รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์

เมื่อจิตรกรลืมอูฐ : ประเด็นทางสุนทรียศาสตร์ ในภาพ Eliezer and Rebecca ของ Nicolas Poussin (1594-1665)

สายัณห์ แดงกลม

ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร

สนับสนุนโดยสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย

(ความเห็นในรายงานนี้เป็นของผู้วิจัย สกว. ไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยเสมอไป)

คำนำ

หากภาพเพียงหนึ่งภาพสามารถเป็นประเด็นให้ศึกษาค้นคว้า ไม่ได้หมายความว่าต้องเป็นผลงานใหญ่โตหรือเป็นชนวนสำคัญทางประวัติศาสตร์ หรือมีความเป็นมาแปลกประหลาดพิสดารเสมอไป นอกจากการวิเคราะห์ผลงานหนึ่งชิ้นจะเป็นการตรวจสอบความหมายและนัยของผลงานนั้นแล้ว ยังช่วยให้ทบทวนปฏิกิริยาของผู้ชมที่มีต่อภาพ ทบทวนประสบการณ์ทางสุนทรียศาสตร์ที่กระตุ้นให้รื้อ ตีแผ่ แกะ และอ่านภาพในหลากมิติการมอง ประวัติศาสตร์ศิลปะไม่ได้ประมวลย่นย่ออยู่กับจักษุผัสสะที่เป็นหนทางแรกเริ่ม ยังรวมไปถึงเรื่องราวนอกเหนือภาพ เลยพ้นสายตา โดยเข้ามาสู่จิตคำนึง เหตุผล หรือกระทั่งอารมณ์ความรู้สึกที่ประวัติศาสตร์ศิลปะมักร่นความสำคัญเพียงเพื่ออวดอ้างหลักการเชิงตรรกะ ระหว่างภาพและผู้ชม เหลือหลงพื้นที่อันกว้างไกลซึ่งจะขยับมาใกล้กันได้ด้วยความคิดแบบวิภาษวิธี (dialectic)

ประสบการณ์ทางสุนทรียศาสตร์และกระบวนการคิดแบบวิภาษวิธีนี้ ประกอบไปด้วยหลากบุคคลที่หนุนนำและเอื้อให้เกิดขึ้น ได้แก่ ผศ. ปรารถนา จันทรุพันธุ์ อาจารย์อมรชัย คหกิจโกศล ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร. เจตนา นาควัชระ prof. Maurice Brock, Vincent Courtaud, Thierry Malinge

และ prof. Daniel Arasse (1944-2003) ผู้ยินดีรับภาระเป็น mentor แต่แรกเริ่มโดยไม่มีโอกาสได้อ่านงานสมบูรณ์

ขอขอบคุณคณาจารย์และมิตรสหายทุกท่านเหล่านี้

สายัณห์ แดงกลม

บทคัดย่อ - Abstract

พ่อค้าชาวเมืองลียงคนหนึ่ง คือ ฌอง ปวงแตล (Jean Pointel) เกิดติดอกติดใจภาพผลงานของจิตรกรอิตาเลียน กิโด เรนี (Guido Reni) ที่แสดงแม่พระกำลังเย็บปักถักร้อยในหมู่สตรี ปวงแตลจึงว่าจ้างให้จิตรกรฝรั่งเศส นิโกลาส์ ปูแซ็ง (Nicolas Poussin, 1594-1665) ให้วาดภาพที่ทำให้เห็นอิสตรีใน “ความงามแตกต่างกัน” ปูแซ็งเลือกหัวข้อจากพระคริสตธรรมคัมภีร์ภาคพันธสัญญาเก่าเล่าเรื่องของเอลีเยเซอร์เดินทางพร้อมอูฐสิบตัวเพื่อค้นหาภรรยาให้กับอิสอัค และก็มาพบเรเบคาห์ริมบ่อน้ำ ภายหลังเมื่อภาพของปูแซ็งตกทอดเข้ามาเป็นทรัพย์สมบัติของกษัตริย์ฝรั่งเศส ราชบัณฑิตยสถานสาขาจิตรกรรมและประติมากรรมของฝรั่งเศส (Académie royale de peinture et de sculpture) ยกภาพของปูแซ็งขึ้นมาอภิปราย ปูแซ็งได้รับการยกย่องให้เป็นบรมครูแบบอย่างของจิตรกรรุ่นหลัง แต่ภาพ *“เอลีเยเซอร์และเรเบคาห์”* ก่อให้เกิดข้อถกเถียงเรื่องจิตรกรไม่ได้วาดอูฐทั้งสิบของเอลีเยเซอร์ตามที่ตัวบทระบุ อันเท่ากับไม่เคารพความถูกต้องของเรื่องราวที่พลอยจะกำกวม ทว่าโนทัศน์เรื่อง “ประดิษฐกรรม” (invention) ชี้ให้เห็นถึงพลวัตระหว่างตัวบทและตัวภาพที่ไม่ได้มาจากการประจบลงตัวระหว่างศาสตร์สองสาขา การสรรค์สร้างเหลือช่องว่างให้จิตรกรได้เติมเต็ม และเป็นพื้นที่ที่*อัตตา*หรือ*อัตวิสัย*จะปรากฏผ่านลายเส้นและสีสันโดยไม่ยึดติดกับตัวบทอย่างเหนียวแน่น นอกจากนี้ เกมทางรูปทรงองค์ประกอบภาพยังแนะให้เห็นอีกว่าหลายสิ่งในภาพอยู่นอกเหนือการกำกับของตัวบท เรื่องราวการมาหาหญิงสาวผู้ประเสริฐไม่อาจเลี่ยงนัยทางกามารมณ์ดังที่ปรากฏในภาพผู้ชายคนเดียวท่ามกลางหมู่นารีใน “ความงามแตกต่างกัน”

Impressed by a painting of Guido Reni, which represents Mary the Virgin sewing with her companions, Jean Pointel desired to have one of the same kind and asked Nicolas Poussin (1594-1665) to paint one filled with “different beauties”. Poussin chose a passage from the Old Testament telling the story of Eliezer who traveled with ten camels to find a woman for Isaac. He came to meet Rebecca at the well. When the painting became the treasure of the French King, *Académie royale de peinture et de sculpture* chose it as the subject of the monthly discussion (7 January 1668) and provoked an energetic debate since Poussin had omitted the ten camels of Eliezer as mentioned in the Bible. As model of the young generation, Poussin didnot respect the original story. But the aesthetic concept of *invention* demonstrates the dynamics between text and image which cannot be firmly joint together. The creation lets a void for artist to fill, and that represents a space where ego or subjectivity can appear through drawing and colors without a strict respect to the original text. Moreover, the game of formal construction suggests also that many things stay out of textual control. The story about the research of a good woman cannot avoid erotic connotation as hinted by the image of one man between a group of “different beauties”, and by the different presents he offers to Rebecca.

คำหลัก - Keywords : Nicolas Poussin, Académie royale de peinture et de sculpture, invention, the Genesis 24, Eliezer, Rebecca

กระนั้นก็ตาม ในความเห็นของเลอเบริง วิธีการแก้ปัญหาตามที่เสนอมานั้นไม่ได้เปลี่ยนแปลงอะไรเลย แต่ตรงกันข้ามยิ่งมาซ้ำเติมสถานการณ์ให้แย่ลงเพราะโดยทั่วไปอูฐก็ถูกใช้เป็น “พาหนะปกติของเหล่าพ่อค้าอาหรับ” อยู่แล้ว อูฐจึงจะยิ่งบ่งชี้คุณสมบัติของเอลีเยเซอร์ไปในลักษณะดังกล่าว อาจจะอนุมานจากเหตุผลการชี้แจงของเลอเบริงได้ว่าท่าทางของเอลีเยเซอร์ดังที่ปรากฏกำลังมอบเครื่องประดับให้หญิงสาวนั้นดูจะไม่เข้ากันกับภาพอูฐที่สามารถเบี่ยงเบนความหมายของการกำนัลดังกล่าว การชี้แจงของราชบัณฑิตจึงเหมือนจะไม่ต่างจากผู้สนับสนุนชองแปญเท่าไหร่ในเรื่องของจุดมุ่งหมายที่แท้ของจิตรกรรม กล่าวคือ จิตรกรรมไม่จำเป็นต้องแสดงให้เห็นทุกสิ่ง ภาพประเภทเล่าเรื่องกอปรไปด้วยวิถีอันชาญฉลาดอยู่ในตัว สัมผัสถึงได้ด้วยสายตาที่ผ่านการเรียนรู้

ในที่นี้ ไม่ใช่เรื่องที่จะชี้ขาดว่าเหตุผลคำชี้แจงที่แต่ละฝ่ายเสนอมาเหตุผลใดมีน้ำหนักกว่ากัน ไม่ว่าสื่อเสนอหรือตัดทอนภาพสัตว์พาหนะ ผลลัพธ์ก็อาจออกมาในรูปแบบเดียวกัน คือ เอลีเยเซอร์เป็นประหนึ่ง “พ่อค้าเร่” และจะไปกระทบกระเทือนต่อการเล่าเรื่องรวมทั้งสถานภาพของผลงาน หากว่าข้อคิดทั้งสองที่สวนทางกันกลับทำให้เห็นผลเหมือนกัน หมายความว่า ไม่ใช่อูฐเท่านั้นที่กลายเป็นประเด็นปัญหา แต่คือตัวเอลีเยเซอร์ด้วยเช่นกัน เอลีเยเซอร์ยืนอยู่ใจกลางภาพ มีกิริยาท่าทางที่ชักชวนให้สายตาหลากคู่มาจับจ้อง เอลีเยเซอร์จึงผูกองค์ประกอบภาพจากสองด้านเข้าด้วยกัน เสมือนเงื่อนที่เชื้อเชิญให้ผู้ชมหันมาครุ่นคิดคำนึงถึง

ท่าทางของเอลีเยเซอร์ทำให้ประจักษ์ถึงจุดเวลาที่จิตรกรเลือก จุดเวลาแห่งการเลือกเรเบคาห์ด้วยของกำนัลที่กำลังมอบให้ ดาเนียล อาราสส์ (Daniel Arasse) เข้าใจอย่างถ่องแท้ถึงการเลือกจุดเวลาดังกล่าวที่ไขความกระจ่างเรื่องการตัดภาพสัตว์ “พิกลประหลาด” ออกไป กล่าวคือ เมื่อเปรียบเทียบกับภาพอีก 2 สำนวนก่อนหน้าและหลัง (รูปที่ 2, 3) ที่แสดงเอลีเยเซอร์กำลังดับกระหายพร้อมกับอูฐปรากฏรอจะดื่มน้ำอยู่ในบริเวณพื้นที่ของภาพ ภาพจากการอภิปรายของราชบัณฑิตยสถานกลับยึดเหตุการณ์ช่วงภายหลังภารกิจทั้งสองของหญิงสาวเพียงเล็กน้อย ทั้งตัวเจ้านายและสัตว์พาหนะเดินทางจึงดื่มน้ำดับกระหายเรียบร้อยแล้ว อันเป็นเรื่องที่ เดอนีส์ มาอง (Denis Mahon) เคยอธิบายไว้ก่อนหน้านานมาแล้ว[8] อาราสส์ชี้แจงว่า ในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของบทพิสูจน์ที่เรเบคาห์ต้องผ่านและก็เพิ่งจะผ่านพ้นมาได้ อูฐจึงไม่มีเหตุผลที่จะคงอยู่ ณ ที่นั้น เพราะได้เล่นบทดังกล่าวแล้ว ฉากในภาพไม่จำเป็นต้องมีอูฐอีกต่อไป[9]

แม้จะมีน้ำหนักและชาญฉลาดเพียงใด อรรถาธิบายของอาราสส์ก็มุ่งที่จะชี้แจงเข้าข้างสิ่งที่หายตัวไปมากกว่าจะคำนึงถึงบทบาทของอูฐในฐานะร่องรอยที่หลงเหลือจากคุณงามความดีของหญิงสาว ภาพที่แสดงทั้งนายและสัตว์ดับกระหายในบริเวณใกล้เคียงกัน ก็หาได้ไม่ยาก (รูปที่ 4) หมายความว่ายังคงมีการคำนึงตระหนักถึงตัวตนของอูฐ แม้ว่าวาระที่ภาพสื่อเสนอไม่ได้เรียกร้องให้มีแต่อย่างใด อีกนัยหนึ่งคืออูฐเป็นส่วนหนึ่งของเรื่องราวทั้งหมดในภาพ

แต่จำเป็นเสมอหรือที่ต้องให้ความสำคัญต่ออูฐเพื่อประสิทธิผลของเรื่องราว และโดยเสี่ยงที่จะแปรเปลี่ยนเอลีเยเซอร์เป็น “พ่อค้าเร่” ? การพินิจในแง่สุนทรียศาสตร์ดังที่ชองแปญเอ่ยถึงนับแต่ต้นและเลอเบริงก็กลับนำมาใช้อีกต่อ กลับชี้บอกในทางตรงกันข้าม แต่โดยไม่ได้นำไปสู่เหตุผลชี้ขาดอันใด การพินิจดังกล่าวแกว่งย้ายไปมาระหว่างคำยืนยันของชองแปญโดยอ้างอิงถึง*ปฐมกาล*ว่าการซื่อตรงต่อตัวบทเรื่องราวเป็นปัจจัยหนุนผลสำเร็จทางสุนทรียศาสตร์ และคำรับรองของเลอเบริงว่าด้วยเอกเทศเชิงสุนทรียศาสตร์ที่อาจเกิดขึ้นได้ จึงเห็นได้ว่าชองแปญไม่เห็นชอบกับการหายไปของอูฐ แล้วยังย้ำถึงบทบาทของอูฐในฐานะสิ่งเสริมค่า สิ่งที่สร้างความต่างหรือตัวผลักดัน (repoussoir) ให้ความงามของเหล่าหญิงสาวโดดเด่นขึ้นมา ดังนั้นการ

---

[8] Denis Mahon, “The dossier of a picture : Nicolas Poussin’s “Rebecca al Pozzo””, *Apollo*, vol. LXXXI, nº 37, March 1965, pp. 196-205.

[9] Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, pp. 32-35.

มีอูฐอยู่ในภาพจึงไม่น่าจะรบกวนหรือป่วนความสำราญในการมองภาพเหล่าสาวงามทั้งหลาย แต่กลับช่วยส่งเสริมให้ดูดียิ่งขึ้นเฉกเช่นเงาที่ตามติดมากับแสงสว่าง หรือความเลวร้ายที่ชูค่าความดีงามด้วยเหตุของความต่าง ชองแปญจึงใช้วิธีการเปรียบเทียบเพื่อเป็นภาพ*ประกอบ*มโนทัศน์ การเปรียบเปรยที่ใช้คู่ปฏิปักษ์เชิงนามธรรม (ความชั่วช้า # ความประเสริฐ) และเชิง*ภาพลักษณ์* (เงา # แสงสว่าง) การวาดภาพอูฐอาจเป็นได้ทั้งสัญญะความเที่ยงตรงอันชัดแจ้งต่อตัวบทศักดิ์สิทธิ์ที่มา และสิ่งเสริมเติมค่าความเจิดจรัสของหญิงสาวต่างๆ ชองแปญเรียกร้องการสอดประสานกันระหว่างตัวบทและตัวภาพ อันเป็นการรวมทั้งสุนทรียศาสตร์และศาสตร์การเล่าเรื่องไว้ในคราวเดียวกัน[10]

กฎเกณฑ์การเรียกร้องของชองแปญที่มีเป้าหมายลึกซึ้งนั้น มีน้ำหนักชวนฟัง แต่คำอธิบายและตัวอย่างที่อ้างถึงชวนชักให้ต้องถก ฝ่ายเลอเบริงยังคงยืนกรานด้วยเหตุผลที่ชองแปญเองออกตัวปฏิเสธไปก่อนแล้วล่วงหน้า เลอเบริงกลับยึดคำอธิบายดังกล่าวว่าคงใช้ได้การ นั่นคือ เหล่าอูฐทั้งหลายจะให้ภาพที่เข้ากันไม่ได้ ดูแปลกปลอมเนื่องจากความอัปลักษณ์พิกลพิการของมัน อูฐอาจจะลดทอนความปรีดิ์เปรมของสายตาเบื้องหน้าภาพหญิงงามทั้งหลาย เหตุผลการทำหน้าที่เป็นสิ่งเสริมค่านั้นฟังไม่ขึ้นเพราะภาพหญิงสาวเหล่านั้นจำต้องสามารถคงอยู่ได้ด้วยตัวเอง[11] ต้องบอกถึงอิสระความเป็นเอกเทศทางสุนทรียศาสตร์ โดยอันที่จริงแล้ว ปูแซ็งได้วาดภาพนี้ด้วยนัยของความสำราญทางสายตา เพราะปวงแตลผู้ว่าจ้างได้ไปเห็นภาพหญิงสวยงามในผลงานของกิโด เรนี (Guido Reni) ชื่อว่า *"แม่พระผู้นิรมลเย็บปักถักร้อยในหมู่สตรี"* (รูปที่ 5) และประสงค์จะได้ผลงานในรูปแบบดังกล่าว[12]

5. Guido Reni,
Virgin sewing with her companions,
oil on canvas, 146 x 205 cm,
Leningrad, The Hermitage.

---

[10] อาจจะต้องไม่ทึกทักว่าชองแปญมีทัศนคติที่ตับแคบเกินไปเนื่องจากยึดมั่นอยู่กับการลอกเลียนอย่างเที่ยงตรง การที่ชองแปญวิจารณ์ปูแซ็งที่วาดภาพบุคคลขวามือ ยืนเท้าแขนบนเหยือกน้ำ โดยทำตามแบบโบราณ และเป็นการลอกเลียนแบบ "เถรตรงและเฉพาะเจาะจง" คำวิจารณ์ดังกล่าวจึงพิสูจน์ให้เห็นตรงกันข้าม สำหรับเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างงานจิตรกรรมและศรัทธาความเชื่อของนิกาย Jansenism ดู Olan A. Rand, "Philippe de Champaigne and the *Ex-Voto* of 1662 : A Historical perspective", *The Art Bulletin*, LXV, March 1983, pp. 78-93.

[11] สังเกตอีกประการหนึ่งว่าความที่ชองแปญใส่ใจในเรื่องผลจากลักษณะตัดต่าง (contrast) จึงเน้นเป็นอย่างมากถึงท่าทางริษยาของกลุ่มหญิงขวามือ จนมีแนวโน้มที่จะอ่านการเคลื่อนตัวจากไปของกลุ่มทางซ้ายเหมือนสืบเนื่องมาจากความรู้สึกเดียวกัน

[12] เฟลิเบียงได้บันทึกเล่าไว้ใน "บทสนทนา" ที่ 8 ดู Stefan Germer (éd.), *Vies de Poussin*, Paris, Macula, 1994, p. 221. และ Christopher G. Hughes, "*Embarras* and *Disconvenance* in Poussin's *Rebecca and Eliezar at the Well"*, *Art History*, vol. 24, n° 4, sept. 2001, pp. 493-519. ในบทต่อไปจะย้อนกลับไปยังต้นตอที่มาของการว่าจ้างให้ปูแซ็งวาดภาพ *"เอลีเยเซอร์และเรเบคาห์"*

จะเห็นว่า มุมมองปรับเปลี่ยนไปตามแต่จะพิจารณาว่าการขาดหายไปนี้เป็นความคึกคะนองเลินเล่อของจิตรกร (ลืมหรือทำตามอำเภอใจ) หรือเป็นกิจที่ใคร่ครวญแล้ว ไตร่ตรองถึงผลลัพธ์แล้ว ความคิดเรื่องคู่ปฏิปักษ์ที่ชองแปญนำมาใช้สนับสนุนบทบาทสำคัญของอูฐก็ถูกโต้กลับโดยราชบัณฑิตท่านหนึ่งผู้จะอธิบายให้แยบยลขึ้น กล่าวคือ ตรงข้ามกับคำยืนยันของชองแปญ บทพิสูจน์ความดีไม่ได้ขึ้นอยู่กับตัวตนของความชั่วร้ายที่ต้องปรากฏอยู่ หากเช่นนั้นการประกอบกรรมดีย่อมจะมีคุณค่าก็เมื่อมีการสร้างความเลวร้ายควบคู่กัน ความดีเป็นคุณธรรมที่พอเพียงในตัว ดังนี้แล้ว คู่ปฏิปักษ์ความดี-ความชั่ว จึงแยกคู่กันได้ ตัดขาดจากกันได้ ความคิดเรื่องความสำคัญของสิ่งตรงข้ามจึงไม่อาจเป็นสรณะ ไม่เหมาะกับประเด็นเรื่องอูฐในกรณีปัจจุบัน

ในทางกลับกัน คู่ของเงาและแสงสว่างนั้นกลับแบ่งแยกกันไม่ได้ เพราะเงาเป็น “ความจำเป็นยิ่งยวด” ไม่ใช่เพียง “เครื่องประดับตบแต่ง” เหมือนบทบาทของอูฐ ดังนั้น ชองแปญจึงไม่รู้จักเลือกคู่เปรียบเทียบที่เหมาะสม เพราะสิ่งที่นำมาเปรียบด้วยกันนั้นเทียบเคียงกันไม่ได้เหตุจากความแตกต่างอันแยบยลลึกซึ้ง

ชองแปญสับสนระคนสองตัวอย่างที่เป็นคู่ปฏิปักษ์ และแต่ละคู่ก็มาจากต่างประเภทกัน สองตัวอย่างที่ไม่ได้ร่วมกันหนุนย้ำความจำเป็นต้องมีคู่ต่างและ/หรือคู่ตัดต่าง (contrast) ความอัปลักษณ์ของอูฐไม่อาจตั้งตนเป็น “ความชั่วช้า” เพราะความงามของเหล่าหญิงสาว (โดยเฉพาะกิจอันประเสริฐของเรเบคาห์) สามารถคงอยู่ได้โดยปราศจากสิ่งนั้น อีกทั้งอูฐก็ไม่มีบทบาทเหมือนเช่นเงา เพราะระหว่างอูฐและเหล่าหญิงสาว ไม่มีความสัมพันธ์เชิงตรรกะหรือเชิงส่งเสริมใดๆ ต่อกัน เมื่อเปรียบกับคู่ของเงาและแสงสว่าง สองกลุ่มไม่ได้ผูกพันต่อกัน ลักษณะแปลกประหลาดของอูฐไม่จำเป็นว่าต้องสร้างความตัดต่างต่อความงามของผู้หญิง

อูฐจึงไม่ใช่ทั้งความสามานย์หรือเงาประดับ จึงไม่มีบทบาทของสิ่งตรงข้ามหรือสิ่งตัดต่าง ทั้งจริยศาสตร์และสุนทรียศาสตร์เหมือนจะนำพาไปสู่ทางตัน แล้วจะหาทางออกแก้ไขอย่างไร หากไม่ใช่ด้วยการหวนกลับมาประนีประนอมภาพที่เห็นและเรื่องที่อ่าน เชื่อมต่อสองศิลป์ที่มีท่าจะแปลกแยกแตกห่างจากกัน? แล้วจะทำอย่างไร? ก็ด้วยการตีความตัวบทไบเบิลเสียใหม่ ซึ่งเป็นวิธีการสุดท้ายที่จะชี้แจงสิ่งที่ขาดหายไปประกอบตัวบทให้เข้ากับตัวภาพแทนที่จะทำกลับกัน

ราชบัณฑิตท่านหนึ่งจึงได้แสดงถึงความปราดเปรื่องออกมา โดยอธิบายว่า ตามแต่*ปฐมกาล*นั้น เรเบคาห์วิ่งกลับไปเป็นคำรบสองเพื่อตักน้ำมาให้อูฐดื่ม ทำให้สันนิษฐานได้ว่ามีระยะห่างระหว่างบ่อน้ำและอูฐ อีกนัยหนึ่งคือ อูฐยังคงมีตัวตนเพียงแต่หลุดจากกรอบเท่านั้น[13] ประเด็นจึงถูกผูกขึ้นมาใหม่เพื่อหาทางออกที่ดีกว่าเดิม เพื่อการประนีประนอมระหว่างเนื้อเรื่องจากตัวบทและเรื่องราวในตัวภาพ ดังนั้นจึงไม่ใช่ประเด็นเรื่องสิ่งที่ขาดไป แต่เป็นเรื่องของสิ่งที่มองไม่เห็น อูฐในฐานะองค์ประกอบ*แบบสูญหาย* (in absentia) ถูกวาทกรรมการตีความปรับเปลี่ยนให้เป็นองค์ประกอบ*แบบคงตัวตน* (in praesentia) หรือการปรากฏตนเชิงนัยเรื่องราวที่สื่อเสนอด้วยภาพคงความลึกซึ้ง แยบยลเฉกเช่นเนื้อเรื่องที่เล่าไว้ในตัวบท *ภาพปฏิบัติตามตัวอักษร* ในเรื่องที่ตัวอักษรชี้แนะไว้ ความหมายของเรื่องราวทิ้งค้างภาระไว้ให้ผู้ชม เชื้อเชิญผู้ชมให้รู้ที่จะอ่านเช่นเดียวกับรู้ที่จะมอง โดยผลสุดท้ายก็อาจต้องยอมรับคำยืนยันของจิตรกรที่มักถูกอ้างถึงบ่อยครั้ง ที่ว่า : “ข้าพเจ้าไม่ได้ละเลยสิ่งใด” ประโยคอันโด่งดังนั้นจึงโยนนานาคำถามสู่ผู้ชมว่า ในเมื่อคาดคะเนว่าการ

---

[13] วิธีการชี้แจงเหตุผลเช่นนี้เกิดขึ้นแล้วในการอภิปรายก่อนหน้านี้ (3 ธันวาคม 1667) โดยจิตรกรราชบัณฑิต เซบาสเตียง บูร์ดง (Sébastien Bourdon) เป็นผู้นำการถกประเด็นว่าด้วยภาพของปูแซ็งเช่นกัน คือ *“เหล่าชายตาบอดแห่งเมืองเจริโก”* (รูปที่ 18) เมื่อราชบัณฑิตท่านหนึ่งวิจารณ์ว่ามีจำนวนพยานน้อยไปในฉากที่เยซูแสดงปาฏิหาริย์ ราชบัณฑิตอีกท่านหนึ่งจึงให้เหตุผลว่า “ผู้คนจำนวนมาก” แค่เพียง “หลบอยู่หลังอาคารบ้านเรือน” เท่านั้น จึงเห็นได้ว่า บทอภิปรายทั้ง 2 ครั้งของราชบัณฑิตยสถานมีทิศทางที่มุ่งจะเน้นถึงตรรกะความแยบยลในตัวงานจิตรกรรมเอง รวมถึงสถานภาพของจิตรกรรมในฐานะศิลปะทางปัญญา การวาดภาพจึงเป็นกระบวนการแบบยกมาเฉพาะส่วน (synecdoche) โดยที่ราชบัณฑิตคนหลังสุดนี้ได้กล่าวเพิ่มเติมต่อมาว่า “คงต้องมีพยานพอเพียงเป็นแน่แท้สำหรับเหตุการณ์นี้ เนื่องจากจิตรกรได้ใช้บุคคลที่แต่งกายสีแดงท่าทางตื่นตระหนกเพื่อสื่อถึงอาการตกตะลึงพรึงเพลิดของมวลหมู่ชาวยิว และใช้บุคคลที่จ้องมองอย่างประชิดเป็นภาพแทนความปรารถนาของชนชาติดังกล่าวที่ใคร่จะเห็นเหตุอัศจรรย์” (*Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, *op. cit.,* p. 121)

สร้างสรรค์ภาพนั้นไร้ข้อบกพร่องจากเหตุการเพิกเฉยละเลยใดๆ หรือจากการหลงลืม แล้วฝ่ายเราผู้ชม เราได้เรียนรู้ที่จะอ่านอย่างดีและเรียนรู้ที่จะดูอย่างรอบคอบแล้วหรือไม่? สายตาของเราเสมอเหมือนทัดเทียมสิ่งที่เรามองหรือไม่? เราเห็นหรือไม่ว่าความว่างเปล่าให้ภาพตัวตนของสิ่งที่มองไม่เห็น? เราเห็นมากกว่าสิ่งที่สื่อเสนอออกมาหรือไม่? แล้วเราไม่ได้หลงลืมละเลยอะไรเลยหรือ?

ในฐานะของศิลปะที่สื่อเสนอสิ่งที่มองไม่เห็น จิตรกรรมประเภทเล่าเรื่องสร้างวิภาษวิธี (dialectic) ระหว่างการมองและการอ่านตามแต่จุดประสงค์ทางทฤษฎีอันสูงส่ง หากแต่ความพยายามอธิบายแจกแจงภาพด้วยการอ่านแบบตีความยังคงเป็นการสยบภาพต่อบทพิสูจน์ของวาทกรรม เมื่อไร้ตัวตนที่เห็นชัดจะแจ้งวาทกรรมจึงได้จัดแจงเสียใหม่ให้สิ่งที่หายไปปรากฏตนในจินตภาพ ยิ่งพูดถึงอูฐที่หายไป เหล่าผู้ชมจากคณะการอภิปรายก็ยิ่งทำให้กลับปรากฏออกมาเป็นภาพ ยิ่งถก วาทกรรมก็ยิ่งให้เหตุผลต่อความว่างเปล่าโดยเติมต่ออย่างย้อนแย้งด้วยสิ่งที่มองไม่เห็น ในเมื่อถูกตีกรอบเสียใหม่ให้หลุดออกจากพื้นที่ของภาพ อูฐจึงไม่ได้หายตัวไป เพียงแต่เล็ดรอดออกจากสายตาการมองเท่านั้น อูฐไม่ได้ถูกละเลยเพียงแต่อยู่ ณ ตำแหน่งอื่น...

ภาพแสดงอูฐกลายเป็นเหตุเชิงวาทกรรม เหตุในจินตนาการ ไม่ว่าสิ่งที่สูญหายไปจะเชื่อมโยงกับระบบการเล่าเรื่องอย่างย่นย่อด้วยภาพ และกับการคำนึงเรื่องสุนทรียะของภาพ หรือไม่ว่ามันจะกลับคืนมาด้วยหลักการตีความที่พยายามอ่านตัวบทอย่างแยบยลขึ้นและหันเหความหมายของภาพเสียใหม่ วาทกรรมยังคงทำหน้าที่อธิบายถึงสิ่งที่ผู้ชมต้องเข้าใจจากตัวภาพ ดังนั้นแล้ว นี่คือการก้าวล้ำนำหน้าของวาจาเหนือภาพที่มองเห็น การรุกล้ำครอบงำของตัวคำต่อตัวภาพหรืออย่างไร

แต่สามารถคิดย้อนทางได้เช่นกันว่า จิตรกรรมเป็นงานทางปัญญา งานที่ต้องผ่านการใคร่ครวญไตร่ตรอง จิตรกรรมจึงกระตุ้นให้วาจาเข้ามาดำเนินการค้นพบเหตุและผลในตัวจิตรกรรมเอง รวมทั้งควานหาลูกโซ่ที่ขาดหายไป ภาพคงอำนาจเบี่ยงเบนวาทกรรมให้เข้าทางตน

ท้ายที่สุด การตอบสนองซึ่งกันและกันยังคงปรากฏให้เห็น กล่าวคือ ยิ่งจิตรกรรมเร่งเร้าให้วาทกรรมมาหนุนตัวตนที่ครบถ้วนของจิตรกรรม โดยนับรวมองค์ประกอบทุกอย่าง ความแยบยลของวาทกรรม (ตัวบทและการอภิปราย) ก็ยิ่งเพิ่มพูนแข็งแกร่ง ประโยคปฏิเสธเพื่อบอกความตรงข้าม (litote) อันมีชื่อเสียง (“ข้าพเจ้าไม่ได้ละเลยสิ่งใด”) ไม่ได้หมายความเพียงแค่*ปัจจัยโดยรวมทั้งหมด*ที่ละไว้เป็นสมมติฐาน แต่มีนัยถึงการเกี่ยวพันกันระหว่างตัวบทและตัวภาพ การร่วมแรงทางความคิดที่ปูพื้นไปสู่ความสำราญเชิงวิภาษวิธีของผู้ชม ความรื่นรมย์แบบทวีคูณและวกกลับมาซ้ำอยู่ร่ำไป[14]

---

[14] เมื่อ Clelia Nau กล่าวถึงความสัมพันธ์ระหว่างตัวบทและตัวภาพ (หมายถึงภาพทิวทัศน์ของปูแซ็ง) ก็ได้ย้ำความคิดเดียวกันนี้ว่า “จำเป็นต้องคาดหวังว่าภาพจะทำให้เราได้อ่านในตัวบท (และไม่เพียงแต่ให้มองดูเท่านั้น) และตัวบทจะทำให้เรามองในตัวภาพ (และไม่เพียงแต่ให้อ่านเท่านั้น) ซึ่งเป็นการกลับสลับไปมาที่รุ่มรวย กล่าวคือ “คำตอบ” ที่ภาพให้เป็นเพียงจุดเริ่มต้นของการแลกเปลี่ยนกับตัวบท โดยในทางกลับกันตัวบทก็จะเชื้อเชิญให้ตั้ง “คำถาม” อื่นๆ กับตัวภาพอีกต่อไป” (*Le temps du sublime. Longin et le paysage poussinien,* Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 16)

2

ประดิษฐ์อัตตา

เฟลิเบียง (Félibien) ผู้เขียนชีวประวัติของปูแซ็ง ได้วิเคราะห์ภาพของศิลปินไว้อย่างยืดยาว โดยนำเรื่องที่เอ่ยถึงในบทอภิปรายของราชบัณฑิตยสถานมาขยายเพิ่มเติม แต่ที่พิเศษกว่านั้นคือ เฟลิเบียงได้บันทึกต้นตอที่มาของภาพผ่านการพูดจากับคู่สนทนาสมมติชื่อ ปีมองดร์ (Pymandre) เนื้อความจากตอนดังกล่าวยิ่งชวนให้วิเคราะห์ต่อเช่นกัน

> ตอนที่เขามีความคิดจะวาดภาพนี้ขึ้นมา ข้าพเจ้ายังคงอยู่ ณ กรุงโรม บาทหลวงกาโวท์ (Gavot) ได้ส่งภาพของกิโด เรนี แสดงฉากแม่พระผู้นิรมลนั่งท่ามกลางหมู่หญิงสาวจำนวนหนึ่งผู้กำลังประกอบกิจนานา ไปยังท่านคาร์ดินัลมาซาแร็ง (Mazarin) ภาพนี้จับตาพอควรด้วยท่าทีอันหลากหลายของเหล่าใบหน้าอันสูงส่งงามงด และด้วยอาภรณ์อันชวนอภิรมย์ วาดด้วยรูปแบบอ่อนช้อย ที่กิโด เรนี ถนัด เมื่อคุณปวงแตล (Pointel) ได้มาเห็นจึงได้เขียนจดหมายถึงปูแซ็ง แจ้งถึงความมุ่งหมายให้เขาวาดภาพอันประกอบด้วยเหล่าหญิงสาวเฉกเช่นภาพนั้น และในความงามแตกต่างกัน[1]

เรื่องราวที่มาของภาพไม่เพียงแต่กอปรไปด้วยคุณลักษณะเฉพาะตัวบางประการอาทิ การส่งมอบภาพ สายตาที่มาพานพบ การว่าจ้างและหลักฐานเชิงลายลักษณ์ แล้วยังผูกผู้ร่วมเหตุการณ์เข้าเป็นคู่ๆ อีกด้วย กล่าวคือ บาทหลวงกาโวท์-มาซาแร็ง[2] ปวงแตล-ปูแซ็ง และเฟลิเบียง-ปีมองดร์ อาจต้องเพิ่มการ

---

[1] André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Londres, David Mortier, 1705 ; rééd. dans *Vies de Poussin*, Macula, 1994, p. 221.

