมใดที่เกี่ยวข้องกับสังคม ก็จะเป็นกิจกรรมที่ออกนอกแนวปฏิบัติโดยทั่วไป จนบางครั้งเป็นการทำลายระเบียบแบบแผนของสังคม (ขโมยของก่อกวนสัตว์ในสวนสัตว์ พูดพร่ำเพ้อในที่สาธารณะ) พฤติกรรมเมื่ออยู่คนเดียวของตัวละครก็เป็นพฤติกรรมที่แตกต่างจากคนทั่วไป การรอคอยสุนัขให้มาปรากฏตัวแล้วเดินตามมันไปทุกหนทุกแห่ง การนั่งนับเศษขยะสิ่งของที่ถูกคลื่นพัดมาติดชายฝั่งล้วนแต่เป็นพฤติกรรมที่ห่างไกลจากระบบของเหตุผลซึ่งเป็นส่วนประกอบสำคัญของการดำรงอยู่ของสังคม ดังนั้นพฤติกรรมของ Adam จึงเป็นพฤติกรรมของคนที่ไม่มีสังคม เวลาใดที่เข้ามาอยู่ในระบบของสังคมเขาจึงไม่สามารถเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับสังคมได้ ข้อพิสูจน์ก็คือ ในที่สุดเขาก็ถูกจับไปกักกันไว้ในโรงพยาบาลโรคจิต ฉากสุดท้ายในโรงพยาบาลโรคจิตนี้เองที่แสดงให้เห็นอย่างเด่นชัดว่าเขาไม่สามารถจะดำเนินชีวิตอยู่ในสังคมร่วมกับผู้อื่นได้อย่างปกติสุข ดูเหมือนมิใช่การบังเอิญเลยที่ผู้ประพันธ์ให้ชื่อตัวละครตัวนี้ว่า Adam และไม่เป็นการย่อนเหตุผลเลยหากเราจะเรียกตัวละครตัวนี้ว่า Adam แห่งโลกสมัยใหม่ เพียงแต่ว่า Adam มนุษย์คนแรกนั้นแปลกแยกจากดินแดนสวรรค์จนต้องมาใช้ชีวิตอยู่ในโลกมนุษย์ แต่ Adam Pollo นี้แปลกแยกจากสังคมมนุษย์ด้วยกันเอง

นอกจากจะแปลกแยกจากสังคมแล้ว Adam ยังแปลกแยกจากตัวเองและธรรมชาติด้วย ฉากฆ่าหนูเป็นการแสดงความแปลกแยกของตัวละครจากตัวเองเมื่อเขารู้สึกว่าได้กลายเป็นหนูไปถึงสองครั้งสองคราว ตัวละครพูดกับหนูราวกับเป็นสิ่งมีชีวิตประเภทเดียวกัน ลงไปคลานสี่เท้าและร้องเหมือนหนูเป็นการ "เปลี่ยนตัวตน" ที่ทำให้ตัวละครตัวนี้อยู่ในรูปแบบเดียวกับตัวเอกในเรื่อง **La Métamorphose** ของ Kafka จาก "ตัวตน" ของสิ่งมีชีวิตที่เป็นมนุษย์ได้กลายไปเป็น "ตัวตน" ของสิ่งมีชีวิตอื่นที่มิใช่มนุษย์[7] และการพยายามฆ่าเจ้าสัตว์ตัวนี้ในทันทีที่เห็น ตลอดจนความพยายามทุกวิถีทางที่จะทำให้สัตว์หมดลมหายใจให้ได้ ทำให้ผู้อ่านรู้สึกได้ถึงความแปลกแยกของตัวละครจากธรรมชาติ

น่าสังเกตว่าการสร้างตัวละครที่มีลักษณะแปลกแยกทั้ง 4 รูปแบบที่กล่าวมานี้มีลักษณะร่วมกันอยู่ประการหนึ่ง คือ ความโดดเดี่ยว ตัวละครที่มีความแปลกแยกไม่ว่าในลักษณะใดจะมีความเงียบเหงาเป็นตัวประกอบอยู่ด้วยเสมอ ในเรื่อง **Rue des Boutiques Obscures** นอกจากตัวเอกจะไม่มีคนรู้จักในอดีตแล้ว คนที่เขาติดต่อด้วยในปัจจุบันก็เป็นไปอย่างผิวเผิน ตลอดเรื่องตัวเอกได้พบกับผู้คนมากหน้าหลายตา แต่ละคนนั้นเขาจะพบเพียงครั้งเดียวเท่านั้นและจากกันไปเลย เป็นความสัมพันธ์เพียงชั่วขณะพบกันพูดกันเพื่อจะขอข้อเท็จจริง เมื่อเสร็จธุระแล้วต่างก็แยกกันไปตามทางของตน บุคคลที่รู้จักเขามากที่สุดคือผู้ร่วมงานซึ่งก็ได้แยกตัวจากไปตั้งแต่เริ่มเรื่อง ยิ่งเน้นให้เห็นการจงใจของผู้ประพันธ์

ที่ให้ตัวเอกต้องอยู่แต่ลำพังและเผชิญปัญหาของเขาแต่เดียวดาย ตลอดนวนิยายทั้งเรื่องตัวเอกจึงไม่มีคนสนิทเลยไม่ว่าจะเป็นเพื่อน คู่รักหรือภรรยา แม้เมื่อเขาได้พบกับบุคคลซึ่งอาจจะเคยเป็นเพื่อนในอดีต เขาก็ไม่สามารถจะสนิทสนมได้ ฉากที่เขาได้พบกับ André Wildmer นั้นก่อให้เกิดความสงสารและเห็นใจในชะตากรรมของตัวเอกเป็นอย่างยิ่ง เขาไม่สามารถจะเรียกความทรงจำให้กลับคืนมาได้ ดังนั้นจึงไม่สามารถเรียกความสัมพันธ์เก่า ๆ กับเพื่อนสนิทให้กลับคืนมาได้เช่นกัน ความห่างเหินจึงเข้ามาแทนที่ความสนิทสนม ความว่างเปล่าได้เข้ามาขวางกั้นระหว่างเพื่อนซึ่งเคยร่วมเป็นร่วมตายด้วยกันมา บทสนทนาของอดีตเพื่อนสนิททั้งสองมีลักษณะเดียวกับบทสนทนาของตัวเอกที่พูดกับคนอื่น ๆ กล่าวคือ เป็นลักษณะของการหาข้อมูล แห้งแล้งไร้ความรู้สึก ปราศจากความสนิทสนมโดยสิ้นเชิง

— Pedro...mais alors...alors tu es vivant? (....)

— Oui. Pourquoi?

— Tu... tu es à Paris?

— Oui. Pourquoi?

บทสนทนาในลักษณะนี้เน้นให้ความโดดเดี่ยวของตัวเอกปรากฏชัดเจนยิ่งขึ้น

จากคำพูด ความคิดคำนึงหรือจากจดหมาย ทำให้เราทราบว่า Rasky ไม่เคยมีใครเลยในชีวิต เขาเปลี่ยนชายหนุ่มไปเรื่อย ๆ เหมือนกับจะหนีความอ้างว้างไปเพื่อหาใครสักคน แต่เขาก็ไม่เคยพบใครคนนั้นเลย จะมีก็แต่ Luc คนเดียวเท่านั้นที่ดูผูกพันกันนานกว่าหนุ่มคนอื่นและเป็นคนเดียวที่เขาขอให้มาพบในขณะรักษาตัวอยู่ในโรงพยาบาล ความรู้สึกอ้างว้างว้าเหว่ของ Rasky นี้รู้สึกได้ตั้งแต่หน้าแรกของนวนิยาย ในโทรเลขที่เขาส่งถึง Luc มีข้อความว่า "Meet me in New York City. Please. Rasky. Post – scriptum : je me sens vide." และในหน้าเดียวกันนี้เองมีข้อความบอกว่ามนุษย์อื่นในสายตาของ Rasky นั้นเป็นแต่เพียงของเล่น ซึ่งย้ำถึงสภาพที่โดดเดี่ยวของเขา เพราะเมื่อเขามิได้มองผู้อื่นในฐานะมนุษย์ที่เท่าเทียมกัน ก็เป็นธรรมดาอยู่เองที่เขาจะไม่มีใครเลย และเมื่อถึงวาระสุดท้ายของเขาจริง ๆ ก็ไม่มีใครอยู่เคียงข้างเขาเลย แม้แต่บุรุษพยาบาล เขาเสียชีวิตในสภาพที่โดดเดี่ยวอ้างว้างเช่นเดียวกับตลอดชีวิตของเขาที่ผ่านมา

การดำเนินชีวิตของ John ก็โดดเดี่ยวเช่นเดียวกัน เพื่อนฝูงในอดีตไม่ได้อยู่ในวงจรชีวิตของเขา หลายครั้งที่เขานึกถึงเพื่อนเหล่านั้นแต่ก็นึกถึงเพียงในฐานะที่เคยเป็นสิ่งหนึ่งในชีวิตซึ่งมิได้มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กันอีกต่อไป

"Cela n'a plus rien à voir avec sa vie actuelle; la Bible, la conversation des amis, ce sont des choses abandonnées depuis longtemps."

ในด้านความสัมพันธ์กับภรรยาเป็นเพียงได้ชื่อว่าอยู่บ้านเดียวกันเท่านั้น นอกจากจะไม่มีความสัมพันธ์ฉันสามีภรรยาแล้ว บางครั้งทั้งสองยังไม่ได้พบหน้ากันเป็นเวลาหลายวันด้วย ในความอ้างว้างนี้ ห้องใต้ดินจึงเป็นโลกส่วนตัวของ John ที่ปลอดจากการรู้เห็นของโลกภายนอก

"Son labeur dans l'atelier faisait partie de sa vie cachée, ou plutôt c'etait quelque chose de secret à l'intérieur même de la vie cachée."

ห้องใต้ดินเป็นที่ที่เขาอยู่อย่างโดดเดี่ยวเพื่อมีชีวิตอยู่อย่างอิสระกับจินตนาการและความชอบของเขา ผู้ประพันธ์ใช้หน้ากระดาษจำนวนไม่น้อยสำหรับการเสนอภาพห้องใต้ดินและชีวิตของ John ในห้องแคบ ๆ ห้องนี้ ทั้งนี้คงเป็นเพราะต้องการจะเน้นความอ้างว้างโดดเดี่ยวของตัวเอกซึ่งพอใจที่จะขังตัวเองอยู่แต่ในห้องและบางครั้งยาวนานเป็น

วัน ๆ ยิ่ง John ผูกพันกับห้อง ๆ นี้มากเท่าไรก็ยิ่งแสดงว่าเขาอยู่ห่างจากโลกภายนอกมากขึ้นเท่านั้น หลังการตายของภรรยา ภาพความโดดเดี่ยวของ John ยิ่งเด่นชัด

"Le seul qui reste, pense – t – il, le seul vivant,"

เช่นเดียวกับ John ที่พอใจจะอยู่ในห้องใต้ดิน Adam ก็พอใจที่จะอยู่ในกระท่อมร้าง ซึ่งเป็นสถานที่ที่โดดเดี่ยวห่างไกลจากการสัญจรของผู้คน แต่ความโดดเดี่ยวของ Adam อาจจะต่างจากตัวละครเอกตัวอื่นตรงที่เป็นความโดดเดี่ยวที่เกิดจากความจงใจของเขาเอง จงใจที่จะอยู่ห่างไกลจากผู้คน ดังนั้นลักษณะโดดเดี่ยวจึงติดตามเขาไปทุกแห่ง เขาเดินไปซื้อของคนเดียว เดินตามสุนัขไปคนเดียว เดินไปสวนสัตว์คนเดียว เดินไปกินไอศกรีมคนเดียวยืนพูดคนเดียว บทสนทนาของเขากับผู้อื่นนั้นมีน้อยและไม่ค่อยปะติดปะต่อได้ใจความเป็นเรื่องเป็นราวอย่างแท้จริงในแง่ของการสื่อความเข้าใจ ราวกับว่าเขาพูดกับคนอื่นเพื่อพูดกับตัวเองมากกว่า การสนทนาของเขากับนักศึกษาแพทย์เป็นอย่างที่ดีที่แสดงว่าคำพูดเป็นเพียงกิจกรรมทางปากเท่านั้น หาใช่เครื่องมือในการสื่อสารเพื่อความเข้าใจอันดีต่อกันไม่ ในขณะที่พูดกับผู้อื่น Adam ก็ยังคงอยู่ในโลกของเขา ถูกครอบงำด้วยโลกภายในของเขาเอง ซึ่งแสดงว่าแม้ในขณะที่มีการติดต่อกับผู้อื่น และแวดล้อมด้วยผู้อื่นนั้น Adam ก็ยังคงโดดเดี่ยวเดียวดาย

การสร้างบรรยากาศ

เมื่อสร้างตัวละครที่มีความแปลกแยก บรรยากาศของนวนิยายก็ควรจะมีลักษณะพิเศษสอดคล้องกับตัวละครด้วย บรรยากาศในนวนิยายทั้ง 4 เรื่อง แบ่งออกได้เป็น 3 ลักษณะ คือ บรรยากาศที่อ้างว้างโดดเดี่ยวและคลุมเครือ บรรยากาศทุพพลภาพ และบรรยากาศที่น่ากลัว

ในเรื่อง **Rue des Boutiques Obscures** ดังที่ได้กล่าวแล้วในตอนต้นว่าตัวเอกในเรื่องนี้เป็นคนไม่มีครอบครัว ไม่มีญาติพี่น้องใด ๆ ไม่มีชีวิตในอดีต หรือไม่มีตัวตนตามความหมายทางสังคมจากความ "ไม่มี" ดังกล่าวจึงอาจจะเป็นเหตุผลที่ผู้ประพันธ์จงใจใช้การบรรยายสถานที่ที่สร้างบรรยากาศอันอ้างว้างโดดเดี่ยวซึ่งเข้ากันได้ดีกับความอ้างว้างโดดเดี่ยวของตัวละคร ถนนที่ไม่มีผู้คนสัญจรไปมา ตึกรามบ้านช่องที่ปิดเงียบ หรือถูกทิ้งให้รกร้าง หรือสถานที่ที่ปกติเป็นที่ที่พลุกพล่านก็จะกลายเป็นมีคนอยู่เพียงคนเดียว บ่อยครั้งที่ตัวเองพบว่าตัวเองเดินอยู่คนเดียวบนถนนที่ว่างวายไม่มีผู้คน

"Et je suis sûr que je descends la rue Mirabeau, si droite, si sombre, si déserte que je presse le pas et que je crains de me faire remarquer, puisque je suis le seul piéton."

"La rue était déserte et plus sombre que lorsque j'étais entré dans l'immeuble."

"Vous tournez à gauche et ce qui vous étonnera ce sera le silence et le vide de cette partie de la rue Cambacérès. Pas une voiture.". การเดินทางไปยังคฤหาสน์ของตระกูล Howard de Luz ก็เต็มไปด้วยบรรยากาศของความเปล่าเปลี่ยวนับตั้งแต่ก้าวแรกที่ตัวเอกลงเหยียบชานชลาสถานีรถไฟเลยทีเดียว สถานีแต่เด็กเล่นสเก็ตอยู่คนเดียว คฤหาสน์มองไปแต่ไกลเห็นหน้าต่างทุกบานปิดสนิทและตัวเอกต้องเดินผ่านสนามหญ้าที่มีหญ้าขึ้นสูงถึงครึ่งขา คำว่า silencieux หรือ désert จึงปรากฏบ่อยมากในนวนิยาย เช่น ในประโยคที่กล่าวถึงถนน "Je revois la grande avenue **déserte** qu crépuscule..." หรือ "La fenêtre donnait sur une rue **silencieuse,** bordée d'arbres." ในประโยคที่กล่าวถึงสถานีรถไฟ "Celle – ci semblait **déserte** avec son hall étincelant d'une lumière de néon." หรือเมื่อ

กล่าวถึงสิ่งต่าง ๆ บริเวณรอบหอไอเฟล "Tout était **désert** et figé autour de nous."

นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ยังจงใจให้บรรยากาศที่อ้างว้างโดดเดี่ยวนี้คลุมเครือ พร่าเลือนเหมือนภาพที่สะท้อนอยู่ในน้ำหรือภาพของความฝันซึ่งก็สอดคล้องกับความคลุมเครือในชีวิตของตัวเอก เช่น ในตอนที่ตัวเอกเดินอยู่กับ Denise ในเวลากลางคืนนั้น

"Le Paris où nous marchions tous les deux en ce temps – là était aussi estival et **irréel** que le complet phosphorescent de ce Scouffi. Nous **flottions** dans une nuit qu' embaumaient les troènes lorsque nous passions devant les grilles du parc Monceau." หรือตอนที่ตัวเอกเดินไปกับ Waldo Blunt ผ่านถนนสายต่าง ๆ ของกรุงปารีสในตอนดึก เห็นรถที่เล่นผ่านไปมา

"Elles filaient dans un bruit étouffé, fluide, **comme si elles glissaient sur l'eau.** หรือแม้แต่คนที่เดินเคียงข้างมาด้วยกัน ก็ทำให้ตัวละครเกิดความไม่แน่ใจว่าเป็นคนจริง ๆ หรือไม่

"Et ce petit homme grassouillet et moustachu qui marchait à côté de moi, **j'avais peine à le croire réel.**" น่าสังเกตว่าบรรยากาศที่เหมือนไม่ใช่ความจริงเช่นนี้มักจะเกิดขึ้นในตอนกลางคืน การแสวงหาความจริงของตัวเอกก็เกิดขึ้นในตอนกลางคืนหรือช่วงโพล้เพล้เป็นส่วนใหญ่ ไม่ว่าตอนไปพบกับนักเปียโน Waldo Blunt, Stioppa de Djagoriew, นักเปียโน Waldo Blunt, Stioppa de Djagoriew, คนสวนผู้ดูแลบ้านของ Howard de Luz, Hélène Pilgram, เจ้าของร้านกาแฟ, ช่างภาพ Jean – Michel Mansoure, จ๊อกกี้ André Wildmer เราจึงพบคำว่า soir, nuit หรือ crépuscule ตลอดทั้งเรื่อง เมื่อเวลาตัวเอกเดินอยู่คนเดียวก็จะเป็นการเดินในตอนกลางคืน เมื่อค้นหาเอกสารอย่างคร่ำเคร่งอยู่ในสำนักงานนักสืบก็เป็นเวลากลางคืน และมีอยู่บ่อยครั้งทีเดียวที่ตัวเอกต้องเดินอยู่ในทางเดินของอพาร์ตเมนท์ที่มืด นอกจากนี้ยังมีตัวประกอบอีกประการหนึ่งที่ผู้ประพันธ์ใช้สร้างให้บรรยากาศมีความพร่าเลือนไม่แจ่มชัด ตัวประกอบนั้นคือหมอกหรือควัน ไม่ว่าจะเป็นหมอกตามธรรมชาติหรือหมอกควันอันเกิดจากวัตถุอื่น เช่น ในขณะที่ตัวเอกกำลังเดินอยู่กับ Stioppa de Djagoriew บนทางเดินเลียบแม่น้ำ หมอกก็แทรกตัวเข้ามาระหว่างตัวละครทั้งสอง

"Le brouillard s'était levé, un brouillard à la fois tendre et glacé, qui vous emplissait les poumons d'une telle fraîcheur que vous aviez la sensation de flotter dans l'air. Sur le trottoir du quai, je distinguais à peine les blocs d' immeubles, à quelques mètres."

หรือฉากในร้านกาแฟเมื่อตัวเอกกำลังจะลาจากเจ้าของร้านกาแฟ

"Il me regardait, sa grosse tête rouge contre le carreau. La fumée des pipes et des cigarettes noyait les clients du comptoir dans un brouillard jaune et cette grosse tête rouge était à son tour de plus en plus floue, à cause de la buée que son souffle étalait sur a vitre."

สำหรับในเรื่อง **Les Loukoums** บรรยากาศเป็นอีกลักษณะหนึ่งซึ่งขอเรียกในที่นี้ว่าบรรยากาศทุพพลภาพ Rasky อยู่กลางนครนิวยอร์ค เมืองใหญ่ที่เต็มไปด้วยความจอแจระงมไปด้วยสรรพสำเนียงนานาชนิด ไม่ว่าจะเป็นเสียงไซเรนของรถพยาบาล เสียงหวอของรถดับเพลิง เสียงคำรามกระหึ่มของเครื่องบิน หรือเสียงหวอของรถตำรวจ เสียงหนวกหูเหล่านี้แทรกเข้ามาเป็นระยะ ๆ ในนวนิยาย เช่นเดียวกับสภาพอันพิกลพิการอื่น ๆ ของเมืองใหญ่

แห่งนี้ ผู้อ่านจะรับทราบถึงความไม่ปลอดภัยในสวัสดิภาพของประชาชน ความสกปรก อาชญากรรม โดยเฉพาะในเรื่องความสกปรกนั้นแมลงมีบทบาทสำคัญ ดูราวกับว่าทุกหนทุกแห่งจะเต็มไปด้วยแมลง นิวยอร์คคือเมืองของคนเท่า ๆ กับที่เป็นเมืองของแมลง มีการกล่าวถึงการดำรงอยู่ของสัตว์ชนิดนี้ทั้งในโรงพยาบาล ในอพาร์ตเมนท์ ในสถานที่อาบน้ำร้อน ในบางครั้งเป็นการกล่าวถึงแต่เพียงสั้น ๆ เช่น ในขณะที่ Rasky กำลังพูดกับ Luc อยู่ ผู้ประพันธ์ใช้คำว่า "Insecte" เพียงคำเดียวมาขัดความต่อเนื่องของประโยคสนทนาก็สามารถทำให้ผู้อ่านเกิดจินตนาการถึงจำนวนอันมากมายของแมลงนี้ได้ มันแทรกตัวอยู่ในทุกที่จนเข้ามาเพ่นพ่านขัดจังหวะการสนทนาของตัวละคร

"Tu vas y aller, n'est – ce pas.? Il y en a un First Avenue, tbut nouveau, tout neuf, tout propre, vas – y en sortant, tu me raconteras..." Insecte. Silence."

บางครั้งการกล่าวถึงแต่เพียงคำ ๆ เดียวก็พยายามกลายเป็นการบรรยายถึงสิบกว่าบรรทัดหรือหลายสิบบรรทัด ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นการบรรยายที่ใช้ภาพอันน่าขนลุกทั้งสิ้น

"Luc prend un bain. Et il retrouve les carrelages des salles de bains de New York, leurs jointures humides, les passes secrètes qui mènent aux souterrains des insectes pince – oreilles, cloportes, scarabées, scurbius, toutes ces variétés inouïes de la nuit des murs de la ville, tout ce monde caparaçonné de noir, pierres noires, pierres de malheur, luisantes."

แมลงในนวนิยายเรื่องนี้จึงเป็นตัวการสำคัญตัวหนึ่งที่ทำให้สภาพแวดล้อมของตัวละครมีลักษณะไม่น่าอภิรมย์ คำพูดของ Rasky เป็นข้อพิสูจน์ได้อย่างดีในกรณีนี้

"Toutes mes maisons deviennent des cercueils, vite, trop vite, j'ai à peine le temps de m'y installer, de m'y habituer. New York est grignoté par ces bêtes." ถ้าเมื่อใดที่บ้านไม่ต่างอะไรจากโลงศพเสียแล้ว จิตใจของผู้อยู่อาศัยจะต่างอะไรจากคนที่อยู่ในโลง ซึ่งก็หมายถึงคนตายนั่นเอง

John ก็อยู่ในลักษณาการที่คล้ายคลึงกัน สภาพที่อยู่ของเขานั้นมิได้เอื้ออันใดต่อสภาพจิตใจที่สงบสุข ตรงกันข้ามสภาพที่อยู่ของ John เอื้อเป็นอย่างดีต่อความกระวนกระวายทุรนทุรายในจิตใจของเขา ผู้อ่านรู้สึกได้อย่างง่ายดายถึงความอึดอัดของ John ในบ้านของเขา ในบ้านของ John ไม่มีแมลงแต่มีทั้งนก หมาและแมว ซึ่งสัตว์เลี้ยงเหล่านี้มิได้เป็นตัวแทนของความน่ารักเอ็นดูหรือเป็นเครื่องบรรเทาใจ หากแต่เป็นตัวการสำคัญที่ก่อความอึดอัดให้กับ John เช่นเดียวกับแมลงในบ้านของ Rasky กลิ่นของแมวก่อให้เกิดความคลื่นเหียนแก่ John กลิ่นของหมาและนกก็ทำให้เขาหมดความอยากอาหาร กลิ่นของสัตว์เลี้ยงเหล่านี้ทำให้เขารู้สึกว่าบรรยากาศในบ้านหนักทึบอึดอัดราวกับถูกกักขังอยู่ก็ไม่ปาน ความรู้สึกนี้แสดงออกชัดในคำว่า enfermé, captif, suffoquant, étouffer, air empoisonné น่าสังเกตว่าสภาพของสัตว์เลี้ยงไม่ต่างจากสภาพของ John เท่าใดนัก ดูราวกับว่าผู้ประพันธ์จงใจให้สัตว์เลี้ยงเป็นภาพสะท้อนของ John กระนั้น แมวหกตัวที่กระจุกกันอยู่แต่ในห้องครัวโดยไม่ออกไปไหน ซึมเซาผิดจากธรรมชาติของแมวโดยทั่วไป สะท้อนให้เห็นภาพของเจ้าของที่ซึมเซาไม่ผิดกันและหมกตัวอยู่แต่ในบ้าน นกที่ถูกขังอยู่ในกรงสะท้อนภาพของเจ้าของที่เหมือนกับถูกขังอยู่ในบ้าน นอกจากสัตว์เลี้ยงแล้วสภาพทางกายภาพของบ้านก็ยิ่งทำให้บรรยากาศของบ้านไม่น่าอภิรมย์ยิ่งขึ้นไปอีก ห้องรับแขกและ

ห้องนอนสกปรกเกลื่อนกลาดไปด้วยอาหารนก ขวดโคล่าเปล่า ๆ และชิ้นส่วนหักพังของเครื่องเรือน คำว่า sale, saleté, malpropre ปรากฏอยู่เนือง ๆ เช่นเดียวกับคำว่า désordre ห้องรับแขกจึงเป็นที่ที่ John จะนั่งอยู่เฉย ๆ อย่างซึมเซาและอึดอัดโดยไม่ทำอะไรเลย ห้องนอนเป็นที่ที่เขาใช้อาศัยหลับหรือจะเรียกให้ชัดก็คือใช้ซุกหัวนอนไปคืน ๆ หลังจากอาละวาดจนหมดแรงแล้ว ห้องครัวเป็นที่ที่ John จะไม่เหยียบย่างเข้าไปเพราะเป็นที่อยู่ของแมว ดังนั้นจึงไม่น่าแปลกใจที่ John จะไปสิงสถิตย์อยู่แต่ในห้องใต้ดินและจึงไม่น่าแปลกใจอันใดเลยที่เขาจะรู้สึกว่าอึดอัดจนอยากจะหนีไปเสียให้พ้น ๆ บ้าน

Verbal

สำหรับในเรื่อง **Le Procès** นั้นไม่ต้องบรรยาย ผู้ประพันธ์ก็สามารถสร้างบรรยากาศทุพพลภาพขึ้นอย่างง่ายดายด้วยการบอกต่อผู้อ่านแต่เพียงสั้น ๆ ว่า ตัวละครเอกอาศัยอยู่ในบ้านร้างที่เจ้าของได้ทิ้งไปแล้ว คำว่าบ้านร้าง (maison abandonnée) เพียงสองคำสั้น ๆ เท่านี้มีค่าเสียยิ่งกว่าการบรรยายยาวเป็นหน้า ๆ เพราะความหมายของคำสมบูรณ์และชัดเจนแจ่มแจ้งอยู่ในตัว บ้านร้างย่อมแตกต่างจากบ้านธรรมดาทั่ว ๆ ไปที่คนธรรมดาอาศัยอยู่ เพราะถ้ามันเหมือนบ้านธรรมดา ๆ ผู้เป็นเจ้าของก็คงไม่ทิ้งมันไปเพื่อหาที่อยู่ใหม่ มันคงต้องมีลักษณะใดลักษณะหนึ่งที่ไม่เหมาะสมสำหรับการอยู่อาศัยอีกต่อไป และโดยทั่วไปแล้วเมื่อได้ยินคำว่าบ้านร้าง คงไม่มีผู้ใดนึกถึงบ้านที่สวยงามน่าอยู่สะอาดสะอ้านเป็นระเบียบเรียบร้อยเป็นแน่ แต่จะนึกถึงบ้านในสภาพที่ตรงกันข้ามกันเสียมากกว่า กล่าวคือไม่เป็นระเบียบ ไม่สะอาด และขาดสิ่งของอันจำเป็นสำหรับการอยู่อาศัย หรือถึงจะมีสิ่งของเหล่านั้นอยู่บ้างก็อยู่ในสภาพอันไม่สมประกอบ ดังนั้นแม้ว่าผู้อ่านจะไม่พบการบรรยายลักษณะของบ้านร้างที่ตัวเอกไปอาศัยอยู่โดยตรง แต่ผู้อ่านก็จะรู้สึกถึงบรรยากาศอันไม่น่าอภิรมย์ที่ล้อมรอบตัว Adam อยู่ได้โดยไม่ยากเลยเพียงเพราะคำว่าบ้านร้างสองคำนี้เท่านั้นก็สามารถทำให้จินตนาการของผู้อ่านโลดแล่นไปไกล อย่างไรก็ตาม ผู้อ่านก็พอจะสังเกตสภาพของบ้านได้อีกจากรายละเอียดที่แทรกเข้ามาอยู่เสมอในระหว่างการกระทำของตัวละคร รายละเอียดเหล่านี้เองที่เป็นข้อพิสูจน์ว่าบ้านร้างที่ Adam อยู่นั้นก็มีสภาพเช่นเดียวกับบ้านร้างในจินตนาการของคนโดยทั่ว ๆ ไปจริงดังที่ได้กล่าวไว้ตอนต้น ในจดหมายฉบับหนึ่งที่ตัวละครเขียนถึง Michèle เขากล่าวถึงการที่ได้ใช้ชีวิตตามใจชอบอยู่ในบ้านร้างนี้ว่า

"...c'était bon parce que ça me donnait l'impression d'avoir un emploi du temps. Comme on retourne chez soi et qu'on voit qu'il y a toujours quatre murs, et la table et la chaise, et les cendriers comme on les a laissés." ในบ้านร้างนั้นไม่สะอาดหมดจดเพราะกันบุหรี่ที่ตัวละครทิ้งไว้ อย่างไรก็อย่างนั้นไม่มีการเก็บกวาด นอกจากนั้นก็มีเครื่องเรือน แต่เมื่ออ่านข้อความในย่อหน้าถัดไป ผู้อ่านก็จะทราบทันทีว่าเครื่องเรือนเหล่านั้นตัวละครขโมยมาทั้งสิ้นรวมทั้งของใช้เล็ก ๆ น้อย ๆ อื่น ๆ ด้วย

"...dans une maison qui n'est pas à moi; avec les chaises longues qui sont des chaises longues volées sur la plage; et les cierges qui sont des cierges volés dans la chapelle des Port. Les journaux pris dans les poubelles de la ville. Les bouts de viande et de pommes de terre, les boîtes d'ananas au kirsch, les morceaux de ficelle, les bois brûlés, les bâtons de craie, et tous les trois quarts de choses qui sont la preuve que je vis et que je vole."

ข้อความนี้ย้ำให้เห็นว่าบ้านนั้นเป็นบ้านร้างที่มีสิ่งจำเป็นในการอยู่อาศัยน้อยมากจนตัวละครต้องไปขโมยสิ่งจำเป็นเหล่านี้มาเพื่อจะได้อยู่อาศัยต่อไปได้ ขณะเดียวกันก็แสดงให้เห็นว่าสภาพของบ้านเลอะเทอะเกลื่อนกลาดไปด้วยเศษอาหารและเศษของที่ใช้แล้วหรือใช้ยังไม่หมด และข้อความในอีกหลาย ๆ แห่งยังแสดงว่าบ้านมีฝุ่นจับเต็ม ซึ่งหมายความว่าไม่ได้รับการดูแลปัดกวาด ทำความสะอาดเลย บ้านซึ่งรกร้างและอยู่ในสภาพอันไม่สะอาดตาเช่นนี้เป็นนิตย์ ตัวละครเอกกลับสามารถอยู่อาศัยได้อย่างไม่อนาทรร้อนใจราวกับเป็นบ้านของตัวเอง ย่อมจะทำให้ผู้อ่านรู้สึกได้ดียิ่งขึ้นถึงความแปลกแยกของตัวละครเอกผู้นี้

บรรยากาศในเรื่อง **Les Loukoums** นั้น นอกจากจะมีบรรยากาศทุพพลภาพของเมืองและของที่อยู่อาศัยดังที่ได้กล่าวแล้ว ยังมีบรรยากาศของสถานที่ที่จำเพาะสำหรับคนบางกลุ่ม เนื่องจากตัวละครเป็นชนกลุ่มน้อยและสถานที่อันจำกัดเฉพาะสำหรับคนกลุ่มน้อยเหล่านี้ ก่อให้เกิดความรู้สึกกลัวไม่อยากเข้าใกล้ เนื่องเพราะความแปลกพิสดารไม่เหมือนกับสถานที่โดยทั่ว ๆ ไปที่พบเห็นกันในชีวิตประจำวันที่ดำเนินไปอย่างปกติ จะเห็นว่าสถานที่ที่เกิดการกระทำสำคัญ ๆ ในเรื่องนี้ นอกจากโรงพยาบาลที่ Rasky นอนพักรักษาตัวอยู่แล้ว นอกนั้นเป็นสถานที่ที่หลบเร้นจากการรู้เห็นของสังคมภายนอกทั้งสิ้น ได้แก่ ที่ชุมนุมของพวกโฮโมเซ็กชวลเบื้องหลังขบวนรถบรรทุก ห้องพักของ Andrew และสถานที่ "แสดงสินค้า" ของ Mister Jack การบรรยายถึงกิจกรรมที่เกิดขึ้นเบื้องหลังขบวนรถบรรทุกนั้นมีแต่บรรยากาศอันน่ากลัว เช่น กับการบรรยายถึงสภาพห้องพักของ Andrew ซึ่งนอกจากจะสกปรก รกเลอะเทอะไปด้วยเสื้อผ้าที่ใช้แล้วกองไว้ระเกะระกะ สิ่งที่ทำให้บรรยากาศน่ากลัวก็คือตู้ใส่เครื่องมือสำหรับทารุณกรรมในระหว่างมีเพศสัมพันธ์ บรรยากาศน่ากลัวมากยิ่งขึ้นเมื่อ Luc ถูกทารุณกรรมจนตายและ Mister Jack มานำศพของ Luc ไปยังที่แสดงสินค้าของเขาที่แสดงสินค้าของ Mister Jack นี้เองที่บรรยากาศน่ากลัวและแปลกแยกถึงขีดสุด เพราะศพของ Lucกลายมาเป็นสินค้าให้ลูกค้าของ Mister Jack ทำอะไรก็ได้ตามใจชอบ ลองนึกถึงชายหนุ่มที่เปลือยและทั่วทั้งร่างเต็มไปด้วยรอยถูกทารุณ ถูกนำมาจับนั่งในท้องที่ตามไฟสีต่าง ๆ ไว้เป็นจุด ๆ มีเสียงสเตอริโอของออร์แกนบรรเลงประกอบ ทว่าชายหนุ่มคนนั้นหาชีวิตไม่แล้ว เขาคือ ศพที่หมดลมหายใจมาแล้วหนึ่งคืน เมื่อ "ธุรกิจ" เสร็จสิ้น ศพยังถูกทำลายเรียบร้อยเหลือแต่ขี้เถ้าภายในห้องนั้นเอง

บรรยากาศทั้งสามลักษณะที่กล่าวมานี้ต่างก็เป็นบรรยากาศที่มิได้เอื้อต่อการมีสภาวะสมดุลทางจิตใจของตัวละครเลย เป็นบรรยากาศที่ผู้อ่านปฏิเสธไม่ได้ว่าสอดคล้องกับลักษณะแปลกแยกของตัวละครเป็นอย่างยิ่ง

การสร้างภาษา

ภาษาในนวนิยายทั้ง 4 เรื่องนี้ถูกสร้างขึ้นให้เหมาะสมกับสภาพแปลกแยกของตัวละครเป็นอย่างดี เราจะพิจารณาภาษาสองลักษณะใหญ่ ๆ คือ ความต่อเนื่อง และความไม่ต่อเนื่อง

ความต่อเนื่อง

ลักษณะหนึ่งของตัวละครที่มีความแปลกแยกก็คือมักจะเป็นตัวละครที่จมอยู่กับความคิดคำนึงของตัวเองหรือพร่ำพูดกับตัวเอง หรือแม้เมื่อพูดกับผู้อื่นก็ดูราวกับพูดอยู่คนเดียว ในเรื่อง **Les Loukoums** รูปแบบการใช้ภาษาที่น่าสนใจ คือ การสนทนาฝ่ายเดียว ในที่นี้มิใช่ monologue intérieur ที่เรารู้จักกันในนวนิยายของนักเขียน impressioniste ซึ่งเป็นการสนทนากับตัวเอง

ทั้งมิใช่ sous–conversation หรือ tropisme ในรูปแบบของ Sarraute แต่การสนทนาฝ่ายเดียวในที่นี้เป็นการสนทนาระหว่างคนสองคน มีการโต้ตอบกันด้วยคำพูดอย่างที่คนธรรมดาพูดกัน หากแต่ผู้ประพันธ์ถ่ายทอดออกมาให้ผู้อ่านได้รับทราบแต่เพียงการเจรจาของคนเพียงคนเดียวเท่านั้น ส่วนการเจรจาของคนอีกคนหนึ่งนั้นไม่ปรากฏให้ผู้อ่านได้เห็นหรือเห็นน้อยมาก ทำให้รูปประโยคที่ปรากฏนั้นต่อเนื่องกันไปโดยไม่มีการขึ้นบรรทัดใหม่ เช่น ในหน้า 16–19 ซึ่งมีความยาวถึงสามหน้าครึ่งนั้น ตั้งแต่ประโยคแรกจนประโยคสุดท้ายเป็นคำพูดของ Rasky คนเดียวเท่านั้น มีคำพูดของ Luc อยู่ประโยคเดียว (Oui, J'ai vu.) ที่เหลือนอกนั้นเป็นการคั่นประโยคที่ต่อเนื่องของ Rasky ด้วยคำว่า "Silence." เป็นจำนวน 11 ครั้ง อาจจะเป็นไปได้ว่าคำว่า Silence. ที่ปรากฏเป็นระยะ ๆ นี้ เพื่อบอกให้ผู้อ่านทราบว่าคู่สนทนาไม่ได้โต้ตอบ หรืออาจเป็นไปได้ว่าหมายความถึงผู้พูดหยุดพักเป็นระยะ ๆ เพื่อหยุดหายใจหรือเพื่อเปลี่ยนอิริยาบท ทั้งนี้โดยไม่ต้องมีการบรรยายยาว ๆ แต่ใช้คำเพียงคำเดียวแทนการบรรยายทั้งหมด

" "C'est inutile. Tu ne verras rien. Je ne suis même plus quelque part. Je suis dans un fourgon en route. Je suis déjà en route. Je ne savais pas ce que c'était qu'un aller simple. J'ai mal. Relève l'oreiller derrière la huque. Là Merci." Silence. "Et elles m'envoient toujours leurs invitations!" "

ในข้อความที่ตัดมานี้ คำว่า Silence. หมายถึง การที่ Luc ช่วยขยับหมอนที่รองคอของ Rasky และ Rasky ก็ใช้เวลาให้อิริยาบถที่เปลี่ยนใหม่นี้เข้าที่เข้าทางก่อนที่จะพูดประโยคต่อไป ซึ่งในระหว่างนี้ Luc จะพูดอะไรหรือไม่ผู้อ่านไม่ทราบเลย

ในบางครั้งมีประโยคหลาย ๆ ประโยคเข้ามาคั่นการสนทนาฝ่ายเดียวแบบนี้แทนคำว่า Silence. ประโยคหลาย ๆ ประโยคดังกล่าวยังคงสามารถปิดบังคำเจรจาของผู้พูดอีกคนหนึ่งได้ดี เพราะเป็นประโยคที่แสดงการพูดกับตัวเองของผู้พูด ดังเช่นในตอนที่ Rasky พูดกับหมอตอนหนึ่ง ผู้อ่านทราบแต่คำพูดของ Rasky แต่เพียงฝ่ายเดียวโดยไม่ทราบคำโต้ตอบของหมอเลย

" "Docteur, je veux écrire. Envoyez–moi quelqu'un qui sache prendre sous ma dictée et qui ne comprenne rien à ce que j'aurais à dire, docteur, ce n'est pas possible, alors..." Par endroits, ma peau est devenue si fin qu'elle doit être transparente. Je suis devenu un bocal. Je ne mange plus, on me donne à manger. Bébé. Ai – je encore des dents? "Docteur, un miroir, dites au barbier qu'il n'oublie pas le miroir. Docteur, pourquoi partez–vous si vite, je voudrais encore vous parler!"

ผู้อ่านทราบแต่เพียงว่า Rasky ขอร้องให้หมอจัดหาคนจดคำบอกและหาช่างตัดผมให้เขา แต่หมอตอบว่ากระไรผู้อ่านไม่ทราบ แต่ในระหว่างคำพูดของเขาผู้อ่านกลับทราบถึงความคิดของเขาเพิ่มด้วย ประโยคหลายประโยคในที่เดียวกับคำว่า Silence นั่นเองที่บอกถึงความคิดของผู้พูด

เทคนิคการใช้การสนทนาฝ่ายเดียวเช่นนี้เป็นการจำกัดบทบาทของผู้ร่วมสนทนาอีกคนหนึ่งไปโดยปริยาย ผลที่ตามมาคือน้ำหนักของบทเจรจาทั้งหมดไปตกอยู่กับผู้พูด ประโยคที่ต่อเนื่องกันไปโดยตลอดโดยไม่มีประโยคขัดจังหวะของอีกฝ่ายหนึ่งทำให้ดูราวกับผู้พูดอยู่คนเดียว และถึงแม้ว่าจะมีการโต้ตอบของคนทั้งสองอย่างสมบูรณ์ ประโยคก็ยังคงต่อเนื่องกันไปเรื่อย ๆ โดยไม่มีการย่อหน้าขึ้นบรรทัดใหม่และโดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อปรากฏ

แทรกเข้ามาในความคิดของตัวละครเป็นครั้งคราว ก็ต่อเนื่องเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับความคิดนั้น ๆ โดยมิได้มีผลทำให้กระแสความคิดสะดุดหยุดลงแต่ประการใด เช่น เมื่อตอนที่ Lucy คิดถึงความหลังเมื่อยังเยาว์ คำสนทนาระหว่างเธอกับมารดาปรากฏอยู่ในกระแสความคิดด้วยอย่างต่อเนื่องเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

" "Si tu as terminé tes devoirs avant le dîner, tu auras droit à la chaise sur le balcon pendant une demi – heure, je te la prêterai." "Merci, maman." La chaise, c'est la vie, c'est la rue, les gens qui passent, la nuit qui n'en finit pas de tomber, les confidences et les rires des gens,"

ความไม่ต่อเนื่อง

ในขณะเดียวกันความไม่ต่อเนื่อง ก็ปรากฏให้เห็นอยู่เนือง ๆ และเด่นชัดเจน บางครั้งก่อให้เกิดความสับสนแก่ผู้อ่านในการติดตามเหตุการณ์หรือติดตามความคิดของตัวละคร ในเรื่อง **Les Loukoums** อีกเช่นเดียวกัน ในด้านของเหตุการณ์ผู้ประพันธ์สลับเรื่องราวของตัวละครทั้งสามไปมา กล่าวคือ กล่าวถึงเรื่องราวของ Rasky ที่โรงพยาบาลแล้วไปกล่าวถึงเรื่องราวของ Luc แล้วตัดไปที่เรื่องราวของ Lucy ก่อนที่จะตัดกลับมาที่ Rasky อีกครั้งหนึ่ง การเสนอนวนิยายเรื่องนี้จึงเหมือนการลากเส้น 3 เส้นไปพร้อม ๆ กันหรือการสร้างภาพ puzzle 3 ภาพในเวลาเดียวกันโดยมีเหตุการณ์ในแต่ละบทเป็น puzzle ชิ้นหนึ่ง ๆ บทที่ 1 เป็นตัวอย่างในการตัดภาพกลับไปกลับมาที่ก่อผลของความไม่ต่อเนื่องได้อย่างดีที่สุด เริ่มตั้งแต่ภาพของ Luc บนเครื่องบิน ต่อด้วยภาพของ Rasky ที่โรงพยาบาล แล้วกลับไปหาเหตุการณ์เมื่อตอน Luc ลงที่สนามบิน กลับมาที่โรงพยาบาลใหม่ทวนไปหาภาพของ Luc ก่อนเดินทางมานิวยอร์ค ต่อด้วยภาพของ Luc ที่อพาร์ตเมนท์ของ Rasky แล้วจึงกลับมาที่โรงพยาบาลใหม่จึงจบบทเป็นที่สังเกตว่าการเสนอภาพแต่ละภาพที่สลับไปกลับมานี้มีความยาวไม่มากนัก กล่าวคือย่อหน้าสั้น ๆ เป็นอย่างน้อยถึงสามหน้าเต็มเป็นอย่างมาก ความสั้นของภาพแต่ละภาพดังกล่าวสัมพันธ์เป็นอันดีกับความสั้นของแต่ละบท ลองพิจารณาตัวเลขกันสักเล็กน้อย หนังสือเล่มนี้มีความยาว 213 หน้าแบ่งออกเป็นบทถึง 40 บท บทที่สั้นที่สุดมีความยาวเพียง 2 หน้าเท่านั้น ส่วนบทที่ยาวที่สุดยาวเพียง 16 หน้า แต่ถ้าดูตัวเลขทั้งหมดแล้วคือ 11–6–12–5–6–8–6–9–7–4–7–4–5–6–6–3–6–6–6–6–5–4–5–4–5–6–4–4–3–3–2–4–4–4–2–3–3–16–2–2 จะเห็นว่าส่วนใหญ่มีความยาวอยู่ระหว่าง 2–6 หน้า จากตัวเลขดังกล่าวผลของความไม่ต่อเนื่องยิ่งรู้สึกได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

ในด้านความคิดของตัวละคร ความไม่ต่อเนื่องเกิดจากการซ้อนกันของความคิดใน 3 ระดับ คือ ความคิดปัจจุบันที่ตัวละครกำลังคิดอยู่จริง ความคิดถึงเหตุการณ์ในอดีต และความคิดอันเกิดจากจิตไร้สำนึก ซึ่งความคิดใน 3 ระดับนี้ต่างก็ซ้อนกันไปมาจนผลที่ได้คือ ความสับสนเช่นเดียวกับการตัดภาพเหตุการณ์กลับไปกลับมาที่ได้กล่าวมาแล้ว ดังเช่นความคิดของ Lucy ในบทที่ 4 เมื่อตื่นเช้าขึ้นมา มีความคิดปัจจุบันของการนอนตื่นสาย จากจุดนี้ทำให้ย้อนคิดถึงอดีตเมื่อสามีคนที่สองเคยพูดกับเธอเวลาเธอนอนตื่นสาย จากนั้นก็คิดย้อนไปถึงเหตุการณ์เมื่อเธอไปพบกับสามีคนที่สองเป็นครั้งแรกที่สนามบินแล้วย้อนไกลออกไปอีกถึงสมัยเมื่อเธอยังเป็นเด็กสาวในปกครองของมารดา แล้วกลับมาคิดถึงเหตุการณ์ที่สนามบินต่อไปอีก ความคิดปัจจุบันและความคิดถึงอดีตซึ่งต่างกาลเวลาเช่นนี้ซ้อนกันอยู่ การเปลี่ยนจากความคิดหนึ่งไปยังอีกความคิดหนึ่งเป็นการเปลี่ยนอย่างฉับพลันโดยไม่มีข้อความมาเชื่อม หรือกล่าวนำทำให้ผู้อ่านได้รู้ตัว

ล่วงหน้าว่าตัวละครกำลังจะเปลี่ยนความคิดจากเวลาในอดีตไปสู่เวลาซึ่งเป็นอดีตยิ่งไปกว่า หรือจากอดีตอันห่างไกลมาสู่อดีตซึ่งใกล้กว่า ประโยคต่อเนื่องกันไปแต่ความคิดที่ต่างระดับกันนี้เองที่ทำให้เกิดความไม่ต่อเนื่อง ผู้อ่านต้องหยุดชะงักถามตัวเองว่าตอนนี้คือความคิดระดับใด คืออดีตตอนไหน บางครั้งเหตุการณ์ปัจจุบันที่ตัวละครประสบอยู่ก็ซ้อนอยู่กับความคิดของตัวละครซึ่งก่อให้เกิดความไม่ต่อเนื่องได้มากที่สุด โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อเหตุการณ์ปัจจุบันนั้น ซ้อนอยู่กับความคิดไร้สำนึกเนื่องเพราะความคิดดังกล่าวมีพื้นฐานอยู่บนความจริงเพียงเล็กน้อย ผู้อ่านย่อมสับสนได้ง่ายเมื่อประสบกับภาพแปลก ๆ ความคิดไร้สำนึกของ Luc ในขณะที่ถูกมอมยาและถูกทารุณโดย Andrew นั้นเป็นตัวอย่างอันดีของการซ้อนกันระหว่างภาพเหตุการณ์ปัจจุบัน และภาพในจิตไร้สำนึกของตัวละคร

"Andrew pousse Luc dans le salon, le jette à terre, chaussettes en boule, slips sales. Luc a la tête pleine de couleurs qui éclatent, de météores qui explosent, de prairies trop vertes, baignées de rosée, de ciels qui se déchirent : par le hublot d'un avion, il tend le bras, arrache le drap bleu et les nuages avec."

จะเห็นว่าประโยคแรกคือ ภาพเหตุการณ์ปัจจุบันที่ตัวละครกำลังเผชิญอยู่ เป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในห้องพักของ Andrew แต่ประโยคต่อ ๆ มาคือ ภาพที่เกิดขึ้นในหว้งความคิดอันเลอะเลือนของตัวละคร ภาพอุกกาบาต, ทุ่งหญ้าสีเขียวขจี เครื่องบิน, ก้อนเมฆ เป็นภาพที่ห่างไกลจากอดีตหรือปัจจุบันของตัวละครเป็นอย่างมาก เป็นการเปลี่ยนภาพโดยฉับพลันโดยยังคงรักษาความต่อเนื่องของประโยคไว้อย่างไม่เปลี่ยนแปลง

ความไม่ต่อเนื่องยังอาจเกิดจากการใช้เทคนิคเดียวกับการสร้างความต่อเนื่อง เช่น การใช้คำว่า Silence มาดั่นประโยคเพื่อจำกัดบทบาทของคู่สนทนาทำให้เกิดความต่อเนื่องของผู้พูดคนแรกแต่เพียงคนเดียวนั้น ผู้ประพันธ์เปลี่ยนจากคำว่า Silence มาเป็นคำอื่นเพื่อดั่นการบรรยายเหตุการณ์หลาย ๆ เหตุการณ์ จะทำให้ผลที่ได้แตกต่างกันไปเป็นตรงกันข้าม คือ กลายเป็นความไม่ต่อเนื่องไปในทันที คำอื่นที่มาแทนคำว่า Silence นั้นเช่นคำว่า Salle vide ในบทที่ 38 เป็นตอนที่ Lucy อยู่ในห้องกับศพของ Luc แต่เพียงลำพัง คำว่า Salle vide หมายถึงห้องที่มี Lucyอยู่กับ Luc ในขณะนั้น แต่การบรรยายที่ดำ ๆ นี้ มาดั่นกลับไปไม่ใช่การบรรยายเหตุการณ์ในห้อง หากเป็นการบรรยายถึงเหตุการณ์หลายเหตุการณ์ในอดีตในช่วงชีวิตของ Lucy การบรรยายยังคงใช้ประโยคที่ต่อเนื่องกันไปโดยไม่มีการย่อหน้าขึ้นบรรทัดใหม่หรือเว้นวรรคใด ๆ ทั้งสิ้น เหมือนมีคนนำภาพที่แตกต่างกันหลาย ๆ ภาพมาวางต่อ ๆ กันไป ทว่าคำว่า Salle vide นี่เองที่ทำให้ความต่อเนื่องกลายเป็นความไม่ต่อเนื่องหรือกล่าวอีกนัยหนึ่งคือทำให้เกิดความไม่ต่อเนื่องขึ้นในความต่อเนื่อง ข้อความจำนวน 42 บรรทัดมีประโยคต่อเนื่องกันโดยไม่ขาดสาย มีคำว่า Salle vide มาดั่น 6 ครั้ง ภาพที่ปรากฏต่อผู้อ่านมี 6 ภาพไม่เหมือนกันและไม่ต่อเนื่องกันเลย คำว่า Salle vide และภาพในอดีตทั้ง 6 ราวกับจะบอกให้ผู้อ่านทราบถึงสภาพจิตใจของตัวละครที่อ้างว้างและสับสน อ้างว้างเหมือนห้องที่ว้างเปล่าและสับสนจากภาพในอดีตผุดพรายขึ้นมาจนจับต้นชนปลายไม่ถูก ข้อความต่อจากนั้นก็เป็นการตัดกลับมาสู่เหตุการณ์ปัจจุบันในห้องและแสดงให้เห็นว่าสติสัมปชัญญะของตัวละครเริ่มไม่มั่นคงเห็นได้จากประโยคที่ว่า "La salle est vide. Lucy est content : tout le monde et là (...) Et au moment

même où elle dit "tout le monde", elle regarde la salle vide : tout le monde l'écoute." ในห้องซึ่งว่างเปล่ามีเพียงตัวละครกับศพ ตัวละครกลับเห็นว่าเต็มไปด้วยผู้คนในอดีต และหลังจากนั้นผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคการสนทนาฝ่ายเดียวโดยมีคำว่า Silence เป็นคำดั่นประโยค ดังนั้นผลที่ได้คือความอ้างว้างสับสนในจิตใจของตัวละครรวมกับการพูดพร่ำเพ้ออยู่คนเดียว

บางครั้งการทำให้ข้อความแยกออกเป็นส่วน ๆ สามารถทำได้จากเทคนิคที่ใช้สร้างความต่อเนื่องเช่นเดียวกัน กล่าวคือการโต้ตอบที่ติดต่อกันไปโดยไม่มีการขึ้นบรรทัดใหม่ซึ่งก่อให้เกิดผลของความต่อเนื่องจะให้ผลเป็นความไม่ต่อเนื่องได้ เมื่อการเจรจาโต้ตอบดังกล่าวมีลักษณะเป็นย่อหน้า (paragraph) สั้น ๆ แยกออกมาจากเนื้อความทั้งที่มาก่อนและที่มาหลังโดยไม่มีใจความเชื่อมต่อกันเลย ข้อความจึงขาดออกเป็นตอน ๆ ย่อหน้าแต่ละย่อหน้ามีเนื้อหาเป็นเอกเทศ ผู้อ่านต้องปะติดปะต่อด้วยตนเอง

" "Docteur, l'infirmière a des insectes dans les poches de sa blouse, je vous assure, je les ai vus..." "Calmez – vous, donnez – moi la main." "Vous ne me croyez pas..." "Mais je vous crois." "Vous souriez." "Si peu. Fermez les yeux." "

ข้อความที่ยกมานี้เป็นย่อหน้าหนึ่งเป็นบทสนทนาโต้ตอบทั้งย่อหน้าโดยไม่มีการบรรยายอื่นแทรกเลย ย่อหน้าดังกล่าวเป็นย่อหน้าสั้น ๆ มีความยาวทั้งหมดเท่าที่ยกมาเพียง 5 บรรทัดเท่านั้น มีเนื้อหาสมบูรณ์ในตัวเอง มีความต่อเนื่องกันเป็นอันดี แต่เมื่อเป็นย่อหน้าโดด ๆ ไม่เชื่อมกับย่อหน้าที่มาก่อนและหลังจึงมีผลอย่างมากในการทำให้ข้อความขาดออกเป็นส่วน ๆ เหมือน puzzle หลาย ๆ อันที่ยังไม่ได้ต่อเป็นภาพ

ในเรื่อง **Rue des Boutiques Obscures** มีการสร้างความไม่ต่อเนื่องด้วยการแทรกเข้ามาของเหตุการณ์ที่ไม่เชื่อมโยงกับเรื่องราวที่กำลังดำเนินอยู่ เป็นเหตุการณ์ซึ่ง "น่าจะ" เป็นเหตุการณ์ในอดีตของตัวละครเอก บางครั้งเหตุการณ์เหล่านี้ก็เกิดขึ้นในความคิดของตัวเอกเอง บางครั้งก็เป็นความคิดของตัวละครอื่นอีกหลาย ๆ ตัวที่มีส่วนร่วมอยู่ในเหตุการณ์นั้น ๆ ด้วย นอกจากเหตุการณ์เหล่านี้แล้ว นวนิยายเรื่องนี้ยังถูกแบ่งออกเป็นตอน ๆ อีกด้วยข้อมูลที่ตัวละครได้มาเป็นระยะ ๆ เกี่ยวกับบุคคลที่เขาสืบเสาะ ข้อมูลดังกล่าวปรากฏในรูปแบบที่ใช้ในวงการสืบสวนจริง ๆ ภาษาที่ใช้จึงแตกต่างอย่างสิ้นเชิงจากภาษาที่ใช้ในการดำเนินเรื่องโดยตลอด[8] จึงเป็นธรรมดาอยู่เองที่ผู้อ่านจะรู้สึกสะดุดทุกครั้งที่มีข้อมูลดังกล่าวเข้ามาแทรก เพราะนอกจากภาษาจะห้วน ๆ แห้งแล้งมีแต่ข้อมูลที่จำเป็นแล้วแล้ว บางครั้งยังมีสัญลักษณ์ที่ใช้แทนข้อความใดข้อความหนึ่งบรรจุอยู่ด้วย เช่น เมื่อตัวเอกได้ข้อมูลเกี่ยวกับ Howard de Luz มานั้น เครื่องหมายรูปเหรียญและรูปเรือ ตลอดจนตัวย่อและเลขรหัสสร้างความรู้สึกที่ขัดแย้งกันอย่างมากกับภาษาในบทก่อนหน้านั้นซึ่งสละสลวยแฝงไว้ด้วยความเปรียบความรู้สึกและปรัชญาชีวิตในขณะเดียวกัน นอกจากนี้เนื้อหาของนวนิยายทั้งเรื่องมีอยู่ 47 บท เป็นข้อมูลในการสอบสวนนี้ถึง 17 บท และเป็นภาพเหตุการณ์ในอดีตอีก 10 บท เห็นได้ทันทีว่าผู้ประพันธ์ขัดจังหวะการดำเนินเรื่องถึง 21 ครั้งด้วยกันเรื่องราวที่เป็นเหตุการณ์ปัจจุบันจริง ๆ จึงเหลือเพียง 26 บทเท่านั้น เป็นหน้าที่ของผู้อ่านที่จะต้องปะติดปะต่อภาพในอดีต ภาพเหตุการณ์ในปัจจุบันและข้อมูลสืบสวนทั้ง 3 ประการนี้เข้าด้วยกันเอง เป็นที่น่าสังเกตอีกด้วยว่า ความยาวของเนื้อหาในแต่ละบทนั้นยาวไม่มากนัก เช่นเดียวกับเรื่อง **Les Loukoums** ตัวเลขต่อไปนี้คือจำนวนหน้า

ของแต่ละบท 6–13–8–13–2–2–16–3–2–6–16–4–2–3–18–1–8–2–1–14–2–2–3–7–5–4–3–2–2–1–1–3–12–4–3–3–24–4–2–1–1–2–2–2–1–2–3 จะเห็นว่าความยาวโดยเฉลี่ยอยู่ระหว่าง 1–3 หน้าเท่านั้น ดังนั้นความรู้สึกที่ว่านวนิยายถูกแบ่งออกเป็นตอน ๆ นั้น จึงเด่นชัดยิ่งขึ้นไปอีก

ในเรื่อง **Le Procès – Verbal** ผู้ประพันธ์ในข้อความที่มีความแตกต่างจากเนื้อหาของเรื่องที่กำลังดำเนินอยู่ตลอดจนภาษาที่แตกต่างกัน ข้อความดังกล่าวมีทั้งข่าวหนังสือพิมพ์ที่ตัดมาทั้งคอลัมน์ บางครั้งเป็นสูตรเคมี

les atomes d'H peuvent être remplacés successivement par certains atomes de même valeur

tels que Cl. Il faut soumettre à la lumière. (et le brome) (Br)

CH4 + Cl2 = CH3Cl + ClH

CH3Cl + Cl2 = CH2CL2 + ClH

CH2CI2 + C12 + CHC13 + C14

CHC13 + CI2 = CC14 + CI4

(Tétrachlorure de carbone)

บางครั้งเป็นบทสวดสรรเสริญพระเจ้า

"Je vous salue Marie

Pleine de Grâces

Le Seigneur est avec Vous

etc."