[2] L'abbé Gavot เป็นผู้ชื่นชอบสะสมผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยจากโรมและจากโบโลญา ภาพ *"แม่พระผู้นิรมลเย็บปักถักร้อยในหมู่สตรี"* ของจิตรกรกิโด เรนี และภาพ *"น้ำท่วมโลก"* ของอันโตนิโอ คาราชชิ (Antonio Carracci) เป็นภาพ "ของกำนัล" มอบต่อคาร์ดินัลมาซาแร็ง (Mazarin) ในเดือนพฤศจิกายน 1646 เพื่อหวังประโยชน์จากตำแหน่งทางสงฆ์ที่ว่างอยู่ จดหมายจากเปาโล มาคารานี (Paolo Macarani) ถึงมาซาแร็ง ลงวันที่ 9 พฤศจิกายน 1646 ได้พาดพิงถึงเรื่องดังกล่าว ดู Patrick Michel, *Mazarin, prince des collectionneurs. Les collections et l'ameublement du cardinal Mazarin (1602-1661). Histoire et analyse*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1999, pp. 119-121.

เผชิญหน้ากันทางอ้อมและในระยะห่างระหว่างงานจิตรกรรมทั้งสองด้วยเช่นกัน เช่นนั้นแล้ว อาจมองได้ว่าตัวเอกทั้งสองที่หันหน้าเข้าหากันในภาพของปูแซ็ง ก็น่าจะเป็นสัมฤทธิ์ผลบั้นปลายที่สื่อออกมาเป็นรูปทรงศิลปะ.... เห็นได้ชัดเจนว่าภาพของปูแซ็งสืบเนื่องมาจากการโยกย้ายที่ซับซ้อน กล่าวคือ ผลงานอิตาเลียนเดินทางมาถึงฝรั่งเศส ชักนำให้ผู้ว่าจ้างฝรั่งเศสเขียนจดหมายไปยังจิตรกรฝรั่งเศสผู้พำนักในอิตาลี ขอให้วาดภาพหนึ่งขึ้นมาที่จะถูกส่งผ่านจากกรุงโรมกลับมายังปารีส ภาพจึงถือกำเนิดจากการเคลื่อนย้ายไปมาระหว่างสองสถานที่ แม้จะมีต้นตออิตาเลียน แต่ผลลัพธ์ (สถานที่ว่าจ้าง ผู้ว่าจ้าง สัญชาติของจิตรกร แหล่งเก็บรับงาน) ยังคงเป็นฝรั่งเศส ผู้เล่าเรื่องประกันความถูกต้องของพยานหลักฐานโดยระบุว่าได้อยู่ ณ พื้นที่ที่ให้กำเนิดตัวชิ้นงาน การบรรยาย*แหล่งที่มา*อย่างสั้นกระชับ รวมทั้งความชื่นชมบางอย่างที่ปรากฏให้เห็นจากการใช้คำคุณศัพท์อาทิ “จับตา” (considérable) “สูงส่ง” (noble) “งามงด” (gracieux) “อภิรมย์” (agréables) “สวยงาม” (belle) เหล่านี้มีนัย (โดยไม่เป็นการยืนยัน) ถึงประสบการณ์ตรงจากการได้เห็นภาพที่บรรยายแล้วยังแนะถึงองค์ประกอบในภาพดังกล่าวที่เป็นแรงจูงใจของการว่าจ้าง ภาพถือกำเนิดจากสายตา จากแรงปรารถนาที่ก่อเกิดจากการได้เห็น แม้ว่าในช่วงถัดมาเล็กน้อยเฟลิเบียงจะเอ่ยถึงความปรารถนาดังกล่าวในฐานะที่เป็นความต้องการของผู้ว่าจ้าง (“ที่กล่าวมานี้คือเนื้อเรื่องที่ปูแซ็งเลือกลงมือปฏิบัติตามที่เขาปรารถนาให้ทำ”) แต่เกร็ดที่เล่าผ่านคำพูดของปีมองดร์คู่สนทนาสมมติแสดงให้เห็นความปรารถนานี้ได้แผ่ขยายออกและแปรเป็นความอยากได้ครอบครอง เกร็ดเล่าว่า “หญิงผู้หนึ่งซึ่งเรารู้จักกันดี เกิดความปีติชื่นชมต่อภาพเป็นอย่างมาก ถึงกับเสนอให้ทุกสิ่งที่คุณปวงแตลต้องการ ทว่าเขาก็หลงใหลผลงานของสหายของเขามากเกินกว่าที่จะขายหรือจากห่างไปแม้แต่วันเดียว”[3] เกร็ดดังกล่าวช่วยรับประกันความเสร็จสมบูรณ์ของภาพที่ส่งผลต่อผู้ชมจนสร้างความปรารถนาจะจับจองเป็นเจ้าของ และประสิทธิผลของภาพก็ถึงจุดสุดยอดเมื่อตัวผู้ว่าจ้างเองแสดงความแข็งขืน ปฏิเสธการโยกย้ายเปลี่ยนแปลงทุกอย่างที่เกิดขึ้นกับตัวงานนับแต่แรกเริ่ม

เป็นที่ชัดแจ้งว่า ปวงแตลไม่ได้กำหนดหัวข้อของภาพ เปิดโอกาสให้จิตรกรได้เลือกตามอำเภอใจ แต่ยังคงเงื่อนไขอย่างหนึ่ง นั่นคือภาพต้องสื่อแสดงเหล่าหญิงงามเฉกเช่นที่เขาได้ไปเห็นมาในผลงานของกิโดเรนี จึงหมายความว่าปูแซ็งได้รับภาระให้วาดเพื่อตอบสนองความสำราญสายตาของผู้ว่าจ้าง เฟลิเบียงเองนั้นก็กล่าวอย่างชัดเจนถึงจุดมุ่งหมายของภาพที่จิตรกรจำต้องคำนึงถึง คือ “สร้างสรรค์ภาพอันชวนอภิรมย์” ทว่าจะวาดหัวข้ออะไร? เนื้อเรื่องอะไรที่เปิดช่องทางให้โปรยวางภาพเหล่าสตรีผู้เลอโฉมต่างๆ? การค้นหาหัวข้อที่จะวาดเป็นการเผชิญกับงานส่วนแรกของจิตรกรรม และเป็นส่วนที่มีต้นเค้ามาจากวาทศิลป์ กล่าวคือ เรื่องของ “ประดิษฐกรรม” (invention หรือ *inventio* ในภาษาละติน)[4]

ทฤษฎี

ในตำราเรื่อง “*แนวคิดว่าด้วยความสมบูรณ์แบบของจิตรกรรม*” โรลองด์ เฟรอารท์ เดอ ชองเบรย์ (Roland Fréart de Chambray) อ้างอิงไปถึง Franciscus Junius (1591-1677) ผู้แยกแยะงานจิตรกรรม

---

[3] A. Félibien, *op. cit.*, p. 222. อีกประการหนึ่ง เมื่องานสะสมของปวงแตลได้กระจัดกระจายหลังจากปวงแตลเสียชีวิต ริเชอริเยอ (Richelieu) และดู เปลซีส์ (Du Plessis) ก็แย่งชิงภาพไว้ในครอบครอง ดู Jacques Thuillier et Claude Mignot, “Collectionneur et Peintre au XVII° siècle : Pointel et Poussin”, *Revue de l’art*, 39, 1978, pp. 39-58.

[4] สำหรับภาพรวมเกี่ยวกับประเด็นดังกล่าว ขออ้างอิงไปยังบทที่ 2 ชื่อ “L’invention” (ประดิษฐกรรม) ในตำราของ R. W. Lee, *Ut Pictura Poesis. Humanisme & Théorie de la peinture. XV°-XVIII° siècles*, traduit et mise à jour par Maurice Brock, Macula, 1991. อย่างไรก็ตาม ขอทักท้วงคำกล่าวในช่วงต้นบทที่ค่อนข้างห้วนไป ว่าด้วยขอบเขตของแนวคิดเรื่องประดิษฐกรรม “ที่โดยปกติแล้วครอบคลุมถึงการเลือกหัวข้อ รวมทั้งการจัดแจงทั่วไปเกี่ยวกับองค์ประกอบภาพ” (หน้า 40) เพราะเราจะเข้าใจในภายหลังว่าส่วนสุดท้ายนี้นักทฤษฎีส่วนใหญ่หมายถึงส่วนที่ขึ้นกับ disposition (การจัดวางตำแหน่ง)

ออกเป็น 5 ส่วน หากแต่ Franciscus Junius อธิบายด้วย “คำที่กว้างมากไป” จนเฟรอารท์ เดอ ชองเบรย์ ต้องนำกลับมาขยายความเพิ่มเติม และก็เริ่มต้นด้วยเรื่องของ “ประดิษฐกรรม”

> ประดิษฐกรรม หรืออัจฉริยะภาพในการเล่าเรื่องและสร้างความคิดต่อหัวข้อที่ต้องการวาด เป็นความสามารถโดยธรรมชาติที่ไม่ได้มาจากการเล่าเรียน หรือจากการทำงาน แต่คือเพลิงจากจิตที่เร่งเร้าให้จินตนาการมีปฏิกิริยา[5]

ในที่นี้ ประดิษฐกรรมถูกนำเสนอประหนึ่งพรสวรรค์ แรงบันดาลใจจากเบื้องบน หรือหากกล่าวอย่างเป็นรูปธรรมขึ้น คือการสร้างมโนทัศน์เกี่ยวกับหัวข้อที่จะวาด โดยก่อเกิดขึ้นปราศจากที่มาชัดเจนเพราะเป็นสิ่งที่สืบเนื่องมาจากความเชี่ยวชาญงานจิตรกรรมอยู่แล้ว ผู้เขียนอธิบายถึงประดิษฐกรรมเหมือนเป็นเรื่องที่เกินเลยทักษะการฝึกฝน แทบจะเข้าถึงไม่ได้ แต่ยังคงเป็นสัญญะของ “ความคิดที่เพียบพร้อม” ประดิษฐกรรมและอากัปกิริยา (expression) ได้รับคำจำกัดความว่าเป็น “สองส่วนที่ทรงเกียรติที่สุดในจำนวนทั้ง 5 เพราะกอปรไปด้วยเรื่องอันชาญฉลาดและสูงส่งที่จิตรกรรมพึงจะมี”[6] ประดิษฐกรรมจึงยิ่งเป็นการเสริมสร้างภูมิปัญญาให้จิตรกรรม เพราะส่วนอื่นๆ เกี่ยวข้องกับ “ทักษะทางศิลปะมากกว่าจะเป็นกิจทางจิตวิญญาณ”

เมื่อได้รับตำราดังกล่าวจาก เฟรอารท์ เดอ ชองเบรย์ ปูแซ็งเขียนตอบกลับแสดงความคิดเห็นของตนโดยเริ่มด้วย “หัวเรื่อง” (“matière”) ที่ปรับแปลงมาจาก อิล ตาสโซ (Il Tasso)[7] ตรงกันข้ามกับเฟรอารท์ เดอ ชองเบรย์ ปูแซ็งไม่กระโจนลงทันควันด้วยความคิดเชิงนามธรรมที่จะทำให้เรื่องของประดิษฐกรรมกลายเป็นเรื่องที่ “ไม่รู้แน่ชัด” (un je ne sais quoi) เป็นที่แน่ชัดว่าแนวคิดเกี่ยวกับ “หัวเรื่อง” คือประเด็นเรื่องประดิษฐกรรมอันมีคุณสมบัติของกิจทางปัญญาและสูงส่ง ปูแซ็งกล่าวว่า “ต้องเลือกหัวข้ออันทรงเกียรติที่ไม่เรียกร้องเพียงแค่คุณสมบัติเชิงช่างฝีมือและเพื่อที่ว่าจะเป็นโอกาสให้จิตรกรได้สำแดงกระบวนความคิดของเขา จึงจำเป็นต้องค้นหาหัวข้อที่จะรองรับรูปแบบอันยอดเยี่ยมที่สุด”[8] ปูแซ็งเสนอความคิดทางอ้อมว่าประดิษฐกรรมเหมือนเป็นเรื่องเฉพาะของศิลปินผู้ “ช่ำชอง” แล้วโดยไม่ได้เป็นคุณสมบัติพิเศษแต่อย่างใด : “สิ่งที่จะกล่าวต่อไปนี้ ไม่สามารถเรียนรู้ได้ เป็นส่วนต่างๆ อันเกี่ยวข้องกับจิตรกร” จุดนี้ทำให้พบว่าปูแซ็งเข้าร่วมแนวความคิดของเฟรอารท์ เดอ ชองเบรย์ ด้วยการพยายามทำให้มโนทัศน์เรื่องประดิษฐกรรมนั้นดูดีมีค่า หากว่าประดิษฐกรรมอยู่เหนือการเรียนรู้และการปฏิบัติ ย่อมหมายความว่ามันแสดงถึงผลจากกิจเหล่านั้นโดยตัดขาดจากกระบวนการที่มา อย่างไรเสียประดิษฐกรรมเป็นขั้นตอนที่ต้องไต่ให้ถึงหลังจากการฝึกฝนในเบื้องต้นและภายหลังประสบการณ์สั่งสม เฟลิเบียงอ้างอิงคำพูดเหล่านี้ของปูแซ็งแทบจะตามตัวอักษร แล้วยังพึงพอใจที่จะวิพากษ์และขยายความเพิ่มเติมในเนื้อความขนาดยาวท่อนหนึ่ง[9] บทวิพากษ์นี้แจงอย่างเป็นทางการถึงหลักสำคัญๆ ในระบบการถ่ายทอดของราชบัณฑิตยสถานอันว่าด้วยจิตรกรรมประเภทเล่าเรื่อง เฟลิเบียงย้ำอย่างยิ่งและในทันทีว่าจิตรกร “เอ่ยถึงการเลือกหัวข้อก่อนอื่นใด” หัวข้อที่เป็น “เหตุการณ์พิเศษสุดอันควรสรรเสริญ” จึงเห็นได้ว่าเฟลิเบียงก็ยังคงตอกย้ำสถานภาพอันเลอเลิศค่าของจิตรกรรมแนวเล่าเรื่อง

---

[5] Roland Fréart de Chambray, *Idée de la perfection de la peinture*, Mans, 1662 ; Minkoff Reprint, Genève, 1973, p. 11. เฟรอารท์ เดอ ชองเบรย์ (1606-1676) เป็นนักทฤษฎีศิลปะและสถาปัตยกรรมชาวฝรั่งเศส ตำราของ Franciscus Junius คือ *De pictura veterum libri tres*, Amsterdam, 1637.

[6] *Ibid.* pp. 118-119.

[7] “กฎเกณฑ์” อื่นๆ ที่ปรากฏในจดหมายฉบับเดียวกันนี้ เป็นการหยิบยืมมาจากผู้รู้ชาวอาหรับคือ Alhazen ดู *Lettres et propos sur l’art*, Paris, Hermann, 1994, pp. 174-175.

[8] *Ibid.,* p. 175.

[9] André Félibien*, Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, *op. cit*., p. 206.

โดยมีปูแซ็งผู้ ไม่เคยวาด “เหตุการณ์สามัญและต่ำช้า” ยืนยันเกียรติคุณดังกล่าว ดังนั้นจึงไม่เป็นที่ประหลาดใจว่าเฟลิเบียงเน้นย้ำจุดมุ่งหมายของเหล่าเนื้อเรื่องที่ทรงเกียรติซึ่งจะ “สามารถอบรมสั่งสอนและตอบสนองความคิด โดยสร้างความอภิรมย์หรรษาต่อสายตา” ความคิดเรื่องบทบาทของงานอันดับแรก (le grand genre) ในการสั่งสอนให้ความรู้ ยังคงเกร่อไปตลอดสมัยโบราณ

คำว่า “งาม” “ทรงเกียรติ” “สั่งสอน” “อัจฉริยะ” “เพลิง” และความคิดเรื่องแรงบันดาลใจจากเบื้องบนเหล่านี้ออกมาจากปลายปากกาของชาร์ลส์ อัลฟงส์ ดูเฟรส์นัว (Charles-Alphonse du Fresnoy, 1611-1668) เช่นกันว่าด้วยเรื่องประดิษฐกรรม

> เมื่อเข้าใจดังกล่าวแล้ว จึงจำเป็นต้องเลือกเนื้อเรื่องที่งดงามและทรงเกียรติ โดยในตัวของมันเองควรมีรัศมีความล้ำค่า และมวลหมู่เสน่ห์ทั้งหลายอันสามารถคงอยู่ได้ด้วยสีสันและลายเส้นที่ชดช้อย เนื้อเรื่องดังกล่าวจึงทำให้ศิลปะอันเพียบพร้อมสมบูรณ์มีพื้นที่ที่ควรคู่และมีหัวข้อกว้างพอให้ได้สื่อถึงสิ่งที่ตนสามารถ รวมทั้งชี้ให้เห็นบางอย่างที่ละเอียดอ่อน เหมาะสม มีรสชาติ พร้อมที่จะสั่งสอนและให้ความกระจ่างต่อจิตนึกคิด
>
> ในที่สุด ข้าพเจ้าก็เข้าเรื่อง โดยแรกเริ่ม ข้าพเจ้าจะพบผ้าใบว่างเปล่าซึ่งจำเป็นต้องจัดวางกลไกโดยรวม (คงต้องเรียกเช่นนี้) ของภาพของคุณ รวมถึงความคิดนึกของอัจฉริยะผู้คล่องแคล่วและแกร่งกล้า เหล่านี้ที่เราเรียกกันว่า ประดิษฐกรรมนั่นเอง
>
> ความที่เป็นเทวนารี (Muse) ผู้กอปรไปด้วยคุณสมบัติทั้งหลายของเหล่าพี่สาวน้องสาวของเธอ และได้รับแรงเร้าจากพระเพลิงของเทพอพอลโล จึงเป็นเทวนารีที่สูงส่งกว่าผู้อื่น และเจิดจรัสด้วยพระเพลิงที่เฉิดฉาย[10]

โรเจร์ เดอ ปีลส์ (Roger de Piles, 1635-1709) ผู้แปลโคลงละตินของดู เฟรส์นัวย์ อธิบายเพิ่มเติมเนื้อความท่อนที่อ้างมานี้ไว้อย่างยืดยาว โดยย้ำถึงบทบาทการอบรมสั่งสอนของ “เหตุการณ์ตระการตา” ในทางทฤษฎีและในเชิงอุดมคติ เหตุการณ์ที่สื่อออกมาควรต้องชักนำให้ผู้ชมรู้สึกร่วมอยู่ในเรื่องราวด้วย หมายความว่า ควรได้ส่งผลกระตุ้นทางจิตวิญญาณนั่นเอง[11] เดอปีลส์อธิบายว่า เฉกเช่น เทวนารี (Muse) มโนทัศน์เรื่องประดิษฐกรรมเชื่อมโยงกับอักษรศาสตร์ที่ช่วยให้จิตรกร “กระเถิบตัวสูงขึ้น ไกลเหนือเหล่าผู้อื่นที่ทำได้เพียงคลานติดพื้น” ศักดิ์ศรีของจิตรกรรมขึ้นกับความรอบรู้ของศิลปินผู้ควรขวนขวายหามาใส่ตน เดอปีลส์ถึงกับแนะนำรายการตำราที่ควรอ่าน หรือ “ตู้หนังสือของจิตรกร”[12]

เมื่อเดอปีลส์เขียนถึง “ประดิษฐกรรม” เสียเอง โดยอุทิศให้เป็นส่วนสำคัญใน *“ตำราการเรียนรู้จิตรกรรมเป็นระบบ”* (Cours de peinture par principe) ในช่วงหนึ่งก็ได้เอ่ยถึง “กวีและกระทั่งนักวาทศิลป์”[13] ในลักษณะของการเปรียบเทียบ เป็นที่ชวนสังเกตว่า เดอปีลส์เห็นพ้องกับเฟรอาท์ เดอ ซองเบรย์ (ที่เดอปีลส์ได้อ้างถึงในคำอธิบายบทแปลตำราของดู เฟรนัวย์) ว่า ลำดับเริ่มต้นของงานจิตรกรรมนั้นเป็นเรื่องเกี่ยวพันกับ “จิตรกรผู้ช่ำชอง” มากกว่า “ชายหนุ่มผู้เริ่มเรียน” เพราะผู้เริ่มต้นยังอยู่ในช่วงการฝึกหัด แล้วยังต้องเอาใจใส่กับขั้นตอนพื้นฐานอื่นๆ อาทิ การวาดเส้น ลงสี จัดองค์ประกอบ เดอปีลส์จึงเห็นว่าการค้นหาหัวข้อที่วาดเป็นเรื่องที่เป็นไปได้ภายหลังจากการเรียนรู้ที่จะ “ลอกเลียน” กล่าวคือ ทักษะการเลียนแบบมาก่อนการใช้จินตนาการ ฝีมือและสายตาอันถี่ถ้วนต้องพร้อมสมบูรณ์ก่อนที่ศิลปินจะเริ่มเข้าสู่ประดิษฐกรรมที่ถูกนิยาม

---

[10] Roger de Piles, *L'art de peinture de Charles-Alphonse du Fresnoy*, traduit en français, enrichi de remarques, augmenté d'un dialogue sur le coloris, 1672 ; Minkoff Reprint, Genève, 1973, p. 12.
[11] *Ibid*., pp. 134-135.
[12] *Ibid.,* p. 132.
[13] Roger de Piles, *Cours de peinture par principe* (1708), rééd. Gallimard, 1989, p. 30.

เสมือนจุดหมายปลายทางของผู้เรียนรู้และจุดเริ่มต้นสำหรับ “จิตรกรผู้ช่ำชอง” ในมุมมองนี้ ประดิษฐกรรมจึงสงวนไว้ในบั้นปลายของการฝึกฝน และคงไว้ซึ่งเครื่องหมายประจำตัวของจิตรกรที่แท้ อีกประการหนึ่ง การยกมอบเรื่องประดิษฐกรรมให้เป็นเอกลักษณ์ของจิตรกรที่เป็นหลักเป็นฐานแล้ว ในขณะที่ลักษณะเด่นของผู้กำลังเรียนรู้คือการฝึกฝน “ทักษะ” ก่อนอื่นใด จึงยิ่งย้ำเรื่องประดิษฐกรรมในฐานะขั้นตอนทางปัญญาของจิตรกรรม และพลอยให้ค่าต่อความสามารถทางจินตนาการ นั่นหมายถึงว่า “ความรอบรู้” ของจิตรกรผนวกเอาทั้งความปราดเปรื่องทางความคิดและสัมฤทธิ์ผลเชิงจินตนาการ เดอปีลส์กล่าวในจุดนี้อย่างชัดเจน โดยเน้นถึงปฏิสัมพันธ์ควบคู่ระหว่างจิตรกรรมและกวีนิพนธ์ ว่า

> จิตรกรผู้มีอัจฉริยภาพจะสามารถแสดงความปราดเปรื่องนี้ออกมาในทุกๆ ส่วนของงานที่ปฏิบัติ แต่ส่วนที่เปิดโอกาสให้ชี้ถึงสิ่งที่มาจากความคิด จินตนาการ และความรอบคอบ เป็นที่แน่นอนว่า คือประดิษฐกรรมซึ่งทำให้จิตรกรรมสามารถก้าวย่างทัดเทียมกวีนิพนธ์[14]

ไม่เพียงแต่ประดิษฐกรรมจะสื่อถึงการเสริมเพิ่มพูนคุณค่าในตัวจิตรกรเองแล้ว ยังสื่อถึงสถานภาพสูงส่ง ชวนสรรเสริญของศิลปะการวาด ประดิษฐกรรมเป็นหนทางการเสริมค่าและการชี้ถึงสมรรถภาพภายใน (ความคิด จินตนาการ ความรอบคอบ) ในขณะที่การลอกเลียนกลับไม่เพียงพอที่จะสร้างความพึงพอใจให้ผู้ชมผู้มีความรู้และผู้ไม่ได้แสวงหาความสำราญทางสายตาเท่านั้น

จิตรกรรมมีภารกิจต้องอบรมให้ข้อคิดต่อผู้ชม และเช่นเดียวกัน จิตรกรเองก็ต้องแสวงหาความรู้เพื่อจะสามารถยกระดับทั้งผลงานของตนและตนเอง ในความเห็นของเดอปีลส์ จินตนาการและความจำซึ่งมุ่งไปสู่ความสมบูรณ์ของงานจิตรกรรม เป็นเพียง “เรื่องที่ผ่านตามาแล้ว” (déjà-vu) โดยทั้งคู่จะให้ก็แต่ความคิดเบ็ดเสร็จ และภาพพจน์สำเร็จรูป ดังนั้นเดอปีลส์จึงเรียกร้องการแสวงหาที่มีพลวัต ซึ่งไม่ตีกรอบแค่ในคลังส่วนบุคคล ประดิษฐกรรมที่เกี่ยวพันกับความเข้าใจในเนื้อเรื่องที่จะวาดเป็นกระบวนการสร้างคุณลักษณะทางปัญญาให้จิตรกรรม ผ่านการข้องแวะกับตัวบทและกับ “สหายผู้รู้แจ้ง” การพับเก็บตัวในฐานะหนทางที่จะสร้างผลงานไม่พอเพียงสำหรับประดิษฐกรรม การทำให้ศิลปะเป็นกิจทางสังคมกลับส่งผลให้เกิด “ความตื่นตัว” ที่เดอปีลส์ย้ำนักว่าเป็น “เอกลักษณ์ของศิลปินและกวีผู้ยิ่งใหญ่” อัจฉริยภาพจะก่อเกิด “สูงส่ง” และ “เติบโต” ก็ด้วยการค้นคว้าภายนอกตัวและอย่างมีพลวัต เดอปีลส์ไม่ได้มองอัจฉริยะประหนึ่งคุณสมบัติแต่กำเนิดเป็นกรรมสิทธิ์ไม่ได้ แต่เป็นคุณลักษณะที่ทำให้สมบูรณ์แบบได้ รับมาได้

จะเห็นว่าเดอปีลส์ไม่ได้เริ่มด้วยการให้นิยามของประดิษฐกรรม แต่พยายามย้ำถึงความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งระหว่างเรื่ององค์ประกอบศิลป์ (composition) ตำแหน่งการจัดวาง (disposition) และการประดิษฐ์คิดค้น (invention) ทั้งสามส่วนแยกลำดับกัน โดยที่ 2 ส่วนหลัง แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง กล่าวคือ “องค์ประกอบศิลป์หมายรวมถึงประดิษฐกรรมและตำแหน่งการจัดวาง ด้านหนึ่งคือการคิดสร้างสิ่งต่างๆ อีกด้านหนึ่งคือรู้ที่จะจัดวางสิ่งเหล่านั้น“[15] และด้วยความเอาใจใส่ต่อความชัดเจน ในลำดับต่อมา เดอปีลส์จึงพิถีพิถันที่จะ “วิพากษ์” และ “อธิบาย” แนวคิดเรื่องประดิษฐกรรมที่ได้นิยาม ผู้เขียนชี้แจงถึงคำที่เลือกใช้โดยพยายามชี้เฉพาะเจาะจงมากเท่าที่จะทำได้

> ข้าพเจ้าจึงคิดว่าประดิษฐกรรมคือการเลือกสิ่งต่างๆ ที่ควรลงสู่ในองค์ประกอบของเนื้อเรื่องที่จิตรกรต้องการวาด

---

[14] *Ibid*., p. 35.
[15] *Ibid*., p. 30.

> ข้าพเจ้ากล่าวว่า คือการคัดเลือก เพราะไม่ควรนำเอาสิ่งต่างๆ เข้ามาในภาพโดยปราศจากการพิจารณา และโดยไม่ได้มีส่วนร่วมต่อปฏิกิริยาท่าทางและลักษณะของหัวข้อ ข้าพเจ้ายังกล่าวอีกว่าสิ่งเหล่านี้ควรลงสู่องค์ประกอบภาพ ไม่ใช่ประกอบขึ้นเป็นภาพ เพื่อที่จะไม่สับสนระหว่างประดิษฐกรรมและตำแหน่งการจัดวาง และเพื่อว่าส่วนสุดท้ายนี้จะรับบทบาทหน้าที่อย่างอิสระเต็มที่ อันคือการจัดวางสิ่งต่างๆ เหล่านี้อย่างเหมาะสม[16]

เดอปีลส์เลือกใช้คำและแบ่งแยกลำดับอย่างพิถีพิถัน คำว่า "การคัดเลือก" (choix) และ "ลงสู่" (entrer) ทั้งสองคำหวนกลับมา พร้อมคำอธิบายไขความกระจ่าง ประกาศบอกอย่างเป็นทางการในแต่ละครั้งด้วยวลีนำของประธาน ("ข้าพเจ้ากล่าวว่า") ประการหนึ่ง สังเกตได้ว่าในความเห็นของเดอปีลส์ ประดิษฐกรรมไม่ได้ผูกติดกับหัวข้อเรื่องโดยอัตโนมัติ แล้วยังไม่ใช่เพียงเรื่องสมรรถภาพในการจัดการหัวข้อ ดังที่ได้ย้ำไปก่อนหน้านี้แล้ว การจัดประเภทงานจิตรกรรมกำหนดขึ้นจากประเภทของหัวข้อเรื่อง ในขณะที่ประดิษฐกรรมคือ "การคัดเลือกสิ่งต่างๆ ที่สื่อถึงเนื้อเรื่องได้ด้วยตัวมันเอง"[17] ประดิษฐกรรมจึงไม่ได้เป็นเรื่องแปลกแยกโดยสิ้นเชิงจากหัวข้อเรื่อง แม้ว่าเดอปีลส์จะกล่าวให้เห็นความละเอียดอ่อนซับซ้อน เดอปีลส์แบ่งประดิษฐกรรมออกเป็น 3 ประเภท ซึ่งอันที่จริงก็เป็นเพียงทำตามแบบการจัดประเภทจิตรกรรม (ประดิษฐกรรมแนวเรื่องราว คติธรรม และปริศนา) เดอปีลส์อธิบายว่าประดิษฐกรรมแนวเรื่องราวครอบคลุมถึง "ภาพเหมือนบุคคล ภาพท้องถิ่นต่างๆ สัตว์ และผลผลิตทางศิลปะและธรรมชาติทุกอย่าง" จึงชัดเจนว่าในความเห็นของเดอปีลส์ ต้องเข้าใจเรื่องประดิษฐกรรมในความหมายกว้างที่สุด (แต่โดยไม่สับสนกับเรื่องตำแหน่งการจัดวาง) ไม่ว่าความหมายของงานแต่ละประเภทจะมีขอบเขตจำกัดอย่างไรก็ตาม หรือในศัพท์เฉพาะทางสมัยใหม่ แนวคิดเรื่องประดิษฐกรรมคือเรื่องของ*วัตถุที่เป็นรูปทรง* (objets figuratifs) ที่ศิลปินจะคัดสรรเพื่อประกอบกันเป็นเนื้อเรื่องโดยคำนึงถึงประเภทของเนื้อเรื่อง

ทว่า การลื่นไหลระหว่างประดิษฐกรรมและหัวข้อเรื่อง/เนื้อเรื่องก็เกิดขึ้นจนสังเกตแทบไม่เห็น เมื่อเดอปีลส์รวมเอา "การเลือกหัวข้อเรื่อง" เข้าไว้ในคุณสมบัติ 3 ประการของประดิษฐกรรมแนวเรื่องราว[18] อีก 2 ส่วนที่เหลือคือความเที่ยงตรงและความชัดเจน สำหรับเดอปีลส์แล้วประดิษฐกรรมใกล้เคียงกับการปฏิบัติ แต่อย่างไรเสียยังคงอยู่ในด้านการตระเตรียม ในด้านของมโนทัศน์ กล่าวคือ เป็น "การครุ่นคิด" ก่อนลงมือปฏิบัติ "ประดิษฐกรรม" ไม่ได้พึ่งแต่ "จินตนาการ" ไปเสียทั้งหมด โดยยังคงสืบเนื่องมาจากการสร้างเสริมปัญญาก่อนอื่นใด และเดอปีลส์ก็เน้นความคิดดังกล่าวในตำรา "*ความคิดเรื่องจิตรกรผู้สมบูรณ์แบบ*" ไว้ว่า "ประดิษฐ์กรรมก่อเกิดจากการอ่าน ในขณะที่หัวข้อเชิงอภิปรัชญาเรียกร้องประสิทธิผลทางจินตนาการ"[19] ประดิษฐกรรมไม่ใช่ผลลัพธ์โดยตรง แต่เริ่มต้นจากภายนอก จึงควรต้องอ่านเพื่อประดิษฐ์คิดสร้าง จินตนาการนั้นสงวนไว้สำหรับหัวข้อทางคติธรรม (allegory) ก่อนอื่นใด ไม่ได้หมายความว่างานของจิตรกรผู้เล่าเรื่องนั้นขาดซึ่งจินตนาการ แต่จินตนาการไม่ควรมาก่อนหน้าต้นเค้าที่เป็นลายลักษณ์ เดอปีลส์คำนึงถึงความสำคัญของความรู้ โดยไม่ติดกับความคับแคบ เพราะการเคารพตัวบทอย่างเที่ยงตรงหาใช่ "สาระของจิตรกรรม" แม้จะเป็น "คุณสมบัติแรกของเรื่องเล่า" การคัดลอกด้วยการถ่ายทอดตัวบทลงเป็นภาพ ไม่ควรกีดขวางประกายเฉพาะตัวงานจิตรกรรม หมายความว่า จิตรกรเฉกเช่นเดียวกับกวีสามารถมี "อภิสิทธิ์ปานกลาง" ที่จะส่งเสริมประดิษฐกรรม เดอปีลส์จึงเล็งเห็นว่ามีความเป็นไปได้ในปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวบทและภาพที่จะผนึกการลอกเลียนอย่างเที่ยงตรงเข้ากับงานจินตนาการที่ถูกยึดว่าเป็นลักษณะเฉพาะของงานทางคติธรรม ดังนี้แล้ว เดอปีลส์ไม่อาจปฏิเสธได้ว่า

---

[16] *Ibid.*, p. 30. ย้ำเส้นใต้โดยผู้วิจัย
[17] *Ibid*., p. 31.
[18] *Ibid*., p. 39.
[19] Roger de Piles, *L'Idée du Peintre parfait* (1715), rééd. Gallimard, 1993, p. 52.

ประดิษฐกรรมไม่ได้กีดกัน “อัจฉริยภาพอันรุ่มรวย” เหตุเพราะแนวคิดเรื่องประดิษฐกรรมเกี่ยวพันกับปัจจัยต่างๆ หลากหลาย

ประดิษฐกรรมเกี่ยวข้องทั้งกับการเลือกสิ่งต่างๆ และการคัดเลือกเนื้อเรื่อง รวมไปถึงการไตร่ตรองครุ่นคิดเกี่ยวกับเนื้อเรื่องโดยที่ตัวบทต้นเค้าจะเชื่อมต่อกับเอกลักษณ์เฉพาะตนของผู้สร้าง หัวข้อที่จะวาดมีที่มาจากตัวบท แต่ไม่ได้ขัดขวางประดิษฐกรรมในความหมายของ “อัจฉริยภาพอันรุ่มรวย” และในที่ซึ่งอภิสิทธิ์บางอย่างได้เข้ามายุ่งเกี่ยว “เศษเสี้ยวในเชิงกวี” จะช่วยเคลือบเงาให้กับประดิษฐกรรม เดอปีลส์คงอยู่ในอาณัติของตัวบทมากจนกระทั่งยินยอมให้มีคำจารึกในภาพเพื่อการอ่านภาพที่สะดวกชัดเจนขึ้น เดอปีลส์จึงต้องการภาพที่สื่อวาจาได้อย่างสมบูรณ์และ “ตามตัวอักษร”

บทปฏิบัติ

เมื่อเลือกหัวข้อ “อันทรงเกียรติ” จิตรกรรมสร้างความชอบธรรมให้ตนโดยหยั่งรากลงในตัวบท ตัวเลือกของปูแซ็งที่เฟ้นเรื่องราวจากไบเบิลภาคพันธสัญญาเดิมเพื่อวาดภาพสำหรับปวงแตลจึงไม่ชวนให้แปลกใจ ประดิษฐกรรมของปูแซ็งนั้นเป็นเรื่องเชิดชูคุณธรรมแม้ว่าแฝงเป้าหมายที่จะสร้างความปรีดิ์เปรมหรือ “สร้างสรรค์ภาพอันชวนอภิรมย์” โดยรวมแล้ว ประเด็นการถกในบทอภิปรายของราชบัณฑิตสถานได้แตะเข้ากับปัญหาของประดิษฐกรรมเมื่อได้พบความคลาดเคลื่อนระหว่างตัวบทที่มาและตัวภาพ นั่นคือ ปูแซ็งไม่ได้วาดอูฐทั้ง 10 ตัว ตามที่ไบเบิลระบุ ปูแซ็งถืออภิสิทธิ์อันชอบธรรมของศิลปินผู้สร้าง และเดอปีลส์เองก็ไม่ได้กล่าวหรอกหรือว่าความเที่ยงตรงหาใช่ “สาระของงานจิตรกรรม”? หากแต่ ปัญหาตั้งขึ้นมาในแง่ของการเคารพต่อตัวบทศักดิ์สิทธิ์ (และต้องระบุว่าไม่ใช่ในแง่ของศรัทธาความเชื่อของตัวจิตรกร) ดังนั้นจึงเป็นปัญหาการเคารพต่อตัวทฤษฎีที่ราชบัณฑิตยสถานพากเพียรจะสร้างขึ้นมาผ่านตัวอย่างของปูแซ็งในช่วงต้นของการตั้งสถาบัน หรืออาจกล่าวได้อีกว่าเป็นปัญหาเรื่องการคำนึงถึงรายละเอียดหนึ่งที่ไม่ไร้ความสำคัญในศิลปะการเล่าเรื่อง บทอภิปรายเกี่ยวพันอย่างใกล้ชิดกับประเด็นของประดิษฐกรรมไม่ว่าจะด้วยเรื่องความซื่อสัตย์ต่อตัวบท ผลจากการเบี่ยงเบน (เอลีเยเซอร์จะถูกมองเป็นพ่อค้าเพชรนิลจินดา) หรือ แรงบันดาลใจจากแบบทางประติมากรรม

6. Nicolas Poussin,
***Bacchanal before a Statue of Pan*,**
1631-33, oil on canvas,
100 x 142,5 cm,
London, National Gallery.

คำถามในเบื้องต้น คือ เหตุใดจึงเลือกเรื่องราวของเอลีเยเซอร์และเรเบคาห์? จะชี้แจงตัวเลือกนี้ด้วยอะไร? หากพิจารณาผลงานโดยรวมของปูแซ็ง จะพบหลายหัวข้อที่เปิดทางให้แสดงภาพสาวงามต่างๆ ภายในรูปเดียวกัน อาทิ *“งานรื่นเริงดื่มเหล้าองุ่น”* (รูปที่ 6) *“อาคิลิสในหมู่บุตรีของไลโคมิดีส”* (Achilles and

Daughters of Lycomede, รูปที่ 7, 8) หรือ *"ทารกโมเสสพ้นจากน้ำ"* (รูปที่ 9) แต่ในที่นี้ หัวข้อทางกามารมณ์จากเทพปกรณัมซึ่งพบน้อยในช่วงต้นวิชาชีพของปูแซ็ง เช่น *"งานรื่นเริงดื่มเหล้าองุ่น"* หรือ *"เทพีไดอะนาและเหล่านารีผู้ติดตามกำลังสรงน้ำ"* อันเป็นหัวข้อที่ปูแซ็งไม่เคยวาดและศิลปินในศตวรรษต่อมาจะชื่นชอบมาก เพราะเป็นข้ออ้างในการวาดภาพเปลือยโป๊ได้เป็นอย่างดี เหล่านี้กลับไม่อยู่ในความสนใจของปูแซ็ง บัญชีงานสะสมของปวงแตลก็ไม่ได้เผยถึงผลงานในเนื้อเรื่องลักษณะดังกล่าว[20] หัวข้อเรื่องอาคิลิสในรูปโฉมของเด็กสาวแล้วพบตัวตนที่แท้จริงด้วยอุบายของยูลิซิส ยิ่งดูไม่เหมาะกับการสื่อถึงความงามของอิสตรี อาจด้วยลักษณะที่*ขัดแย้ง*อยู่ในตัว โดยเฉพาะภาพที่แสดงเรื่องราวนี้ทั้ง 2 ภาพวาดขึ้นในภายหลัง (หากยึดเอาตามลำดับเวลาที่จัดขึ้นมา) ราวกับว่าปูแซ็งไม่เคยนึกถึงมาก่อนหน้านั้น ส่วนหัวเรื่องทารกโมเสสถูกช่วยมาจากน้ำ ปูแซ็งก็น่าจะได้เลือกเพราะโดยทั่วไปเนื้อเรื่องแสดงกลุ่มหญิงสาวซึ่งประกอบด้วยราชธิดาชาวอียิปต์พร้อมเหล่าหญิงผู้ติดตาม และปูแซ็งเองคุ้นเคยกับหัวข้อนี้เป็นอย่างดีเนื่องจากเคยวาดมาแล้วอย่างน้อยสองหน ยิ่งไปกว่านั้น ยังมีประเด็นใกล้เคียงกับเรื่องของ *"เอลีเยเซอร์และเรเบคาห์"* กล่าวคือ การทำทานและการพยากรณ์ล่วงหน้า

7. Nicolas Poussin,
***Achilles and Daughters of Lycomede*,**
1656, oil on canvas, 100.5 x 133.5 cm,
Richmond, Virginia Museum of Fine Arts.

8. Nicolas Poussin,
***Achilles and Daughters of Lycomede*,**
1651, oil on canvas, 96.5 x 129.5 cm,
Boston, Museum of Fine Arts.

เมื่อเรเบคาห์ให้เอลีเยเซอร์และอูฐดื่มน้ำ อันเท่ากับทำให้คำอธิษฐานภาวนาของเอลีเยเซอร์ต่อพระเจ้าเป็นจริงขึ้นมา เรเบคาห์จึงให้ภาพของทาน ทานอันอัศจรรย์ที่เป็นตัวตนขึ้นทันทีที่เอลีเยเซอร์จบคำอธิษฐาน การให้ทานจึงตอบคืนด้วยสิ่งของล้ำค่าที่มอบให้เป็นของกำนัลตอบแทน และเป็นการยืนยันชี้ชัดถึงหญิงผู้ได้รับเลือก ทานที่เป็นข้าวของวัตถุคือผลจากการมีเมตตาปราณี จากการให้น้ำดับกระหาย น้ำมีบทบาทสำคัญที่จะนำ*ผล*มาสู่ กล่าวคือ เช่นเดียวกับที่ทารกโมเสสถูกเก็บขึ้นมาจากน้ำ เครื่องประดับเหล่านั้นก็*หลั่งไหล*มาอันเนื่องจากน้ำซึ่งหญิงสาวให้บ่าวของอับราฮัมดื่ม หากแต่ปูแซ็งไม่ได้เลือกวาดเรื่องราวการช่วยทารกโมเสส ซึ่งน่าจะเอื้อต่อการแสดงกลุ่มหญิงสาว (ราชธิดา Thermutis และหญิงสาวผู้ติดตาม) แต่กลับเฟ้นหัวข้อที่ไม่แฝงแนวคิดเรื่องชนชั้นที่ปรากฏออกมาระหว่างราชนิกูลและเหล่าสาวใช้ ปูแซ็งเลือกเอาเนื้อเรื่องของความทัดเทียมทางสังคม โดยมีหญิงสาวต่างๆ มาประชันกัน*ในแง่ของความงาม*อยู่ภายในพื้นที่ของภาพ มีเพียงท่าทางการประกอบกรรมดีมีคุณธรรมที่จะแยกแยะเรเบคาห์ และตัวบทไบเบิลซึ่งเป็นต้นเค้าศักดิ์สิทธิ์ก็เอื้อให้ในสิ่งที่เหลือ โดยระบุถึงความงามของนาง ("หญิงสาวช่างงามชวนชม")

[20] Jacques Thuillier et Claude Mignot, *op. cit*.

9. Nicolas Poussin, *The Finding of Moses*, 1647, oil on canvas, 121 x 195 cm, Paris, Louvre.

เหตุผลง่ายๆ อีกเหตุผลหนึ่งอาจอธิบายการไม่เลือกหัวข้อ *"ทารกโมเสสพ้นจากน้ำ"* คือปูแซ็งเคยวาดให้ปวงแตลมาแล้วหนึ่งสำนวนในปี 1647[21] (รูปที่ 9) จิตรกรเขียนบอกต่อชองต์ลู (Chantelou) ว่า "ข้าพเจ้าไม่ใช่ผู้ที่ขับเพลงคราใดแล้วมีเพียงโทนเดียวเสมอ ข้าพเจ้ารู้ที่จะปรับเปลี่ยนตามที่ข้าพเจ้าต้องการ"[22] ปูแซ็งต้องแสดงถึงความสามารถทางการประดิษฐ์คิดค้นโดยเฟ้นหาหัวข้อใหม่อันจะเอื้อให้ตีแผ่ความงามของอิสตรี แม้กระนั้นอาจสังเกตว่า ในประการแรก จิตรกรได้ดึงเรื่องราวมาจากแหล่งเดียวกันกับภาพ *"ทารกโมเสสพ้นจากน้ำ"* นั่นคือพระคริสต์ธรรมคัมภีร์ภาคพันธสัญญาเดิม และในประการต่อมา เห็นชัดว่าสัดส่วนของทั้งภาพ *"ทารกโมเสสพ้นจากน้ำ"* (121 x 195 ซม.) และ *"เอลีเยเซอร์และเรเบคาห์"* (118 x 198 ซม.) แทบจะเท่ากัน[23] ปูแซ็งคงไม่คิดจะวาดภาพที่สองนี้ให้เข้าคู่กับภาพแรกที่วาดมาก่อนหนึ่งปี หากแต่ความคล้ายคลึงกันของทั้งสองภาพที่มีเจ้าของคนเดียวกัน เชื้อเชิญอย่างเลี่ยงไม่ได้ให้เกิดการเปรียบเทียบสร้างความเป็นคู่ขนาน กล่าวคือ เรื่องราวของโมเสสนั้นพยากรณ์ล่วงหน้าถึงองค์เยซู ส่วนเรเบคาห์ก็บอกเป็นนัยถึงพระแม่มารี[24] โมเสสที่ราชธิดาฟาโรห์มาค้นพบ คล้ายกับเรเบคาห์ที่บ่าวของอับราฮัมมาเจอ ทั้งคู่ห้อม

---

[21] *Nicolas Poussin 1594-1665*, cat. exp. par P. Rosenberg et L. A. Prat, Galerie nationale du Grand Palais, 27 septembre 1994 - 2 janvier 1995, RMN, 1995, pp. 372-374. ดูเพิ่มเติมบทวิเคราะห์ภาพโดย Louis Marin, "Récompenses d'un regard, ou Moïse tiré des eaux", in *Sublime Poussin*, Seuil, 1995, pp. 175-185. น่าเสียดายว่า ภาพประกอบในเล่มดังกล่าวนี้ไม่สอดคล้องกับตัวบท... ภาพทั้งคู่อยู่ที่ลูฟว์ ภาพที่ดันไปประกอบตัวบทวาดก่อนหน้านั้น ในปี 1638

[22] จดหมายถึงชองต์ลู วันที่ 24 มีนาคม 1647 (*Lettres et propos sur l'art, op. cit.*, p. 128)

[23] หนึ่งในเชิงอรรถของ Christopher G. Hughes ตั้งข้อสันนิษฐานว่าปวงแตลอาจคิดทำให้ภาพทั้งสองนี้เข้าคู่กัน อีกประการหนึ่งผู้เขียนยังย้ำอีกว่าในเวลาต่อมา เมื่อภาพทั้งสองเข้ามารวมอยู่ในคลังสมบัติของพระเจ้าหลุยส์ที่สิบสี่ ทรงรับสั่งในปี 1701 ต่อ 2 จิตรกร อองตวน กอยแปล (Antoine Coypel) และ ชาร์ลส์ เดอลา โฟส (Charles de la Fosse) ให้วาดภาพคู่ขนาดเหมือนกันแสดงฉาก "*เอลีเยเซอร์และเรเบคาห์*" และ "*ทารกโมเสสพ้นน้ำ*" ภาพทั้งคู่แขวนไว้ในห้องทรงบิลเลียดที่พระราชวังแวร์ซายส์ ดู Christopher G. Hughes, "*Embarras* and *Disconvenance* in Poussin's *Rebecca and Eliezar at the Well*", *Art History*, vol. 24, no. 4, September 2001, pp. 493-519.

[24] สำหรับการตีความตอนดังกล่าวในรูปแบบของการเทียบเคียง (l'interprétation typologique) ดูบทต่อไป

ล้อมโดดเด่นด้วยสายตาที่มารวมกัน เฟลิเบียงเล่าไว้ว่าภาพ *"เอลีเยเซอร์และเรเบคาห์"* กระตุ้นให้ "หญิงผู้หนึ่งซึ่งเรารู้จักกันดี" เกิดความปรารถนาจะได้มาเป็นเจ้าของ และเช่นเดียวกัน ภาพ *"ทารกโมเสสพ้นจากน้ำ"* ก็กระตุ้นให้ชองต์ลู เกิด "ความรักใคร่" ยามที่ได้เห็น[25] ภาพทั้งสองยืนยันผลสัมฤทธิ์ด้วยผลกระทบทางอารมณ์ที่มีต่อผู้ชม อย่างไรก็ตามโมเสสและเรเบคาห์มีบทบาทแตกต่างกันภายในเรื่องที่สื่อเสนอ ทารกโมเสสยื่นมือชี้บอกถึงหญิงผู้มารับเลี้ยง แต่เรเบคาห์ไม่เห็นหรือระบุใครผู้ใดนอกจากบ่าวของอับราฮัม ทานที่มาจากแม่น้ำไนล์และเป็นศูนย์รวมสายตาทุกคู่ เป็นหลักให้กระจายภาพสตรีนางต่างๆ ในขณะที่ ทานที่*ฟ้าประทาน* คือสิ่งที่*ต้องมอง*เนื่องจากคุณงามความดี (ก่อนหน้านั้น) และรูปโฉมของนาง ทารกโมเสสชี้ให้เห็น แต่เรเบคาห์คือบุคคลที่ต้องมอง ทารกจากแม่น้ำไนล์แฝงมิติของการส่งต่อ กล่าวคือ ทำหน้าที่เสนอ ในขณะที่เรเบคาห์กลับมีมิติย้อนตน กล่าวคือทำหน้าที่สื่อแทนถึงตน ทารกเป็นหลักหรือหมุดที่ยึดจับและแผ่กระจายสายตาต่างๆ หญิงสาวในฐานะทานจากสวรรค์ชี้บอกตนด้วยมือขวาที่ทาบบนทรวงอก

10. ซ้าย Nicolas Poussin, *Eliezer and Rebecca* (detail).
ขวา Alesso Baldovinetti, *The Annunciation,* 1447, tempera on wood, 167 x 137 cm, Florence, Uffizi.

ประดิษฐกรรมในความหมายของการคัดเลือกหัวข้อเรื่องเกี่ยวพันกับผลงานก่อนหน้านั้นที่กำหนดการหาเนื้อเรื่องแตกต่างออกไป รวมทั้งกระตุ้นเครือข่ายสัมพันธ์ที่แฝงตัวอยู่ นอกจากนี้ประดิษฐกรรมยังเกี่ยวพันกับผลงานอันเป็นที่มาของการว่าจ้างแม้ว่าจิตรกรจะไม่มีโอกาสเห็นก็ตาม คงต้องทวนความจำว่าปวงแตลนั้นได้ไปเห็นภาพของกิโด เรนี แสดงแม่พระกำลังเย็บปักถักร้อยพร้อมสตรีต่างๆ (รูปที่ 5) จุดเริ่มต้นจึงเป็นเรื่องทางศาสนา หรือเรื่องราวนอกขนบนั่นเอง (Apocrypha) ดังนั้น เนื้อเรื่องที่ปูแซ็งคัดมาจากพระคริสตธรรมคัมภีร์ภาคพันธสัญญาเดิมจึงตอบรับกับหัวข้อดังกล่าว ด้วยลักษณะเหมือนการเข้าคู่ การวาดภาพเหล่าสาวงามที่จะตรึงตาชวนมอง ต้องไม่เป็นการลดระดับจิตรกรรมให้ลงสู่ประเภทต่ำต้อย เหตุนี้ปูแซ็งจึงตัด

---

[25] จดหมายถึงชองต์ลู ลงวันที่ 24 พฤศจิกายน 1647 : "หากภาพ "*การพบทารกโมเสสในแม่น้ำไนล์*" ที่คุณปวงแตลครอบครอง ทำให้คุณหลงใหล หมายความว่าข้าพเจ้าได้วาดมันด้วยความถนุถนอมมากกว่าภาพของคุณกระนั้นหรือ?" (p. 134)

หัวข้อเทพปกรณัมเชิงกามารมณ์ทิ้ง สิ่งสำคัญคือต้องเฟ้นหัวข้อที่เหมาะสม หัวข้อที่เหมาะต่อการสื่อถึง “ความงามแตกต่างกัน” โดยไม่อุจจาดเลื่อนเปื้อน ดังนั้นแล้วผลทางอ้อมในการวาดภาพเรเบคาห์และหมู่สหายสตรี คือทำให้ไปใกล้เคียงกับภาพผลงานที่มาซึ่งแสดงภาพบุคคลผู้เป็นที่เคารพสักการะคือแม่พระผู้นิรมลและเพื่อนพ้อง อีกประการหนึ่ง เป็นที่ทราบโดยทั่วไปว่าในในระบบการตีความเชิงเทียบเคียง (typological interpretation) นั้น เรื่องราวของเรเบคาห์พยากรณ์ล่วงหน้าถึงเรื่องราวของมารี โดยเฉพาะการมีลักษณะพ้องกันหลายอย่างในระหว่างบุคคลทั้งสอง ไม่ว่าจะเป็น ท่าทางการวางตัว สีสันของอาภรณ์ สัญลักษณ์ (แจกัน-เหยือกน้ำ) วาดเรเบคาห์พร้อมเหล่าเพื่อนหญิงที่บ่อน้ำช่วยให้เลี่ยงหัวข้อทางศาสนาโดยแท้ ด้วยเพราะว่า “เป้าประสงค์” ดังที่เฟลิเบียงบันทึกไว้คือ “สร้างสรรค์ภาพอันชวนอภิรมย์”

Et in pictura ego

ปูแซ็งออกตัวไม่วาดซ้ำหัวข้อทารกโมเสสถูกเก็บขึ้นมาจากน้ำเนื่องจากผู้ว่าจ้างมีภาพเรื่องดังกล่าวอยู่แล้วหนึ่งสำนวน แต่ปูแซ็งยังคงหวนมายังเรื่องราวการมาพบกันระหว่างบ่าวของอับราฮัมและเรเบคาห์ที่ตนเคยวาดไว้แล้วสำหรับคาสิอาโน ดัล โปซโซ (Cassiano dal Posso - รูปที่ 2 และจะหวนกลับมาวาดอีกครั้งในเวลาต่อมา, รูปที่ 3) เมื่อเปรียบเทียบกับภาพสำหรับปวงแตล จำนวนบุคคลที่จำกัด (เรเบคาห์ไม่มีหญิงอื่นๆ ห้อมล้อม) และช่วงเวลาที่สื่อเสนอ แนะถึงผลและเป้าหมายที่แตกต่างกัน กล่าวคือ ไม่ปรากฏลักษณะเย้ายวนใจ “ชวนอภิรมย์” เป็นความสำคัญหลัก ดังนั้นสำนวนก่อนหน้าจึงไม่สื่อถึง “เป้าประสงค์” เดียวกันกับสำนวนที่วาดสำหรับปวงแตลซึ่งจำนวนหญิงสาวทั้งหลายชี้แจงเป็นอย่างดีถึงจุดมุ่งหมายของภาพ ปูแซ็งใช้วิธีเพิ่มจำนวนบุคคลรวมทั้งปรับเปลี่ยนเหตุการณ์ นั่นคือ รวมหมู่สหายต่างๆ และแสดงการมอบของกำนัลตอบแทน

เกมการสร้างความหลากหลายให้กับหัวข้อเดิมนี้เคยเกิดขึ้นมาแล้วมากกว่าหนึ่งหน อาทิ ภาพ 2 ชุดในหัวเรื่อง *“พิธีศีลศักดิ์สิทธิ์”* (The Sacrament) เป็นตัวอย่างของประดิษฐกรรมในรูปแบบของปูแซ็ง ส่วนอีก 2 ภาพ ด้วยหัวข้อ *“เหล่าชนเลี้ยงสัตว์แห่งดินแดนอาร์คาเดีย”* (The Shepherds of Arcadia, รูปที่ 11, 12) นอกจากจะแตกต่างตรงกันข้ามกันเพราะ “การจัดวาง” (disposition) แล้ว การหายไปของกะโหลกในสำนวนที่สอง ยังสร้างข้อถกเถียงและการตีความที่ต่างกันออกไป กระนั้นก็ตาม จากสำนวนแรกสู่สำนวนที่สอง จิตรกรเลือกช่วงเหตุการณ์เดียวกัน ช่วงขณะของการไขจารึกปริศนา ประดิษฐกรรมของปูแซ็งเกี่ยวพันกับผู้สร้างวาทกรรม เพราะประเด็นคือ ใครเป็นผู้พูด? ใครเอ่ยประโยคบนผนังโลงศพนั้น? (Et in Arcadia ego) ต้องทบทวนความจำว่าประดิษฐกรรมเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับการเลือกหัวข้อที่เป็น “ประธาน” ของภาพ ดังนั้นแล้วปูแซ็งให้ใครเป็นผู้พูด? หากว่าอัตตา (ego) ที่เขียนหรือจารึกไว้บนผนังหินมีนัยถึงกิจของการวาดก่อนอื่นใดซึ่งก็คือประธานที่เป็นตัวจิตรกรเองดังที่หลุยส์ มาแร็ง (Louis Marin) ได้อธิบายไว้[26] ประดิษฐกรรมในความหมายดังกล่าวจึงคือการคำนึงถึงตน การหวนมาสู่ตน อันเป็นความคิดตรงข้ามกับทฤษฎีของเดอปีลส์ เมื่อพิจารณาในแง่ของการเปล่งเสียง (enunciation) การเลือก “หัวข้อ” จึงแทบจะเป็นกิจแรกเริ่มที่วกเข้าสู่ตน (narcissic) หากทว่า “อัตตา” ยังคงมีเป้าหมายแบบ*สืบเนื่อง*เช่นกัน กล่าวคือ ผู้ที่มองคำว่า “อัตตา” จึงอ่านคำและแทนที่ตนลงในคำดังกล่าว หมายความว่า “อัตตา” โยงไปถึงเหล่าชนเลี้ยงสัตว์ที่รับบทบาทผู้อ่าน รวมไปถึงผู้ชมที่แทนตนในตำแหน่งของบุคคลเหล่านั้น หีบศพ-กระจกจึง*สะท้อน*ประธานผู้มองและอ่าน ประดิษฐกรรมในรูปแบบของปูแซ็งและในมิติควบคู่ของการอ้างอิงและการสะท้อนตนรวมเอาขั้วทั้งสามของการสื่อสารไว้ด้วยกัน ได้แก่ ผู้สร้างสรรค์ (จิตรกร-ประธาน) ผลงาน (หัวเรื่องที่วาด) และผู้ชม (ประธานผู้มอง)

---

[26] Louis Marin, *Détruire la peinture*, Champs, Flammarion, 1997.

11. Nicolas Poussin, *The Shepherds of Arcadia*, 1627, oil on canvas, 101 x 82 cm, Chatsworth.

12. Nicolas Poussin, *The Shepherds of Arcadia*, 1638, oil on canvas, 85 x 121 cm, Paris, Louvre.

การวาดซ้ำหัวข้อเดิมไม่ได้กีดกันการสรรสร้างที่รุ่มรวย และไม่ได้กระตุ้นให้คิดวิเคราะห์ลดน้อยลงไปกว่าเดิม เหล่านี้เผยถึงอีกด้านหนึ่งของมโนทัศน์เรื่องประดิษฐกรรมโดยชี้ถึงระดับความสำคัญยิ่งยวดของหัวข้อ แต่แม้จะเป็นหัวข้อที่ดึงมาจากตัวบทลายลักษณ์ ก็ยังคงต้องขึ้นกับตัวศิลปินเอง หรือ “อัตตา” ของประธานผู้วาด ปูแซ็งกล่าวไว้ว่า

> ความแปลกใหม่ในงานจิตรกรรมไม่ได้อยู่ที่หัวข้อใหม่เอี่ยมอ่องเป็นหลัก แต่อยู่ที่การจัดวางและสำนวนท่าทางที่ใหม่และชวนชม เหตฉะนี้ แม้จะเป็นหัวข้อสามัญเก่าแก่ ก็จะกลายเป็นใหม่และพิสดารขึ้นมา ใคร่ยกตัวอย่างภาพ *พิธีรับศีลมหาสนิทของนักบุญเจโรม* ของจิตรกรโดมินิกิโน (Dominichino) ที่มีท่าทางการแสดงออกและการเคลื่อนไหวแตกต่างอย่างสิ้นเชิงจากประดิษฐกรรม (หรือองค์ประกอบภาพ) ในหัวข้อเดียวกันของจิตรกรอะกอสติโน คาราชชิ (Agostino Carraci)[27]

การวาดภาพ *“เอลีเยเซอร์และเรเบคาห์”* ขึ้นใหม่อีกครั้ง โดยเคยวาดมาก่อนหน้านี้แล้วให้กับคาสิอาโน ดาล ปอซโซ ยิ่งชวนให้ประหลาดใจน้อยลง เพราะจิตรกรไม่เห็นว่าการจับหัวข้อเดิมจะเป็นเรื่องยุ่งยากอันใดหากศิลปินรู้ที่จะสร้างความหลากหลายให้หัวข้อด้วย “การจัดวางและสำนวนท่าทาง” ปัญหาไม่ใช่การเสาะค้นหัวข้อที่จะวาด แต่อยู่ที่*ประดิษฐกรรม*ในแง่ของการสร้างสรรค์ อีกนัยหนึ่งคือ ต้นเค้าที่เป็นตัวบทเป็นประเด็นสำคัญน้อยกว่าการจัดการทางรูปทรง หมายความว่า อุปสรรคไม่น่าจะอยู่นอกตัวผู้วาด แต่คือตัวผู้วาดเอง หัวข้อที่คงเดิมเป็นเรื่องท้าทายต่อจินตนาการ กล่าวคือ จะเพิ่มพูนจินตนาการได้อย่างไร หรือสร้างความรุ่มรวยให้ได้อย่างไร ทำอย่างไรจึงรื้อฟื้นสายตาของตนเสียใหม่เพื่อหลุดรอดจากสายตาปกติสามัญ จากญาณทัศน์แบบหมุนเวียน เหตุนี้ปูแซ็งจึงให้ค่ากับเรื่องทางสุนทรียศาสตร์โดยลดทอนความสำคัญของหัวข้อ ไม่ว่าจะเป็นหัวข้อที่สูงส่งก็ตาม แต่นั่นไม่ได้ห้ามการซ้ำหัวข้อเดิม เพราะเดิมพันสุดท้ายคือตัวผลงานเองที่

[27] Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l’art*, *op. cit*., p. 184.