บางครั้งเป็นข้อความบนโปสเตอร์ที่ขาดแหว่ง ตัวอักษรจึงตก ๆ หล่น ๆ ไม่สมบูรณ์ และผู้อ่านก็ได้เห็นข้อความในสภาพที่ไม่สมบูรณ์เช่นนั้นด้วย

"Squa Id ATCH

Bar de Band et James W Brown

Fem in

MARTI

ritif"

บางครั้งเป็นแต่เพียงการเรียงชื่อสิ่งของหรือชื่อคนเป็นแถวยาวลงมา ดังเช่นในเวลาที่ Adam นับเศษขยะทั้งหลายที่ถูกคลื่นพัดพามาในทะเล

une peau de banane

une demi – orange

un poireau

un bout de bois

une algue

สิ่งเหล่านี้อาจกล่าวได้ว่าเป็นการ "เล่น" กับตัวอักษรที่ทำให้นึกไปถึง **Calligrammes**[9] ของ Apollinaire ผลที่ตามมาอย่างปฏิเสธไม่ได้คือความรู้สึกแปลกที่เข้ากันอย่างยิ่งกับลักษณะแปลกแยกของตัวละครเอก เช่น การขีดฆ่าข้อความที่ปรากฏอยู่แล้ว เนื่องจากเป็นตอนที่กล่าวถึงสมุดบันทึกของ Adam ผู้ประพันธ์ได้ถ่ายทอดเนื้อหาในสมุดบันทึกอย่างละเอียดตามที่ตัวเอกเขียนไว้ทุกประการ ดังนั้นแม้แต่การขีดฆ่าข้อความที่ไม่ต้องการข้อความที่โหว่หายไปเป็นบรรทัด ๆ หรือความผิดพลาดในการสะกดตัวก็จะปรากฏต่อสายตาของผู้อ่านแทนที่จะใช้การบรรยายแทนแต่ถ้าจะกล่าวในแง่ของการใช้ภาษาที่ไม่ต่อเนื่องโดยตรง ผู้ประพันธ์ยังมีการใช้รูปแบบของภาษาพูดที่ไม่ถูกไวยากรณ์ กระท่อนกระแท่น คำบางคำขาดหายไป ประโยคไม่ต่อเนื่องกันและปะปนกันจนไม่ได้ใจความ ดังเช่นในฉากที่ Adam เข้าไปนั่งอยู่ในบาร์และได้ยินคำสนทนาของผู้ที่อยู่รอบข้าง

"C'est à cause de Georges, je l'ai vu l'autre soir au Mexico, il.

Dans un sens c'est vrai. Mais Ionesco n'est salaud si on te demande ça tu diras que c'est Hé! Jean – Claude tu veux une cigarette? Tu sais un demi à la pression tu n'as pas vingt francs C'est Henri. un copain de Jackie. Je suis et Alors qu'est – ce qu'il y a? Voulez – vous la vérité? Vous savez ce qui est vrai?

pas forcément moderne, il est dans la lignée des moi, après. J'en ai marre, on s'en va, dis?

Jeudi quand il pleuvait, eh bien, ça a marché ployé à la Cité je décharge des caisses deux pour mettre un disque par la peine d'en parler"

รูปประโยคที่ยกมานี้ทำให้นึกถึงรูปประโยคที่แสดงความคิดคำนึงของ Benjy ตัวละครเอกในเรื่อง **The Sound and the Fury** ของ Faulkner น่าสังเกตที่ Benjy เป็นคนปัญญาอ่อนในขณะที่ Adam เป็นคนที่ใคร ๆ หาว่าวิกลจริต

เทคนิคในเรื่อง **John Perkins** ที่สร้างความสับสน ความคลุมเครือไม่แจ่มชัดซึ่งก่อให้เกิดความไม่ต่อเนื่องขึ้นในขณะเดียวกัน คือ การเสนอเหตุการณ์ที่เกิดจากสถานการณ์เดียวกัน มีตัวละครอยู่เหมือนกัน ทว่ามีรายละเอียดของเหตุการณ์แตกต่างกัน ทำให้ผู้อ่านเกิดความสับสนและไม่แน่ใจว่าเหตุการณ์ใดกันแน่ที่เกิดขึ้นกับตัวละครจริง ๆ อะไรคือความจริง อะไรคือ ความเท็จ ซึ่งเทคนิคดังกล่าวเป็นที่รู้จักกันดีใน nouveau roman ที่เรียกกันว่า variante[10] หรือที่ Gérard Genette เรียกว่า récit répétitif แม้ว่าผู้ประพันธ์เรื่องนี้จะกล่าวออกตัวไว้ว่า สิ่งที่เขาเสนอต่อไปนี้ไม่ใช่ variante หรือ exercice de style ก็ตาม[11] ไม่ว่าจะเรียกว่าอย่างไรลักษณะของสิ่งที่ผู้ประพันธ์เสนอก็คือเหตุการณ์ที่เกิดจากสถานการณ์เดียวกัน แต่มีรายละเอียดต่างกัน ซึ่งในเรื่องนี้ก็คือ เหตุการณ์ตอนที่ John มองเข้าไปในห้องใต้ดิน แล้วเห็น Dorothy กับเพื่อนชายหญิงอีกสองคนบนเตียง เหตุการณ์ที่ตามมาภายหลังนี้เองที่สร้างความสับสนแก่ผู้อ่าน เพราะผู้ประพันธ์ได้บรรยายเหตุการณ์ที่ต่อจากนั้นใหม่ด้วยรายละเอียดที่ไม่เหมือนดังที่เล่ามาแล้วผลที่ตามมาหลังจากอ่านเหตุการณ์ทั้งสองจบลงนั้นคือความสับสนอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ เพราะถ้าถือตามการบรรยายในครั้งแรก การตายของ Paddy ก็เป็นไปอย่างกระทันหันและไม่เกี่ยวข้องกับ John แต่ถ้าตามการบรรยายในครั้งที่สอง John ก็มีส่วนในการตายของ Paddy ด้วยและแสดงให้เห็นอย่างชัดแจ้งถึงความไม่ปกติทางจิตใจของตัวละครตัวนี้ เนื่องจากในการบรรยายครั้งแรก ปฏิกิริยาของ John ที่ปรากฏออกมาภายนอกเป็นไปอย่างสงบ แต่ในการบรรยายครั้งที่สองปฏิกิริยาของเขาอาจจะเรียกได้ว่าเป็นปฏิกิริยาของคนบ้าเราดี ๆ นี่เอง นอกจากนั้นตอนจบของเรื่องก็ต่างกันอย่างสิ้นเชิง John ยังคงอยู่ในบ้านนั้นคนเดียวต่อไปในการบรรยายครั้งแรก แต่ในการบรรยายครั้งที่สองเขาได้หนีออกจากบ้านไปตั้งแต่ในคืนที่ Paddy ตาย อะไรคือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริง ๆ กันแน่ Paddy ตายเอง หรือ John ทำให้เธอตาย John บ้าหรือไม่บ้า John อยู่ต่อไปในบ้านหรือหนีออกจากบ้าน เหล่านี้คือคำถามที่หาคำตอบที่แน่นอนไม่ได้ทั้งสิ้น แต่สิ่งที่แน่นอนที่สุดก็คือผู้ประพันธ์ประสบความสำเร็จในการสร้างความคลุมเครือให้กับนวนิยายของเขาและสร้างความสับสนให้กับผู้อ่าน ซึ่งต่างจากนวนิยายประเภทสืบสวนสอบสวนที่ความคลุมเครืออันเกิดจากเงื่อนปมที่ซับซ้อนตลอดจนความสับสนต่าง ๆ ที่ผู้อ่านมีตั้งแต่เริ่มอ่านนวนิยายจะได้รับการเฉลยในตอนท้ายเรื่องจนหมด ทุกสิ่งทุกอย่างจะกระจ่างไม่เหลือความสงสัยไว้อีกต่อไป แต่เรื่อง **John Perkins** นี้เหมือนกับนวนิยายร่วมสมัยของ Suzanne Prou เรื่อง **Méchamment les oiseaux** และ **La Terrasse des Bernardini** ซึ่งใช้เทคนิคเดียวกันนี้และทำให้ผู้อ่านถามตัวเองว่า อะไรคือความจริง ซึ่งปัญหานี้ดูจะเป็นปัญหาที่นักประพันธ์ร่วมสมัยให้ความสำคัญมากและดูเหมือนว่า ความคิดเห็นเกี่ยวกับความจริงของนักประพันธ์ร่วมสมัยเหล่านี้

จะคล้ายคลึงกัน นั่นคือเห็นว่าไม่ มีความจริงใดที่จริงแท้แน่นอน Suzanne Prou กล่าวว่า

"Il n'y a pas de vérité objective. Je ne crois pas que ça existe, la verité. Moi, je crois que chacun voit les choses à sa manière. Moi, je me garderai bien de dire que c'est blanc ou c'est noir. Je pense que ce qu'il faut dire, bon, tel personnage le voit blanc, tel autre le voit noir. Mais où est la vérité? Je ne sais rien, je ne sais pas."(12)

การศึกษานวนิยายทั้ง 4 เรื่องนี้เป็นเพียงความพยายามที่จะศึกษาถึงรูปแบบการสร้างนวนิยายรูปแบบหนึ่งของนักประพันธ์ฝรั่งเศสร่วมสมัย เราได้พยายามศึกษานวนิยายในแง่มุมต่าง ๆ ทั้งในด้านตัวละคร บรรยากาศ ภาษา แต่การศึกษานี้ก็ยังมิได้ตอบคำถามว่า เพราะเหตุใดนวนิยายร่วมสมัยจึงมีลักษณะของความแปลกแยกยิ่งกว่านวนิยายในยุคใด ๆ ที่ผ่านมา เรายังไม่สามารถตอบคำถามนี้ในที่นี้ได้ แต่เราอาจจะพอได้คำตอบจากนวนิยายอเมริกันร่วมสมัยที่ตอบคำถามนี้ให้แก่เราว่า "เพราะสังคมปัจจุบัน"

เชิงอรรถ

(1) — Patrick Modiano เกิดเมื่อปี ค.ศ. 1945 นวนิยายเรื่องแรกของเขาตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 1968 เขาได้รับรางวัล Goncourt ในปี ค.ศ. 1978 จากเรื่อง **Rue des Boutiques Obscures**

— **Yves Navarre** เกิดเมื่อปี ค.ศ. 1940 เขาหัดเขียนนวนิยายและบทละครมาก่อนหลายเรื่องก่อนจะตีพิมพ์นวนิยายที่เป็นที่รู้จักกันดีเรื่องแรกในปี ค.ศ. 1971 เขาได้รับรางวัล Goncourt ในปี ค.ศ. 1960 จากเรื่อง **Le Jardin d'Acclimatation**

— Henri Thomas เกิดเมื่อปี ค.ศ. 1912 นวนิยายเรื่องแรกของเขาตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 1940 แต่เพิ่งจะประสบความสำเร็จหลังปี ค.ศ. 1960 เป็นต้นมา

— J.M.G.Le Clézio เกิดเมื่อปี ค.ศ. 1940 นวนิยายเรื่องแรกของเขาคือ **Le Procès – Verbal** ได้รับการตีพิมพ์เมื่อเขาอายุได้เพียง 23 ปี และได้รับรางวัล Renaudot

(2) สำนักธรรมศาสตร์และการเมือง ราชบัณฑิตยสถาน, **ศัพท์ปรัชญาและตรรกศาสตร์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน**, บพิธการพิมพ์, กรุงเทพฯ 2524.

(3) ถ้าจะถือว่า Préface ของ Sartre ในนวนิยายเรื่อง **Portrait d'un Inconnu** ของ Sarraute เป็นการเปิดศักราชใหม่ของการวิจารณ์การสร้างตัวละคร และถ้าจะใช้ความเรียงเชิงทฤษฎี **Pour un Nouveau Roman** ของ Robbe-Grillet เป็นเกณฑ์ในการแยกความแตกต่างระหว่างตัวละครแบบเก่าและตัวละครแบบใหม่

(4) ชื่อที่ใช้เรียกตัวละครเอกในเรื่องเป็นชื่อที่สหายนักสืบเป็นผู้ตั้งให้และเพื่อนผู้นี้ให้สถานภาพบุคคลตามกฎหมายแก่เขาด้วย

"– Tenez, m'avait-il dit en ouvrant une grande enveloppe qui contenait une carte d'identité et un passeport. Vous vous appelez maintenant "Guy Roland"."

(5) "Il se revoit enfant, tapant du pied à longueur de journée dans les poubelles vides de sa rue, à Brooklyn : il voulait voir quel bruit ca faisait, le creux, le creux sale, et pour chaque poubelle il captait un son différent, une histoire différente. Et puis un jour il s'était dit que la ville n'était qu'une grande poubelle et qu'il pourrait taper dedans pour voir, comme ça, pour s'amuser, quel son ça ferait. Et chaque jour, la ville faisait un bruit nouveau. Et parfois, dans les poubelles, il découvrait des merveilles anonymes, des victimes."

(6) ความจงใจของอาดัมในการละทิ้งชีวิตสังคมเห็นได้ชัดจากการทิ้งหลักฐานให้ผู้อื่นเข้าใจว่า เขาตายไปแล้ว "...je suis revenu la nuit, et puis j'ai balancé ma moto à la mer. Comme ça, je me faisais

passer pour mort, et je n'avais plus besoin de faie croire à tout le monde que j'étais vivant," (...) "Je suis content qu'on pense partout que je suis mort."

(7) ในนวนิยายร่วมสมัยอีกเรื่องหนึ่งคือ Les Patapharis ของ Suzanne Prou "การเปลี่ยนตัวตน" เช่นนี้เกิดขึ้นกับตัวละครที่มีภาวะจิตใจไม่ปกติ ตัวละครรู้สึกว่าตัวเองกลายร่างเป็นต้นไม้

(8) Rue Copernic, II (XVI^{e}). PASsy 72–29
Chancellerie : rue de la Pompe, 115 (XVI^{8}). PASsy 10–90.
M. le docteur Carlo Aristimuno Coll, envoyé extra extraordinaire et ministre plénipotentiaire.
M. Jaime Picon Febres. Conseiller.
M. Antonio Maturib. Premier secrétaire.
M. Antonio Briuno. Attaché.
M. le Colonel H. Lopez–Mendez. Attaché militaire.
M. Pedro Saloaga. Attaché commercial.

(9) ลองเทียบการเล่นตัวอักษรของนักประพันธ์ทั้งสองดังนี้

A	Et je fu
D	m
O	e
N	du
A	ta
I	bac
Elohim Eloher	de
Z	
E	Zo NE
B	(จากโคลงชื่อ Fumées ใน
A	Calligrammes)
O	
P	
H	

(จาก **Le Procès**) + **Verbal**

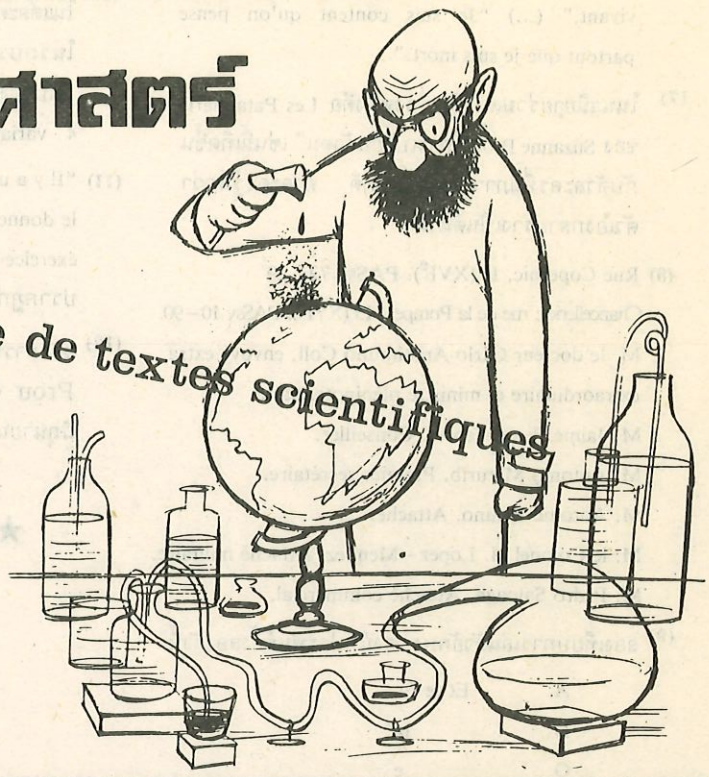
(10) เช่นฉากขยี้กิ้งกือใน **La Jalousie** ของ Robbe-Grillet ซึ่งปรากฏถึง 5 ครั้งด้วย รายละเอียดที่ต่างกันไปในแต่ละครั้ง หรือฉากการกลับมาของ A... และ Franck ในรถบรรทุกเล็กในนวนิยายเรื่องเดียวกัน ซึ่งมีการกลับมาสองครั้งและการกลับมาในครั้งที่หนึ่ง มีถึง 4 variantes

(11) "Il y a un autre dénouement à **John Perkins.** Si je le donne ici, ce n'est pas à titre de variante ou d' exercice de style," ข้อความดังกล่าวของผู้ประพันธ์ปรากฏก่อนที่จะเริ่มการบรรยายครั้งที่สอง

(12) จากการที่ผู้เขียนบทความได้ไปสัมภาษณ์ Suzanne Prou ด้วยตนเองเป็นครั้งที่สองเมื่อวันอังคารที่ 16 มิถุนายน 1981

★★★★★★★★★

การอ่านแอกสาร ทางวิทยาศาสตร์



*ศรีจันทร์เพ็ญ ชูขจร**

ข้าพเจ้าได้มีโอกาสกลับไปเพิ่มพูนความรู้ที่ Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III) เมื่อ พ.ศ. 2523 ได้ทำการศึกษาค้นคว้าข้อเขียนด้านวิทยาศาสตร์ โดยมีอาจารย์ Sophie MOIRAND เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาให้คำแนะนำ ให้กำลังใจ ทำให้งานลุล่วงไปด้วยดี จึงขอเล่าประสบการณ์สู่กันฟัง

1. ทำไมจึงเลือก textes เกี่ยวกับวัว

จุดประสงค์ของการค้นคว้านี้ คือต้องการทำความรู้จักกับ textes ด้านการเกษตร เพื่อนำมาปรับปรุงการสอนอ่านแก่นิสิตเกษตร แต่เนื่องจากสาขาเกษตรมีขอบเขตกว้างขวาง ประกอบกับมีเวลาค้นคว้าจำกัด จึงจำเป็นต้องกำหนดหัวข้อให้แคบลงมาอีก จึงเลือก textes เกี่ยวกับการเลี้ยงวัว (élevage bovin) เพราะประเทศฝรั่งเศสเจริญก้าวหน้าด้านนี้มาก (“élevage bovin” มีขอบเขตกว้างขวาง เริ่มตั้งแต่วัวเกิดจนกระทั่งถึงจุดจบที่โรงฆ่าสัตว์ กล่าวถึงการเลือกวัวพันธุ์ การผลิตวัวนม ที่อยู่ อาหาร สุขลักษณะ โรค การป้องกันโรค การฆ่าสัตว์ เป็นต้น) การอ่าน textes ด้านนี้อาจจะเป็นประโยชน์ต่อผู้เกี่ยวข้องกับวัวบ้างไม่มากก็น้อย

2. จุดมุ่งหมายของการค้นคว้า

แบ่งเป็น 2 ตอน

1. สำรวจข้อเขียนประเภทต่าง ๆ เกี่ยวกับวัว เพื่อนำมาวิเคราะห์ลักษณะของข้อเขียนนั้น ๆ ว่ามีลักษณะการเขียนอย่างไร

* อาจารย์คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

2. นำวิธีการสอนใหม่มาประยุกต์ใช้ในการสอนอ่าน textes เหล่านี้

3. การหาข้อมูล

หลังจากตัดสินใจที่จะค้นคว้าด้านนี้แล้วก็เริ่มงาน โดยสำรวจวารสาร หนังสือที่เกี่ยวข้องจากห้องสมุด เริ่มจากห้องสมุดของ Centre Georges Pompidou ก่อน ถึงแม้ว่าห้องสมุดนี้จะเป็นห้องสมุดใหญ่มีหนังสือมากมาย ทุกสาขา แต่มีหนังสือและวารสารด้านนี้ไม่มากพอ น่าที่จะไปห้องสมุดสาขานี้โดยเฉพาะ หลังจากสืบเสาะหา ในที่สุดก็พบห้องสมุดของ Assoeiatoion pour la Diffusion à l'Etranger des Techniques de l'Elevage Français และห้องสมุดของ Institut National Agronomique, Paris – Grignon

ที่ห้องสมุดทั้งสองแห่งนี้ได้พบเอกสารด้านนี้มากมาย เป็นการยากสำหรับผู้ที่ไม่มีความรู้ด้านนี้ที่จะแยกแยะออกว่าเอกสารเล่มไหนเป็นอย่างไร ฉนั้นจึงไปขอความช่วยเหลือจากอาจารย์ท่านหนึ่งของ Institut National Agronomique, Paris – Grignon ท่านได้กรุณาแนะนำและเพิ่มเติมเอกสารที่ครอบคลุมทุกระดับความรู้ให้ อาจารย์ท่านนี้ คือ อาจารย์ Jean – Paul BONVALLET

4. เอกสารที่พบ (textes rencontrés)

1. **หนังสือ** ได้แก่ หนังสือบทเรียนและหนังสืออ้างอิง

2. **วารสาร** ประกอบด้วย วารสารรายสัปดาห์ รายเดือน รายสองเดือน รายสามเดือน วารสารเหล่านี้ไม่มีวางขายตามแผงหนังสือพิมพ์หรือในร้านขายหนังสือ ผู้ที่สนใจจะต้องบอกรับเป็นสมาชิก ฉนั้นจึงกล่าวได้ว่าวารสารเหล่านี้พิมพ์สำหรับผู้ที่สนใจ ผู้ที่เกี่ยวข้องด้านนี้ อาจแบ่งเป็นประเภทได้ดังนี้

ก. วารสารสำหรับนักวิชาการ (revues spécialisées) เป็นวารสารที่รวบรวมรายงานการค้นคว้าทดลองของนักวิชาการ เพื่อเผยแพร่ผลงานของตนแก่นักวิชาการในแวดวงเดียวกัน วารสารประเภทนี้เป็นสื่อในการเผยแพร่ความรู้ใหม่ ๆ แก่นักวิทยาศาสตร์ด้วยกันได้อย่างรวดเร็ว นักวิทยาศาสตร์ถือเป็นความภูมิใจที่เป็น "คนแรก" ที่สามารถค้นพบวิธีใหม่ ๆ มีผลการทดลองใหม่ ๆ ปรับปรุงผลของการทดลองที่แล้วมาให้ดีขึ้น

- **Annales de Biologie animals, Biochimie, Biophysique,** Institut National de la Recherche Agronomique.
- **Annales de Technologie Agricole,** Institut National de la Recherche Agronomique.
- **Annales de Zootechnie,** Institut National de la Recherche Agronomique.
- **Bulletin Technique,** Centre de Recherches Zootechniques et Vétérinaires de Théix, Institut National de la Recherche Agronomique.
- **Les Cahiers de Médecins Vétérinaires,** Paris, SPECIA.
- **Informations Techniques des Directions des Services Vétérinaires,** Ministére de l'Agriculture.

ข. วารสารสำหรับผู้มีความรู้ด้านนี้ (revues semi – vulgarisées de haut niveau) ประกอบด้วย บทความทางวิชาการ เรียบเรียงโดยนักวิชาการ (ingénieur agronome) เพื่อให้ความรู้คำแนะนำ แก่ผู้ที่มีความรู้ทางด้านนี้ แต่ไม่ใช่นักวิชาการ ได้แก่ เจ้าหน้าที่เกษตร เกษตรกร อาจารย์และนักศึกษา (โดยเฉพาะอาจารย์และนักศึกษาจะใช้วารสารนี้เป็นหนังสืออ่านเพื่อเพิ่มพูนความรู้)

— **Bulletin de l'Elevage Français,** Association pour la diffusion à l'étrange des techniques de l'élevage francais, Paris, Le Carroussel.
— **Cahiers des Ingénieurs Agronomes,** Institut National Agronomique.

ค. **วารสารสำหรับเกษตรกร (revues semi – vulgrisées pour des agriculteurs)** ส่วนใหญ่จะเป็นวารสารรายสัปดาห์ มีเนื้อหาเกี่ยวกับการเกษตรทั่ว ๆ ไป

— **Agrisept**
— **Entreprises Agricoles**
— **La France Agricole**
— **Le Coop'ain**
— **Education Promotion** (destiné aux adultes à la formation permanente)

5. การจำแนกผู้อ่าน

สำหรับผู้อ่านเราแบ่งออกได้เป็น 2 กลุ่ม คือ

1. **กลุ่มนักวิชาการ (public scientifique)** ได้แก่ ผู้ทำการค้นคว้าทดลอง ผู้เชี่ยวชาญ อาจารย์ และผู้เชี่ยวชาญในอนาคต คือนักศึกษาด้านเกษตรนั่นเอง

2. **กลุ่มที่ไม่ใช่นักวิชาการ (public moins spécialisé)** ประกอบด้วย เจ้าหน้าที่ปศุสัตว์ (technicien d'élevage) อาจารย์ นักศึกษา เกษตรกร เป็นต้น

6. หลักในการเลือกข้อมูล

เลือกโดยดูว่าใครเป็นผู้เขียน เขียนให้ใครอ่าน และมีจุดมุ่งหมายในการเขียนอย่างไร

1. **ใครเป็นผู้เขียน**

อาจกล่าวได้ว่าผู้เขียนทั้งหมดเป็น ingénieur agronome แต่ผู้เขียนจะไม่ใคร่แสดงตนหรือแสดงความคิดเห็นส่วนตัวลงไป เพราะในการเขียนบทความทางวิทยาศาสตร์ผู้เขียนมุ่งที่จะให้ความรู้หรือเล่าประสบการณ์ให้ผู้อ่านฟัง

2. **เขียนให้ใครอ่าน**

ผู้เขียนจะคำนึงว่ากำลังเขียนให้ใครอ่าน เพราะวิธีเขียนจะแตกต่างกัน ยกตัวอย่างเช่น บทความที่เขียนให้นักวิชาการด้วยกันอ่าน ผู้เขียนจะใช้คำศัพท์เฉพาะ (vocabulaire spécifique) และให้รายละเอียดด้านเทคนิคมากที่สุด ในทางตรงกันข้ามถ้าเขียนให้ผู้อ่านที่ไม่ใช่นักวิชาการ ผู้เขียนก็จะพยายามเขียนให้เข้าใจง่ายขึ้น โดยใช้ตัวพิมพ์หลาย ๆ แบบ รูปภาพ แผนภูมิ และจะอธิบายหรือให้คำนิยามของศัพท์เทคนิค

3. **จุดมุ่งหมายในการเขียน**

เราต้องดูว่าผู้เขียนมีจุดมุ่งหมายในการเขียนอย่างไร เช่น เขียนเป็นตำรา หนังสืออ้างอิง เล่าถึงงานค้นคว้าทดลองของเขาว่าดำเนินการอย่างไร ผลออกมาอย่างไร หรือเขียนเพื่อให้ความรู้กว้าง ๆ

7. ข้อมูลที่นำมาวิเคราะห์

ข้อมูลของเราประกอบด้วย textes ทุกระดับ แบ่งเป็น 4 ประเภท

– รายงานการค้นคว้าทดลองจากวารสารวิชาการ 7 textes

– บทเรียนของนักศึกษา Institut National Agronomique, Paris – Gignon ปีที่ 2 1 textes

– ตำรา หนังสืออ้างอิง 5 textes

– บทความจากวารสารสำหรับผู้มีความรู้ด้านนี้ 7 textes

8. การวิเคราะห์ข้อมูลที่เลือกมา

เราทำการวิเคราะห์ข้อมูลที่เลือกมา โดยการตั้งข้อสังเกตดังนี้

8.1 คำศัพท์ (approche lexicale)

ในศาสตร์แต่ละสาขามีศัพท์เฉพาะและศัพท์วิทยาศาสตร์ ซึ่งส่วนใหญ่ถูกยืมมาจากศัพท์ทั่วไป (lexique général)

ก. ศัพท์เทคนิค (vocabulaire technique) คือศัพท์เฉพาะของสาขาวิชานั้น ๆ ศัพท์เทคนิคนี้ทำให้เราสามารถแยกแยะศาสตร์หนึ่งออกจากศาสตร์หนึ่งได้ เช่น veau sous la mére, veau de lait, veau de boucherie, taureau adolescent, taurillon, génisson เป็นต้น จะเห็นได้ว่าศัพท์เทคนิคส่วนใหญ่เกิดจากการนำข้อความมาขยายคำนาม ทำให้เกิดคำที่ให้ความหมายเฉพาะลงไป คำที่มีข้อความมาขยายมากเท่าไรก็ยิ่งเป็นศัพท์เทคนิคมากขึ้นเท่านั้น

ข. ศัพท์วิทยาศาสตร์ (vocabulaire scientifique) คือศัพท์ที่ไม่ได้ใช้ในสาขาใดสาขาหนึ่งโดยเฉพาะ ศัพท์กลุ่มนี้ประกอบด้วยศัพท์ที่ใช้ในชีวิตประจำวัน และศัพท์เฉพาะ (vocabulaire spécifique) ประกอบด้วย

– คำนามบอกถึงการกระทำ (nom d'action) และคำที่เกี่ยวข้องกับวิทยาศาสตร์พื้นฐาน เช่น observation, utilisation, fermentation, ramassage, matiére เป็นต้น

– คำกริยาพื้นฐาน (verbes primaires) คือคำกริยาที่อยู่ในกลุ่มศัพท์พื้นฐาน (lexique fondamental) แต่ความหมายของคำกริยาเหล่านี้ขึ้นกับคำนามที่มันประกอบ เช่น

obtenir	des résultats
	une solution
	une digestibilité
observer	des différences
	des résultats
mettre	en garde
	en évidence

ฯลฯ

การใช้คำกริยาพื้นฐานกับคำนามนี้ เพื่อเน้นความสำคัญของการกระทำนั่นเอง เช่น

prendre des risques	แทน	risquer
réaliser un lavage	แทน	laver
faire un ramassage	แทน	ramasser
faire la classification	แทน	classifier

นอกจากนี้ยังมีคำกริยาที่ใช้เพื่อบอกว่าผู้ค้นคว้าทดลองได้ทำอะไรบ้าง เช่น considérer, constater, comparer, observer, obtenir, proposer, trouver, reprocher ฯลฯ

8.2 รูปประโยค (phrase)

รูปประโยคที่พบส่วนใหญ่จะเป็นประโยคพื้นฐาน คือประธาน + กริยา และมีข้อความมาขยายเพื่อให้รายละเอียดที่ชัดเจน

"**Le gain** de poids vif supplémentaire obtenu par rapport au maïs – grain seul **a** en effet **atteint prés de 150 g/j** en apportant 250 g de tourteau d'arachide en substitution à 150g de maïs – grain, mais avec dans ce cas un apport énergtique légérement supérieur (+0,2 UFL)."

คำที่นำมาขยายความหมายของประโยคพื้นฐาน ได้แก่ compléments du nom และ compléments circonstanciels du verbe

ก. Compléments du nom คือคำที่ขยายความหมายของคำนาม จะพบในรูปของ

— un relatif

"substances **qui** se trouvent dans le sérum d'un animal à la suite de l'injection d'éléments figurés vivants ou morts"

"quatre concentrés protéiques **dont** la composition et le mode de préparation sont indiqués dans le tableau I"

— un participe passé

"les aliments d'allaitement **destinés** au veau préruminant à l'engrais"

"deux concentrés protéiques **obtenus** l'un par fermentation et l'autre par extraction éthanolique dans & galactosides à chaud"

— un participe prisent

"le lait **ayant** une acidité inférieure à 190 Dornic"

"les animaux **présentant** des symptomes cliniques d'hypocalcémie"

— un adjectif

"l'utilisation **digestive** de différentes protéines **susceptibles** de remplacer celle du lait dans les aliments d'allaitement."

— un groupe prépositionnel

le lieu :

— engraissement **à l'étable**

— entrée **en station**

l'appartenance :

— qualité **du producteur**

— nourriture **des jeunes**

l'objet de nom d'action :

— mesure **de l'acidité**

— prévention **de la myopathie**

le but, la destination :

— salle **de traite**

— station **d'engraissement**

l'espèce :

— cage **à bilan**

— race **de travail**

— vente **en carcasse**

le contenu :

— teneur **en molybdène**

— troupeau **de vaches laitères**

le moyen :

— traitement **par distribution d'oligoéléments**

— extraction **à l'éther éthylique**

la quantité :

— bidon **de 20 litres**

— période **de 10 jours**

etc.

ข. Compléments circonstanciels du verbe คือคำที่ขยายกริยาว่าเกิดขึ้นที่ไหน เมื่อไหร่ เกิดขึ้นอย่างไร มีสาเหตุมาจากอะไร ผลเป็นอย่างไร เป็นต้น

มีข้อสังเกตสำหรับคำขยายที่บอกถึงสาเหตุ จะไม่ใช้ "parce que" แต่จะใช้ entraîner, dépendre de, résulter, réduire, conduire, détruire, déterminer, prévenir, permettre ฯลฯ

"l'hypocalcémie bitulaire **résulte d'**une hypersécrétion transitoire de calcitonine survenant chez la vache au moment du vêlage."

"Ces facteurs (les facteurs antitrypsiques) **rduisent** les sécrétions et l'activité de la trypsine et de la chymotrypsine."

"L'incorporation de tourteau de soja cru dans les aliments d'allaitement **a conduit** à des résultats médiocres."

"Le taitement du tourteau par la chaleur humide **détruit** les facteurs antitrypsiques et améliore l'utilisation digestive de ses protéines."

"L'ingestion de l'aliment Poisson micronisé **entraîne**, (...) un afflux plus important dans le duodénum d'azote total et d'azpte protéique."

"l'ingestion des aliments Poisson micronisé, Soja concentré, Soja fermenté et surtout Féverole semble **provoqure** un accroissement des quantités d'azote protidique d'origine endigène..."

"un ensilage d'herve récolté au début de l'épiaison (à 27 % de MS) et bien conservé **permet** un niveau d'ingestion élevé..."

8.3 วิธีเขียน (Onérations énonciatives)

ศึกษาการเขียนแบบต่าง ๆ ของผู้เขียน เช่น การแสดงความคิดเห็น การคาดคะเน การให้คำแนะนำแก่ผู้อ่าน เป็นต้น

ก. ประธานของประโยคที่หมายถึงผู้เขียน และผู้อ่าน พบแต่ on แล nous เท่านั้น

"**Nous** mettrons en évidence les facteurs qui interviennent dans la recherche de bonnes conditions d'ambiance en **nous** appuyant sur le cas du veau."

"Si l'**on** compare par contre les taux de morbidité en fonction de l'époque de l'année **on** trouve les chiffres suivants : ..."

ข. กาล (Temps)

— Présent พบมากในบทเรียนตำรา เพื่ออธิบายคำจำกัดความ สิ่งที่เป็นความจริงที่มีการพิสูจน์แล้ว

"On **dispose** de très peu de données concernant l'utilisation digestive des animaux du lactosérum. Des travaux récents réalisés à l'I.N.R. A. De Theix **montrent** qu'un apport de lactose dans la ration **améliore** la digestibilité du magnésium, du calciun et indirectement du phosphore."

— Passé composé, imparfait และ plus – que – parfait พบมากในรายงาน การทดลอง

"Les animaux Charolais **ont été élevés** sous leur mère jusqu'au sevrage vers 300 kg. Les animaux Frisons, conduits en nurserie, **ont été sevrés** à 16 semaines au poids vif fe 110 kg. A partir de sevrage, tous les animaux **out recu** à volonté des rations comportant au moins

"Les résultats d'un essai précédent (HODEN et JOURNET, 1978) nous **avaient montré** que l'utilisation d'un blé riche en azote, apporté à des génises d'élevage comme seul complément (2, 6 kg.) d'une ration de paille, **avait permis** d'obtenir des performances satisfaisantes. A même apport de complément énergétique, les croissances obtenues (450 g/j.) **avaient** en effet **été comparables à celles observées avec les sources d'ANP ...**"

— **Futur** ไม่ได้ใช้เพื่อบอกอนาคตกาล แต่ใช้เพื่อแนะนำ หัวข้อเรื่อง งานที่ทำ หรือประสบการณ์ นอกจากนี้ยังใช้เมื่อต้องการให้คำแนะนำอีกด้วย

"Nous n'en **traiterons** pas ici les aspects les mieux connus pour nous contenter de traits de l'accumulation des lipides intramusculaires conjointement avec l'ensemble des phénomènes qualificatifs. Nous **présenterons** simplement et **définirons,** en premier lieu, les différents types de lipides entrant dans la composition des tissus et nous **montrerons** les aspects les plus généraux de leur évolution."

คำกริยาที่ใช้มี 3 formes เท่านั้นคือ บุรุษที่ 3 เอกพจน์ และพหูพจน์ และบุรุษที่ 1 พหูพจน์

ค. มาลา (Modalités)

— การคาดคะเน (Modalité du probable) ผู้เขียนใช้ Conditionnel présent เพื่อบรรยายถึงสิ่งที่อาจจะเป็นไปได้ คำว่า "อาจจะ" สำหรับนักวิทยาศาสตร์นั้นหมายถึงว่าสิ่งนั้นยังไม่มีการพิสูจน์อย่างแน่ชัดลงไป

เราพบ conditionnel présent ในบทสรุป (conclusion) ของรายงานการค้นคว้าทดลอง ผู้เขียนจะให้คำแนะนำหรือแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับ

ผลของการค้นคว้านัน ๆ ในบทความที่เกี่ยวกับโรค เราพบการคาดคะเนในบทที่พูดถึงการป้องกันโรค

"L'excès de molybdène **déterminerait** donc une carence en cuivre mais inversement le molybdène **préviendrait** les méfaits d'un excès de cuivre.

Les sulfates **détermineraient** aussi une certaine protection contre la toxicité du molybdène.

Le mode d'action du molybdène est mal connu : Il y **aurait** augmentation des phosphatases alcalines dans le sang et le foie; il **pourrait** peut – être inhiber des systèmes enzymatiques en diminuant les réserves hypatiques en cuivre.

นอกจากนี้ยังใช้ verbe pouvoir เพื่ออธิบายหรือให้คำจำกัดความ

"Les anticorps de formation locale **peuvent** diffuser ou non dans l'organisme suivant qu'il existe ou non une barrière; dans le cas de la manelle, les anticorps mammaires ne **peuvent** pas d'échapper,"

— การให้คำแนะนำ ผู้เขียนจะให้คำแนะนำผู้อ่าน โดยใช้คำว่า il faut.... il convient de..., devoir, conseiller, surtout, la nécessité เป็นต้น พบมากในบทเรียน ข้อเขียนที่มุ่งให้ความรู้แก่เกษตรกร นอกจากนี้ผู้เขียนยังใช้คำกริยา รูปอนาคตกาล (futur simple) และรูป infinitif อีกด้วย

"**Pour** donner au veau toutes les chanches de survie, **il faut** dans les élevages menacés prendre l'ensemble des précautions suivantes : ..."

"**Il convient de** rechercher les qualités propres au "reproducteur"..."

"La **nécessité** pour le nouveau – né d'avoir des protéines est largement couverte par le colestrum mais le problème des besoins protidiques de la vache en fin de gestation ne **doit** pas être négligé. C'est **surtout** la vitamine A qui a fait l'objet de nombreux travaux : on **doit** veiller à un apport suffisant à la mère en fin de gestation et **surtout** envisager le problème de l'apport au veau dès sa naissance. Les travaux scientifiques ètant contradictoires nous **conseillons** la conduite empirique suivante :..."

"... pour la traite en étable on **attachera** le gueue de la vache pour viter qu'elle ne souille le lait et la figure du trayeur. (...) on **détectera** précocement et systématiquement les maladies particulièrement dangereuses (...) l'atmesphére de celle – ci ne **devra** pas être polluée et pour cela on **évi – tera** dans l'heure qui"

"**Nettoyer** les voies respiratoires en enlevant les glaires des naseaux, et s'il n'y a pas de respiration, **réanimer** le veau :..."

— การแสดงความคิดเห็น ผู้เขียนแสดงความคิดเห็น โดยใช้คำคุณศัพท์หรือคำขยายกริยา เช่น Il est difficile..., il est intéressant..., malheurensement... เป็นต้น

"**Il est difficile** de relier les symptômes cliniques aux variations biochimiques observées au niveau du plasma sanguin."

"**Il est** cependant **intéressant** de signaler que la calcitoninémie est très diminuée après insufflation mammaire (Barlet, 1971)."

"**Malheureusement,** le prix de la synthèse chimique de ce composé est actuellement tellement élevé qu'il

แต่ต้องไม่นำคำพวกนี้ไปปนกับกลุ่มคำที่ผู้เขียนใช้เพื่อบอกผลของการทดลอง เช่น important, satisfaisant, faible, médiocre เป็นต้น

"Pendant toute la durée de l'expérience, l'état sanitaire a été **satisfaisant** et la fréquence des jours de diarrhées a été très **faible** pour les aliments Soja concentré, Soja fermenté et Poisson micronisé (respectivement 0,5 et 5 p. 100). En revanche, avec l'aliment Féverole, l'état sanitaire des animaux a été **médiocre** et la fréquence des jours de diarrhées a été **importante,...**"

8.4 การอธิบายรายละเอียด (Opérations discursives) ศึกษาว่าผู้เขียนมีวิธีเขียนอย่างไรเมื่อต้องการให้คำจำกัดความ ให้รายละเอียด ยกตัวอย่าง สรุป ฯลฯ

ก. การให้คำจำกัดความ (Définition) ผู้เขียนจะใช้คำ C'est, est est appelé, est dit, c'est à dire, est caractérisé par, se caractérise par, est formé de, tels que ฯลฯ

"L'immunité **c'est** l'état de protection contre les facteurs pathogènes;..."

"L'Hypocalcémie vifulaire (ou syndrome vitulaire) **est** une maladie métabolique qui frappe la vache laitière à forte production."

"Les acides gras à faible poids moléculaire (en C2, C3, C4) **sone appelés** "acides gras volatils".

"Quand il n'existe pas de double liaison, l'acide gras **est dit** "saturé".

"Il convient de rechercher les qualités propres au "reproducteur", **c'est à dire** des caractères sexuels accusés aussi bien chez le mâle que chez la femelle."

"le syndrome vitulaire **est caractérisé** par une hypoesthésie au niveau des extrémités et une hypothermie plus ou moins accentuée."

"La vitamine B, **est formée** de la condensation d'un noyeau pyrimidique et d'un noyau thiazol réunis par un chaînon méthylène:"

"Divers facteurs modifient l'évolution de la composition corporelle, **tels que** le sexe, la race, le niveau élémentaire."

นอกจากนี้ยังพบการใช้ Apposition คือ คำขยายความที่วางไว้หน้าหรือหลังคำนั้น ประกอบด้วย เครื่องหมาย virgule, deux points, tirets, parenthèses หรือคำว่า ou

"elle est soit passive, transmise par le mère au nouveau – né, soit active, acquise par le foetus ou le nouveau – né"

"Vaccin. – Substance qui, introduite dans un organisme lui confère l'immunité active par réaction de l'organisme lui – même, élaborant des substances immunisantes."

"Elle comprend sept bâtiments dont une nurserie de 70 places, tous à ossature en bois, ouverts sur une face (au Sud), et construits dans l'axe des vents dominants (Ouest, Nord – Ouest, Est, Sud – Est),

ข. การให้รายละเอียด (Description) ผู้เขียนจะอธิบายรายละเอียดแก่ผู้อ่านโดยใช้ตาราง แผนภูมิ แผนที่ รูปภาพ ฯลฯ หรือแบ่งเป็นหัวข้อย่อยเรียงตามลำดับ

"Quatre concentrés protéiques (...) dont la composition et le mode de préparation **sone indiqués** dans le **tableau I,** ont servi à préparer quatre aliments d'allaitement dans lequels ils apportaient de 73 à 81 p. 100 des protéines **(tabl. 2)**

"Toutes sortes de vaccins ont été essayés et compares :

— des stocks vaccins,
— des antibectériens (antipasteurellique essentiellement),
— des veccins antiviraux polyvalents."

"L'animal de boucheris doit réaliser une conformation donnant :

a) Un gros rendement en viande nette;
b) Un gros rendement au désossage;
c) Une grande proportion de morceaux de première catégorie (morceaux à rôtir et à frire)."

8.5 การเปลี่ยนประโยคให้เป็นคำนาม (Nominalisation)

การที่เราให้ความสำคัญกับ nominalisation นี้ เพราะพบมากในข้อมูลของเรา เนื่องจากผู้เขียนต้องการเน้นให้เห็นความสำคัญของการทดลอง ขั้นตอนของการค้นคว้า ผลของการทดลองนั่นเอง นอกจากนี้ยังใช้แทนคำกริยาที่กล่าวถึงแล้วเพื่อย้ำถึงสิ่งที่ได้เขียนไปแล้ว เพื่อความต่อเนื่องกันระหว่างประโยค หรือระหว่าง paragraphe

"il y aurait **augmentation** des phosphatases alcalines dans le sang et le foie;"

"L'**apparition** des dents de remplacement est retardée."

"La **médiocrité** des résultats zootechniques obtenus avec l'aliment Féverole a peut – être causée également par d'autres substances indésirables,..."

"La digestibilité des constituants membranaires de la ration **est** légèrement **réduite** en présence de la laclosérum. L'importance de **cette diminution** dépend du pourcentage de lactose dans le régime."

"Le veau peut **perdre de la chaleur** à la fois par convection et par radiation à la surface de son corps, c'est la chaleur sensible, et aussi **par l'évaporation d'eau** au niveau de la peau et des poumons, c'est la chaleur latente d'évaporation. **La perte de vapeur d'eau** provient pour 25 à 35% du système respiratoire et pour le reste de la peau."

"Ce rodage peut demander de quelques jours à quelques semaines selon que **l'éleveur intervient** ou nonselon aussi la plus ou moins bonne conception de l'installation.

Cette intervention de l'éleveur n'est pas obligatoire en principe:..."

"**Appréciation** du veau blanc.

La conformation et les dépôts de gras **s'apprécient** de la même façon que pour le boeuf."

8.6 การเปลี่ยนกรรมให้เป็นประธานของประโยค (Passivation)

ในข้อมูลของเรานอกจากระบบการใช้ nominalisation มากแล้วยังพบ verbe passif ที่เปลี่ยนรูปมาจาก verbe actif และ verbe passif pronominal อีกด้วย เพื่อให้ความสำคัญกับสิ่งที่กำลังพูดถึง หรือสิ่งที่นำมาทดลอง

"Les veaux **faient pesés** à jeun le matin (...) Les quantités refusées **ont été pesées** après chaque repas (...). Les fèces et les urines de chaque veau **ont été recueillies** séparément et pesées tous les jours.

Dans les liquides de l'organisme, la thiamine **se rencontre** sous trois formes:...

9. สรุป

หลังจากทำความรู้จักกับ textes ด้าน élevage bovin แล้ว ก็อาจกล่าวได้ว่าพอจะรู้จักลักษณะของ

textes ด้านวิทยาศาสตร์บ้างเล็กน้อย หวังว่าข้อสังเกตต่าง ๆ ที่นำมาเล่าสู่กันฟัง คงจะเป็นประโยชน์ต่อท่านที่สนใจ อาจนำไปเปรียบเทียบกับข้อเขียนวิทยาศาสตร์สาขาอื่น ดูความแตกต่างว่ามากหรือน้อยเพียงใด

10. ข้อเสนอแนะในการนำไปสอนอ่านในชั้นเรียน

1. การเลือก textes ประการแรกควรเลือก textes หลาย ๆ แบบ เพื่อผู้เรียนจะได้รู้จักวิธีเขียนต่าง ๆ กัน การเลือก textes นี้ ต้องขอความช่วยเหลือจากผู้รู้ในสาขาวิชานั้น ๆ ประการต่อมาคือให้ผู้เรียนได้มีส่วนในการเลือก textes ด้วย เพื่อตอบสนองความสนใจของผู้เรียน

2. ระดับวิชาการของ textes การที่จะเลือก textes วิชาการมากน้อยแค่ไหนขึ้นอยู่กับระดับความรู้ของผู้เรียน สำหรับผู้ที่มีความรู้ด้านนี้มาพอสมควรแล้ว ควรเลือก textes วิชาการ เพราะเข้าใจง่ายกว่า เนื่องจากมีศัพท์เทคนิคมาก และคล้ายกับคำภาษาอังกฤษที่เคยเรียนรู้มาแล้ว ถึงแม้ว่าจะมีศัพท์เทคนิคที่ผู้เรียนไม่เคยรู้จักมาก่อนก็จะเรียนรู้ได้ไม่ยาก

3. ชี้แจงวิธีอ่านแก่ผู้เรียน ควรทำความเข้าใจกับผู้เรียนว่า เราสามารถเข้าใจโดยไม่ต้องแปลความหมายทุก ๆ คำ เพราะบางทีเราเข้าใจความหมายของทุก ๆ คำ แต่ไม่เข้าใจความหมายของ texte นั้นก็ได้ ถึงแม้ว่าผู้เรียนจะไม่เข้าใจภาษาฝรั่งเศส แต่ก็เคยอ่าน textes ในสาขาวิชาของเขา เมื่อรู้ว่าจะอ่านเกี่ยวกับเรื่องอะไร ผู้อ่านก็พอจะคาดการณ์ได้ว่าเรื่องที่เขาจะอ่านจะเป็นอย่างไรบ้าง ผู้สอนจะเป็นผู้ให้คำแนะนำ ชี้ให้เห็นลักษณะการใช้ภาษาด้านต่าง ๆ ที่ได้กล่าวไว้ในตอนต้น เพื่อให้ผู้เรียนเข้าใจใจความสำคัญของ texte ผู้เรียนอาจจะยุติการอ่านไว้แค่นี้ หรืออาจต้องการอ่านบางตอนที่เขาสนใจให้ละเอียด ผู้สอนคงจะให้ความร่วมมือกับผู้เรียนอย่างเต็มความสามารถ

บรรณานุกรม

ALVAREZ (G.), "Une approche instrumentale de la lecture en langue étrangère", **Le Francais dans le Monde** 141, nov. – déc. 1978, Paris, Hachette Larousse, pp. 44 – 51.

BENVENUSTE (E.), **Problème de linguistique générale** 2. Paris, Gallimard, 1974.

BEACCO (J.C.), DAROT (M.), **Analyse du discours et lecture de textes de spécialité. Paris, BELC, multigraph., 1977.**

BEACCO (J.C.) et DAROT (M.), Pour lire les sciences sociales: une analyse de discours, Paris, BELC, multigraph., 1978.

BONNARD (H.), **Grammaire francaise des lycées et collèges,** Société universitaire d'éditions et de librairie, 1950.

COSTE (D.), "Lire le sens", **Le Francais dans le Monde** 109, déc. 1974, Paris, Hachette – Larousse, pp. 40 – 44.

COSTE (D.), "Des textes, pour voir", **Etuies de linguistique Appliquée** 28, oct – déc. 1977, Paris, Didier, pp. 88 – 105.

COSTE (D.), "Lecture et compétence de communication", **Le Francais dans le Monde** 141, 1978, Paris, Hachette – Larousse, pp. 25 – 34.

COSTE (D.), COURTILLON (J.),
MARTINS – BALTAR (M.), **Un nivenu seuil,** Conseil de l'Europe, Strasbourg, 1976.

C.R.E.D.I.F. **Vocabulaire d'Initiation aux Etudes Agronomiques,** Didier, 1966.

CULIOLI (A.), **Transcription du Séminaire de D.E.A., 1975, 1976,** Paris, Département de Recherches Linguistiques, Université de Paris VII, 1976.

DESCAMPS (J.L.), PHAL (A.), "La recherche linguistique au service de l'enseignement

des langues de spécialité'', **Le Français dans le Monde** 61, décembre 1968, Paris, Hachette – Larousse, pp. 12 – 19.

DUBOIS (J.), **Grammaire structurale du français, tome 2,** Paris, Larousse, 1967.

DUBOIS (J.), LAGANE (R.), **La nouvelle grammaire du français,** Paris, Larousse, 1973.

GALISSON (R.), COSTE (D.), **Dictionnaire de didactique des langues,** Paris, Hachette, 1976.

GAULTIER (M. – Th.) et MASSELIN (J.), ''L'enseignement des langues de spécialité à des étudiants étrangers'', **Langue Française** 17, fev. 1973, Paris, Larousse, pp. 112 – 123.

GREVISSE (M.), **Le Bon Usage** 10e édition, Duculot Belgique, 1975.

HAENSCH (G.), HABERKAMD (G.), **Dictionary of Agriculture,** American Scientific Publishing Company, 1975.

HARRIS (Z.S.), **String analysis of sentence structure,** La Haye, Mouton, 1968.

IMBS (P.), **L'emploi des temps verbaux en français moderne,** Paris, Klincksieck, 1968.

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.

LEPINE (P.), **Dictionnaire Français – Anglais, Anglais – Français des termes médicaux et biologiques,** Paris, Flammarion, 1974.

MAINGUENEAU (D.), **Initiation au méthode de l'analyse du discours.** Paris, Hachette, 1976.

MEUNIER (A.), ''Modalités et communication'', **Langue Française** 21, février 1974, Paris, Hachette – Larousse, pp. 8 – 25.

MOIRAND (S.), ''Le rôle anaphorique de la nominalisation dans la presse écrite'', **Langue Française** 28 déc. 1975, Paris, Larousse, pp. 60 – 77.

MOIRAND (S.), ''Approche globale de textes écrits'', **Etudes de Linguistique Appliquée** 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.), **Situation d'écrit.** Paris, Clé international, 1979.

PHAL (A.), ''Analyse linguistique, De la langue quitidienne à la langue des sciences et des techniques'', **Le Français dans le Monde** 61, déc. 1968, Paris, Hachette – Larousse, pp. 7 – 11.

PHAL (A.), **Vocabulaire général d'crientation scientifique,** Paris, Didier, 1972.

POTTIER (B.), **Présentation de la linguistique. Fondements d'une théorie,** Paris, Klincksieck, 1967.

PROVOST – CHAUVEAU (G.), ''Problèmes théoriques et méthodologiques en en analyse du discours'', **Langue Française** 9, février 1971, Paris, Larousse, pp. 6 – 21.

RICHTERICH (R.), **Système d'apprentissage des langues vivantes par les adultes,** Strasbourg, Conseil de l'Eurone, 1973.