ต้องยืนหยัดอยู่ได้ ดังนั้นในเมื่อไม่มี “หัวข้อใหม่เอี่ยมอ่อง” จึงไม่ควรสื่อเสนอวัตถุบางประเภทที่มีจุดหมายเพียงเพื่อจะสร้างความพึงพอใจให้โดยอาศัยลักษณะที่แปลกพิกล

> หากว่าจิตรกรมุ่งหวังจะกระตุ้นให้เกิดความอัศจรรย์ใจ แม้เขาจะไม่มีหัวข้อใดอยู่ในมือที่จะทำให้ความรู้สึกนั้นก่อเกิดขึ้นมา เขาก็ไม่ควรจะชักนำสิ่งแปลกใหม่ที่เหนือเหตุผล แต่ต้องบังคับใจให้สร้างผลงานอันชวนทึ่งด้วยความเป็นเลิศทางฝีมือ เพื่อที่เราจะกล่าวได้ว่า “ผลงานล้ำหน้าวัตถุธาตุ”[28]

ในเวลาต่อมา เดอปีลส์นิยามมโนทัศน์เรื่องประดิษฐกรรมว่าเป็น “การเลือกสรรวัตถุต่างๆ” เช่นกัน พร้อมกับตอบรับคำเตือนของปูแซ็ง โดยย้ำต่อมาเรื่อง “การคัดสรร” รูปทรงวัตถุต่างๆ ถูกคัดสรรตามแต่บทบาทที่มีต่อเรื่อง “สำนวนท่าทางและลักษณะของหัวข้อ” รวมถึงความน่าเชื่อถือตามที่ปูแซ็งบอกไว้ ปูแซ็งประณามสภาพฟุ้งเฟ้ออันไร้เหตุผลที่มุ่งเพียงจะจับตาผู้ชม การไร้หัวข้อที่แปลกใหม่หาใช่ข้ออ้างต่อการเชิดชูสิ่งที่เหนือธรรมดา อธิบายไม่ได้ เพราะตามความคิดของจิตรกรนั้น จิตรกรรม “คือการลอกเลียนทุกสิ่งที่สามารถเห็นได้ภายใต้ตะวัน” อีกนัยหนึ่งคือทุกสิ่งที่สายตาและเหตุผลจับต้องได้ ความดั้งเดิมของจิตรกรรมไม่ได้อยู่ที่ประดิษฐกรรมอันล้ำลึก ไม่เคยมีมาก่อน หรือเป็นประดิษฐกรรมในความหมายตรง หนทางเดียวที่จะมีชัยต่อความสามัญปกติของหัวข้อที่วาด คือการลงมือปฏิบัติอันรวมถึง “การจัดวางและสำนวนท่าทาง” คุณภาพของผลงานไม่ได้วัดกันที่ความแปลกประหลาดของวัตถุที่แสดง แต่ด้วยผลโดยรวม หรือที่เดอปีลส์เรียกว่า “องค์ร่วมทั้งปวง” (tout ensemble) ในที่นี้ปูแซ็งกำลังแตะเรื่องของรูปแบบเฉพาะตนของศิลปิน วัตถุและหัวข้อไม่ได้เป็นเกณฑ์แน่นอนที่ประกันคุณภาพที่แท้ของภาพ หมายความว่า ศิลปินต้องแสดงถึงความร่ำรวยทางจินตนาการและวัฒนธรรม

ในแง่มุมนี้ หัวข้อจึงสำคัญน้อยกว่าวิธีที่จะจัดการกับหัวข้อนั้น เท่ากับว่าเกิดการโยกย้ายความสำคัญจากตัวบทไปสู่ตัวภาพ จากกระแสตัวบทไปสู่สุนทรียศาสตร์ สิ่งสำคัญหาใช่ประดิษฐกรรมในฐานะการค้นหาหัวข้อ แต่กลับเป็นการจัดวางซึ่งอยู่ในระดับรองลงมา ในศตวรรษต่อมา งานเขียนของดูโบส์ (Du Bos) จะยืนยันการเข้ามาของสุนทรียศาสตร์ : “เมื่อเราเพ่งมองภาพประเภทนี้อย่างพินิจพิเคราะห์ ความสนใจหลักของเราไม่ได้อยู่ที่วัตถุที่ลอกเลียนไว้ แต่อยู่ที่ศิลปะของผู้ลอกเลียน วัตถุจับตาเราน้อยกว่าทักษะความชำนาญของช่างฝีมือ”[29] ประดิษฐกรรมจึงต้องยอมต่อฝีไม้ลายมือของผู้สร้างโดยไม่ได้เป็นการตั้งแง่ต่อกระบวนการทางปัญญาของจิตรกรรม ดูโบส์กำลังให้ค่าต่อการลอกเลียนซึ่งฉิวเฉียดการสร้างภาพลวงตา แล้วจึงยืนยันอีกว่า “จิตรกรรมเป็นศิลปะที่ยาก มันจู่โจมเราผ่านสัมผัสที่ครอบงำวิญญาณเราอย่างใหญ่หลวง เป็นศิลปะที่ยากกระทั่งว่าภาพๆ เดียวสามารถดึงดูดใจได้ด้วยเพียงฝีมืออันน่าดูชม นอกเหนือไปจากวัตถุที่มันแสดง”[30] ฝีมือที่ “มีแนวโน้มจะเชิดชู” วัตถุในภาพจึงพลอยให้ค่าต่อหัวข้อภาพหรือไม่? อีกนัยหนึ่งคือ หัวข้อประเภททั่วไปสามารถอวดอ้างที่จะทัดเทียมหัวข้อแบบเล่าเรื่องได้หรือไม่เมื่อรูปทรงอันเจิดจรัสนั้นจับตา? ทว่า แม้จะกล่าวเนื้อความข้างต้น ดูโบส์กลับไม่ปฏิเสธการจัดลำดับประเภทของหัวข้อ เพราะยังยอมรับอยู่ว่า จะอย่างไรเสียหัวข้ออันสูงส่งย่อมรั้งสายตาไว้ได้มากกว่าหัวข้อสามัญธรรมดา ตรงจุดนี้ปูแซ็งกลายเป็นต้นแบบให้อ้างอิงอย่างเลี่ยงไม่ได้ : “เราไม่ได้มองภาพตะกร้าดอกไม้ของบัพติสท์ หรือภาพงานรื่นเริงในหมู่บ้านของจิตรกรเตอนิเยร์ นานเท่ากับที่เรามองหนึ่งในภาพ *พิธีศีลศักดิ์สิทธิ์* ของปูแซ็ง หรือภาพเล่าเรื่องอื่นๆ ที่วาดอย่างชำนาญทัดเทียมกับที่บาพติสท์และเตอนิเยร์แสดงให้เห็นในภาพวาดของพวกเขา”[31] แม้ว่าคุณภาพทางรูปทรงจะ

---

[28] *Ibid*., p. 185.
[29] Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), rééd. École nationale supérieure des Beaux-arts, 1993, p. 23.
[30] *Ibid*., p. 24.
[31] *Ibid*.

เสมอเหมือนกัน แต่ภาพประเภทเล่าเรื่องยังคงสร้างความสนใจมากกว่าประเภททั่วไปที่พึ่งพาเพียงทักษะฝีมือเพื่อผลสำเร็จทางสุนทรียศาสตร์ ประดิษฐกรรมในความหมายของการคิดค้นหัวข้อจึงหวนกลับมาอย่างเลี่ยงไม่ได้เพื่อกำหนดความน่าสนใจของภาพ

ข้อคิดของดูโบส์รวมอยู่ในขนบเดิมที่ย้อนไปถึงอัลแบร์ติ (Alberti) ที่ปูแซ็งได้อ่านผลงาน อัลแบร์ติเป็นนักทฤษฎียุคฟื้นฟูศิลปะวิทยาการ ได้ผลักดันให้จิตรกรทั้งหลายปรึกษาปราชญ์ผู้รู้ทางวรรณกรรม ไม่ว่าจะเป็นกวีหรือนักวาทศิลป์ เพื่อจะสามารถ “เรียงร้อยองค์ประกอบของเรื่องราวได้อย่างดี” จึงเท่ากับเป็นการย้ำอย่างชัดแจ้งเรื่องความสำคัญเหนืออื่นใดของประดิษฐกรรม ที่ “ส่งผลสำเร็จอันเป็นเอกเทศจากภาพเขียน”[32]

ตามแต่มโนทัศน์เรื่องประดิษฐกรรม การตระหนักถึงหัวข้อมาก่อนการลงมือปฏิบัติหรือการจัดวางทั้งสองต่างมีส่วนร่วมต่อผลสำเร็จของภาพ แม้ว่าประดิษฐกรรมมีส่วนสำคัญก่อนอื่นใด ทฤษฎีจิตรกรรมคลาสสิคยังคงตั้งโครงร่างของมโนทัศน์ดังกล่าวบนฐานของการรับ ซึ่งเป็นที่มาของการจัดลำดับงานจิตรกรรมที่นอกจากจะแบ่งตามหัวข้อแล้ว ยังแบ่งตามผลที่เกิดขึ้นกับตัวผู้รับอีกด้วย ภาพประเภทเล่าเรื่องจึงถูกยึดเป็นแม่แบบเพราะแสดงถึงตัวอย่างของเรื่องเล่าที่กอปรไปด้วยข้อคิดทางคุณธรรมที่กระตุ้นให้ผู้ชมปฏิบัติตาม (และแน่นอนว่าผู้ชมคนแรกก็คือจิตรกร) เดอปีลส์ได้เชื่อมโยงจุดหมายของจิตรกรรมในการสั่งสอนอบรม เข้ากับการคล้อยตามของผู้ชมไว้อย่างชัดเจน

> จิตรกรรมไม่เพียงแต่ชวนเพลิดเพลินรื่นรมย์ แต่ยังกอปรไปด้วยส่วนอันล้ำเลิศที่เกิดขึ้นในโบราณกาลโดยสร้างเรื่องราวให้ประจักษ์ต่อหน้าต่อตาเราราวกับเกิดขึ้นจริง ถึงตอนนั้น ยามเมื่อมองไปยังภาพที่แสดงเหตุการณ์อันงดงาม เราก็ใคร่ที่จะสามารถประกอบกิจเฉกเช่นนั้น เหมือนเวลาที่เราอ่านเรื่องราวอันงดงามสักเรื่อง <u>ความงามของหัวข้อก่อให้เกิดความรักและความชื่นชมต่อตัวหัวข้อภาพเหมือนเช่นที่ภาพอันงดงามทำให้เข้าร่วมในหัวข้อที่แสดง และประทับเรื่องราวนั้นไว้ในจิตและความทรงจำ</u> เป็นห่วงโซ่ที่ร้อยรัดเข้าด้วยกัน ที่รองรับและถูกรับรอง และรูปแบบเองก็คงต้องเลอเลิศเช่นกัน[33]

จึงเห็นได้ว่าความผูกพันที่ผู้ชมมีต่อภาพขึ้นอยู่กับหัวข้อภาพ ไม่เพียงแต่ต้องเข้าใจคำว่า “ความงามของหัวข้อ” ในความหมายทางสุนทรียศาสตร์เท่านั้น แต่รวมถึงความหมายทางจริยศาสตร์ กล่าวคือจิตรกรรมจะสามารถชักนำให้ผู้ชมกระทำตามก็ต่อเมื่อนำเสนอหัวข้ออันทรงคุณธรรม ซึ่งก็รวมถึงเหตุการณ์อันสูงส่ง แต่การประจวบกันระหว่างสุนทรียศาสตร์และจริยศาสตร์ในคำๆ เดียวกันคือ “ความงาม” จึงหมายถึงว่า การเลือกหัวข้อภาพจำต้องคำนึงถึงลักษณะทั้งสองควบคู่กันไปเพื่อประสิทธิภาพของผลงาน

อาจสังเกตอีกถึงการตอบรับกันระหว่าง “ความงามของหัวข้อ” ที่ช่วยสร้างปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมและภาพ และ “ภาพอันงดงาม” ซึ่งหมายถึงความสมบูรณ์แบบทางหลักปฏิบัติที่จะนำพาผู้ชมเข้าสู่แก่นของเนื้อเรื่อง การเลือกหัวข้อที่จะวาดและทักษะความชำนาญของจิตรกร (ซึ่งในเวลาต่อมา ดิเดอโร (Diderot) จะเรียกว่า “อุดมคติ” และ “เทคนิคปฏิบัติ”) จึงต้องร่วมกันสร้างความเพียบพร้อมสมบูรณ์ให้ภาพ ในที่นี้ เดอปีลส์จึงเพียงแต่เน้นถึงอุดมคติทางสุนทรียศาสตร์ที่ตนย้ำอย่างไม่ขาดสาย

---

[32] Alberti, *De la peinture*, traduction par Jean Louis Schefer, Paris, Macula, 1992, p. 213.

[33] Roger de Piles, *L'Art de peinture de Charles-Alphonse Du Fresnoy*, traduit en français avec des remarques nécessaires et très amples, (1ere éd., Paris, 1668), 3ème éd., Paris 1684. อ้างใน Anne Marie Lecoq, *La leçon de peinture du duc de Bourgogne. Fénelon, Poussin et l'enfance perdue*, Le Passage, 2003, p. 81. ย้ำเส้นใต้โดยผู้วิจัย

อีกประการหนึ่งคือ ไม่เป็นที่น่าแปลกใจว่าในตัวบทที่ยกมาข้างต้น นักทฤษฎีเช่นเดอปีลส์ไม่ได้กล่าวอย่างโจ่งแจ้งแต่แนะถึงเป้าหมายของภาพในการสั่งสอนอบรมผ่านการเลือกหัวข้อที่เป็นประหนึ่ง exemplum virtutis (แม่แบบของคุณความดี) และที่จะชักจูงเร่งเร้าให้ผู้ชมเข้าร่วม “ประกอบกิจเฉกเช่นนั้น” ภาพที่สื่อแทน “เรื่องราวให้ประจักษ์ต่อหน้าต่อตา” คงอำนาจในการกระตุ้นผลทางอารมณ์เฉกเช่นเดียวกับที่วรรณกรรมสามารถทำได้ (“เรื่องราวอันงดงามสักเรื่อง”) การ “พรรณนาให้เห็นภาพ” (ekphrasis visuelle) หรือ “การสร้างภาพพจน์แบบจิตรกรรม (hypotypose picturale) นี้ จะถึงจุดสุดยอดยามเมื่อผู้ชมมีปฏิกิริยาตอบรับ “ความงามของหัวข้อ” จึงเป็นเดิมพันที่ทำให้ได้มาซึ่ง “ความรัก” และ “ความหลงใหล” ข้อคิดจากเดอปีลส์เป็นไปในทิศทางเดียวกับเฟลิเบียงที่ย้ำอย่างมากเกี่ยวกับผลลัพธ์ของการมีส่วนร่วมที่ผลงานของปูแซ็งต้องการให้เกิดกับผู้ชม : “ไม่เพียงแต่เขามานะจะแสดงอารมณ์ความรู้สึกต่างๆ และสอดคล้องกับเหตุการณ์ให้ปรากฏบนใบหน้าของบุคคลในภาพ แต่เขายังพยายามเร่งเร้าให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกเช่นเดียวกันนี้ในวิญญาณของผู้ที่มองภาพเหล่านี้”

กล่าวอย่างกว้างๆ คือ หัวข้อภาพมีผลกระทบต่อผู้ชมถึงขั้นที่จะส่งอิทธิพลต่อ หรือสะเทือนอารมณ์ผู้ชม เมื่อชองต์ลูผู้ผิดหวังกับภาพ *The Ordination* จากภาพชุด *“พิธีศีลศักดิ์สิทธิ์”* แสดงความชื่นชมลุ่มหลงกับภาพโมเสสของปวงแตล จิตรกรจึงได้รับรองกับเขาว่าไม่ได้วาดภาพโมเสสนี้ “ด้วยความถนุถนอมมากกว่าภาพของคุณ” แล้วยังอธิบายต้นตอที่ทำให้เกิดความกระตือรือร้นต่อภาพโมเสสว่า “เป็นธรรมชาติของหัวข้อที่ก่อให้เกิดผลดังกล่าว”[34] ปูแซ็งไม่ได้ปฏิเสธว่าหัวข้อบางหัวข้อที่วาดสามารถกระตุ้นผลทางจิตหรือจินตนาการของผู้สร้าง เหตุดังกล่าว จิตรกรจึงอ้างเหตุผลในลักษณะนี้ถึงการไม่ประสงค์วาดฉาก *“การแบกกางเขน”* เพื่อเข้าคู่กับภาพ *“การตรึงกางเขน”* ตามที่จิตรกร ฌาค แสตลลา (Jacques Stella) ได้แนะนำ ปูแซ็งอธิบายว่า “ข้าพเจ้าไม่เริงรื่นและมีสุขภาพพอเพียงที่จะลงมือกับหัวข้ออันโศกสลดเช่นนั้น ฉากการตรึงกางเขนทำให้ข้าพเจ้าเจ็บป่วย ข้าพเจ้าต้องลำบากลำบนเป็นอย่างมากกับภาพนี้ แต่ฉากการแบกกางเขนก็อาจถึงขั้นปลิดชีพข้าพเจ้า ข้าพเจ้าคงห้ามใจไม่ได้ที่ต้องเติมเต็มความคิดและจิตใจด้วยเรื่องอันเศร้าหมองและจริงจัง เพื่อสัมฤทธิ์ผลกับหัวข้อที่เศร้าทะมึนทึงอยู่แล้วในตัว โปรดอย่าให้ข้าพเจ้าต้องวาดภาพเช่นนี้เลย”[35] การคัดเลือกหัวข้อเรียกร้องอารมณ์ร่วมบางอย่างของผู้สร้าง เรียกร้องจินตนาการอันแรงกล้าเพื่อผลสำเร็จของภาพ ยิ่ง “ความงามของหัวข้อ” ประกัน “ความเสน่หา” และ “ความหลงใหล” ที่จะเกิดขึ้นในตัวผู้ชม ศิลปินยิ่งต้องนำตัวเข้าไปเสี่ยงทำความเข้าใจ (หรือเผชิญหน้า) และเข้าถึงหัวข้ออย่างลึกซึ้ง จนอาจต้องทนทรมานทางจิตประดิษฐกรรมเป็นมากกว่ากิจนอกตัว แต่เป็นการทดลองทางปัญญาและจิตคำนึงอันแรงกล้า ถึงขั้นที่จะแปรให้ความสำราญกลายเป็นความระทมทุกข์ ทว่า ไม่ใช่บททดสอบนี่หรอกหรือ ที่ “จิตรกรผู้ช่ำชอง” ทุกคนต้องผ่านพ้น และที่ยังไม่เกี่ยวข้องกับมือใหม่ผู้เริ่มฝึกหัด หรือที่เดอปีลส์เรียกว่า “ชายหนุ่มผู้กำลังเรียนรู้”? ทักษะทางสมองและการมีอารมณ์ร่วมของงานจิตรกรรมเป็นส่วนหนึ่งของมโนทัศน์เรื่องประดิษฐกรรม หมายความว่า การค้นหาและเลือกหัวข้อ เป็นเช่นเดียวกับการพยายามเข้าใจสารัตถะของหัวข้อ พยายามที่จะไตร่ตรองถึง ที่จะเอาตนเข้าร่วม

คำกล่าวของปูแซ็งเป็นเสมือนการรับมอบประโยคๆ หนึ่งมาใช้ทางอ้อม ประโยคละตินที่ว่า “Ogni dipintore dipinge se” (จิตรกรทุกคนวาดตนเอง) ซึ่งแพร่หลายมากตอนปลายศตวรรษที่ 15[36] เลโอนาโดเอง

---

[34] *Lettres et propos sur l’art*, *op. cit*., p. 134. ดูเชิงอรรถที่ 25

[35] อ้างใน L.H. Loménie de Brienne, *Discours sur les ouvrages les plus excellens peintres*..., 1693-1695. ดู cat. exp. *Nicolas Poussin, op. cit*., p. 357.

[36] ดู Daniel Arasse, *Le sujet dans le tableau*, Flammarion, 1997, pp. 7-9.

กล่าวไว้ว่า "จิตรกรนั้นวาดตัวเอง และชื่นชอบสิ่งต่างๆ ที่ละม้ายคล้ายตน"[37] การลอกเลียนตนเองนี้ไม่ได้มีความหมายตรงไปตรงมาถึงการวาดภาพเหมือนของตัวศิลปินเอง แต่แนะถึงการถ่ายทอดความคิดของจิตรกรลงเป็นภาพ หรือ*เงาสะท้อนอันเป็นรูปทรง*ของตัวจิตรกรและเป็นเรื่องที่มาร์สิลิโอ ฟิชิโน (Marsilio Ficino) พยายามอธิบายให้เข้าใจ : "แต่ยิ่งไปกว่านั้น เราสามารถเห็นถึงสภาวะและภาพลักษณ์ของความคิดของเขา เพราะว่าในผลงานเหล่านี้ ความคิดถูกแสดงออกมา และส่องสะท้อนเหมือนกับในกระจกที่สะท้อนเงาของผู้ที่มองไป"[38] แม้แต่ในตำราของ เฟรอารท์ เดอ ชองเบรย์ เรื่อง *"แนวคิดเรื่องความสมบูรณ์แบบของจิตรกรรม"* ก็ยังคงสงวนรักษาและสืบต่อมโนทัศน์ดั้งเดิมนี้ไว้ : "และโดยหลักแล้วนั่นคือจุดแรกเริ่มที่เราต้องประเมินว่าจิตรกรคนหนึ่งสามารถอย่างไร เพราะเขาวาดตนเองในภาพของเขา อันเป็นทั้งกระจกส่องถึงอุปนิสัยใจคอ และอัจฉริยภาพของเขา"[39]

การวาดภาพสื่อถึงการลงทุนลงแรงส่วนตัวที่เสี่ยงจะสร้างความทุกข์ต่อตน หากกล่าวในเชิงปรัชญาหรือหากจะเข้าใจในเชิงศิลปะว่าเป็นความแปลกประหลาดของผู้สร้าง ภาพสะท้อนของตนจึงอ้างไปถึงตำนานที่มาของจิตรกรรมอย่างเลี่ยงไม่ได้ ตำนานที่อัลแบร์ติโยงเข้ากับเรื่องราวของนาซิสสัส (Narcissus) ผู้ต้องตายโดยเห็นเงาสะท้อนของตน หากไม่ได้เกี่ยวกับภาพเหมือนของตนแล้ว สำนวนที่ว่า "จิตรกรทุกคนวาดตนเอง" จึงคือการสูญเสียตนเอง เสียสละเพื่อก่อให้เกิดการแปรสภาพ (Metamorphosis) ที่ยังคงรักษาชื่อเดิมเอาไว้ (ดอกนาซิสสัส) หรือหมายถึง ลายเซ็นทางรูปทรงที่ดั้งเดิม ดังนั้น จึงเป็นที่น่าสนใจว่าในชีวประวัติของปูแซ็งเฟลิเบียงได้เอ่ยถึงแนวคิดเรื่องการลอกเลียนตน (automimesis) หลังจากได้เล่าถึงการเสียชีวิตของจิตรกรเป็นแนวคิดที่นำมาจากเลโอนาร์โดซึ่งเฟลิเบียงอ้างถึงในเวลาต่อมา และ *"ตำราว่าด้วยจิตรกรรม"* ของเลโอนาร์โด ที่แปลโดย เฟรอารท์ เดอ ชองเบรย์ ก็ตีพิมพ์ออกมาในปี 1651 เฟลิเบียงกล่าวว่า "ข้าพเจ้าพูดแทรกขึ้นมาว่าคุณไม่สามารถวาดได้ดีกว่าเขาผู้วาดตัวเองในภาพเหมือนสองภาพที่ข้าพเจ้าได้พูดให้คุณฟัง และหากเป็นจริงดังที่กล่าวกันบ่อยครั้งว่าจิตรกรทั้งหลายวาดตนเองในผลงานของตน เราก็สามารถจำเขาได้อย่างเป็นมั่นเป็นเหมาะในผลงานที่เขาทำ"[40] ภาพ-กระจกจึงเอื้อให้เห็นผู้สร้าง ความพยายามของเขา ความทุกข์ยากลำบากของเขา ที่แปรสภาพลงสู่พื้นผิวของภาพ ก่อนที่เฟลิเบียงจะเอ่ยข้อความเบื้องต้นนี้ ก็ได้อ้างถึงโคลงของแบลลอริ (Bellori) ผู้เขียนชีวประวัติอีกคนหนึ่งของปูแซ็ง โคลงอันว่าด้วยความตายของจิตรกรที่เราจะพบภาพลักษณ์เดียวกันกับที่เฟลิเบียงกล่าว

> ณ ที่นี่ ช่างสงบสงัด หากแต่ถ้าเจ้าใคร่ได้ยินเสียง
> เขาอยู่ในภาพที่เขาวาด และอัศจรรย์กระไร เขาเอ่ยเอื้อนออกมา[41]

---

[37] *Traité de la peinture de Léonard de Vinci*, trad. par Fréart de Chambray, Paris, 1651, cité dans *Vies de Poussin, op. cit*., p. 204, note 1.

[38] Marsile Ficin, *Theologia platonica*, อ้างโดย E. Gombrich, "Botticelli's Mythologies. A Study in the Neo-Platonic symbolism of his Circle", in *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, Londres, 1975, pp. 77-78. ย้ำเส้นใต้โดยผู้วิจัย บทวิจารณ์ของเดอลาครัวส์ (Delacroix) ให้ความหมายในลักษณะเดียวกัน : "ชีวิตของปูแซ็งสะท้อนอยู่ในผลงานของเขา กลมกลืนอย่างสมบูรณ์กับความงามและความสูงส่งของผลงานของเขา", *Écrits sur l'art*, Librairie Séguier, 1988, p. 209.

[39] Roland Fréart de Chambray, *Idée de la perfection de la peinture, op. cit*., p. 13 เป็นที่เข้าใจว่านี่ไม่ใช่เรื่องของการเกี่ยวรัดกันระหว่างชีวิตและผลงานดังที่ผู้เขียนบางท่านเข้าใจ แม้จะดูเหมือนว่าเป็นการปูทางไปสู่ประเด็นดังกล่าว

[40] André Félibien*, Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, *op. cit*., p. 204.

[41] *Ibid*., p. 201.

ความตายเป็นเพียงการแปรสภาพ การเปลี่ยนแปลงของตัวรองรับ นั่นคือ จากร่างทางชีวภาพไปสู่ร่างทางศิลปะ ความทุกข์ทรมานเจ็บปวดกลับมาเกิดเป็นเสียงอมตะที่จารึกไว้ในผลงาน เหมือนเช่นจารึกอันลือชื่อของภาพ *"เหล่าชนเลี้ยงสัตว์แห่งดินแดนอาร์คาเดีย"* (Et in Arcadia ego) ที่ "อัตตา" (ego) นอกจากจะโยงไปยังผู้ไขปริศนาแล้ว (บุคคลในภาพและผู้ชม) หลุยส์ มาแร็ง (Louis Marin) อธิบายว่ายังโยงไปถึงผู้ที่เขียนคำจารึกนั้นไว้บนฝาผนังหินศพหิน ซึ่งก็คือตัวจิตรกรเอง อุปลักษณ์ของภาพ-หินศพเน้นอีกเช่นกันถึงความซับซ้อนของการตีความ รวมถึงความซับซ้อนของประดิษฐกรรมของ "อัตตา" ที่สะท้อนตนบนพื้นผิวของจิตรกรรมเอง ประดิษฐกรรมในฐานะที่เป็นการเลือกหัวข้อ จึงเป็นการสืบค้นตรวจสอบแบบหลงตนอยู่ไม่น้อย อีกนัยหนึ่งคือ ประดิษฐกรรมในฐานะกิจทางปัญญาของจิตรกรรมโดยอ้างอิงไปยังการศึกษาตัวบทได้นับรวมเอาส่วนที่เป็นปัจเจกบุคคลของผู้สร้างเข้าไว้ด้วย ส่วนที่เป็นความแปลกประหลาดของเขา นี่เป็นสาเหตุที่ลักษณะความเป็นดั้งเดิมมักกระตุ้นให้เกิดการถกในแต่ละครั้งของการอภิปรายของราชบัณฑิตยสถานเกี่ยวกับผลงานของปูแซ็ง (*"การเก็บมันนา", "เหล่าชายตาบอดแห่งเมืองเจริโก"* รวมถึง *"เอลีเยเซอร์และเรเบคาห์"*[42]) ประดิษฐกรรมประกอบไปด้วยความเสี่ยงที่จะทรมานศิลปินด้วยจิตใจแห่งการสรรสร้างของเขาและด้วยเสียงของเขาเอง แม้จะไร้ตัวตน จิตรกรเอ่ยบอกตัวตนของเขาผ่านวาทกรรมของภาพที่วาด หมายถึงว่าสำนวนความคมคายเชิงจิตรกรรมเอ่ยเอื้อนออกมาในนามของเขา บุคคลที่ภาพแสดงไม่ได้พูดเพียงแค่เพื่อตัวเอง แต่เป็นตัวรองรับวาทกรรมของจิตรกรผู้แสดงออก ร่างกายที่เสมือนพยัญชนะดังที่ปูแซ็งกล่าว จึงไม่ใช่อื่นใดนอกเสียจากอักขระทางรูปทรง ซึ่งออกมาจากมือของเขา จากผู้ประพันธ์ที่ไม่ได้ทิ้งร่องรอยของทฤษฎีที่เป็นลายลักษณ์เอาไว้ (เขาไม่ได้เขียนตำราว่าด้วยเงาและแสงสว่างดังที่เชื่อกัน) "ขอให้อ่านเรื่องราวและภาพเพื่อจะรู้ว่าแต่ละสิ่งเข้ากันกับหัวข้อหรือไม่" หัวข้อในที่นี้ (Sujet) ไม่ใช่ตัวผู้เป็นจิตรกร-ประธานหรอกหรือ? ประธานผู้ยึดเอา "แต่ละสิ่ง" ที่แสดงในภาพ มาเป็นตัวผลัดของภาพลักษณ์ของเขาเอง เหตุนี้การอ่านเรื่องราวและภาพ จึงอาจจะหมายถึง การจำตัวจิตรกรผู้วาดได้ จิตรกรผู้เป็นประธานแฝงอยู่ภายใน....

หัวข้อที่เปิดไว้ให้จิตรกรได้เลือกอย่างอิสระต้องเอื้อต่อผลสำเร็จทั้งในทางสุนทรียศาสตร์และจริยศาสตร์ นั่นคือ ควรเป็นหัวข้อที่สูงส่ง แล้วยังต้องให้ความเพลิดเพลินต่อสายตา ปูแซ็งซึ่งเพิ่งจะเสร็จสิ้นการวาดภาพชุดที่สองของชุด *"พิธีศีลศักดิ์สิทธิ์"* เพื่อชองต์ลู และวาดด้วยความยากลำบากมุมานะอย่างล้นพ้น ปูแซ็งจึงพึงพอใจต่อคำอนุญาต (licence) ของผู้สั่งงานให้เลือกหัวข้อตามปรารถนา และจึงได้ไปค้นจากตัวบทศักดิ์สิทธิ์ที่ประกันรัศมีความดีงามของภาพที่จะวาด ค้นเอาหัวข้อที่ชวน "อภิรมย์" ที่จะไม่สร้างความเดือดร้อนทุกข์ยากต่อตัวเอง ซ้ำยังเป็นหัวข้อที่รู้จักดีเพราะเคยวาดมาก่อนหน้านี้แล้ว เมื่อเปรียบกับภาพชุด *"พิธีศีลศักดิ์สิทธิ์"* และโดยไม่อวดอ้างรู้จักสภาวะทางจิตของจิตรกร ภาพ *"เอลีเยเซอร์และเรเบคาห์"* จึงกอปรไปด้วยสรรพคุณแห่งการปลดเปลื้อง ดังนั้น ในมุมมองนี้ การละอูฐไม่ใช่เครื่องหมายของการฝ่าฝืน ล่วงล้ำของตัวภาพที่มีต่อตัวบทหรอกหรือ? เครื่องหมายของความพึงพอใจของจิตรกร-ประธาน ที่คานน้ำหนักทฤษฎีที่แฝงอยู่ เครื่องหมายของอภิสิทธิ์ทางสุนทรียศาสตร์ ของ "อัตตา" หรอกหรือ?...

---

[42] *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^o siècle*, éd. établie par Alain Mérot, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996.

3

ปฐมกาล 24

"ขอให้อ่านเรื่องราวและภาพ เพื่อจะรู้ว่าแต่ละสิ่งเข้ากันกับหัวข้อหรือไม่" คำแนะนำอันเลื่องชื่อของจิตรกรได้รับการวิพากษ์วิจารณ์อย่างล้นหลามและโดยไม่ขาดสาย เป็นเนื้อความที่แทบจะกลายเป็นกฎเกณฑ์เพราะอิงอยู่กับขนบเก่าแก่เรื่อง ut pictura poesis (กวีนิพนธ์เป็นประหนึ่งจิตรกรรม) และเผยถึงการสังเคราะห์บางอย่างที่คลุมเครือเนื่องจากผนวกร่วมเอาขบวนการ 2 ลักษณะที่ต่างกันเข้าไว้ในระบบการอ่านเดียวกัน คือการอ่านตัวบทและการมองภาพวาด แต่ไม่ใช่ทฤษฎีจิตรกรรมเองหรือที่เรียกร้องสภาพกำกวมนี้ที่ผลักดันให้ศิลปะซึ่งสร้าง "ด้วยลายเส้นและสีสัน" ทัดเทียมกับตัวอักษร? แม้แต่เดอปีลส์เองก็ย้ำถึงประโยชน์ของประดิษฐกรรมว่า "ด้วยประดิษฐกรรมนี้เองที่ทำให้จิตรกรรมก้าวทันกวีนิพนธ์" แม้จะเป็นที่ชัดเจนว่าจิตรกรรมไขว่คว้าเกียรติและศักดิ์ศรีเดียวกันกับกวีนิพนธ์ แต่ก็ไม่ใช่เรื่องที่จะคิดถึงความสัมพันธ์ของทั้งสองแบบผสมผเส แต่เป็นแบบการเทียบเคียง เฟลิเบียงเล่าไว้ในบันทึกลงวันที่ 26 กุมภาพันธ์ 1648 ถึงการเปรียบเปรยของปูแซ็งว่า "เมื่อเอ่ยถึงจิตรกรรม เขากล่าวไว้ว่า เฉกเช่นที่อักษรทั้ง 24 ตัวใช้สร้างคำพูดของเราและสื่อความคิดของเรา ลายเส้นของร่างกายมนุษย์ก็ใช้สื่ออารมณ์ต่างๆ ของจิตวิญญาณเพื่อถ่ายทอดสิ่งที่เรามีในความคิดให้ปรากฏออกมา"[1] ประโยคเปรียบเทียบไม่ได้แนะถึงเรื่องการซึมซับลึกซึ้งระหว่างสองศิลปะ ตรงข้ามกับข้อเสนอของ Sheila McTighe ที่พยายามใช้ความรอบรู้อันชวนทึ่งแสดงให้เห็นถึงการเกี่ยวพันอย่างเหนียวแน่นของทั้งสองโดยตีความภาพทิวทัศน์ของจิตรกรในเชิงปริศนาธรรม[2] เมื่อต้องการขึ้นถึงสถานภาพทางปัญญาทัดเทียมอักษร จิตรกรรมจึงยอมต่อการควบคุมโดยตัวบทอ้างอิง กิจกรรมการตรวจสอบเช่นนี้คือเป้าหมายที่ปูแซ็งตั้งไว้สำหรับการอ่านแบบคู่ขนานทั้งเรื่องราวและภาพ ผลสำเร็จของภาพวัดได้จากประสิทธิผลการเปลี่ยนปรับตัวบทโดยภาพ เมื่อต้องค้นหาเรื่องราวที่มาจากข้อเขียนเพื่อสร้างคุณค่าทางปัญญาให้กับหลักปฏิบัติ จิตรกรรมจึงจับต้องได้ด้วยคำ ถูกประเมินตามแต่คำอันเป็นที่มาของประดิษฐกรรม รัศมีความงามของภาพจึงตั้งเงื่อนไขความเสร็จสมบูรณ์ไว้ที่การประเมินค่าด้วยวิธีการอ่านเปรียบเทียบควบคู่โดยเริ่มที่อ่านเรื่องราว อีกนัยหนึ่งคือกลับไปสู่ตัวบทต้นเค้า ปัญหาไม่ใช่เป็นเรื่องของการอ่านเท่านั้น แต่คือ

---

[1] *Vies de Poussin*, Macula, 1994, p. 215, note 2.
[2] Sheila McTighe, *Nicolas Poussin's Landscapes Allegories*, Cambridge University Press, 1996.

การ “อ่านอย่างรอบคอบ”[3] ตามที่จิตรกรเขียนบอกต่อ ฌาค สแตลลา (Jacques Stella) ในปี 1637 ด้วยเหตุนี้ การอ่านตัวบทอย่างถี่ถ้วนจึงทำให้ฟิลิปป์ เดอ ชองแปญสังเกตว่าอูฐทั้งหลายตามที่ตัวบทระบุไว้ได้ขาดหายไปจากตัวภาพ แต่หากยกเว้นรายละเอียดดังกล่าวที่กลับทำให้ภาพของปูแซ็งโดดเด่นขึ้นมาแล้ว เรื่องราวจากไบเบิลมีอะไรที่ชวนหลงใหล มีอะไรจากตอนดังกล่าวที่สามารถดึงดูดความสนใจของผู้อ่าน รวมถึงตัวจิตรกร ผู้อ่านจะสามารถพบเห็นอะไรเมื่ออ่านตัวบท และยามเมื่อ “อ่านอย่างรอบคอบ” แล้ว เราจะสามารถสัมผัสความหมายอะไรบ้าง ดังนั้นจึงควรได้มาอ่านและวิเคราะห์เรื่องราวทั้งหมด “อย่างรอบคอบ” กันอีกหน

ซ้ำเรื่อง

เรื่องเล่าไว้ว่า อับราฮัมสั่งเอลีเยเซอร์ผู้เป็นบ่าวให้ออกเดินทางไปยังบ้านเกิดเมืองนอนของอับราฮัมในเมโสโปเตเมีย แสวงหาหญิงสาวผู้จะมาครองคู่กับอิสอัคบุตรชายของอับราฮัม ผู้เป็นบ่าวเดินทางพร้อมอูฐ 10 ตัว และเมื่อมาถึงบ่อน้ำแห่งหนึ่งในยามเย็น จึงได้ภาวนาต่อพระเจ้าเพื่อว่าหญิงสาวผู้เอื้ออารีจะได้ปรากฏตัว สัญญะที่จะระบุบอกคือเธอจะให้เขาและอูฐดื่มน้ำดับกระหาย และเรเบคาห์ก็ปรากฏตัวออกมาประกอบกิจดังกล่าวจนลุล่วง ผู้เป็นบ่าวจึงได้มอบของกำนัลและร้องขอความเอื้อเฟื้อที่พักอาศัย แล้วเมื่อได้รับการต้อนรับขับสู้จากครอบครัวนาง เขาก็เล่าย้อนถึงภาระที่ได้รับมอบหมายให้ครอบครัวของนางฟัง

นอกจากผู้อ่านจะเห็นถึงบทวิเคราะห์อันยืดยาวที่เฟลิเบียงอุทิศให้กับภาพของปูแซ็งแล้ว (19 หน้าในสำนวนต้นเค้า) ผู้อ่านไบเบิลไม่พลาดที่จะสังเกตถึงความยาวเป็นพิเศษของฉากการวิวาห์อิสอัคที่เน้นเรื่องการตามหาเรเบคาห์ อีกประการหนึ่ง ฉากดังกล่าวเป็นฉากต้นแบบที่ซับซ้อนที่สุดของเรื่องราวการหมั้นหมายข้างบ่อน้ำที่พบในตอนอื่นๆ ของไบเบิล[4] การขยายยาวของเนื้อเรื่องมีเหตุจากการเล่าซ้ำ หรือการซ้อนซ้ำเรื่องราวภารกิจของเอลีเยเซอร์และการมาประจบเจอเรเบคาห์ กล่าวคือเมื่อเข้ามาถึงบ้านของนางแล้ว เอลีเยเซอร์ได้กล่าวถึงภารกิจของตนโดยเล่าเรื่องราวทั้งหมดซ้ำนับแต่คำสาบานต่อผู้เป็นนาย จวบจนคำอธิษฐานสัมฤทธิ์ผลเมื่อเรเบคาห์ปรากฏตน[5]

การเล่าซ้ำผ่านขั้นตอนตระเตรียมอย่างพิถีพิถันและหมุดหมายไว้ด้วยเหตุสำคัญบางเหตุ ประการหนึ่ง เป็นการเล่าซ้ำที่ตีกรอบพื้นที่การเล่า กล่าวคือ ฉากเปลี่ยนจากการมาพบกันในที่เปิดไปสู่พื้นที่ปิดของครอบครัว ดังนั้นพื้นที่จริงของการดำเนินเรื่องจึงได้กลายมาเป็นสถานที่ของจินตนาการผ่านคำบอกเล่าโดยตรงของเอลีเยเซอร์ อีกประการหนึ่ง เอลีเยเซอร์เปลี่ยนสถานภาพยามเมื่อเปลี่ยนสถานที่โดยได้กลายมาเป็นผู้เล่าเรื่อง ดังนั้นจากคำพูดเป็นท่อนๆ ในฐานะหนึ่งในผู้ร่วมเหตุการณ์ริมบ่อน้ำ เอลีเยเซอร์ก็เปลี่ยนมา

---

[3] “ข้าพเจ้าได้พบวิธีจัดวางบางอย่างสำหรับภาพวาดเพื่อคุณชองต์ลู (ภาพ *“การเก็บมันนา”*) และท่าทางเป็นธรรมชาติบางอย่างที่จะสื่อให้เห็นว่าในหมู่ชนชาวยิวมีความแร้นแค้นและความหิวโหย (...) เหล่านี้ที่ข้าพเจ้าเชื่อมั่นว่าจะไม่เป็นที่รำคาญใจต่อผู้รู้ที่จะอ่านอย่างรอบคอบ”, *Lettres et propos sur l'art*, textes établis et présentés par Anthony Blunt, l'avant-propos de Jacques Thuillier, Coll. Savoir : sur l'art, Paris, Hermann, 1989, p. 37.

[4] มีผู้วิพากษ์ตอนดังกล่าวจาก*ปฐมกาล* (The Genesis 24) นับแต่ยุคโบราณมาแล้ว โดยผู้ตีความหยั่งถึงความหมายเชิงปริศนาธรรม จวบจนปัจจุบันที่บทวิจารณ์ต่างๆ อาจเพ่งเล็งมายังตอนนี้ทั้งหมดหรือไม่ก็เน้นมายังเรเบคาห์ สำหรับตัวบทดั้งเดิมนั้น ขออ้างอิงสองสำนวนจากภาษาไทยและฝรั่งเศส คือ *พระคริสตธรรมคัมภีร์ (Thai Holy Bible)*, Thailand Bible Society, 2003, หน้า 26-29. และ *La Bible. Ancien Testament 1*, 1989, Le Livre de Poche, pp. 32-35. ผู้วิจัยขอสงวนการแปลบางเนื้อความเพื่อความสละสลวยโดยอ้างอิงไปยังสำนวนภาษาฝรั่งเศส

[5] การกล่าวซ้ำเป็นลักษณะเฉพาะของเรื่องราวในไบเบิล และมีเหตุผลจากขนบที่มาเชิงมุขปาฐะ จากร่องรอยของเรื่องเล่าพื้นบ้าน หรือการผสมปนเป. Cf. Robert Alter, *L'art du récit biblique*, trad. de l'anglais par Paul Lebeau et Jean-Pierre Sonnet (*The Art of Biblical Narrative*, New-York, 1981), Éditions Lessius, 1999 (chap. 5 “Les techniques de répétition”, pp. 123-155). และดูเพิ่มเติมกรณีศึกษาใน Walter Vogels, “Job's Superficial Faith in His First Reactions to Suffering”, *Église et Théologie*, 25, 1994, pp. 343-359.

สร้างวาทกรรมการเล่าเรื่องที่ซ้ำซ้อน ผูกร้อยเหตุการณ์ต่างๆ ที่ตนได้ประสบพบเห็นนับแต่คำขอของอับราฮัม การแทนตนเป็นผู้เล่ามีสัญญาณเตือนบอกด้วยเหตุที่เอลีเยเซอร์ดื้อดึงปฏิเสธการกินหรือการบริโภคใดๆ ก่อนที่จะได้เล่าซ้ำเหตุการณ์ทั้งหมด เอลีเยเซอร์แสดงความต้องการที่จะเล่าโดยหยุดยั้งความต้องการทางชีวภาพไว้ก่อนเหมือนจะสื่อถึงภารกิจเร่งด่วนที่จะเสร็จสิ้นยามเมื่อตอกย้ำซ้ำความ ความเร่งรีบของเอลีเยเซอร์บ่งถึงความสำคัญของกิจที่ได้รับมอบ ราวกับว่าภาพต้องหวนคืนมาเพื่อประมวลผลทุกอย่างและเพื่อตระเตรียมวาระสุดท้ายของเส้นทาง เหตุนี้จึงต้องดูภาพซ้ำอีกหน พูดถึงซ้ำอีกครั้ง

การค้นหาหญิงสาวเพิ่มพูนสัดส่วนของพื้นที่และตัวบทอย่างเห็นได้ชัดเพราะถูกเล่าซ้ำสองหน ดังนั้นฉากตอนที่เรเบคาห์ให้น้ำดื่มต่อเอลีเยเซอร์และอูฐจึงถูกบรรยายถึง 4 ครั้ง กล่าวคือ คำอธิษฐานของเอลีเยเซอร์และเหตุการณ์จริงถูกเอลีเยเซอร์นำมาเล่าใหม่ให้ฝ่ายครอบครัวเรเบคาห์รับฟัง[6] เป็นที่แจ่มแจ้งว่าหลักฐานแบบมุขปาฐะของเอลีเยเซอร์ส่งผลให้เรื่องราวโดยรวมขยายยาวขึ้น นอกจากนี้แล้วการเล่าซ้ำยังชะลอการเล่าเรื่องโดยรั้งกระแสของเหตุการณ์ไว้ชั่วคราว เนื้อเรื่องถูกคั่นไว้ชั่วขณะ ผู้ประพันธ์ชะลอผลสุดท้ายผ่านผู้เล่าเรื่องในเรื่อง และทำให้ผู้อ่านต้องรอคอยเหตุการณ์ต่อไป นั่นคือ คำอนุญาตของครอบครัวให้เรเบคาห์จากไป

ผลจากการรั้งเรื่องราวไว้ก่อนจึงเปิดโอกาสให้เกิดโครงสร้างซ้ำใน กล่าวคือการแสดงให้เห็นถึงเงื่อนไขของภาพสื่อแทน (representation) ที่มีองค์ประกอบครบ 3 ส่วนคือ ผู้ประพันธ์ (หรือเอลีเยเซอร์ในบทบาทของผู้เล่าเรื่อง) เรื่องที่เล่า และคณาผู้ฟัง (ครอบครัว) ระบบดังกล่าวมีลักษณะพิเศษขึ้นอีกด้วยเหตุที่บุคคลหลักทั้งสองรับสถานภาพใหม่ชั่วคราว โดยเอลีเยเซอร์กลายเป็นผู้เล่าที่ย้ำถึงภารกิจและการเดินทางและเรเบคาห์สวมบทบาทผู้ฟังรับรู้เรื่องราวของตนเอง (เรื่องการมาพบกันริมบ่อน้ำ) ในขณะเดียวกันการปรับเปลี่ยนเหล่านี้ส่งผลถึงบทบาทผู้อ่านซึ่งถูกแทนที่หรือรับช่วงต่อโดยเหล่าผู้ฟังในเรื่อง จึงดูเหมือนว่าเนื้อความที่ถูกเล่าซ้ำไม่ได้มุ่งหมายส่งต่อมาถึงผู้อ่านก่อนอื่นใด เพราะเราแค่เพียงเข้าร่วมช่วงเวลาของวาทกรรมแบบซ้ำที่มุ่งไปสู่ผู้ที่ไม่ได้เห็นหรือได้ยินอะไรมาก่อนเลย ในอาณาบริเวณปิดของการเล่าเรื่องที่ผู้อ่านได้เห็นมาแล้วผ่านการอ่าน ผู้อ่านจึงเสมือนถูกกีดกันออกไป ถูกยึดไว้เป็นพยานโดยนัย พยานที่รับรู้ในระยะห่าง แต่แม้จะเป็นการเล่าซ้ำ เป็นเรื่องที่รู้เห็นผ่านมาแล้ว ตอนดังกล่าวที่ดูเหมือนจะละผู้อ่านเอาไว้ กลับกระตุ้นและกำหนดให้อ่านซ้ำอีกครั้ง อันเท่ากับปล่อยให้ผู้อ่านต้องรอคอยต่อไป[7] ผู้อ่านเลี่ยงไม่ได้และพบว่าตนรู้จักตอนดังกล่าวแล้ว ผู้อ่านถูกขัดจังหวะในกระบวนการอ่านที่ควรจะดำเนินต่อไปตามเหตุและผล ในที่นี้ผู้อ่านกลับถูกร่นให้ย้อนหลังกลับไปยังจุดที่ได้ผ่านมาแล้ว ดังนั้นเหตุที่ผู้อ่านได้เห็นเหตุการณ์มาแล้วและความจำเป็นต้องอ่านซ้ำ ทำให้ผู้อ่านทั้งอยู่ไกลและถูกนับรวมในหมู่ผู้ฟังในขณะเดียวกัน ผู้อ่านถูกเชื้อเชิญให้ดูเหตุการณ์ทั้งหมดใหม่อีกครั้ง เรื่องราวถูกประมวลซ้ำเพื่อเตรียมไปสู่จุดจบ การเล่าซ้ำจึงเป็นการทวนความจำที่มาให้ค่าต่อฉากลือชื่อของการพบเจอกันริมบ่อน้ำ

สภาพการซ้ำซ้อนเกาะกินถึงรายละเอียดต่างๆ ตลอดเรื่องราว โดยเข้ามาจัดวางเหตุการณ์ย่อยแต่ละเหตุการณ์จวบจนเรื่องทั้งหมดเริ่มใหม่อีกครั้งในฐานะเหตุการณ์ก่อนจบหรือฉากพัก ฉากคั่นและรั้งรอ การซ้ำ

---

[6] Cf. Esther Fuchs, "Structure and patriarchal functions in the biblical betrothal type-scene : some preliminary notes", *Journal of Feminist Studies in Religion*, v. 3, 1987, pp. 7-13.

[7] Sharon Pace Jeansonne แสดงให้เห็นอย่างน่าเชื่อถือว่าแต่ละขั้นตอนของการเล่าเรื่องดำเนินไปโดยอิงกับผู้อ่านอย่างไร และก่อผลต่อผู้อ่านอย่างไร กระนั้นก็ตาม แม้จะยึดเอา "แนวทางการเล่าเรื่องเชิงวิพากษ์" ดังที่เอ่ยไว้ในบทนำ ผู้เขียนเน้นย้ำเกินเหตุถึงทัศนคติเชิงจิตวิทยาของผู้อ่านเพื่อย้ำถึงลักษณะเร่งเร้าของเรื่องราว ทั้งๆ ที่แม้จะไม่ปฏิเสธสภาพดังกล่าว แต่เหตุต่างๆ ก็ดำเนินขึ้นโดยละบางรายละเอียดและอย่างสามัญธรรมดา ("Images de Rebekah : from modern interpretations to biblical portrayal", *Biblical Research*, XXXIV, 1989, pp. 33-52.)

ท่าทางและคำพูดที่เกิดขึ้นก่อให้เกิดโครงสร้างแบบสมมาตรและตีกรอบขอบเขตให้เพ่งเล็งแต่ละตอนที่เล่า ในสถานภาพการซ้ำซ้อนนี้กลับจะเห็นจังหวะที่เร่งเร้าอย่างชัดเจน[8]

นับแต่เปิดฉากมาจะสังเกตว่า ฉากการสนทนาระหว่างอับราฮัมและผู้เป็นบ่าวเน้นอยู่ที่ท่าทางสาบานเป็นทางการและคำห้ามนำอิสอัคร่วมเดินทางไปด้วย คำสั่งเบื้องต้นของผู้เป็นนายที่ว่า “วางมือเจ้าไว้ใต้ขาอ่อนของเรา” ตอบรับด้วยบทพรรณนาการลงมือปฏิบัติของผู้เป็นบ่าวปิดท้ายตอนดังกล่าว ในระหว่างนั้นก็เป็นรายละเอียดของคำสาบานนั้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งคำเตือนซ้ำ 2 ครั้งของอับราฮัม ห้ามการโยกย้ายใดของอิสอัค อับราฮัมย้ำไม่ให้คู่บ่าวสาวในอนาคตมาเผชิญหน้ากัน จึงเท่ากับปฏิเสธเกมการเย้ายวนยามที่พบกัน เกมที่ดูเหมือนเอลีเยเซอร์พาดพิงถึงยามเมื่อถามกลับไปว่า “เผื่อหญิงนั้นอาจจะไม่ยอมมากับข้าพเจ้ายังแคว้นนี้ ถ้าเช่นนั้นข้าพเจ้ามิต้องนำบุตรชายของท่านกลับไปยังดินแดนซึ่งท่านจากมานั้นหรือ” อย่างไรก็ตามคำสั่งห้ามถึง 2 หนของผู้เป็นนายกลับไม่ได้ลดทอนโอกาสสัมฤทธิ์ผล เพราะภารกิจนั้นอยู่ภายใต้เทวสัญญา ภารกิจศักดิ์สิทธิ์ที่นำโดยตัวแทนของพระเจ้า : “พระเยโฮวาจะทรงใช้ทูตของพระองค์ไปข้างหน้าเจ้า” ดังนั้นการที่อิสอัคไม่ได้ร่วมเดินทางไปกับเอลีเยเซอร์ด้วยจึงไม่ได้เป็นอุปสรรคต่อการค้นหาที่เริ่มและลงเอยด้วยคำสาบานเป็นกิจจะลักษณะ แล้วยังค้ำจุนและนำทางโดยสวรรค์[9]

จะพบต่อมาอีกว่าฉากการพบริมบ่อน้ำก็ถูกประกบด้วยคำวิงวอนต่อพระเจ้า กล่าวคือคำนมัสการขอบคุณพระเจ้าของเอลีเยเซอร์ในตอนท้ายโยงกันอย่างสมมาตรไปยังคำสวดอธิษฐานในตอนต้น ทุกสิ่งยิ่งดูจะเป็นไปอย่างอัศจรรย์ เพราะไม่เพียงแต่เรเบคาห์ได้ปฏิบัติภาระกิจการให้น้ำดื่มต่อเอลีเยเซอร์และอูฐจนลุล่วงแล้ว ยังทำให้คำพูดที่เอลีเยเซอร์คาดเดาไว้เป็นปัจจุบันขึ้นมาโดยการทำตามนั้นอย่างอิสระ หญิงผู้ได้รับการคัดเลือกสนองตอบต่อคำอธิษฐานของเอลีเยเซอร์*ตามตัวอักษร* นางสอดคล้องกับแม่แบบที่สร้างไว้ล่วงหน้าโดยย้ำและซ้ำคำอธิษฐานนั้นด้วยวาจาและการกระทำ อีกประการหนึ่งการทดสอบที่นางต้องข้ามผ่านให้พ้นก็เป็นการทดสอบความเอื้ออารีแบบซ้ำซ้อน หมายความว่า หลังจากที่ได้ให้เอลีเยเซอร์ดื่มน้ำแล้วนั้น นางก็ “วิ่งไปตักน้ำที่บ่ออีก เธอตักน้ำให้อูฐทั้งหมดของเขา” ดังนั้น การตอกย้ำกริยาการกระทำของนางทำให้นางเป็นภาพ*ชวนมอง*เพราะ “ชายนั้นเพ่งดูเธอเงียบ ๆ”

จะสังเกตว่าการวิ่งกลายเป็นองค์ประกอบที่พบบ่อยครั้งนับแต่การปรากฏตัวของเรเบคาห์ต่อหน้าเอลีเยเซอร์ผู้ “วิ่งไปต้อนรับเธอ” หรือหลังจากที่วิ่งกลับไปมาหลายหนเพื่อให้น้ำอูฐทั้ง 10 ตัว นางก็ “วิ่งไปบอกคนในครอบครัวของมารดาถึงเรื่องที่เกิดขึ้น” และกระทั่งฉากการปรากฏตัวของลาบันผู้เป็นพี่ชายซึ่ง “วิ่งไปหาชายนั้นที่น้ำพุ”[10] เช่นกัน อากัปกิริยาการวิ่งที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งจึงให้ภาพความรวดเร็วของการดำเนินเรื่องที่ไร้อุปสรรคขวากหนามเหตุเพราะมีเทวอำนาจกำกับโดยพฤตินัย ดังนั้นผู้อ่านสามารถเข้าใจได้ว่าการเล่าซ้ำในตอนถัดมาจึงยิ่งมีความหมายเพราะเป็นการชะลอความรวดเร็วของการค้นหา รวมถึงรั้งผลสุดท้ายเอาไว้ก่อน

ขอทวนความจำอีกประการว่า ในการอภิปรายของราชบัณฑิตยสถาน เหตุผลหนึ่งที่ยกมาแก้ต่างให้ปูแซ็งเรื่องการตัดอูฐออกไปโดยไร้คำอธิบาย เกี่ยวข้องกับการวิ่งของเรเบคาห์ กล่าวคือ การที่นางวิ่งซ้ำไปมาเพื่อตักน้ำให้อูฐทั้ง 10 ช่วยหันเหทิศทางการตีความที่เอื้อประโยชน์ต่อภาพ เพราะเท่ากับแนะถึงระยะความห่างไกลระหว่างบ่อน้ำและอูฐ อูฐยังคงอยู่แต่อยู่นอกกรอบ การมีอูฐอยู่ใกล้กับพื้นที่ของบ่อดังที่วาดไว้จะเป็น

---

[8] Cf. Walter Vogels, *Abraham et sa légende*, Cerf, 1996, pp. 312-336.

[9] ไม่มีเหตุผลอันใดที่ผู้อ่านจะถูกชักนำให้ไถ่ถามถึงความล้มเหลวหรือสัมฤทธิ์ผลของภารกิจนั้นดังเช่นที่ Sharon Pace Jeansonne สันนิษฐาน : “เมื่อจบตอนนี้ผู้อ่านจะเกิดคำถามขึ้นมาว่าบ่าวรับใช้จะเสร็จสิ้นภาระการค้นหาหญิงผู้คู่ควรหรือไม่ ครอบครัวของนางจะเห็นด้วยกับการหมั้นหมายหรือไม่ ตัวนางเองจะยินยอมหรือไม่ นางจะกลับไปกับบ่าวผู้นี้อย่างปลอดภัยหรือไม่ อิสอัคจะยอมรับหรือไม่” (*op. cit*., p. 35) แต่เรื่องราวก็เล่าอย่างเรียบง่ายไร้เหตุการณ์ตื่นเต้นใดๆ ปัญหาจึงไม่ใช่ว่าเขาจะทำสำเร็จหรือไม่ แต่อยู่ที่เขาจะไปถึงเป้าหมายอย่างไร

[10] R. Alter, *op. cit.*, p. 75.

เรื่องที่ไม่เหมาะสม ผิดที่ผิดทาง การวิ่งที่มองไม่เห็นเพราะลุล่วงไปแล้วกลายเป็นเหตุการณ์ก่อนหน้า แล้วยังช่วยแยกอูฐออกจากสถานที่และช่วงเวลาที่แสดงในภาพ

ฟลาวิอุส โจเซฟุส (Flavius Josephus)

ฉากที่เอลีเยเซอร์เล่าซ้ำทั้งเหตุการณ์และคำพูดของบุคคลในแต่ละตอน ประกอบไปด้วยกลวิธีการจัดแบ่งที่ดูเหมือนไร้ความหมายหากอ่านแบบสามัญธรรมดา นั่นคือการที่เอลีเยเซอร์งดที่จะบริโภคสิ่งใดเพราะมีพันธกิจที่ต้องบอกเล่าเสียก่อน และนี่คือความจำเป็นต้อง “อ่านอย่างรอบคอบ” ด้วยการอ่านซ้ำ... การบริโภคที่ถูกเกริ่นนำไว้ช่วงเริ่มต้นของการเล่าซ้ำจึงถูกผลักไปไว้ตอนสุดท้าย อีกนัยหนึ่งคือ การกินรับด้วยปากที่จะกลืนเอาคำพูดทั้งหลายเข้าไว้ ถูกระงับไว้เพื่อปล่อยให้คำพูดพรั่งพรูออกมา เพื่อให้ขนบมุขปาฐะปลดปล่อยเหล่าคำต่างๆ ออกมาแม้จะเป็นการซ้ำย้ำความก็ตาม เอลีเยเซอร์รู้สึกถึงความจำเป็นต้องเล่าทบทวนเรื่องราว แม้การบริโภคจะเป็นเรื่องธรรมชาติ ยังต้องยอมต่อกิจทางปัญญาเพราะเกี่ยวพันกับเหตุการณ์ต่างๆ ภายใต้การนำของพระเจ้า *อาหารทางจิตวิญญาณ*เป็นอุปลักษณ์ที่พบบ่อยครั้งเพื่อใช้เรียกหนทางในการเข้าถึงพระคริสตธรรมคัมภีร์ อาทิในงานเขียนของนักบุญ Ambroise de Milan (340-397) ในที่นี้ *อาหารทางจิตวิญญาณ*ที่พอกพูน ร่ำรวย เพราะซ้ำซ้อน จึงเหมือนพิธีกรรมเปลี่ยนผ่านที่จะเป็นบทพิสูจน์ต่อผู้อ่านให้ต้องรอผล ดังนั้น ในขณะที่การระงับการบริโภคหยุดเรื่องราวทั้งหมดไว้ชั่วขณะ คำเห็นชอบจากฝ่ายพี่ชายและมารดาภายหลังคำบอกเล่าของเอลีเยเซอร์จึงช่วยสร้างความต่อเนื่องทั้งทางสายพันธุ์และเรื่องราว หมายความว่า คำอนุญาตจากครอบครัวช่วยให้เรื่องราว/ประวัติศาสตร์เริ่มขึ้นใหม่อีกครั้ง ทั้งยังทำให้การบริโภคที่ถูกรั้งไว้ดำเนินต่อไป ท่าทางสามัญของการกินและดื่มที่เริ่มขึ้นหลังจากการได้รับความเห็นชอบของครอบครัว จึงทำหน้าที่เป็นสัญญาณปิดท้ายตอนดังกล่าวและเป็นท่าทางที่ให้ความหมายอย่างเป็นทางการฉะนั้นแล้วแม้จะดูไร้สาระใดๆ เมื่อเทียบกับภารกิจหลัก ท่าทางการกินดื่มที่ล่าช้าไปนั้นถูกกำหนดตั้งเป็นหลักปักไว้ตรงขอบของเรื่องที่เล่าซ้ำ ณ จุดเริ่มต้นของการเปลี่ยนแปลงเวลา

เอลีเยเซอร์เล่าเรื่องราวซ้ำให้สมาชิกในครอบครัวของหญิงสาวรับรู้ โดยตีแผ่ทุกขั้นตอนของเส้นทางเพื่อจะโน้มน้าวใจให้เชื่อว่าการค้นหาของเขานั้นเป็นผลงานของพระเจ้าที่แฝงตนอยู่ เรเบคาห์ได้รับเลือกจากพระประสงค์โดยได้เติมเต็มเงื่อนไขทุกอย่างที่เรียกร้อง ดังนี้จึงนำไปสู่ความเห็นชอบของครอบครัวที่ไม่สามารถแย้งหรือตัดสินโชคชะตาที่กำหนดไว้แล้ว (“สิ่งนี้มาจากพระเจ้า เราจะพูดดีหรือร้ายกับท่านก็ไม่ได้”) และเมื่อมีอุปสรรคเล็กน้อยปรากฏในวันรุ่งขึ้นเพราะฝ่ายครอบครัวต้องการรั้งหญิงสาวไว้อีก “สักสิบวัน แล้วเธอจะไปก็ได้” เอลีเยเซอร์ต้องยืนกรานในนามของพระเจ้าเพื่อให้นางเดินทางในทันที

ดังนั้นแล้ว ภาระกิจของเอลีเยเซอร์ภายใต้เบื้องบนนับแต่แรกเริ่ม จึงไม่มีเหตุตื่นเต้นใดๆ ไร้ความยุ่งยากสำคัญๆ สภาพเช่นนี้เด่นชัดมากหากเปรียบเทียบกับสำนวนที่ระทึกใจกว่าของ ฟลาวิอุส โจเซฟุส (Flavius Josephus, 37-100)[11] สำนวนดังกล่าวโดดเด่นจากการเพิ่มเติมบางรายละเอียด อาทิเช่น ขณะที่ในพระคริสตธรรมคัมภีร์ภาคพันธสัญญาเดิม อับราฮัมสั่งให้บ่าวทำสาบานโดยบอกว่า “วางมือเจ้าไว้ใต้ขาอ่อนของเรา”[12] และตอนท้ายก็บรรยายย้ำการลงมือปฏิบัติของผู้เป็นบ่าวต่อนาย แต่ในทางตรงข้าม ฟลาวิอุส โจเซฟุส เปลี่ยนให้ท่าทางส่วนบุคคลกลายเป็นท่าทางที่กระทำต่อกัน : “พวกเขาต่างวางมือไว้ใต้ขาอ่อนของกันและกัน” ผู้แต่งปรับเอกพจน์ให้เป็นพหูพจน์ ใช้เวลาในการพรรณนาสภาพการเดินทางเพื่อชี้ให้เห็นว่าการแสวงหาหญิงในอุดมคตินั้นประปรายไปด้วยอุปสรรค (=เส้นทางอันตรายเนื่องด้วยบรรยากาศและโจรขโมย) การสร้างความเร้าใจต่อเนื่องถึงฉากการพบและบทพิสูจน์ กล่าวคือ ตรงข้ามกับพระคริสตธรรมคัมภีร์ที่เอ่ยถึงเพียงเรเบ

---

[11] Flavius Josèphe, *Les Antiquités juives. Livres I a III*, tr. Étienne Nodet, Cerf, 1990, p. 54.
[12] *Ibid*.

คาห์นางเดียวผู้ปรากฏตัวมาผ่านบทพิสูจน์ ณ สถานที่และเวลาอันเหมาะเจาะ ฟลาวิอุส โจเซฟุสจัดวางบทการคัดเลือกที่ซับซ้อนกว่าโดยแทรกเรเบคาห์เข้าไว้ท่ามกลางหมู่อิสตรีอื่นๆ ทั้งยังบรรยายถึงหญิงเหล่านี้ที่ปฏิเสธให้เอลีเยเซอร์ดื่มน้ำ ฟลาวิอุส โจเซฟุสขยายตอนดั้งเดิมที่ไม่ทันคำอธิษฐานจะเสร็จสิ้นก็สัมฤทธิ์ผลในบัดดล ภาพประกอบไบเบิลฉบับของกรุงเวียนนา (รูปที่ 13) สอดคล้องกับเรื่องราวเดิมโดยแสดงเรเบคาห์เพียงผู้เดียว แต่แยกเป็น 2 หนตามแต่ขนบของการเล่าเรื่องแบบต่อเนื่อง ในขณะที่หญิงอีกคนที่เปลือยช่วงบนเป็นบุคลาธิษฐานของแหล่งน้ำ

13. Vienna Manuscript of the *Genesis*, folio VII/13, 5th c.

เมื่อเปรียบกับสำนวนดัดแปลงของฟลาวิอุส โจเซฟุส สำนวนจากไบเบิลไม่มีเหตุอันใดแปลกพิเศษและหากยกเว้นเรื่องที่ครอบครัวของนางต้องการผัดผ่อนการจากไปของนาง ซึ่งสุดท้ายก็ไม่มีผลอันใดแล้ว ทุกอย่างดูจะดำเนินไปอย่างน่าอัศจรรย์ ประการหนึ่ง ไม่มีบทบรรยายการเดินทางของเอลีเยเซอร์เพื่อมาถึงเมืองฮารานในเมโสโปเตเมีย ราวกับมีการลัดตัดตอนอย่างมากหากเทียบกับสำนวนของฟลาวิอุส โจเซฟุส อีกประการหนึ่ง หญิงสาว “ช่างงามชวนชม” ไร้ผู้ติดตาม ดังนั้นจึงไร้คู่แข่ง และโดดเด่นโดยแท้ไม่ว่าจะเป็นรูปสมบัติหรือคุณสมบัติ กระนั้นก็ตาม วาทกรรมซ้ำซ้อนของเอลีเยเซอร์ที่ต้องบอกเล่าให้ครอบครัวนางฟัง บอกเป็นนัยอยู่ไม่น้อยว่าภาระกิจนั้นต้องใช้เวลา (ด้วยการหยุดเวลาการอ่าน) เพื่อบรรลุถึงจุดหมาย นั่นหมายความว่า แม้การเดินทางมาตามหาเจ้าสาวจะไร้ขวากหนามอันใด แต่เรื่องราวก็ตั้งประเด็นอย่างท่วมท้นนับแต่ต้นเกี่ยวกับบุคคลผู้จะเป็นห่วงโซ่ที่สองและจะกลายเป็นบรรพบุรุษเพศหญิงที่โดดเด่นที่สุดในจำนวนทั้ง 4 นางของมนุษยชาติ (ซาราห์ เรเบคาห์ เลอา และราเชล)

ความสำคัญของเรเบคาห์เด่นชัดเกินล้นมากกว่าความสำคัญของตัวเจ้าบ่าว โดยเฉพาะในตอนถัดมาที่นางได้ใช้อุบายเข้ามาแทรกแซงเพื่อให้ยาคอปได้รับพรจากอิสอัคผู้เป็นบิดาแทนที่จะเป็นเอซาวพี่ชายฝาแฝด จากเนื้อเรื่องโดยรวมของไบเบิล บทบาทของอิสอัคค่อนข้างลบเลือนเมื่อเทียบกับบทบาทของผู้เป็นภรรยา[13] จะรู้สึกถึงเรื่องนี้ได้นับแต่ตอนที่อิสอัคถูกอับราฮัมจับสังเวย กล่าวคือ อิสอัคผู้ไม่ขัดขืน ไม่มีเสียงร้องจึงไม่มีคำใดให้กล่าว ยกเว้นคำถามอันลือชื่อที่ว่า “ลูกแกะอยู่ไหน?” อีกประการหนึ่ง บทสนทนาตอนต้นระหว่างอับราฮัมและบ่าวรับใช้ยังเผยถึงการหายตัวไปของอิสอัคในภาระกิจนั้น เพราะคำสั่งห้ามซ้ำซ้อนของ

[13] Paul Beauchamp, “Isaac s’appelle “Rire” ”, in *Cinquante portraits bibliques*, Seuil, 2000, pp. 33-37.
หนึ่งในคำอธิบายว่าด้วยบทบาทค่อนข้างเป็นรองของอิสอัคคือการที่อิสอัคเป็นตัวเชื่อมต่อระหว่างอับราฮัมผู้เป็นพ่อและจาคอบผู้เป็นบุตร

อับราฮัมได้กีดกันอิสอัคออกจากเส้นทางการแสวงหาศรีภรรยาในอนาคตของเขา ดังนั้นเมื่อถูกลบทิ้ง อิสอัคจึงทิ้งให้ตำแหน่งความโดดเด่นอยู่ที่ตัวเรเบคาห์ที่ไบเบิลได้อุทิศเรื่องราวอันยาวยืดนี้ไว้ให้

เส้นทางปราศจากอิสอัค

ฟลาวิอุส โจเซฟุสไม่เสียเวลาเล่ารายละเอียดของการสนทนาแรกเริ่มระหว่างนายและบ่าวรับใช้ เพื่อสร้างความเร่งเร้าใจในตอนการเดินทางและการพบเจอ แต่ในทางตรงกันข้ามสำนวนดั้งเดิมกลับเน้นความสำคัญของการสนทนาดังกล่าวในฐานะเหตุการณ์ตื่นเต้นที่วางเงื่อนไขล่วงหน้าของการค้นหา 2 ประการ คือ ห้ามแสวงหาหญิงสาวในหมู่หญิงชาวคานาอัน และคำสั่งซ้ำถึง 2 คราวห้ามไม่ให้นำอิสอัคเดินทางไปด้วย การปฏิเสธซ้ำซ้อนจึงยิ่งทำให้ภาระกิจยุ่งยากเพราะไม่เพียงแต่ว่าหญิงในอุดมคติต้องไม่มาจากที่นี่และเดี๋ยวนั้น แล้วยังเป็นภาระกิจที่กำหนดการโยกย้ายไปแดนไกล แต่อย่างไรเสีย ตามแต่คำสั่งของอับราฮัม นี่ก็เป็นการกลับไปสู่ท่ามกลางหมู่ญาติมิตรในบ้านเกิดเมืองนอนของอับราฮัม ("ไปยังประเทศและหมู่ญาติของเรา") เอลีเยเซอร์ต้องจากผืนแผ่นดินเพื่อกลับไปสู่สายพันธุ์[14] ต้องย้อนกลับไปยังแหล่งกำเนิด ไปยังต้นน้ำโดยละทิ้งสถานที่ปัจจุบัน หญิงในอุดมคติอยู่ในอนาคต กล่าวคือนางผู้จะมาเป็นเจ้าสาวของอิสอัคและแม่ของเชื้อสายมนุษยชน ต้องไม่มาจากถิ่นใกล้ แต่อยู่ใกล้ถิ่นของคณาญาติ...