RICHTERICH (R.), "Lee motivations à l'écriture et à la lecture en langue étrantère", **La Français dans le Monde** No. 100 déc. 1974, Paris, Hachette – Larousse, pp. 21 – 25.

VIGNER (G.), **Lire : du texte au sens,** Glé international, 1970.

VIGNER (G.), MARTIN (A.) **Le français technique,** BELC, Hachette/Larousse, 1976.

★★★★★★★★★

ด้วยความปรารถนาดี จาก

บริษัท ทิพยประกันภัย จำกัด

รัฐวิสาหกิจสังกัดกระทรวงการคลัง

142 อาคารธนาคารกสิกรไทย สาขาสำนักสีลม ชั้น 7–8 ถนนสีลม กทม. 10500

โทร. 234-7440-9, 234-7660-9, 234-1981-9

ดำเนินกิจการมากว่า 30 ปี ตามหลักการประกันภัยสากล

บริการรับประกันวินาศภัยทุกประเภท

– ประกันความรับผิดชอบต่อบุคคลภายนอก
– ประกันภัยทางทะเลและขนส่ง
– ประกันเครื่องบิน
– ประกันรถยนต์
– ประกันอุบัติเหตุส่วนบุคคล
– ประกันภัยสำหรับกระจก
– ประกันโจรภัย
– ประกันความรับผิดชอบต่อบุคคลภายนอก
– ประกันอุบัติเหตุและภัยพิบัติจากเครื่องจักร
– ประกันความซื่อสัตย์
– ประกันขนส่งเงิน
– ประกันอุบัติเหตุระหว่างเดินทาง
– ประกันการเสี่ยงภัยทุกชนิดของผู้รับเหมา
– ประกันภัยสำหรับเงิน
– ประกันภัยเงินค่าทดแทนคนงาน
– และอื่น ๆ

นางจงกลนี จันทรสาขา ประธานกรรมการ

นางวไล สิริพงษ์ กรรมการผู้จัดการ

กาลและกาลลักษณะในภาษาฝรั่งเศส

Temps et aspects verbaux en francais

*สุภาภรณ์ อาภาวัชรุตม์**

กริยาในภาษาฝรั่งเศสที่กระจายแล้ว จะบอกได้ทั้งกาล (temps) กาลลักษณะ (aspect) และมาลา (mode)

การศึกษาเรื่องกาล จำเป็นต้องศึกษาเรื่องกาลลักษณะควบคู่กันไปด้วยเพราะกาล กาลลักษณะและมาลาเป็นหลาย ๆ ด้านของสิ่งเดียวกัน แยกจากกันไม่ได้ (Gustave Guillaume 1973) แต่เท่าที่เป็นมาในประเทศไทย การศึกษาเรื่องของระบบกาล (système temporel) ในภาษาฝรั่งเศสส่วนใหญ่จะละเลยเรื่องของกาลลักษณะ ที่จริงแล้ว temps PC, PS และ IMP[1] เป็น temps พื้นฐานที่บอกเวลาในอดีตทั้งสิ้นแต่แตกต่างกันในเรื่องของกาลลักษณะเท่านั้น

1. เวลา (temps réel) กาล (temps grammatical) และกาลลักษณะ (aspect)

ความยุ่งยากในการศึกษาระบบกาลในภาษาฝรั่งเศสนั้นเกิดขึ้นเนื่องจากคำว่า temps หมายถึงทั้งเวลาตามความเป็นจริง (temps réel ou temps chronologique) ของเหตุการณ์ที่อาจจะเกิดขึ้นในอดีต

* อาจารย์ประจำคณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

(1) ในบทความนี้จะใช้ PC, PS และ IMP สำหรับ passé composé, passé simple และ imparfait ตามลำดับ

ปัจจุบันหรืออนาคต และหมายถึงเวลาทางไวยากรณ์ (temps grammatical) อีกด้วย กล่าวคือในภาษาฝรั่งเศส signifiant "temps" นั้นบอกได้ 2 signifiés ภาษาอังกฤษและเยอรมันไม่มีปัญหานี้ เพราะมีชื่อเรียกชัดเจน เวลาตามความเป็นจริงและเวลาทางไวยากรณ์มีชื่อเรียกในภาษาอังกฤษว่า time และ tense ส่วนภาษาเยอรมันใช้คำว่า Zeit และ Tempus

เวลาทางไวยากรณ์นั้น ไม่จำเป็นจะต้องตรงกับเวลาตามความเป็นจริงเสมอไป IMP หรือ PC ไม่จำเป็นจะต้องบอกอดีตทุกครั้ง จะเห็นได้จากตัวอย่างต่อไปนี้

Maintenant, il **est parti**.

Le bébé **aimait** bien son nounours.

(ตัวอย่างของ Baylon et Fabre 1973)

ถ้ากาล (temps) บอกเวลาที่เหตุการณ์เกิดขึ้น[2] aspect จะบอกขั้นตอนของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นว่าต่อเนื่องหรือสิ้นสุดลงแล้ว

2. กาลลักษณะที่แสดงจากรูปของกริยา (aspect verbal)

ขั้นตอนของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นอาจจะแสดงได้จากหลายระดับ เช่น

2.1 คำนามที่เติม suffixe -ment และ -age ให้ภาพของกาลลักษณะที่ต่างกัน กล่าวคือ คำลงท้าย -age บอกเหตุการณ์ที่ยังไม่สิ้นสุด (non accompli) ส่วน -ment นั้นให้ภาพของเหตุการณ์ที่สิ้นสุดลงแล้ว (accompli) จนกลายเป็นผลที่ได้รับ เช่น

raffinement / raffinage

atterrissement / atterrisage

เป็นที่น่าสังเกตว่าคำนามที่สามารถบอกขั้นตอนของเหตุการณ์ได้นั้น มาจากกริยาทั้งสิ้น

2.2 คำวิเศษณ์ เช่น déjà, encore, soudain, longtemps, etc.

2.3 คำบ่งเวลา เช่น tous les jours

ในบทความนี้จะศึกษาเรื่องของ aspect verbal จากรูปของกริยาที่กระจายแล้วเท่านั้น ส่วนการเพิ่มหน่วยคำเติม (préfixe หรือ suffixe) ให้กับกริยาเช่น porter เป็น exporter, importer, apporter หรือ sauter เป็น sautiller นั้นจัดเป็นเรื่องของ sens lexical ของกริยานั้น ๆ จึงจะไม่เรียกขั้นตอนของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นว่า aspect แต่จะเรียกว่า mode de procès

3. กาลลักษณะในภาษาฝรั่งเศสตามทฤษฎีของ Gustave Guillaum

แบ่งออกเป็น 2 ชนิด ตามรูปของกริยาเดี่ยว (temps simple) และรูปของกริยาประสม (temps composé)

3.1 temps simple กริยาจะกระจายโดยไม่มีกริยาช่วย (auxiliaires = avoir ou être) ประกอบด้วยรากของคำ (radical) และส่วนที่ลงท้าย (désinence) ซึ่งจะรวมเป็นคำ ๆ เดียว เช่น Jean **fume**, il habi**tait** Paris และ il **fit** un geste d'impatience.

---

[2] ต่อไปนี้ จะเรียก temps grammatical ว่า temps

3.2 temps composé จะประกอบด้วย 2 ส่วน ซึ่ง Lucien Tesnière เรียกว่า auxiliaire กับ auxilié

temps simple ทุกตัวจะมี temps composé ที่เป็นคู่กันเสมอ เช่น

PRES – PC
IMP – PQP
PS – PA
FUT – FA[3]

Guillaume กล่าวว่าความแตกต่างของ temps simple และ temps composé เท่านั้นที่จะบอกความแตกต่างของ aspect.temps simple ทุกรูปจะบอกกาลลักษณะที่ไม่สิ้นสุด ส่วน temps composé ทุกรูปจะบอกกาลลักษณะที่สิ้นสุด และจะแบ่งได้ดังนี้

Aspect inaccompli	**Aspect accompli**
ได้แก่กริยาใน temps simple ทั้งหมด	ได้แก่กริยาใน temps composé ทุกรูปที่คู่กับ temps simple
PRES	PC
IMP	PQP
PS	PA
FUT	FA

ส่วน Benveniste (1966) กล่าวว่า temps composé บอกกาลลักษณะที่สิ้นสุดและยังบอกด้วยว่าเหตุการณ์นั้นเกิดขึ้นก่อน (antériorité) ถ้าใช้ใน subordonnée และมีกริยาใน proposition principale เป็น temps simple ที่เป็นคู่กัน

3.3 สำหรับ temps surcomposé นั้น เกิดขึ้นมาเนื่องจากเมื่อ PC บอกเวลาในอดีตธรรมดา (valeur temporelle) เมื่อใช้แทน PS ในภาษาพูดจึงไม่ได้บอกกาลลักษณะที่สิ้นสุด เมื่อต้องการจะบอกจึงต้องใช้ temps surcomposé แทน Grevisse กล่าวว่ามีใช้มากในภาษาพูด temps composé มีอยู่ 2 รูปเท่านั้นคือ passé surcomposé และ PQP surcomposé ส่วน PA กับ FA ไม่มี temps surcomposé

Guillaue อธิบายเรื่องความแตกต่างของ aspect inaccompli กับ accompli ได้อย่างดีมาก แต่ IMP และ PS ซึ่งเป็น temps simples ที่บอกอดีตเหมือนกัน น่าจะมีความแตกต่างของกาลลักษณะด้วย Paul Imbs (1968) แสดงให้เห็นว่า IMP และ PS บอกกาลลักษณะที่ต่างกันคือ temps แรกบอกเหตุการณ์ที่ต่อเนื่อง (duratif) และ temps หลังบอกเหตุการณ์ที่ไม่ต่อเนื่อง (ponctuel)

---

[3] PRES ใช้แทน temps présent,
PQP ใช้แทน plus – que – parfait
PA ใช้แทน passé antérieur
FUT ใช้แทน futur
FA ใช้แทน futur antérieur

ก่อนที่จะอธิบายถึงความหมายของ temps แต่ละรูป จะขอกล่าวถึงวิธีการศึกษาเรื่อง temps ในบทความนี้เสียก่อน temps ทุกรูปจะมีการหาความหมายในภาษา (sens puissanciel en langue) ก่อนแล้วจึงจะพูดถึงความหมายในการใช้ภาษา (effet de sens en discoure) ได้[4] เนื่องจากความหมายในการใช้ภาษานั้น จะดูมีหลากหลาย แต่ที่จริงแล้ว ความหมายที่ดูเหมือนแตกต่างกันมากในการใช้ภาษานั้นมาจากความหมายในภาษาที่มีเพียงหนึ่งเท่านั้น

4. Le présent

ความหมายในภาษา บอกเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นขณะนั้น โดยไม่ได้บ่งถึงระยะเวลาที่แน่นอนและบอก aspect inaccompli

PRES ประกอบด้วย 2 ส่วน คือ ส่วนที่เหตุการณ์ดำเนินไปแล้ว (partie accomplie) และ ส่วนที่เหตุการณ์ดำเนินต่อไป (partie inaccomplie) ซึ่ง Guillaume เรียกว่า chronotype ω และ α ส่วนที่เป็น α จะเปลี่ยนไปเป็น ω เรื่อย ๆ

$\frac{\omega}{\text{ส่วนที่แสดงโดยใช้สัญลักษณ์ } \omega}$	$\frac{\alpha}{\text{สัญลักษณ์ } \alpha \text{ แสดงส่วนที่ยังไม่สิ้นสุด}}$

คือส่วนที่ดำเนินไปแล้ว

เมื่อดูจากส่วนประกอบของ PRES แล้ว ก็ไม่เป็นที่สงสัยเลยว่า PRES เป็น temps ที่มีความหมายในการใช้ภาษาหลากหลาย บอกได้ทั้งปัจจุบัน อนาคต และอดีต ทำให้มีผู้กล่าวว่า PRES เป็น temps neutre, non marqué

4.1 PRES กับคำบ่งเวลา

เมื่อ PRES บอกเวลาปัจจุบันไม่จำเป็นจะต้องมีคำบ่งเวลาปรากฏ "il **travaille**" ให้ภาพของเหตุการณ์ว่าเขาเริ่มทำงานแล้วและจะทำต่อไป แต่ระยะเวลาของเหตุการณ์จะยาวหรือสั้นนั้นขึ้นอยู่กับความหมายของคำกริยา (sens lexical) คำบ่งเวลาที่ปรากฏกับ PRES เช่น à présent, en ce moment, maintenant, de nos jours นั้น รวมเอาเวลาที่ผู้พูดกำลังพูดเข้าไปด้วย

แต่ PRES อาจจะบอกเฉพาะส่วนที่เป็น ω ก็ได้ และใช้กับ voilà – que, il y a – que ส่น depuis บอกจุดเริ่มต้นที่ผ่านมาแล้วของเหตุการณ์

เมื่อเหตุการณ์เริ่มเกิดตั้งแต่ผู้พูดกำลังพูดและจะดำเนินต่อไปก็จะใช้กับ à compter de, à partir de.

Effets de sens ของ PRES มีอยู่หลายประการ เช่น habituel, atemporel หรือบอกอดีต อนาคต แต่ effets de sens habituel นั้นต้องดูความหมายของกริยาด้วย เช่นกริยา mentir, boire, fumer เมื่อกระจายเป็น PRES จะบอกเหตุการณ์ที่เกิดจนเป็นนิสัย เมื่อจะบอกว่าเหตุการณ์เกิดขึ้นขณะที่ผู้พูดกำลังพูดจึงมักจะใช้ périphrase verbale "être en train de + INF" เข้ามาช่วย แต่การใช้ forme progressive ในภาษาฝรั่งเศสใช้กันไม่มากนัก น้อยกว่ารูป progressive ในภาษาสเปนและอิตาเลียน (Comrie 1976 p.33)

---

[4] หมายถึงระดับของ langue กับ parole ตามที่ Ferdinand de Saussure เรียก

รายงานการทดลองทางวิทยาศาสตร์ สุภาษิตต่าง ๆ การบอกความจริงทั่ว ๆ ไป จะใช้ PRES atemporel และไม่มีคำบ่งเวลา เช่น

Les bons comptes font les bons amis.

4.2 PRES บอกอดีตหรืออนาคต

มักจะบอกอดีตอันใกล้หรืออนาคตอันใกล้ จะปรากฏกับคำบ่งเวลาเสมอ แต่ PRES จะบอกอนาคตข้างหน้าที่ไกลจาก PRES หรือ อดีตที่ไกลก็ได้ (PRES historique)

PRES ที่ใช้แทน FUT นี้จะบอกความแน่นอนของเหตุการณ์ที่จะเกิดมากกว่า FUT

PRES ที่ใช้กับอดีตที่ห่างไกล ทำให้เรื่องที่เล่ามีชีวิตชีวา ผู้อ่านมีความรู้สึกเหมือนกับเหตุการณ์กำลังเกิดขณะนั้น จะพบมากในภาษาหนังสือพิมพ์เช่นพาดหัวข้าว เพื่อเรียกร้องความสนใจของผู้อ่าน และ PRES historique นี้ ใช้แทนที่ได้ทั้ง PS หรือ IMP

5. Le passé composé ou le passé indéfini

บอก temps หรือ aspect ก็ได้ คือ บอกอดีต หรือบอกกาลลักษณะที่สิ้นสุด แรกเริ่มนั้น PC บอกกาลลักษณะที่สิ้นสุดในปัจจุบัน (Wilmet 1976) ต่อมาใช้บอกเวลาในอดีตแทน PS ได้ด้วย PC จึงบอกได้ทั้งเวลาอดีตและกาลลักษณะที่สิ้นสุดในปัจจุบัน

5.1 PC ที่บอกกาลลักษณะสิ้นสุดในปัจจุบัน จะปรากฏในประโยคความเดียว และอาจจะปรากฏกับ maintenant ได้ เช่น Maintenant, j'ai fini. แต่ถ้า PC ปรากฏอยู่ใน proposition subordonnée จะบอก antériorité ด้วย เช่น

Quand mon coeur s'est prononcé, il se ferme à toutes les séductions (Jules Romain)

5.2 PRES บอกเวลาในอนาคตได้ temps composé ของ PRES คือ PC ก็บอกอนาคตได้เหมือนกัน และจะปรากฏกับคำบ่งเวลาที่บอกอนาคต เช่น J'ai pris congé demain.

5.3 PC ที่บอกอดีต ใช้แทนที่ PS ในภาษาพูดโดยสิ้นเชิง (ทั้งนี้ไม่นับรวมถึง emploi régional และการใช้ของคนบางชนชั้น) และยังใช้มากในภาษาหนังสือพิมพ์และวรรณกรรมยุคใหม่ เช่น Nouveau Roman ซึ่งไม่ใช้ PS เลย

นอกจากนี้ PC ยังบอกอดีตที่บอกประสบการณ์ได้อีกด้วย เช่น Tout le monde a eu la rougeole. (Simenon)

6. temps ที่บอกอดีต

ดังได้กล่าวมาแล้วข้างต้นว่า การศึกษาเรื่องของ temps ที่บอกอดีตนั้นจำเป็นต้องศึกษาเรื่องของ aspect ไปพร้อมกัน และควรจะศึกษาเป็นคู่ คือ IMP/PS และPC/PS

6.1 L'imparfait ในสมัยก่อนเช่นสมัยกลางมีที่ใช้น้อยมาก แต่ก็มีการใช้อย่างแพร่หลายในเวลาต่อมา

ความหมายในภาษาของ IMP ที่บอกอดีต และบอกกาลลักษณะต่อเนื่อง จึงทำให้มีความหมายในการใช้ภาษาอย่างมากมาย

IMP ประกอบด้วย 2 ส่วน เหมือนกับ PRES คือส่วนที่เป็น ω และ α แต่ทั้ง ω และ αไม่จำเป็นจะต้องมีความยาวเท่ากัน หรือ α อาจจะไม่ปรากฏเลยก็ได้

IMP ใช้ในการบรรยาย ในการเล่าเรื่อง เป็นการเล่าเรื่อง เป็นการปูพื้น (fond de décor) เหตุการณ์จริง ๆ ในเรื่องเล่าจะเริ่มด้วย PS

ในการใช้ภาษา IMP บอกเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจนเป็นนิสัยได้ เช่น Le lundi, il allait au cinéma. แสดงว่าในช่วงหนึ่งที่ไม่ได้เจาะจงลงไปในอดีต เขาไปดูหนังทุกวันจันทร์

6.1.1 IMP บอกมาลาได้ด้วย ในกรณีนี้ส่วนที่เป็น ω ไม่มีปรากฏเลยเหลือเพียง $|\underline{\alpha}$ จึงสามารถบอกการสมมุติในปัจจุบันได้

นอกจากนี้ IMP ยังแสดงถึงความสุภาพ การถอยหลังเข้าไปในอดีต หมายถึงความห่างในระยะทาง ซึ่งมีความหมายว่าผู้พูดต้อยกว่าผู้ฟัง ในความหมายนี้ IMP จะใช้ได้กับกริยาบางคำเท่านั้น เช่น venir, proposer และ vouloir, devoir และมักใช้กับบุรุษที่ 1 เท่านั้น

Je venais voir s'il n'y aurait pas de travail pour moi.

6.1.2 นอกจากความหมายในการใช้ที่กล่าวมาแล้ว ยังมี IMP อีก ชนิดหนึ่งที่ใช้พูดกับเด็กเล็ก ๆ หรือสัตว์เลี้ยง แสดงความเอ็นดูและมักใช้กับบุรุษที่ 3

Il avait chaud, le pauvre Médor (=le chien)

6.1.3 IMP ที่ไม่ได้มีความหมายเป็นอดีต ปรากฏใน style indirect IMP ก็คือ PRES ที่ต้องเปลี่ยนไปเนื่องจากกริยาใน proposition principale เป็น temps passé ในกรณีนี้ปรากฏกับ maintenant, à présent ได้ เช่น

Le comptable commencait à se tenir mieux et il se trouvait maintenant sur un terrain familier. (Simenon)

6.2 Le passé simple (passé défeni ou prétérit défini)

PS มีความหมายในภาษาที่บอกอดีต และกาลลักษณะที่ไม่ต่อเนื่อง (ponctuel) PS มีโครงสร้างต่างจาก IMP ที่ประกอบด้วย ω และ α PS ประกอบด้วยส่วนที่เป็น α เท่านั้น และเกิดขึ้นในอดีต จึงบอกเวลาอดีตที่ห่างจากปัจจุบัน PS จะให้ภาพที่เป็นส่วนทั้งหมดของเหตุการณ์ ไม่ได้แยกเป็น 2 ส่วน เหมือน IMP PS (vision globale) $\frac{\swarrow \quad \alpha \quad \searrow}{\text{inaccompli}}$

กาลลักษณะ ponctuel และ perfectif นี้ทำให้ PS เหมาะที่จะใช้เล่าเรื่องราวที่บอกเหตุการณ์หลาย ๆ อย่าง ที่เกิดขึ้นติดต่อกัน ซึ่ง IMP จะไม่สามารถบอกได้ เนื่องจากภาพของ IMP ทำให้เกิดความเชื่องช้าเหมาะที่จะใช้ในการบรรยาย ส่วน PC นั้นให้ภาพของเหตุการณ์ที่ตัดขาดจากกันในเรื่องเล่า

6.3 PS และ IMP

บอกอดีตเหมือนกัน และเป็นอดีตที่ตัดขาดจากปัจจุบัน (ตรงข้ามกับ PC) แต่บอกกาลลักษณะที่ต่างกัน

IMP ให้ภาพของเหตุการณ์ที่เกิดไม่มีจุดเริ่มต้นและไม่มีจุดสิ้นสุด ไม่ได้บอกระยะเวลาที่แน่นอน ตรงข้ามกับ PS ซึ่งมีทั้งเริ่มต้นและสิ้นสุด

ด้วยเหตุนี้เอง IMP จึงไม่สามารถปรากฏกับคำบอกระยะเวลาที่บ่งแน่ชัด เช่น pendant quatre jours ซึ่งปรากฏกับ PS ซึ่งให้ภาพของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นทั้งหมดได้

IMP มีความหมายในการใช้ภาษามากกว่า PS

6.4 PS และ PC

ในการใช้ภาษาโดยเฉพาะภาษาพูด PC ใช้แทน PS ได้และในภาษาเขียน PS ยังมีใช้กันอยู่มาก แต่ความหมายในภาษานั้นจะมีกาลลักษณะที่ต่างกัน

PS บอกอดีตที่ผ่านไปแล้วไม่ได้เกี่ยวข้องกับปัจจุบัน PC มีวิธีใช้มากกว่าและปรากฏกับคำบ่งเวลาบอกอดีต ปัจจุบัน หรืออนาคตก็ได้

7. **Le plus – que – parfait** เป็น temps composé ของ IMP และบอกกาลลักษณะสิ้นสุดในอดีต

7.1 PQP อาจจะใช้เป็น fond de décor ในตอนต้นของเรื่องเล่าเหมือนกับ IMP ได้

7.2 PQP บอก antériorité ได้เมื่อปรากฏใน subordonnée และกริยาใน principale จะเป็น IMP หรือ temps อื่น ๆ เช่น PC, PS หรือ PQP เองก็ได้

7.3 ใน style indirect libre นั้น PQP ก็เป็นเพียง IMP ที่เปลี่ยนไป จึงปรากฏกับคำ maintenant ได้

7.4 PQP บอกมาลาได้ เหมือนกับ IMP ซึ่งแสดงความสุภาพ ความเคารพ เช่น "J'étais venu vous demander une faveur".

ถ้า IMP บอก irréel ในปัจจุบัน PQP ก็บอก irréel ในอดีตได้ โดยเฉพาะเมื่อปรากฏหลัง "SI"

8. **Le passé antérieur**

การที่ PS ได้หายไปจากภาษาพูดมีผลให้ไม่มีการใช้ PA ด้วย แต่จะแทนด้วย passé surcomposé

PA บอกการสิ้นสุดของเหตุการณ์อย่างรวดเร็วในอดีต และจะปรากฏกับคำขยายที่แสดงความรวดเร็ว เช่น vite, en un clin d'oeil, en un instant เป็นต้น

เช่น Ils eurent rejoint la chasse en un instant. (Mérimée)

9. **Le futur (FUT)**

เป็น temps ที่ปรากฏทีหลังในวิวัฒนาการของภาษาฝรั่งเศส Guillaume ถือว่า conditionnel (COND.) ที่ถือว่าเป็น mode นั้น เป็น temps futur ของ mode indicatif เหมือนกัน แต่เรียกชื่อ futur simple ว่า futur catégorique และ futur hypothétique สำหรับที่เรียกกันว่า COND

ความหมายในภาษาของ FUT คือ บอกเหตุการณ์ในอนาคต แต่ในทุกภาษา อนาคตกาลมักจะบอกมาลาได้ด้วย ทั้งนี้เป็นเพราะว่าอนาคตเป็นสิ่งที่ยังไม่เกิดขึ้นนั่นเอง

9.1 FUT ที่บอกเวลาในอนาคต จะปรากฏโดยไม่มีคำบ่งเวลาก็ได้ แต่โดยทั่วไปแล้ว FUT จะปรากฏกับคำบ่งเวลาที่แสดงอนาคต หรือจะปรากฏกับ maintenant ซึ่งมีความหมายว่า désormais, dorénavant

— Dans cinq ans ou moins, j'accepterai davantage cette idée qu'une mère, c'est quelque chose de terminé. (Cohen)

-- J'aurai maintenant besoin de la lanterne.

ในเรื่องเล่าที่มีการใช้ PRES historique นั้น FUT จะบอกเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นทีหลังเหตุการณ์ที่เล่าโดยใช้ PRES

9.2 FUT กับ effets modaux

เมื่อต้องการให้คำสั่งอ่อนลง เราจะใช้ FUT และจะใช้กับบุรุษที่ 2 เท่านั้น คือ tu กับ vous

— Tu donneras l'ordre à Craver de cesser le feu (Sartre)

การแสดงความสุภาพก็อาจแสดงได้โดยใช้ FUT กับกริยา vouloir, demander, dire, avouer, มักจะใช้กับบุรุษที่ 1

FUT ในประโยคสมมุติที่มี si บอกความเป็นไปได้ในปัจจุบัน

10. Le conditionnel (COND)

มีข้อโต้แย้งเรื่องที่ว่า COND เป็น temps หรือ mode เท่าที่แล้วมานักไวยากรณ์จัด COND เป็น mode ต่างหากindicatif แต่ Guillaume ถือว่าเป็น mode indicatif ทั้งคู่

10.1 ถ้าดูจากความหมายในภาษาแล้ว จะเห็นได้ว่าการที่ COND บอกมาลาได้นั้น เป็นผลจากความหมายในภาษาของ COND เอง กล่าวคือรูปของ COND ประกอบด้วยส่วนของ FUT และ IMP ในเวลาเดียวกัน และมีตัวอักษร –r– เหมือนกัน FUT COND จึงพร้อมที่จะบอกมาลา เพราะทั้ง FUT และ IMP ก็มี effet de sens ที่บอกมาลามากมาย แต่ความหมายในภาษาของ COND นั้นบอกเวลาอนาคต แต่มี point de référence ในอดีต เช่น Je disais que je viendrais.

10.2 COND บอกมาลา

เพื่อทำให้กริยานั้น ๆ ดูอ่อนลงเพื่อแสดงความสุภาพ ถ้าใช้กับกริยาที่แสดงความปรารถนาจะทำให้อ่อนลง เช่น vouloir, désirer, préférer, aimer เป็นต้น หรือกริยา devoir และ falloir

COND บอกสิ่งที่ไม่เป็นจริงในปัจจุบัน หรือความอาจจะเป็นไปได้ในอนาคตก็ได้ เนื่องจากรูป COND ประกอบด้วย IMP ซึ่งเป็น temps passé และ FUT ซึ่งเป็น temps futur. Imbs (1958) กล่าวว่า

"L'irréel est proche du **passé**, car, comme lui, il est ce qui actuellement ne pas être; le **potentiel potentiel – éventuel éventuel** est proche du futur, car, comme lui, il est ce qui reste dans le secret de l'avenir".

— Maintenant, s'il venait me voir, je le recevrais. (irréel du présent)

— Et que diriez-vous si, demain, vous appreniez que par votre faute, il y a des dizaines de morts, de veuves, d'orphelins? (potentiel – éventuel)

ในภาษาหนังสือพิมพ์หรือในการพูดที่อาจจะเป็นข่าวลือหรือข่าวไม่เป็นทางการ เพื่อจะไม่รับผิดชอบในสิ่งที่พูด ผู้พูดจะใช้ COND ซึ่งมีความหมายเหมือนกับ il paraît que ....".

11. Forme composée ของ COND

จะบอกกาลลักษณะที่สิ้นสุดใน style indirect ก็คือ FA นั่นเอง แต่ถ้าไม่มี proposition

principale มานำหน้า COND composé จะบอกมาลา เช่น Lech Walesa aurait été arrêté. แสดงความไม่แน่ใจของข่าวที่ได้มา

COND composé ยังใช้ในประโยคสมมุติในอดีต ซึ่งมี SI ตามด้วย PQP แสดงถึงความไม่เป็นจริงในอดีต

12. **Périphrases verbales**

périphrase verbale ใช้กันอย่างแพร่หลายในปัจจุบัน รูป "aller + inf." นั้น ใช้มากกว่า FUT "venir de + inf." บอกเหตุการณ์ในอดีตอันใกล้ และสำหรับบอกเหตุการณ์ที่กำลังดำเนินอยู่ก็มีรูปของ "aller gérondif", "être + participe présent", "être à + inf.", "être près + inf.", "être en train de + inf."

กริยาช่วยใน périphrase verbale แต่ละตัวจะไม่สามารถกระจายได้กับทุก temps คงใช้ได้กับ PRES และ IMP เท่านั้น "aller + inf." ไม่ได้บอกเพียงอนาคตอันใกล้ตามชื่อที่เรียกว่า futur proche เท่านั้น แต่อาจจะบอกอนาคตที่ห่างไกลได้ "aller + inf." นี้มีที่ใช้มากและมีแนวโน้มที่จะใช้แทน FUT แม้ว่าจะมีรูปที่ยาวกว่าก็ตาม เหมือนกับที่ PC แทนที่ PS ในภาษาพูด

ปัจจุบันนี้ périphrase verbale ยังไม่ grammaticalisée แต่มีแนวโน้มที่จะ grammaticalisée เนื่องจากมีการใช้อย่างมากมาย

บทสรุป การเรียนการสอนเรื่องของระบบกาลนั้น ควรจะนำเอาเรื่องของกาลลักษณะมาอธิบายด้วย และควรจะบอกความหมายในภาษาของแต่ละ temps ซึ่งมีเพียงหนึ่งเสียก่อนที่จะพูดถึงวิธีใช้เป็นข้อ ๆ เพราะเท่าที่ผ่านมา ผู้สอนมักจะพูดถึงวิธีใช้ โดยไม่ได้พูดถึงความหมายที่แท้จริงในภาษาเลย

BIBLIOGRAPHIE

APAVATCHARUT Supaporn (1982), **L'expression des temps et les espects verbaux en français et en thaï: étude contrastive,** thèse du doctorat de 3^{e} cycle, Université de Paris III.

BENVENISTE Emile (1966), "Les relations de temps dans le verbe français" dans **Problèmes de linguistique générale,** Paris, Gallimard, pp. 237 – 250.

COMRIE Bernard (1976), **Aspect: an Introduction to the Study of Verbal Aspect and related problems,** Combridge University Press.

GUILLAUME Gustave (1929), réédité 1968), **Temps et verbe, Théorie des aspects, des modes et des temps,** Paris, Honoré Champion.

IMBS Paul (1968), **L'emploi des temps verbaux en français moderne,** Paris, Klincksieck.

MARTIN Robert (1971), **Temps et aspect** : essai sur l'emploi des temps narratifs en moyen français, Paris, Klincksieck.

TESNIERE Lucien (1953), **Eléments de syntaxe structurale,** Paris, Klincksieck.

WEINRICH Harald (1964), Le temps traduit de l'allemand **Tempus,** Paris, Seuil.

★★★★★★★★★

พจนานุกรมศัพท์ท่องเที่ยว ไทย-ฝรั่งเศส

วัลยา วิวัฒน์ศร**

การทำพจนานุกรมศัพท์เฉพาะด้านนั้น เป็นเรื่องที่ผู้ทำต้องมีความรู้เฉพาะด้านนั้นจริง ๆ คำพูดนี้ไม่หลักแหลม แต่เป็นคำพูดที่ได้มาจากประสบการณ์ในการทำพจนานุกรมศัพท์ท่องเที่ยวไทย–ฝรั่งเศสที่เป็นหัวข้อการบรรยายครั้งนี้

เมื่อใช้คำว่าเฉพาะด้านกับเรื่องของการท่องเที่ยว ก็ได้พบว่าเป็นด้านที่ค่อนข้างจะกว้าง ไม่ว่าจะเป็นเรื่องภูมิศาสตร์ ประวัติศาสตร์ พุทธศาสนา พุทธศิลป์ ศิลปสถาปัตยกรรม ประเพณีวัฒนธรรม นาฏศิลป์ ดนตรี วรรณคดี หัตถกรรม การละเล่นพื้นเมือง การครัวของไทย พืชพันธุ์ไม้ สัตว์ต่าง ๆ ก็ล้วนแต่เกี่ยวข้องกับการท่องเที่ยวทั้งสิ้น ผู้ทำพจนานุกรมจำเป็นต้องมีความรู้ที่ถูกต้องเกี่ยวกับสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ และสามารถถ่ายทอดเป็นอีกภาษาหนึ่ง

วัตถุประสงค์ของพจนานุกรมเล่มนี้ คือ ใช้เป็นเครื่องมือช่วยในการทำงานของมัคคุเทศก์อาชีพที่ใช้ภาษาฝรั่งเศส ผู้ใช้เป็นผู้ที่มีความรู้ภาษาฝรั่งเศสอยู่แล้ว แต่อาจยังไม่รู้จริงในเรื่องของไทย หรือรู้แต่ยังไม่ทราบว่าจะถ่ายทอดเป็นภาษาฝรั่งเศสอย่างไร การกล่าวเช่นนี้ก็เป็นการกล่าวจากประสบการณ์ที่ได้จากการเป็นผู้จัดและวิทยากรในการอบรมมัคคุเทศก์ อาชีพรุ่นที่ 17 (ตุลาคม 2527–กุมภาพันธ์ 2528) และรุ่นที่ 18 (สิงหาคม–ธันวาคม 2528) จัดโดยคณะอักษรศาสตร์และโครงการการศึกษาต่อเนื่อง ฝ่ายวิชาการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยร่วมมือกับการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย

---

* พจนานุกรมท่องเที่ยวไทย–ฝรั่งเศส โครงการวิจัย งบประมาณทุนคณะอักษรศาสตร์ 2527 ผู้วิจัยได้แก่ ผศ.ดร.ขจิตรา ภังคานนท์ และ ผศ.ดร.วัลยา วิวัฒน์ศร

**ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ผู้ทำโครงการวิจัยเรื่องนี้ทั้งสองคนอาศัยความรู้พื้นฐานที่มีอยู่ในฐานะอักษรศาสตร์บัณฑิต และจากการที่เคยผ่านการอบรมมัคคุเทศก์อาชีพดังกล่าว รุ่นที่ 12 (พ.ศ. 2521) โดยรับวุฒิบัตรมีสิทธิในการเป็นมัคคุเทศก์อาชีพ จากการที่ได้อยู่ในคณะผู้เขียนหนังสือชื่อ **Perles de Thailande** สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2524) ซึ่งใช้เป็นต้นมา จากนั้นได้เป็นวิทยากรอบรมมัคคุเทศก์อาชีพที่ใช้ภาษาฝรั่งเศสในการอบรมรุ่นที่ 17 เฉพาะผู้บรรยายได้ร่วมเป็นผู้จัดในการอบรมรุ่นที่ 18 ซึ่งรับเฉพาะมัคคุเทศก์ที่ใช้ภาษาอังกฤษ และได้เป็นวิทยากรในหัวข้อ **วรรณคดีที่ปรากฏในศิลปกรรมไทย** ความรู้และประสบการณ์ดังกล่าวแล้วทั้งหมดทำให้ดูเหมือนว่าเพียงพอต่อการที่จะทำพจนานุกรมเล่มนี้ได้อย่างสบาย แต่ความเป็นจริงหาเป็นเช่นนั้นไม่

ขั้นตอนในการทำพจนานุกรมก็เป็นที่ทราบกันดีอยู่แล้ว ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของการเก็บคำ การทำคำอธิบายประกอบคำ การเรียงลำดับคำ อย่างไรก็ตามในแต่ละขั้นตอนนั้น อาจมีแหล่งข้อมูลและวิธีทำงานบางประการที่เป็นลักษณะเฉพาะของการทำพจนานุกรมศัพท์ท่องเที่ยวเล่มนี้ ซึ่งใคร่ขอรวบรวมมาดังนี้

ในเรื่องของการเก็บคำ เก็บจากหนังสือว่าด้วยการท่องเที่ยวทั้งที่เป็นภาษาไทยและภาษาฝรั่งเศส (ดูบรรณานุกรมที่แนบมาท้ายนี้) จากคำบรรยายภาษาฝรั่งเศสประกอบภาพยนตร์และจากภาพสไลด์ของการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย จากการชมพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พิพิธภัณฑ์วัดพระศรีรัตนศาสดาราม พิพิธภัณฑ์เจ้าสามพระยา และพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติประจำเมืองลพบุรีที่พระราชวังนารายณ์ราชนิเวศน์ จากการอบรมมัคคุเทศก์อาชีพ (ทั้งในห้องเรียนและในการออกนอกสถานที่) จากการพานิสิตอักษรศาสตร์ที่ลงรายวิชา 131 417 ภาษาฝรั่งเศสสำหรับการท่องเที่ยว ออกศึกษานอกสถานที่ และจากการพานักท่องเที่ยวชาวฝรั่งเศสชมสถานที่ต่าง ๆ

สำหรับหลักในการเก็บคำ มิได้คำนึงว่ามีการใช้คำนั้น ๆ บ่อยเพียงใดเหมือนอย่างในการทำพจนานุกรมทั่วไป หากแต่พิจารณาว่ามัคคุเทศก์จำเป็นต้องรู้คำนั้นและสามารถอธิบายเป็นภาษาฝรั่งเศสได้อย่างถูกต้อง อย่างไรก็ตามเมื่อเก็บคำมาแล้ว มีหลายคำที่ตรึกตรองอยู่นานว่าสมควรจะเก็บไว้ในพจนานุกรมหรือไม่ คำนั้น ๆ เป็นคำทั่วไปหรือเป็นคำที่ควรอยู่ในพจนานุกรมศัพท์ท่องเที่ยวเล่มนี้

ในการทำคำอธิบายประกอบคำ* มีองค์ประกอบที่พิจารณาดังนี้

1. ศัพท์ภาษาไทยที่อาจมีหลายความหมาย เพื่อความเข้าใจที่ถูกต้อง จะวงเล็บคำที่บอกความหมายไว้ข้างหลังศัพท์นั้น เช่น **แขก** (ผู้เยือน) **คงคา** (แม่น้ำ)

2. ในกรณีที่ศัพท์ฝรั่งเศสที่ใช้แปลมีได้หลายความหมาย จะวงเล็บคำที่บอกความหมายของศัพท์นั้นไว้ เช่น **เขน** ศัพท์ฝรั่งเศสว่า écu (bouclier) วงเล็บ bouclier ไว้ เพราะคำว่า écu แปลว่า ancienne monnaie ได้อีกความหมายหนึ่ง

3. การให้เสียงอ่านคำภาษาฝรั่งเศสโดยเขียนเป็นภาษาไทย แต่เมื่อได้เขียนลงแล้วพบว่าไม่สามารถเขียนเลียนเสียงตรงตามความเป็นจริงได้เป็นส่วนใหญ่ จึงไม่เขียนเสียงอ่าน

4. การระบุเพศและพจน์ของคำภาษาฝรั่งเศส พบว่าระบุได้ในกรณีที่คำแปลเป็นคำนามตัวเดียว เช่น เผือก taro ก.m. ในกรณีที่คำแปลมีมากกว่าหนึ่งคำ เช่น **กฤชภัณฑ์** insignes royaux และที่มีการให้คำอธิบายในรูปวลีหรือประโยคก็จะไม่ระบุเพศและพจน์

---

* ศัพท์ทุกคำที่ขีดเส้นใต้ในบทความนี้ จะปรากฏในภาคผนวก

5. การแจกคำ แบบแรกหมายถึง การให้คำที่แจกมาจากคำหลักแล้วแปลหรือให้ความหมายเป็นภาษาฝรั่งเศส ขอยกตัวอย่างประกอบดังนี้

ถม (เครื่องถม)
ถมเงิน
ถมตะทอง
ถมปรักมาศ
ถมปัด

แบบที่สอง เป็นการแจกคำโดยให้คำอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับสิ่งนั้น ๆ ด้วย

หมาก
เครื่องหมาก :
หมาก
ใบพลู
ปูน
ขมิ้น
อบเชย
ยาฝอย
เครื่องเชี่ยนหมาก
เคี้ยวหมาก (ก.)

ไตรจีวร
สบง
จีวร
สังฆาฏิ

6. การเขียนภาษาฝรั่งเศสทับศัพท์ไทย สำหรับศัพท์ที่เห็นว่าควรจะเป็นที่รู้จักของชาวฝรั่งเศสในเสียงไทย แล้วให้คำอธิบาย ตัวอย่างเช่น

กระทง Krathong (n.m.)
สมุดไทย Samud – thai (n.m.)
ระนาด Ra – naad (n.m.)
หางหงส์ Haang – hong (n.m.)

การเขียน เสียงทับศัพท์เช่นนี้พบบ่อยเป็นบางคำในหนังสือนำเที่ยวประเทศไทยที่เขียนด้วยภาษาฝรั่งเศส ได้แก่ วัด le wat คลอง le klong แม่น้ำ le mae – nam เจดีย์ le chédi ปรางค์ le praang โบสถ์ le bot ไหว้ le wai เป็นต้น

7. การให้ข้อมูลประกอบศัพท์

7.1 ให้ข้อมูลสั้น ๆ เช่น

กะทิ Kati (n.m)

Extrait de pulpe de noix de coco pressée. Le kati n'est pas, comme les occidentaux le croient à tort, le lait de noix de coco. C'est en réalité l'extrait de pulpe râpée de noix de coco pressée.

คเณศ พิฆเนศ ganesha, ganesa

Dieu des lettres et des arts, fils de Siva et de Parvati. Il a une tête d' éléphant avec une seule défense. Considéré également comme maître des obstacles, de la sagesse, de la connaissance, il protège donc ceux qui le vénèrent de toutes difficultés.

7.2 การให้ข้อมูลด้านประวัติศาสตร์และพุทธศิลป์ ผู้ทำพจนานุกรมศึกษาประวัติศาสตร์และพุทธศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับศัพท์นั้น เลือกสรุปสาระที่สำคัญแล้วเรียบเรียงเป็นภาษาฝรั่งเศส การให้ข้อมูลเช่นนี้ทำให้พุจานุกรมเล่มนี้มีลักษณะเป็นสารานุกรมด้วย ขอยกตัวอย่างประกอบดังนี้

สุโขทัย

Sukothai (1238 – 1438)

Fondée au XIII siècle dans le Nord du pays, Sukothai est considérée comme la première capitale du royaume de Siam. Le Bouddhisme Theravadin a été instauré durant le règne du grand roi Ramkamhaeng. Cette heureuse période a vu également maître l'alphabet thaï, en 1283 Sukothai a perdu petit à petit son importance

après deux cents ans de prospérité. On visite aujourd'hui ses ruines classées monument historique et mises en "jardin historique". La ville nouvelle se trouve à douze kilomètres de l'ancienne cité.

La prospérité du royaume s'est reflétée dans l'art bouddhique. Le style de Sukothaï est considéré comme le grand art classique thaï. Le bonheur et la sérénité dominent les traits souples du visage ovale des images de Bouddha de cette période. Poitrine bombée mais taille svelte, cette représentation du Bouddha fait l'unanimité des bouddhistes. Ce style est également reconnu comme le style thaï pur.

8. การให้ตัวอย่างการใช้คำนั้น ๆ เช่น การใช้คำว่า **สนธิสัญญา**

เจรจาต่อรอง –	négocier —
ตกลง –	conclure —
ลงนาม –	signer —
ให้การรับรอง –	ratifier —

9. การเขียนชื่อจังหวัดต่าง ๆ เป็นภาษาฝรั่งเศส เขียนตาม**ประกาศสำนักนายกรัฐมนตรี และประกาศราชบัณฑิตยสถานเรื่องการเขียนชื่อจังหวัด อำเภอและกิ่งอำเภอเป็นอักษรโรมัน** การเขียนศัพท์ในพุทธศาสนาและวรรณคดี **เขียนตามปทานุกรมบาลี ไทย อังกฤษ สันสกฤต ฉบับพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระจันทบุรีนฤนาถ** ตัวอย่าง

อยุธยา Ayutthaya

ธรรมยุติกนิกาย Dhammayuttikanikaya

ในเรื่องนี้พจนานุกรม **Le Petit Robert** เล่ม I และ II เขียนไม่เหมือนกัน คำว่า วิษณุ **Robert I** เขียน Vichnou (ในข้อความอธิบายคำ avatar) **Robert II** ให้ Visnu, Vishnu และ Vishnou และในความอธิบายคำ Râmâyana ให้เป็นคุณศัพท์ว่า Visnouite

ในการเรียงลำดับคำโดยทั่วไปเรียงตามตัวอักษรเช่นเดียวกับพจนานุกรมภาษาไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน อย่างไรก็ตามมีคำหลายประเภทที่มิได้เรียงตามราชบัณฑิต เช่น นก ราชบัณฑิตจัดไว้ตามชื่อเฉพาะ เช่น **นกเอี้ยง** ไว้ที่ตัวอักษร อ. โดยสามัญสำนึกมัคคุเทศก์อาชีพคงจะเปิดดูที่ตัวอักษร น. มากกว่า อ. เมื่ออยากทราบว่านกเอี้ยงนั้นเรียกเป็นภาษาฝรั่งเศสว่าอย่างไร อีกประการหนึ่งพจนานุกรมฉบับนี้มิได้มีชื่อนกครบทุกชนิดเหมือนอย่างฉบับราชบัณฑิต หากเลือกมาเฉพาะนกไทยที่มัคคุเทศก์ควรจะทราบ จึงจัดเป็นศัพท์หมวดแจกคำอยู่ที่ตัวอักษร น. แต่สำหรับชื่อต้นไม้ต่าง ๆ เนื่องจากมีการแจกคำบอกชื่อดอกหรือผลด้วย จึงจัดไว้ตามลำดับพยัญชนะตามราชบัณฑิต ชื่อประเทศต่าง ๆ จัดไว้ที่ภาคผนวก ทั้งนี้ยกเว้นประเทศที่มีความเกี่ยวข้องอย่างใกล้ชิดกับประเทศไทยทางด้านการเมืองและเศรษฐกิจมากและประเทศในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ การเสนอชื่อประเทศเหล่านี้ระบุทั้งประเทศ คนและภาษาจึงจัดไว้ตามลำดับอักษร คำพังเพยสุภาษิตมีเป็นจำนวนมากได้นำมาไว้ที่ภาคผนวกเช่นกัน ในการเรียงคำจึงมีข้อยกเว้นหลายประการ ซึ่งผู้ทำพจานุกรมศัพท์ท่องเที่ยวทั้งสองไม่ขอยืนยันว่าเป็นข้อยกเว้นที่จำเป็นที่สุด

ความยากลำบากของการทำพจนานุกรมเล่มนี้อยู่ที่การเรียนรู้เป็นภาษาหนึ่งแล้วถ่ายทอดเป็นอีกภาษา ในการทำศัพท์**ไตรภูมิพระร่วง** ผู้ทำย้อนไปอ่านวรรณคดีเรื่องนี้ใหม่ สรุป แล้วเขียนออกมาเป็นภาษาฝรั่งเศส เป็นเรื่องที่ต้องใช้เวลาต้องพยายามแปลพอสมควรสำหรับคำว่า กามภูมิ รูปภูมิ ต้องทำความเข้าใจว่าแม่น้ำสีทันดรนั้น

เป็นชื่อของทะเลอโนดาตสระเป็นชื่อของแม่น้ำ ศัพท์ธรรมดา ๆ อย่างคำว่า **นั่ง** พอทำคำอธิบายเข้าจริง ๆ กลับค่อนข้างจะยุ่ง คำว่า s'asseoir นั้นหมายถึง นั่งห้อยขา (นั่งเก้าอี้) นั่งแบบไทย จึงแปลว่า s'asseoir le sol พอถึงตอนแจกคำ มีนั่งพับเพียบ นั่งขัดสมาธิราบ นั่งขัดสมาธิเพชร แปลกันสนุก ศัพท์ที่เป็นวิธีการต่าง ๆ เช่น **ลงรักปิดทอง** ก็ได้ศึกษาวิธีการทำแล้วนำมาถ่ายทอดเป็นภาษาฝรั่งเศส ศัพท์ชื่อสัตว์และต้นไม้ก็ไม่ใช่เรื่องที่จะพบคำแปลที่ถูกต้องได้โดยไม่เสียเวลาในการถ่ายทอดเป็นภาษาฝรั่งเศสนั้นได้อาศัยชาวฝรั่งเศสเป็นผู้ตรวจภาษาไทย อาจารย์ Pia Pierre เป็นผู้ที่สนใจใฝ่รู้เรื่องมรดกไทย และเคยเป็นลูกศิษย์ของศาสตราจารย์ Boisselier จึงสามารถให้ข้อคิดเห็นในเรื่องภาษาที่ใช้ได้เป็นอย่างดี

ที่กล่าวมาข้างต้นนี้เป็นเรื่องของขั้นตอนในการทำพจนานุกรมฉบับนี้ และรายละเอียดที่เป็นลักษณะเฉพาะ ประเด็นต่อไปที่เห็นสมควรนำมาเสนอคือเรื่องของศัพท์ที่มีใช้อยู่แล้วในภาษาฝรั่งเศสเพื่อดูว่าผู้ทำรับมาใช้อย่างไร

1. คำที่มีอยู่แล้วในพจนานุกรมภาษาฝรั่งเศส แล้วรับมาใช้ เช่น **ไตรนิกาย** civaisme **เวท** veda **ลัทธิพระเวท** védisme **ฌาน** dhyâna

2. คำที่มีอยู่แล้วในพจนานุกรมภาษาฝรั่งเศส ซึ่งมีผู้ใช้โดยเห็นว่าความหมายใกล้เคียงพออนุโลมกันได้ เช่น **เข้าพรรษา ใช้ว่า** carême bouddhique **ภิกษุสงฆ์** ใช้ว่า bonze **ช่อฟ้า** ใช้ว่า épi de faîtage ผู้พิจารณาแล้วเห็นว่าไม่เหมาะสมหรือเพราะอยากให้คำไทยเป็นที่รู้จัก จึงเลือกไม่ใช้และใช้คำอื่นแทน (ดูภาคผนวก)

3. คำที่พบในหนังสือท่องเที่ยวที่เขียนเป็นภาษาฝรั่งเศส หรือที่ชาวฝรั่งเศสให้มา แต่ตรวจสอบไม่ได้หรือตรวจสอบแล้วไม่ตรงในพจนานุกรม เช่น **โพธิ์** figuier pippal หรือ arbre pippal **เผือก** igname จึงใช้คำอื่นแทน (ดูภาคผนวก)

4. คำที่ผู้ทำเข้าใจความหมายผิดมาก่อน เช่น คำว่า longan เข้าใจว่า หมายถึง ลองกอง หรือลางสาด แต่อันที่จริง longan คือ ลำไย คำว่า กวาง **(ธรรมจักรกับกวางหมอบ)** ไม่ควรจะใช้คำว่า biche หากใช้คำว่า gazelle เพราะเป็นกวางที่พบในทวีปเอเชีย คำคุณศัพท์ของคำว่าลังกา เมื่อใช้ในแง่ภูมิศาสตร์ ใช้ว่า ceylanais แต่ในแง่ของวัฒนธรรมนั้นใช้ cingalais หรือ cinghalais อย่างไรก็ตามสำหรับคำนี้เมื่อใช้อธิบายประกอบคำว่า **เจดีย์** เพื่อให้เห็นความแตกต่างจากคำว่า**ปรางค์**ในแง่ของอิทธิพลทางศิลปะ และเมื่อได้นำไปใช้พูดอธิบายกับนักท่องเที่ยวทั่วไปที่ไม่มีความรู้เรื่องศิลปวัฒนธรรมตะวันออกมาก่อน เขาไม่รู้จักคำว่า cingalais เมื่อได้เปลี่ยนคำใช้ ceylanais เขาจึงเข้าใจว่าเราพูดถึงลังกา

นอกจากนี้ ผู้ทำได้แต่งคำขึ้นใหม่ 2 คำ โดยประสมประสานคำที่มีอยู่เดิม รถอีแต๋น แต่งว่า autoculteur และ autocharette เห็ดโคน แต่งว่า cèpe de bamboos

พจนานุกรมเล่มนี้ประกอบด้วยศัพท์ประมาณ 1,200 คำ โดยไม่นับคำที่แจกย่อยลงมา ใช้เวลาในการค้นคว้า 2 ปี ขณะนี้อยู่ในขั้นการตรวจทานครั้งสุดท้ายเพื่อส่งพิมพ์

ภาคผนวก

กกุธภัณฑ์ Attributs royaux, insignes royaux

มหาพิชัยมงกุฎ	la couronne
พระแสงขรรค์ชัยศรี	le poignard
ธารพระกร	la canne à pommeau

วาลวิชนี — l' éventail et le chasse – mouche faits de crins
(พัดกับแซ่จามรี) — d'une variété de buffle blanc
ฉลองพระบาท — les chaussures

Les insignes royaux sont représentés sur les panneaux des portes principales du wat Bavornivet.

กระทง Krathong (n.m.)

Récipient en feuille de bananier, de lotus ou de teck.

กระทงที่ใช้ในประเพณีลอยกระทง
Objet flottant confectionné traditionnellement en forme de fleur de lotus.

แขก (ผู้เยือน) visiteur n.m.
invité n.m.
ห้องรับแขก — salo, salle de séjour
แขกเมือง — invité officiel

คงคา (แม่น้ำ) Le Gange

Fleuve sacré, situé dans le Nord de I'Inde (2,700 km. de longueur). Il prend sa source dans I'Himalaya.

คเณศ, พิฆเนศ

Ganesha, Dieu des lettres et des arts, fils de Siva et de Parvati. Il a une tête d'éléphant avec une seule défense. Considéré également comme maître des obstacles, de la sagesse, de la connaissance, il protège donc ceux qui le vénèrent de toutes difficultés.

เจดีย์, สถูป

Chédi n.m.
Stupa de style cinghalais.
Construction en forme de cloche, surmontée d'une flèche.
Le chédi a pour fonction de renfermer des reliques du Bouddha ou des rois.

เจดีย์ทิศ — Petits chédis secondaires qui marguent les orients.

เจดีย์ย่อมุมไม้สิบสอง
Chédi dont ia base est à triple redent aux quatre angles.

ช่อฟ้า chofa n.m.
Décor, au sommet du pignon, représentant la tête du garuda.

ฌาน Dhayâna n.m.
Qualité de l'esprit due à la méditation.

เข้าฌาน — Se concentrer afin d'atteindre cet état.

ไตรจีวร Trois pièces de tissu constituant le vêtement monastique

สบง — vêtement de dessous
จีวร — vêtement de dessus
สังฆาฏิ — étole
ห่ม, ครองจีวร ก. draper, ajuster

ไตรภูมิพระร่วง

La Traibhûmikatä
La Traiphum Phra Ruang ou l'Histoire des Trois Mondes.
Traïté cosmologigue dont la composition est attribuée au roi Lidaiya (Li Thai) de Sukhothai.

Ce traïté a un but moral persuadant tout lecteur à mener une vie conforme aux idéals bouddhiques : éviter le Mal, faire le Bien et s'engager dans les actions génératrices de mérites. Sa but suprême est le nirvana.

กามภูมิ le Kämabhümi, monde du désir
รูปภูมิ le Rüpabhümi, monde de la forme
อรูปภูมิ le Arüpabhümi, monde de l'absence de forme

Ces trois mondes forment un total de trente et une "Terres" qui constituent un univers. Le monde du désir comporte les domaines des destinées dites "infortunées" (Enfers, Terre des animaux, Terre des Trépassés ou Preta, Terre des Asura, sortes de Titans souvent opposés aux dieux) et ceux des destinées "fortunées" (Terre des hommes et six premiers étages vivins). Le monde de la forme se compose des domaines des dieux qui, libérés de toutes sortes de désir, restent conscients de tout ce qui est forme et conservent euxmêmes une apparence formelle.

Le monde de l'absence de la forme contient par convention, quatre "champs" où les dieux sont libérés à la fois des contraintes des désirs et de l'apparence formelle. Ils sont très proches du nirvāna.

ถม เครื่องถม nielle (n.m.)
émail noir

การทำเครื่องถม
neillure, neillage, travail en neilles

ทำเครื่องถม
nieller, orner ou incruster de nielles

ช่างเครื่องถม
nielleur, graveur de nielles

ถมเงิน nielle d'argent
ถมทอง nielle d'or
ถมตะทอง
nielle d'argent rehaussé de décors en or

ถมปรักมาศ
nielle d'argent et d'or

ถมปัด nielle dont le décor est réalisé avec de la poudre de verreries

ธรรมจักรกับกวางหมอบ La Roue de la Loi et la Gazelle couchée.

La Roue de la Loi et la Gazelle couchée représente, au XIII è siècle bouddhique, le Bouddha lors du premier sermon.

ธรรมยุติกนิกาย Dhammayuttikanikaya n.m.
Doctrine religieuse bouddhique qui correspond à une réforme entreprise par le prince Mongkut, connue pour son austérité. Cette doctrine fait partie du Hinayana.