อับราฮัมกำหนดเส้นทางระยะไกลพร้อมทั้งระบุถิ่นที่ของการแสวงหาของผู้เป็นบ่าว ผู้เป็นนายจึงวางมโนทัศน์ของภารกิจบนเงื่อนไขของความห่างไกลทางพื้นที่และความใกล้ชิดทางสายเลือด อีกนัยหนึ่งคือหญิงที่ยังไม่รู้ตัวตนนั้นต้องไม่ใช่หญิงจากในถิ่น แต่ต้องเป็นลูกหลานจากเชื้อสาย หญิงผู้นี้จึงเป็นประเด็นที่ถูกผูกขึ้นด้วยหลักการ 2 ประการ คือ หลักทางภูมิทัศน์และทางชาติพันธุ์ ในทางตรงข้าม ผู้เป็นบ่าวกลับเห็นความยุ่งยากอื่นในภารกิจนี้โดยตั้งประเด็นขึ้นมาในอีกลักษณะ : "เผื่อหญิงนั้นอาจจะไม่ยอมมา" ในมุมมองของเอลีเยเซอร์ ปัญหาไม่ควรตั้งขึ้นมาแค่เพียงในแง่ของพื้นที่หรือเผ่าพันธุ์ แต่ในแง่ของการตกลงปลงใจ หรือแม้กระทั่งความปรารถนา... เหตุนี้จึงได้แนะให้นำอิสอัคร่วมเดินทางไปด้วย ราวกับเพ่งเล็งเห็นทางออกของปัญหาตรงการได้มาเผชิญหน้ากันที่จะนำมาซึ่งเกมการเย้ายวน

ผู้เป็นนายดูจะไม่เห็นชอบกับยุทธวิธีในการให้ทั้งคู่มาพบปะกันเพราะแม้ว่าจะประกันประสิทธิผลของการค้นหา แต่ก็เสี่ยงที่จะมาสั่นคลอนกระแสของเรื่องราว อับราฮัมย้ำเตือนบ่าวของตนว่าพระผู้เป็นเจ้าประสงค์ให้เขาเดินทางออกจากดินแดนของเขาและสัญญาจะมอบแผ่นดินใหม่ให้ ดังนั้นจึงจำเป็นต้องห้ามผู้เป็นบุตรทวนกระแสเส้นทางที่ผู้เป็นพ่อได้ขีดเอาไว้แล้ว ในกิจของการคลุมถุงชนนี้ อับราฮัมจึงห้ามไม่ให้คู่สมรสมาเผชิญหน้ากันใน*ปัจจุบันทันด่วน* อิสอัคต้องไม่ร่วมเดินทางไปหาเจ้าสาวในอนาคต และหญิงผู้นั้นก็ต้องไม่มาจากถิ่นที่อยู่ปัจจุบัน บุคคลทั้งคู่ต้องคงสภาพในจินตนาการซึ่งกันและกัน สภาพเช่นนี้สร้างความโดดเด่นให้กับเนื้อเรื่องที่แตกต่างจากฉากการมาพบปะกันริมบ่อน้ำในตอนอื่นๆ กล่าวคือฝ่ายชายหายตัวไป ถูกแทนที่ด้วยบุคคลตัวกลางและเป็นตอนเดียวที่ฝ่ายหญิงเป็นผู้ตักน้ำ ไม่ใช่ฝ่ายผู้แปลกหน้า[15]

เอลีเยเซอร์คาดเดาเหตุการณ์ล่วงหน้าโดยเปล่าประโยชน์เพราะทุกสิ่งเป็นเรื่องของศรัทธา ไม่ว่าจะเป็นอดีต ปัจจุบัน หรืออนาคต อับราฮัมรั้งตัวอิสอัคเอาไว้ เหมือนฉากการสังเวยที่จับอิสอัคมัด อับราฮัมรั้งผู้เป็นบุตรไว้เพราะเชื่อมั่นว่า กิจหมายดังกล่าวอยู่ใต้การนำของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ดังที่ตนกล่าวว่าพระเจ้า "จะทรงใช้ทูตของพระองค์ไปข้างหน้าเจ้า" แต่นั่นไม่ได้ช่วยให้อนุมานถึงศรัทธาแบบตาบอด อับราฮัมเห็นพ้องกับประเด็นของเอลีเยเซอร์เรื่องการไม่ยินยอมของฝ่ายหญิงที่อาจเกิดขึ้น แต่ผลจะเป็นเช่นไรนั้น จะบวกหรือลบขอเพียงแต่กระแสของเรื่องราวยังคงไว้เฉกเช่นที่พระผู้เป็นเจ้าได้ตระเตรียมเอาไว้แล้ว การให้อิสอัคร่วม

---

[14] Claude Lévi-Strauss, *Regarder, écouter, lire*, Plon, 1993, p. 25.
[15] R. Alter, *op. cit*., pp. 77-78.

เดินทางไปด้วยเป็นการเสี่ยงที่จะแย้งพระประสงค์ของเบื้องบน ในกรณีที่ภารกิจล้มเหลว เอลีเยเซอร์ก็จะหมดหน้าที่ ไม่ใช่ว่าผู้เป็นนายคาดการณ์ผลทางลบของภารกิจดังกล่าว หรือว่ายอมต่อความเป็นไปได้ของการแสวงหาที่อาจไม่บรรลุผล แต่หมายถึงว่า การยินยอมผ่อนปรนซ้ำซ้อน กล่าวคือ ยอมรับคำปฏิเสธของฝ่ายหญิงที่อาจมีขึ้นและปลดปล่อยผู้เป็นบ่าวจากคำสัตย์สาบาน เป็นเพียงเรื่องของหลักการ เนื่องจากว่าทุกสิ่งถูกกำหนดไว้อย่างเป็นมั่นเหมาะด้วยจิตศรัทธา

หากฝ่ายหญิงจะไม่น้อมรับคำขอ ก็ให้เป็นเช่นนั้น ไม่ว่าจะอย่างไร ไม่ใช่เรื่องที่จะถอดถอนกระบวนการที่ได้เริ่มต้นมาแล้ว เช่นเดียวกับที่บุตรชายต้องไม่ย้อนรอย หญิงสาวก็จำเป็นต้อง*ก้าวไปข้างหน้า* การให้อิสอัคปลีกตัวออกจากเส้นทางทั้งๆ ที่เกี่ยวข้องกับตน ทำให้ภารกิจมีพลวัตมากขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งหญิงผู้จะแบกรับภาระการสืบทอดเชื้อสายและประวัติศาสตร์ก็ถูกเร่งเร้าโดยพฤตินัยให้มีปฏิกิริยาเคลื่อนไหว ดังนั้นแล้ว ปลายทางภารกิจจึงคำนึงถึงคำตอบน้อยกว่าปฏิกิริยาเพราะเพียงแค่หญิงสาว*ตอบ*เท่านั้นก็จะยุติการสืบค้นรวมทั้งปลดเปลื้องผู้เป็นบ่าวจากคำสาบาน ราวกับว่าผลลัพธ์ในบั้นปลายทั้ง 2 นี้สามารถทดแทนคำยืนยันถึงศรัทธาความเชื่อมั่นที่อับราฮัมมีต่อองค์พระผู้เป็นเจ้า ผู้เป็นนายจึงรอคอยการปรากฏตนของสัญญะ และเป็นสัญญะอันมีพลวัต

หญิงนิรนาม

สัญญาณอันมั่นเหมาะถึงจุดหมายปลายทางของภารกิจของเอลีเยเซอร์คือคำตกลงปลงใจของตัวเรเบคาห์ที่ยืนยันจะจากไปยามเมื่อครอบครัวต้องการรั้งเธอไว้อีก “อย่างน้อยสักสิบวัน” เรื่องราวจึงมอบให้หญิงสาวมีสิทธิ์กล่าวคำขาด สามารถกำหนดคำพูดและการกระทำของตนได้ ในขณะที่คำยืนกรานของเรเบคาห์เป็นจุดจบของการค้นหา แต่จุดสุดยอดของเส้นทางคือฉากการคัดเลือกและการมาพบเจอกันริมบ่อน้ำ ที่ทำให้เห็นการวางมาตรการแยกแยะนางผู้จะได้รับการคัดเลือก

เอลีเยเซอร์เดินทางแสวงหาหญิงที่ตนไม่รู้จักหน้าค่าตา หญิงสาวนิรนามผู้สืบเชื้อสายมาจากครอบครัวผู้เป็นนาย การเดินทางที่ไร้อุปสรรคอันใดเป็นพิเศษกลับมีเรื่องให้ลุ้นซึ่งขาดหายไปในสำนวนของฟลาวิอุส โจเซฟุส แม้ว่าฉากการทดสอบในฉบับของของฟลาวิอุส โจเซฟุสจะมีสีสันด้วยก็ตาม ดังนั้นฉากการเล่าซ้ำในไบเบิลที่เริ่มจากการที่เอลีเยเซอร์หยุดบริโภคไว้ก่อน จึงตรงข้ามกับเรื่องราวเป็นเส้นตรงตามขนบของฟลาวิอุส โจเซฟุส ที่จะพบว่าเมื่อทานอาหารเรียบร้อยแล้ว เอลีเยเซอร์จึงเริ่มต้นเล่า การปรับโครงเรื่องใหม่ของฟลาวิอุส โจเซฟุส บ่งถึงการเก็บเกี่ยวประมวลจากเรื่องราวต้นฉบับโดยปรับให้ผลลัพธ์เป็นปัจจัยเบื้องต้น เหตุนี้ผู้แต่งจึงเอ่ยชื่อของหญิงสาวนับแต่เปิดเรื่องมา ตรงข้ามกับสำนวนของไบเบิลที่อับราฮัมเพียงแค่บอกถึงสายพันธุ์และสถานที่โดยไม่ระบุรายละเอียดใดๆ เกี่ยวกับตัวบุคคล หญิงผู้ได้รับเลือกคงสภาพนิรนามไว้แม้แต่ตอนที่เอลีเยเซอร์ซักถามหลังจากบททดสอบ กล่าวคือ เช่นเดียวกับที่เอลีเยเซอร์ถามถึงถิ่นฐานครอบครัวของนาง (“เธอเป็นบุตรหญิงของใคร”) แต่ไม่ได้ถามชื่อ หญิงสาวเองก็ไม่ได้เอ่ยนามตนออกมา เพียงแต่ตอบคำถามดังกล่าวเท่านั้น เป็นผู้ประพันธ์ที่เผยชื่อและที่มาของนางยามเมื่อนางปรากฏตัวขึ้นในเนื้อเรื่อง และเมื่อเอลีเยเซอร์เล่าย้อนถึงเส้นทางการมาของตน ก็ได้เรียกชื่อนางโดยไม่สามารถรู้ได้ว่ารู้มาตอนช่วงไหน ตัวบทละเหตุดังกล่าวไว้ แต่นั่นก็ใช่ว่าจะสูญเปล่าไร้ความหมาย เพราะเท่ากับตอกย้ำเป็นนัยถึงวิธีการที่เอลีเยเซอร์ซักถามหญิงสาวโดยละชื่อไว้ต่างหาก ดังนั้นสำหรับเอลีเยเซอร์และจวบจนกระทั่งฉากการเล่าซ้ำนางจึงปราศจากนามเฉพาะ แต่อย่างไรเสีย สาระสำคัญคือ การที่นางได้เผยสายสัมพันธ์ที่สอดคล้องกับการค้นหา

นอกจากเชื้อสายและบ้านเกิดเมืองนอนแล้ว อับราฮัมไม่ได้ระบุชื่อของเจ้าสาวในอนาคตของอิสอัคหรือคุณลักษณะทางความงามและศีลธรรม (แม้ว่าลักษณะประการหลังนี้จะระบุอยู่เป็นนัยจากคำสั่งห้ามเลือก

หญิงชาวคานาอันที่มีพฤติกรรมไม่ชวนชมนักสำหรับอับราฮัม) ภารกิจตกเป็นของผู้เป็นบ่าวที่ไม่เพียงต้องแสวงหาเชื้อสายพงศ์พันธุ์ของผู้เป็นนาย แล้วยังต้องระบุแน่ชัดถึงสิ่งที่ตนค้นหา เอลีเยเซอร์นั้นคาดการณ์ไกลไม่ปล่อยให้กิจดังกล่าวเป็นเรื่องของความบังเอิญ โดยจำกัดขอบเขตพื้นที่และเวลาที่กระทำการคัดเลือกกล่าวคือ นอกตัวเมือง ใกล้บ่อน้ำ และยามเย็นเมื่อเหล่าผู้หญิงพากันมาตักน้ำ[16] ด้วยว่าภารกิจนี้มีศรัทธาของอับราฮัมต่อพระเจ้าประหนึ่งจิตนำทาง ผู้เป็นบ่าวจึงกล่าวอธิษฐานด้วยการสมมติบทสนทนาระหว่างตนและฝ่ายหญิง จากบทสนทนาที่แต่งขึ้นจะพบว่าเอลีเยเซอร์จะยอมรับตัวนางจากคำพูดของนางก่อนในเบื้องต้น คำพูดที่จะนำไปสู่การกระทำ 2 ประการ (=ให้น้ำเอลีเยเซอร์และอูฐ) เอลีเยเซอร์จินตนาการบทในอุดมคติ ฝันถึงการมาพบ หญิงสาวถูกสร้างขึ้นเป็นนางในฝัน หรือการฝันถึงวาจาของนาง และนางก็ต้องตอบรับกับเกณฑ์ที่ตั้งไว้ก่อนล่วงหน้า รวมถึงยืนยันด้วยวาจาในท้ายสุดถึงการจะเดินทางไปสู่ชายสามีในอนาคต

การกำหนดขอบเขตทางพื้นที่และเวลาตั้งอยู่ภายใต้สัญญะสวรรค์ เอลีเยเซอร์รอคอยนางผู้จะทำให้คำพูดที่จินตนาการนั้นบรรลุผล แต่เมื่ออธิษฐานต่อพระผู้เป็นเจ้า เขาก็ยืนยันเป็นมั่นเป็นเหมาะว่าหญิงผู้ได้รับเลือกไม่ใช่นางผู้สอดคล้องกับความมุ่งหมายของเขา หรือกับเงื่อนไขที่ตั้งไว้ แต่นางผู้ซึ่งสวรรค์ดลใจให้ทำคำอธิษฐานนั้นลุล่วง อาจสังเกตเบื้องต้นว่าไม่มีการระบุถึงรูปสมบัติใดๆ มีเพียงแต่คุณสมบัติความดีที่เป็นสิ่งสำคัญ เกี่ยวกับเรื่องนี้หากเปรียบท่อนดังกล่าวกับสำนวนของฟลาวิอุส โจเซฟุส จะเห็นถึงลักษณะเด่นบางอย่างของสำนวนต้นฉบับ ฟลาวิอุส โจเซฟุสกำหนดจุดหมายของภารกิจไว้อย่างชัดเจน ไม่ว่าจะเป็นชื่อเสียงเรียงนามของนาง หรือเป้าหมายของของกำนัลที่เอลีเยเซอร์จะพกพาติดตัวไปด้วย แต่สำนวนแก้ไขนี้กลับไม่เอ่ยถึงเหล่าอูฐทั้งหลายในช่วงต้น (ดังนั้นแล้ว หรือว่าเราจะสามารถค้นพบการเชื่อมโยงกับภาพของปูแซ็ง?[17]...) แค่เพียงอ้างอิงถึงเมื่อเอลีเยเซอร์มาถึงบ้านของเรเบคาห์แล้วในขณะที่ไบเบิลแจกแจงไว้ถึงสิบตัวอย่างชัดเจน ดังนั้นการทดสอบจึงมีลักษณะแตกต่างกัน โดยสำนวนของฟลาวิอุส โจเซฟุส ไม่รวมเอาอูฐไว้ด้วย ความคาดหวังในไบเบิลจึงเป็นสองเท่าเพราะหญิงในอุดมคติต้องประกอบเมตตาจิตถึง 2 อย่างคือดับกระหายชายแปลกหน้าและแสดงความมีมนุษยธรรมต่อสัตว์โลกอื่นๆ

เอลีเยเซอร์มาถึงแหล่งน้ำแต่ไม่ดื่ม เอลีเยเซอร์ไม่ไปแตะต้องปรับเปลี่ยนสถานที่ เพื่อรอคอยนางผู้จะมาก่อพลวัตให้กับพื้นที่ดังกล่าว เอลีเยเซอร์เตรียมตัวเป็นพยานรับรู้คำอธิษฐานที่จะเป็นจริงขึ้นมา สถานที่ถูกตระเตรียมไว้รองรับบุคคล เวลาถูกคาดคะเนไว้เพื่อที่นางผู้จะได้รับเลือกมาปรากฏตน เทพเทวาได้รับการวิงวอนให้เอื้อต่อการมาของนาง เงื่อนไขการคัดสรรถูกกำหนดไว้สำหรับการประเมิน ขอบเขตการจำกัดทางพื้นที่และเวลาภายใต้เทวอุปถัมภ์เป็นสัญญาณการหยุดรอคอย เอลีเยเซอร์ตั้งตารอดูกลไกที่วางไว้ขยับขับเคลื่อนด้วยน้ำมือของอิสตรี

ฟลาวิอุส โจเซฟุส ตัดอูฐออกจากฉากการพบเจอ แต่สร้างเงื่อนไขที่เร้าระทึกของการเดินทาง ตอนการทดสอบที่เอลีเยเซอร์ค้นหาหญิงสาวโดยขอน้ำดื่มจากเหล่าหญิงสาวที่ต่างพากันปฏิเสธให้น้ำดับกระหายเป็นตอนที่มีพลวัต หากแต่ขาดความฉับพลันที่เป็นลักษณะเฉพาะของเรื่องจากไบเบิล และที่มีนัยถึงความช่วยเหลือจากเบื้องบน เอลีเยเซอร์ในสำนวนของฟลาวิอุส โจเซฟุสจำต้องจำแนกหญิงนามว่าเรเบคาห์ออกจากกลุ่มหญิงสาว ดังนั้นแล้ว คำอธิษฐานดังกล่าวที่ผูกขึ้นในทางลบจึงแลดูประหลาดอยู่ไม่น้อย กล่าวคือ เอลีเยเซอร์รู้ว่าจะมาค้นหาใคร ซ้ำยังนิยามอีกว่าเป็นเพียงนางเดียวจากทั้งหมดที่แสดงความเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ให้

---

[16] R. Alter แยกแยะ 5 ขั้นตอนที่ซ้ำไปมาในไบเบิล คือ : 1) *Leitwort* (ภาษิต) 2) แบบซ้ำ (Motif) 3) ประเด็น 4) ฉากเหตุการณ์ 5) ฉากในขนบ และจัดให้ฉากหมั้นหมายริมบ่อน้ำอยู่ในประเภทสุดท้าย ดังนั้นประเภทแรกและประเภทสุดท้ายจึงเป็นขนบทางวรรณกรรมที่เป็นลักษณะเฉพาะของเรื่องราวจากไบเบิล (*Ibid*., pp. 132-133)

[17] โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ปูแซ็งเองก็อิงไปถึงฟลาวิอุส โจเซฟุส ในภาพอื่นๆ ดู Malcolm Bull, “Poussin and Josephus”, *Gazette des Beaux-Arts*, avril 2002, pp. 331-338.

ชวนดื่มน้ำ ดังนั้นแล้ว อาจเกิดคำถามว่า จะทำอย่างไรหากเป็นหญิงอื่นผู้ให้น้ำ ไม่ใช่เรเบคาห์ การรวมเอาเรเบคาห์ไว้ในกลุ่มของหญิงนางอื่นๆ แตกต่างจากสำนวนไบเบิลที่บรรยายถึงนางเพียงผู้เดียวที่ปรากฏตัวทันทีที่เอลีเยเซอร์จบคำอธิษฐาน ทว่าวิธีที่เอลีเยเซอร์บนบานสานกล่าวก็ไม่ได้ไร้ซึ่งความคลุมเครือเมื่อเทียบกับข้อกำหนดของอับราฮัมที่ปรารถนาหญิงจากวงศ์ตระกูล กล่าวคือจะทำอย่างไรหากนางผู้ซึ่งทำให้คำอธิษฐานเป็นตัวเป็นตนไม่ได้สืบเชื้อสายจากสายพันธุ์ของผู้เป็นนาย อีกนัยหนึ่งคือจะเลี่ยงเหตุบังเอิญที่ไม่พึงปรารถนาได้อย่างไร ทั้งไบเบิลและสำนวนของฟลาวิอุส โจเซฟุส กลับแฝงนัยว่าอรรถาธิบายเชิงตรรกะทุกอย่างจำต้องยอมต่อสวรรค์กำหนดตามที่เอลีเยเซอร์ร้องขอ เบื้องบนที่ค้ำจุนการแสวงหานับแต่คำสาบานจวบจนกระทั่งบรรลุจุดหมาย และเหล่านี้ก็อยู่เหนือไปจากเหตุและผลของปุถุชนคนสามัญ

บทพิสูจน์

ฟลาวิอุส โจเซฟุสทำให้การมาพบเจอกลายเป็นฉากสาธารณะ ในขณะที่ไบเบิลย้ำอย่างมากถึงการเผชิญหน้ากันตัวต่อตัวระหว่างสองบุคคล สำนวนหนึ่งเล่นกับความขัดแย้งดี – ชั่ว (ความเห็นแก่ตัวของหญิงสาวอื่นๆ และเมตตาจิตของเรเบคาห์) ในขณะที่อีกสำนวนเน้นการกระทำส่วนบุคคลที่มาจากความตั้งใจโดยแท้และโดยไร้ข้อเปรียบเทียบหรือขัดแย้ง ดังนั้นจึงเป็นกิจอันโดดเด่นและดั้งเดิมอย่างสิ้นเชิงจากหญิงที่ไม่รู้ชื่อเสียงเรียงนาม บททดสอบของฟลาวิอุส โจเซฟุส ประกอบด้วยขั้นตอนการตัดคู่แข่งอื่นๆ ซึ่งถูกคำสาบานของเอลีเยเซอร์ตัดสินล่วงหน้า (=ว่านางเหล่านั้นจะต่างพากันปฏิเสธให้น้ำดับกระหาย) ในทางตรงข้าม บททดสอบในไบเบิลเน้นการกอปรกรรมดีในบัดดลและอย่างสมบูรณ์ คำตำหนิที่เรเบคาห์มีต่อเพื่อนๆ ของนางเรื่องการไม่รู้จักแบ่งปันชี้ชัดถึงข้อคิดทางศีลธรรมของตอนดังกล่าวในสำนวนดัดแปลง แต่ไบเบิลกลับผนวกแง่คิดเช่นนั้นไว้ในกิจและวาจาของเรเบคาห์ นั่นก็คือไบเบิล*ให้เห็นภาพ*คุณความดีของหญิงสาว

ในฐานะพรอันอัศจรรย์ เรเบคาห์ให้ภาพบทเรียนศีลธรรมของเรื่องราวจากไบเบิล นางเป็นภาพที่ชวนมอง ก่อกำเนิดจากวาจาของเอลีเยเซอร์ ประหนึ่งจินตภาพที่กำลังเป็นจริงขึ้นมาหรือเป็นภาพพจน์ที่เป็นรูปธรรมขึ้นมาในทันใดอย่างน่าอัศจรรย์ทันทีที่นางปรากฏตน ผู้เล่าเรื่องไม่เพียงแต่เผยชื่อเสียงเรียงนามและเชื้อสายของนางในเดี๋ยวนั้น ยังรวมถึงรูปสมบัติ (“หญิงสาวช่างงามชวนชม”) คุณสมบัติ (“สตรีพรหมจรรย์ไร้ชายมาข้องแวะ”) และกระทั่งเครื่องหมายประจำตัว (“แบกไหน้ำ”) นางจึงเต็มไปด้วยเสน่ห์เย้ายวน เพราะทั้งไร้มลทินและต้องตาต้องใจ บทพรรณนาได้โปรยปรายรูปพรรณสัณฐานของนางในคราวเดียวกัน โดยเป็นที่แน่นอนว่าส่วนหนึ่ง (นามของนาง เชื้อสาย และเอกลักษณ์ของพรหมจารี) ไม่อยู่ในการรับรู้ของเอลีเยเซอร์ ภาพในจินตนาการเป็นตัวตนขึ้นมาต่อหน้าผู้อ่าน และเอลีเยเซอร์บ่าวของอับราฮัมไม่ได้เห็นทั้งหมด สัมผัสได้แค่เพียงรูปลักษณ์ภายนอก ตรงข้ามกับผู้อ่านที่ตัวบทได้สงวนรายละเอียดส่วนตัวไว้ให้รับรู้ อีกนัยหนึ่งคือ ตัวบทพยากรณ์ส่วนหนึ่งของบททดสอบที่บรรลุผลด้วยการระบุชื่อและเชื้อสาย ทั้งๆ ที่บททดสอบเพียงแค่เริ่มต้นและการปรากฏตัวของหญิงสาวต่อหน้าเอลีเยเซอร์ยังคงเป็นเพียงความเป็นไปได้ หาใช่สัมฤทธิ์ผลแน่นอนของคำอธิษฐาน นั่นคือ ยังคงต้อง*ดูว่า*หญิงที่ “งามชวนชม” ผู้นี้จะผ่านเงื่อนไขทั้งสองของคำอธิษฐานหรือไม่ ภาพที่กลายเป็นคนสร้างความพึงพอใจต่อสายตาด้วยรูปลักษณ์ภายนอก แต่สายตาก็ยังใคร่ที่จะเห็นภายในตามคำอธิษฐาน รูปโฉมเป็น*พร*ที่ประทานโดยพระคริสตธรรมคัมภีร์ ในขณะที่กิจเชิงศีลธรรมยังต้องคอยให้เป็นจริงขึ้นมา ยังคงเป็นประเด็นปัญหาสำคัญ (เอลีเยเซอร์ปรารถนาหญิง*ผู้เอื้ออารีย์*)

ไบเบิลเพ่งเล็งไปยังตัวเรเบคาห์มากยิ่งขึ้นเพื่อเน้นมิติทางสุนทรียศาสตร์และจริยศาสตร์ และยังเลี่ยงที่จะระบุว่านางห้อมล้อมด้วยเหล่าสตรีมิตรนางอื่นๆ ตัวบทละรายละเอียดดังกล่าวเพื่อแยกตัวนางสู่สายตาเรเบคาห์จึงลงมือเพียงผู้เดียว แต่หาได้ลงมือปฏิบัติอย่างเป็นเอกเทศจากวาจา กล่าวคือ ด้วยคำพูดปรารถนาดีต่อคนแปลกหน้า ด้วยคำยืนยันสุดท้ายที่จะจากครอบครัว และภารกิจที่เสร็จลุล่วงอย่างมีพลวัต นางจึงมี

ลักษณะของผู้ช่างเจรจาและมีความกระตือรือร้น[18] หมายความอีกว่า นางนั้นได้*แรงกระตุ้น*จากคำขอที่เอลีเยเซอร์เปล่งออกมาเป็นวาจาต่อองค์พระผู้เป็นเจ้าและต่อตัวนาง (=ขอน้ำดื่ม)

ผู้อ่านอาจสังเกตว่าบ่าวของอับราฮัมไม่ได้เข้าไปทักทายนางในทันที โดยรอให้การปรากฏตนครบถ้วนสมบูรณ์ แม้ว่าตัวบทไม่ได้บรรยายถึงสายตาพยานของเอลีเยเซอร์ แต่บทพรรณนาที่เข้ามาแทนก็รับหน้าที่จัดวางตัวบุคคลให้ประจักษ์ถึงรูปพรรณสัณฐานครบถ้วน (นาม ครอบครัว ความงาม คุณลักษณ์ เครื่องหมาย ท่าทาง) การขยายยาวบทพรรณนาหญิงสาวชี้บอกอยู่ไม่น้อยว่าในระหว่างนั้นเอลีเยเซอร์ไม่ลดละสายตาจากนาง จุดสิ้นสุดของการจัดวางตัวนางในเรื่องสอดคล้องกับการที่นางเด่นขึ้นมาจากบริเวณบ่อน้ำ จากนั้นเองบ่าวของอับราฮัมจึงเริ่มบททดสอบโดยขอน้ำดื่มจากนาง

14. Gerbrandt Eeckhout,
Eliezer and Rebecca.
1661, oil on canvas,
London,
The National Gallery.

"ขอน้ำจากเหยือกน้ำของเธอให้ฉันดื่มสักหน่อย" บททดสอบการรู้จักให้ ความเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ เป็นบททดสอบตัวตนของนางเช่นกัน หญิงสาว "แบกเหยือกน้ำของเธอเดินออกมา" และก็ใช้เป็นสิ่งยืนยันตัวตนของนางโดย "ลงไปที่บ่อน้ำเติมน้ำเต็มเหยือกแล้วก็ขึ้นมา" เหยือกน้ำจึงใช้เป็นเครื่องหมายของผู้หญิง การให้ดื่มน้ำจากเหยือกของตน คือเสี่ยงที่จะสูญเสียตัวตน โดยเฉพาะเมื่อเหยือกนั้นมีน้ำเต็ม... เครื่องหมายของนางเป็นสิ่งบ่งคุณค่าของนาง เรเบคาห์จึงเล่นอยู่กับอัตลักษณ์ อีกแง่หนึ่งคือนางแสดงอัตลักษณ์นั้นออกมาโดยมีอากัปกิริยาท่าทางประกอบกับวัตถุสัญลักษณ์ประจำตัว ดังนั้นจึงเป็นเรื่องชวนประหลาดที่จะพบว่าในสำนวนก่อนและหลังภาพที่ลูฟร์ (รูปที่ 2, 3) ปูแซ็งแสดงภาพเรเบคาห์ดับกระหายเอลีเยเซอร์ด้วยถังน้ำไม่ใช่เหยือก ราวกับเอลีเยเซอร์ไม่รอให้นางเติมน้ำจนเต็มเหยือกเสียก่อน แต่เข้าไปทักทายทันทีที่ริมบ่อน้ำ

ความคลาดเคลื่อนระหว่างบทสนทนาที่เอลีเยเซอร์จินตนาการแต่งขึ้นกับคำพูดจริงนั้นเล็กน้อยมาก เพราะสิ่งสำคัญคือคำอธิษฐานที่เป็นจริงขึ้นมา แม้จะเล็กน้อยแต่ก็ใช่จะไร้ความหมาย หลังจากคำขอแล้ว เอลีเยเซอร์จินตนาการถึงคำตอบสมบูรณ์ครบถ้วน ("เชิญดื่มเถิด และดิฉันจะให้น้ำอูฐของท่านกินด้วย") ในขณะที่ตามเหตุการณ์ที่เกิดจริงนั้น คำตอบยืดขยายไปในช่วงเวลา แบ่งออกเป็น 2 ขั้นตอน กล่าวคือหลังจากที่นางให้น้ำเขาดื่มจากเหยือกแล้ว นางจึงบอกความตั้งใจจะตักน้ำให้สัตว์ของเขาดื่ม "จนอิ่มด้วย" กิจซ้ำซ้อนอันดับสองของเรเบคาห์อันแสดงถึงคำอธิษฐานท่อนที่สองซึ่งเป็นรูปธรรมขึ้นมาจึงปรากฏให้เห็นเป็นภาพชวนมอง

[18] ผู้อ่านไม่พลาดที่จะสังเกตว่า เมื่อเปรียบกับผู้หญิงอื่นอีก 2 นางคือ ราเชลและเซโฟรา ในฉากการมาเจอกันริมบ่อน้ำ เรเบคาห์จะมีพลวัตอย่างชัดเจนที่สุดด้วยคำพูดและการกระทำ ดู Esther Fuchs, *op.cit.,* p. 10.