นก oiseau
เอี้ยง pique – boeuf

นั่ง s'asseoir sur le sol

นั่งพับเพียบ
s'asseoir avec les jambes repliées d'un même côté.

นั่งเท้าแขน
(...), prenant appui sur un bras

นั่งขัดสมาธิ
s'asseoir, les jambes repliées par derrière

นั่งขัดสมาธิราบ
s'asseoir, les jambes repliées l'une sur l'autre (la droite sur la gauche)

นั่งขัดสมาธิเพชร
s'asseoir, les jambes croisées en (position de) lotus, laissant apparaître les deux plantes des pieds

ปรางค์ Praang n.m.
Stupa de style khmer.
Il a la même fonction qu'un chédi, mais il est d'un style influencé par l'art khmer.
ดูเพิ่มที่เจดีย์

พรรษา Pansa, Varsha
Saison des pluies

เข้าพรรษา
Khao Versha
Début de la saison des pluies.
Période qui correspond à une sorte de retraite des religieux dans leurs monastères, à un monent favorable à l'ordination.

ออกพรรษา
Ok Varsha
Fin de la saison des pluies.
Fin de la période de retraite et les religieux vont être autorisés à sortir de leurs monastères.

ภิกษุ Religieux bouddhiste
Moine bouddhiste
ดูเพิ่มที่ สงฆ์

ระนาด Ra – naad n.m.
Instrument de musique à percussion, de la famille des xylophones à lames de bois de bamboo.

ไม้ตีระนาด
Petits mailets

ลงรักเคลือบลงยา ก.
laquer

รัก, น้ำรัก น.
laque nf.

วัตถุที่ลงรักแล้ว
laque n.m.

ช่างลงรักเคลือบลงยา
laqueur n.m.

ลงรักปิดทอง, ลายรดน้ำ (objet) laqué or
Procédé qui consiste tout d'abord à laquer un objet, ensuite à y dessiner un motif avec une substance préparée à base d' orpiment et puis à y appliquer de feuilles d'or et enfin à tremper l'objet dans l'eau pendant deux ou trois minutes pour faire apparaître le motif.

ลงยาราชาวดี
(objet) laqué bleu

เวท, คัมภีร์พระเวท Veda n.m.

Il s'agit de l'ensemble de textes célèbres indiens révélés par Brahmâ. Très anciens, ils ont été transmis oralement durant de longs siècles avant d'être transcrits.

ลัทธิพระเวท

Védisme n.m.

Ensemble des rites et des croyances issu du Veda.

ไศวนิกาย Civaïsme, Shivaïsme

Secte du brahmanisme qui considère Shiva, Civa comme dieu suprême.

ผู้ที่นับถือไศวนิกาย

Civaïste, shivaïste

สัญญา สนธิสัญญา Traité n.m.

— un traité de paix

— un traité de commerce

เจรจรต่อรอง

Négocier

ตกลง Conclure

ลงนาม, เซ็น

Signer

รับรอง Ratifier

สมุดไทย Samud – thai n.m.

Manuscrit sur papier "khoi"

มีภาพวาดประกอบ

Samud – thai illustré, à figures, enluminé, avec illustration

หมาก noix d'arec

หมากหนึ่งคำ

une chique de bétel

เครื่องหมาก :

les composants d'une chique de bétel :

หมาก tranche de pulpe de noix d'arec

ใบพลู feuille de bétel

ปูน chaux

ขมิ้น curcuma

อบเชย cannelle

ยาฝอย sorte de tabac

เครื่องเชี่ยนหมาก

service à noix d'arec

เคี้ยวหมาก

mâcher, mastiquer une chique de bétel

ไหว้ Saluer à la thaïe

การไหว้ Wai n.m.

Geste de salut

Geste de bienvenue

Geste de remerciement

Le wai consiste à joindre les deux mains et à les élever verticalement au niveau du front ou de la poitrine, tout en s'inclinant.

อยุธยา Ayutthaya (1350 – 1767)

Ayutthaya s'est développée au mielieu du XIV e siècle lors du déclin de Sukothai. La deuxième capitale du royaume de Siam, située à 72 kilomètres de Bangkok, durera 417 ans. Elle a connu des périodes florissantes en alternance avec des moments difficiles à cause des envahisseurs birmans. A cette époque, des rapports commerciaux

et diplomatiques ont été établis avec plusieurs pays européens : le Portugal, la Hollande, la Grande Bretagne et la France. Les chroniques royales relatent les échanges d'ambassades sous les règnes de Louis XIV et de Narai. Durant cette longue période, les lettres et les arts ont connu leur apogée. En ce qui concerne sa production artistique, toujours dominée par l'art bouddhique, le style Ayutthaya s'inspire successivement de l'art d'U – Thong, de Lopburi, de Sukothai et de l'art Khmer. Les représentations du Bouddha varient selon la source d'inspiration. Le Bouddha paré apparaît dans le dernier siècle d'Ayutthaya et se perpétuera à la période Ratanakosin.

บรรณานุกรม

หนังสืออ้างอิงภาษาไทย

ปทานุกรม บาลี ไทย อังกฤษ สันสกฤต. ฉบับพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระจันทบุรีนฤนาถ กรุงเทพฯ : ห้างหุ้นส่วนจำกัดศิวพร, 2513.

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน. กรุงเทพ ฯ อักษรเจริญทัศน์, 2525.

พจนานุกรมศัพท์ศิลปกรรม. ฉบับราชบัณฑิตยสถาน อักษร ก. กรุงเทพ : คุรุสภาลาดพร้าว, 2526.

พจนานุกรมศิลป. ของ น. ณ ปากน้ำ กรุงเทพ ฯ : กรุงสยามการพิมพ์, 2522. (ฉบับปรับปรุงแก้ไข)

ประกาศสำนักนายกรัฐมนตรี และประกาศราชบัณฑิตยสถาน เรื่องกำหนดชื่อทวีป ประเทศ เมืองหลวง มหาสมุทร ทะเล และเกาะ และเรื่องการเขียนชื่อจังหวัด อำเภอ และกิ่งอำเภอเป็นอักษรโรมัน. กรุงเทพ : โรงพิมพ์สำนักทำเนียบนายกรัฐมนตรี, 2510.

หนังสืออ้างอิงภาษาฝรั่งเศส

Dictionaire encyclopédique Paris, Larousse (France Loisirs), 1982 (22 tomes)

Larousse de la Langue française, Lexis Paris, Librairie Larousse, 1979.

Le Petit Robert I Paris, Le Robert, 1983.

Le Petit Robert II Paris, Le Robert, 1975.

หนังสือภาษาไทย

เจ้าฟ้าธรรมาธิเบศ : พระมาลัยคำหลวง กรุงเทพ ฯ มหามกุฏราชวิทยาลัย 2509 (พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานศพนางเจียน ผดุงเกียรติ).

ไตรภูมิกถา หรือไตรภูมิพระร่วง ฉบับตรวจสอบชำระใหม่ กรมศิลปากรจัดพิมพ์ กรุงเทพ ฯ 2526.

ทรัพย์ ประกอบสุข : วรรณคดีชาดก กรุงเทพ ฯ โอเดียนสโตร์ 2527.

ประชุมศิลาจารึกภาค 5 โดยคณะกรรมการจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี กรุงเทพ ฯ 2526.

พงจันทร์ ศรัทธา : **สำนวนไทยและคำพังเพย (สุภาษิต)** กรุงเทพ ฯ เสริมวิทย์บรรณาคาร 2518.

พระมหากษัตริย์ในพระบรมราชวงศ์จักรีกับประชาชน โดยคณะกรรมการจัดงานสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี กรุงเทพ ฯ รุ่งเรืองรัตน์ 2525.

สุภาพร มากแจ้ง : **พระมาลัยกล่อมสวด** สำนวนวัดศีรษะกระบือ กรุงเทพ ฯ ศิษย์ศูนย์ส่งเสริมและพัฒนาวัฒนธรรม วิทยาลัยครูธนบุรี 2524.

เอกสารประกอบการอบรมมัคคุเทศก์ โดยคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กรุงเทพ ฯ อัดสำเนา 2527.

หนังสืออ้างอิงฝรั่งเศส อังกฤษและไทย

Boisselier j. : **La Peinture en Thaïlande** Fribourg Office du Livre, 1976.

Clarac A. et Smithies M. : **Thaïlande, guide touristique** Bangkok, Duang Kamol 1974.

Diskul Subhadradis M.C. : **L'Art de Sukhothaï** Bangkok, Thai Watana Panich, 1978.

Gonin et Didier : **Thaïlande** Paris, Seuil, 1976.

La Thaïlande et le Voyage en Birmanie Paris, Larousse, "Monde et Voyages", 1983.

Leemann A. : **Thaïlande** Bruxelles, Elsevier Séquoia, 1975.

Lekagul B. et Cronin Jr. E.W. : **Bird Guide of Thailand** Bangkok, Kurusapa Ladprao Press, 1974.

Maloux M. : **Dictionnaire des Proverbes, sentences et maximes** Paris, Larousse (France Loisirs) 1982.

Moreau Cl. : **La Thaïlande** Paris, Larousse, "Découvrir" 1982.

Peltier A.–R. : **Dictons et Proverbes thaï** กรุงเทพ ฯ ไทยวัฒนาพานิช 2523.

Perles de Thaïlande เตมีย์ ภิรมย์สวัสดิ์ สารภี แกสตัน วัลยา วิวัฒน์ศร ขจิตรา ภังดานนท์ กรุงเทพ ฯ โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2524.

Routier – le Diraison Ch. : **Voir la Thaïlande,** Paris, Hachette, "Hachette Réalités" 1980.

Routier – le Diraison Ch. : **En Thaïlande et au Laos** Paris, Hachette, 1975.

★★★★★★★★★

ลักษณะการใช้กฎเรื่องกา ใน โศกนาฏกรรมคลาสสิค

*ประหยัด นิชลานนท์**

คำนำ

การศึกษาโศกนาฏกรรมคลาสสิคเรื่องใดเรื่องหนึ่ง นอกจากจะศึกษาทางด้านเนื้อหา ความคิดเค้าโครงเรื่อง ฯลฯ แล้วเราจำเป็นต้องศึกษาหลักเกณฑ์ในการสร้างงานประเภทนี้ด้วย เพราะย่อมเป็นที่ทราบกันดีว่าวรรณกรรมคลาสสิคเป็นวรรณกรรมที่มีแบบแผนหรือกฎเกณฑ์กำหนดหลายประการ และกฎเกณฑ์เหล่านี้มีความสัมพันธ์กับการสร้างโครงเรื่อง การดำเนินเรื่อง ตลอดจนการคลี่คลายของปมเรื่องในที่สุด กฎเกณฑ์หนึ่งที่เป็นตัวกำหนดในการสร้างงานประเภทนี้ คือ กฎเอกภาพ 3 ประการ (La règle des trois unités) ซึ่งประกอบด้วย เอกภาพทางด้านกาล (L'unité de temps) เอกภาพทางด้านสถานที่ (L'unité de lieu) และเอกภาพทางด้านเนื้อหา (L'unité d'action) ในที่นี้ผู้เขียนจะขอพูดถึงเอกภาพทางด้านกาลในส่วนที่เกี่ยวกับลักษณะการใช้กฎเรื่องกาลในโศกนาฏกรรมคลาสสิคเท่านั้น โดยจะแยกแยะให้เห็นประเภทของกาลที่ผู้แต่งนำมาใช้ และลักษณะของการใช้กาลนั้น ๆ ในบทละคร

อีกประการหนึ่งบทละครที่นำมาทำการศึกษาในครั้งนี้เป็นโศกนาฏกรรม ของ Corneille และ Racine เพียงบางเรื่องเท่านั้น คือเรื่อง **Le Cid Cinna Polyeucte Horace** ของ Cormeille และเรื่อง **Athalie Andromaque Phèdré Bérenice** ของ Racine การวิเคราะห์และการยกตัวอย่างประกอบจึงจำกัดอยู่เพียงแค่ในเรื่องเหล่านี้เท่านั้น

ก่อนที่จะพูดถึงลักษณะการใช้กฎเรื่องกาลในโศกนาฏกรรมคลาสสิค ผู้เขียนใคร่ขอพูดถึงที่มาของกฎนี้เพื่อเป็นพื้นฐานและแนวทางนำไปสู่การวิเคราะห์ในตอนหลัง

* อาจารย์ประจำคณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ณ พระราชวังสนามจันทน์

ที่มาของกฎเรื่องกาล

กฎเรื่องกาลที่นำมาใช้ในการละครคลาสสิคนั้นมีที่มา 2 ลักษณะด้วยกัน คือ

1. รับมาจากนักเขียนกรีกและโรมัน (les Anciens) กล่าวคือ นับตั้งแต่ปี ค.ศ. 1620 – 1630 โดยประมาณ วงการวรรณกรรมฝรั่งเศสมีความใฝ่ฝันที่จะสร้างงานให้ทัดเทียมกับงานชิ้นเอกของบรรดานักเขียนกรีกและโรมัน ความคิดดังกล่าวได้กระตุ้นให้มีการค้นหาหลักเกณฑ์ต่าง ๆ ขึ้นมาเพื่อกำหนดเป็นแนวทางในการแต่งบทละคร และกฎเกณฑ์แรกที่มีการค้นพบก็คือ กฎเรื่องกาล[1] ทั้งนี้เพราะกฎนี้มีอยู่แล้วในหนังสือ **La Poétique** ของอริสโตเติล (Aristote) โดยในตอนหนึ่งของหนังสือเล่มนี้ อริสโตเติลได้พูดถึงเรื่องกาลในส่วนที่เกี่ยวกับการนำเอากฎนี้มาใช้เกี่ยวกับปัญหาของกฎนี้ทางด้านการละคร และเกี่ยวกับอุดมคติว่าด้วยความสมจริง เขาได้กล่าวไว้ว่า "ต้องพยายามให้โศกนาฏกรรมจบลงภายในระยะเวลาระหว่างพระอาทิตย์ขึ้นกับพระอาทิตย์ตกให้มากที่สุด หรือเกินกว่านั้นนิดหน่อย"[2]

เกิดจากความต้องการให้บทละครมีความสมจริง (la vraisemblance) ทางด้านเวลา เนื่องจากความคิดของ L'abbé d'Aubignac นั้นจะนำสิ่งที่เป็นจริง (le vrai) มาเป็นเนื้อเรื่องของละครไม่ได้[3] และเนื่องจากความสมจริงแล้ว สิ่งที่นำมาแสดงก็จะไม่ประกอบด้วยเหตุผลเลย[4] ในเมื่อความสมจริงเป็นข้อกำหนดที่สำคัญประการหนึ่งของสุนทรียแบบคลาสสิค งานทางด้านละครชิ้นใดที่ไม่นำเอากฎเรื่องกาลมาใช้เพื่อให้เกิดความสมจริงทางด้านกาล จะถือว่างานชิ้นนั้นไม่มีสุนทรีย์ ด้วยเหตุนี้ Boileau จึงได้กล่าวตำหนิบรรดานักเขียนที่ไม่สนใจนำเอาความสมจริงมาใช้ในหนังสือ **L'Art Poétique** ของเขาว่า

Un rimeur, sans péril, delà les Pyrénés,
Sur la Bcène, en un jour, renferme des années.
Là souvent, le héros d'un spectacle grossier,
Enfant au premier acte, est barbon au dernier.[5]

เพื่อให้บทละครมีความสมจริงทางด้านกาล ระยะเวลาของเหตุการณ์ที่นำมาแสดงจึงต้องไม่ยาวนานกว่าระยะเวลาของการแสดงบนเวทีจนเกินไป ซึ่งโดยทั่ว ๆ ไปจะกินเวลา 2 – 3 ชั่วโมง[6]

ประเภทของกาลที่ใช้ในโศกนาฏกรรมคลาสสิค

การที่จะให้เหตุการณ์ต่าง ๆ ในเรื่องดำเนินไปอย่างมีเหตุผลก็ต้องอาศัยกาลเวลา เราพอจะแบ่งกาลที่นำมาใช้ในโศกนาฏกรรมคลาสสิคออกได้เป็น 3 ประเภท ด้วยกันคือ

– กาลก่อนการดำเนินเรื่อง (Le temps avant la tragédie)
– กาลสมมติ (Le temps supposé)
– กาลสมมติซ้อน (Le temps fictif)

ลักษณะการใช้กาลทั้ง 3 ประเภท ในโศกนาฏกรรมคลาสสิค

กาลก่อนดำเนินเรื่อง (Le temps avant la tragédie)

ตามความคิดของ J Scherer นั้น ประวัติศาสตร์มีความสำคัญต่อโศกนาฏกรรมพอ ๆ กับความสมจริง ด้วยเหตุนี้ ผู้แต่งจึงต้องรักษาเหตุการณ์ที่ยืมมาจากประวัติศาสตร์ หรืออิงประวัติศาสตร์ไว้ แต่ถ้าเหตุการณ์นั้นโหดร้ายทารุณเกินไป หรือยากที่จะนำมาแสดงบนเวที หรือหากนำมาแสดงแล้วอาจจะไปบั่นทอนสิ่งที่ผู้ชมต้องรู้เกี่ยวกับประวัติศาสตร์[8] ผู้แต่งต้องนำเอาเหตุการณ์ต่าง ๆ ในอดีต

มาเสนอให้ผู้ชมทราบ ในรูปของการเล่าหรือการสนทนากันระหว่างตัวละครซึ่งจะสะดุดความรู้สึกของผู้ชมน้อยกว่าการนำมาแสดงบทเวที[9] ทั้งนี้ก็เพื่อให้บทละครมีความสมจริงและสอดคล้องกับหลักว่าด้วยความเหมาะสม (les bienséances) ซึ่งเป็นหลักทางศีลธรรมที่ห้ามมิให้นำเอาการสู้รบการต่อสู้กันตัวต่อตัว การตายที่โหดร้ายทารุณ และทุกสิ่งที่จะทำให้ "ฉากนองเลือด" มาแสดงบนเวที[10] นอกจากเหตุการณ์ในอดีตแล้ว ผู้แต่งต้องนำเอาเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นก่อนที่เนื้อเรื่องจะดำเนินไปมาเสนอให้ผู้ชมทราบด้วย กาลก่อนการดำเนินเรื่องจึงหมายถึงระยะเวลาที่เหตุการณ์ต่าง ๆ ทั้งที่เป็นเหตุการณ์ในอดีตและเหตุการณ์ก่อนการดำเนินเรื่องเกิดขึ้น

จากการศึกษาบทละครของ Corneille และ Racine พบว่า นักเขียนทั้งสองได้นำเอากาลก่อนการดำเนินเรื่องมาใช้ในการสร้างงานของตน อย่างเช่นเหตุการณ์ใดที่ยืมมาจากประวัติศาสตร์หรืออิงประวัติศาสตร์และเป็นเหตุการณ์ที่โหดร้ายทารุณเกินไปหรือยากที่จะนำมาแสดง ผู้แต่งทั้งสองก็จะให้ผู้ชมรับรู้เหตุการณ์นั้น ๆ จากคำพูดของตัวละครตัวใดตัวหนึ่ง

ในเรื่อง Polyeucte ของ Corneille ซึ่งเป็นเรื่องอิงประวัติชีวิตของ Saint Polyeucte ที่เขียนโดย Siméon Métaphraste และนำมาเล่าโดย Surius II การสู้รบระหว่างกองทัพโรมันของจักรพรรดิ Décie กับกองทัพเปอร์เซียที่ทำให้จักรพรรดิ Decíe ตกอยู่ในเงื้อมมือของศัตรู แต่อัศวินชื่อ Sévère ได้ช่วยชีวิตของ Décie ออกมาได้และทำให้กองทัพโรมันที่เป็นฝ่ายแพ้ในตอนแรกกลับเป็นฝ่ายชนะในที่สุด เป็นเหตุการณ์ที่โหดร้ายและยากที่จะนำมาแสดง ผู้แต่งจึงให้ผู้ชมรับรู้เหตุการณ์นี้จากการสนทนากันระหว่าง Stratonice กับ Pauline

Stratonice :

Est-ce lui qui naguère aux dépens de sa vie

Sauva des ennemis votre empereur Décie,

Qui leur tira mourant la victoire des mains

Et fit tourner le sort des Perses aux Romains?

Lui qu'entre tant de morts immolés à son maître,

On ne peut rencontrer, ou du moins reconnaître;

A qui Décie enfin, pour des exploits si beaux,

Fit si pompeusement dresser de vains tombeaux?[12]

ในเรื่อง **Cinna** ก่อนที่จักรพรรดิ Auguste จะได้ขึ้นครองราชย์ มีการสู้รบกันระหว่างชาวโรมันด้วยกันเอง คือ ระหว่างพวกที่สนับสนุน Auguste กับพวกที่ต่อต้าน การสู้รบครั้งนั้นเป็นเหตุการณ์ที่โหดร้ายทารุณมาก ญาติพี่น้อง สามีภรรยา ต้องฆ่าฟันกันเอง เหตุการณ์นี้เป็นเหตุการณ์ที่ผู้แต่งต้องนำเสนอให้ผู้ชมทราบ เพราะเป็นที่มาของความเคียดแค้นและการวางแผนฆ่า Auguste ของ Emilie และ Cinna ทั้งนี้เพราะ Auguste ได้ฆ่า C. Torarius ซึ่งเป็นผู้ดูแลของ Auguste เองและเป็นพ่อของ Emilie และฆ่า Pompée ซึ่งเป็นหัวหน้าวางแผนล้มล้าง Auguste และเป็นลุงของ Cinna แต่เนื่องจากเหตุการณ์นี้มีความรุนแรงมากและยากที่จะนำมาแสดง Corneille จึงให้ผู้ชมทราบเรื่องนี้จากการเล่าของ Cinna ที่เล่าให้พรรคพวกของตนฟัง

Je leur fais des tableaux de ces tristes batailles

Où Rome par ses mains déchirait ses entrailles,

Où l'aigle abattait l'aigle, et de chaque côté

Now légions s'armaient contre leur liberté;

.....

.....

.....

Les uns assassinés dans les places publiques,

Les autres dans le sein de leurs dieux domestiques;

Le méchant par le prix au crime encourage;

Le mari par sa femme en son lit égorgé;[13]

ในงานของ Racine เรื่อง **Phèdre** วีรกรรมอันห้าวหาญตลอดจนพฤติกรรมต่าง ๆ ในอดีตของ Thésée เป็นสิ่งที่ผู้ชมต้องรู้เพราะมีความสำคัญต่อการสร้างโครงเรื่อง และการดำเนินเรื่อง แต่เป็นการยากที่จะนำเหตุการณ์เหล่านี้มาแสดงและหากนำมาแสดงก็จะขัดต่อหลักว่าด้วยความเหมาะสม Racine จึงให้ผู้ชมทราบเหตุการณ์เหล่านี้ จากการสนทนากันระหว่าง Hippolyte กับ Théramène

Hippolyte :

.....

.....

.....

Attaché près de moi pour un zèle sincère,
Tu me contais alors l'histoire de mon père.

Tu sais combien mon ame, attentive à ta voix,

S'échauffait au récit de ses nobles exploits,

Quand tu me depéignais ce héros intrépide

Consolant les mortels de l'absence d'alcide,

Les monstres étouffés et les brigands punis,

Procuste, Cercyon, et Scirron, at Sinnis,

Et les os dispersés du géant d'Epidaure,

Et la Crète fumant du sang du Minotaure.[14]

วีรกรรมของ Antiochus ในเรื่อง **Bérénice** ก็เช่นกันเป็นเหตุการณ์ที่ผู้แต่งไม่อาจนำมาแสดงบนเวทีได้ ผู้แต่งจึงให้ผู้ชมทราบความเป็นไปของเหตุการณ์ในอดีตนี้จากการสนทนากับระหว่าง Arsace กับ Antiochus เมื่อ Arsace ต้องการให้ Antiochus เลิกล้มความคิดที่จะออกจากโรมไปทั้ง ๆ ที่วันแห่งชื่อเสียง เกียรติยศของ Antiochus กำลังจะมาถึง โดย Arsace ได้ขอให้ Antiochus หวนคิดถึงเหตุการณ์ในอดีต ตอนที่ Titus ยกทัพไปทำสงครามกับประเทศ Judée ซึ่งเป็นกบฏ และ Antiochus ได้ติดตามไปด้วย Antiochus ได้แสดงความกล้าหาญในครั้งนั้นด้วยการปีนกำแพงเมืองซึ่งมี 3 ชั้นเข้าไปต่อสู้กับข้าศึกจนตัวเองแทบจะเอาชีวิตไม่รอด

Arsace :

Et pourquoi donc partir?

Quel caprice vous rend ennemi de vous-meeme?

Le ciel mt sur le trône un prince qui vous aime,

Un prince qui jadis, temoins de vos combats,

Vous vit chercher la gloire et la mort sur ses pas,

.....

.....

.....

Vous seul, Seigneur, vous seul, une échelle à la main

Vous portâtes la mort jusque sur leur murailles.

Ce jour presque eclaira vos propres funérailles:

Titus vous embrassa mourant entre mes bras,

Et tout le camp vainqueur pleura votre trépas.[15]

ดังได้กล่าวแล้วข้างต้นว่า ในกาลก่อนการดำเนินเรื่องนั้นผู้แต่งได้นำเอาเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นก่อนที่เนื้อเรื่องจะดำเนินไปมากล่าวไว้เพื่อให้ผู้ชมทราบด้วย ทั้ง Corneille และ Racine ต่างก็ใช้กาลก่อนการดำเนินเรื่องในลักษณะนี้ด้วย ในการแต่งบทละครของตน

ในเรื่อง **Cinna** ของ Corneille เนื้อเรื่องเริ่มดำเนินไปตั้งแต่ Emilie ติดแก้แค้นจักรพรรดิ Auguste และปลดปล่อยโรมให้เป็นอิสระ โดยขอร้องให้ Cinna ซึ่งเป็นคนรักของเธอวางแผนฆ่า Auguste เสีย แต่การขอร้องของ Emilie ได้กระทำก่อนหน้านี้แล้ว จะเห็นได้จากคำพูดของ Emilie ที่เป็นการรำพึงกับตัวเอง ในฉากแรกขององค์แรก

Au milieu toutefois d'une fureur si juste,

J'aime encor plus Cinna que je ne hais Auguste,

Et je sens refroidir ce bouillant mouvement

Quand il faut, pour le suivre, exposer mon amant,

Oui, Cinna, contre moi moi-même je m'irrite

Quand je songe aux dangers ou je te précipite.[16]

ในเรื่อง **Horace** ผู้ชมทราบว่า Sabine ซึ่งเป็นน้องของ Curiace นั้นเป็นภรรยาของ Horace และ Curiace กับ Camille ซึ่งเป็นน้องของ Horace ก็เป็นคนรักกัน จากคำพูดของ Sabine ในฉากแรกขององค์แรกและจากคำพูดของ Camille ในฉากที่ 3 องค์เดียวกัน บอกให้เรารู้ว่า ความสัมพันธ์ระหว่าง 2 ตระกูลนี้มีมาก่อนที่เนื้อเรื่องจะดำเนินไป

Sabine :

Je suis Romaine, hélas ! puisqu'Horace est romain;

J'en ai reçu le titre en recevant sa main;

Mais ce noeud me tiendrait en esclave enchainée,

S'il m'empêchait de voir en quels lieus je suis née.

Albe, où j'ai commencé de respirer le jour,

Albe, mon cher pays et mon premier amour;

Lorsqu'entre nous et toi je vois la guerre ouverte,

Je crains notre victoire autant que notre perte.[17]

Camille :

Curiace, il suffit, je cevine le reste :

Tu fais une btaille a tes voeux si funeste,

Et ton coeur, tout a moi, pour ne me perdre pas,

Dérobe à ton pays le secours de ton bras.[18]

ในเรื่อง **Bérénice** ของ Racine ความรักที่ Antiochus มีต่อ Bérénice นั้นมีมานานแล้ว ตั้งแต่ Antiochus ยังอยู่ในเมือง Comagène แต่ Antiochus ไม่กล้าเปิดเผยความรักของตนต่อ Bérénice จึงเก็บความรู้สึกนี้ไว้แต่เพียงผู้เดียว หลังจาก Titus ไปทำสงครามกับเมือง Judée และได้รับชัยชนะกลับมายังโรมพร้อมกัน Bérénice ราชินีแห่งปาเลสไตน์ Antiochus ได้พบกับ Bérénice อีก แต่ก็ยังเก็บความรักที่ตนมีต่อ Bérénice ไว้อีกเช่นเดิมเป็นเวลานานถึง 3 ปีเต็ม ผู้ชมทราบเรื่องนี้จากคำพูดของ Antiochus เอง

Bérénice autrefois m'ôta toute espérance;

Elle m'impose même un éternel silence.

Je me suis tu cing ans; et jusques à ce jour,

D'un voile d'amitié j'ai couvert mon amour.[19]

และจากคำพูดของ Arsace

Quoi! depuis si longtemps la reine Bérénice

Vous arrache, Seigneur, du sein de vos Etats;

Depuis trois ans dans Rome elle arrête vos pas;[20]

แล้วเนื้อเรื่องก็เริ่มดำเนินไปตั้งแต่ Antiochus ตัดสินใจที่จะออกจากโรมเพื่อกลับไปยังเมืองของตน ในเมื่อความรักที่เขามีต่อ Bérénice นั้นดูเหมือนจะเป็นความรักที่สิ้นหวังเพราะ Bérénice อาจจะได้รับการยอมรับจากสภาสูงโรมันให้เป็นจักรพรรดินีของ Titus

ในเรื่อง **Andromaque** ก่อนที่เนื้อเรื่องจะดำเนินไป Racine ได้นำเอาเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นก่อนหน้านั้น ซึ่งมีผลต่อการดำเนินเรื่องมาเสนอให้ผู้ชมทราบ เช่น Andromaque ซึ่งเป็นภรรยาของ Hector ตกเป็นเชลยของ Pyrrhue พร้อมกับลูกชายของเธอ หลังจากที่ Pyrrhus ชนะสงครามเมือง Troie และฆ่า Hector ตาย นอกจากนั้น Pyrrhus ยังมีความรักต่อ Andromaque และขอแต่งงานกับเธอ หาก Andromaque ปฏิเสธลูกของเธอก็จะถูกฆ่าตาย แต่ Pyrrhus เองก็มีคู่หมั้นอยู่แล้ว คือ Hermione ซึ่ง Hermione เองก็เป็นที่หลงใหลของ Oreste อยู่ เรื่องต่าง ๆ เหล่านี้ผู้ชมทราบจากคำพูดหรือการสนทนาของตัวละครเป็นช่วง ๆ ไป Andromaque ตกเป็นเชลยของ Pyrrhus พร้อมกับลูกของเธอ และ Pyrrhus ได้แยกลูกของเธอไปอยู่ต่างหากเพื่อเป็นการต่อรองในการขอแต่งงานกับเธอ

Andromaque :

Seigneur, que faites-vous, et que dira la Grèce?

Faut-il qu'un si grand coeur montre tant de faiblesse!

Voulez-vous qu'un dessein si beau, si généreux,

Passe pour le transport d'un esprit amoureux?

Captive, toujours triste, importune à moi-même,

Pouvez-vous souhaiter qu'Andromaque vous aime?

Quels charmes ont pour vous des yeux infortunés

Qu'à des pleurs éternels vous avez condamnés?

Non, non, d'un ennemi respecter la misère,

Sauver des malheureux, rendre un fils à sa mère,[21]

เมื่อ Pyrrhus พบกับ Andromaque ก็ถามเธอทันทีถึงการตัดสินใจของเธอเกี่ยวกับการขอแต่งงาน

Me cherchiez-vous, madame?

Un espoir si charmant me serait-il permis?[22]

Oreste พูดถึงความผิดหวังในความรักที่ตนมีต่อ Hermione เมื่อ Mélénas พ่อของเธอได้ยกเธอให้กับ Pyrrhus ในฐานะที่เป็นผู้แก้แค้นให้ครอบครัวของเธอ

Tu vis naître ma flamme et mes premiers soupirs.

Enfin, quand Mélénas disposa de sa fille

En faveur de Pyrrhus, vengeur de sa famille,

Tu vis mon desespoir; et tu m'as vu depuis

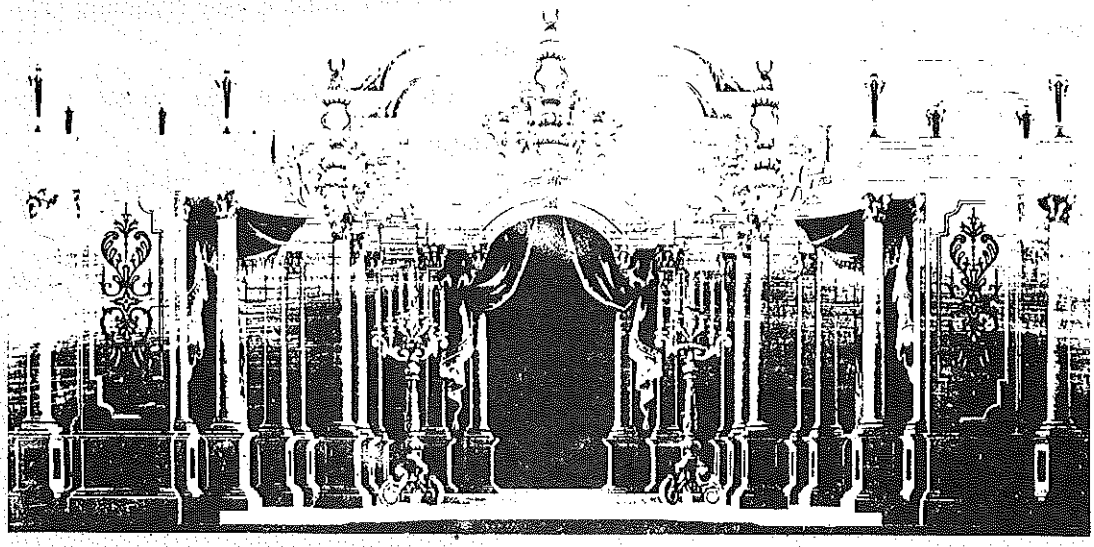
Traîner de mers en mers ma chaîne et mes ennuis.[23]

ลักษณะการใช้กาลก่อนการดำเนินเรื่องในโศกนาฏกรรมของ Corneille และ Racine หากมองเพียงผิวเผินจะเห็นว่าเหมือนกัน แต่ในส่วนลึกแล้วยังมีความแตกต่างกันอยู่ในส่วนที่เกี่ยวกับระยะเวลา กาลก่อนการดำเนินเรื่องในงานของ Corneille นั้นโดยทั่ว ๆ ไปมีระยะเวลาสั้น ทั้งนี้เพราะ Corneille ต้องการให้เนื้อเรื่องประกอบด้วย 3 ส่วนสำคัญ คือ ตอนเริ่มต้น ตอนกลาง และตอนจบ[24] เหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นก่อนการดำเนินเรื่องจึงถูกนำมาเสนอให้ผู้ชมทราบในฉากแรก ๆ หรือในฉากแรกเพียงฉากเดียวขององค์แรกเท่านั้น แต่ในงานของ Racine นั้นกาลก่อน การดำเนินเรื่องก็มีระยะเวลานาน เนื่องจากตามความคิดของ Racine โศกนาฏกรรมจะต้องเป็นบทละครวิกฤต (Pièce de crise) ที่เหตุการณ์ต่าง ๆ ซึ่งขมวดปมมานานจบลงอย่างเศร้าสลด เนื้อเรื่องในโศกนาฏกรรมแต่ละเรื่องจึงต้องใกล้จะถึงจุดจบอยู่แล้ว เหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นก่อนการดำเนินเรื่องจึงถูกนำมาเสนอให้ผู้ชมทราบในฉากแรก ๆ หรืออาจจะเป็นช่วง ๆ ในทุกฉากขององค์แรก

กาลสมมติ (Le temps supposé)

กาลสมมติเป็นระยะเวลาที่เหตุการณ์ต่าง ๆ ในเรื่องถูกสมมติให้ดำเนินไปตั้งแต่บาทแรกจนถึงบาทสุดท้ายของบทละคร ทั้งนี้เพราะหากเราพิจารณาถึงระยะเวลาที่เหตุการณ์ในเรื่องเกิดขึ้นจริง ๆ และระยะเวลาของการแสดงบนเวทีซึ่งประมาณ 2–3 ชั่วโมง เราจะเห็นว่าระยะเวลาที่เหตุการณ์เกิดขึ้นจริง ๆ นั้นยาวกว่าระยะเวลาของการแสดง เพื่อให้การแสดงมีความสมจริง ผู้แต่งจึงต้องสมมติให้เหตุการณ์ต่าง ๆ ดำเนินไปในระยะเวลาอันจำกัด[25] ซึ่งโดยทั่ว ๆ ไปจะเป็นภายใน 24 ชั่วโมง กาลสมมติยังหมายรวมไปถึงเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นระหว่างองค์ด้วย (les entractes) ในกรณีที่เหตุการณ์นั้นถึงแม้จะมีความสำคัญต่อการดำเนินเรื่อง แต่ไม่มีความจำเป็นที่จะต้องนำมาแสดงหรือฉากที่จะนำมาแสดง หรือหากนำมาแสดงแล้วจะขัดต่อหลักว่าด้วยความเหมาะสม เพื่อขจัดปัญหาเกี่ยวกับหลักว่าด้วยความเหมาะสมและเพื่อประหยัดเวลา ผู้แต่งจึงสมมติให้เหตุการณ์บางอย่างเกิดขึ้นระหว่างองค์

ลักษณะการใช้กาลสมมติในโศกนาฏกรรมคลาสสิคนั้นเป็นไปตามขอบข่ายของคำจำกัดความข้างต้น กล่าวคือ ประการแรก ผู้แต่งได้สมมติให้เหตุการณ์ต่าง ๆ ดำเนินไปในระยะเวลาที่จำกัด



Phèdre, à Comédie-Française, en 1959: ci-dessus, étude de décorpar Cassandre. Phot. Larousse; ci-contre, costumes à la mode du XVII' siècle : Jean Marchat (Thésée) et Jacques Toja (Hippolyte). Phot. Lipnitzki.

เพื่อให้การแสดงมีความสมจริง จะเห็นได้จากในงานของ Corneille และ Racine แต่ละเรื่อง ผู้แต่งจะให้ตัวละครคอยย้ำเตือนเรื่องเวลากับผู้ชมเป็นช่วง ๆ ไป เช่น ในเรื่อง **Horace** ของ Corneille มีการย้ำเตือนเกี่ยวกับเวลาเป็นช่วง ดังนี้

Mais aujourd'hue qu'il faut que l'une ou l'autre tombe,

Qu'albe devienne esclave, ou que Rome succombe,

Dans deux heures au plus, par un commun accord,

Le sort de nos guerriers réglera notre sort.[27]

Et que nous n'emploierons la fin de la journés

Qu'aux doux préparatifs d'un heureux hyménée.[28]

Qu'avec ce jour fini, ces mains, ces propres mains

Laveront dans son sang la honte des Romains.[29]

Vit-on jamais une âme en un jour plus atteinte

De joie et de douleur, d'espérance et de crainte,[30]

Ce crime, quoique énorme, inexcusable,

Vient de la même épée et part du même bras

Qui me fait aujourd'hui maître de deux Etats.[31]

ในเรื่อง **Bérénice** ของ Racine ก็เช่นเดียวกัน ตัวละครคอยย้ำเตือนเรื่องเวลาเป็นช่วง ๆ ไป เพื่อให้ผู้ชมเห็นว่าเหตุการณ์ต่าง ๆ ยังดำเนินไปในระยะเวลาอันจำกัดและจะจบลงภายในช่วงเวลานี้แน่นอน ดังนี้

Peut-être avant la nuit l'heureuse Bérénice

Change le nom de reine au nom d'impératrice.[32]

Le temps n'est plus, Phénice, ou je pouvais trembler.[33]

Et je ne réponds pas, avant la fin du jour,[34]

Mes transports aujourd'hui s'attendaient d'eclater,

Cependant aujourd'hui, Prince, il faut la quitter.[35]

Avant la fin du jour vous me justifirez.[36]

ประการที่สอง ผู้แต่งได้สมมติให้เหตุการณ์บางอย่างที่มีความสำคัญต่อการดำเนินเรื่อง แต่ไม่มีความจำเป็นที่จะต้องนำมาแสดงบนเวที เกิดขึ้นระหว่างองค์เพื่อไม่ให้การดำเนินเรื่องเยิ่นเย้อ อย่างเช่นในเรื่อง **Cinna** ของ Corneille การที่ Euphorbe เล่าแผนการฆ่า Auguste ของ Cinna ให้ Auguste ฟังเป็นเหตุการณ์ที่มีความสำคัญต่อการดำเนินเรื่อง เพราะเป็นสาเหตุทำให้ Auguste โกรธ Cinna และ Emilie มากถึงขั้นจะสั่งประหารชีวิตคนทั้งสอง หาก Maxime ไม่เข้ามาเปิดเผยความจริงว่าตนเองกับ Euphorbe ได้หักหลัง Cinna เพียงเพื่อหวังจะได้ตัว Emilie มา เหตุการณ์นี้เกิดขึ้นระหว่างองค์ที่ 3 กับองค์ที่ 4 จะเห็นว่าในฉากแรกขององค์ที่ 3 กับองค์ที่ 4 จะเห็นว่าในฉากแรกขององค์ที่ 3 Euphorbe ได้เสนอให้ Maxime กล่าวหา Cinna และในตอนท้ายของฉากนี้ Maxime พูดว่า

Eloigne-toi; dans peu j'ai te retrouver :
Cinna vient, et je veux en tirer quelque chose,
Pour mieux résoudre après ce que je me propose.[37]

และในฉากแรกขององค์ที่ 4 ผู้ชมก็ทราบว่า Auguste รู้แผนของ Cinna หมดแล้วจากการเล่าของ Euphorbe จะเห็นได้จากคำพูดของ Auguste ที่ว่า

Tout ce que tu me dis, Euphorbe, est incroyable.[38]

ในเรื่อง **Horace** การเลือกนักรบที่จะเป็นตัวแทนของโรมและ Albe เพื่อมาต่อสู้กัน เป็นเหตุการณ์ที่มีความสำคัญมากเพราะนำไปสู่การต่อสู้กันระหว่างพี่น้องตระกูล Horace กับตระกูล Curiace แต่เป็นเหตุการณ์ที่หากนำมาแสดงก็จะทำให้การดำเนินเรื่องเยิ่นเย้อ Corneille จึงสมมติให้การเลือกนี้เกิดขึ้นระหว่างองค์ ในฉากที่ 3 ขององค์แรก Curiace พูดถึงการเลือกนักรบของแต่ละฝ่ายว่า :

Enfin l'offre s'accepte, et la paix désirée
Sous ces conditions est aussitôt jurée :
Trois combattants pour tous; mais pour les mieux choisir,
Nos chefs ont voulu prendre un peu plus de loisir :
Le vôtre est au sénat, le nôtre dans sa tente.[39]

แต่ในฉากแรกขององค์ที่ 2 จากคำพูดของ Curiace ผู้ชมทราบว่าโรมได้เลือก 3 พี่น้องตระกูล Horace เป็นนักรบ

Ainsi Rome n'a point sépare son estime
Elle eût cru faire ailleurs un choix illégitime :
Cette superbe ville en vos frèrres et vous
Trouve les trois guerrirs qu'elle préfère à tous;[40]

และในฉากที่ 2 องค์เดียวกัน Flavian ได้มาบอก Curiace ว่า Albe ได้เลือก 3 พี่น้องตระกูล Curiace เป็นนักรบ

Curiace :
Eh bien, qui sont les trois?
Flavian :
Vos deux frères et vous.[41]

ในโศกนาฏกรรมของ Racine ก็เช่นเดียวกัน เพื่อขจัดปัญหาเรื่องเวลา ผู้แต่งได้สมมติให้เหตุการณ์บางอย่างที่ไม่มีความจำเป็นต้องนำมาแสดงเกิดขึ้นระหว่างองค์ อย่างเช่น ในเรื่อง **Andromaque** การไปคร่ำครวญและไตร่ตรอง ก่อนจะตัดสินใจยอมแต่งงานกับ Pyrrhus ของ Andromaque ที่หลุมฝังศพของ Hector เป็นเหตุการณ์ที่มีความสำคัญต่อการดำเนินเรื่อง ทั้งนี้เพราะนำไปสู่การแต่งงานระหว่าง Pyrrhus กับ Andromaque ซึ่งทำให้ Hermione เกิดความเดือดแค้นและได้ขอร้องให้ Oreste ฆ่า Pyrrhus เสียเพื่อเป็นการแก้แค้นที่ Pyrrhus ทรยศต่อเธอ เหตุการณ์นี้เกิดขึ้นระหว่างองค์ที่ 3 กับองค์ที่ 4 โดยในตอนท้ายของฉากที่ 8 องค์ที่ 3 Andromaque บอกกับ Céphise ว่า :

Allons sur son tombeau consulter mon époux.[42] และจากการสนทนากันระหว่าง Andromaque กับ Céphise ในฉากแรกขององค์ที่ 4 ผู้ชมทราบว่า Andromaque กลับมาจากหลุมฝังศพแล้ว และตัดสินใจที่จะแต่งงานกับ Pyrrhus

Céphise :
Ah! je n'en doute point; c'est votre époux, madame,

C'est Hector qui produit ce miracle en votre âme!

Il veut que Troie encore se puisse relever

Avec cet heureux fils qu'il vous fait conserver.

Pyrrhus vous l'a promis. Vous venez de l'entendre,

Madame, il n'attendait qu'un mot pour vous le rendre.[43] le rendre.[43]

ในเรื่อง **Phèdre** Racine กำหนดให้การตระเตรียมการเดินทางของ Hippolyte เกิดขึ้นในกาลสมมติ คือ ระหว่างองค์ที่ 1 กับองค์ที่ 2 Hippolyte ตัดสินใจที่จะออกเดินทางไปตามหา Thésée ผู้เป็นพ่อ ในฉากแรกขององค์ที่ 1

Hippolyte :

Théramène, je pars, et vais chercher mon père.[44]

และได้สั่งให้ Théramène ตระเตรียมเรือสำหรับการเดินทาง การตระเตรียมเรือดำเนินไประหว่างองค์ จะเห็นได้ว่าในฉากที่ 6 องค์ที่ 2 Théramène มาบอกกับ Hippolyte ว่า :

Si vous voulez partir, al voile est préparée.[45]

การตัดสินใจออกเดินทางครั้งนี้นำไปสู่การเปิดเผยความรักที่ Hippolyte มีต่อ Aricie และการพบกันระหว่าง Hippolyte กับ Phèdre ซึ่งเปิดโอกาสให้ Phèdre เปิดเผยความรักที่ตนมีต่อ Hippolyte ด้วย แต่เนื่องจากเป็นเหตุการณ์ที่หากนำมาแสดงก็จะทำให้การดำเนินเรื่องกินเวลานาน ผู้แต่งจึงสมมติให้ดำเนินไประหว่างองค์

ประการสุดท้าย นอกจากเหตุการณ์ในลักษณะดังกล่าวมาแล้ว Corneille และ Racine ยังสมมติให้เหตุการณ์ที่ยากต่อการแสดงและขัดต่อหลักว่าด้วยความเหมาะสมเกิดขึ้นระหว่างองค์ด้วย อย่างเช่นในเรื่อง **Horace** ของ Corneille การต่อสู้ระหว่าง 3 พี่น้องตระกูล Horace กับตระกูล Curiace ถูกสมมติให้ดำเนินไประหว่างองค์ที่ 2 กับองค์ที่ 3 เราสังเกตได้ว่า ในฉากที่ 8 ขององค์ที่ 2 นั้น Horace และ Curiace ยังมากล่าวร่ำลา Le vieil Horace อยู่โดย Le vieil Horace ได้กล่าวในตอนท้ายของฉากนี้ว่า :

Ah! n'attendrissez point ici mes sentiments;

Pour vous encourager ma voix manque de termes;,

Mon coeur ne forme point de pensers assez fermes;

Moi-même en cet adieu j'ai les larmes aux yeux.

Faites votre devoir, et laissez faire aux Dieux.[46]

และในฉากที่ 6 ขององค์ที่ 3 จากคำพูดของ Julie ผู้ชมทราบว่าการต่อสู้ได้เกิดขึ้นแล้ว

Mais plutôt du combat les funeste effets:

Rome est aujette d'Albe, et vos fils sont defaits

Des trois les deux sont morts, son époux seul vous reste.[47]

การสู้รบระหว่างพวกของ Rodrigue กับพวก Mores ในเรื่อง **Le Cid** ก็ถูกสมมติให้ดำเนินไประหว่างองค์ที่ 3 กับองค์ที่ 4 ในตอนท้ายของฉากที่ 6 องค์ที่ 3 Don Diègue สั่งให้ Rodrigue เป็นลูกนำสมัครพรรคพวกของตนไปขับไล่พวก Mores ที่มาประชิดเมือง Castille

Don Diegue :

.....

.....

.....

Mais le temps est trop cher pour le perdre en paroles :

Je t'arrete en discours, et je veux que tu voles.

Viens, suis-moi, va combattre, et montrer a ton roi

Que ce qu'il perd au Comte il le retrouve en toi.[48]

และเรารู้ว่าการสู้รบได้สิ้นสุดไปแล้ว Rodrigue เป็นผู้ชนะ จากคำพูดของ Elvire ที่มาบอกให้ Chimene รู้ในฉากแรกขององค์ที่ 4

Vous ne crolriez jamais comme chacun liadmire,

Et porte jusqu'au ciel, d'une commune voix,

De ce jeune heros les glorieux exploits.

Les mores devant lui n'ont paru qu'a leur honte;

Leur abord fut bien prompt, leur fuite encor plus prompte.

Trois heures de combat laissent a nos guerriers

Une victoire entiere et deux rois prisonniers.[49]

การฆ่า Pyrrhus ในเรื่อง **Andromaque** เป็นเหตุการณ์ที่หากนำมาแสดงก็จะขัดต่อหลักว่าด้วยความเหมาะสม Racine จึงสมมติให้เหตุการณ์นี้เกิดขึ้นระหว่างองค์ที่ 4 กับองค์ที่ 5 จะเห็นได้ว่าในฉากที่ 6 ขององค์ที่ 4 Pyrrhus ยังพูดอยู่กับ Phoenix

Andromaque m'attend. Phoenix, garde son fila.[50]

Madame, c'en est fait, et vous etes servie!

แต่ในฉากที่ 3 องค์ที่ 5 Oreste มาบอกกับ Hermione ว่า Pyrrhus กำลังจะตาย

Madae, c'en est fait, et vous êtes servie!

Pyrrhus rend à l'autel son infidèle vie.[51]

ในเรื่อง **Phèdre** การตายของ Oenone เป็นเหตุการณ์ที่ไม่น่ากลัวเท่าเหตุการณ์ที่กล่าวมาข้างต้น เพราะเป็นการกระโดดน้ำตาย แต่เป็นเหตุการณ์ที่ยากที่จะนำมาแสดงและขัดต่อหลักความเหมาะสมด้วย เนื่องจากหลักนี้ห้ามมิให้มีศพอยู่บนเวที Racine จึงสมมติให้เหตุการณ์นี้เกิดขึ้นระหว่างองค์ที่ 4 กับองค์ที่ 5 ในตอนท้ายของฉากที่ 6 องค์ที่ 4 Oenone พูดทำนองรำพึงกับตัวเองว่า :

Ah, Dieux! pour la servir j'ai tout fait, tout quitté;

Et j'en reçois ce prix Je l'ai bien merite.[52]

และในฉากที่ 7 ขององค์ที่ 5 Phèdre ได้บอกกับ Thésée ว่า Oenone ฆ่าตัวตายไปแล้ว

Elle s'en est punie, et fuyant mon courroux,

A cherché dans les flots un supplice trop doux.[53]

ในส่วนที่เกี่ยวกับกาลสมมติ หากเราพิจารณาโดยทั่ว ๆ ไป เราจะมีความรู้สึกว่า การใช้กาลสมมติในโศกนาฏกรรมของ Corneille และ Racine นั้นเหมือนกัน แต่จริง ๆ แล้วยังมีความแตกต่างกันอยู่ทางด้านระยะเวลา

ในโศกนาฏกรรมของ Corneille นั้นกาลสมมติมีระยะเวลานานที่เป็นเช่นนี้เพราะ Corneille ไม่ได้จำกัดระยะเวลาของการดำเนินเรื่องไว้เพียงแค่ 24 ชั่วโมง เพียงแต่ให้ระยะเวลาไม่ยาวนานเกินไป และห่างไกลกฎว่าด้วย ความสมจริงจนเกินไปเท่านั้น และตามความคิดของ Corneille เนื้อเรื่องจะต้องประกอบด้วย 3 ส่วนสำคัญดังกล่าวแล้วในเรื่อง

กาลก่อนการดำเนินเรื่อง ลักษณะต่าง ๆ เหล่านี้ทำให้เนื้อเรื่องกินเวลานานเพราะต้องสร้างปมเรื่องต้องให้เนื้อเรื่องดำเนินไป และให้ปมเรื่องคลี่คลายในที่สุด อีกประการหนึ่ง หากเราพิจารณาดูระยะเวลาของเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นระหว่างองค์ เราจะพบว่ากาลสมมติในงานของ Corneille มีระยะเวลานานอย่างเช่นเหตุการณ์การสู้รบระหว่างพวกของ Rodrigue กับพวก Mores เป็นต้น

ในโศกนาฏกรรมของ Racine นั้นตรงกันข้ามกล่าวคือ กาลสมมติมีระยะเวลาสั้น เนื่องจาก Racine ปฏิบัติตามกฎว่าด้วย ความสมจริงอย่างเคร่งครัด และงานของ Racine เป็นละครวิกฤตอีกทั้งเนื้อเรื่องที่ไม่ซับซ้อน[54] องค์ประกอบเหล่านี้ช่วยให้ระยะเวลาของกาลสมมติจำกัดอยู่ในช่วงเวลาไม่กี่ชั่วโมง และถ้าเราพิจารณาดูระยะเวลาของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นระหว่างองค์ ก็จะเห็นว่า ระยะเวลาระหว่างองค์ในงานของ Racine นั้นสั้นกว่าระยะเวลาระหว่างองค์ในงานของ Corneille เนื่องจากบทละครของ Racine เป็นละครวิกฤตดังกล่าวแล้ว เนื้อเรื่องจึงใกล้จะถึงจุดจบอยู่แล้วเมื่อเปิดฉากขึ้นมาในองค์แรก

กาลสมมติซ้อน (Le temps fictif)

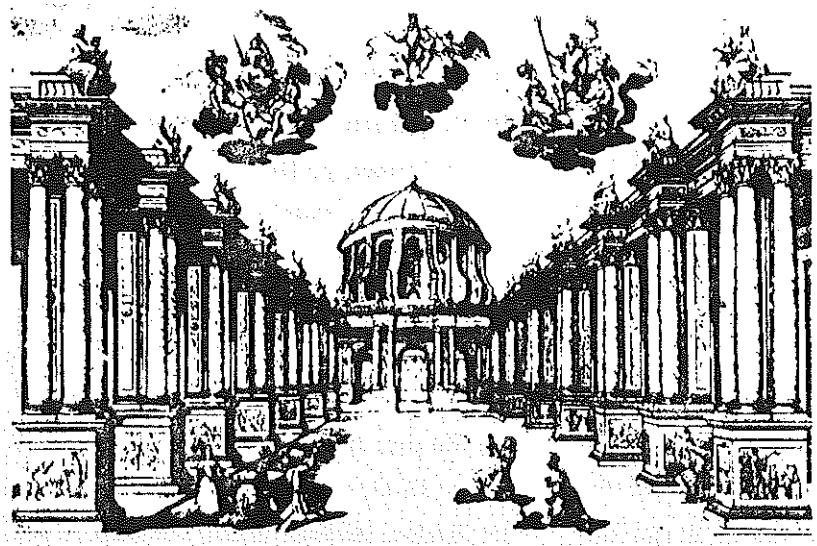
กาลสมมติซ้อนเป็นระยะเวลาที่เหตุการณ์ใดเหตุการณ์หนึ่งดำเนินไปบนเวที ในขณะที่อีกเหตุการณ์หนึ่งดำเนินไปนอกฉาก และผู้แต่งสมมติให้ระยะเวลาของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นนอกฉากมีความยาวเท่ากับระยะเวลาของเหตุการณ์ที่ดำเนินไปบนเวที ทั้งนี้เพื่อไม่ให้การดำเนินเรื่องเยิ่นเย้อ น่าเบื่อ และให้เนื้อเรื่องมีเอกภาพทางด้านสถานที่ด้วย ทั้ง Corneille และ Racine ได้นำเอากาลสมมติซ้อนมาใช้ในการแต่งโศกนาฏกรรมของตนด้วย อย่างเช่นในเรื่อง **Le Cid** ของ Corneille การต่อสู้ระหว่าง Rodrigue กับ le comte ดำเนินไปนอกฉาก จะเห็นได้ว่าทั้งสองคนพบกับในฉากที่ 2 องค์ที่ 2 และได้ออกไปต่อสู้กันในตอนท้ายของฉากนี้ และในฉากที่ 7 องค์เดียวกัน Don Alonee กลับมาบอกกับ Don Fernand ว่า :

Sire la Comte est mort.