โดยที่เอลีเยเซอร์ “เพ่งดูเธอเงียบๆ”[19] เหตุนี้เพื่อว่าคำบนบานจะลุล่วง จำเป็นว่าบ่าวของอับราฮัมต้องได้เห็นเห็นครบถ้วนและ “มองอย่างรอบคอบ”... นั่นคือ สัมผัสถึงคุณงามความดีที่ต้องใสกระจ่างผ่านการกระทำของนาง

ความมีมนุษยธรรมอันล้นเหลือของหญิงสาวประกอบด้วยความเอาใจใส่ไม่เพียงแต่ต่อผู้เป็นนาย ยังรวมถึงข้ารับใช้ที่ไม่ใช่มนุษย์ การตักน้ำให้อูฐสิบตัวดื่มเป็นงานที่หนักมากเพราะตามเหตุและผลแล้วก็คงเป็นปริมาณไม่น้อย[20] โดยเฉพาะการขึ้นลงของเรเบคาห์ตามที่บรรยายไว้นับแต่นางปรากฏตัวแนะว่าพื้นที่มีสภาพต่างระดับ[21] อาจสังเกตว่าในเรื่องราวเกี่ยวกับเรเบคาห์ให้เอลีเยเซอร์ดื่มน้ำดับกระหาย มีภาพจำนวนน้อยที่สอดคล้องตรงไปตรงมากับรายละเอียดของเรื่องราวดั้งเดิม ภาพส่วนใหญ่จัดวางการพบและการให้น้ำดับกระหายอยู่ริมบ่อน้ำ มีพียงภาพของ Eeckhaut ที่ตั้งตัวบ่อไว้ในระดับต่ำ (รูปที่ 14) โดยที่บุคคลหลักทั้งสองยืนอยู่ตรงพื้นด้านหน้าที่ยกสูง สำนวนสมัยใหม่ของชากาล (Chagall, รูปที่ 15) ก็จัดให้บุคคลอยู่บนพื้นคล้ายเนินเขา หญิงสาวแสดงอาการเมินเฉยต่อท่าทางของเอลีเยเซอร์

15. Marc Chagall,
Eliezer and Rebecca.

บททดสอบความมุมานะอดทนที่ดำเนินขึ้นต่อหน้าเอลีเยเซอร์ทำให้เห็นภาพความเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ของหญิงสาวอันเป็นสิ่งที่ทำให้นางต่างจากสำนวนของฟลาวิอุส โจเซฟุส การทดสอบในสำนวนดัดแปลงเป็นกระบวนการแยกเอาหญิงนามว่าเรเบคาห์ออกมาโดยอาศัยเพียงเครื่องหมายความเอื้ออารีที่ขาดหายไปในตัวสาวนางอื่น การคัดสรรจึงตามติดด้วยเหล่าคำปฏิเสธพร้อมเหตุผลข้ออ้าง (“โดยอ้างว่าพวกนางต้องการ(น้ำ)ที่จะนำกลับไปบ้าน เพราะไม่ง่ายเลยที่จะตักขึ้นมา”) ไบเบิลกลับไม่ระบุความยุ่งยากแบบนี้ เพียงแค่มีนัยถึงในเส้นทางขึ้นลงของเรเบคาห์ไปยังที่ตั้งบ่อและในจำนวนของอูฐ ตรงจุดที่ฟลาวิอุส โจเซฟุส ชื่นชอบที่จะเร่งเร้าและเน้นบททดสอบของเรเบคาห์เท่านั้น สำนวนจากไบเบิลก็เล่นอยู่กับการเร้าให้เหตุการณ์ค้างคาโดยแยกย่อยคำอธิษฐานให้สัมฤทธิ์ผลทีละตอน ความเข้มข้นของบททดสอบจากไบเบิลจึงขึ้นกับคำอธิษฐานของเอลีเยเซอร์ที่จินตนาการให้ลันคำขอ กล่าวคือ เขาเพียงขอน้ำดื่มดับกระหายสำหรับตนเอง (แต่เขากระหายน้ำจริง

---

[19] แม้ว่าในความเห็นของ Sharon Pace Jeansonne (*op.cit*., p. 14, p. 49 (note 14)) ประโยคดั้งเดิมในภาษาฮีบรูควรแปลว่า “ตะลึงพรึงเพลิดอย่างเงียบๆ” มากกว่าที่จะแปลว่า “มองดู” แต่ก็เป็นเรื่องไม่ยากที่จะอนุมานว่าบ่าวรับใช้อยู่ในท่าทางการมอง

[20] ดังนั้นจึงไม่ใช่ “งานสุดแสนง่ายดาย” ดังที่ Sharon Pace Jeansonne ผลีผลันบรรยายไว้

[21] Armand Abécassis, *Puits de guerre, source de paix. Affrontements monothéistes*, Seuil, 2003. แม้จะมีข้อสังเกตชวนสนใจ การตีความของผู้เขียนก็ค่อนข้างเกินเลยพอควรในหลายคราว

หรือ? ซึ่งก็ชวนสงสัยเพราะดูเหมือนคำร้องขอจะมีเหตุจากประเด็นการคัดเลือกมากกว่าจากความต้องการอย่างจริงแท้) แต่นางก็ตอบรับพร้อมกับเสนอให้อูฐของเขาดื่มน้ำด้วยเช่นกัน เรเบคาห์แสดงให้เห็นถึงความคิดริเริ่มและพลวัตของนางที่ไม่เหือดหาย ในขณะที่ฟลาวิอุส โจเซฟุสแทรกบทเรียนศีลธรรมในคำตำหนิของเรเบคาห์ต่อเพื่อนหญิงอื่นๆ ในทางตรงกันข้ามไบเบิลให้นางต้องผ่านบทพิสูจน์ความอดทนอันสาหัสสากรรจ์ในระหว่างที่ไม่มีคำพูดอันใดเพื่อปล่อยให้ภาพปรากฏให้เห็น

การลุล่วงของงานดังกล่าวจึงประกอบขึ้นจากความสอดคล้องระหว่างวาจาและท่าทาง ระหว่างวาทกรรมและการกระทำ การที่เรเบคาห์ทำให้คำอธิษฐานของเอลิเอเซอร์เป็นจริงขึ้นมานั้นเท่ากับได้สร้างทวิวัจน์ที่แท้ขึ้นมาพร้อมกันโดยนางได้ทำให้คู่สนทนาที่เอลีเยเซอร์จินตนาการเกิดเป็นตัวเป็นตน ทำให้วาจาเป็นรูปเป็นร่าง คำพูดกลายเป็นภาพ และนี่ก็อาจเป็นความน่าสนใจของตอนดังกล่าวที่เหล่าจิตรกรส่วนใหญ่หลงไหลกล่าวคือคำอธิษฐานที่ลุล่วง เจือปนด้วยข้อคิดบทเรียน เป็นเสมือนตัวบทที่บรรลุแปรเป็นภาพ...

แรกพบ

เราอาจถูกยั่วยุท้าทายให้เห็นความสอดคล้องกันระหว่างภาพพจน์สองลักษณะของเรเบคาห์ดังที่บทบรรยายในไบเบิลได้ชี้ให้เห็น และการมองสองรูปแบบดังที่ปูแซ็งเคยกล่าวไว้ กล่าวคือ การปรากฏตัวของหญิงสาวต่อหน้าต่อตาของบ่าวรับใช้น่าจะสอดคล้องกับสายตาที่รับรู้ภาพโดยธรรมชาติ ซึ่งปูแซ็งขนานนามว่า “ทัศนลักษณ์” (aspect) ในขณะที่ท่าทางการเพ่งมองของเอลิเยเซอร์ในระยะห่างเพื่อประเมินกิจของเรเบคาห์ที่กำลังให้น้ำอูฐทั้งสิบนั้นอาจเทียบเท่ากับการรับรู้อย่างตั้งอกตั้งใจและครุ่นคิด ที่มีนามว่า “ทัศนวิจักษณ์” (prospect) ซึ่ง “ขึ้นกับปัจจัยสามสิ่ง อันได้แก่ นัยน์ตา ลำแสง และระยะห่างจากนัยน์ตาถึงวัตถุ”[22]

สำหรับภาพที่วาดเพื่อปวงแตล ปูแซ็งกลับไม่ได้เลือกช่วงดังกล่าวจากไบเบิล แต่เป็นจุดเวลาภายหลังคือตอนที่บ่าวรับใช้ระบุตัวเลือกโดยมอบของกำนัล ดังนั้น เมตตาจิตจากทานการให้ของหญิงสาวนิรนาม จึงตอบรับอย่างสมมาตรด้วยสิ่งตอบแทนที่เป็นวัตถุจากชายแปลกหน้า เครื่องประดับล้ำค่าที่มอบให้กลายเป็น “punctum” หรือ “จุดบาดตา” ที่ลงนามจุดสิ้นสุดของบททดสอบ

เมื่อภาพได้คลี่ขยายต่อหน้าต่อตาแล้ว ก็ถึงเวลาต้องระบุตัวตน ความแตกต่างจากสำนวนของฟลาวิอุส โจเซฟุส ชัดเจนมาก ประการหนึ่ง ฟลาวิอุส โจเซฟุสได้สลับปรับเปลี่ยนให้ช่วงการมอบสิ่งตอบแทนเกิดขึ้นภายหลังการถามไถ่และเปิดเผยชื่อเสียงเรียงนามของหญิงสาว กลไกการเร่งเร้าเหตุการณ์ที่โดดเด่นในสำนวนนี้ยังคงดำเนินต่อชัดเจนในวิธีการจัดวางช่วงต่างๆ ตามลำดับขั้นตอน คือ คำถาม คำตอบ มอบของกำนัล ขอค้างคืน ในทางตรงกันข้ามเรื่องราวในไบเบิลโดดเด่นจากความกระตือรือร้นของเอลีเยเซอร์ที่รวมคำถามเรื่องสายพันธุ์เข้ากับคำขอพักค้างคืนที่บ้านของครอบครัวนาง : “เธอเป็นบุตรหญิงของใคร? ได้โปรดเถิด บอกให้ข้ารู้ด้วยเถิดว่าบ้านบิดาของเจ้าพอจะให้เราพักค้างแรมได้หรือไม่”

อีกประการหนึ่ง การแนะนำตนเองของหญิงสาวในสำนวนของฟลาวิอุส โจเซฟุส ระบุถึงทั้งชื่อและสายพันธุ์ ตรงข้ามกับสำนวนจากไบเบิลที่ปล่อยหน้าที่ให้ผู้เล่าเรื่องเอ่ยบอกนามของนาง ที่มาของนางและคุณลักษณะอื่นๆ (ความงาม พรหมจารี) นับแต่นางปรากฏตน รวมทั้งปล่อยให้นางได้เอ่ยอีกครั้งแค่เรื่องเชื้อสายเท่านั้น การเล่าเรื่องในไบเบิลเหมือนจะเลี่ยงการกล่าวซ้ำไม่พ้น เหตุนี้คำตอบของเรเบคาห์ในสำนวนดัดแปลงจึงทั้งโดดเด่นเพราะไม่มีการเกริ่นบอกก่อน และค่อนข้างเป็นทางการ หรือแม้แต่แปลกพิกลด้วยว่านางเอ่ยบอกถึงพรหมจรรย์ของนางด้วยตนเอง : “ข้าชื่อเรเบคาห์ พ่อข้าคือเบทูเอล แต่ได้จากเราไปแล้วตอนนี้

---

[22] *Lettres et propos sur l'art*, textes établis et présentés par Anthony Blunt, l'avant-propos de Jacques Thuillier, Coll. Savoir : sur l'art, Paris, Hermann, 1989, p. 73. ดูบทที่ 5

พี่ชายของเราคือลาบันดูแลครอบครัวกับแม่ของข้า เขาคือผู้ปกปักพรหมจรรย์ของข้า" คำกล่าวประกาศและระบุตัวตนของเรเบคาห์ที่แต้มด้วยน้ำเสียงเชิดชูตนเองเรียกร้องบทวิพากษ์บางอย่าง ต่อหน้าชายแปลกหน้าไม่เพียงแต่นางเปิดเผยถึงนามของตน แต่รวมถึงคุณลักษณะความเป็นหญิงที่มีแต่ผู้อ่านไบเบิลเท่านั้นที่จะล่วงรู้ผ่านคำบอกของผู้เล่าเรื่อง ด้วยความใส่ใจในความชัดเจน (ที่ทำให้เลี่ยงการกล่าวซ้ำ) ผู้เล่ากลับทำให้เรื่องส่วนตนเป็นสาธารณะ ซ้ำยังขานเรียกผู้ปกป้องคุณงามความดีนั้น พรหมจารีที่นางเอ่ยถึงต่อเนื่องกับสถานที่พักอาศัยถูกเรียกหมายด้วยอุปลักษณ์ระบุกรรมสิทธิ์การครอบครอง นั่นคือ พี่ชายมีภาระซ้อนต้องถือกุญแจสำคัญไว้ คำขอของเอลีเยเซอร์ที่หาทางจะ*เข้าไปใน*พื้นที่ของนางจึงไม่น่าจะใสซื่อ... การแปลกแยกอีกอย่างสำคัญมากซึ่งอาจมาจากการอนุมานจากประโยคในไบเบิลที่ว่า "หญิงสาววิ่งกลับไปแจ้งข่าวที่บ้านแม่ของนาง" เกี่ยวพันกับการตายของเบทูเอลผู้เป็นบิดา ในขณะที่ไบเบิลระบุว่าเมื่อเอลีเยเซอร์เล่าเรื่องซ้ำจบลงทั้งเบทูเอลและลาบันจึงตกลงพร้อมใจด้วยวาจาเห็นด้วยกับการยกมอบเรเบคาห์ให้ไป ฟลาวิอุส โจเซฟุส จึงทำให้ครอบครัวของเรเบคาห์ห์แตกแยกโดยการปฏิเสธผู้เป็นพ่อ ลดจำนวนคู่ (พ่อแม่และลูกสอง) ให้กลายเป็นคี่ การเร่งเร้าเหตุการณ์เช่นนี้ส่งผลให้เรเบคาห์กำพร้าพ่อซึ่งก็เป็นภาพสมมาตรกับอิสอัค เจ้าบ่าวในอนาคตผู้กำพร้าแม่

บทสรุปการค้นหาหญิงสาวนางหนึ่งหรือที่ตัวบทของฟลาวิอุส โจเซฟุสระบุเองว่าคือเรเบคาห์ ละเลยสองส่วนที่ปิดท้ายในไบเบิล กล่าวคือปฏิกิริยาของพี่ชายและมารดาที่ต้องการขัดขวางการเดินทางจากไปในทันทีของนาง และการมาพบหน้ากันของคู่บ่าวสาว ข้อสังเกตน่าสนใจอยู่ที่ว่าตรงจุดที่เรื่องราวจากไบเบิลมีลักษณะกระชับ (เงื่อนไขของการเดินทาง การไต่ถามของบ่าวรับใช้) สำนวนดัดแปลงก็เติมแต่งรสชาติความเร้าใจ ในทางกลับกันยามเมื่อไบเบิลเน้นถึงพัฒนาการของเรื่องราว (คำสาบาน บททดสอบ อุปสรรคกีดขวางการมาพบกัน) สำนวนของฟลาวิอุส โจเซฟุส กลับมีแนวโน้มที่จะสังเคราะห์ ลดทอนหรือแม้กระทั่งตัดทิ้ง ช่วงสุดท้ายของเรื่องราวของ ฟลาวิอุส โจเซฟุส ขมวดอย่างเร็วเมื่อเสร็จสิ้นคำยินยอมของครอบครัว ในทางตรงกันข้าม ไบเบิลให้ค่ากับฉากการมาเจอกันของคู่สมรส โยงผู้ที่เป็นเป้าหมายของการค้นหาเข้ากับผู้ที่รอคอย เนื้อเรื่องบรรลุผลโดยไม่วายที่จะสอดแทรกนัยทางเพศในขณะที่สำนวนดัดแปลงตัดออก จึงเหมือนกับกักเก็บและกดทับไว้...

ตอนการมาเจอกันหนแรกของคู่บ่าวสาวมีแม่แบบทางเวลาและพื้นที่มาจากการพบกันระหว่างเอลีเยเซอร์และเรเบคาห์ อันเป็นการตอกย้ำลักษณะความซ้ำของเรื่อง นั่นคือ ช่วงเวลาพลบค่ำและใกล้บ่อน้ำ จุดเวลาของการเจอกันมีหมุดหมายจากปฏิกิริยาที่ตอบรับกันของตัวเอกทั้งสอง : "เขาลืมตามองและเห็นเหล่าอูฐ (...) เรเบคาห์ลืมตามอง เห็นอิสอัค" ปฏิสัมพันธ์เบื้องต้นจึงเริ่มด้วยสายตา การแลกเปลี่ยนสายตามีความเย้ายวนเชิงเพศ จากการเล่นคำด้วยการแทนที่ อูฐ–เรเบคาห์ อูฐ–อิสอัค[23] หากอ่านตามตัวอักษร เขาไม่ได้เห็นนางแต่เห็นหมู่สัตว์ที่เป็นส่วนหนึ่งของบททดสอบ ในขณะที่นางเห็นเขาผู้ซึ่งถูกหมั้นหมายไว้กับนาง ตอนนี้เรเบคาห์ยลโฉมคู่หมั้นของนาง ชายแปลกหน้าที่นางตัดสินใจลงจากหลังอูฐเพื่อถามชื่อเสียงเรียงนาม[24] มุมมองแบบลดหลั่นระหว่างบ่าวสาวจึงถูกปรับให้อยู่แนวราบตามแต่ความต้องการของผู้หญิง การเร่งรัดเรื่องราวช่วงนี้ยังคงปล่อยให้สังเกตถึงการทำซ้ำด้วยเหตุที่บ่าวรับใช้เล่าซ้ำให้อิสอัคฟังถึงเหตุการณ์ทั้งหมด เรื่องราวการเดินทางลงเอยด้วยเกมการปกปิด–เปิดเผย เพราะหญิงสาว "หยิบผ้าคลุมหน้าขึ้นมาและปกปิดตน" พื้นที่เปลี่ยนจากภายนอกสู่ภายในที่ตัวบทชี้แนะถึงการร่วมอภิรมย์ที่เกิดขึ้น : "อิสอัคนำนางเข้าไปใน

---

[23] สำหรับบทวิเคราะห์ตอนการมาพบกัน ดูบทความของ Moïse Benadiba, "Chutes et rechutes ; coup de foudre biblique (Rebecca)", http://perso.wanadoo.fr/psycause/025/025_rebecca.htm

[24] การลงจากหลังอูฐของเรเบคาห์เป็นหัวข้อให้ต้องตีความเพราะประโยคภาษาฮีบรูที่ว่า "Vatipol mehal hagamol" อาจแปลว่า "ร่วงลงมาจากหลังอูฐ" หรือ "ทิ้งตัวลงมาจากหลังอูฐ" ดังนั้นจึงอาจมองว่าเป็นท่าทางที่คิดคำนึงแล้ว หรือเป็นปฏิกิริยาแบบฉับพลันที่มีมูลเหตุจากการเห็นผู้ที่รอคอยนาง ในทั้งสองกรณีคือการตกหลุมรักนั่นเอง ดู Moïse Benadiba, *ibid.*

เต้นท์ เขาเคยมีซาราห์เป็นมารดา เขามีเรเบคาห์ตอนนี้และนางก็กลายเป็นภรรยาเขา อิสอัครักนางและอบอุ่นใจภายหลังที่สูญเสียแม่ไป” ในภาษาฮิบรูชื่อ “อิสอัค” มี 2 ความหมายคือทั้งแปลว่า “หัวเราะ” (ที่เนื้อเรื่องในไบเบิลแจงให้เห็นรูปลักษณ์ต่างๆ และความกำกวม) และแปลว่า “เล่น” ดังนั้น ภายใต้เต้นท์ของแม่ อิสอัคนำพาเรเบคาห์ห์สู่เกมรัก เกมทางเพศ นัยทางเพศแต่งแต้มด้วยปมโอดิปุสในตัวอิสอัค ปมปัญหาที่การมาของเรเบคาห์ห์มีส่วนช่วยแก้ เรเบคาห์กลายเป็นหญิง/ภรรยาอย่างเป็นทางการทันทีที่นางเพียงกล่าวบอกครอบครัวนางถึงการตกลงปลงใจจะเดินทางไป ต่อมานางก็กลายเป็นหญิง/ภรรยาในเชิงเพศในเต้นท์ส่วนตัวของอิสอัค ทว่าการเป็นหญิง/ภรรยาเปรียบโดยธรรมชาติกับการเป็นแม่ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ประการแรก คำอวยพรสุดท้ายจากญาติของนางเน้นอย่างแจ่มแจ้งถึงบทบาทความเป็นแม่ในอนาคต (“น้องเอ๋ย ขอให้เจ้าเป็นมารดาคนนับแสน นับล้าน และขอให้เชื้อสายของเจ้าได้ประตูเมืองของศัตรูเป็นกรรมสิทธิ์”) และประการต่อมา บทลงเอยของเรื่องราวเทียบให้นางใกล้เคียงกับแม่ของสามีนาง เราทราบกันดีว่า ภาระความเป็นแม่จะนำหน้าภาระของผู้เป็นพ่อ ในฐานะตัวแทนความเป็นแม่ คงจำกันได้ว่าเรเบคาห์จะกลายเป็นหนึ่งในมารดาของมวลมนุษย์ผู้ซึ่งไบเบิลได้อุทิศเรื่องราวอันยืดยาวนี้ให้

4

พื้นที่และพื้นหลัง

เฟลิเบียง & ชองแปญ

ด้วยเอกลักษณ์จากความกระชับ พระคริสตธรรมคัมภีร์จึงชี้บอกถึงสถานที่การมาพบกันของเอลีเยเซอร์และเรบคาห์ด้วยเพียง 2 ปัจจัยคือ “นอกเมือง” และ “ริมบ่อน้ำ” อิสระเป็นของจิตรกรที่จะสรรค์สร้างพื้นที่นอกเมืองและตีความระยะความใกล้ไกลดังที่ระบุไว้ ในส่วนหลังนี้ การวิเคราะห์ตัวบทที่เอ่ยถึงเส้นทางขึ้นลงของเรเบคาห์ได้ชี้ให้เห็นว่าการมาเจอกันน่าจะอยู่บนเนินสูง และห่างออกมาจากตัวบ่อเอง หากยกเว้นบางกรณีที่พิเศษจริงๆ แล้ว (อาทิภาพของ Eckhaut, รูปที่ 14) แทบจะไม่มีจิตรกรคนใดคำนึงถึงรายละเอียดที่ต้องตีความดังกล่าว ต่างพากันชื่นชอบที่จะทำตามคำบอกเล่าในไบเบิลอย่างเข้มงวดจริงจัง

เกณฑ์เรื่องพื้นที่นอกกำแพงเมืองบอกอย่างชัดเจนว่าเหตุการณ์เกิดขึ้นในทิวทัศน์ และจิตรกรทุกคนก็ทำตามคำระบุนี้ เว้นแต่จะตีกรอบฉากให้แคบลงและสร้างฉากพื้นที่ให้เรียบง่ายเพื่อเพ่งความสนใจมายังตัวบุคคลมากขึ้น พื้นที่ที่ต้องสื่อยังคงเป็นอาณาบริเวณที่จิตรกรต้องจินตนาการขึ้นมา ตัวบทเว้นช่องว่างไว้ให้ประหนึ่งใบอนุญาตที่สมบูรณ์ เหตุนี้ภาพจึงทำให้สิ่งที่ตัวบทไม่ได้บรรยายบรรลุ/เสร็จสิ้นโดยสรรหาองค์ประกอบจำเป็นให้อย่างเสร็จสรรพ ความร่วมมือกันอย่างสมบูรณ์ระหว่างตัวบทและภาพอันเนื่องมาจากความไม่ชัดเจนของตัวบทและการแต่งเติมจากตัวภาพกลับชี้บอกไม่น้อยถึงความแปลกแยกชัดเจนของทั้งสองด้วยเหตุที่ภาพมากลบช่องว่างที่ตัวบททิ้งไว้ ระยะความคลาดเคลื่อนเบื้องต้นระหว่างคำและภาพยิ่งถูกเน้นมากขึ้นโดยเฉพาะอย่างยิ่งเหล่าผู้วิจารณ์ภาพของปูแซ็งมีแนวโน้มจะถืออภิสิทธิ์บรรยายตัวบุคคลและการกระทำมากกว่าสถานที่

เริ่มจากบทอภิปรายของศิลปินราชบัณฑิตฟิลิปป์ เดอ ชองแปญ (Phillippe de Champaigne)[1] หลังจากบทสรรเสริญตัวบุคคลต่างๆ แล้ว ชองแปญปิดท้ายคำนิยมโดยเอ่ยถึงการจัดการเรื่องพื้นที่อย่างคร่าวๆ (เว้นแต่เพียงว่า กิเยต์ เดอ แซงต์จอร์ช ผู้บันทึก จะสรุปรวบรัดตอนนี้) ชองแปญจงใจไม่บรรยายทิวทัศน์ในรายละเอียดแม้จะพรรณนาว่า “ดูมีชีวิตชีวามาก และถึงขั้นว่าหลากหลายทีเดียว” ราชบัณฑิต

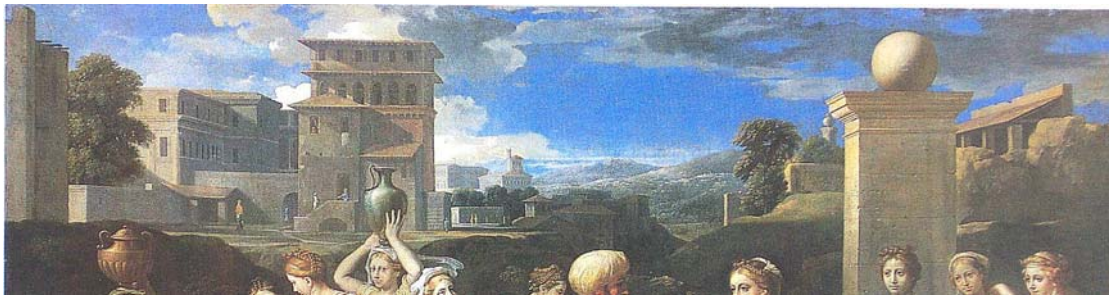
[1] *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII° siècle*, éd. établie par Alain Mérot, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996, p. 135.

ลดทอนความกว้างใหญ่ของพื้นที่ดังที่เน้นบอกให้เหลือแค่คำชื่นชมไม่กี่คำปิดท้ายบทพรรณนา (และก่อนที่จะเริ่มวิพากษ์เรื่องอูฐที่หายไป) การเน้นย้ำถึงความกลมกลืนกันดีระหว่างบุคคลและทิวทัศน์ ("การสอดประสานกันอย่างนวลนุ่มและแยบยล") กลับทำให้ซองแปญละการบรรยายพื้นที่โดยสรุปเป็นเพียง "พื้นหลังกลมกลืน" ซึ่งเตือนความจำเรื่องเอกภาพทางพื้นที่ตามแต่มโนทัศน์จากอริสโตเติล จึงเท่ากับว่าทั้งตัวบทและภาพได้เน้นความสำคัญของบุคคลที่ถูกจัดวางตรงพื้นหน้า

ในขณะที่ซองแปญร่นคำบรรยายพื้นที่ เฟลิเบียงให้รายละเอียดเพิ่มเติมแม้จะไม่ยาวมาก โดยรวมแล้ว แม้ว่าตัวบทของเฟลิเบียงมีนัยว่าเป็นการหยิบยืมมาจากตัวบทอภิปรายของซองแปญ แต่เฟลิเบียงผู้เขียนชีวประวัติของปูแซ็งก็พลิกเส้นทางการบรรยายของซองแปญ โดยเชิดชูให้การบรรยายพื้นที่ขึ้นต้นบทวิเคราะห์ ตรงข้ามกับซองแปญ เฟลิเบียงเริ่มจากความลึกมาสู่พื้นผิว หรือจากทิวทัศน์มายังบุคคล

> ภาพนี้ยาวประมาณ 7 ฟุตและสูงกว่า 3 ฟุตครึ่ง พื้นหลังเป็นทิวทัศน์และหมู่อาคารบ้านเรือนในรูปแบบง่ายๆ แต่เป็นระบบระเบียบ ซึ่งแม้จะเป็นชนบทแต่ก็มีความงามและสง่าราศี อาคารปลูกอยู่บนเนิน 2 แห่ง ช่วงกลางเปิดออกไปไกล และเนินสีออกน้ำตาลก็ทำหน้าที่เป็นพื้นหลังให้กับบุคคลซึ่งมีเรเบคาห์เป็นตัวเอก[2]

พื้นหลังถูกบรรยายเป็นอันดับแรก (รูปที่ 16) กระจายตัวกว้างออกตามหลักของงานระดับรอง กล่าวคือ ในฐานะทิวทัศน์ที่เป็น "พื้นหลัง" ให้กับเรื่องราวที่สื่อแสดง แต่ว่า*ธรรมชาติ*ในฐานะ "พื้นหลัง" หรือ "พื้นฐาน" ก็เป็นการจัดฉากที่ถูกตระเตรียมมาด้วยศิลปะ เพราะไม่มีสิ่งใดถูกปล่อยปละละเลยให้รกไม่เป็นระเบียบ ในทางตรงข้าม ทุกสิ่งถูกผสม จัดวางเพื่อผลสำเร็จเชิงสุนทรียภาพ : "หมู่อาคารบ้านเรือนในรูปแบบง่ายๆ แต่เป็นระบบระเบียบ" มีความ "เป็นชนบท" แต่ใช่ว่าไร้ซึ่ง "ความงามและสง่าราศี" ธรรมชาติและวัฒนธรรมเข้ามาในห้วงของศิลปะ งานแบบ*ลงลึก*เช่นนี้จึงชวนให้นึกถึงคำกล่าวเลื่องชื่อของจิตรกรที่ว่า "ข้าพเจ้าไม่ได้ละเลยสิ่งใด" ความเรียบง่าย ความสม่ำเสมอ ความงาม ราศี แนะบอกว่าปูแซ็งเลี่ยงความสับสนทุกอย่างซึ่งอาจจะรบกวนสายตา โดยพิถีพิถันต่อประกายความงามงดที่จะทิ้งไว้เป็นรอยประทับบ่งถึงความใส่ใจของตน



16. Nicolas Poussin, *Eliezer and Rebecca* (detail).

เฟลิเบียงไม่พลาดที่จะคำนึงถึงกายภาพเบื้องต้นของผลงาน อันหมายถึงสัดส่วนของภาพก่อนอื่นใด ภาพคือพื้นผิวสองมิติประกอบด้วยความยาวและความสูง ดังนั้นการจัดวางภาพด้วยคำจึงเริ่มจากการตีกรอบ

---

[2] André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Londres, David Mortier, 1705 ; rééd. dans *Vies de Poussin*, Macula, 1994, p. 224. เน้นเส้นใต้โดยผู้วิจัย

ขอบเขตของพื้นที่ หรือการติดตั้งอาณาบริเวณของการมองในเชิงปริมาณจำกัดแน่นอน ข้อมูลเบื้องต้นนี้ไม่น่าจะไร้ความหมายด้วยเหตุที่ปูแซ็งเองนั้นคำนึงถึงการสัมผัสรับรู้ผลงานต่างๆ ของตนในจดหมายลงวันที่ 28 เมษายน 1639 ถึงชองต์ลู จิตรกรย้ำกับเขาถึงความจำเป็นที่ต้องใส่กรอบภาพ *"การเก็บมันนา"* ที่ส่งไปให้ : "เมื่อคุณได้รับภาพของคุณ ข้าพเจ้าขอร้องว่า หากคุณเห็นชอบด้วย ให้ประดับประดาภาพด้วยกรอบสักเล็กน้อยเพราะภาพยังคงต้องการอยู่ เพื่อที่ว่ายามเมื่อพินิจพิจารณาในทุกส่วนต่างๆ แล้ว ลำแสงสายตาจะถูกตรึงไว้ไม่กระจัดกระจายออกไปด้านนอกโดยจะรับรู้ถึงสิ่งอื่นๆ ใกล้เคียงที่จะมาผสมปนเปกับวัตถุในภาพและนำแสงสว่างภายนอกเข้ามาสร้างความสับสน ควรเป็นอย่างยิ่งว่ากรอบภาพจะเป็นสีทองแบบด้านธรรมดาสามัญ เพราะจะสมานอย่างนิ่มนวลกับสีต่างๆ โดยไม่ไปรบกวน"[3] เฉกเช่นเดียวกับที่ประสิทธิภาพของการรับขึ้นกับการขมวดรวมสายตา ซึ่งจะเกิดได้ก็ด้วยการนิยามกำหนดเส้นทางของสายตา เฟลิเบียงระบุนับแต่เริ่มต้นถึงสัดส่วนภาพในฐานะขีดจำกัดหรือขอบเขตที่สายตาไม่ควรเกินเลยข้ามไป

ผู้บรรยายนำสายตาเข้าสู่ความลึกอย่างรวดเร็ว เฟลิเบียงใช้คำไม่ค่อยรัดกุมเพื่อสร้างภาพของ "พื้นหลัง" เหมือนกับในตัวบทอภิปราย โดยเฉพาะบทบรรยายสั้นๆ ยังขาดคำบอกทิศทาง (ซ้าย ขวา บน ล่าง หน้า หลัง ฯลฯ) ที่สามารถแนะการลดหลั่นของสิ่งต่างๆ ในความลึกและเป็นวิธีที่ดิเดอโรชื่นชอบใช้ในอีกศตวรรษต่อมา หมู่อาคารถูกติดตั้งในทิวทัศน์โดยที่ผู้อ่านไม่รู้ตำแหน่งแน่นอน นอกจากนี้บทบรรยายพื้นที่แบบย่อยังซ้ำคำที่เคยใช้มาก่อนหน้า (พื้นหลัง อาคาร เนินเขา) ซึ่งทำให้ล้อรับกับข้อสังเกตของชองแปญเกี่ยวกับด้านหลังที่ประเมินว่าเป็น "พื้นหลังกลมกลืน" โดยเฉพาะอย่างยิ่งคำว่า "พื้นหลัง" ที่ถูกเอ่ยถึงสองครั้งสองคราเปิดและปิดเส้นทางบรรยายย่อๆ นี้ จึงยิ่งเน้นย้ำบทบาทของทิวทัศน์ในฐานะตัวรองรับคณาบุคคล

ทิวทัศน์เป็นประเภทงานระดับรอง บทบรรยายสั้นๆ จึงยิ่งมีแนวโน้มจะย้ำระดับเดิมเช่นนั้น แต่ทิวทัศน์ในบทบรรยายของเฟลิเบียงยังมีความเด่นมากกว่าบทบรรยายของชองแปญ คือแจงถึงหมู่อาคาร เนินเขา "สีออกน้ำตาล" เฟลิเบียงผู้เขียนชีวประวัติของจิตรกรจึงเหมือนคลี่สิ่งที่ถูกบีบอัดประมวลลงในคำของชองแปญว่า "ดูมีชีวิตชีวามากและถึงขั้นว่าหลากหลายทีเดียว" นอกจากนี้ อาจสังเกตอีกว่าการเอ่ยถึงองค์ประกอบนานาของทิวทัศน์และความเชื่อมโยงต่อกัน ("อาคารปลูกอยู่บนเนินสองแห่ง") ตอกย้ำแนวตั้งที่มาคานระนาบความยาวของภาพและการกระจายตัวของบุคคลตรงด้านหน้าภาพ องค์ประกอบต่างๆ เหล่านี้ของพื้นหลังและการซ้อนตัวกันในแนวดิ่งล้อรับอย่างเหมาะเจาะกับความสูงของภาพที่ผู้บรรยายระบุขนาดไว้แต่แรก ดังนี้แล้ว บทบรรยายหมู่อาคารและเนินเขาก่อให้เกิดผลสองเท่า คือ ทำให้เห็นทั้งตำแหน่งแห่งหนในความลึกรวมถึงการจัดวางรูปทรงบนพื้นผิวสองมิติ อีกนัยหนึ่งคือ อาคารและเนินทั้งตั้งอยู่ด้านหลัง (ต่างทำหน้าที่เป็น "พื้นหลัง" ให้กับเนื้อเรื่อง) และในความสูง (ต่างอยู่ตรงช่วงด้านบนภาพ) มายาความลึกที่บทบรรยายไม่ได้ขยายยาวมากจึงถูกดึงกลับมาสู่พื้นผิว สอดคล้องกับเส้นทางบรรยายที่เร่งจากไกลไปใกล้ที่สุด จากทิวทัศน์ไปสู่บุคคล

"ข้าพเจ้าไม่ได้ละเลยสิ่งใด" หมายความว่าไม่ละเลยแม้แต่พื้นหลังของภาพ ความระมัดระวังเอาใจใส่ของจิตรกรช่วยยืนยันการที่ผู้ชมก็คำนึงถึงรายละเอียดต่างๆ ที่อาจชี้นำการอ่านภาพผลงาน งานวิจัยที่ทั้งน่าสนใจและเคลิบเคลิ้มใจของ Sheila McTighe อธิบายว่าภาพทิวทัศน์บางภาพของปูแซ็งประกอบด้วยนัยเชิงปริศนาธรรมที่จะค้นพบก็ด้วยการวิเคราะห์รูปแบบและเรื่องราวในรายละเอียดเล็กน้อย[4] ทว่า ต่อหน้าภาพของปูแซ็งที่เป็นประเด็นนี้ เหล่าผู้ชมหรือผู้วิจารณ์กลับไม่ได้พยายามไปไกลหรือไปจนสุด จนลึกถึงพื้นหลังของภาพ ต่างถูกดึงดูดด้วยพื้นผิวที่เหล่า "ความงามแตกต่างกัน" กระจายตัวอยู่ หากไม่ได้รั้งรอในพื้นหลัง ก็เพราะต่างพากันสัมผัสถึงแรงจูงใจหลักของจิตรกรตรงพื้นผิวและตรงด้านหน้า พร้อมยังเน้นแรงจูงใจนั้นด้วย

---

[3] *Lettres et propos sur l'art*, textes établis et présentés par Anthony Blunt, l'avant-propos de Jacques Thuillier, Coll. Savoir : sur l'art, Paris, Hermann, 1989, p. 45.