Don Diègue, par son fils, a vengé son offense.[55]

แต่ในระหว่างที่ทั้งสองคนต่อสู้กันนั้น เหตุการณ์อื่น ๆ ในฉากที่ 3, 4, 5 และ 6 ก็ดำเนินไปบนเวที ระยะเวลาประมาณ 20 นาทีที่เหตุการณ์ในฉากเหล่านี้ดำเนินไป เป็นระยะเวลาที่ Corneille สมมุติให้มีความยาวเท่ากับระยะเวลาของการต่อสู้ ซึ่งตามความจริงแล้วกินเวลานานกว่า 20 นาที การสมมติให้เหตุการณ์เกิดขึ้นซ้อนกันในลักษณะนี้ ทำให้การดำเนินเรื่องมีระยะเวลาสั้นลงและไม่น่าเบื่อ

ในเรื่อง **Phèdre** ของ Racine ระยะเวลาหลังจากที่ Hippolyte ออกไปจากปราสาทในฉากแรกขององค์ที่ 5 จนกระทั่งถึง Théramène กลับมาเล่าการตายของ Hippolyte ให้ Thésée ฟัง ในฉากที่ 6 เป็นกาลสมมติซ้อน เพราะในระหว่างนั้นมีเหตุการณ์ต่าง ๆ ในฉากที่ 2, 3, 4 และ 5 ดำเนินไปบนเวทีด้วย Racine สมมติให้ระยะเวลาที่ Hippolyte ออกจาก Trézène ไปจนถึง Hippolyte ถูกสัตว์ประหลาดฆ่าตายนั้นมีความหมายเท่ากับระยะเวลาที่เหตุการณ์ต่าง ๆ บนเวทีดำเนินไป ทั้ง ๆ ที่ตามความจริงแล้วระยะเวลาของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นนอกฉากนั้นนานกว่าระยะเวลาของเหตุการณ์ที่ดำเนินไปบนเวที ระยะเวลาของการดำเนินเรื่องบนเวทีประมาณ 10 นาที Racine นำเอากาลสมมติซ้อนมาใช้ในการแต่งโศกนาฏกรรมของตนก็เพื่อให้การดำเนินเรื่องรวบรัดและเพื่อขจัดปัญหาทางด้านสถานที่ด้วย เนื่องจากสถานที่ที่กำหนดไว้เป็น Trézène แต่การตายของ Hippolyte เกิดขึ้นนอกเมือง Trézène Racine จึงต้องสมมติให้เหตุการณ์



Andromède: décor pour lacte V, gravure de François Chauveau (1613-1676). Paris, Bibliothèque nationale. Phot. B.N.

Andromède: décor pour lacte III, gravure de Giacomo Torelli (1604 ou 1608-1678). Paris, Bibliothèque nationale. Phot. B.N.

นี้เกิดขึ้นนอกฉาก เพื่อให้เนื้อเรื่องดำเนินไปในสถานที่ที่กำหนด

จากตัวอย่างที่ยกมา เราจะเห็นว่า ระยะเวลาของกาลสมมติซ้อนในงานของ Corneille นั้นนานกว่าในงานของ Racine และนี่เป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้การดำเนินเรื่องในโศกนาฏกรรมของ Corneille ไม่จบลงภายใน 24 ชั่วโมง ในขณะที่โศกนาฏกรรมของ Racine นั้น การดำเนินเรื่องจบลงภายใน 24 ชั่วโมง แต่การที่โศกนาฏกรรมของ Corneille กินระยะเวลานานกว่า 24 ชั่วโมงไม่ได้หมายความว่า งานของเขาขาดเอกภาพทางด้านกาล ทั้งนี้เพราะ ตามความคิดของ Corneille ระยะเวลาของการดำเนินเรื่องเอง นานถึง 30 ชั่วโมง ได้[56]

เชิงอรรถ

1. Jacques Scherer, **La Dramaturgie classique en France** (Paris : Nizet, 1981), p. 112.
2. Aristote, **La Poétique**, traduction de Hardy, chapitre 5, citée dans J. Scherer, **La Dramaturgie classique en France**, p. 112.
3. Jacques Morel, **La Tragedie**, texte 29 (Paris : Armand Colin, 1964), p. 110.
4. Abbé d'Aubignac, **La Pratique du Théâtre**, Livre 2, chapitre 2, citée dans J. Scherer, **La Dramaturgie classique en France**, p. 368.
5. Boileau, **L'Art Poétique** (Paris : Bordas, 1971), p. 72.
6. J. Scherer, **La Dramaturgie classique en France**, p. 113.
7. Ibid., p. 370.
8. Corneille, **Oeuvres complètes** (Paris : Seuil, 1963), p. 836.
9. Ibid. p. 836.
10. J. Scherer, **La Dramaturgie classique en France**, p. 410.
11. Corneille, **Polyeucte** (Paris : Bordas, 1975), p. 26.
12. Ibid., v. 173-180, p. 40.
13. Corneille, **Cinna** (Paris : Hachette, 1976), v. 177-200, p. 41-43.
14. Racine, **Phedre** (Paris : Bordas, 1963), v. 73-83, p. 42.
15. Racine, **Bérénice** (Paris : Bordas, 1976), v. 98-114, p. 47.
16. Corneille, **Cinna**, v. 17-22, p. 32.
17. Corneille, **Horace** (Paris : Hachette, 1976, v. 25-32, p. 38-39.
18. Ibid., v. 243-246, p. 50.
19. Racine, **Bérénice**, v. 23-26, p. 43-44.
20. Ibid., v. 80-82, p. 46.
21. Racine, **Andromaque** (Paris : Larousse, 1959), v. 297-306, p. 49.
22. Ibid., v. 258-259, p. 46.
23. Ibid., v. 40-44, p. 36-37.
24. J. Scherer, **La Dramaturgie Classique en France**, p. 110.
25. Ibid., p. 110.
26. Corneille, **Horace**, v. 79-80, p. 41.
27. Ibid., v. 329-330, p. 51.
28. Ibid., v. 867-868, p. 86.
29. Ibid., v. 1049-1050, p. 96.
30. Ibid., v. 1207-1208, p. 107.
31. Ibid., v. 1740-1743, p. 135.
32. Racine, **Bérénice**, v. 59-60, p. 45.

33. Ibid. v. 297, p. 54.
34. Ibid., v. 414, p. 61.
35. Ibid., v. 713-714, p. 77.
37. Ibid., v. 869, p. 83.
37. Corneille, **Cinna**, 792-794, p. 78.
38. Ibid., v. 1077, p. 97.
39. Corneille, **Horace**, v. 323-327, p. 53-54.
40. Ibid., v. 347-350, p. 56.
41. Ibid., v. 410-411, p. 59.
42. Racine, **Andromaque**, v. 1048, p. 87.
43. Ibid., v. 1049-1054, p. 87.
44. Racine, **Phèdre**, v. 138, p.44.
45. Ibid., v. 721, p. 72.
46. Corneille, **Horace**, v. 706-710, p. 76.
47. Ibid., v. 993-995, p. 93.
48. Corneille, **Le Cid** (Paris : Hachette, 1976), v. 1097-1100, p. 108.
49. Ibid., v. 1102-1109, p. 110.
50. Racine, **Andromaque**, v. 1392, p. 102.
51. Ibid., v. 1493-1494, p. 108.
52. Racine, **Phèdre**, v. 1327-1328 p. 100.
53. Ibid., v. 1631-1632, p. 116.
54. P. Salmon, **Precis d'Histoire de la Littérature française** (Paris : Masson et Cie 1969), p. 178.
55. Corneille, **Le Cid**, v. 632-632, p. 80.
56. Corneille, **Oeuvres complètes**, p. 844.

★★★★★★★★★

D.S. CAFÉ

ปากซอยสุขุมวิท ซอย 5 โทร. 251-3333

เชิญชิมอาหารฝรั่งเศสขนานแท้

เช่น เป็ดอบส้ม Canard à l'orange
เนื้อแกะอบ Gigot d'Agneau
หอยแมลงภู่อบ Moules farcies
ซาวเวอเคราต์ หรือ ชูครุท Choucroûte Garnie
ขนมเค้กรสยุโรปหลายชนิด

ฝีมือเจ้าของร้าน บรรยากาศกันเอง

ราคาย่อมเยา

LE BAROQUE DANS L'OEUVRE THÉÂTRALE DE CORNEILLE

*SUWANNA SATAPATPATTANA**

CORNEILLE ET LA FANTAISIE BAROQUE

(Circé : Protée : Le Paon)

"Une culture, dans ses grandes époques de création, s'exprime toujours par paires, afin d'offrir les deux faces, complémentaires, de son génie."[1] Ainsi, trouverait-on dans le XVII siècle français, dans cette grande époque de la culture française, deux fascinations qui opèrent comme le déclenchement de deux mondes, deux styles, deux tempéraments opposés-le classique et le baroque. L'un cherche à captiver les esprits lettrés dans le "cercle" parfait et serein, image d'un principe indiscutable de l'Ordre, de l'Equilibre et de la Raison. L'autre, tout tissé de mirages et de fantaisie, tourne autour de ce "cercle", l'étirant et le déformant, s'efforçant de cette manière de transformer cet espace clos et immuable des lois sévères en une sphère fluide de l'imagination prodigieuse, en un univers ravissant où règnent la mobilité, le trompe-l'oeil, l'outrance et l'emphase-l'esthétique extravagante qui ouvre un nouveau chemin vers le "beau". Rien de plus impérieux que la clarté d'or du classicisme, rien de plus séduisant que le clàir-obscur de la "perle irrégulière" du baroque[2], voilà les deux fascinations qui exercent un pouvoir dominant sur les esprits de grands écrivains de la France, tel, Corneille, livré, lui aussi, à cette "extase lumineuse". Ainsi, capté dans le cercle idéal des règles classiques, Corneille révèle également une aspiration à la liberté, à la fantaisie de cet art suprême de la séduction. Une étincelle baroque s'allume de cette manière dans l'univers cornélien, pour baigner celui-ci dans un fantasme mythique où s'exaltent les délices de l'instabilité, où le mouvement et l'illusion constituent un royaume privilégié de Circé et Protée, dieux des métamorphoses, où la surcharge décorative témoigne de la vénération pour le dieu Paon, le dieu de l'apparence et de l'ostentation, où ces

* texte adapté du mémoire de maîtrise, présenté à la Faculté des Lettres, Université Chulalongkorn.

[1] Dominique Fernandez, **Le Banquet des anges** (Paris : Plon, 1984), p. 9.

[2] Le mot "baroque" vient du vocable portugais "barroco" employé pour désigner une perle irrégulière.

trois divinités du baroque donnent naissance aux formes fugitives et fastueuses à l'encontre de la sobriété et de la stabilité du classicisme.

I. Circé, Protée et le monde cornélien de la mobilité

Voici tout d'abord l'univers cornélien qui vacille et palpite, présentant ainsi tous les signes des incessantes et fuyantes mutations. Dans ce monde instable du dramaturge, tout change et rechange, se transforme et entre en mouvement, tout se révèle en proie à un travail obscur de Circé et Protée, dieux du baroque qui créent la merveilleuse plasticité mouvante, surtout dans l'univers fantaisiste cornélien, l'univers qui ondule au rythme des formules magiques.

I.1 l'univers fantaisiste et le monde en mouvement

I.1.1 Médée et la métamorphose

Médée, la grande magicienne, fille du Soleil, nous invite au coeur d'un monde instable en proie aux vertiges de la métamorphose. Avec une baguette magique, elle touche le désert et celui-ci se transforme en de magnifiques jardins embaumés de roses et de lis (**LA CONQUÊTE DE LA TOISON D'OR**, v. 1460-1463). Elle touche le palais doré du roi Aoeté, et cette demeure splendide se transforme en un palais d'horreur avec tout ce qu'il y a d'épouvantable dans la nature (**LA CONQUÊTE**, III, 4). Elle plonge un bélier égorgé dans l'eau bouillante et en ressort un agneau plein de vigueur. Tout change et rechange dans une remarquable mobilité qui chasse de la scène cornélienne l'éternité et l'immutabilité du classicisme afin de provoquer au contraire, par la force contraignante de notre magicienne, une fuite perpétuelle dans le jeu des métamorphoses. Tout change et rechange, fuyant ainsi à tout prix la parfaite identité des classiques.

I.1.2 Alcandre et l'illusion

Le magicien Alcandre de **L'ILLUSION COMIQUE** crée aussi un univers insaisissable emporté par une sorte de mouvement perpétuel, fruit de l'illusion cabalistique : pour consoler un vieux père Pridamant, Alcandre fait représenter en jeux d'ombres trois pièces fantastiques retraçant la vie du fils Clindor, longtemps perdu. La première représentation révèle l'aventure galante de Clindor avec sa maîtresse Isabelle, aventure qui se termine par leur fuite de la maison du sévère père d'Isabelle. La seconde montre l'épisode douloureux de ce couple ennobli, dont la mort, au dénouement, accentue le climat tragique de la pièce. Pridamant choqué n'éprouve un sentiment de soulagemant qu'au troisième coup de baguette d'Alcandre qui lui fait assister à la dernière pièce dramatique des spectres: Clindor et Isabelle se présentent cette fois sur la scène comme des comédiens qui ont joué une tragédie pour gagner leur vie! Le deuxième jeu d'ombres nous transporte dans un monde d'illusion trompant parfaitement Pridamant et les spectateurs qui croient assister à une scène de la vie réelle. Il semble qu'on y

voit naître ainsi un nouveau théâtre sous la forme du songeéveillé, le songe diurne qui nous leurre par cet échange successif entre la réalité et l'illusion, entre la vie et le théâtre. L'esprit vacille donc continuellement, emporté par un tourbillon incessant d'incertitude que provoque le trompe-l'oeil d'Alcandre. Où sommes-nous? Sommes-nous dans le songe ou s'agit-il du réel? Est-ce un reflet ou le vrai? Les frontières entre la vie réelle et l'illusion s'effacent donc miraculeusement, plongeant les spectateurs et Pridamant dans une nouvelle sphère fluide de l'illusion, la sphère qui joue à la complice de l'univers instable pour annoncer le règne triomphant de l'esthétique de la mobilité du baroque.

I.1.3 les dieux païens et le monde en mouvement

Partout se reflète ainsi le même univers théâtral obéissant à quelque invisible et tout puissant Dieu de l'effervescence, celui qui nous entraîne dans le flux d'une incessante mutation. Parfois, ce sont les dieux païens qui contribuent à animer ce grand jeu de théâtre de mouvement. Descendant tapageusement de la voûte céleste, y remontant dans leurs chars de nuage et d'arc-en-ciel, surgissant de la mer avec les bulles étincellantes, disparaissant dans l'air sur les ailes de vant, voilà les dieux qui, avec leur intervention fantastique dans les affaires humaines, se rencontrent et se séparent, se croisent et s'embrouillent dans les tracés miraculeux entre le ciel et la terre pour pimenter la volupté et le vertige des spectateurs livrés à un fantasme du mouvement. L'univers mobile de **LA CONQUÊTE DE LA TOISON D'OR,** pièce fantaisiste qui raconte l'aventure de Jason et les Argonautes, comporte ainsi trois descentes d'Iris, de Junon et du Soleil, deux montées au ciel de Pallas et de Junon, deux rencontres en l'air des personnages qui s'entrecroisent, Junon et Pallas d'une part, Zéthès et Calaïs, enfants de Borée d'autre part, cinq apparitions des dieux soit dans l'air, soit dans l'eau, suivies des quatre disparitions fantastiques d'Iris, de Glauque, de Jupiter et du Soleil. Ces interventions des dieux créent ainsi la beauté des spectacles par ces mouvements incessants, par ce changement à vue avec les nuées mouvantes, les ciels qui s'ouvrent, et les vagues qui s'agitent lorsque les dieux entrent en scène. Tout se passe ici comme dans l'architecture baroque où on peut trouver la même danse sur les nuages et les mêmes gestes d'envol des anges de stuc, emportés par le vent invisible des mutations. Quand les dieux continuent à se tenir auprès des hommes, leur divinité qui est placée sous le signe de Circé et Protée, laisse pressentir une mutation infinie.

Voilà l'univers constellé de songes, la sphère qui se définit par le fait de la mobilité, de la grande agitation de formes qui s'envolent. De cette manière, la tendance à l'unité, l'exigence de continuité, caractéristique de l'esprit classique, est remplacé par cet espace fluide où la métamorphose, l'illusion et les vols aventureux des dieux constituent un palais de chimères qui flotte dans le mouvement perpétuel des ondes

resplendissantes du baroque.

Tel le miracle de jouissance et d'animation dans cet univers sans repos où tout glisse, tout s'enfuit, rien ne demeure, grâce au travail des invisibles Circé et Protée, les enchanteurs qui nous invitent au jeu de mouvement avec les étincelles éclatantes et la musique cabalistique des êtres "fabuleux". Lorsque ces deux divinités baroques agitent leur baguette créatrice de métamorphoses, tout entre ainsi dans un bal de mobilité, la terre avec les vagues, les étoiles avec la lune, la lumière avec les ombres, et les nuages. et le Soleil... Dans certaines pièces cornéliennes, la vie et la mort joignent les mains, formant ainsi un "mort – vivant" pour aller au bal...

I.2 l'univers macabre et le plaisir de perdre pied

I.2.1 la mort en mouvement : empoisonnement/blessure

Le "mort-vivant" envahit de cette manière l'univers cornéliens pour provoquer les agitations fiévreuses, les ébranlements sans fin de l'esprit avec le spectacle macabre de la convulsion du corps dans le tourment. Voici la scène insolite où la princesse Créuse est brûlée vive par le poison maléfique de notre magicienne, Médée. Sa figure torturée dans le feu magique montre ainsi le prolongement interminable d'une agonie:

"Cléone, soutenez, je chancelle, je tombe,
Mon reste de vigueur sous mes douleurs succombe,
.....
Ah! je brûle, je meurs, je ne suis plus que flamme;
De grâce, hâtez-vous de recevoir mon âme,
.....
Ah! quel âpre tourment! quels douloureux abois
Et que je sens de morts sans mourir une fois!

(**MÉDÉE**, V, 4, 1409-1410, 1417-1418, V, 5, 1467-1468)

Il nous semble donc que Circé travaille même sur les corps humains dont elle incurve les lignes, déséquilibre la pose, transforme les membres pour susciter une frénésie de changement jointe au plaisir de l'horreur. La mort en mouvement avec les gestes de torsion annonce ainsi un baroque violent et sauvage, qui fait de l'agonie un spectacle funèbre de l'instabilité et du changement. La mort, garant de l'éternité chez les classiques, représente donc, dans certaines pièces cornéliennes, l'instant de la décomposition, l'instant qui marque le passage du monde aux enfers, telle l'agonie de la reine Cléopâtre dans **RODOGUNE**, issue fatale du poison:

"Seigneur, voyez ses yeux
Déjà tout égarés, troubles et furieux,
Cette affreuse sueur qui court sur son visage,
Cette gorge qui s'enfle. Ah, bons Dieux, quelle rage!"

(**RODOGUNE**, V, 4, 1805-1808)

Les yeux égarés, les sueurs qui coulent, la gorge qui s'enfle, voilà la mort convulsée qui provoque un gémissement déchirant de l'âme, un ébranlement constant de l'esprit, dénotant ainsi la douloureuse et incertaine situation du monde tragique. Devant ce spectacle macabre des tortures physiques, on ne trouve plus de calme ni d'équilibre mais une nervosité perpé tuelle que provoque cette métamorphose abominable de la vie à la mort. Aussi le prince Placide dans **THÉODORE, VIERGE ET MARTYRE,** nous invite-t-il au monde instable des noires rêveries avec ses blessures horribles, témoignage de la violence subie. Tout sanglant, il chancelle et frémit, tremble de rage et de désespoir devant son père le roi, complice de la reine qui avait poignardé sa bien-aimée, Théodore:

"Je te punis pourtant c'est ton sang que je verse;
Si tu m'aimes encore, c'est ton sein que je perce,
Et c'est pour te punir que je viens en ces lieux,
Pour le moins en mourant te blesser par les yeux,"

(**THÉODORE,** V, 9, 1871-1874)

déclare péniblement le prince avant de s'évanouir. Cette façon de se pâmer, de se tordre et trembler, avec les visages crispés et les regards anxieux, devient une intense expression de souffrance qui suscite une agitation nerveuse de l'esprit. Pendant cette vacillation entre la vie et la mort, l'esprit glisse ainsi au bal de Circé pour s'adonner aux plaisirs de l'instabilité, celui du "noir" changement, celui de perdre pied. Une Créuse dévorée par la flamme invisible, une Cléopâtre agonisant sous la morsure qui a un goût de venin d'aspic, et un Placide tressaillant de la peine horrible, ébauchent ainsi une peinture exceptionnelle du "mort-vivant" et de ses mouvements fiévreux en reflétant une vibration des émotions paroxystiques des personnages cornéliens.

I.2.2 les émotions fortes

En fait, dans cet univers macabre du dramaturge, les sentiments frénétiques sont les dents de l'engrenage de la mobilité baroque. La passion dévorante de Médée pour Jason, celle des jeunes dans **CLITANDRE** offrent à foison les corps déchirés et les morts tourmentés, lorsque cette passion insatisfaite se tourne à la haine et à la vengeance: Médée, pour se venger de Jason, la mari infidèle, poignarde leurs enfants, brûle vive sa maîtresse Créuse et incite finalement Jason au suicide par l'excès de douleur. La passion et la jalousie dans le coeur de Pymante, le chevalier de **CLITANDRE,** poussent ce jeune homme à provoquer son rival d'amour en duel et il finit par le blesser mortellement. La haine farouche de la reine Cléopâtre pour la princesse Rodogune, la nouvelle fiancée du roi, donc sa rivale d'amour et celle du trône, conduit cette vieille reine aux meurtres les plus odieux: elle tue son mari, demande à ses fils d'assassiner la princesse pour venger le père! Quand les princes refusent

cette représaille, elle poignarde l'un et s'efforce d'empoisonner l'autre pour "se venger" d'eux! Rodogune, de son côté, pour "venger" son fiancé, le roi, exige des princes qui l'aiment passionnément un acte fatal de matricide. Voilà les supplices qui provoquent d'autres supplices parce que l'amour engendre la haine; cette haine suscite la vengeance qui en entraîne perpétuellement d'autres non moins fanatiques. Le théâtre de cruauté devient ainsi celui de la mobilité où les émotions violentes entrent en un cycle éternel qui forme comme une roue de feu. Cette roue baroque tourne ainsi constamment pour déployer un déluge de flammes vacillantes qui nous attirent par leurs formes tumultueuses, par leurs flamboiements continuels, dans un univers macabre et tragique, livré au mouvement et où l'on perd pied avec délices au rythme des palpitations nerveuses de l'esprit.

Entraîné dans le flux d'une incessante mutation, l'univers cornélien semble retentir de l'hymne sacré du baroque: "Rien n'est constant que l'inconstance, durable même en son changement."[3] Le monde fantaisiste des magiciens et des dieux, le royaume épouvantable du "mort-vivant" et des êtres farouches contribuent ainsi à esquisser cet univers palpitant en suspens instable, l'univers qui invite ses habitants à se mettre, eux aussi, en mouvement, se métamorphosant, se multipliant, pour prôner la volupté du changament qu'est l'art nouveau.

I.3 l'univers des êtres inconstants

I.3.1 les inconstants par le changement subit des caractères

C'est encore Circé et Protée, dieux des métamorphoses qui façonnent les caractères de certains personnages cornéliens jusqu'à ce qu'ils ressemblent à ceux des nuages se transformant au gré du vent. Emportés par le vent d'Inconstance du baroque, les personnages changent subitement leurs personnalités, préludant ainsi au jeu de fluctuation et de précarité des apparences dans les comédies cornéliennes. Voici Tircis, héros de **MÉLITE,** qui se présente à la première scène comme un jeune homme frivole dont la "profession de foi" brave l'humilité des "honnêtes gens" par une sorte de cynisme digne d'un parfait galant:

"Et l'hymen de soi-même est un si lourd fardeau
Qu'il faut l'appréhender à l'égal du tombeau.
.....
Alors ne pense pas que j'épouse un visage.
Je règle mes désirs suivant mon intérêt."
(MÉLITE, I, 1, 99-100, 110-111)

déclare-t-il à son ami. Mais à l'acte suivant, ce galant se transforme soudainement en un amant si passionné qu'il est prêt à trahir un ami pour son amour, ou même à mourir si l'hyménée entre lui et sa maîtresse devient irréalisable. Clindor de **L'ILLUSION COMIQUE** suit aussi cette métamorphose Frappante de Tircis. Galant

[3] J. Rousset, **La Littérature de l'âce baroque en France** (Paris: José Corti, 1959), p. 44.

cynique qui courtise en même temps deux jeunes filles, Isabelle et Lyse, il cède à la contagion de Protée, et se transforme en un amoureux parfait d'Isabelle. Ces personnages cornéliens prennent ainsi plaisir à la fluidité, à l'inconstance, à cette plasticité mouvante des caractères. Ils ne sont pas ce qu'ils paraissent être mais ce qu'ils deviendront, toujours définis par une suite de changements, tel Lyse de **L'ILLUSION COMIQUE** qui change, elle aussi; jeune fille jalouse de sa maîtresse, elle devient une servante dévouée, aidant celle-là à s'enfuir avec Clindor de qui elle est elle-même amourachée! Ces êtres du changement nous plongent ainsi au coeur du coeur du monde instable par un défi général à la stabilité. Changeants, ils se livrent aux vertiges de la métamorphose pour prôner l'esthétique propre de l'art baroque; la surprise.

I.3.2 les inconstants par caprice

Ainsi, dans cette volonté d'étonner, Circé et Protée, dieux de l'instabilité, ne s'arrêtent-ils jamais de consteller l'univers cornélien de taches vibrantes, et de touches multicolores qui se rassemblent pour former la personnalité des êtres cornéliens. Modifiés sans cesse sous le pinceau fantastique de ces deux divinités, certains personnages se parent de couleurs mouvantes. Tantôt rouges, tantôt noirs, ils se trouvent colorés par la teinture fugitive du caprice. Et voilà une foule agitée d'êtres inconstants dont la versatilité du coeur ouvre une sphère fluide en mutation incessante. La belle Angélique (**LA PLACE ROYALE**), pour commencer, passe rapidement d'un jeune homme à l'autre dans les jeux capricieux des sentiments. Aimant Alidor qui la trahit, elle retourne vers Doraste qui l'adore. Mais aimant ou aimée, elle vacille, incapable de rester constante à son propre choix et retourne enfin à Alidor qui demande la réconciliation. Un coeur léger, toujours hésitant et changeant, c'est aussi Philandre de **MÉLITE.** Passionné de Chloris, il peut l'abandonner en un rien de temps pour Mélite, plus riche et plus belle. Puis refusé, cet inconstant recourt sur-le-champ à son "ancienne" maîtresse, se plaignant et suppliant celle qu'il a dédaignée dans l'acte précédent! Cette évanescence des émotions amoureuses entraîne ainsi les personnages dans le tourbillon continuel de l'Inconstance, les incitant à s'engager toujours dans de nouvelles aventures sentimentales pour satisfaire les coeurs capricieux. Voilà Eraste qui passe de Crissolite à Mélite et de Mélite à Chloris, donnant ainsi l'image d'une chaîne d'amours qui se prolonge infiniment. L'inconstante Phylis de **LA PLACE ROYALE** ne s'attache à personne et joue même à l'amante de tous. Ces êtres inconstants cornéliens, insaisissables dans les jeux sentimentaux, se définissent donc sous le signe de la mobilité, du mouvement perpétuel parce qu'ils sont toujours à la recherche d'un "renouvellement"; ils veulent changer, et quelquefois prétendent même se plonger dans le "change".

I.3.3 les inconstants par feinte

Après l'inconstance des caractères et celle du coeur, voici une troisième variante:

l'inconstant par feinte et dissimulation. La feinte est interprétée en fonction du mouvement qui confond les lignes, métamorphose les êtres et produit une sorte de changement étrange.[4] La feinte du couple Célidée-Lysandre dans **LA GALERIE DU PALAIS** nous invite ainsi au monde instable où l'apparence devient illusoire: en prétendant ne plus aimer Lysandre pour mettre son amour à l'épreuve, Célidée provoque ainsi le changement "feint" de son amant. Celui-ci fait semblant de l'abandonner pour une Hippolyte afin que Célidée, jalouse, lui revienne. Sous ces masques d'infidélité, la réalité fuit à toute vitesse, laissant derrière elle un univers basculant dans ce jeu de précarité et de fausses apparences. Etourdis par les dehors trompeurs, les êtres cornéliens se perdent, et, ne sachant où se tenir, ils rêvent de changement pour trouver une issue. Ainsi, Célidée, afin de se venger de Lysandre qu'elle croit changé, se tourne-t-elle vers son ami Dorante. Cette jeune fille veut changer et s'efforce même de le faire parce qu'elle est bouleversée par le trompe -l'oeil du paraître. L'inconstance par feinte devient une inconstance voulue réellement et l'illusion tourne ainsi au vrai.

L'instabilité de l'univers cornélien, fantaisiste ou macabre, se joint ainsi à la mobilité des êtres inconstants pour exalter le mouvement joyeux de l'art nouveau, l'art qui rend hommage aux Circé et Protée, dieux des métamorphoses et du changement, l'art qui ouvre l'espace infini en nous entraînant hors du monde formaliste des classiques pour donner libre jeu à tout ce qui bouge, transforme, et se métamorphose, à tout ce qui laisse percevoir son goût du précaire, de l'instable et du mobile. Le monde cornélien, sphère fantastique des formes enflées et agitées, colore ainsi l'éclosion de l'aube nouvelle avec ces "mélanges de couleurs mouvantes", variées et nuancées sous le pinceau magique de la déesse de l'Inconstance, déesse gardienne du baroque.

II. Le Paon et le monde idyllique cornélien

Baigné dans la lumière multicolore du baroque, l'univers cornélien scintille, brille et s'enflamme, se muant en pure allégresse lumineuse. Si un dieu règne dans ce monde rayonnant, ce n'est pas celui du Soleil, mais l'étincelant Paon, qui accumule tout éclat au profit de la luxuriance, reflétant ainsi l'exhibition de richesse, une des faces du baroque. Voilà le Paon, dieu de la parade, qui fait la roue en déployant de splendides étincelles au-dessus du monde cornélien, cristallisant celui-ci par cet ornement lumineux. Le royaume instable du dramaturge laisse donc la place à une île enchantée où on peut trouver toutes les formes de la décoration, tous les émerveillements du spectacle qui offrent une vision extatique de la beauté telle l'atmosphère joyeuse et idyllique dans les premières oeuvres cornéliennes.

II.1 la fantaisie pastorale

Ce qui se révèle au premier regard dans les comédies de Corneille, c'est la splendeur

[4] Cf. J. Rousset, op, cit., p. 64.

et la joie, la splendeur des jeunes filles sourieuses et raffinées, la joie des gentilshommes galants qui tourbillonnent autour de leurs bienaimées, déclarant leurs feux, chantant les madrigaux; persuadant ainsi les belles à plonger avec eux dans un songe d'amour, le songe féerique de la pastorale où tout devient beau et plaisant grâce au miracle de la passion. Les belles Mélite **(MÉLITE)** et Doris **(LA VEUVE)** sont donc pour Eraste et Florange passionnés, des Vénus, des Grâces, des Dianes. Clarice dans **LA VEUVE** chante aussi l'éclat du jour grâce à un coeur rempli "d'amoureuses tendresses":

"Mon heur me semble sans pareil;
Depuis qu'en liberté notre amour m'en assure,
Je ne crois pas que le Soleil..."
(LA VEUVE, III, 8, 1133-1135)

Tout est beau et plaisant dans cet univers "rosé" des amants. Sans doute il y a toujours quelques obstacles, des rivalités, des oppositions du père, mais ils finissent par disparaître par enchantement. Le destin même est emporté par la fantaisie baroque, n'accablant les amants que pour les jeter de péripétie en péripétie, les conduire en dansant au bonheur. Le dénouement apparaît donc toujours comme un miracle, comme une métamorphose général.[5] Dans **MÉLITE,** Eraste dont la fourberie sépare des amants, est enfin frappé par la folie, et révèle sa ruse à tout le monde. Philiste et Clarice de **LA VEUVE** peuvent finalement s'unir grâce à Célidan qui, amoureux de la soeur de Philiste, aide le frère à retrouver sa maîtresse, enlevée par le rival d'amour. Florame dans **LA SUIVANTE** réussit à vaincre l'opposition du père de sa maîtresse, tout miraculeusement, parce que celui-là devient amoureux de sa soeur. Miracle, hasard, merveille ne sont accumulés que pour exalter la fortune singulière de cet univers où les jeunes passent leurs temps à rechercher les aventures sentimentales, où le sort joyeux accorde toujours le cadeau du bonheur aux amants, comme déclare Tircis dans **MÉLITE:**

".....le sort, attendri par nos plaintes,
Comble notre espérance et dissipe nos craintes."
(MÉLITE, V, 4, 1607-1608)

Il se passe donc ce qui se passe dans l'architecture baroque: la luxuriance éclate, les décorations se superposent, les perles, l'or... foisonnent pour arracher les spectateurs à l'indifférence. S'inspirant de cette richesse décorative du baroque, le monde romanesque cornélien se transforme en un univers utopique peuplé d'êtres passionnés, exaltant de cette manière un royaume de la beauté et de la joie où règne un dieu brillant et constamment extériorisé, dieu du faste et de l'ornement, dieu resplendissant qu'est le Paon, le dieu de l'art nouveau.

II.2 la fantaisie épique et les êtres du Paon

Le monde cornélien baigne donc dans la splendeur, étoilé des étincelles magnifiques du

[5] Cf. J. Rousset, op, cit., p. 53.

dieu de la parade. Mais tandis qu'une centaine de ces "torches enflammées" animent la danse féerique des amants mondains dans les comédies, plus d'un millier illuminent le palais magnanime des nobles dans certaines tragédies jusqu'à ce qu'il ressemble à un soleil de midi, rendu resplendissant et rayonnant par une ultime étincelle de beauté-la gloire. L'univers épique du dieu Paon brille ainsi majestueusement, peuplé d'une communauté de grandes figures héroïques, des princes, des reines et des rois: vision de gloire dorée qui fait penser aux anges de stuc dans les églises baroques d'Italie, lorsque nos héros font étalage de leur richesse de générosité et de courage dans des situations extraordinaires qui désespéreraient les "âmes communes".

Rodrigue, par exemple, doit tuer le père de sa maîtresse Chimène pour venger l'honneur familial, et Chimène, à son tour, demande au roi la tête de Rodrigue comme le juste châtiment de son audace. Dans cette situation difficilement concevable, l'un et l'autre camouflent leurs "êtres" passionnés pour exalter l'éclat du "paraître" : Rodrique-un noble chevalier, un digne fils du grand guerrier Don Diègue, et Chimène-la fille reconnaissante, une grande dame de la Cour. Cette célébration de la "rareté" et du "beau dehors", esthétique qu'inspire le Paon, plonge de cette manière l'univers épique dans un cadre ostentatoire et pompeux.

Dans cet univers splendide, les habitants, candidats à la renommée, éblouissent donc les spectateurs par l'étrangeté de leur sort et l'ivresse de se décrire dans la grandeur. Voici le jeune Horace **(HORACE)** s'extasiant devant un combat dantesque d'où il sort vainqueur en tuant ses propres parents, les trois Curiaces, les plus grands guerriers d'Albe, faisant ainsi rejaillir sa propre gloire sur Rome, sa patrie:

> ".....voici le bras
> Qui seul fait aujourd'hui le sort de deux Etats.
> Voici ces marques d'honneur, ces témoins de la gloire,"
> **(HORACE**, IV, 5, 1254-1255)

déclare-t-il orgueilleusement. L'univers cornélien scintille donc à travers des épisodes prestigieux et "exceptionnels" comme si le Dieu Paon, pour combler le monde épique d'une beauté exaltante, plongeait toujours les personnages dans des situations "hors de l'ordinaire" où ils peuvent exalter la virtuosité de leur énergie. Le prince Nicomède **(NICOMÈDE)** ouvre ainsi un chemin vers l'excellence lorsqu'il est jeté par la main du destin "extravagant" au coeur du complot de ses proches et doit lutter, seul, pour maintenir la liberté de son pays, contre son père le roi-esclave de Rome, sa méchante belle mère la reine, et son frère jaloux. La destinée dans les tragédies héroïques cornéliennes, comme celle des comédies romanesques, est méchante sans cruauté; elle déploie une série d'obstacles catastrophiques pour provoquer les réactions mégalomaniaques des protagonistes, pour propulser l'univers épique vers le sublime avec l'extraordinaire force des êtres magnanimes.

Ci-contre, le Cid, frontis-pice de l'édition de 1663. Paris, bibliothèque de l'Arsenal. Fonds Rondel. Phot. Larousse.

Ci-dessous, Gérard Philipe dans le rôle de Rodrigue. Festival d'Avignon 1951. Phot. Agnès Varda.

La "souffrance" annonce de cette manière le triomphe; les supplices "héroïques" sont donc recommandés ou même exaltés afin de créer le climat merveilleux de la fantaisie épique. Le seigneur Polyeucte **(POLYEUCTE)**, venant d'être baptisé, est donc attendu au temple pour la vénération des dieux païens, et l'empereur Auguste **(CINNA)**, dans sa tranquille assurance impérieuse, doit faire face à la conjuration de ses plus chers confidents et de sa fille adoptive. Devant tant de noirceur, les êtres héroïques font éclater une grandeur et une dignité angéliques: Polyeucte, après avoir brisé les idoles des dieux, meurt en chrétien admirable, et Auguste accorde enfin une clémence sublime aux conspirateurs.

Le monde du héros s'épanouit de cette manière dans un incontestable pittoresque par la noblesse de ces êtres idéalisés dans le sens de la puissance et du grandiose, par les situations extraordinaires qui permettent aux âmes ennoblies de manifester leur zèle vainqueur et leur énergie sans pareille. Pour pimenter l'éclat du climat épique, la fin glorieuse auréole toutes les entreprises des héros, élevant ainsi les spectateurs vers un état d'extase dans la plénitude de la jouissance et l'exaltation de la splendeur. La course vers l'héroïsme aboutit donc toujours à une ovation, et les protagonistes se trouvent encensés par tous.

Devant cette beauté glorieuse de l'univers épique cornélien, où toutes les valeurs décoratives de la grandeur morale sont exaltées, on ne peut se retenir de penser aux églises luxuriantes et surchargées de l'art baroque. C'est la même vénération du dieu Paon, la même domination des formes décoratives, le même goût de l'éclat et de l'extraordinaire, la même beauté qui nous entrouvre des perspectives de paradis... C'est ici que, dans l'univers cornélien, aussi bien que dans les églises baroques, l'esprit français se réfugie pour trouver le miraculeux et le merveilleux, s'échappant ainsi au monde austère du réel avec cet enchantement de la décoration somptueuse et exubérante, ouvrage prestigieux du Paon, dieu de l'emphase baroque.

Voilà l'univers cornélien aimablement et richement décoré par un foisonnement de Petits Amours joufflus et d'anges dorés dans leur gloire, le monde cristallisé où les miracles, extases, plaisirs et splendeurs sont autant de défi à la modération et à l'humilité du classicisme. Entrant dans ce monde du dramaturge, réglé par la morale décorative du baroque, on se demande si cette luxuriance n'est pas peut-être une brillante compensation à un sentiment profond d'angoisse et d'insécurité, suscitée par la métamorphose enchantée de Circé et Protée!

III. Circé, Protée, le Paon, l'esthétique baroque et la stylistique de Corneille

III.I l'esthétique de la multiplicité et les règles classiques

Ainsi, dans l'univers cornélien commandé par les trois divinités du baroque, Circé, Protée et le Paon, c'est précisément des vertus de mouvement et de luxuriance qu'on se fait un

mérite. Plongeant donc au coeur de cet univers mouvant et somptueux du dramaturge, on aborde au royaume fantastique des nuages qui jouent avec le vent et les rayons dorés du soleil, révélant une extrême beauté des formes les plus changeantes et des teintes les plus nuancées. La beauté céleste, si fuyante dans ses métamorphoses enchantées, telle est la beauté des pièces cornéliennes qui échappe au contrôle sévère du monde formaliste pour chanter la fantasmagorie de la multiplicité, de la luxuriance et de l'emphase, livrant ainsi bataille contre le goût de la stabilité, de l'équilibre et de la simplicité des classiques, surtout contre la règle des trois unités des doctes.

III.I.I le dédain de la règle des trois unités

Comme dans l'art baroque, tout est caprice et oscillation dans la construction des pièces cornéliennes. A l'exigence de continuité et d'unité des classiques, Corneille oppose ainsi une tendance à la composition disloquée, ouverte, organisée sur plusieurs centres, donnant une impression de mouvement, de complication et de surcharge. De cette manière dans la plupart de ses pièces, la matière dramatique foisonne, l'action se multiple pour chanter cette esthétique du baroque. Les cornédies cornéliennes, par exemple, présentent des superpositions de lignes d'intrigues qui créent une sorte de chaos dans l'univers idyllique des amants, et ceux-ci sont donc jetés de péripétie en péripétie. **LA VEUVE** montre ainsi de vraies folles journées avec l'enlèvement de la belle veuve Clarice par Alcidon, suivi de la poursuite de son amant Philiste, le duel provoqué par Alcidon, le rival d'amour, la comédie que joue la nourrice de Clarice pour voiler sa complicité avec ce traitre, et le secours propice de Célidan ami d'Alcidon, qui provoque un double mariage entre Philiste et Clarice, Célidan et Doris, soeur de Philiste. De même dans **CLITANDRE.** l' histoire est organisée autour de plusieurs centres d'intérêts. Le duel, les meurtres, la fuite, la chasse, la rencontre après la tempête animent la scène française par une surcharge d'événements et une vivacité sans pareilles.

Ce refus d'éliminer pour simplifier va jusque dans les tragédies cornéliennes où les héros ont besoin d'une suite de données, de démarches pour s'adapter à la lumière glorieuse. La gloire de Rodrigue consiste donc en deux duels avec Don Gormas et Don Sanche, deux visites chez Chimène où il se révèle un amant parfait, et une bataille contre les Maures. Celle du jeune Horace demande deux fratricides-le combat contre les Curiaces et le meurtre de sa propre soeur Camille, qui blasphème sans cesse contre Rome. L'épisode éclatant de Polyeucte est fondé lui aussi sur deux événements qui se déroulent alternativement, le sacrifice que Polyeucte fait de sa vie, inspiré par le merveilleux chrétien, et l'intrigue amoureuse entre Polyeucte, Pauline sa femme, et l'ancien amant Sévère. Egalement dans les tragédies de cruauté, telles **RODOGUNE, HERACLIUS, THEODORE,** où s'éparpillent les émotions paroxyatiques, où la vengeance engendre la

vengeance, l'unité d'action est rarement respectée.

L'esthétique baroque de la multiplicité et de l'exubérance entre aussi en conflit avec l'unité de lieu. Les événements différents qui se déroulent successivement sous nos yeux ne peuvent pas avoir lieu en une seule place. Donc dans certaines comédies, les personnages courent d'un côté de la ville à l'autre, ébahissant les spectateurs par le changement incessant des scènes, tel que dans **MELITE** où l'action se passe tantôt chez Mélite, tantôt chez Tircis: parfois on se rencontre au milieu de la rue. **CLITANDRE,** la deuxième pièce cornélienne, présente aussi un constant déplacement scénique avec deux spectacles dans la prison et quatre à l'intérieur du palais. **LA CONQUÊTE DE LA TOISON D'OR,** pièce fantaisiste, ne choquerait pas moins l'esprit classique par sept transformations des décors somptueux et incomparables; parfois le ciel s'ouvre et on peut voir tout à la fois trois théâtres resplendissant qui font penser aux fameuses perspectives des grands artistes beroques. "Les règles, dit le dramaturge, ne sont que des adresses pour en faciliter les moyens (de plaire) au poète, et non pas des raisons qui puissent persuader aux spectateurs qu'une chose soit agréable quand elle leur déplait."[6]Donc pour plaire., Corneille n'hésite pas à remplacer le décor simple et unique des classiques par un grand luxe de details de décors ingénieux et resplendissants du baroque.

Cette opposition entre l'esthétique classique et celle du baroque se poursuit encore avec la dernière unité, celle de temps. Le mouvement fluide des événements et le déplacement constant des spectacles font naître un sentiment de recherche de l'infini que le temps "ouvert" du baroque pourrait mieux satisfaire. Ainsi, dans certaines pièces, le temps s'étale sur plusieurs jours. Dans **LA VEUVE** et **LA GALERIE DU PALAIS,** l'histoire se passe pendant cinq jours consécutifs. **L'ILLUSION COMIQUE,** pièce fantaisiste à triple fond, n'a besoin que de quelques heures pour terminer l'épisode magicien-père, mais sur un autre plan, celui du fils Clindor dure pendant deux années, deouis qu'il a quitté la maison de sa maîtresse jusqu'à ce qu'il soit devenu comédien. Pourtant cette beauté exubérante, en enrichissant les pièces cornéliennes, suscite quand-même les attaques des savants. Dans les grands tragédies, Corneille, pour recevoir un applaudissement universel, tâche donc de faire passer toute l'action dans une seule journée, cestreignant la durée seulement à ce que l'on voit sur la scène. Beaucoup d'épisodes se passent donc derrière le rideau pendant "un temps invisible".[7] Toutefois cette unité de temps cornélienne révèle sans doute la vaine tentavive du dramaturge de respecter les règles classiques. Car avec un tas d'actions et une seule journée, les oeuvres s'orientent toutes vers l'invraisemblance, à

[7] Robert Brasillach. **Corneille** (Paris: Arthème Fayard, 1961), p. 270.

l'encontre de la règle sévère du classicisme.

III.1.2 le dédain de la règle de la vraisemblance

"Je ne craindrai point d'avancer que le sujet d'une belle tragédie doit n'être pas vraisemblable,"[8] déclare ainsi Corneille. Dans certaines pièces, le dramaturge sacrifie de cette manière la vraisemblance à la nécessité de l'embellissement. Un fatras d'événements, la diversité des épreuves sont pour l'auteur des ornements qui contribuent à enjoliver une journée de la vie du héros. Ainsi tandis que les aventures dans les pièces dites puremant classiques sont intimement reliées et dirigées vers telle ou telle fin selon la logique, les pièces de Corneille ne semblent pas présenter un tel plan linéaire et des aventures diverses arrivent de différents horisons pour animer la pièce. Le coup du théâtre et le hasard jouent donc un grand rôle dans les oeuvres corneliénnes. Les attaques des Maures à la fin du **CID**, le retour à la vie de Clindor dans **L'ILLUSION COMIQUE**, les rencontres des jeunes après la tempête dans **CLITANDRE**, tout révèle la manoeuvre de quelque invisible Circé qui métamorphose le destin tragique du héros: Rodrigue, le meurtrier de Don Gormas, devient le Cid de tous les espagnols; Clindor mourant se transforme en un comédien vivant, et la scène terrible de **CLITANDRE** se change en un spectacle heureux avec la punition des mauvais. Rien ne prépare à l'avance cette métamorphose enchantée. Mais Circé, n'est-elle pas la déesse du miracle? Avec un coup de baguette magigue, tout change et rechange, et la vie et la mort, et le bonheur et la douleur, et la raison des classiques et le miracle du baroque. Corneille, empruntant cette baguette de Circé, oriente donc ses pièces vers le charme inexplicable de l'invraisemblance baroque.

III.1.3 le dédain de la séparation des genres

Si Circé exerce un pouvoir fantastique sur le monde cornélien pour l'éloigner ainsi de la raison et de la vraisemblance classique, c'est le Paon qui l'embellit par une luxuriance singulière-singulière, certes, parce qu'elle annonce encore une fois un défi à la simplicité du classicisme. Voilà le théâtre de Corneille qui se trouve moins différencié, moins articulé par la combinaison des éléments décoratifs-le comique et le tragique, par le mélange continuel des rires et des pleurs, s'opposant de cette manière à la stricte séparation des genres des doctes. **L'ILLUSION COMIQUE**, par exemple, se compose de trois pièces intérieures, l'une, la comédie fantaisiste avec l'apparition du magicien, l'autre la comédie romanesque avec l'intrigue galante de Clindor, et la dernière, la tragédie sombre dont les personnages ennoblis doivent se heurter à de grands désestres. Ces trois pièces constituent une seule illusion, **L'ILLUSION COMIQUE**, comédie avec des scènes tragiques. L'esthétique du mélange des genres triomphe surtout avec l'apparition des tragi-comédies cornéliennes qui offrent une heureuse fin au

[8] André stegmann. op. cit., p. 440

lieu de susciter la terreur et la pitié selon la règle aristotélicienne. **LE CID** se termine par la gloire éclatante de Rodrigue, vainqueur des Maures. De même, les dénouements grandioses d'**HORACE** et de **NICOMÈDE** procurent une sorte de rafrefchissement aux esprits français avec l'exaltation de la gloire du héros. Le théâtre cornélien devient donc le lieu de rencontre du tuagique et du merveilleux, des peines et du bonheur, nous faisant penser ainsi au style d'architecture dont la décoration mêle les ordres divers, le baroque.

Voilà l'oeuvre qui s'éparpille en splendeurs multiples, s'écartant de la raison universelle et apparemment plus sensible à la multiplicité enchantée de Circé et à la surcharge décorative du Paon, dieux gardiens du baroque qui entrent en bataille contre l'équilibre et la simplicité des classiques. Devant cet univers cornélien où les lignes d'intrigues se rompent, les acteurs se déplacent sans cesse, le temps s'étale, où l'irrationnel et le disparate couronnent toutes les constructions, on ne peut nier l'existence d'un désir qui se cache, celui d'échapper aux contraintes pour se rafraîchir et se recréer... hors du monde..., loins des classiques..., dans l'espace infini des angelots dansant et du dieu constamment extériorisé..., l'espace mobile et fastueux de l'art baroque.

III.2 La superposition décorative: métaphore

Le plaisir de s'éparpiller, de se multiplier, de se parer d'une emphase singulière pousse ainsi Corneille à une recherche frénétique de l'éclat et du mouvement, non seulement dans la matière dramatique et la construction fascinante de ses oeuvres, mais aussi dans le choix des mots, des expressions, des figures de style, telle la métaphore qui nous invite au monde labyrinthique des images successives, satisfaisant ainsi au goût de la superposition décorative du poète. Donc afin de pimenter l'univers luxuriant et fastueux. Corneille recourt à l'emploi des métaphores dynamiques qui peuvent dénoter une intensité et une énergie sans pareilles, comme celle du feu et de la flamme-réprésentant les émotions exacerrées des protagonistes. Ces métaphores embrasées du poète répondent ainsi à l'esthétique du dynamisme baroque, l'esthétique du Paon qui met dans un espace limité un débordement d'énergie et de richesse.

III.2.1 métaphore d'intensité : le feu

Et voilà le feu qui éclate et s'enflamme, celui qui éblouit les personnages cornéliens par les étincelles jaillissant de la combustion des émotions amoureuses, évoquant ainsi le resplendissement somptueux de l'architecture baroque:

"Et nos feux tous parails ont mêmes étincelles."

(MÉLITE, I, 4, 313)

Le feu et son flamboiement lumineux tonifie ainsi les images cornéliennes, en attestant la force vivifiante de la passion. Brûlant et illuminant, il explose parfois en de grands élans ravageurs dont rien ne peut apaiser la violence:

"Son brasier est trop grand, rien ne peut l'amortir."

(LA GALERIE DU PALAIS, I, 10, 307)

Dans cette fournaise invisible des sentements, la modération et l'humilité classique s'écroulent peu à peu laissant la place à la violence de la flamme qui, quand elle éclaire, peut nous aveugler par sonéclat invincible, telle la flambée de colère dans le coeur d'Emilie de **CINNA**, le feu irrité qui abrutit l'esprit de la jeune fille jusqu'à ce qu'elle ose tramer un complot contre le grand empereur, Octave Auguste, le meurtrier de son père:

"Sa mort, dont némoire allume ta fureur, Fut un crime d'Octave, et non de l'Empereur,"

(CINNA, V, 2, 1607-1068)

Le feu incandescent dévore de cette manière toute sérénité d'esprit. Menaçant et ravageant, il se voit toujours victorieux. Ainsi la flamme haineuse de Médée révèle-t-elle la même force que celle du courroux, comme déclare Jason, son amant:

Fait naître cette haine, saime ce courroux,

Puisque de tous les deux sa flamme est triomphante."

(LA CONQUÊTE, II, 2, 775-776)

La flamme, métaphore d'intensité, donne ainsi la plénitude de la force expressive à l'unives cornélien, avec l'image du feu qui brûle ardemment, présentant le point extrême des émotions exacerbées. La sphère cornélienne devient donc plus frappante et dynamique lorsque ce feu "dédoratif" incendie le royaume resplendissant du poète-décorateur qu'est notre notre dramaturge.

III.2.2 métaphore de mouvement : les flots, le naufrage

Pourtant le dynamisme, l'esthétique baroque, se traduit quelquefois par mouvement, la fluidité dt le recourbement infini. Donc, dans certaines images, le poète joue aussi avec les figures instables pour animer un grand jeu de théâtre de la mobilité baroque. Et voilà que jaillit la métaphore de l'eau en mouvement, celle qui nous invite au coeur du monde instable de l'art nouveau par un écoulement agité et implacable. Dans **LA VEUVE**, une grande masse d'eau envahit l'esprit de Philiste, contribuant avec le feu à bouleverser le coeur du jeune galant jusqu'à ce qu'il vacille, étourdi par cette agitation extrême causée par son hésitation:

"Et de deux flots divers mon esprit agité,

Plein de glace, et d'un feu qui n'oserait paraître

Blâme sa retenue et sa témérité."

(LA VEUVE, II, 1, 410-412)

Tout univers semble de cette manière atteint par une effervescence des flots qui s'écoulent, se meuvent, et bouillonnent, ignorant les se meuvent, et bouillonnent, ignorant les haltes, les repêches, mais se dédoublant maintes et maintes fois pour dévaster le royaume cornélien par leur inondation, tel le torrent de colère des princes Antiochus et Séleucus dans **RODOGUNE:**

"Le torrent de colère et de ressentiment
Fût plus impétueux en son débordement."

(RODOGUNE, IV, 3, 1317-1318)

La terre, assiégée par les flots agités, bascule et tremble, plongeant ses habitants dans un tumulte incoercible des eaux furieuses, d'où la métaphore du naufrage fatal, le complice des flots orageux, qui jette Lysandre de **LA GALERIE DU PALAIS** au centre d'une terrible confusion:

Confus, désespéré du mépris de mes flammes
Sans conseil, sans raison, pareil aux matelots
Qu'un naufrage abandonne à la merci des flote
Je ne me suis pris à tout, ne sachant où me prendre."

(LA GALERIE DU PALAIS, V, 4, 1570-1573)

La flamme, les flots et le naufrage prennent part ainsi à la création de l'univers dynamique, alimenté par la violence, l'instabilité et le mouvement confus des formes instables. Plus qu'un décor chétorique du langage, ces métaphores cornéliennes jouent ainsi au stimulateur arrachant les spectateurs à l'indifférence par un défi général à la stabilité et à l'équilibre, l'esthétique que vénèrent les esprits classiques du XVIII siècle.

III.3 l'outrance et l'excès: l'hyperbole

A vrai dire du déséquilibre, le baroque fait une oeuvre d'art, celle qui exploite l'outrance et l'excès pour un effet décoratif maximal. Corneille, lui aussi, afin d'émouvoir et de rafraichir les esprits français, semble accorder un privilège particulier à la figure de style qui signera cette oeuvre baroque, l'hyperbole. Certaines images cornéliennes en arrivent de cette manière à un incontestable outrance, tel que dans **CLITANDRE** où cette figure de style fait appel à la Nature pour exalter la force excessive du protagoniste, la force hypertrophiée de Pymante qui fait "reculer" même la puissance naturelle:

"Mes menaces déjà font trembler tout le monde:
Le vent fuit d'épouvante et le tonnerre en gronde,
L'oeil du ciel s'en retire, et par un voile noir,
N'y pouvant résister, se défend d'en rien voir."

(CLITANDRE. IV. 1, 1085-1088)

L'image cornélienne atteint ainsi la plénitude de sa "densité" et de son "expressivité" par le pouvoir "exorbitant" de l'hyperbole qui permet aux personnages un dépassement de leurs propres limites. Dans **MÉLITE**, cette figure de style dramatise avec véhémence le courage et la vigueur d'Eraste pendant son aventure délirante aux enfers, avec l'évocation des dieux païens:

"Je porte le courage et les forces d'Alcide
Je vais tout renverser dans ces royaumes noirs,

Et saccager moi seul ces ténébreux manoirs.

.....

J'irai du fond d'enfer dégager les Titans,

Et si Pluton s'oppose à ce que je prétends.

Passant dessus le ventre à sa troupe mutine.

J'irai d'entre ses bras enlever Proserpine."

(MÉLITE. IV. 9. 1396-1398, 1401-1404)

La vivacité dramatique atteint donc à son apogée avec cette exagération de la prouesse qui élève le personnage vers une grandeur donc son expression favorite dans ce superlatif d'énergie, dans la force colossale de hardiesse qui trouve un parallèle dans les façades ostentatoires de l'art baroque. Mais quelquefois, l'hyperbole peut plonger aussi l'âme humaine dans un noir abîme de terreur, creusé par l'image outrée des scènes sanglantes:

"Préparez-vous à voir par toute votre terreur

Ce qu'ont de plus affreux les fureurs de la guerre.

Des montagnes de morts, des rivières de sang."

(NICOMÈDE. III. 1, 783-785)

Tout est poussé ainsi à l'extrême, la grandeur ou la terreur, l'éclat ou les ténèbres, pour insuffler de cette manière dans l'univers cornélien une énergie extraordinaire. Animée d'un si constant appétit pour l'exubérance, l'image retrouve donc puissance et liberté à travers le procédé stylistique qu'est l'hyperbole, l'amplificateur par excellence de la morale décorative du Paon, dieu présomptueux de l'art baroque.

III.4 la surprise ! antithèse

Surcharge et mouvement, voilà ce qui se révèle au premier regard dans les vers cornéliens. Il nous semble que le poète aime évoquer l'image extravagante, présentée par tout ce qui excède, soit par la force hypertrophiée, soit par le mouvement incoercible. C'est donc toujours la la même invitation à l'univers de Circé, de Protée et du Paon avec le jeu de la mobilité et de la décoration, toujours la même stupeur, la même extase que provoquent les figures de style cornéliennes. Parfois, pour susciter un plus grand émerveillement, le poète recourt à la figure "insolite" qui joint deux élans différents, deux valeurs opposées, afin d'éblouir, enivrer, frapper les spectateurs par une errance perpétuelle des mouvements contraires, par ce "ni-oui -ni-non" de l'antithèse qui nous invite à entrer dans son jeu.

Chimène du **CID** ouvre ce jeu de surprise par deux actions contradictoires, révélant un combat intérrieur entre l'amour et le devoir, le combat fatal qui déchire péniblement l'esprit de la jeune fille:

"Et que dois-je espérer qu'un tourment éternel,

Si je poursuis un crime, aimant, aimant le criminel?"

(LE CID, III. 3, 807-808)

Le personnage est ainsi livré à un éternel supplice lorsque deux désirs opposés et apparemment inconciliables s'emparent de son esprit. Fouettant, arrachant et meurtrissant, ils jettent les protagonistes dans une grande confusion, dans un étourdissement complet, l'état nerveux où l'être perd tout contact avec son exprit, tel Pymante de **CLITANDRE,** frappé par le conflit entre l'amour et la haine pour la princesse Doris:

"Quoi! puis-je en ma maîtresse adorer mon bourreau?"

(CLITANDRE, IV, 2, 1060)

Stupéfaction! n'est-ce pas là ce qu'aime évoquer Circé? Le duel de deux sentiments antagonistes, de deux volontés contrastées, révèle ainsi un choc violent qui, au lieu de marquer l'instant où tout reste immobile sous le heurt, provoque au contraire un mouvement perpétuel dû à l'oscillation tumultueuse de l'esprit des protagonistes. La reine Jocaste dans **OEDIPE** est ainsi jetée par l'amour et la haine pour Oedipe, dont le destin fatal fait de lui l'assassin de son père, le feu roi, et le mari de sa mère, la reine Jocaste:

"Puis-je plaindre à ce mort la lumière ravie,

Sans haïr le vivant, sans détester ma vie?

Puis-je de ce vivant plaindre l'aveugle sort,

Sans détester ma vie et sans trahir la mort?"

(OEDIPE, IV, 5, 1513-1516)

se plaint péniblement la reine, troublée par le combat intérieur. Dans ce bouleversement continuel que suscitent les contrastes, l'esprit vacille donc perpétuellement, ne sachant où se prendre, stupéfait et même affolé par les contraires qui se joignent. Aimer ou ne pas aimer, "l'esprit baroque ne sait pas ce qu'il veut. Il veut, en même temps, le pour et le contre (...). Il s'éloigne et se rapproche dans la spire,"[8] et tel l'esprit hésitant d'Emilie de **CINNA:**

"Mon esprit en désordre à soi-même s'oppose:

Je veux et ne veux pas, je m'emporte et je n'ose."

(CINNA, I, 2, 121-122)

L'antithèse qui provoque la surprise conduit les spectateurs au théâtre de mouvement confus, prônant ainsi, par une série de contrastes, un monde de la mobilité-le monde étrange qui se renverse pour nous éblouir par son envers, semblable à un miroir qui reflète de tout temps son contraire. Dans ce drame bizarre du paradoxe, l'antithèse devient ainsi le metteur en scène qui fait entrer et enivrer les spectateurs par ce "je-veux-et-ne-veux-plus, sitôt-que-j'ai-voulu." **(LA SUIVANTE,** IV, 8, 1336), qui constitue la clé l'univers de l'ambiguïté et de la mobilité du baroque.

---

[8] Eugenio d'Ors, **Du Baroque** (Paris: Gallimard, 1935), p. 29.

III.5 L'illusion et le trompe-l'oeil : métonymie

Dans cette sphère où tourbillonnent les contrastes, il n'y plus d'identité absolue. Les opposés se joignent sans se détruire parce que tous les deux sont simultanément vrais. L'univers cornélien suggère ainsi une réalité d'un autre ordre, face au "vrai universel" du classicisme. L'unité et la finalité laissent donc la place à pluralité, le doute et l'ambiguïté; le monde de l'eau limpide est remplacé par celui de l'ombre et lumière, où il n'y a pas de centre, où le point de vue se déplace. Tout se passe ici comme dans l'architecture baroque, avec la même prédilection pour le clair-obscur, l'illusion et le trompe-l'oeil-fruit de l'ellipse artistique de la décoration. L'univers cornélien qui, comme en a vu fait partie de l'univers baroque, joue aussi avec les effets de trompe-l'oeil, surtout par l'ellipse rhétorique du langage, par la figure de style qui éclaire un aspect et en occulte un autre, donnant ainsi la partie pour le tout, la métonymie.

Voilà l'esthétique de l'ellipse qui détruit la parfait identité du classicisme à travers la technique de la "condensation". La métonymie évoque ainsi une figure seconde plus gigantesque que celle qui est donnée dans la première. Dans **L'ILLUSION COMIQUE** ce n'est pas une jeune fille qui séduit le capitaine Matamore, mais un "bel oeil" tout puissant qui emprisonne son coeur:

"Et pensant au bel oeil qui tient ma liberté,

Je ne suis plus qu'amour, que grâce, que beauté."

(L'ILLUSION COMIQUE, II, I, 1512)

Toutes les valeurs, dans la figure elliptique, sont réunies-la beauté, le charme, même la puissance et la gloire. Voici un bras triomphant qui porte la victoire à Rome:

"Je pourrais demander qu'on mit devant vos yeux

Le grand et rate exploit d'un bars victorieux."

(HORACE, V, 1, 1513-1514)

La métonymie révèle donc une grande puissance d'attraction, le propre charme de l'ellipse stylistique et de son dynamisme surprenant. Moins distincte, et parfois mystérieuse, "l'elliptique", en laissant la personne à qui elle appartient dans l'ombre, ne perd jamais cette énergie fantastique. Ainsi la princesse Rodogune frémit-elle douloureusement devant une main meurtrière qui la menace:

"Mais aujourd'hui qu'on voit cette main parricide.

Des restes de ta vie insolemment avide.

Vouloir encore percer ce sein infortuné.

Pour y chercher le coeur que tu m'avais donné."

(RODOFUNE, IV, 3, 875-878)

Et c'est cette même main qui empoigne la destinée du prince Antiochus, comme le déclare celui-ci, stupéfait, devant la force toute puissante de l'elliptique en action:

"Quoi je triomphe donc sur le point de périr!

La main qui me blessait a daigné me guérir!

.....

Heureux Antiochus .....!"

(RODOGUNE, IV, 3, 1365-1371)

Joie et émerveillement, voilà ce à quoi la métonymie cornélienne nous destine. Dans cet univers de l'ellipse rtétorique, on trouve plus de fantaisie sans doute, quelque chose qui glisse de la l'umière à l'obscurité, nous éblouissant des détours rhétoriques comme les spirales d'illusions et de perspectives dans ld'arch iecture baroque. Séduisante, cette "partie d'un tout" ou métonymie, appartient au nouveau "centre opalin" qui donne mille reflets d'arc-en-ciel afin de prôner la beauté fuyante de l'esthétique de l'ambiguïté. L'oeil, le bras et la main apparaissent ainsi comme des reflets scintillants choisis par le poète pour chanter la beauté "insolite" qu'inspirent les Dieux du clair-obscur et de la multiplicité, dieux gardiens de l'art baroque.

Voilà les figures de style qui étoilent le monde cornélien, animant, chacune à son tour, cette sphère poétique par la mobilité, la surcharge et le dynamisme, l'esthétique qui recule les bornes du monde sévère du classicisme. Scintillant et dansant, ces ornements rhétoriques du langage rafraîchissent les esprits français comme une récompense pour les longues heures d'application exigées par le credo esthétique des rationalistes. Illuminant et resplendissant, ils les mènent au pays de carnaval pour célébrer ainsi la luxuriance et la prospérité de ce pays de joie, le pays d'émerveillement ou règne la déesse gardienne du baroque.

L'univers cornélien, dynamique et fastueux, épouse de cette manière cet art enrichissant de l'époque, l'art qui vénère les trois figures splendides de Circé, de Protée et du Paon, l'art qui baigne l'univers cornélien dans les ondes musicales de la multiplicité et de l'emphase, l'art qui détruit le rempart solide du classicisme pour livrer les spectateurs à la liberté, à la fantaisie, et à l'enchantement de cette musique du baroque. En écoutant sa musique, l'esprit français, assoupi par la morme et la sobriété des classiques, se réveille, s'éclaire, se pare et se transfigure, prêt à entrer dans le bal des métamorphoses de Circé et Protée, à plonger au coeur de la fête enchantée du Paon. En chantant sa musique, le baroque pourrait ainsi ressurgir en d'autres temps et d'autres lieux, interprète éternel de ce que la règle et la mesure ne suffiraient pas à exprimer. C'est sans doute que cet art, qui envoûte tant l'esprit de Corneille, chante encore, ici et aujourd'hui, dans nos rêves et nos désirs....

☆☆☆☆☆☆☆☆☆

Dessin de Jean-Baptiste (1649-1695), gravé par Jean Mariette (1660-1742), pour le Dictionnaire de l'Académie. Paris, Bibliothèque nationale, cabinet des Estampes. Phot. Larousse

LES RÉSUMÉS DES PIÈCES DE CORNEILLE CITÉES DANS CET ARTICLE SONT IMPRIMÉS EN SUIVANT L'ORDRE ALPHABÉTIQUE DES TITRES DE SES PIÈCES.

LE CID

Alors qu'on prépare le mariage de Rodrigue et de Chimène, une rivalité de cour Conduit Don Gormas, père de Chimène, à souffleter Don Diègue, père de Rodrigue. Rodrigue doit venger son père; il tue Don Gormas en duel et Chimène demande justice au Roi. Mais jamais les deux amants n'avaient été aussi proches en raison du lien qui unit l'amour à l'estime. La victoire de Rodrigue sur les Maures exalte encore l'amour de Chimène. Elle envoie Don Sanche le combattre en duel judiciaire, mais en souhaitant la victoire de son amant. Rodrigue désarme son adversaire et Chimène reconnaît sa générosité. Le roi ordonne leur mariage qui est cependant différé par. égard pour Chimène.

CINNA

Emilie, fille adoptive de l'empereur Auguste, conspire contre celui-ci pour venger son père, victime des guerres civiles. Cinna, amant d'Emilie, doit prendre la tête d'un groupe de républicains pour assassiner l'empereur. Il est bientôt partagé entre son amour pour Emilie et son estime pour Auguste qui le traite en confident, le complot est dévoilé par l'un des conjurés, Maxime, qui est jaloux de Cinna. Auguste pardonne aux conspirateurs.

CLITANDRE

Caliste est aimée de Clitandre et de Rosidor; Doris aime Rosidor et veut tuer sa rivale Caliste. Rosidor cherche Clitandre pour un duel mais il est attaqué par un inconnu. L'inconnu, Pymante, amoureux de Doris, et qui a échappé à la police grâce à l'arrestation de clitandre que l'on prend pour l'agresseur de Rosidor, veut tuer un témoin gênant, qui se trouve être Doris, déguisée en homme! Doris, poursuivie, lui crève l'oeil. Le prince Floridan la sauve, fait libérer Clitandre, condamner Pymante. Rosidor retrouve sa Caliste. Doris, pardonnée, épousera Clitandre!

LA CONQUÊTE DE LA TOISON D'OR

Médée est une magicienne experte, descendante du Soleil, fille d'Aoeté, roi de Clochide. Par amour pour Jason venu avec les Argonautes dans le dessein d'enlever la Toison d'Or, elle endort le dragon qui en est le gardien, et après que la Toison a été dérobée, elle s'enfuit sur le navire avec le beau Grec.

LA GALERIE DU PALAIS

Florice, suivante d'Hippolyte, accompagne sa jolie maîtresse qui s'arrête devant la boutique d'une lingère, tandis que Dorimant s'est arrêté à l'étalage du libraire voisin. Survient un ami

de Dorimant, Lysandre. Dorimant tombe amoureux d'Hippolyte qui reste indifférente. Une amante de Lysandre, Célidée, feint de ne plus aimer celui-ci pour mettre son amour à l'épreuve. Lysandre, pour se venger, feint à son tour d'aimer Hippolyte, qui prolonge et complique ce malentendu, car précisément elle aime Lysandre. Tout s'arrange à la fin: Célidée et Lysandre se réconcilient et Hippolyte rejoint alors Dorimant.

HÉRACLIUS

Léontine, gouvernante de Martian, fils de l'usurpateur Phocas, a sacrifié son fils Léonce pour sauver le prince légitime Héraclius, fils de l'empereur Maurice. Mais il y a quiproquo. Martian passe pour Léonce et Héraclius pour Martian, car Léontine a conçu l'atroce vengeance de faire du fils légitime de Phocas un parricide à son insu. Héraclius aime Eudoxe, fille de Léontine, Martian, Pulchérie fille de Maurice. Contrainte, pour éviter l'inceste, de révéler la substitution qu'elle a organisée, Léontine défie le tyran en lui taisant l'identité véritable des deux jeunes gens. Phocas finit par être tué par un patricien de Constantinople. Héraclius, reconnu, rétablit la légitimité.

HORACE

Sabine, soeur du gentilhomme albain Curiace, a épousé Horace, fils d'un vieux chevalier romain; Camille, soeur d'Horace, est fiancée à Curiace. Or Albe et Rome sont en guerre. Une trêve a été conclue et le différend entre les deux cités doit être réglé entre trois champions choisis de chaque côté pour les représenter. Horace a été choisi par les Romains ainsi que ses deux frères; Curiace, à son tour, est désigné avec ses deux frères pour défendre la cause d'Albe. Horace tue les trois Curiaces; Camille pleure son fiancé, brave son frère et maudit Rome, cause de son deuil. Horace, indigné, la tue. Horace va être jugé. Le vieil Horace défend son fils. Le roi Tulle se rend finalement à ses raisons: Horace vivra et une cérémonie expiatoire lavera son crime.

L'ILLUSION COMIQUE

Le magicien Alcandre évoque, devant un père, Pridamant, sans nouvelles de son fils disparu, Clindor, quelques-unes des aventures de ce fils, à l'aide de spectres pareils à des corps animés: c'est une illusion: Clindor est devenu le valet d'un capitan Matamore, il courtise une Isabelle, tue un rival, est condamné à mort, s'enfuit de prison aidé de son Isabelle et de sa servante Lyse. Au dernier acte, sous des noms nouveaux, il délaisse sa femme pour une princesse et se fait tuer par les gens du prince; la toile tombe sur les cadavres, au désespoir du père, puis se relève: "Tous les comédiens paraissent avec leur portier, qui comptent de l'argent sur une table et en prennent leur part": Clindor et Isabelle, devenus comédiens, ont joué une tragédie dont les analogies avec leur propre situation créent une illusion de plus. La pièce se termine sur les remerciements du père au magicien et l'espérance d'un avenir heureux.

MÉDÉE

Médée et Jason se sont réfugiés à Corinthe, où règne le roi Créon. Il a une fille Créuse, dont s'éprend Jason, à qui elle est promise en mariage. Mais Médée, la femme de Jason, pour se venger de sa rivale, lui envoie une robe magnifique, imprégnée de tels poisons et chargée de pouvoirs maléfiques que Créuse, en la revêtant, est brûlée vive, et que son père, accouru pour la secourir, est brûlé de même. Il ne reste plus à la magicienne qu'à se venger de Jason: elle tue les deux enfants qu'elle-même a eus de lui, Jason, désespéré, se tue.

MÉLITE

Un amoureux, Eraste, vante sa maîtresse, Mélite, à un ami. Tircis, qui le supplante bientôt dans le coeur de la belle. Eraste dépité se venge en fabriquant de fausses lettres de Mélite à un tiers, Philandre, et en s'arrangeant pour que ces lettres soient mises sous les yeux de Tircis. Celui-ci s'enfuit en criant qu'il va se donner la mort: Mélite tombe évanouie, un valet qui la croit morte, annonce à Eraste la double mort de Mélite et de Tircis; Eraste, frappé de délire, divague pendant presque deux actes, se croyant plongé dans les enfers et prenant Philandre pour Minos. Il est ramené au bon sens par la nourrice de la belle Mélite.

NICOMÈDE

Prusias, roi de Bithynie, est jaloux de la gloire de son fils, Nicomède, amant de Laodice. Nicomède a quitté l'armée pour parer à un complot d'Arsinoé, sa belle-mère, qui veut lui arracher le trône et sa fiancée au profit de son fils Attale. Prusias veut user de rigueur contre son fils. Nicomède se soumet avec hauteur, mais défie l'ambassadeur romain Flaminius qui désire voir Attale devenir roi, afin de diviser le trop puissant royaume naissant. Prusias livre son fils Nicomède aux Romains. La révolte gronde, menée par Laodice. On va de révélation en révélation: contreprojets d'Arsinoé, libération de Nicomède, tentative de fuite de Prusias et de Flaminius, victorieuse entrée de Laodice, apparition de Nicomède qui pardonne à tous, conversion d'Arsinoé.

LA PLACE ROYALE

Alidor, qui aime Angélique, mais se trouve trop aimé d'elle, décide brusquement de rompre les relations avec elle. Angélique, par dépit, accueille Doraste. Alidor, qui ne veut point qu'elle dispose d'elle-même, à son gré, enlève sa maîtresse pour la donner à un ami, Cléandre. La hasard fait qu'il enlève, au lieu d'Angélique, une certaine Phylis. Cléandre se met à aimer celle-ci, et Angélique veut entrer au cloître, tandis qu' Alidor s'applaudit de ce beau dénouement.

POLYEUCTE

Le seigneur Polyeucte, qui vient d'épouser Pauline, fille de Félix, le gouverneur romain,

s'apprête à se faire baptiser en secret. Pauline est encore troublée par un songe au cours duquel elle a vu son mari périr, victime des chrétiens, tandis que venait la railler un chevalier romain qu'elle a aimé naguère. Là-dessus, on apprend l'arrivée de Sévère. Pauline et Sévère ne peuvent évoquer leur amour que pour y renoncer. Polyeucte, qui admire la parfaite vertu de sa femme, s'engage dans un renoncement plus sublime encore. Exalté par son récent baptême, il brise les idoles lors d'une cérémonie publique au temple, sachant bien ce qu'il encourt. Emprisonné par Félix, il refuse de renier sa foi, résiste aux supplications de Pauline malgré son amour pour elle et, geste symbolique de rupture complète avec le monde, la confie à Sévère afin d'être libre de répondre à l'appel de Dieu. Félix fait exécuter son gendre. Ce martyre entraîne deux conversions, celle de Pauline et celle de Félix, que touche la grâce.

RODOGUNE

Cléopâtre, reine de Syrie, a égorgé le roi son mari et garde prisonnière la princesse Rodogune que le roi avait épousée en secondes noces. Les Parthes réclamant Rodogune, Cléopâtre feint de consentir à désigner comme héritier de son trône l'ainé de ses deux jumeaux et à lui faire épouser la princesse. Mais elle n'a pas encore révélé qui est l'ainé. Les deux princes, Antiochus et Séleucus, sont amoureux l'un et l'autre de Rodogune. Cléopâtre laisse éclater devant ses fils sa haine pour Rodogune: celui-là sera proclamé l'ainé et élevé au trône qui lui apportera la tête de la princesse. Rodogune riposte: elle déclare à Antiochus et à Séleucus qu'elle épousera celui des deux qui tuera sa mère. Cléopâtre apprend les sentiments de ses deux fils; elle accorde à Antiochus Rodogune et le trône, mais essaie d'exciter la jalousie de Séleucus: comme elle n'y parvient pas, elle décide de les faire périr tous deux avec la princesse. Antiochus, proclamé roi, va boire la coupe nuptiale. On annonce que Séleucus a été poignardé. Cléopâtre, soupçonnée par Rodogune d'avoir versé du poison dans la coupe, boit la première pour donner le change. Mais le poison agit aussitôt et elle expire en maudissant son fils et Rodogune.

LA SUIVANTE

Fille pauvre, mais de bonne famille, Amarante est suivante de Daphnis. Théante et Florame feignent de lui faire la cour pour accéder auprès de Daphnis. Or Amarante aime Florame et s'aperçoit que Florame est aimé aussi de sa maîtresse. Pour le lui enlever, elle fait croire au vieux Géraste, père de Daphnis, que celle-ci aime un tiers, Clarimond, dont la richesse est bien supérieure à celle des deux autres. Géraste donne donc à sa fille la permission d'épouser celui qu'elle aime. Il entend par là Clarimond, mais elle entend Florame, et s'en réjouit. Là-dessus, le vieux Géraste change de dessein, et dit à Daphnis qu'il a choisi pour elle un autre époux. Toute l'action repose donc sur un quiproquo, et tout s'éclaircit quand Géraste, Daphnis et Florame se trouvent en présence.

Trop habile, victime de sa ruse, Amarante reste seule avec sa douleur et sa honte.

THÉODORE

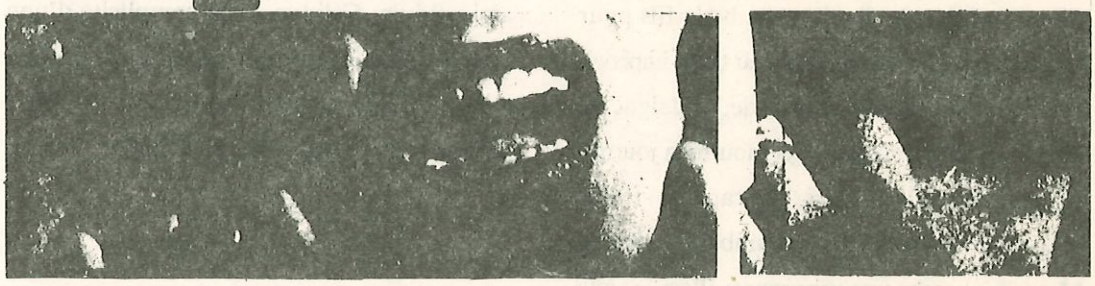
Le roi Valens, gouverneur d'Antioche, a épousé la soeur de Marcellin, Marcelle. Il avait déjà un fils, elle une fille: on a fiancé les deux enfants, malgré leur jeunesse. La reine Marcelle, qui a de grandes ambitions pour sa fille, a comblé de dignités son beau-fils pour lequel elle prépare la succession au trône impérial. Mais le jeune homme, Placide, dédaigne sa fiancée, Flavie, qui agonise et mourra la journée pendant laquelle va durer le drame. Affolée d'angoisse maternelles, d'ambition déçue, Marcelle cherche une vengeance: Placide aime une autre jeune fille, Théodore, qui ne l'aime pas, et le décourage. Peu importe: l'amour de Placide pour Théodore a causé la mort de Flavie; Théodore doit mourir. Marcelle a une arme: la jeune Théodore est chrétienne. Elle a même voué sa virginité au Seigneur. Valens, poussé par Marcelle, menace de prostituer Théodore. Placide et les siens attaquent Marcelle et sa cohorte. Marcelle fait avancer Théodore et un ami chrétien de la jeune fille, leur perce le coeur, savoure sa vengeance en contemplant le visage de Placide et se poignarde à son tour. En relevant à bras-le-corps le cadavre de Théodore, Placide a trouvé le poignard. Il s'en perce, se traîne tout sanglant sur la scène pour maudire son père, seul survivant de cette tuerie, et s'écrolue.

LA VEUVE

Dans **LA VEUVE,** les deux amants qu'une fourberie va séparer sont le timide Philiste (timide par délicatesse et scrupule parce qu'il est moins riche que celle qu'il aime) et la jolie veuve Clarice, qui, comprenant ce qui le retient, lui fait coquettement, pudiquement des avances. La fourberie sera celle de l'amoureux Alcidon, rival infortuné de Philiste, qui, avec l'aide d'un ami crédule, Célidan, et la complicité d'une nourrice vénale, enlève la jolie veuve. Finalement, Célidan, voyant qu'Alcidon l'a abusé délivre Clarice, qui épouse Philiste.

☆☆☆☆☆☆☆☆☆

ลักษณะโศกนาฏกรรมในละคร ของ ซามูเอล เบคเกต



*ขจิตรา ภังคานนท์**

บทความนี้มีวัตถุประสงค์ที่จะศึกษา และวิเคราะห์ลักษณะโศกนาฏกรรมในละครของ ซามูเอล เบคเกต

"ลักษณะโศกนาฏกรรม" หรือ tragique ในภาษาฝรั่งเศสนั้นในความหมายแรกเป็นคำที่ถือกำเนิดจากคำว่า tragédie ซึ่งหมายถึงละครประเภทโศกนาฏกรรม ซึ่งมีกำเนิดมาจากวรรณคดีชั้นสูงประเภทหนึ่งว่าควรมีเนื้อเรื่องเกี่ยวข้องกับเคราะห์กรรมและความพินาศย่อยยับของบุคคลชั้นสูง เช่น กษัตริย์ เป็นต้น Claude Rommeru ได้ให้นิยามคำว่าลักษณะโศกนาฏกรรมไว้ในหนังสือ ชื่อ **Manuel pratique d'études littéraires** ดังนี้

"Qu'es-ce que le tragique? C'est la rencontre de l'homme avec le destin. C'est l'angoisse qui saisit les mortels lorsque, s'aventurant aux limites de leur condition, ils se heurtent aux forces supérieures qui les nient."[1]

นอกจากนี้ M.P. Schmitt และ A. Viala ได้แสดงความเห็นไว้ในหนังสือชื่อ **Savoir-Lire** ว่า

"le tragique exprime la prise de conscience par l'homme des forces qui pésent sur lui, le dépassent et le dominent. Il ne se manifeste pas que dans la tragédie, et toutes les tragédies ne sont pas forcément tragiques"[2]

*ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประจำคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[1] Claude Rommeru, **Manuel pratique d'études littéraires**, p. 48

[2] M.P. Schmitt, A. Viala, **Savoir-Lire**, p. 212

ในที่นี้จะเห็นได้ว่าลักษณะโศกนาฏกรรมนั้นแสดงออกในรูปของการที่มนุษย์ต้องต่อสู้ดิ้นรนหรือเผชิญหน้ากับโชคชะตา และยังแสดงให้เห็นถึงการที่มนุษย์สำนึกถึงอำนาจหรือพลังบางสิ่งบางอย่างซึ่งมีอำนาจเหนือชีวิตมนุษย์ โดยปกติแล้วลักษณะโศกนาฏกรรมอาจถือได้ว่าเป็นลักษณะเฉพาะของละครประเภทโศกนาฏกรรมซึ่งนำเสนอแก่นเรื่องในลักษณะนี้ทั้งสิ้น แต่ทั้งนี้มิได้หมายความว่าละครประเภทโศกนาฏกรรมจะแสดงออกถึงลักษณะนี้เสมอไป เพราะฉะนั้นลักษณะโศกนาฏกรรมในความหมายแรกนี้จึงเป็นลักษณะที่เกี่ยวข้องและมีความสัมพันธ์กับบทละครประเภทโศกนาฏกรรมโดยเฉพาะ

นอกจากนี้ "ลักษณะโศกนาฏกรรม" ในความหมายที่สองเป็นความหมายที่ต่อเนื่องมีความหมายกว้างกว่านั้น เพราะการนำเสนอลักษณะโศกนาฏกรรมในงานวรรณกรรมใด ๆ ก็ตาม ย่อมมีผลก่อให้เกิดอารมณ์โศก (émotion tragique) ติดตามมา อารมณ์โศกนี้มักจะเกิดขึ้นกับผู้ดูหรือผู้ชมละครเมื่อพวกเขารู้สึกว่าตัวละครเอกกำลังจะพ่ายแพ้ต่อชะตากรรมอย่างไม่มีทางหลีกเลี่ยง โดยปกติแล้วอารมณ์หรือความรู้สึกเช่นนี้มักจะเป็นสิ่งที่คนเราส่วนมากเคยประสบมาแล้วด้วยตนเองในชีวิตประจำวัน เมื่อต้องเผชิญหน้ากับความทุกข์ยากหรือความหายนะบางประการ เพราะฉะนั้นอาจกล่าวได้ว่าลักษณะโศกนาฏกรรมนี้เป็นสิ่งที่มีอยู่เป็นสากลในชีวิตมนุษย์ กล่าวคือ เป็นลักษณะร่วมของมนุษยชาติ ในการตั้งหัวข้อบรรยายเช่นนี้ผู้เขียนมีวัตถุประสงค์ที่จะตอบคำถามที่ว่าวรรณกรรมละครของเบคเกตสามารถก่อให้เกิดอารมณ์โศกแก่ผู้ชายหรือไม่ และถ้าเป็นไปได้ ลักษณะดังกล่าวนี้ถูกนำมาแสดงออกอย่างไรในงานเขียนของเขา

โดยปกติแล้วการศึกษาและวิเคราะห์ลักษณะโศกนาฏกรรมในละครประเภทโศกนาฏกรรมคลาสสิคนั้นกระทำอย่างกว้างขวาง เช่นเรามักจะพูดถึงและศึกษาลักษณะโศกนาฏกรรมในวรรณกรรม ละครของ ราซีน (Racine) กอร์แนย (Corneille) เชคเสปียร์ (Shakespeare) เป็นต้น แต่การศึกษาลักษณะโศกนาฏกรรมในส่วนที่เกี่ยวข้องและสัมพันธ์กับละครสมัยใหม่ยังมีไม่มากนัก ทั้งนี้อาจจะเป็นเพราะมีข้อจำกัดบางประการ กล่าวคือ ละครสมัยใหม่ซึ่งถือกำเนิดในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สองเป็นต้นมานั้น ได้ชื่อว่าเป็นละครที่เป็นปฏิปักษ์ต่อละครแนวประเพณีนิยมโดยสิ้นเชิง ไม่ว่าจะเป็นด้านรูปแบบโครงสร้าง เนื้อหา ภาษาและอื่น ๆ เพราะเหตุนี้การศึกษาลักษณะโศกนาฏกรรมซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของละครประเภทโศกนาฏกรรมคลาสสิคกับละครสมัยใหม่ อาจจะดูเสมือนหนึ่งว่าเป็นสิ่งที่ขัดแย้งกัน

ก่อนจะศึกษาและวิเคราะห์ลงไปในรายละเอียด เราคงต้องพิจารณาดูถึงบ่อเกิดของละครสมัยใหม่ก่อนอื่น คริสตศตวรรษที่ 20 เป็นยุคที่คนตะวันตกต้องผ่านสงครามโลกถึงสองครั้ง ซึ่งได้ก่อให้เกิดผลกระทบทางด้านจิตใจต่อคนเหล่านี้มาก ศิลปินในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นต้นมาจึงเริ่มแสวงหาสิ่งใหม่ ๆ และเสนอวรรณกรรมในรูปแบบและเนื้อหาที่แตกต่างจากวรรณกรรมแนวประเพณีนิยม ละครสมัยใหม่ (Nouveau théâtre) จึงถือกำเนิดขึ้นใน ปี ค.ศ. 1950 Pierre Brunel ได้กล่าวไว้ในหังสือชื่อ **La mort de Godot** ว่าละครสมัยใหม่ดูเหมือนจะได้รับอิทธิพลจากเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในสมัยนั้นไม่น้อย P. Brunel ได้กล่าวไว้ชัดเจนดังนี้

"Le théâtre d'aujourd'hui pourrait sembler prisonnier de son temps, puisqu'il naît de la confrontation de son auteur avec le monde dans lequel il vit. La mort de Dieu, le desarroi de l'aprés-guerre, l'atmosphere

apocalyptique de l'ere nucleaire expliquent aussi facilement **"En attendant Godot"** ou **"Le Piétion de l'Air**[3]**"** (...) Le "nouveau théâtre" tire sa nouveauté de son actualité même...[4] แต่ในขณะเดียวกันละครสมัยใหม่นำเสนอปัญหาที่มีลักษณะเป็นสากล กล่าวคือที่มีแก่นเรื่องหลักในแนวเดียวกับละครประเภทโศกนาฏกรรมคลาสสิค มีแต่เพียงรูปแบบเท่านั้นที่เปลี่ยนแปลงไป เป็นที่น่าสังเกตว่าละครประเภทโศกนาฏกรรมคลาสสิคเป็นสิ่งที่เป็นไปไม่ได้แล้วในปัจจุบัน ในประเด็นนี้นักวิจารณ์ชื่อ Jean-Marie Domenach ได้กล่าวไว้ในหนังสือชื่อ **Le retour du tragique** ว่า

"Comment la tragédie pouvait-elle ressusciter dans une époque ou les héroismes, les grands sentiments et les grands mots venaient de sombrer dans un bain de sang et de mensonge ? Comment un genre littéraire aussi règle, aussi solennel, aurait-il pu avoir cours dans une société qui rejette les tabous et porte le soupçon sur toute représentation cohérente, sur toute valeur enoncée?"[5]

ยุคแห่งวีรบุรุษได้สิ้นสุดลงแล้ว โลกของเราในเวลานี้มิได้เป็นสังคมที่มีระเบียบและกฎเกณฑ์อีกต่อไป กฎเกณฑ์ ขนบธรรมเนียมและคุณค่าตามแนวประเพณีนิยมที่ยึดถือกันมาเป็นเวลานานต้องสั่นคลอนไปเพราะสงครามโลกที่เกิดขึ้นถึงสองครั้ง ท่ามกลางความหายนะที่เกิดขึ้นในศตวรรษที่ 20 มนุษย์ไม่สามารถหาคำตอบหรือคำอธิบายสำหรับสิ่งเหล่านั้น Jean-Marie Domenach ได้แสดงความเห็นต่อไปว่า หลังจากที่ยุคแห่งโศกนาฏกรรมได้สิ้นสุดลงพร้อมกับคริสตศตวรรษที่ 17 ละครก็ได้มีวิวัฒนาการและรูปแบบที่หลากหลายแตกต่างกันไปจนกระทั่งมาถึงยุคของคริสตศตวรรษที่ 20 ซึ่งตามความเห็นของ Jean-Marie Domenach แล้ว เป็นการย้อนกลับไปสู่ลักษณะโศกนาฏกรรมอีกครั้งหนึ่ง แต่ลักษณะโศกนาฏกรรมแบบใหม่นี้มิได้ปรากฏในลักษณะเดิมและมีรูปแบบที่แตกต่างจากลักษณะโศกนาฏกรรมคลาสสิคโดยสิ้นเชิง กล่าวคือในขณะที่วรรณคดีฝรั่งเศสสมัยคริสตศตวรรษที่ 17 แยกละครโศกออกจากละครตลกเพื่อไม่ให้ปะปนกัน ละครสมัยใหม่ เช่น **En attendant Godot** ของเบคเกตเป็นบทละครที่รวมลักษณะทั้ง 2 ลักษณะไว้ด้วยกัน ในประเด็นนี้ Jean-Marie Domenach ได้กล่าวว่าลักษณะโศกนาฏกรรมของละครสมัยใหม่แสดงออกในรูปของละครตลกซึ่งเป็นรูปแบบที่ตรงกันข้ามกับละครโศกอย่างสิ้นเชิง

"La tragédie ne revient pas du côté où on l'attendait, où on la recherchait vainement depuis quelque temps-celui des heros et des dieux mais de l'extrème opposé, puisque c'est dans le comique qu'elle prend sa nouvelle origine, et précisément dans la forme la plus subalterne du comique, la plus opposée à la solennité tragique : la farce, la parodie"[6]

การที่นักประพันธ์ เช่น เบคเกตเสนอบทละครที่มีลักษณะของละครตลกและละครโศกปะปนกันนั้นทำให้บทละครของเขาไม่ว่าจะเป็นเรื่อง **En attendant Godot** หรือ **Fin de Partie** ได้ชื่อว่าเป็นละครชวนหัวแบบโศก (Farce tragique)

การนำเสนอบทละครที่มีลักษณะทั้ง 2 ลักษณะในเวลาเดียวกันนี้เบคเกตสามารถทำได้อย่างแนบเนียน

---

[3] บทละครซึ่งเป็นงานประพันธ์ของ Eugène Ionesco

[4] Pierre Brunel, **La Mort de Godot**. Situation n'23, p. 13-14

[5] Jean-Marie Domenach, **Le retour du tragique**, p. 254

[6] Jean-Marie Domenach, **Le retour du tragique**, p. 256

ตัวละครในเรื่องมีลักษณะเป็นตัวตลกไม่ว่าจะเป็นด้านการแต่งกาย คำพูด การแสดงออกด้วยท่าทาง กิริยาและอาการ แต่การนำเสนอแก่นเรื่องซึ่งเกี่ยวข้องกับปัญหาและสภาวะมนุษย์ ความหวาดกลัวต่อความตาย การรอคอยพระเจ้าอย่างไม่มีความหวังและความไร้แก่นสารของชีวิตแสดงให้เห็นว่าละครในลักษณะนี้มิใช่ละครตลกแต่อาจเรียกว่าเป็นละครโศกนาฏกรรมได้ตรงที่ว่าเป็นละครที่ตั้งคำถาม ในเชิงอภิปรัชญาแต่ไม่มีคำตอบและเป็นละครที่สามารถทำให้ผู้อ่านหรือผู้ชมเกิดความสงสัยว่าชีวิตมนุษย์นั้นคืออะไรแน่ อาจสรุปได้ในที่นี้ว่าลักษณะตลกขบขันซึ่งได้ถูกสร้างขึ้นในสถานการณ์ที่ก่อให้เกิดอารมณ์โศกได้นั้นเปรียบเสมือนหน้ากากเพื่อปิดบังความจริงที่ซ่อนเร้นบางอย่างและเพราะเหตุนี้ลักษณะตลกขบขันในบทละครของเบคเกตจึงกลายเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่เน้นอารมณ์โศกให้เด่นชัดขึ้น

นอกจากนี้เบคเกตยังเสนอลีลาการเขียนเชิงล้อเลียน (parodie) ซึ่งนับได้ว่าเป็นลักษณะเฉพาะของนักเขียนผู้นี้ วิธีการเขียนเช่นนี้มีวัตถุประสงค์ที่จะทำให้มนุษย์มีสภาพคล้ายวัตถุ กล่าวคือมีลักษณะเครื่องจักร เช่น การพูดจาซ้ำซากในเรื่องเดียวกันหรือการแสดงท่าทางซ้ำ ๆ กัน ในละคร **En attendant Godot** ฉากที่ตัวละคร 2 คน สับเปลี่ยนหมวกกันไปมา 3 ใบนั้นทำให้ผู้ชมรู้สึกว่าเหมือนอยู่ในโรงละครสัตว์

ถ้าพิจารณาให้ละเอียดจะเห็นว่าละครสมัยใหม่ของเบคเกต ซึ่งถูกกล่าวหาว่ามีลักษณะที่เป็นปฏิปักษ์ต่อละครแนวประเพณีนิยมนั้น แท้จริงแล้วกลับเป็นละครที่หันกลับไปหาลักษณะดั้งเดิมอยู่มากทีเดียว Martin Esslin กล่าวไว้ในหนังสือชื่อ **Théâtre de l'Absurde** ว่า "Les mouvements d'avant-garde ne sont jamais tout à fait nouveaux et sans antécédents. Le théâtre de l'absurde est un retour à des traditions anciennes, même archaïques."[7]

ในที่นี้ Martin Esslin มองละครสมัยใหม่ว่าเป็นเสมือนการหันกลับไปสู่รูปแบบเดิมของละครแนวประเพณีนิยม การนำเอาลักษณะและรูปแบบของละครดั้งเดิมมาใช้ในละครสมัยใหม่แสดงออกให้เห็นอย่างชัดเจนในงานของเบคเกต นับตั้งแต่การเลือกเสนอภาพละครตลกแบบชาวบ้าน (farce ซึ่งมีตัวละครประเภทนักเล่นกล นักกายกรรม ตัวตลกในละครสัตว์ จนกระทั่งการแสดงออกด้วยท่าทางตามแบบหนังตลกในยุคหนังเงียบของ ชาลี แชปลิน เป็นต้น การที่ละครสมัยใหม่หันกลับไปหารูปแบบดั้งเดิมของละครซึ่งแสดงออกด้วยท่าทางมากกว่าคำพูดทำให้มีความรู้สึกว่าตัวละครในละครสมัยใหม่มีลักษณะเป็นมนุษย์โบราณที่มีความรู้สึกแรงกล้าเป็นมนุษย์ที่ทำตามอารมณ์มากกว่าเหตุผลหรืออีกนัยหนึ่งเป็นมนุษย์ที่พึ่งความรู้สึกและประสาทสัมผัสมากกว่าการใช้เหตุผล ในประเด็นนี้ตัวละครของเบคเกตชี้ให้เห็นชัดเจนว่า พวกเขามิได้เป็นตัวแทนของมนุษย์ในสังคมใดสังคมหนึ่งโดยเฉพาะ (homme "social") แต่เป็นมนุษย์ที่ถูกทอดทิ้งให้อยู่ในสภาวะที่เป็นธรรมชาติ (homme "naturel") P. Brunel ได้วิจารณ์ว่า "Samuel Beckett (...) n'invente que pour retrouver les rites du premier homme qui manifesta, par des gestes et des sons inarticulés, son désarroi, son espoir et sa peur."[8]

ตัวละครของเบคเกตถูกทอดทิ้งให้เผชิญหน้ากับสิ่งที่เลวร้าย ความหิว ความกลัว การรอคอย ซึ่งปรากฏในรูปแบบที่ค่อนข้างโหดร้ายและเป็นปฏิปักษ์ต่อพวกเขาทั้งสิ้น

---

[7] Martin Esslin, **théâtre de l'Absurde**, p. 305

[8] p. Brunel, **La mort de Godot**, p. 22-23

En attendant Godot, de Samuel Beckett, dans une mise en scène de Roger Blin, au théâtre de Babylone, en janvier 1953, avec Pierre Latour et Lucien Faimbourg. Phot. Bernand.

Ci-dessus, Madeleine Renaud dans Oh les beaux jours, de Samuel Beckett, au Théâtre de France, en 1963, mise en scène de Roger Blin. Phot. Bernand.

นอกจากนี้การที่ละครสมัยใหม่หันกลับไปหารูปแบบดั้งเดิมของละครที่แสดงออกด้วยท่าทางมากกว่าคำพูดนั้น นำไปสู่มิติอีกมิติหนึ่งของละครสมัยใหม่นั่นก็คือการที่ละครสมัยใหม่ปฏิเสธคุณค่าของภาษาในฐานะเครื่องมือของการสื่อสาร Jean-Marie Domenach ได้วิจารณ์ไว้ว่า นับตั้งแต่บทละคร Woyzeck ของ Büchner เป็นต้นมา ลักษณะเด่นลักษณะหนึ่งของละครโศกนาฏกรรมสมัยใหม่ก็คือการที่ตัวละครมีความหมายยากลำบากที่จะแสดงออกด้วยคำพูด เขากล่าวว่า "Woyzeck" apporte un des éléments essentiels du tragique moderne = la difficulté de parler... Cette agonie du langage, nous la retrouverons, car c'est elle qui donne si souvent à notre théâtre, a notre cinéma, cette allure inchoative, ce ton d'étranger parmi nous, qui est le témoignage ultime de l'aliénation contemporaine."[9]

เทคนิคการเขียนในลักษณะนี้ได้แสดงออกให้เห็นเช่นกันในละครของเบคเกต เนื่องจากเบคเกตพยายามจะลบล้างทุกสิ่งที่ประกอบขึ้นมาเป็นมนุษย์ ไม่ว่าจะเป็นสถานภาพทางสังคม ลักษณะท่าทางภายนอก ชื่อของตัวละคร จนกระทั่งถึงความสามารถที่จะแสดงออกด้วยคำพูดและการใช้เหตุผล ละครของเขาจึงแสดงให้เห็นชัดเจนถึงคำพูดและบทสนทนาของตัวละครที่มีลักษณะไม่เป็นเรื่องเป็นราว เนื้อความ ความคิด ในบางครั้งไม่ต่อเนื่องกัน เราอาจกล่าวได้ว่าประโยคที่มีข้อความไม่ต่อเนื่อง คำถามที่ไม่มีคำตอบ การพูดจาด้วยประโยคที่ซ้ำซาก การใช้คำเหมือนการเล่นคำ การแสดงออกทั้งหมดนี้อาจมีวัตถุประสงค์เพื่อแสดงถึงสภาพจิตใจของตัวละครที่อยู่ในสภาพที่ทุกข์ยากก็เป็นได้ การที่เบคเกตเลือกเสนอตัวละครเอกในสภาพของขอทานก็ดี คนจรจัด คนโง่ปัญญาอ่อน หรือตัวตลกก็ดีนั้น ทำให้สามารถสรุปได้ว่าเบคเกตต้องการชี้ให้เห็นถึงสภาพที่ต่ำต้อยของมนุษย์ ตัวละครของเขามีลักษณะที่เป็น "คนเปล่า"[10] กล่าวคือพวกเขาไม่มีอดีต ไม่มีสถานะใด ๆ ทางสังคม และไม่มีแม้กระทั่งชื่อเสียงเรียงนามของตนเอง นักวิจารณ์บางคนได้กล่าวไว้ว่าเบคเกตได้ทำลายภาพพจน์ของมนุษย์ในสายตาของนักมนุษยนิยมอย่างสิ้นเชิง ด้วยการเสนอภาพตัวละครที่มีสภาพน่าสมเพช ในทัศนะของเบคเกต ตัวละครเหล่านี้ได้สูญเสียทุกสิ่งทุกอย่างในชีวิต จะมีเหลือเพียงแต่คำพูดซึ่งแสดงให้เห็นว่าพวกเขายังมีชีวิตอยู่ ตัวละครเหล่านี้เสมือนถูกทอดทิ้งให้อยู่อย่างโดดเดี่ยวและอ้างว้าง อาจสรุปได้ว่าตัวละครของเบคเกตซึ่งมีลักษณะเป็นตัวตลกนั้น โดยแท้จริงแล้วพวกเขากลับมิได้ทำให้คนดูต้องหัวเราะเสมอไป

ลักษณะโศกนาฏกรรมในละครของเบคเกตแสดงออกให้เห็นได้ในหลายลักษณะ ไม่ว่าจะเป็นในส่วนที่เกี่ยวข้องกับแก่นเรื่อง ลักษณะและสภาพชีวิตของตัวละครและในส่วนที่เกี่ยวข้องกับองค์ประกอบส่วนอื่น ๆ ของละคร เช่น บทสนทนา ภาษาที่ใช้ การจัดฉาก และโครงสร้างของบทละครเป็นต้น องค์ประกอบส่วนต่าง ๆ นี้มีส่วนสัมพันธ์กันเป็นอย่างดีเพื่อสะท้อนให้เห็นถึงลักษณะโศกนาฏกรรมในงานของเขา

ตามที่ได้กล่าวแล้วในตอนต้นว่าเบคเกตนำเสนอแก่นเรื่อง ซึ่งโดยเนื้อหาแล้วมีลักษณะเดียวกับละครประเภทโศกนาฏกรรมคลาสสิคและเป็นปัญหาในเชิงอภิปรัชญา นับเป็นความสามารถของผู้ประพันธ์ที่ได้ใช้จินตนาการและอัจฉริยภาพถ่ายทอดความคิดในเชิงอภิปรัชญาลงสู่สถานการณ์บาง

9 Jean-Marie Domenach, **Le retour du tragique**, p. 65

10 "(...) Le personnage est dépouillé de son passé, de son insertion sociale, de son identité même." Jean-Marie Domenach, **Le retour du tragique**, p. 259

อย่างซึ่งสะท้อนภาพชีวิตของมนุษย์ที่ยากไร้ และหมดสิ้นทุกสิ่งทุกอย่างในชีวิต ในประเด็นนี้นักวิจารณ์คนหนึ่งชื่อ Maurice Nadeau ได้กล่าวไว้ว่า "L'originalité de Beckett, ce qui constitue son génie dramatique et une bonne part de son génie de'ecrivain, réside dans sa capactié à transformer quelques interrogations métaphysiques en situations amèrement cocasses."[11]

บทละครเรื่อง **En attendant Godot** และ **Fin de Partie** เป็นผลงานของซามูเอล เบคเกต ที่จัดเป็นประเภทของบทละครที่แสดงออกถึง "ความโหดเหี้ยมของชีวิต"[12]

ในบทละคร **En attendant Godot** เบคเกตได้กำหนดให้ตัวละครเอก คือ Vladimir หรือ Didi และ Estragon หรือ Gogo ปรากฏตัวบนเวทีเพื่อรอคอยบุคคลผู้หนึ่งชื่อ Godot ฉากของละครคือสถานที่โล่ง ๆ บนท้องถนนในชนบทและเป็นเวลาเย็น แก่นเรื่องหลักของละครเรื่องนี้คือการรอคอย เบคเกตสร้างสถานการณ์เดียวกันสำหรับทั้งผู้ชมและตัวละครของเขา คำพูดที่ตัวละครกล่าวย้ำหลายครั้งหลายหนทำให้ทราบว่าตัวละครกำลังรอคอยคนบางคนหรือบางสิ่งบางอย่าง และในเวลาเดียวกันเขาก็ทำให้ผู้ชมต้องรอคอยสิ่งนั้นไปด้วย ในช่วงเวลาของการแสดงละครเรื่องนี้ เช่น

Estragon = Allons-nous-en
Vladimir = On ne peut pas
Estragon = Pourquoi?
Vladimir = On attend Godot[13]

ถ้าพิจารณาดูในแง่ของโครงสร้าง เราไม่อาจกล่าวได้ว่าละคร **En attendant Godot** เป็นละครที่ไม่มีโครงสร้าง เบคเกตวางโครงสร้างของละครเรื่องนี้ออกเป็นสององค์ใหญ่ ๆ ด้วยกัน ในองค์แรกเบคเกตชี้ให้เห็นถึงชีวิตที่ว่างเปล่าและไร้แก่นสารของตัวละคร ด้วยการให้ Estragon กล่าวว่า "Rien à faire"[14] คำพูดนี้ถูกนำมากล่าวซ้ำอีก (ในหน้า 28 เป็นต้น) ในระหว่างที่พวกเขากำลังรอคอย Godot ไม่มีเหตุการณ์ใด ๆ เกิดขึ้นในละคร Estragon กล่าวว่า

"Estragon (Se Levat) – rien ne se passe, personne ne vient, personne ne s'en va, c'est terrible."[15]

พวกเขาจำเป็นต้องแสดงอะไรบางอย่างเพื่อฆ่าเวลา เพื่อให้ความบันเทิงกับคนดู เพื่อต่อสู้กับความว่างเปล่าของชีวิตและเพื่อรอคอย Godot ด้วยการเล่าเรื่อง ร้องเพลง รวมทั้งการแสดงออกด้วยท่าทางต่าง ๆ นานา ตลอดทั้งเรื่องผู้ชมจะรู้สึกได้ถึงบรรยากาศของความเบื่อหน่าย ความว่างเปล่า ความเงียบสลับไปกับการแสดงสลับฉากของตัวละคร บรรยากาศของความเบื่อหน่ายและความว่างเปล่าถูกขัดจังหวะด้วยการปรากฏตัวของ Pozzo และ Lucky ซึ่งเป็นตัวละครที่มีลักษณะเป็นคู่เช่นเดียวกัน การปรากฏตัวของ Pozzo และ Lucky นั้นคล้ายกับภาพที่เราเคยเห็นในละครสัตว์ กล่าวคือ Lucky ถูกล่ามโซ่เดินนำหน้ามา ถือข้าวของของ Pozzo ไว้เต็มสองมือมีสภาพไม่ผิดอะไรกับสัตว์เลี้ยงในขณะที่ในมือของ Pozzo มีแส้เพื่อเฆี่ยนตี การที่คนทั้งสองปรากฏตัวนี้เรียกได้ว่าเป็นเหตุการณ์อย่างหนึ่ง แต่หลังจากที่พวกเขาจากไปแล้ว ผู้ชมอาจจะสังเกตได้ว่า Pozzo และ Lucky เช่นเดียว

---

[11] **Les critiques de notre temps et Beckett**, p. 42

[12] Antonin Artaud, le théâtre de la cruaute

[13] **En attendant Godot**, p. 67

[14] **En attendant Godot**, 9

[15] **En attendant Godot**, p. 57-58

กับ Vladimir และ Estragon ไม่ได้ทำอะไรอื่นนอกจากแสดงโวหารและสนทนากัน พวกเขาถูกกำหนดให้มาพูดเพื่อฆ่าเวลาและเมื่อ Pozzo และ Lucky จากไปทุกอย่างก็กลับคืนสู่สภาพเดิม เด็กชายคนหนึ่งมาส่งข่าวแก่ Vladimir และ Estragon ว่า

"Garçon-Monsieur Godot m'a dit de vous dire qu'il ne viendra pas ce soir mais sûrement demain."[16]

ในองค์ที่สองซึ่งเป็นวันรุ่งขึ้นตัวละครทั้งสองกลับมาปรากฏตัว ณ สถานที่เดิมและเวลาเดิม เพื่อรอคอย Godot Pozzo และ Lucky กลับมาปรากฏตัวอีกครั้ง ถึงแม้ว่าจะไม่มีวิวัฒนาการใด ๆ ทั้งด้านเนื้อเรื่องและตัวละคร แต่เวลาที่ผ่านไปทำให้ตัวละครเปลี่ยนไป พวกเขาเสื่อมโทรมลง Pozzo กลายเป็นคนตาบอด Lucky เป็นใบ้ สิ่งเดียวที่มีชีวิตในละครคือต้นไม้ ดังเช่นที่ตัวละครกล่าวว่า "seul l'arbre vit"[17]

เวลาที่ผ่านไปมีอำนาจที่จะทำลายทุกสิ่งทุกอย่างและทำให้ทุกสิ่งทุกอย่างเป็นไปในทางที่เสื่อมโทรมลง และนำไปสู่ความตาย ยกเว้นต้นไม้สิ่งเดียวเท่านั้นที่มีชีวิต เราอาจถือได้ว่าต้นไม้เป็นสัญญลักษณ์ของการเกิดใหม่ การเริ่มต้นวันใหม่ของความทุกข์ทรมานและการรอคอย ในตอนจบขององค์ที่สอง เด็กชายคนเดิมปรากฏตัวเพื่อส่งข่าวว่า Godot จะมาในวันรุ่งขึ้น อีกครั้งหนึ่งที่ผู้ชมจะรู้สึกผิดหวังร่วมไปกับตัวละคร ในที่นี้จะเห็นว่าละครในองก์ที่ 1 และองก์ที่ 2 มีลักษณะที่เกือบเหมือนกันโดยสิ้นเชิง ไม่ว่าจะเป็นการรอคอย ณ สถานที่เดิม เวลาเดิม หัวข้อสนทนาที่เหมือนเดิมและซ้ำซาก ฯ การปรากฏตัวของ Pozzo และ Lucky และยิ่งไปกว่านั้นก็คือการที่ Godot ถูกนำเสนอในสภาพที่ไม่มีตัวตน (absence) เหมือนเดิม ละครของเบคเกตมีโครงสร้างที่มีลักษณะเป็นวัฏจักร ทุกสิ่งล้วนกลับคืนสู่สภาพเดิมเป็นภาพวงกลมซึ่งมีความหมายว่าทุกสิ่งจะเกิดขึ้นวนเวียนและซ้ำซาก โดยไม่มีที่สิ้นสุด เบคเกตได้กล่าวไว้ว่า การนำเสนอละครใน 2 ฉากนี้มีความสำคัญเพราะฉากแรกเพียงฉากเดียวอาจทำให้ผู้ชมมีความหวังว่า Godot จะมาถึงในวันรุ่งขึ้น แต่การนำเสนอฉากที่ 2 ในลักษณะที่เหมือนกับฉากแรก เป็นการทำลายความหวังของตัวละครและของผู้ชมโดยสิ้นเชิง สภาพที่หมดหวังและท้อแท้ของตัวละครทำให้ผู้ชมอาจเกิดความรู้สึกหวาดหวั่นไปกับโชคชะตาของพวกเขาได้ไม่น้อยกว่าละครประเภทโศกนาฏกรรมคลาสสิคเลย

เนื่องจากละครของเบคเกตมิใช่ละครที่มีเนื้อเรื่อง หรือมีแม้แต่เหตุการณ์ใด ๆ เกิดขึ้น ละครของเบคเกตจึงเป็นละครที่ให้ความสำคัญกับคำพูดเป็นอย่างมาก Jean Vannier นักวิจารณ์คนหนึ่งกล่าวว่า

"Dans **En attendant Godot**, Beckett (...) exprimait (ses thèmes) avec une force qui en imposait. On peut dire qu'ici l'auteur avait réussi cette gageure = nous imposer le spectacle de la parole pure, contre cette loi du théâtre qui en fait toujours le spectacle d'un événement."[18] เพราะเหตุนี้ลักษณะโศกนาฏกรรมจึงแสดงออกโดยเฉพาะอย่างยิ่งในบทสนทนาของตัวละคร ยกตัวอย่างเช่น ในบทละคร **En attendant Godot** เบคเกตได้เสนอความคิด

---

[16] **En attendant Godot**, p. 71

[17] **En attendant Godot**, p. 132
"(L'arbre) hier soir noir et squelettique, aujourd'hui est couvert de feuilles. Seul l'arbre vit."

[18] **Les critiques de notre temps et Beckett**, p. 138-139

เกี่ยวกับเรื่อง "บาปกำเนิด" หรือ "le péché originel" และความรู้สึกสำนึกผิดโดยผ่านทางตัวละครไว้ชัดเจนดังนี้

Vladimir = si on se repentait?

Estragon = De quoi?

Vladimir = Eh bien...(Il cherche). On n'aurait pas besoin d'entrer dans les détails.

Estragon = D'être né?[19]

ความรู้สึกสำนึกผิดที่ปรากฏในตอนเริ่มแรกของบทสนทนา ชี้ให้เห็นว่า งานของเบคเกตมีลักษณะที่เป็นโศกนาฏกรรมอยู่มาก นักวิจารณ์ชื่อ Gérard Durozoi ได้วิจารณ์ความคิดเกี่ยวกับเรื่อง "บาปกำเนิด" ในทัศนะของเบคเกตไว้ดังนี้

"S'il y a "péché originel", on voit que ce n'est nullement au sens de la tradition chrétienne, pour laquelle ce péché est postérieur à la naissance humaine, qui n'apporta d'abord que bonheur. C'est ici le fait même de naître qui constitue le péché."[20]

"บาปกำเนิด" ในทัศนะของเบคเกตมิได้มีความหมายของคริสตศาสนา "บาป" ของมนุษย์จะเกิดมีขึ้นก็ต่อเมื่อมนุษย์ได้เกิดขึ้นมาในโลกนี้แล้วเท่านั้น ปรัชญาชีวิตของเบคเกตสามารถสรุปได้ในคำพูดของ Pozzo ดังนี้

"Elles (les femmes) accouchent à cheval sur une tombe, le jour brille un instant, puis c'est la nuit à nouveau."[21]

ชีวิตหรือการเกิดมานั้นเป็นสิ่งที่เป็นบาป สิ่งที่เลวร้าย ชีวิตก็คือการรอคอยความตาย เบคเกตสามารถถ่ายทอดโลกทัศน์ของเขา โดยผ่านทางตัวละครที่มีลักษณะธรรมดาสามัญและใช้เทคนิคการสร้างอารมณ์ขันปนไปกับการเสนออารมณ์โศกในละคร นักวิจารณ์บางคนได้ตั้งข้อสังเกตว่า เบคเกตมิใช่นักประพันธ์ที่มีความเชื่อทางศาสนา แต่งานของเขาแสดงให้เห็นถึงความคิดเกี่ยวกับพระเจ้าอยู่ไม่น้อย เช่นในองก์แรก เบคเกตได้ให้ Vladimir เล่าเรื่องในคัมภีร์ไบเบิ้ลเกี่ยวกับโจรสองคนซึ่งถูกตรึงกางเขนพร้อมกับพระเยซูคริสต์ โจรคนหนึ่งได้รับพรจากพระผู้เป็นเจ้าให้รอดพ้นชีวิตมาได้ แต่อีกคนหนึ่งถูกสาป Vladimir แสดงความเห็นว่า "Vladimir – Un des larrons fut sauvé. (...) C'est un pourcentage honnête."[22]

ทั้ง ๆ ที่เกิดความรู้สึกหวาดหวั่น ทั้งนี้เพราะการที่พระเจ้าเลือกที่จะช่วยเหลือเพียงบุคคลใดบุคคลหนึ่งอาจจะเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นในกรณีของเขาทั้งสองก็เป็นได้ และนักวิจารณ์บางคนก็ได้ตีความไปไกลจนถึงจุดที่ว่า การรอคอยของ Vladimir และ Estragon นั้นไม่ไกลจากสภาพของคนที่รอคอยวันสุดท้ายของโลก และวันตัดสินของพระเป็นเจ้าเท่าใดนัก นอกจากนี้การกล่าวอ้างถึงเรื่องของ Abel และ Caïn ในคัมภีร์ไบเบิ้ลหรือการที่ตัวละครชื่อ Pozzo ต้องการพาทาสของเขา Lucky ไปขายที่ตลาดชื่อ "Saint-Sauveur" นั้นแสดงให้เห็นความคิดค้านศาสนาที่แสดงออกในรูปของสัญญลักษณ์ในละครของเบคเกต

ประเด็นสำคัญอีกประเด็นหนึ่งที่ควรจะต้องตั้งคำถามในที่นี้ก็คือ ทำไมและเพราะเหตุใดพวกเขาจึงต้องรอคอย Godot ลักษณะโศกนาฏกรรมปรากฏให้เห็นทั้งในลักษณะ สภาพชีวิต และพฤติกรรมของตัวละคร ตั้งแต่เริ่มต้นผู้ชมจะทราบได้ทันทีว่าตัวละครมีสภาพทุกข์ยากทางด้านร่างกาย

---

[19] **En attendant Godot**, p. 13

[20] Gérard Durozoi, **Beckett**, présence littéraire, p. 144

[21] **En attendant Godot**, p. 126

[22] **En attendant Godot**, p. 13

เนื่องจากพวกเขามีร่างกายที่ไม่สมประกอบ นอกเหนือจากลักษณะภายนอกแล้ว ผู้ชมเกือบจะไม่ทราบอะไรเลยเกี่ยวกับชีวิตในอดีต จากบทสนทนาเราพอจะประมวลได้ว่าพวกเขาอาศัยนอนตามท้องร่องกินผักดิบ ๆ เป็นอาหาร เขาทั้งสองไม่เคยแยกจากกันและอยู่ด้วยกันมาเป็นเวลาประมาณ 50 ปีมาแล้ว ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความผูกพันอันแน่นแฟ้นระหว่างเขาทั้งสองแต่ละคนมีธรรมชาติและนิสัยที่แตกต่างกัน แต่ก็ต้องพึ่งพาซึ่งกันและกัน **Vladimir** มีลักษณะเป็นผู้นำ เป็นผู้ใหญ่กว่า **Estragon** และเป็นผู้ดูแลปกป้อง **Estragon** การปรากฏตัวของ **Vladimir** และ **Estragon** อาจทำให้ประหลาดใจบ้างเพราะพวกเขามีลักษณะเป็นตัวตลก เราคงต้องไม่ลืมว่าเบคเกตเลือกที่จะเสนอตัวละครในลักษณะที่เป็นขอทาน คนจรจัด ในฐานะตัวละครเอกซึ่งจะชี้ให้เห็นถึงลักษณะโศกนาฏกรรมในงานละครของเขา เงื่อนไขของคนประเภทนี้ก็คือการอยู่ที่ตรงนั้น พวกเขาคือคนที่มีความทุกข์ ถึงแม้ว่าผู้ดูจะมิได้อยู่ในสถานภาพทางสังคมเช่นเดียวกับคนประเภทนี้ก็ตาม แต่สิ่งนี้มิได้ขัดขวางให้ผู้ดูเกิดอารมณ์สงสารและมีความทุกข์ร่วมไปกับตัวละคร ถึงอย่างไรก็ตามเราสามารถกล่าวได้ว่า **Vladimir** และ **Estragon** เป็นตัวละครที่มีลักษณะโกรเทสก์ปนอยู่ด้วย และคงเป็นไปไม่ได้ที่เราจะอ่านหรือดูละคร **En attendant Godot** โดยไม่หัวเราะด้วยความขบขัน นักวิจารณ์บางคนมีความเห็นว่าตัวละครเอกของเบคเกตมีลักษณะเป็น **anti-héros** ในประเด็นที่ว่าพวกเขามิได้มีลักษณะเป็นวีรบุรุษ หรือเป็นตัวละครที่สูงส่งตามแบบวีรบุรุษในละครโศกนาฏกรรมของกอร์แนย แต่อย่างใด

ถ้าจะพิจารณาในแง่หนึ่งจะเห็นว่าตัวละครของเบคเกตมีลักษณะคล้ายคลึงกับตัวละครของราซีน **(Racine)** ตรงที่ว่าพวกเขามีลักษณะอ่อนแอและพ่ายแพ้ต่อโชคชะตา แต่ตัวละครของเบคเกตมิได้อยู่ในสถานการณ์เดียวกันกับตัวละครของกอร์แนย ซึ่งต้องเลือกระหว่างความรักหรือศักดิ์ศรี หรือแม้แต่กับตัวละครเอกแห่งโศกนาฏกรรมของราซีน ความทุกข์ของพวกเขา คือ ความทุกข์ของการมีชีวิตอันยาวนานระหว่างความเป็นกับความตาย ตัวละครของเขาทนทุกข์ทรมาน และต่อสู้กับการมีชีวิตอยู่อย่างไร้จุดหมาย แต่ในขณะเดียวกันความตายก็มิใช่ทางออกของพวกเขา สำหรับพวกเขานั้นการมีชีวิตอยู่และการรอคอยนั้นคือสิ่งที่เลวร้ายและทนทุกข์ทรมานยิ่งกว่าความตาย ในบทละคร **En attendant Godot** มีข้อความหลายตอนที่แสดงให้เห็นว่าผู้แต่งพยายามหาทางออกให้กับตัวละครของเขา นั่นคือการฆ่าตัวตาย แต่แล้วแม้แต่การฆ่าตัวตายก็มิอาจทำได้เป็นผลสำเร็จ เนื่องจากพวกเขาไม่มีแม้แต่ความสามารถที่จะทำเช่นนั้น เราจึงอาจกล่าวได้ว่าแม้กระทั่งความตายก็ยังมิใช่ทางออกของพวกเขา สำหรับ **Vladimir** และ **Estragon** สิ่งเดียวที่จะช่วยให้พวกเขาอยู่รอดจากชีวิตที่ไร้จุดหมาย อยู่รอดจากชีวิตที่ดูเหมือนจะไม่มีวันสิ้นสุดก็คือ การรอคอยการมาถึงของ **Godot** **Vladimir** ได้ยืนยันในตอนจบของละครเรื่องนี้ว่า

Estragon – [...] S'il vient

Vladimir Nous serons sauvés[23]

จุดสำคัญที่เบคเกตต้องการแสดงให้เห็นในชีวิตมนุษย์ คือ สภาวะของการรอคอย **Vladimir** และ **Estragon** อยู่ในสภาวะของการแสวงหาและการรอคอย **Godot** จะเป็นใครหรืออะไรนั้นไม่ใช่สิ่งสำคัญแต่อย่างใด แต่ถึงกระนั้นก็ตามนักวิจารณ์พยายามตอบคำถามให้ได้ว่า **Godot** คือใคร การตีความที่เป็นที่รู้จักดีและยอมรับกันทั่วไป คือ การตีความว่า **Godot** นั้นโดยแท้จริงก็คือพระเจ้านั่นเอง

---

[23] **En attendant Godot**, p. 133

พระเจ้าที่ตรงกับคำศัพท์ในภาษาอังกฤษว่า God ปรากฏในที่นี้ภายใต้ชื่อว่า Godot บุคคลที่ไม่มีตัวตนที่ถูกกล่าวถึงในบทละคร

ในแง่หนึ่งความทุกข์ของตัวละครของเบคเกตนอกจากจะเป็นความทุกข์ที่ต้องต่อสู้กับความว่างเปล่าและความไร้จุดหมายของชีวิตแล้ว ความทุกข์ที่แท้จริงอยู่ที่การรอคอยอย่างเลื่อนลอยและไร้จุดหมายในสิ่งซึ่งไม่มีวันจะมาถึง สถานการณ์ซึ่งเบคเกตสร้างขึ้นสำหรับตัวละครของเขาทำให้ผู้ชมสามารถเชื่อมโยงไปสู่สภาพชีวิตมนุษย์ในปัจจุบันได้ สารซึ่งเบคเกตต้องการสื่อถึงผู้ชมหรือผู้อ่านก็คือ การชี้ให้เห็นถึงสภาวะมนุษย์ที่ยังรอคอยอย่างมีความหวังในพระเจ้าทั้ง ๆ ที่รู้ว่าเป็นการรอคอยที่ไร้ประโยชน์ก็ตาม

ลักษณะโศกนาฏกรรมในงานของเบคเกตมิใช่จะปรากฏในบทละครเรื่องแรกนี้เท่านั้น แต่ยังปรากฏในบทละครเรื่องอื่น ๆ ด้วย เช่น **Fin de Partie** และ **Oh les beaux jours** เป็นต้น อาจกล่าวได้ว่าละคร **En attendant Godot** ได้รวบรวมสาระสำคัญทางความคิดของเบคเกตไว้อย่างเต็มที่ ละครเรื่องต่อมาของเขาจึงได้พัฒนาไปในแนวความคิดเดียวกันนี้ แต่ในรูปแบบที่เลวร้ายกว่าและสิ้นหวังมากยิ่งขึ้น ละครเรื่อง **Fin de Partie** ละครเรื่องที่สองของเบคเกตได้นำออกแสดง 3 ปีหลังจากละครเรื่อง **En attendant Godot** จากจดหมายซึ่งเบคเกตเขียนถึง Jean-Jacques Mayoux[24] ทำให้ทราบว่าละครเรื่องนี้เขียนเสร็จในปี ค.ศ. 1956 ทั้ง ๆ ที่เบคเกตได้เริ่มเขียนงานชิ้นนี้ในราวปี ค.ศ. 1954 เนื่องจากละครเรื่องนี้มีความยากลำบากบางประการในการนำออกแสดง ผู้กำกับการแสดง Roger Blin จึงต้องเลื่อนการแสดงออกไป ในปี ค.ศ. 1957 การแสดงครั้งแรกมีขึ้นที่ประเทศอังกฤษ ที่ Royal Court Theatre ที่กรุงลอนดอน แต่แสดงเป็นภาษาฝรั่งเศส

ในตอนแรกเบคเกตมีความยากลำบากที่จะหาผู้กำกับการแสดง ซึ่งจะยอมกำกับละครเรื่อง **Fin de Partie** ถึงแม้ว่าละครเรื่อง **En attendant Godot** จะประสบผลสำเร็จมากเพียงใดก็ตาม เพราะบทละครเรื่อง **Fin de Partie** เสนอภาพชีวิตที่เลวร้ายและโหดร้ายยิ่งกว่าละครเรื่องใด ๆ ความคิดเกี่ยวกับความตายซึ่งเป็นความคิดพื้นฐานของละครโศกนาฏกรรมสมัยใหม่แสดงให้เห็นได้อย่างชัดเจนโดยเฉพาะอย่างยิ่งในบทละครเรื่อง **Fin de Partie** จนกระทั่งนักวิจารณ์บางคนได้กล่าวไว้ว่า ความตายคือเนื้อเรื่องและแก่นเรื่องของละครเรื่องนี้[25]

ถึงแม้ว่าเนื้อเรื่องของละคร **En attendant Godot** จะแสดงออกถึงความว่างเปล่า หรือการรอคอยซึ่งน่าเบื่อหน่ายเพียงใดก็ตาม ตัวละครยังเป็นตัวละครที่มีชีวิต เคลื่อนไหวโต้ตอบสนทนากันและยังรอคอยบางสิ่งบางอย่างด้วยความหวัง แต่ในละคร **Fin de Partie** ไม่มีอะไรเกิดขึ้นเลย แทบจะไม่มีสิ่งใดเคลื่อนไหวในละครเรื่องนี้ โครงสร้างของละครประกอบด้วยฉากเพียงฉากเดียว ตัวละครทั้ง 4 คือ Hamm, Clov, Nagg และ Nell กำลังเผชิญหน้ากับความทุกข์ทรมานในช่วงสุดท้ายของชีวิต เบคเกตเสนอภาพตัวละครที่เสื่อมโทรมลงและกำลังจะตายทีละเล็กทีละน้อยอย่างทนทุกข์ทรมาน พวกเขามีสภาพที่น่าสมเพชเวทนาเป็นที่สุด Hamm ชายพิการตาบอดผู้ซึ่งต้องนั่งอยู่บนรถเข็นตลอดเวลา ในมือมีผ้าเช็ดหน้าเปื้อนเลือดซึ่งเขายกขึ้นปิดหน้านาน ๆ ครั้ง Clov ชายพิการเช่นกันผู้ซึ่งไม่สามารถ

---

[24] จากจดหมายซึ่งเบคเกตเขียนถึง Jean-Jacques Mayoux อ้างไว้ในหนังสือ **Etudes anglaises**, x, 1957, หน้า 350

[25] "Rien de semblable ici où la mort devient l'objet et le sujet même du spectacle." อ้างจากบทความของ Maurice Nadeau ใน **Les Critiques de notre temps et Beckett**, p. 40

จะนั่งได้ เราได้ทราบภายหลังว่า Clov คือ ลูกของ Hamm นั่นเอง Nagg และ Nell พ่อและแม่ของ Hamm ซึ่งถูกตัดขาเนื่องมาจากอุบัติเหตุและใช้ชีวิตในถังขยะ พวกเขาเป็นตัวละครซึ่งถูกตรึงอยู่กับที่ ขยับเขยื้อนไปไหนไม่ได้ สถานการณ์ของตัวละครในที่นี้แตกต่างจากสถานการณ์ในละครเรื่อง **En attendant Godot** เพราะในที่นี้ตัวละครมิได้รอคอยใครหรือสิ่งใดอีกแล้ว พวกเขาไม่มีความหวังอันใดหลงเหลืออยู่ เขาทนทุกข์ทรมานโดยที่ไม่รู้ว่าเมื่อไหร่ความทุกข์นั้นจะจบสิ้น และโดยที่ไม่เคยเข้าใจที่มาของความทุกข์นั้นเลยแม้แต่น้อย เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในละครเป็นเหตุการณ์ธรรมดาสามัญของการใช้ชีวิตไปวันหนึ่ง ๆ ตัวอย่างเช่น Hamm สั่งให้ Clov เลื่อนเก้าอี้เข็นของเขาไปรอบ ๆ ออกคำสั่งแก่ Clov ให้ทำสิ่งโน้นสิ่งนี้ตลอดเวลา หรือบางครั้งก็เล่าเรื่องต่าง ๆ นานา เช่นเดียวกัน Nagg และ Nell ใช้เวลาผ่านไปด้วยการเล่าถึงความหลังของชีวิตในอดีตและนำมาหัวเราะด้วยความขบขัน เป็นต้น แต่เหตุการณ์เหล่านี้ไม่มีผลเปลี่ยนแปลงสภาพที่เลวร้ายของตัวละคร กล่าวคือพวกเขาไม่มีวิวัฒนาการใด ๆ ทั้งสิ้น สถานการณ์ซึ่งเบคเกตต้องการแสดงให้เห็นในที่นี้ก็คือ การชี้ให้เห็นสภาพของมนุษย์ขณะที่กำลังเผชิญหน้ากับความตาย และเพราะเหตุนี้ ถึงแม้ว่าจะไม่มีเหตุการณ์ใด ๆ เกิดขึ้นในละคร แต่พวกเขาดูเหมือนจะกำลังรอคอยในบางสิ่งบางอย่างซึ่งกำลังจะสิ้นสุดลง คำพูดประโยคแรกของ Clov สามารถชี้ให้เห็นว่าตัวละครอยู่ในสภาพใด

Clov = "Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir"[26]

อาจกล่าวได้ว่าเบคเกตได้สรุปแก่นเรื่องของละครเรื่องนี้ด้วยการใช้คำพูดง่าย ๆ แต่มีความหมายลึกซึ้ง ในลักษณะนี้เราจะเห็นว่าตัวละครของเบคเกตดูเหมือนจะสำนึกดีในชะตากรรมของตนเอง และในขณะเดียวกัน พวกเขาก็อดที่จะรู้สึกหวาดหวั่นไปกับสิ่งที่กำลังจะเกิดขึ้นไม่ได้ เช่น

Hamm (Avec angoisse)

– Qu'est-ce qui se passe?

Qu'est-ce qui se passe?

Clov

– Quelque chose suit son cours.[27]

อาจสรุปได้ในที่นี้ว่า ความคิดเกี่ยวกับเรื่องความตายในทัศนะของเบคเกตไม่ได้แสดงออกในด้านแก่นเรื่องเท่านั้นแต่ได้ถูกถ่ายทอดผ่านทางลักษณะความคิดและสภาพของตัวละครด้วย นอกจากนี้เป็นที่น่าสังเกตว่า โลกและทุกสิ่งที่ล้อมรอบตัวพวกเขานั้นเป็นบรรยากาศของความตาย ซึ่งแสดงออกในรูปของกาลเวลาซึ่งผ่านไปช้ามากจนดูเหมือนจะหยุดนิ่งอยู่กับที่ ดังเช่น เมื่อ Hamm ถามว่า

Hamm = Quelle heure est-il?

Clov = La même que d'habitude.[28]

ในเรื่องของฉากเช่นเดียวกัน เบคเกตได้บรรยายไว้ดังนี้

"Intérieur sans meubles. Lumière grisâtre."[29]

การที่ตัวละครปรากฏตัวในห้องสี่เลี่ยม มีกำแพงสูง รอบ ๆ ตัวเขาคือผืนแผ่นดินและทะเล พวกเขามีสภาพคล้ายถูกกักขัง ไม่มีสิ่งใดที่แสดงถึงสิ่งที่มีชีวิตที่เคลื่อนไหว

Hamm กล่าวว่า "Rien ne bouge..."[30]

---

[26] **Fin de Partie**, p. 15

[27] **Fin de Partie**, p. 28

[28] **Fin de Partie**, p. 18

[29] **Fin de Partie**, p. 13

[30] **Fin de Partie**, p. 46

แม้แต่ธรรมชาติก็ดูเหมือนจะหยุดนิ่งและทอดทิ้งพวกเขาไปแล้ว เช่นดังที่

Hamm กล่าวว่า "La nature nous a oubliés."[31]

โลกภายนอกดูเหมือนจะไม่มีใครอาศัยอยู่เลย

"Hors d'ici c'est la mort."[32]

พวกเขาจึงเป็นเสมือนมนุษย์ที่ถูกทอดทิ้งให้อยู่เดียวดายในโลกและมีสภาพไม่ผิดไปจากมนุษย์ซึ่งรอคอยวันสุดท้ายของโลกเท่าใดนัก Jean-Marie Domenach สรุปสภาพของตัวละครของเบคเกตไว้อย่างน่าสนใจดังนี้

"L'homme, puis qu'il est déjà mort, mort de naissance, est non seulement incapable de vivre, mais de mourir."[33]

ตัวละครของเบคเกตอยู่ในสถานการณ์ที่แปลก พวกเขาถูกนำเสนอในสภาพที่ความตายนั้นเฉียดเข้ามาใกล้ แต่ในขณะเดียวกันก็เป็นสิ่งที่มาไม่ถึง ทั้งนี้เป็นเพราะความทุกข์ของพวกเขานั้นก็คือ การมีชีวิตอยู่อย่างทุกข์ทรมาน Hamm ได้แสดงถึงความทุกข์ของการมีชีวิตอยู่และความไร้แก่นสารของชีวิตไว้ในประโยคที่ว่า

"La fin est dans le commencement et cependant on continue"[34]

ละครเรื่อง **Fin de Partie** จัดได้ว่าเป็นละครที่แสดงออกให้เห็นถึงลักษณะโศกนาฏกรรมได้อย่างเด่นชัด ไม่ว่าจะเป็นในด้านแก่นเรื่อง สภาพชีวิตของตัวละครและบทสนทนา ซึ่งเต็มไปด้วยความหมายที่แสดงออกในรูปของสัญญลักษณ์

เป็นความจริงที่ว่าลักษณะโศกนาฏกรรมนั้นอาจมิใช่ลักษณะเด่นลักษณะเดียวซึ่งจะพบได้ในละครของเบคเกต แต่จากละคร **"En attendant Godot"** ถึง **"Fin de Partie"** อาจกล่าวได้ว่าละครของเบคเกตได้มีวิวัฒนาการไปในรูปแบบและโครงสร้างที่มีผลก่อให้เกิดลักษณะเช่นนี้ในงานของเขา

เราไม่สามารถจะกล่าวได้ว่า ละครของเบคเกตจัดอยู่ในละครประเภทโศกนาฏกรรมคลาสสิค แต่ละครของเขามีลักษณะที่เป็นโศกนาฏกรรมอยู่มาก ผู้เขียนใคร่ขอสรุปความนี้ด้วย การอ้างคำวิจารณ์ของ Eugène Ionesco นักประพันธ์บทละครสมัยใหม่ที่มีชื่อเสียงอีกผู้หนึ่งซึ่งได้กล่าววิจารณ์งานของละครของเบคเกตไว้ดังนี้

"Beckett est essentiellement tragique, tragique parce que justement, chez lui c'est la totalité de la condition humaine qui entre en jeu et non pas l'homme de telle ou telle société, ni l'homme vu à travers et aliéné par une certaine idéologie."[35]

ในที่นี้ Ionesco ดูเหมือนจะยืนยันการแสดงออกถึงลักษณะโศกนาฏกรรมในงานของเบคเกตด้วยการกล่าวว่าปัญหาที่เบคเกตนำเสนอนั้นเป็นปัญหาที่เกี่ยวข้องกับสภาวะของมนุษย์โดยส่วนรวม ในลักษณะนี้ละครของเบคเกตจึงถือได้ว่าเป็นละครที่สะท้อนภาพชะตากรรมของมนุษย์ในสมัยของเขานั่นเอง

---

[31] **Fin de Partie**, p. 25

[32] **Findde Partie**, p. 23

[33] **Les critiques de notre temps et Beckett**, p. 63

[34] **Fin de Partie**, p. 91

[35] Jean-Marie Domenach, **Le retour du tragique**, p. 272

บรรณานุกรม

เจตนา นาควัชระ ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี บริษัทสำนักพิมพ์ดวงกมล จำกัด 2521

เจตนา นาควัชระ ทางไปสู่วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ บริษัทสำนักพิมพ์ดวงกมล จำกัด 2524

BECKETT Samuel. **En attendant Godot.** Les éditions de minuit, 1952

BECKETT Samuel. **Fin de Partie.** Les editions de minuit, 1957

BECKETT Samuel. **Choix de textes.** Nouveaux classiques Larousse. 1974

BRUNEL Pierre. **La mort de Godot, attente et évanescence au théâtre.** Lettres modernes. Situation N^0 23 1970

DOMENACH Jean-Marie **Le retour du tragique.** Editions du Seuil. 1967

BUROZOI Gérard. **Beckett.** Présence littéraire. Bordas. 1972

ESSLIN Martin, **Théâtre de l'Absurde.** Traduit de l'anglais par Marguerite Buchet, Francine Del Pierre Fance Frank. Editions Buchet.Chastel. 1977

JANVIER Ludovic. **Beckett par lui-même.** "Ecrivains de toujours" Seuil. 1969

LALANDE Bernard. **En attendant Godot -Beckett, profil d'une oeuvre.** Hatier Paris. 1970

LAVIELLE Emile. **En attendant Godot de Beckett.** Classiques Hachette 1972

Les critiques de notre temps et Beckett. Editions Garnier Frères, 1971

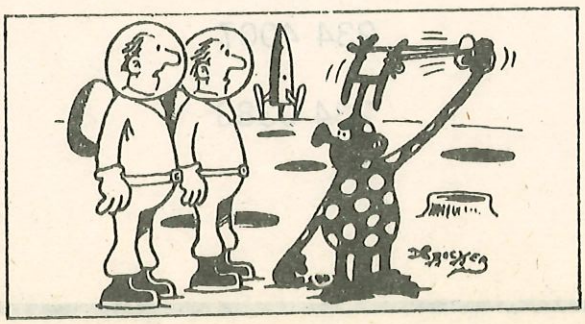
MELESE Pierre. **Beckett.** Théâtre de tous les Lemps. Seghers. 1966

ROMMERU Claude. **Manuel Pratique d'études littéraires.** Methode Succès/Pierre Bordas. Paris 1978

SCHMITT M.P, VIALA A. **Savoir-Lire.** Didier. Paris 1982

VERNOIS Paul. **L'onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain.** Paris. Editions Klincksieck 1974

★★★★★★★★★



ด้วยอภินันทนาการ

จาก

บริษัทไซโนเวส เอ็นเตอร์ไพรส์เซส จำกัด

ชั้น 7 อาคารสีบุญเรือง 1

เลขที่ 283 ถนนสีลม

เขตบางรัก กทม. 10500

โทร. 234 8638-39

234 4007

234 0383

อังเดร มาลโรซ์

แนวคิดปฏิวัติสู่อนุรักษ์นิยม

ธีรา สันตดุสิต*

บทคัดย่อ

การเปลี่ยนแปลง พฤติกรรม และแนวคิดจากปฏิวัติสู่อนุรักษนิยมของอังเดร มาลโรซ์ ได้รับการวิจารณ์เป็นอย่างมากจากบรรดาพันธมิตรคอมมูนิสต์ นักเขียน ผู้อ่าน และบุคคลทั่วไป นับตั้งแต่ปี ค.ศ. 1948 เป็นต้นมา การศึกษา สาเหตุของการเปลี่ยนแปลงนี้ สามารถพิจารณาได้จาก ความต้องการที่มีอยู่ในคนเราทุกคนในอันที่จะไปสู่ความเป็นอภิมนุษย์ ความรักชาติ เหตุผลทางประวัติศาสตร์และการเมือง : การบุกรุกดินแดนฝรั่งเศสของนาซี ในสงครามโลกครั้งที่สอง ความคิดต่อต้าน ลัทธิเผด็จการ และสตาลิน

อังเดร มาลโรซ์ ผู้แต่ง **La Condition Humaine** ที่กล่าวถึงการปฏิวัติจีน เป็นทั้งนักศึกษา-วิจารณ์ศิลปะ นักโบราณคดี นักหนังสือพิมพ์ ผู้มีส่วนร่วมในการต่อสู้เพื่อเอกราชของอินโดจีน นักเขียนนวนิยายสะท้อนความคิดเชิงปรัชญา ผู้เชี่ยวชาญเรื่องของเอเชีย ผู้ที่มีอุดมการณ์ต่อต้านความอยุติธรรม นักรบผู้อยู่เคียงข้างปวงชนในสงครามกลางเมืองสเปน และสงครามโลกครั้งที่ 2 เมื่อฮิตเลอร์บุกฝรั่งเศส เกียรติประวัติของมาลโรซ์ ได้รับการบันทึกไว้แล้ว ดังที่ตัวเขาเองได้กล่าวไว้ว่า "คนเรามีเพียงชีวประวัติเท่านั้นที่จะให้คนอื่น" แต่จุดหนึ่งที่คนทั้งหลายไม่เข้าใจนั่นคือ การเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมและแนวความคิดปฏิบัติมาสู่อนุรักษนิยม การพิจารณาจากเหตุผลและข้อวินิจฉัยต่อไปนี้ อาจสร้างความกระจ่างขึ้นได้

มาลโรซ์ เริ่มมีความคิดเป็นขบถต่อสังคมที่เขามีชีวิตอยู่ก่อนได้เดินทางมาอินโดจีนในปี ค.ศ. 1923 ทั้งนี้เป็นผลสืบเนื่องมาจากสงคราม ไม่นับความพินาศย่อยยับของผู้คน และบ้านเมือง สงครามโลกครั้งที่ 1 มีผลกระทบต่ออารยธรรม ความเชื่อ ศาสนา และความคิดของคนในทวีปยุโรป ทำให้เกิดความตื่นตัว เนื่องจากได้ตระหนักถึงความเสื่อมโทรมของมนุษยชาติ และอารยธรรม นิชเช่ ได้เคยกล่าวว่า เมื่ออารยธรรมยุโรป อันมีรากฐานมาจากอารยธรรมกรีกโบราณ กำลังจะเสื่อมโทรมและสูญสลายไป การฟื้นฟูสู่ความเจริญจะทำได้โดยการกลับไปสู่แหล่งกำเนิดดั้งเดิม แต่ในข้อนี้มาลโรซ์ มีความเห็นในทางตรงกันข้ามว่าจะเป็นการหวนกลับไปที่สูญเปล่า เพราะเมื่ออารยธรรมกรีกโบราณได้เสื่อมโทรมไปนานแล้ว และอารยธรรมยุโรปกำลังเสื่อมโทรมตามมา จึงสรุปได้ว่าไม่อาจค้นหาความรู้ และความคิดใหม่ได้จากสิ่งที่เสื่อมโทรมไปแล้ว นักเขียน นักปรัชญา รวมทั้งศิลปินอีกหลายคนในตอนปลายศตวรรษก่อน

* ผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

จึงหันเหกันออกไปแสวงหาแนวคิดใหม่ในถิ่นอื่นที่ห่างไกลไปจากยุโรป และอารยธรรมตะวันตก การเดินทางไปเกาะตาฮิติของศิลปินโกแกง หรือการร่อนแรมไปยังอาบิซีเนียของกวีแรมโบด์ เป็นตัวอย่างการแสวงหาและการผจญภัยที่ยิ่งใหญ่แก่เยาวชนในตอนต้นศตวรรษที่ 20 ผู้รักอิสระ เสรีภาพ เช่นเดียวกับ มาลโรซ์ ผู้ที่ได้เลือกเอเชีย เป็นถิ่นที่แสวงหาอารยธรรม ความเป็นอยู่ ปรัชญาในการดำรงชีวิตและรูปแบบศิลปะของจีน อินเดีย เขมร รวมทั้งอีกหลายประเทศในกลุ่มทวีปเอเชียซึ่งมีลักษณะแตกต่างโดยสิ้นเชิงจากตะวันตกสามารถดึงดูดความสนใจของชาวต่างชาติ ในบทความที่มาลโรซ์เขียนไว้เมื่อ ปี ค.ศ. 1929 (1) ได้อธิบายถึงการเดินทางมาสู่เอเชียว่า "ไม่เพียงแต่เป็นการเดินทางท่องเที่ยวอย่างเดียวเท่านั้นหรอก แต่หมายถึงการได้รู้จักตัวเองและโลกด้วย"

ในฐานะผู้สนใจในศิลปะและโบราณคดี เขาได้เดินทางมาประเทศกัมพูชา(2) เพื่อศึกษาศิลปะเปรียบเทียบ โดยค้นหาเหตุผลทางอารยธรรม ปรัชญาและจิตวิทยาของศิลปะว่า เหตุใดรูปปั้นพระโพธิสัตว์ในสมัยราชวงศ์เหวย ซึ่งพบในประเทศจีนตอนเหนือราวต้นศตวรรษที่ 16 จึงมีลักษณะคล้ายคลึงกับรูปปั้นโรมัน ที่ค้นพบในประเทศสเปน และฝรั่งเศส ตอนต้นศตวรรษที่ 12 หลังจากการสำรวจโบราณสถานซึ่งอยู่ไม่ห่างจากนครวัดเท่าใดสิ้นสุดลง มาลโรซ์ ถูกจับกุมในข้อหาขโมยศิลปะอันล้ำค่าในเขตบริเวณสำรวจของ Ecole Française d'extreme Orient (โรงเรียนฝรั่งเศสแห่งตะวันออกไกล) ข้อเท็จจริงนี้ยังคลุมเครือ หนังสือหลายเล่มให้ข้อมูลว่า มาลโรซ์ได้ลักลอบขโมยภาพจำหลักนูนต่ำรูปเทวดารักษาปราสาทไป 7 ชิ้น เพื่อนำไปขายในประเทศอเมริกา บางเล่มให้ข้อมูลว่าเกิดความขัดแย้งกันระหว่างบุคลากรของโรงเรียนฝรั่งเศสแห่งตะวันออกไกล ที่ปารีสและกัมพูชามาลโรซ์ได้รับการปกป้องจากเพื่อนนักเขียนหลายคนอาทิเช่น อังเดร ฌิด ฟรังซัว มอริยัค อังเดร เบรอตง และในที่สุดคดีนี้ก็ไม่ได้รับการติดตามอย่างจริงจังและถูกลืมเลือนไป

ประสบการณ์ชีวิตที่มาลโรซ์ได้รับจากการไปกัมพูชาครั้งนี้ คือ หนึ่ง ภาพ และความรู้สึกที่ได้จากการเดินทางในป่าทึบ อันเต็มไปด้วยแมลง สัตว์เลื้อยคลายที่น่าขยะแขยงและมีพิษ โคลนตม ความไม่เป็นมิตรของป่า ความร้อนแรงของอากาศที่สุดจะทนทาน ชาวป่า และลูกดอกอาบยาพิษอันเป็นอาวุธที่ร้ายแรงซึ่งได้รับการบันทึกไว้ในนวนิยายเรื่อง **La Voie royale** (ค.ศ. 1930) ด้วยสายตาและความคิดของชนผิวขาว ที่ไม่แตกต่างอะไรจากนักเขียนชาวต่างชาติอื่น ๆ เช่น ปอล โมรองด์ ได้บันทึกมาแล้วเป็นต้น และประการที่สอง คือ อภิสิทธิ์และการกดขี่บังคับที่มหาอำนาจปฏิบัติต่อประเทศในอาณานิคม และนี่เองคือจุดเริ่มต้นชีวิตของมาลโรซ์นักสู้คนหนึ่งที่เป็นทั้งขบถต่อสังคมและตนเอง

ดังนั้น ประมาณกลางเดือนมกราคม ปี ค.ศ. 1925 เขาได้เดินทางมาอินโดจีน (ประเทศเวียดนาม) ดินแดนที่กลิ่นไอของความเอารัดเอาเปรียบ กดขี่ข่มเหง คุกรุ่น มาเป็นเวลานาน มาลโรซ์ ได้เขียนไว้ว่า ปัญหาการครอบครองอาณานิคมฝรั่งเศสในอินโดจีน เป็นปัญหาของเขาเท่า ๆ กับเป็นเรื่องน่าสลดใจของยุคนั้น อาจกล่าวได้ว่า นักเขียนฝรั่งเศสผู้นี้เป็นพยานคนแรกที่มีส่วนร่วมรู้เห็นในการตื่นตัวทางความคิด และการต่อสู้ทางการเมืองของชาวอินโดจีน ในช่วงเวลาเดียวกันนั้นเอง แรงกระตุ้นจากชัยชนะของลัทธิบอลเชวิค และการปฏิวัติรัสเซีย

---

(1) **Journal de voyage d'un philosophe** (บันทึกการเดินทางของนักปรัชญาผู้หนึ่ง)

(2) ในขณะนั้นกัมพูชา เป็นอาณานิคมของฝรั่งเศส รัฐบาลฝรั่งเศสจึงส่งนักโบราณคดี นักสำรวจ มาทำการค้นคว้าศึกษาศิลปเขมร

ในปี ค.ศ. 1919 ได้แผ่ขยายมาสู่จีน อินโดจีน และในอีกหลายประเทศที่อยู่ภายใต้จักรวรรดินิยม ประชาชนผู้ตกอยู่ภายใต้การกดขี่ของระบอบนี้ เริ่มมีความหวังและมุ่งไปสู่การรวมพลังต่อสู้ กลุ่มผู้รักชาติและกลุ่มผู้ต่อต้านฝรั่งเศส อันประกอบด้วยชาวเวียดนาม และชาวฝรั่งเศส อาทิเช่น ปอล มอแนง และมาลโรซ์ ได้ร่วมกันทำหนังสือพิมพ์ ชื่อ **L'Indochine** เขียนบทความโจมตีการปกครองในอาณานิคมฝรั่งเศส ค้นคว้าสืบสวนเรื่องราวการปฏิบัติที่ไม่ชอบธรรมของรัฐบาลฝรั่งเศสออกมาตีแผ่ โดยมิได้หวั่งเกรง

ในขั้นแรก มาลโรซ์ ต้องการจะรวมกลุ่มผู้รักชาติ และตั้งขึ้นเป็นพรรคการเมืองที่ถูกต้องตามกฎหมาย นอกจากเขาต้องการให้ชาวอินโดจีนตระหนักถึงศักดิ์ศรี และคุณค่าแห่งความเป็นมนุษย์ที่ถูกบั่นทอนทำลายลง เขาต้องการจะปลูกฝังความรู้สึกอยากจะเป็นไท หนังสือพิมพ์ **L'Indochine** จึงกลายเป็นกระบอกเสียงในการนำชาวอินโดจีนไปสู่อิสรภาพ แต่เมื่อความแข็งกร้าวทวีมากขึ้น รัฐบาลอาณานิคมจึงหาทางปิดหนังสือพิมพ์ฉบับนี้เสีย เมื่ออินโดจีนฉบับแรกถูกระงับไป ก็มี **L'Indochine enchainee** (อินโดจีนถูกล่ามโซ่) เกิดขึ้นตามมาอีกฉบับ

เพื่อให้การบริหารงานของฝ่ายรัฐบาลเพิ่มความยุติธรรมขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งทางเศรษฐกิจก็ต้องไม่มีคำว่า นาย-ทาส ผู้ได้ผลประโยชน์ - ผู้เสียผลประโยชน์ ผู้ชนะ - ผู้แพ้ แต่ทุกคนจะอยู่ร่วมกันอย่างเสมอภาค มาลโรซ์เสนอใน **L'Indochine** ว่า รัฐบาลควรส่งผู้บริหารที่มีความเป็นธรรม และมีความสามารถในการปกครองประเทศอาณานิคมให้เจริญรุ่งเรืองขึ้นมาปกครองแทน เขาไม่เห็นด้วยกับการพยายามลบล้างภาษา และวัฒนธรรมดั้งเดิมของชาติเหล่านี้ และการบังคับให้เจ้าของประเทศอยู่ภายใต้การปกครองของต่างชาติเยี่ยงทาส ดังนั้นกลุ่มผู้ต่อต้านจึงพยายามส่งเสริมการตั้งสหภาพแรงงานและความสามัคคีให้เกิดขึ้น และขอร้องให้ผู้มีอำนาจฝ่ายรัฐบาลเข้ามาแทรกแซงทางเศรษฐกิจการเมืองภายในของอินโดจีนน้อยที่สุด

การต่อต้านอาณานิคม เพื่อชาวอินโดจีน เป็นความพยายามอันยิ่งใหญ่ของมาลโรซ์ เพื่อให้ความยุติธรรมและความเสมอภาคกลับคืนมา เพื่อสร้างความรู้สึกรักชาติและเพื่อให้งานของกลุ่มชาตินิยมบรรลุผลสำเร็จ แม้ว่าจะใช้เวลาต่อมาอีกหลายปีก็ตาม การต่อสู้ของมาลโรซ์ และพรรคพวก ไม่ได้รับการบันทึกไว้ในประวัติศาสตร์ของอินโดจีน แต่เหตุการณ์ที่ทำให้ชีวิตมีค่าในการดำรงอยู่ต่อไปได้ถูกบันทึกไว้ในความทรงจำของเขา เท่านี้ก็มีความหมายเพียงพอแล้ว มาลโรซ์ได้เดินทางกลับมาประเทศฝรั่งเศสเดือนมกราคม ปี ค.ศ. 1926 เพื่อชี้แจงข้อเท็จจริงในการที่ผู้ปกครองเมืองขึ้นปฏิบัติอย่างไร้มนุษยธรรมต่อเจ้าของประเทศและเรียกร้องให้ชาวฝรั่งเศสต่อต้านลัทธิอาณานิคมและปลดปล่อยอินโดจีนให้เป็นอิสระ

ในระหว่างที่มาลโรซ์ ทำงานหนังสือพิมพ์อยู่ที่กรุงไซ่ง่อนในปี ค.ศ. 1925 ได้มีโอกาสเดินทางมาฮ่องกงเพื่อหาซื้อตัวพิมพ์จีน ในช่วงเวลานั้นประชาชนชาวจีนกำลังตื่นตัวและต่อต้านการปกครองภายใต้จักรวรรดินิยมอังกฤษ รวมทั้งมหาอำนาจอื่น ๆ ที่มารุกรานแสวงหาผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจและการบริหารมาเป็นเวลานาน นับตั้งแต่สงครามฝิ่นที่จีนเสียเปรียบ ทำสัญญานานกิงในปี ค.ศ. 1842 ต้องเปิดเมืองท่าค้าขายอิสระ และปล่อยให้ฮ่องกงอยู่ในอาณัติของอังกฤษ สภาพความเป็นอยู่ของชาวจีนลำบากยากแค้น ผู้คนล้มตายเพราะความอดอยาก สภาพการทำงานในโรงงาน ซึ่งเป็นลิขสิทธิ์ของชาวต่างชาติอยู่ในภาวะกดขี่ไม่เป็นธรรม ไร้สวัสดิการ

แม้ว่าการรับรู้ความทุกข์ยากที่เกิดแก่สังคมในหัวเมืองใหญ่ เช่น เซี่ยงไฮ้ กวางเจา ฯลฯ ซึ่งเป็นจุดรวมตัวของขบวนการต่อต้านแห่งชนชาติจีนนั้น

ได้มาจากการอ่านหนังสือพิมพ์หรือฟังข่าวรายงานทางวิทยุก็ตาม ปรากฏว่า มาลโรซ์ได้นำข้อมูลต่าง ๆ มาประกอบกันเป็นโครงเรื่องของนวนิยายสองเรื่อง คือ **Les Conquérants** (ค.ศ. 1927) และ **La Condition humaine** (ค.ศ. 1933) ซึ่งได้รับรางวัล Goncourt โดยอิงเหตุการณ์ประวัติศาสตร์ ซึ่งช่วยทำให้นวนิยายสองเรื่องนี้มีลักษณะสมจริงมากขึ้น

เหตุการณ์ต่อไปที่มาลโรซ์ มีส่วนร่วมกับปวงชน คือ สงครามกลางเมืองสเปนเขาได้ช่วยฝ่ายรีปับปลิกันซึ่งขาดแคลนทั้งกำลังคน และอาวุธ ทำการรบต่อสู้กับพวกนายพลฟรังโก มาลโรซ์ปฏิบัติงานเป็นนักบินในกองทัพอากาศ และจัดตั้งหน่วยบินเล็ก เพื่อช่วยรบทางอากาศตามเมืองที่ขอความช่วยเหลือมา หน่วยบินนี้ขาดทั้งนักบินและเครื่องบินที่มีประสิทธิภาพ และต้องสลายตัวไปในที่สุด จากประสบการณ์ในสงครามนี้ มาลโรซ์ได้เขียน **L'Espoir** ซึ่งหมายถึงความหวังในการต่อสู้กับฟาสซิสม์สเปน

ภายหลังชัยชนะของฟาสซิสม์ในสเปน มาลโรซ์ได้เดินทางกลับสู่ฝรั่งเศส และเพิ่มความตระหนักในภัยมืดนี้มากขึ้นเมื่อกองทัพเยอรมันเริ่มการรุกรานโปแลนด์ และแน่นอนว่า เยอรมันจะต้องขยายการรบเข้ามาในฝรั่งเศสด้วย เพื่อประนามฮิตเลอร์และนาซี มาลโรซ์ จึงได้เขียนในหนังสือ **Le Temps du mépris** (ค.ศ. 1935) ว่า "ศัตรูคือนาซี" ภัยจากมหาอำนาจรอบด้านกำลังเข้าครอบคลุมประเทศฝรั่งเศส สงครามขยายอำนาจได้แพร่ไปทั่วทวีปยุโรป เหตุการณ์บีบคั้นดังกล่าว ได้ชักจูงมาลโรซ์ให้เข้าร่วมโดยมีชีวิตเป็นเดิมพัน

เมื่อฮิตเลอร์บุกประเทศฝรั่งเศส นายพลชาลส์ เดอ โกล พร้อมกับกลุ่มผู้รักชาติ ได้ลี้ภัยไปตั้งรัฐบาลพลัดถิ่นที่กรุงลอนดอน และได้ออกกระจายเสียงทางวิทยุ "ฝรั่งเศสเสรี" เรียกร้องให้ชาวฝรั่งเศสต่อสู้ต่อไปอย่าได้ยอมแพ้แก่เยอรมัน มาลโรซ์ ได้เข้าร่วมในการต่อสู้ โดยทำการรบแบบกองโจร ลอบโจมตีทหารเยอรมันที่ผ่านไปทางกอร์แรซ ดอคดอย์น และโล และถูกจับเป็นนักโทษ และส่งมากักกันที่ตูลูส หลังอิสรภาพ เขาได้รวบรวมอาสาสมัครปฏิบัติงานหน่วยกล้าตาย (Unités Blindées) แห่งอัลซาส-ลอเรน เพื่อขัดขวางการบุกรุกของฝ่ายเยอรมันที่มาจากหลายทาง มาลโรซ์ รวมอยู่ในกลุ่มผู้ทำงานเพื่อชาติจนกระทั่งประเทศฝรั่งเศสได้รับการปลดปล่อยให้เป็นอิสระหลังจากที่เยอรมันแพ้สงครามในที่สุด และในปี ค.ศ. 1948 เขาพิมพ์ **Les Noyers de l'Altenburg** นิยายจากประสบการณ์อีกเล่มหนึ่ง

เมื่อบ้านเมืองเข้าสู่ความสงบ มาลโรซ์ได้รับการชักจูงให้ทำงานกับรัฐบาลของนายพลเดอโกล การที่เขาได้เคยร่วมมือกับฝ่ายคอมมูนิสต์มาก่อนแล้วเปลี่ยนไปร่วมกับโกลิสต์ นั้น ได้รับการวิพากษ์วิจารณ์อย่างหนัก และเป็นสิ่งที่ให้อภัยได้ยาก ในความรู้สึกของคนส่วนมากที่รู้จักเขา โดยเฉพาะอย่างยิ่ง กรณีพิพาท ฝรั่งเศส - อัลจีเรีย ก่อนที่มาลโรซ์ จะเข้าร่วมงานกับประธานาธิบดี เดอ โกล นั้น เขาสนใจปัญหาการต่อสู้เพื่อเอกราชของอัลจีเรีย แต่ต่อมาการวางเฉยของเขาในการประท้วงการละเมิดสิทธิมนุษยชน เพื่อให้อิสระภาพแก่อัลจีเรีย ทำให้ภาพพจน์ของ มาลโรซ์ นักสู้เพื่อประชาชนสลายไป

การเปลี่ยนแปลงของเขานับแต่สงครามครั้งที่ 2 ยุติลงนั้น สามารถอธิบายได้ด้วย เหตุผลสองประการ หนึ่ง เหตุผลส่วนตัว ซึ่งได้แก่ความปรารถนาที่มีอยู่ในตัวมนุษย์ทุกคนในอันที่จะแสวงหาหนทางไปสู่สิ่งที่ดีกว่าแก่ตนเอง และสอง เหตุผลทางการเมือง ซึ่งได้แก่ ความรักชาติ ที่ชักจูงมาลโรซ์ให้ทำงานร่วมกับชาวฝรั่งเศสทั้งหลายในการต่อต้านการรุกรานของเยอรมันในระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 2 ยิ่งไปกว่านั้น การสร้างชาติยังหมายถึงการสร้างประวัติศาสตร์อีกด้วย สิ่งนี้ทำให้มนุษย์สามารถค้นพบศักดิ์ศรีและคุณค่าของตนเองได้จากการกระทำ นอกเหนือจากความคิดดังกล่าวแล้ว นโยบายการเมืองของรัสเซีย

ภายใต้การควบคุมของสตาลินที่รุกรานชาติอื่น ๆ ทำให้มาลโรซ์หมดศรัทธาในลัทธิคอมมูนิสต์ และหันไปทำงานเพื่อมาตุภูมิแทน เราจะศึกษารายละเอียดของเหตุผลเหล่านี้ในอันดับต่อไป อนึ่งการเปลี่ยนแปลงแนวคิดนี้เป็นไปควบคู่กับการเปลี่ยนแนวการเขียนหนังสือของมาลโรซ์ด้วย นับตั้งแต่ปี ค.ศ. 1945 มาลโรซ์เข้าร่วมงานกับนายพล เดอ โกล แล้ว ผลงานของเขาจะเป็นไปในด้านการวิจารณ์ศิลปะ การศึกษาปรัชญาต่าง ๆ ที่ได้จากผลงานศิลปะที่มนุษย์สร้างขึ้น บันทึกความทรงจำ หรือปัญหาวรรณคดี ทั้งนี้ เขาหยุดเขียนนวนิยายโดยสิ้นเชิง(3)

การไปสู่อภิมนุษย์

เราสามารถวิเคราะห์การเปลี่ยนแปลงความคิดของเขาได้จากถ้อยคำที่มาลโรซ์ได้บันทึกไว้ในหนังสือ **Antimémoires** (4) ว่า "สิ่งที่ผมสนใจในตัวมนุษย์ก็คือ สภาพแห่งความเป็นคน ในตัวมหาบุรุษ ก็คือ วิถีทางขึ้นมาสู่ความยิ่งใหญ่ และลักษณะของความมีอำนาจ ในตัวนักบุญ ก็คือ ลักษณะของความมีเมตตากรุณา"

มาลโรซ์ เกิดมาในช่วงของสงคราม มีปัญหาทางครอบครัวในวัยเยาว์ ทำให้ชีวิตของเขาไม่ราบรื่นเหมือนคนอื่น แต่ไม่ได้หมายความว่า เขาจะมีชีวิตที่ทุกข์ลำเค็ญ ความเป็นอิสระทำให้เขาเป็นสุขกับเสรีภาพรอบกาย และเรียนรู้ที่จะช่วยตัวเองมาโดยตลอด แม้จะไม่ได้รับการศึกษาสูง แต่เขาก็มีความรู้มากจากการได้อ่าน ค้นคว้า ศึกษาด้วยตนเอง มาลโรซ์หางานทำกับสำนักพิมพ์ และมักปรากฏตัวแถว ๆ ร้านขายหนังสือเก่า ริมฝั่งแม่น้ำแซนเสมอ ด้วยลักษณะของคนช่างฝัน และมีจินตนาการกว้างไกล เขาจึงเป็นคนที่มีความทะเยอทะยานมาก ในตอนแรกของชีวิตที่โอกาสยังไม่อำนวย เราจึงมองเห็นความทะเยอทะยาน หรือที่เขาเรียกใน **Antimémoires** ว่า "วิถีทางขึ้นมาสู่ความยิ่งใหญ่" แต่เพียงลาง ๆ เท่านั้น และเมื่อเขามาสู่อินโดจีนครั้งที่ 2 ในปี ค.ศ. 1925 เราได้ข้อมูลจากบันทึกของ คลาร่า มาลโรซ์ ภรรยาชาวยิว ผู้ร่วมเดินทางมาด้วย ซึ่งทำให้รู้จักมาลโรซ์มากขึ้น

หนังสือหลายเล่ม ได้กล่าวถึงการเดินทางมาประเทศจีนของมาลโรซ์ ว่าเขามีส่วนร่วมในการปฏิวัติจีนโดยได้รับการแต่งตั้งให้เป็นสมาชิกพรรคก๊กมินตั๋ง แม้แต่ประธานาธิบดี ยอร์จ ปอมปีดู ก็ได้เคยกล่าวคำสดุดีมาลโรซ์ ในเรื่องนี้ไว้ด้วย การสร้างความสำคัญแก่ตนเองให้เป็นที่เชื่อถือนี้มาจากตัวมาลโรซ์เอง ดังที่เขาได้เขียนจดหมายจากไซ่ง่อน เมื่อวันที่ 16 กรกฎาคม ค.ศ. 1925 ถึงมาร์แซล อาร์ลองค์ เพื่อนนักเขียนว่า "ขณะนี้ผมได้เป็นผู้นำกลุ่ม "ญวนหนุ่ม" และขบวนการจีน (ของพรรคก๊กมินตั๋ง) แห่งโคชิชิน"(5) ข้อเท็จจริงในเรื่องนี้ได้รับการยืนยันจากการค้าคว้าของ W.H.Frohock (6) ซึ่ง Janine Mossuz ได้อ้างถึงใน **André Malraux et le Gaullisme** จากการค้นคว้าในรายละเอียดปลีกย่อยต่าง ๆ

---

(3) ข้อสังเกต : การร่วมรับรู้หรือมีส่วนร่วมในการต่อสู้เพื่อความยุติธรรมทุกครั้งของมาลโรซ์เป็นเสมือนการหาข้อมูลของนักเขียนอาชีพจากเรื่องจริงหรือปฏิบัติการจริงเพื่อนำมาเขียนนวนิยายของเขาทุกเล่มไป

(4) สำนักพิมพ์ Gallimard พิมพ์ **Antimémoires** ในปี ค.ศ. 1967 มาลโรซ์ให้ข้อคิดเห็นเรื่องหนังสือของเขาซึ่งมีลักษณะเป็นบันทึกว่าความจำของคนเราอาจลบเลือนและถูกลืมไปได้ ดังนั้นบันทึกของเขาเล่มนี้จึงเป็นสิ่งที่ต่อต้านการลืม

(5) (..) Maintenant je suis chef du Jeune-Annam et du mouvement chinois (de Kuomintang) en cochinchine" จดหมายฉบับนี้อยู่ใน Collection ของ M. Arland ได้นำออกแสดงในนิทรรศการ มาลโรซ์ ระหว่างวันที่ 19 พ.ย. - 19 ธ.ค. ค.ศ. 1977 ที่พิพิธภัณฑ์ L'Ordre de la liberation ปารีส ผู้เขียนได้จดบันทึกข้อมูลนี้มาด้วยตนเอง

(6) อ้างถึง **Andre Malraux and the tragedie imagination**

ปลีกย่อยต่าง ๆ W.H.Frohock ยืนยันว่า ระหว่างวันที่ 18 มิถุนายน ถึง 18 สิงหาคม ค.ศ. 1925 มาลโรซ์ ไม่ได้อยู่ในประเทศจีน ซึ่งขณะนั้นการปฏิวัติกำลังดำเนินอยู่ แต่อยู่ในไซ่ง่อน เขาสรุปว่ามาลโรซ์ได้ไปเซี่ยงไฮ้ในปี ค.ศ. 1931 และชื่อของมาลโรซ์ก็ไม่ปรากฏอยู่ในสมาชิกของพรรคก๊กมินตั๋ง(7) นอกจากนี้แล้ว จากบันทึก **Nos Vingt ans** (วัย 20 ของเรา) ของคลาร่า มาลโรซ์ ทำให้เราได้พบว่าความจริงแล้ว อังเดร มาลโรซ์ รู้จักประเทศจีนก็แต่เพียงฮ่องกงเท่านั้น และได้พักอยู่ที่นั่นชั่วระยะเวลาสามวันเท่านั้นเอง เพื่อติดต่อซื้อตัวพิมพ์อักษรจีนซึ่งจะนำมาใช้กับแท่นพิมพ์สำหรับการพิมพ์หนังสือ **L'Indochine**

นอกจากข้อมูลที่ได้เสนอมาแล้ว หากเราจะพิจารณาจากตัวละครของมาลโรซ์เราจะพบลักษณะของการสร้างความสำคัญแก่ตนเองในคลาปิคค์ตัวละครใน **La Condition humaine** ซึ่งชอบหนีจากสภาพความเป็นจริงไปอยู่ในสถานที่ต่าง ๆ ไม่มีใครรู้จักและอุปโลกน์ตนเองเป็นบารอน หรือบุคคลสำคัญต่าง ๆ อย่างเป็นสุข การกระทำเช่นนี้เป็นการสร้างเทพลักษณะ (Mythe) ให้แก่ตนเองหรือที่เราเรียกว่า mythomanie (8)

การสร้างความสำคัญให้แก่ตนเองนี้ เป็นสิ่งที่อยู่ในตัวมนุษย์ทุกคน ตลอดชีวิตมาลโรซ์พยายามจะไต่เต้าจากปุถุชนธรรมดา เพื่อไปสู่อภิมนุษย์ เขาพอใจจะสร้างสถานการณ์และเรื่องราวขึ้นมา และก็จะจงใจที่จะสร้างภาพนั้นให้เกี่ยวข้องกับการต่อสู้เพื่อความยุติธรรมที่เขารู้สึกว่าจะสร้างความหมายและให้คุณค่าแก่ชีวิตได้อย่างสมบูรณ์ที่สุด

การต่อสู้เพื่อความยุติธรรม เป็นวิถีทางหนึ่งสู่อภิมนุษย์ มาลโรซ์ เชื่ออย่างที่สุดว่าคุณค่า และศักดิ์ศรีของคนอยู่ที่การกระทำ และดูเหมือนว่า การกลับมาสู่อินโดจีนในปี ค.ศ. 1925 นี้ เขาต้องการจะลบล้างภาพพจน์ เรื่องการลักลอบนำโบราณวัตถุออกนอกประเทศกัมพูชา และการถูกยัดเยียดข้อหาทางการเมืองด้วยความรู้สึกว่า ศักดิ์ศรีถูกทำลายย่อยยับไป เขาจึงฝังใจกับเรื่องนี้มาก เราจะเห็นได้ในนิยายทุกเรื่อง ซึ่งเขาตั้งใจผูกความคิดนี้ในลักษณะต่าง ๆ และจะเห็นได้ว่าที่ใช้ของคำว่า "ศักดิ์ศรี" (dignité) ในงานของเขานั้นกว้างมาก จากคำสนทนาของตัวละครใน **La Condition humaine**

"อะไรคือสิ่งที่คุณเรียกว่าศักดิ์ศรี?"

"ก็สิ่งที่ตรงข้ามกับการข่มเหงดูถูกไงล่ะ"

การกระทำ (acte) เท่านั้นที่จะช่วยกอบกู้คุณค่าและศักดิ์ศรีของมนุษย์ให้กลับคืนมามาลโรซ์ชื่นชมกับวีรบุรุษทั้งหลาย เช่น นักบุญ จุสต์ คานธี เหมาเจ๋อตง ฯลฯ ชื่อและวีรกรรมของเขาเหล่านั้น ซึ่งคงความเป็นอมตะ ได้ถูกบันทึกไว้กับกาลเวลาแห่งประวัติศาสตร์ มาลโรซ์เคยกล่าวไว้ว่า "มนุษย์เป็นสัตว์ชนิดเดียวที่รู้ว่าตนเองไม่เป็นอมตะ"(9) ดังนั้นการเป็นอมตะจึงเป็นความปรารถนาอันสูงสุดของมนุษย์ ตัวละครเอกของมาลโรซ์ ตั้งความหวังไว้เช่นกันว่า จะสร้างผลงานที่เป็นเกียรติไว้ อย่างเช่นเปเกน ใน **La Voie royale** กล่าวว่า "ฉันอยากจะทิ้งรอยจารึกไว้บนแผนที่นี้"(10) แม้ว่าการสร้างเกียรติประวัตินั้นจะต้องแลกกับชีวิตก็ตาม

---

(7) อ้างถึง Janine Mossuz, **André Malraux et le Gaullisme, Armand Colin, Paris, 1970,** หน้า 264.

(8) ใน **La Voie Royale,** ed, Bernard Grasset, 1930, หน้า 16 มาลโรซ์เขียนว่า "Tout aventurier est né d'un mythomane". นักผจญภัยทุกคนเกิดมาจากการสร้าง "เทพลักษณะ" แก่ตนเอง.

(9) "L'homme est le seul animal qui sache qu'il n'est pas eternel"

(10) "Je veux laisser une cicatrice sur la carte. Puisque je dois jouer contre ma mort, J'aime mieux jouer avec vingt tribus qu'avec un enfant..." ใน **La Voie royale,** หน้า 60.

เช่นเดียวกัน มาลโรซ์ก็เป็นนักแสดงคนหนึ่ง ผู้กระหายที่จะมีบทบาทสำคัญยิ่ง ๆ ขึ้นไป (11) เพื่อแสวงหาคุณค่าและความหมายให้แก่ชีวิต การทำงานร่วมกับนายพลเดอโกลเป็นโอกาสทองที่จะฝากรอยจารึกไว้ในความทรงจำของผู้คน ดังนั้น จึงไม่ใช่เรื่องน่าแปลกใจที่มาลโรซ์ไม่ได้ปฏิเสธ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อมีการกล่าวขวัญถึงการเปลี่ยนแนวคิดของเขา เหตุผลที่เขาอ้างถึงก็คือ เรื่องของความรักชาติ การสร้างประวัติศาสตร์ และนายพลเดอโกล

ความรักชาติกับการรุกรานของเยอรมัน

เมื่อมาลโรซ์ ได้พบกับนายพลเดอโกลครั้งแรก เขากล่าวว่า "การกระทำที่ยิ่งใหญ่ในช่วง 20 ปี สุดท้าย คำว่าชาติต้องมาเป็นอันดับแรก และไม่ใช่ คาร์ล มากซ์ ที่จะทำนายอนาคต แต่ว่าเป็น นิชเช่" (12) เมื่อพูดถึงแผ่นดินที่เกิด นั่นหมายถึงการเลือกที่จะต่อสู้อย่างมีจุดหมายและมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันอย่างมากที่สุด ตัวอย่าง นักบุญโจน ออฟ อาค วีรสตรีแห่งแคว้น ลอเรน ทำให้มาลโรซ์ตระหนักถึงความเสียสละ และความรักชาติ เขาอธิบายแก่นายพลเดอโกลอย่างกระจ่างว่า "ผมไม่เชื่อคำพูดที่ว่า ประเทศฝรั่งเศสอ่อนแอเมื่อเผชิญหน้ากับรัสเซียผู้ยิ่งใหญ่ แต่ควรพูดว่า ประเทศฝรั่งเศสผู้เรืองอำนาจเผชิญหน้ากับรัสเซียผู้อ่อนแอต่างหาก" การแก้ไขปัญหาของฝรั่งเศส ในขณะนั้นคือ การสร้างความสามัคคีและสนับสนุนการทำงานของกลุ่มแนวร่วมประชาชน เพื่อสร้างความเป็นปึกแผ่น เขาได้พูดกับ โคเซ สเตฟาน ไว้ว่า "มีวันหนึ่งที่สำคัญในประวัติศาสตร์ยุโรปเสรี บุรุษผู้หนึ่งได้กล่าวว่า ข้าพเจ้าไม่ได้ครองอำนาจเพราะได้รับคะแนนจากเสียงส่วนมาก แต่เป็นเพราะสามารถควบคุมสถานการณ์เอาไว้ได้ บุรุษผู้นี้ไม่ใช่ฟรังโก ฮิตเลอร์ มุสโสลินี แต่เป็นเลนิน" ข้อมูลอีกประการหนึ่งที่ได้จากหนังสือ **La Tentation de l'Occident** (ค.ศ. 1926) ซึ่งตีพิมพ์ก่อนการเข้าร่วมรัฐบาลของนายพลเดอโกล ชี้ให้เห็นว่า มาลโรซ์ มีความสำนึกในเรื่อง มาตุภูมิ และความรักชาติ แม้จะไม่ได้มีการกล่าวอ้างถึงประเทศฝรั่งเศส หรือ "La France" อย่างแจ่มชัด แต่ใช้คำแทนว่า "âmes nationales" ซึ่งอาจจะแปลได้ว่าเป็นชีวิต จิตใจ ความรัก ความผูกพันร่วมกันของคนในชาติฝรั่งเศส เขาได้เปิดเผยในปี ค.ศ. 1939 แก่มิแชล ครัวซ์ ว่า ตลอดเวลาที่ผ่านมาเขาเป็นเสมือนคนที่ไร้ถิ่นฐานและบ้านเกิด "ผมมีแต่ความคิดและนายพลเดอโกลได้ทำให้ผมรู้จักประเทศฝรั่งเศส เมื่อได้อยู่ห่างไกลไปจากบ้านเกิดเมืองนอน คนเราก็อาจคิดถึง ห่วงใยแผ่นดิน บ้านเมือง และพี่น้องร่วมชาติได้ เรื่องที่ประชาชนฝรั่งเศสจะต้องพ่ายแพ้ และถูกกดขี่ให้อยู่ในบังคับของชาติอื่นนั้นเป็นเรื่องที่สำคัญมากกว่าเรื่องการที่ชนชั้นกรรมาชีพถูกบังคับกดขี่" มาลโรซ์กล่าวในปี ค.ศ. 1971 หลังมรณกรรมของประธานาธิบดี เดอโกล อีกว่า "ผมเคยพูดว่า คำว่า มวลชน เป็นคำสำคัญ สิ่งที่แบ่งแยกคำนี้จากความคิด มากซิสต์ ไม่ใช่ปัญหาเรื่องการเปลี่ยนแปลงระบอบการปกครองมาเป็นรัฐสังคมนิยม (nationalisation) โดยโอนกิจการและธุรกิจเอกชนมาอยู่ในความดูแลของรัฐ ผมยอมรับระบอบการปกครองนี้มานานแล้ว และสิ่งนี้ไม่ได้สร้างความเดือดร้อนให้ผมแต่อย่างใด แต่สิ่งที่ผมคิดคือ ต้องสร้างชาติฝรั่งเศสให้มั่นคง

---

(11) ใน **La Voie royale** หน้า 12 มาลโรซ์เขียนว่า "Je pense que c'etait un homme avide de jouer sa bloigraphie, comme un acteur joue un role"

(12) มาลโรซ์เชื่อที่นิชเช่ กล่าวไว้ว่า ศตวรรษที่ 20 จะเป็นเวลาของสงครามระหว่างชาติหรือสงครามต่อต้านจักรวรรดินิยม เขาเขียนไว้ใน **Antimémoires** หน้า 437-438 ว่า "Vous savez que dans ce domaine, j'ai toujours choisi Nietzsche contre Marx : le XX^eme siècle sera le siècle des guerres nationales"

ด้วยการที่ชาวฝรั่งเศสจะต้องรวมตัวกัน ส่วนความคิดมากซิสต์นั้น ไม่ว่าคนจะต้องการหรือไม่ อาจนำมาประยุกต์ใช้ในการต่อสู้ทางชนชั้นได้ (...)"

การสร้างประวัติศาสตร์

การสร้างชาติเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างประวัติศาสตร์ ทั้งนายพลเดอโกล และมาลโรซ์ มีความเชื่อเหมือนกันว่า นอกจากประวัติศาสตร์จะเป็นบทเรียนแห่งชีวิตมนุษย์แล้ว ยังเป็นสิ่งที่พิสูจน์การกระทำของมนุษย์อีกด้วย ดังที่นักปรัชญาประวัติศาสตร์ อาร์โนลด์ ทอยน์บี (Arnold Toynbee) กล่าวไว้ เขามีความเชื่อว่า กลไกทางประวัติศาสตร์เป็นเรื่องท้าทาย และเปลี่ยนแปลงได้เสมอ มนุษย์เปลี่ยนแปลงตามกาลเวลา มนุษย์สามารถพลิกประวัติศาสตร์สร้างประวัติศาสตร์ใหม่ของตนเองได้ เมื่อมากซ์เชื่อว่า การปฏิวัติเศรษฐกิจ ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในประวัติศาสตร์ได้เช่นกัน ประวัติศาสตร์ถูกสร้างขึ้นทุกขณะจากความต้องการของมนุษย์ในทุก ๆ จุดของโลก ซึ่งความคิดนี้สอดคล้องกับความคิดของมาลโรซ์ ที่ว่า ความเป็นมนุษย์อยู่ที่การกระทำ ดังนั้นการกระทำทุก ๆ อย่าง จึงเกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์และการสร้างผลงานของมนุษย์ ประวัติศาสตร์จึงกลายเป็นสิ่งที่ทำให้มนุษย์สามารถดำรงอยู่ได้ แม้ว่าจะหาชีวิตไม่ได้แล้วก็ตาม ในบทสัมภาษณ์ที่ให้กับหนังสือพิมพ์ **Le Point** เขาได้อธิบายเหตุผลในการเข้าร่วมกับนายพล เดอโกลว่า "เมื่อผลเข้าไปยุ่งเกี่ยวกับการปฏิวัติในจีนนั้น เป็นเพราะว่าประวัติศาสตร์ของมนุษย์ชาติกำลังก่อตัวขึ้นที่นั่น และเมื่อผมเข้าร่วมในขบวนการต่อต้านกับนาซี ความรู้สึกสำนึกในการสร้างประวัติศาสตร์ ก็เข้ามาเกี่ยวข้อง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เป็นประวัติศาสตร์ของประเทศผม"(13)

มาลโรซ์มีสำนึกในการสร้างประวัติศาสตร์เป็นอันมาก ทั้งนี้เพราะสิ่งนั้นเกี่ยวพันกับชีวิตและความตาย จากชีวประวัติเราเห็นได้ว่า ผลงานที่เขามีส่วนร่วมด้วยทุกครั้งนั้น เป็นความปรารถนาที่ต้องการหนีให้พ้นจากภาวะ "การไร้ความหมาย" ของชีวิตและความตายที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ มาลโรซ์ คลั่งไคล้กับการไปสู่ความเป็นอมตะอย่างยิ่ง ดังนั้น จึงมีแต่ผลงานหรือวีรกรรมเท่านั้นที่จะเชื่อมระหว่างชีวิตและความตายได้ เขาเคยตั้งคำถามไว้ว่า "เอ...เราจะสามารถทำอะไรได้จากความตาย?"(14) และเขาให้คำตอบที่หนักแน่นว่า "ทำได้แน่นอน" และนั่นเป็นเหตุผลอธิบายถึงการพยายามสร้างวีรกรรมทุกครั้งของเขา ...ไม่ใช่ลัทธิคอมมูนิสต์

การคัดค้านลัทธิเผด็จการและสตาลิน

มาลโรซ์ สนใจความเป็นคอมมูนิสต์มากกว่าลัทธิคอมมูนิสต์ ความสนใจอย่างจริงจังนั้นเริ่มต้นจากการไม่เห็นด้วยกับการล่าอาณานิคมของประเทศมหาอำนาจทั้งหลาย การต่อสู้ ความสามัคคีสมานฉันท์ของชาวจีน และพลพรรคคอมมูนิสต์สร้างความประทับใจให้มาลโรซ์ ในการปฏิวัติจีน การปฏิวัติได้กลายเป็นวิถีทางอันจำเป็นที่จะทำให้คนมีความเป็นอยู่ศักดิ์ศรีแห่งความเป็นคน ในขณะนั้น เขามีความเห็นว่า ลัทธิคอมมูนิสต์เป็นความหวังใหม่และยังมองไม่เห็นพลังอื่นใดที่มีจุดประสงค์ชัดเจนในการต่อต้านความอยุติธรรม และการพยายามสร้างสังคมที่ปราศจากชนชั้นเท่านี้ อีกนัยหนึ่งลัทธิคอมมูนิสต์เป็นการต่อต้านลัทธิปัจเจกชนนิยมและสังคมชนชั้นกลางในรูปแบบหนึ่ง(15) นอกจากมาลโรซ์

---

(13) **Le Point** ฉบับที่ 219 วันที่ 29 พฤศจิกายน ค.ศ. 1976 หน้า 79

(14) "Est-ce qu'on peut faire quelque chose de la mort?"

(15) อ้างถึง "(...) Le communisme est d'abord l'antithese -au sens hégélien de la bourgeoisie" จาก "La question des Conquerants" ใน **Variétés** ฉบับที่ 6 วันที่ 15 ตุลาคม 1929 หน้า 572.

จะไม่ได้เป็นสมาชิกพรรคแล้ว เขาไม่ได้สนใจทฤษฎีทางการเมือง หรือแผนงานของลัทธินี้ ที่กล่าวถึงการสร้างสังคมใหม่ หรือการปรับระดับความเป็นอยู่ของคนให้ดีขึ้น

มาลโรซ์นิยมคอมมูนิสต์ เพราะลัทธินี้ต้องการต่อต้านเพื่อขบวนการยุติธรรมก็จริงแต่เขาให้ข้อสังเกตว่า ปฏิบัติการบางอย่างตามลัทธินี้ เป็นการฝืนธรรมชาติของมนุษย์ ขัดต่อความเป็นจริงที่ต้องยอมรับกัน วิธีดำเนินการของสหภาพโซเวียต มักจะตรงข้ามกันเสมอกับจุดมุ่งหมายที่ได้ตั้งไว้ ประการแรก สนธิสัญญาระหว่างเยอรมัน-โซเวียต (ค.ศ. 1939) บ่งบอกแผนการรุกรานและความคิดเอาเปรียบของสหภาพโซเวียต นอกจากนั้นในเดือนมกราคม ปี ค.ศ. 1948 มาลโรซ์ให้สัมภาษณ์แก่นักหนังสือพิมพ์อเมริกันชื่อ Sulzberger ว่า "คอมมูนิสต์รัสเซีย ยั่วยุให้ก่อความไม่สงบเกิดการปฏิวัติในอิตาลี และฝรั่งเศส วางแผนวินาศกรรม ลอบสังหารนักการเมือง กองกำลังของพวกนี้ประกอบด้วยกลุ่มคนมากกว่า 80,000 คน" อีกประการหนึ่ง นั่นก็คือ เมื่อมาลโรซ์ ได้รับเชิญในเดือนสิงหาคม ค.ศ. 1934 ให้ไปกรุงมอสโคว์ในฐานะตัวแทนของรัฐบาลฝรั่งเศส เพื่อเข้าประชุม ณ สถาบันนักเขียนรัสเซีย เขาได้มีโอกาสแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับโลกคอมมูนิสต์ กล่าวถึงการที่สังคมคอมมูนิสต์ไม่ให้โอกาสนักเขียน การขาดความไว้วางใจเช่นนี้ เป็นสิ่งที่ขัดต่อการริเริ่มสร้างสรรทางศิลปะเป็นอย่างยิ่ง ทั้งนี้มาลโรซ์ได้ให้แนวคิดในเรื่องดังกล่าวไว้ว่า "ศิลปะไม่ใช่การยอมอยู่ใต้คำบัญชา แต่ศิลปะคือการเอาชนะ(16) เมื่อกลับมาปารีสในปีเดียวกัน เขาเป็นผู้นำกลุ่มเดินขบวนจากลา นาซิอง ไปยัง ลา บาสตีล เพื่อประท้วงระบอบการปกครอง และความไม่เป็นธรรมในสังคมสหภาพโซเวียต ที่กรุงเบอร์ลิน เขาได้อภิปรายกับ อังเดร ฌิด และกลุ่มปัญญาชนเพื่อการต่อสู้ให้กับดิมิทรอฟ (Dimitrov) และธาเอลมานน์ (Thaelmann) ผู้ถูกฮิตเลอร์กล่าวหาว่ามีส่วนรู้เห็นในการวางเพลิงที่ Reichstag เขายังได้ประท้วงสตาลิน และหาเงินประกันเพื่อให้ปลดปล่อย วิคเตอร์ แซจ์ (Victor Serge) หนึ่งในนักเขียนกลุ่มปฏิวัติ ซึ่งถูกกักขังจำคุก การคัดค้านลัทธิเผด็จการและการวิพากษ์วิจารณ์การปกครองของสตาลิน ทำให้เกิดความเข้าใจไขว้เขวในหมู่สมาชิกพรรคคอมมูนิสต์ ที่คิดว่า มาลโรซ์ เป็นพันธมิตรและกำลังแปรพักตร์ไปโดยมีความคิดเห็นแตกแยกกับมอสโคว์ นับแต่ ปี ค.ศ. 1937 เป็นต้นมา อังเดร มาลโรซ์ มิได้หยุดวิจารณ์ ระบบเผด็จการเบ็ดเสร็จ (Totalirarisme) ของ สตาลิน รวมทั้งระบบฟาซิสม์ในเยอรมัน อิตาลี และสเปน ว่าเป็นลัทธิที่ขัดต่อลัทธิมนุษยชน (Antihumanisme) มาลโรซ์ให้สัมภาษณ์แก่ Sulzberger ว่า "หากว่าฝรั่งเศสมีการเคลื่อนไหวของผู้นิยมทรอตสกี้ ผมคงจะเป็น troskiste มากกว่า gaulliste"

จะเห็นได้ว่ามาลโรซ์สนใจและเชื่อมั่นมนุษย์ในแง่สังคมและจิตใจมากกว่า เขาคัดค้านนักเขียนโลกสังคมนิยม ที่เสนอผลงานในด้านวัตถุมากกว่าจิตใจ เหตุผลที่อาจนำมาสนับสนุนความคิดนี้ เห็นได้จากตัวละครของมาลโรซ์ที่เรียกตัวเองว่า มากซิสต์นั้นไม่เคยคำนึงถึงทฤษฎีมากซิสต์จริง ๆ เลย เราจะไม่เห็นตัวละครเอกยอมรับฟังกฎของพรรคอย่างง่ายดายเพราะเขาเห็นว่านั่นคือ "การยอมรับชะตากรรมที่หลีกเลี่ยงไม่ได้" ตัวอย่างเช่น ความขัดแย้งของการีน กับโบโรดีน ใน **Les Conguerants** เคียว (Kyo) กับคณะกรรมาธิการ พรรคใน **La Condition humaine** ซึ่งคำนึงถึงแต่การบรรลุเป้าหมายและอุดมการณ์ของพรรคเท่านั้น โดยตัดความรู้สึกเยี่ยงปุถุชนทิ้งไป

---

(16) "L'art n'est pas une soumission, c'est une conquête"

เช่นเดียวกับตัวละครที่เขาบรรจงสร้างขึ้นมา มาลโรซ์มีความเป็นเสรีนิยมมากกว่าจะเป็นคอมมูนิสต์ เขาเชื่อในทฤษฎีที่ว่า มนุษย์คือเสรีภาพ และมนุษย์มีสิทธิเลือกที่จะเป็น อยู่ คือ และแน่นอนว่า เขาเป็นคนหนึ่งที่มีโอกาสเลือกอย่างแท้จริง การจะเป็นอะไรนั้น ความสำคัญอยู่ที่การกระทำ ใน **Lazare** (ค.ศ. 1974) เขากล่าวว่า "ภาพเหตุการณ์ต่าง ๆ ไม่สามารถสร้างชีวประวัติได้ แต่การทำงานเท่านั้นที่ทำได้ (...)" นับตั้งแต่ การจัดพิมพ์หนังสือต่อต้านลัทธิจักรวรรดินิยม การเข้าร่วมในสงครามกลางเมือง การต่อต้านระบบเผด็จการ การบริหารงานร่วมพรรคโกลลิสต์ เป็นผลงานที่ดูเหมือนว่ามีความแตกต่างขัดแย้งกัน แต่แท้ที่จริงแล้ว เป็นงานเพื่อจุดมุ่งหมายเดียวกันทั้งสิ้น แม้ว่ามาลโรซ์ จะเข้าร่วมในการต่อสู้เพื่อมนุษยชาติมาโดยตลอด แต่ เขาก็ไม่ได้มีความเชื่อว่าจะมีสิ่งหนึ่งสิ่งใดที่สามารถทำให้มนุษย์พ้นไปจากภาวะไร้ความหมายได้อย่างแท้จริง เขาไม่แน่ใจว่าทฤษฎีวัตถุนิยมจะสามารถแก้ไขปัญหา หรือปลดเปลื้องความกระวนกระวายที่เป็นกังวลในการดำรงชีวิตของมนุษย์ได้ ในความคิดของเขา ลัทธิชาตินิยม และมากซิสม์ มีส่วนช่วยมนุษย์ก็แต่เพียงทำให้ความกดขี่บีบคั้นที่อยู่รอบตัวเราเบาบางลงและเปลี่ยนแปลงมนุษย์ให้ดีขึ้น ในที่นี้หมายความว่า มีจิตสำนึกที่ถูกที่ควรนั่นเอง โดยมิต้องอยู่ภายใต้ทฤษฎี หรือคำสอนของลัทธิใดลัทธิหนึ่ง ในโอกาสที่ได้มาบรรยายให้ ยูเนสโก ในปี ค.ศ. 1946 เขากล่าวว่า "ไม่มีความสำคัญอะไรเลยสำหรับใครก็ตามในพวกคุณ หรือพวกนักศึกษาในการที่จะเป็นคอมมูนิสต์ เสรีชน หรืออะไรก็ตาม เพราะว่ามีปัญหาที่สำคัญยิ่งคือ การได้เรียนรู้ว่าเราสามารถสร้างความเป็นคนที่แท้จริงได้ในรูปแบบใดบ้าง"(17)

(17) การบรรยายในหัวข้อ "L'Homme et la Culture artistique" in **Les Conquérances de L'UNESCO,** Paris, Ed. Fontaine หน้า 77.

ชีวิตของมาลโรซ์ มีผลงานเป็นจุดหมายของชีวิต เป็นชีวิตที่มีโอกาสเลือกและใคร่ครวญมาโดยตลอด ว่าทำอย่างไรชีวิตจะอยู่เหนือความตายได้ ดังนั้น การเปลี่ยนแนวคิดจากปฏิวัติสู่อนุรักษนิยม จึงเป็นการเลือกอย่างหนึ่ง ถ้าถามว่าทำไมจึงเป็นเช่นนั้น มาลโรซ์ให้คำตอบที่น่าคิดไว้ในปี ค.ศ. 1973 ว่า "การไปดวงจันทร์นั้นให้อะไรบ้าง ถ้าสิ่งนั้นทำไปเพื่อสังหารตนเอง"

☆☆☆☆☆☆☆☆☆

บรรณานุกรม

1. **ผลงานของ อังเดร มาลโรซ์**

หนังสือ

La Tentation de l'Occident, Grasset, 1926.

Les Conquerants, Grasset, 1928.

La Voie royale, Grasset, 1930.

La Condition humaine, Gallimard, 1933.

Les Noyers de l'Altenburg Gallimard, 1946.

Antimémoires, Gallimard, 1970.

L'Espoir, Folio, 1975.

บทความ

"D'une jeunesse européenne", **Ecrits,** Grasset, 1927.

"La Question des Conquérants", **Variétés,** 15 Octobre 1927.

2. **ผลงานที่เกี่ยวข้องกับมาลโรซ์**

หนังสือ

LANGLOIS Walter G.

André Malraux, L'Aventure indochinoise, Mercure de France, Paris, 1967.

MALRAUX Clara,
Nos vingt ans, Grasset, 1966.
MOSSUZ Janine.
André Malraux et le Gaullisme, Armand Colin, 1970.
บทความ
DELMAS Claude
"André Malraux et le communisme",
Age nouveau, No 79, Février 1953.
Chancellerie de l'ordre de la Libération,
André Malraux, l'exposition d'André Malraux, de 19 novembre - 19 décembre 1977.
Les conquerances de l'UNESCO, Fontaine, 1946.
Le Point No 219, 29 Novembre 1976.

★★★★★★★★★

อภินันทนาการ

IATA COFFEESHOP & RESTAURANT

PATA COFFEESHOP & RESTAURANT

อาหารจีนระดับคลาสสิก
รสชาดที่ชวนลิ้มลอง

สยามสแควว ซอย 4 และซอย 3 โทร. 252—6514, 252—8800, 252—0236

ใครอะไรที่ไหน

จีรังลักษณ์ ศกุนตะลักษณ์

ปิดท้ายการฉลองสัมพันธภาพทางการทูตระหว่างไทย–ฝรั่งเศส ด้วยการสัมมนาเรื่อง *"ภาษาและวรรณคดี"* จัดโดย **คณาจารย์วิชาภาษาฝรั่งเศสแห่งคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย...** หัวหน้าภาควิชาภาษาฝรั่งเศส พามาดอันฉับไวและเฉียบขาดมาในงานนี้ ท่านก็รู้ว่าเป็นใคร ก็**ดร. ปณิธ หุ่นแสวง** น้องรองสุดท้องของภาคไงล่ะคะ ... **ศาสตราจารย์ เกื้อกูล เสถียรไทย** ปรมาจารย์ภาษาฝรั่งเศสของเรา ร่วมงานด้วยความเอาใจใส่ยิ่งตลอดเวลา ... **อาจารย์วัลยา วิวัฒน์ศร** ดำเนินรายการอย่างคล่องแคล่วและพูดเร็วปรี๊ด ต้องรีบฟังให้ทันคนฟังเหนื่อยแล้ว แต่คนพูดยังเฉยมาก ... **ศาสตราจารย์ ดร. เจตนา นาควัชระ** ถึงจะมีเนื้อแท้เป็นเยอรมัน แต่หัวใจเป็นฝรั่งเศส ได้รำลึกถึงความหลังครั้งท่องปารีสว่าได้พบสิ่งหนึ่งแสนซึ้งใจใกล้ ๆ ตูเรฟเฟล ...

แล้วสมาชิกสถาบันของ ส.ค.ฝ.ท. อีกแห่งหนึ่งก็จัดสัมมนาอีกคือ **คณะศึกษาศาสตร์และคณะมนุษยศาสตร์แห่งมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์** ... คราวนี้ไม่ได้ฉลองอะไรอีกแล้ว แต่ผู้ร่วมสัมมนายังเมาการฉลองอยู่ สมาชิก ส.ค.ฝ.ท. ทุกวัยมาพบกันอีก กระโจนเข้าทักทายกันอย่างโลดโผนยิ่ง ราวกับไม่ได้พบกันนานนับสิบปี ทั้ง ๆ ที่เมื่อตอนคณะอักษร ฯ จัดสัมมนาก็พบกันทีหนึ่งแล้ว แถมยังใช้คำถามเดิมถามกันอยู่อีก คำตอบก็ได้รับเหมือนเดิม เอ้ ทำไมจึงเป็นยังงั้นหนอ อ้อ! คงหลงลืมไปแล้วน่ะเอง งั้นก็แปลว่า กำลังย่างเข้าสู่วัยชราน่ะซิ ... อย่าพูดคำนี้น่า มันเป็นปมด้อยไปเสียแล้ว ... งั้นก็ผ่านมาถึงกิจกรรมของสมาคมเลย สมาคมจัดสัมมนาเรื่องกิจกรรมเสริมหลักสูตร : รูปแบบและวิธีการนำไปใช้ (Au tour de la classe de français : idées et pratiques) เมื่อวันที่ 28–30 เมษายน 2529 ณ **กรุงเทพการบัญชีวิทยาลัย** ... ส.ค.ฝ.ท. ในอดีต ปัจจุบัน และอนาคต ได้มาชุมนุมกันถึง 120 คน ท่ามกลางบรรยากาศอันร้อนอบอ้าวแห่งเดือนเมษายน แต่เราทุกคนเย็นฉ่ำในห้องบรรยาย ... **บริษัท ไซโนเวสต์** ให้ความอุปการะแก่งานของสมาคมอย่างดียิ่งด้วยแฟ้มสีหวาน ๆ เป็นอภินันทนาการ ... งานนี้ท่านทูตวัฒนธรรมฝรั่งเศส **M. Pellaumail** มาเปิดงาน พร้อมด้วย **M. Bricman, M. Guy Menessier, M. Jean-Marie Langlais, M. Jean-Jacques Gramond** และ **M. Patrice Julien** ซึ่งเป็นหัวหน้า BAL คนใหม่

พออาจารย์**กอบกุล ดิษฐ์แย้ม** วิทยากรท่านแรกของการสัมมนา เอ่ยถึงการทำอาหารฝรั่งเศส–ขนมปัง กระเทียม ก็มีผู้คิดว่า เราน่าจะจัดกิจกรรมสาธิตการทำอาหารฝรั่งเศสอื่น ๆ บ้างจัง ... **อาจารย์เปรมจิตร แรงขำ** แห่งโรงเรียนสาธิต จุฬา ฯ ซ่อนร่างอันคล้ำด้วยสายลมแสงแดดแห่งฟ้าชะอำ ... **อาจารย์บุญลัธธ์ ลัธธนันท์** แห่งยุพราชวิทยาลัย ยืนยันว่าเชียงใหม่เป็นดินแดนมหัศจรรย์อยู่แล้วไม่อยากจากไกล ...

ใครหลายคนรำพันว่าเสียงเซ็กซี่ดีจัง ๆ ขณะที่**อาจารย์ปณิธิ หุ่นแสวง** โฆษกตลอดงานของเรากำลังส่งภาษาด้วยอารมณ์ขัน ... **อาจารย์มยุรี บารมี** คงมีประสาทหูและตาที่พิเศษและเป็นสองเท่า เพราะขณะที่ฟังบรรยาย ก็ต้องตั้งใจอ่านตรวจปรู๊ฟของวารสารสมาคม ... ต่อจากสัมมนาวิชาการที่ ม.ก.

จุไรลักษณ์ ชาญณรงค์ จันทิมา ชุวานนท์ สุกัญญา สุวรรณบูล ลอองทิพย์ อมรินทร์ ซึ่งช่วยงานเต็มที่ก็ได้วางมือจากงานมานั่งฟังจริง ๆ จัง ๆ เสียที ... แต่**อัจฉรา โชติบุตร** ยังไม่หายเหนื่อยได้จับงานหนัก ๆ แน่น ๆ ในคราวนี้อีก เช่นเดียวกับ **เพ็ญศิริ เจริญพจน์ อุไร พลกล้า ประภา งานไพโรจน์** นำโดย **ธิดา บุญธรรม** อุปนายกคนใหม่ซึ่งเข้มแข็งอย่างไม่มีวันย่อหย่อน ...

โกสุม สมหวัง ดวงดาว สุวรรณประทีป แห่งโรงเรียนพุทธจักรวิทยา **วรรณภา สุทธิจินดา** แห่งศึกษานารี มาดเอาจริงเอาจัง คงได้ข้อมูลไปวางแผนจัดกิจกรรมภาษาฝรั่งเศสทั้งปีเลย ... **สุธาสินี ผลวัฒนะ อรวรรณี ป้านสวาสดิ์ จรุง แสงจันทร์ ปราณี แก้ววิทย์** ฟังไปจดไปมีคนเห็นไฟแลบออกมาจากปลายดินสอด้วยละ ... **นุชนาฏ หาญดำรงค์กุล จินตนา ศรีวงษ์ชัย** เป็น 2 ใน 9 อาจารย์สังกัดกระทรวงที่ผ่านการคัดเลือกให้ไปสูดกลิ่นฝรั่งเศสนาน 9 เดือน ระวังอย่าสูดมากนะคะ เก็บไว้ให้รุ่นหลัง ๆ บ้าง ...

ชวนี เสนีวงศ์ฯ หรือ อ้อย วันนี้ซูบไปมาก เพราะกินไม่ได้นอนไม่หลับมาแรมเดือน ต้องเตรียมเสนอบทความย่อจากวิทยานิพนธ์ เรื่อง **กิจกรรมเสริมหลักสูตร** ฉบับเสนอคณะกรรมการบัณฑิตวิทยาลัย ม.ก. ... **ชัชรีวรรณ ไชยวัฒน์** แห่งโรงเรียนเบญจมราชาลัย พาร่างกระฉับกระเฉงและประสบการณ์ที่ล้นเหลือในการสอนมาแลกเปลี่ยนกับเพื่อนครูในการสัมมนาครั้งนี้ โดยเฉพาะในการแบ่งกลุ่ม ... ทำยังไงหนอจึงจะได้สักเศษหนึ่งส่วนสิบของ **พรทิพา ถาวรบุตร** ทั้งสอนเก่ง พูดเก่ง ร้องเพลงเก่ง เล่นดนตรีเก่ง ทำงานเก่ง เสียงร้องเพลง Chimbolom ของเธอยังจับใจมิรู้ลืม.

กอบเกื้อ คชเสนี จากโรงเรียนปราจีนกัลยาณี คงจะทำงานหนัก เลยดูเพรียวไปหน่อย มิตรสหายบอกว่าพอทุเรียนสุกก็จะพากันไปเยี่ยมด้วยความคิดถึง ... **อำภา พิเชษฐ์กิจ** แห่งโรงเรียนวัดรางบัวหน้าตาแจ่มใสสนุกสนานกับการสอน อย่างไม่เคยรู้จักคำว่าเหนื่อย ... **วงจันทร์ พินัยนิติศาสตร์** ตั้งแต่กลับจากยูนนานน้ำหนักขึ้นด้วยความโชกโชนจากการดื่มกินอารยธรรมยูนนาน อุตส่าห์มาให้กำลังใจแก่คณะจัดการสัมมนา แล้วก็รีบกลับไปโชกโชนอยู่กับยูนนานอีก ... **จิระพรรษ์ บุณยเกียรติ** มาพร้อมกับเสียงแหบแห้ง เนื่องจากถูกบีบด้วยงานเขียนชุดวิชาวรรณคดี ของมหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช ... **จีรังลักษณ์ ศกุนตะลักษณ์** ขออภัยที่หายหน้าไปจากวารสารถึงสองฉบับ เพราะถูกงานทั่วสารทิศรุมเล่นงาน ทั้งงาน AFS, งานกลุ่มอาจารย์ฝรั่งเศสที่ชุมนุมกันที่นครปฐม, รวมทั้งงานกลุ่มการสัมมนาครั้งนี้ด้วยนะคะ ฉบับหน้าพบกันแน่นอนในวารสารที่มี thème ว่า "Textes authern tiques et l'enseignement" ค่ะ

★★★★★★★★★

กิจกรรมสมาคม

อาจารย์ผู้สอนภาษาฝรั่งเศส สมาชิก ส.ค.ฝ.ท. ได้รับทุนรัฐบาลฝรั่งเศส ผ่าน กวส. และ ส.ค.ฝ.ท. จำนวน 30 คน ได้เดินทางไปศึกษาและดูงาน ณ ประเทศฝรั่งเศสระหว่างเดือนมีนาคมถึงเดือนมิถุนายน 2529 นี้ อาจารย์ทั้ง 30 คน แบ่งเป็นสองกลุ่ม กลุ่มแรกไปที่เมือง Strasbourg กลุ่มหลัง Montpellier

จาก

บรรณาธิการ

วารสารสมาคมครูภาษาฝรั่งเศสแห่งประเทศไทย ฉบับนี้ เป็นฉบับที่ 33 ปีที่ 9 เล่ม 1 มกราคม–มีนาคม 2529

เป็นเล่มแรกของปีที่เก้า ถูกแล้วค่ะ วารสาร สคฝท. มีอายุย่างขึ้นปีที่เก้าแล้ว เลขเก้าเป็นเลขมงคล หมายความว่าก้าวหน้าเจริญรุ่งเรือง มุ่งสู่ความดีงาม อันทรงคุณประโยชน์ต่อมวลสมาชิกของสมาคม ทั้งสมาชิกรายบุคคล และสมาชิกสถาบัน สมาคมของเรารับใช้ ครู อาจารย์ สถาบันวิชาการ และการศึกษา

วารสาร สคฝท. ได้ดำเนินการตามวัตถุประสงค์ สองข้อแรกอย่างเน้นหนัก (ข้อ 1. เพื่อเผยแพร่ความรู้เกี่ยวกับการเรียนการสอนภาษาฝรั่งเศสและฝรั่งเศสศึกษา ข้อ 2. เพื่อสร้างความสัมพันธ์ระหว่างสมาชิก) จนกระทั่งวัตถุประสงค์ข้อสุดท้าย รู้สึกน้อยใจ ลุกขึ้นตัดพ้อต่อว่า (ข้อ 3. เพื่อส่งเสริมการศึกษา และวิจัย...) โดยเฉพาะเรื่องการวิจัยที่ลึกซึ้งในเชิงวิชาการ ซึ่งต่อว่าอย่างระงมเชียวค่ะ

เพื่อบรรลุอย่างครบถ้วนตามวัตถุประสงค์ของวารสาร สคฝท. ดังนั้น วารสารเล่มนี้จึงอุทิศให้กับการเผยแพร่ผลงานค้นคว้าวิจัยทางภาษาและวรรณคดีฝรั่งเศส "ที่ทำในประเทศไทย และประเทศฝรั่งเศส ในระยะปีหลัง ๆ มานี้" นั่นคือการรวมผลงานทางวิชาการที่เสนอในการประชุมเรื่อง "ภาษาและวรรณคดีฝรั่งเศส" ที่สมาชิกสถาบัน สคฝท. คือ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยจัดขึ้น เนื่องในโอกาสครบรอบ 300 ปี ความสัมพันธ์ไทย–ฝรั่งเศส ระหว่างวันที่ 11–12 มกราคม 2529 ณ ห้องประชุมสารนิเทศ หอประชุมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นผลงานค้นคว้าวิจัยเกี่ยวกับภาษาฝรั่งเศสและวิชาฝรั่งเศสศึกษาที่ค่อนข้างใหม่ถึงใหม่เอี่ยมถอดด้าม ยากนักที่จะมีโอกาสได้รับรู้อย่างกว้างขวางเช่นนี้

อนึ่ง วารสารเล่มนี้ยังได้มีโอกาสรับใช้สมาชิกของเราที่ได้ส่งผลงานวิชาการเกี่ยวกับวรรณคดีฝรั่งเศสมายังสมาคมเรา คณะอนุกรรมการวารสารพิจารณาแล้วเห็นว่าสอดคล้องกับเนื้อหาในเล่มนี้ยิ่งนัก แม้จะต่างกรรมต่างวาระกัน และก็เป็นเรื่องเดียวกัน จึงได้จัดลงไว้ต่อท้าย ผลงานจากการประชุมซึ่งมีบทความเสนอ รวม 12 เรื่อง ส่วนเรื่องที่ 13 มิได้เป็นเรื่องที่เสนอในการประชุม จึงเรียนมาเพื่อท่านสมาชิกทั้งหลายได้ทราบไว้ค่ะ

แล้วเราก็ไม่ได้จากกันค่ะ ถึงแม้วาระของคณะอนุกรรมการวารสารจะจบสิ้นไปแล้ว ก็ยังมีการต่ออายุออกไปอีกวาระหนึ่ง อนุกรรมการบางท่านร้องว่าสิ้นวาระแล้วขอพักสักครู่โดยไม่ฟังเสียงอ้อนวอนร้องขอ ดังนั้นจึงอยู่รับใช้ท่านไม่ครบทุกคน แล้วก็มีหน้าใหม่ที่แข็งขันไม่แพ้กันเข้ามาร่วมทีมงาน ขอให้ท่านดูต่อไปก็แล้วกันว่าเราจะรับใช้ท่านได้ดีหรือไม่ ดูแล้วก็บอกมาบ้างนะคะ ขอคำวิจารณ์ติชมอย่างจริงใจโดยตรงมายังเราบ้างนะคะ ถ้าท่านไม่บอกเราก็ไม่รู้ เราอยากรู้เผื่อว่าจะได้ปรับปรุงการทำงานของเราให้สอดคล้องกับความต้องการของท่านไงล่ะคะ

Thème ฉบับที่ 34 จะเป็นเรื่อง**เอกสารจริงกับการสอน** ค่ะ ขอเชิญท่านที่มีอะไรดี ๆ อยู่ในกรุ โปรดเปิดกรุขยายออกมาสู่เพื่อนสมาชิกหน่อยนะคะ โปรดส่งบทความมายังอนุกรรมการวารสารในกองบรรณาธิการคนใดก็ได้ที่ท่านสะดวก เรารอรับผลงานของท่านความขอบคุณยิ่ง

สวัสดี

–สิทธา–

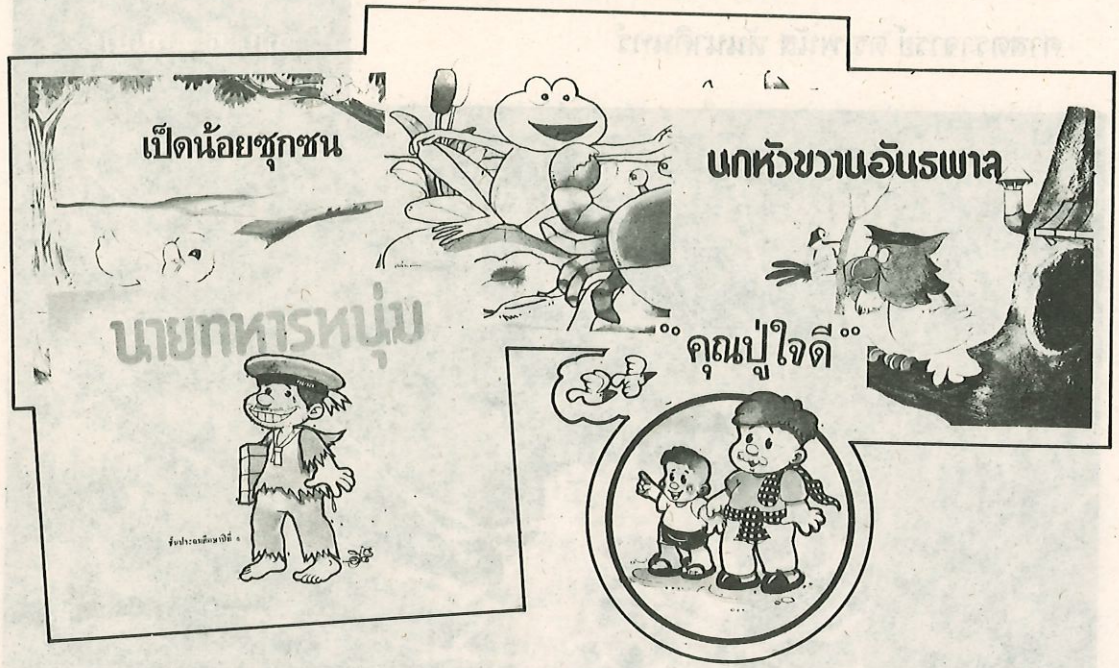
★★★★★★★★★

บริษัท รอแยลอินเวสท์เตอร์ คอเปอเรชั่น จำกัด

ROYAL INVESTOR CORPORATION LIMITED.

Sinthorn Bldg. 4th Flr. 132 Wireless Rd. Bangkok 10500
Tel. 2500210-3, 2520215 ext, 400-404
Tly. 84055 ROYAL TH

แผ่นใส-สไลด์และเทป
ประกอบการเรียนการสอน
ระดับประถมศึกษา



- แผ่นใสและสไลด์ประกอบเสียง เป็นสื่อการเรียนการสอนที่ช่วยให้นักเรียนมีความรู้ความเข้าใจในเรื่องต่าง ๆ อย่างชัดเจน
- ทุกบัตรจัดทำโดยผู้ชำนาญการสอน และการผลิตสื่อสอดคล้องกับหลักสูตรประถมศึกษา พ.ศ. ๒๕๒๑
- ในแต่ละชุดประกอบด้วยแผ่นใส ๑ ชุด หรือ สไลด์ ๑ ชุดพร้อมเทปและคู่มือครู
- ทั้งแผ่นใสและสไลด์ผลิตได้มาตรฐาน ภาพ ๔ สีสวยงาม บรรจุในภาชนะที่คงทน สะดวกแก่การเก็บรักษาและนำไปใช้
- สอดคล้องกับความต้องการตามโครงการพัฒนาคุณภาพการประถมศึกษา (ค.พ.ศ. ๗) ของ สปช.

ผู้ผลิตและจำหน่าย

วัฒนาพานิช สำราญราษฎร์

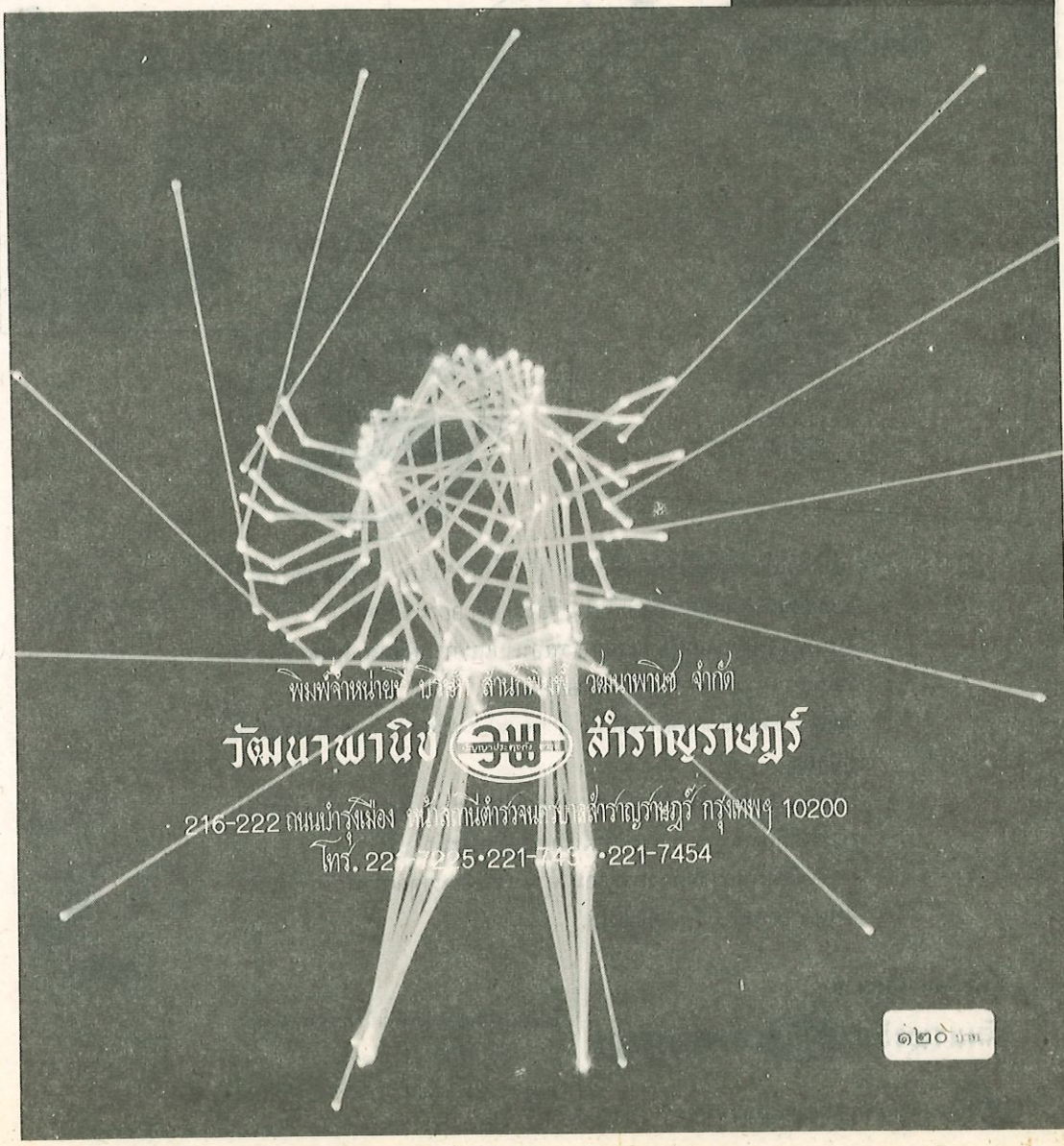
บริษัท กรุงไทยศึกษาภัณฑ์ จำกัด

๓๑/ ๑-๒ ซอยศิริพัฒน์ ถนนมหาไชย
สำราญราษฎร์ กทม. ๑๐๒๐๐
๒๑๖-๒๒๒ ถนนบำรุงเมือง กทม. ๑๐๒๐๐
โทร. ๒๒๒๑๐๑๖, ๒๒๒๑๐๑๘, ๒๒๔๓๗๘, ๒๒๔๙๓๙๔

หลักการบริหารโรงเรียน

ศาสตราจารย์ ดร. พนัส หันนาคินทร์

ฉบับแก้ไขปรับปรุง



พิมพ์จำหน่ายโดย สำนักพิมพ์ วัฒนาพานิช จำกัด
วัฒนาพานิช สำราญราษฎร์
216-222 ถนนบำรุงเมือง แขวงสำราญราษฎร์ เขตพระนคร กรุงเทพฯ 10200
โทร. 221-7225, 221-7454

๑๒๐ บาท

alliance française de bangkok
29 THANON SATHON TAI . BANGKOK 12 . THAILANDE . TEL 286.38.79 & 286.38.41-TELEGR . ALFRANTHAI
สมาคมฝรั่งเศส 29 ถนนสาธรใต้ กรุงเทพ ฯ 12

มุมหนึ่งของประเทศฝรั่งเศส
UN PETIT COIN DE FRANCE

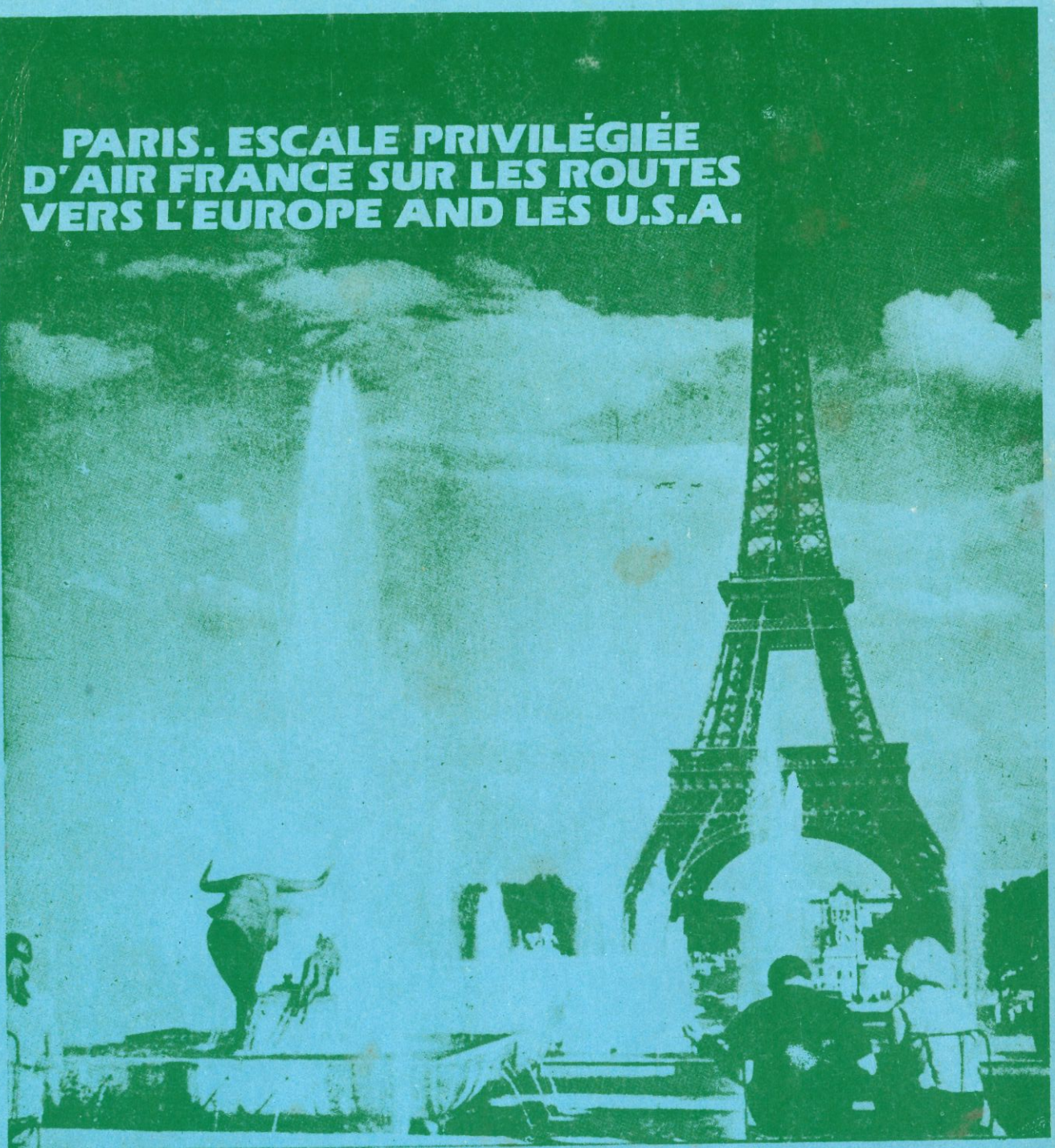
ท่านจะพบสิ่งที่น่าสนใจ
ชั้นเรียนภาษาฝรั่งเศสทุกระดับ
ห้องสมุดโอ่โถง
ภาพยนตร์, คอนเสิร์ท
เครื่องดื่ม, อาหารเลิศรส
บรรยายกาศอันรื่นรมย์ สวยงาม
ขอเชิญอ่านหนังสือวารสารรายเดือนของเรา

VOUS Y TROUVEREZ

des cours de langue
des films, des concerts . .
un bar-restaurant agréable
une grande bibliothèque
une ambiance

LISEZ AUSSI NOTRE
JOURNAL MENSUEL

PARIS. ESCALE PRIVILÉGIÉE D'AIR FRANCE SUR LES ROUTES VERS L'EUROPE AND LES U.S.A.



Profitez des vols d'Air France sur Paris. Dégustez nos repas et vins français. Après une bonne nuit à bord de nos Boeings 747, vous arriverez tôt le matin à Paris et pourrez profiter d'une journée entière.

Le Bureau de Tourisme de Paris tient à votre disposition des offres spéciales pour mieux vous aider à apprécier votre séjour à Paris.

De plus, Air France vous offre des correspondances régulières pour toute l'Europe, ainsi que les villes principales des Etats-Unis.

AIR FRANCE
LE BON VOYAGE

Pour informations complémentaires, contactez votre agent de voyage ou AIR FRANCE, 3 Patpong Road, tél. 233.7100-19. Réservations immédiates, tél. 234.7901-5. Agent Général: World Travel Service Ltd., tél. 233.5900-9

ISSN 0857—0604 2520 กันยายน—ตุลาคม 1 พฤศจิกายน 9 ธันวาคม 33 บาท