[4] Sheila McTighe, *Nicolas Poussin's Landscapes Allegories*, Cambridge University Press, 1996.

บทบรรยายยาว และด้วยเหตุว่าโดยลึกแล้ว ก็ไม่มีสิ่งใดจะรั้งผู้ชมผู้วิจารณ์ไว้ได้หากกล่าวในแง่ของความหมาย ไม่มีอะไรจากพื้นหลังที่จะยั่วเย้าสายตาได้อย่างลึกซึ้งถึงขั้นจะหยุดนิ่งเอาไว้ ไม่มีอะไรบอกถึงความหมายอื่นใดนอกไปจากพื้นหลัง “ธรรมดาสามัญ” ไม่ปรากฏเหตุการณ์เร้าใจใดๆ ไม่มีปราสาทคฤหาสน์คลุ้งดังที่เห็นในภาพทิวทัศน์แสดงออร์เฟอุสและยูรีไดซ์ (Landscape with Orpheus and Eurydice) ไร้เหตุระทึกขวัญเฉกเช่นภาพเฮอร์คิวลิสขยี้คาคัส (Landscape with Hercules and Cacus) ไม่มีแม้แต่โครงสร้างสถาปัตยกรรมซึ่งระบุชื่อที่มาได้ มีเพียงแต่บุคคลกระจิ๋วที่ประปรายพื้นที่ ดังนั้นจึงเป็นพื้นหลังที่*ไร้เบื้องหลัง* หรือเป็นภาพทิวทัศน์ที่สายตาไล่เลี่ยโดยไม่หยุดแวะ

17. Philippe de Champaigne,
***Vanity*,**
XVII° c,
oil on panel, 28.4 x 37.4 cm,
Le Mans, musée de Tessé.

ทั้งๆ ที่ขาดเหตุการณ์ย่อย และทั้งๆ ที่สายตาเพียงแค่มองปราดอย่างเร่งรีบ แต่ในความเห็นของชองแปญ “พื้นหลังกลมกลืน” นี้ก็คง “ดูมีชีวิตชีวามากและถึงขั้นว่าหลากหลายทีเดียว” ซึ่งก็รับกับคำสดุดีของเฟลิเบียงถึงความเรียบง่ายสม่ำเสมอ ทั้งในขั้วของการส่งสาร (ใบเบิล) และขั้วการรับสาร การออมวาทกรรมเรื่องพื้นหลังขัดกันกับหลักปฏิบัติของจิตรกรที่ใส่ใจในรายละเอียด เพราะปูแซ็งแสดงให้เห็นถึงความสามารถทางประดิษฐกรรมที่เกินพ้นการหาหัวข้อ โดยครอบคลุมงานทุกอย่างที่ใช้จินตนาการ ภาพพื้นหลังจึงอยู่นอกเหนือวาทกรรม หลุยส์ มาแร็ง (Louis Marin) ได้ตั้งคำถามหนึ่งเกี่ยวกับพื้นหลังในภาพ “*มรณานุสติ*” (memento mori) ของฟิลิปป์ เดอ ชองแปญ (รูปที่ 17) ว่า “จะพูดถึงพื้นหลังที่สิ่งต่างๆ ตั้งอยู่ได้อย่างไร ? (...) พื้นหลังมืดดำนี้สื่อถึงอะไร? ไม่มีอะไรเลย” แต่การ “ไม่มีอะไรเลย” ก็เป็น “ส่วนที่เหลือหลง เกินพ้นอำนาจการเรียกชื่อ”[5] พื้นหลังในภาพเล่าเรื่องของปูแซ็งไม่ใช่ความว่างไร้ชื่อ แต่กลับเผยถึงปัญหาแบบเดียวกันเรื่องการเข้าถึง จะพูดถึงพื้นหลังแบบลงลึกอย่างไร? อันเป็นภารกิจที่นักวิจารณ์ส่วนมากเพิกเฉยด้วยว่าต่างสนใจต่อท่าทางของบุคคล ต่อการกระทำ ต่อ istoria มากกว่าพื้นหลัง อาจไม่ได้เลี่ยงพื้นหลัง แต่ก็ไม่ทะลุทะลวงจนลึกสุด พื้นหลังเป็นเส้นทางต้องผ่าน แต่ถูกตัดหดสั้นบ่อยครั้งจนไม่ได้กระจายตัวในเวลา กล่าวคือกลายเป็นภาพที่ปั้นแต่งจากอักษร พื้นหลังคงความไม่ชัดเจนประหนึ่งจับต้องไม่ได้ บรรยายไม่ได้ “พื้นหลัง” คงไว้เป็น*ที่ห่างไกล* หลุดจากสายตา เหนือการรับรู้ เพราะคำจงใจละทิ้งภาระการเอ่ยถึง ตัวตนของพื้นหลังเป็นเพียงการประมวลคำแค่ว่า “พื้นหลังกลมกลืน” ทิวทัศน์ ณ จุดเริ่มต้น (เฟลิเบียง) หรือจุดจบ (ชองแปญ) ที่แต่ละครั้งจะถูกเอ่ยถึงอย่างรวบรัด จึงอยู่ชายขอบของบทบรรยาย

ในที่นี้ดูเหมือนว่าพื้นหลังจะต้านการลอกเลียนด้วยวาทกรรมราวกับเพื่อคงลักษณะเดิมของตนไว้ นั่นคือ ประดุจพื้นหลังที่ไม่อาจนำขึ้นมาถึงพื้นผิวของตัวอักษร การเอ่ยถึงพื้นหลังอย่างละเอียดอาจจะเป็นการขืนทั้งไบเบิลที่ละการเอ่ยถึงเพื่อประโยชน์ของเนื้อเรื่อง และขัดต่อเรื่องราวในภาพที่หมายจะดึงดูดตาก่อนสิ่งอื่นใด การพรรณนาพื้นหลังอย่างลงลึกจึงเสี่ยงที่จะหันเหความสนใจ รั้งสายตาไว้ตรงนั้นโดยเปล่าประโยชน์ หรืออาจแม้แต่จะทำให้ทึกทักเอาเรื่องไร้ความอันใดเป็นเรื่องที่ทรงความลึกซึ้ง

[5] Louis Marin, “Mimesis et description”, *Word & Image*, 4(1), janvier-mars 1988, pp. 25-36.

18. Nicolas Poussin, *The Blinds of Jericho*,
1650, oil on canvas, 176 x 119 cm, Paris, Louvre.

นั่นไม่ได้หมายความว่าจะไม่ปรากฏวาทกรรมตามหลักวิชาของราชบัณฑิตยสถานว่าด้วยพื้นหลังเลย ในบทอภิปรายครั้งก่อนนั้น โดย เซบาสเตียง บูร์ดง (Sébastien Bourdon) ว่าด้วย *"เหล่าชายตาบอดแห่งเมืองเจริโก"* (รูปที่ 18) ของปูแซ็ง บทวิเคราะห์ผลงานเริ่มจากการบรรยายทิวทัศน์ที่แม้จะไม่ยาวเท่าตัวบทที่เหลือ แต่ก็จำเพาะเจาะจงกว่าตัวบทของชองแปญ ในตอนถัดมาอีกเล็กน้อย บูร์ดงหวนมาย้ำถึงความสำคัญของพื้นหลังในขั้นตอนการวาดหัวข้อหนึ่งๆ : "ผู้ที่วางแผนจะวาดหัวข้อหนึ่งต้องเรียนรู้จากคุณปูแซ็งว่าก่อนอื่นใดต้องศึกษาธรรมชาติของสถานที่นั้น และสภาพการณ์อื่นๆ ที่จำเป็นต่อเนื้อเรื่องที่ต้องการสื่อ"[6] ไม่เพียงแต่ว่าในเวลาต่อมาราชบัณฑิตท่านนี้กล่าวสดุดีพื้นหลังอย่างยืดเยื้อ แต่การถกเถียงยืดยาวถัดมายังเกี่ยวข้องโดยตรงกับภาพของสถานที่ที่สื่อออกมา และบทวิเคราะห์อย่างละเอียดที่อ้างอิงถึงฟลาวิอุส โจเซฟุส เสนอให้ระบุว่าเป็นเมือง Capharnaum มากกว่าที่จะเป็นเมืองเจริโก[7] สถานที่ในฐานะพื้นหลังที่ขยายอยู่หลังบุคคลและในฐานะหลักเกณฑ์*พื้นฐาน*ของงานจิตรกรรมจึงเป็นตัวจัดวางภาพสื่อแทนหรือแม้แต่สามารถหักเหเนื้อเรื่องของผลงาน การลงลึกในรายละเอียดของพื้นหลังจึงทำให้เผยและตีความความหมายได้อย่างลึกซึ้งหรือแม้แต่สังเกตเห็นความหมายอื่นนอกไปจากที่สื่อผ่านภาพ ความหมายที่ไม่อาจเกิดขึ้นในพื้นที่ของการสื่อแสดง "พื้นหลัง" ในฐานะตัวรองรับจึงให้นัยประดุจเป็นเนื้อหาภายใน

วัตต์เลต์ & โรแบ็ง

วัตต์เลต์ (Watelet) และ โรแบ็ง (Robin) ผู้ร่วมเขียนบทความชื่อ *"พื้นหลัง"* ใน *"พจนานุกรมศิลปะด้านจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์"* (1792)[8] ต่างมีทรรศนะไปในทิศทางดังกล่าว วัตต์เลต์เริ่มด้วยการแยกแยะมโนทัศน์สำคัญ 2 ประการที่อยู่ในคำ ซึ่งครอบคลุมทั้ง "พื้นในสุดขององค์ประกอบภาพ หรืออาณาบริเวณที่ห้อมล้อมวัตถุในภาพ" และ "การเตรียมพื้นรองรับภาพที่จะร่างขึ้นมา" วัตต์เลต์กล่าวถึงประเด็น

---

[6] *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII° siècle*, *op.cit*., p. 118.
[7] Elizabeth Cropper, *"Toucher le regard.* Le Christ guérissant les aveugles *et le discours de la peinture*", in *Nicolas Poussin 1594-1665*, actes du colloque au musée du Louvre, 19-21 octobre 1994, 2 tomes, Paris, 1996, pp. 603-626 (tome 2).
[8] C.-H. Watelet, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, tome II, 1792, pp. 333-337 (Genève, Minkoff Reprints, 1972).

หลังอย่างยืดยาวก่อนจะย้อนถึงประเด็นแรก และแยกพื้นหลังออกเป็นหลายรูปแบบ คือ “พื้นหลังแบบคร่าวๆ” “พื้นหลังที่โปร่งโล่ง” “พื้นหลังที่น่าอภิรมย์” “พื้นหลังที่สะดุดตา” “พื้นหลังที่ตระการตา” ประเภทของ “พื้นหลังที่น่าอภิรมย์” ชวนให้นึกถึง “ภาพอันชวนอภิรมย์” ที่ปูแซ็งวาดให้ปวงแตล แต่วัตต์เลต์ให้นิยามพื้นแบบดังกล่าวว่าคือ “แบบที่ให้ภาพสถานที่ซึ่งเราปรารถนาจะไปอยู่”[9] ในขณะที่เฟลิเบียงและชองแปญสรรเสริญพื้นหลังในภาพของปูแซ็งด้วยคำกล่าวสั้นๆ ขาดตอน ที่ไม่ระบุบอกความปรารถนาหรืออารมณ์ร่วมอันใด เว้นแต่จะเห็นว่าคำประเมินนั้น (“ทิวทัศน์ไม่ได้ร้างโล้น เราจะเห็นถึงความงามของชนบทและความน่าอยู่ของเมืองที่บ่งถึงความเรียบง่ายและชีวิตละมุนละไมของผู้คนในแรกเริ่ม”) ไม่อาจปกปิดความต้องการกลับคืนสู่ธรรมชาติกลับสู่โบราณกาล อีกประการหนึ่ง ด้วยเหตุที่มี “ความกลมกลืนละมุนละม่อมและแยบยล” พื้นหลังจึงเข้ากันกับบุคคลอย่างตัดไม่ขาด กล่าวคือ เฉกเช่นเดียวกับผู้อ่านคำบรรยายยืดยาวของเฟลิเบียงจะถูกชักนำให้เห็นภาพ “ต่อหน้าต่อตา” ผู้ชม (ซึ่งก็หมายถึงเฟลิเบียงเองด้วย) เกิดความรู้สึก “อภิรมย์ชมชื่น” ไม่น้อยเมื่อ*อยู่ต่อหน้าภาพ* หมายถึงว่า อยู่ร่วมในสถานที่ ตรงด้านหน้าซึ่งเป็นพื้นที่พิเศษที่บทบรรยายตีวงล้อมไว้

บทความของโรแบ็งที่ต่อจากวัตต์เลต์ยังย้ำอีกว่าพื้นหลังมีส่วนช่วยให้ “วัตถุโดดเด่น” “ทำให้เกิดคุณค่า” รวมถึงขับให้ตัวศิลปินเด่นชัดออกมา : “เราจะจำศิลปินผู้มีเหตุมีผลได้จากการเลือกพื้นหลัง”[10] อัตตาจึงยืนยันตัวไปทั่วแม้แต่ในพื้นหลัง และภายหลังคำวิจารณ์ดุเดือดในอนุทินของตน เดอลาครัวซ์ (Delacroix) ก็ได้กล่าวชื่นชมไว้ในตำรา *“ความเรียงเรื่องปูแซ็ง”* ว่า “ปูแซ็งคือผู้ที่อยู่เบื้องหลังผลงานของตนมากที่สุด”[11] ต้องทำความเข้าใจคำกล่าวนี้ในเชิง*ภาพพจน์*ที่เป็นการย้ำความสำคัญระดับหัวแถวของจิตรกรผู้ซึ่ง “ไม่ได้ละเลยสิ่งใด” พื้นหลังในฐานะส่วนที่ไม่อาจหลีกเลี่ยงได้ทิ้งร่องรอยของตัวจิตรกร ความนึกคิด เหตุและผล

ในนิยามเบื้องต้นเรื่องพื้นหลัง เมื่อได้แจงถึง “ความหมายหลากหลายในด้านจิตรกรรม” โรแบ็งก็เน้นอยู่ตลอดเวลาถึงการต้องคำนึงถึงพื้นหลังที่ไม่อาจวาดเป็นเอกเทศ แต่ต้องเกี่ยวพันกับส่วนอื่นๆ อยู่เสมอ นั่นคือ ควรต้องคำนึงถึงฐานตัวบท (ที่กำหนดตัวเรื่อง เวลา และสถานที่) ตลอดจนการลงมือวาด (รูปแบบ การจัดแสง สื่อสำนวน) ดังนั้น หากเปรียบกับวัตต์เลต์ โรแบ็งไม่ได้เน้นถึงการตระเตรียมพื้นในฐานะตัวรองรับทางเทคนิคมากเท่าการพิถีพิถันเตรียมวาดพื้นในฐานะภาพสถานที่ที่บุคคลจะอยู่ ผู้เขียนใส่ใจให้ข้อสังเกตเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลและพื้นหลัง จึงได้อธิบายขยายความนิยามที่วัตเลต์ได้ให้ไว้ : “พื้นหลังไม่เพียงแต่เป็นสิ่งที่เห็นอยู่ด้านหลังบุคคล หรือเป็นด้านหลังสุดขององค์ประกอบภาพ เพราะบ่อยครั้งมันก็แทรกแซงเนื้อเรื่องและนำเด่นเนื้อเรื่อง มันทำให้เนื้อเรื่องมีชีวิตชีวา ช่วยให้มีช่วงพัก รวมถึงระบุบอกระดับความลึกต่างๆ”[12] พื้นหลังแทรกเข้ามาระหว่างบุคคล กลายเป็นบุคคล และแม้แต่ให้ภาพตัวตนของจิตรกรผู้ให้ความใส่ใจและพิถีพิถัน ทว่าในท้ายบทความ ผู้เขียนก็ไม่ได้รวมเอาปูแซ็งไว้ในหมู่ “บรมครูคนสำคัญ” ซึ่งให้แบบอย่างของ “ศิลปะการวาดพื้นหลังอันงามงด” กระนั้น เมื่อได้พยายามสร้างทฤษฎีว่าด้วยพื้นหลัง ผู้เขียนก็ยังคงเอ่ยถึงปูแซ็งอย่างชัดแจ้งพร้อมยกตัวอย่างผลงานหนึ่งชิ้นประกอบในขณะที่วัตต์เลต์เพียงแค่แยกแยะระหว่าง “พื้นหลังที่หลากหลาย” อันคู่ควรต่อฉากเหตุการณ์ และพื้นแบบเรียบง่ายซึ่งสร้างลักษณะเฉพาะให้กับฉากทางศาสนาหรือฉากที่เร่งเร้าตื่นเต้นได้ดีกว่า : “ทฤษฎีว่าด้วยพื้นหลังจำกัดอยู่กับหลักการทั่วไปบางอย่าง อาทิ องค์ประกอบของ*พื้นหลัง*ต้องตัดกันกับตัวบุคคลและสร้างความโดดเด่นให้ หมายถึงว่า หากการเรียงตัวบุคคลโดยรวมแล้วขนานไปกับขอบภาพ จำเป็นว่าพื้นหลังต้องโค้งหรือเป็นสามเหลี่ยม ในทางตรงข้าม หากส่วนของบุคคลอลหม่าน จำเป็นที่*พื้นหลัง*ของภาพต้องมีลักษณะของความยิ่งใหญ่และความเรียบง่าย สำหรับเรื่องหลังนี้ อาจยกตัวอย่างภาพมรณสักขีของนักบุญแซร์เวส์ของเลอซูเออร์ (Le Sueur) และ ภาพ *“วันเพนเทคอสต์”*

---

[9] *Ibid*., p. 336.
[10] *Ibid*., p. 338.
[11] อ้างใน Émile Magne, *Nicolas Poussin, premier peintre du roi*, Paris, 1914, p. 189.
[12] C.-H. Watelet, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure, op. cit*., p. 339.

(Pentecost) ของบลองชาร์ (Blanchard) และตัวอย่างสำหรับลักษณะแรก คือ ภาพศีลศักดิ์สิทธิ์ของปูแซ็ง ฯลฯ"[13] ดังนั้นจะเห็นว่าโรแบ็งไม่ได้ไปไกลกว่าวัตเลต์ในส่วนที่เกี่ยวกับบทบาทเชิงทฤษฎีของพื้นหลังที่ต้องตัดกับตัวบุคคลเพื่อเน้นให้โดดเด่นขึ้น หรือไม่ก็ล้ำหน้าบุคคล

ทฤษฎีเฉกเช่นที่ผู้เขียนแถลงนั้นดูท่าจะเป็นขั้นเป็นตอนโดยไม่ต้องการเป็นหลักปฏิบัติตายตัว แน่นอนว่าบุคคลในภาพของปูแซ็งกระจายตัวไปในระนาบพื้นผิว ขนานไปกับ "ขอบภาพ" แต่พื้นหลังก็กลับไม่ "โค้งหรือเป็นสามเหลี่ยม" ซึ่งเท่ากับแย้งกฎปฏิบัติแรกของโรแบ็ง แต่เป็นที่ชัดเจนมากว่าพื้นหลังสีไม่ฉูดฉาดภายใต้ทัศนียวิทยาเชิงบรรยากาศไม่ได้ชิงความงดงามไปจากเหล่าบุคคลด้านหน้าแม้แต่น้อย หรือแม้แต่จะสร้างความขัดแย้งจนแทบจะแยกตัวต่างหากก็หาไม่ หากคำกล่าวรวบรัดของชองแปญว่า "พื้นหลังกลมกลืน" นั้นชวนเชื่อถือ ก็เพราะชองแปญเล็งเห็นว่าไม่มีสิ่งใดในพื้นหลังที่จะมาขัดขวางหรือรบกวนการเพ่งพินิจ "ความงามแตกต่างกัน"

โดยพื้นฐานและในแง่มโนทัศน์ริเริ่มแล้ว พื้นหลังจะคงประโยชน์อะไรในเมื่อไม่ได้เป็นตัวนิยามประเภทของจิตรกรรมและไม่ได้อยู่ในวาทกรรมของผู้ชม จึงจำเป็นต้องหวนมาพิจารณาคำบรรยายของเฟลิเบียงที่ว่า "พื้นหลังเป็นทิวทัศน์" คำขึ้นต้นบทบรรยาย "พื้นหลัง" ดังกล่าวปักหลักล่วงหน้าถึงระบบความลึกสามมิติที่ขุดระยะใกล้-ไกล แต่การเรียก "พื้นหลัง" ในช่วงถัดมาและในบทบาทของตัวรองรับ ("เนินที่สีออกน้ำตาลทำหน้าที่เป็น*พื้นหลัง*ให้กับบุคคลซึ่งมีเรเบคาห์เป็นตัวเอก) โยงกลับไปยังระนาบแบนของผ้าใบและขณะเดียวกันก็โยงไปถึงบุคคลที่โดดเด่นออกมา ดังนี้แล้ว พื้นหลังในฐานะพื้นผิวสองมิติจึงวางหลักปักฐานให้กับการจัดวางเรื่องราวจากไบเบิล พื้นหลัง*เป็นที่ให้กำเนิด*ต่อการแสดงภาพพื้นที่และฉากตำนานการมาพบกัน

ยิ่งกว่านั้น ไม่ว่าจะในตัวบทของเฟลิเบียงที่เอ่ยถึงทิศทางจากพื้นหลังสู่พื้นผิว หรือในตัวบทของชองแปญที่รั่นพื้นหลังไม่ให้ทัดเทียมบทบรรยายขยายยาวของพื้นหน้า การรวบรัดบทพรรณนาพื้นหลัง ("พื้นหลังกลมกลืน") ป้องกันไม่ให้จมลงสู่รายละเอียดถึงขั้นสูญเสียความหมาย พร้อมทั้งทำให้ยืดระยะห่างจากภาพเพื่อจะมองภาพได้ดียิ่งขึ้นจา*กพื้นผิว* เพื่อจะได้ "มองอย่างรอบคอบ" ต้องย้อนมาที่บทบรรยายค่อนข้างสั้นของเฟลิเบียงอีกครั้งเพื่อจะสังเกตว่าการเข้าสู่พื้นหลังอย่างไวได้กลับมายังพื้นผิวอย่างไร การสร้างความโดดเด่นให้กับบุคคลด้านหน้ามีเค้าโครงปรากฏให้เห็นนับแต่การจัดวางพื้นที่ดังที่ตัวบทระบุ บทบรรยายทั้งแจงและแบ่งแยก*สิ่งประดับฉาก* กล่าวคือ "เนิน 2 แห่ง" การเข้าคู่แนะบอกถึงการตีกรอบที่เน้นย้ำด้วยอาคารที่ตั้งอยู่และช่วงกลางที่เปิดออกในระบบทัศนียวิทยา : "ช่วงกลางเปิดออกไปไกล" นอกจากนี้การแบ่งเป็นสองส่วนยังเกิดขึ้นอีกในบทบาทสองประการของเนินทั้งสอง กล่าวคือ เนินทั้งสองปล่อยให้สายตาหลุดออกไป แล้วยังมีส่วนช่วยระงับการหลุดรั่วของสายตาเพราะช่วย*ตีกรอบ*สร้างพื้นที่ให้กับบุคคล เนินทั้งสองในฐานะตัวรองรับหรือ "พื้นหลัง" เน้นให้หมู่อาคารโดดเด่นโดยขับให้พุ่งขึ้นในความสูง และเสริมให้บุคคลโดดเด่นโดยผลักให้ขึ้นมาเบื้องหน้า

ปูแซ็ง

ทิวทัศน์ซึ่งถูกเอ่ยถึงเป็นอันดับแรกจึงเปิดตัวต่อสายตาผู้อ่าน แต่ก็จะปิดเก็บไปหลังจากสองสามประโยค แม้ว่าคำ ภาพที่คำทำให้เห็น ตลอดจนกลวิธีในการจัดแจงเค้าโครงของภาพ ซ้อนนัยความคิดที่รับรู้ได้ก็จากการวิเคราะห์ตัวบทอย่างละเอียด แต่อักษรก็ไม่ได้คำนึงใส่ใจในอาณาบริเวณของพื้นที่เฉกเช่นที่จิตรกรได้แสดงไว้ "พื้นหลัง" แท้ที่จริงก็คือส่วนบน กระนั้น การจะเอ่ยว่า "ส่วนบนคือทิวทัศน์" ก็ออกจะเหนือจริงไร้ความหมายอันใด ด้วยว่าพรรณนาโวหารมีภาระต้องแทนตนเข้ากับสิ่งที่อยู่ในภาพ ดังนั้นจึงต้องไล่เลี่ย

[13] *Ibid.*

มายาความลึกของภาพ คำกล่าวที่ว่า “พื้นหลังเป็นทิวทัศน์” ล่อลวงสายตาในสองลักษณะ กล่าวคือทำให้เชื่อถึงมายาพื้นที่ รวมทั้งความกว้างใหญ่ดังที่คำบรรยายน่าจะตีแผ่ออกมา ทั้งๆ ที่ตัวบททำหน้าที่กำหนดทิศทาง แต่ก็กลับละเลยการบรรยายภาพพื้นที่ ตัวบท/ไบเบิลจึงออมคำว่าด้วยพื้นที่ในฐานะ “พื้นหลัง” ของเรื่องราว ไม่ว่าบทบรรยายภูมิทัศน์จะล้ำลึกเพียงใด แต่ยังคงร่นถอยให้กับตัวบุคคล หากอ่านตามที่เฟลิเบียงได้เล่าไว้ ปูแซ็งได้รับมอบหมายให้วาดภาพหมู่หญิงงามเป็นหลัก “พื้นหลัง” ถูกปล่อยให้เป็นหน้าที่ของจิตรกรที่จะคิดค้นขึ้นมา หมายความว่าเมื่อทั้งตัวบทและผู้ว่าจ้างไม่ได้กำหนดแน่ชัดถึงฉากหลัง มันจึงคงไว้เป็น “caprice” หรือ “capriccio” (เรื่องตามอำเภอใจ) ซึ่งเป็นคำที่เลโอนาร์โดใช้เรียกภาพ *“ทิวทัศน์กับภาพชายถูกงูฆ่าตาย”* ในบทสนทนาที่เฟเนอลง (Fénelon) แต่งขึ้น ในที่นี้ “caprice” คือคำเหมือนของประดิษฐกรรมและจินตนาการแม้เลโอนาร์โดในบทสนทนาจำลองจะมีโทนเสียงไปในทางลบก็ตาม[14] พื้นหลังซึ่งสามารถระบุต้นตอสถานที่จริงได้หรือพิสูจน์ไม่ได้ (เมืองฮารานที่จินตนาการขึ้นมาในไบเบิล?) จึงอาจนิยามถึงเอกลักษณ์เฉพาะตัวของจิตรกร แน่นอนว่าปูแซ็งไม่ได้ละเลยที่จะให้ความพิถีพิถันต่อทิวทัศน์สืบเนื่องกับตัวบุคคล อีกนัยหนึ่ง คือ “การสอดประสานกันอย่างนุ่มนวลและแยบยล” ดังที่ชองแปญกล่าวไว้ จึงเกิดขึ้นระหว่างระยะไกล-ใกล้ บน-ล่าง และบทวิเคราะห์ภาพจะย้ำเน้นให้เห็นโดยไม่ใช่เป็นการคล้อยตามคำกล่าวนั้น

บริเวณหลังโดดเด่นด้วยหมู่อาคารทางฝั่งบนซ้าย (รูปที่ 16) ตอบรับในด้านตรงข้ามอย่างสมมาตรด้วยกลุ่มอาคารที่ไม่โดดเด่นมากนัก โดยเห็นเป็นโครงเรือนมีหลังคาเอียงและค้ำด้วยเสาเหลี่ยม เสาที่มีลูกกลมบริเวณหน้าซึ่งอยู่ด้านเดียวกันนี้ยิ่งช่วยย้ำถึงความเป็นสถาปัตยกรรมหรือความมั่นคงที่มาคานกับเหล่าบ้านเรือนฝั่งซ้ายที่ดูซับซ้อนและต่อเนื่องกว่า เหล่าอาคารสถานที่กระจายแบ่งเป็นสองข้างเช่นนี้ จึงตั้งตัวเป็นฉากที่บดบังเส้นขอบฟ้า ยิ่งกว่านั้นอาคารทางซ้ายที่ทั้งสูงและกว้างก็วางตัวขนานไปกับพื้นผิวภาพ ปูแซ็งแนะถึงความมีชีวิตชีวา การเคลื่อนย้ายไปมาเดินเหินในสถานที่นั้นได้ ด้วยเส้นทางและบุคคลกระจิ๋วที่เยื้องกรายอยู่ บางคนก็อยู่ในตัวเรือนแล้ว ไกลออกไปทางขวามือ บุคคลตัวเล็กเข้าไปอีกแนะความคิดว่าพื้นที่มีความต่อเนื่อง กล่าวคือจะเห็นอาคารเล็กๆ ด้านหลังแถบแถวต้นไม้ แม้ว่าระหว่างพื้นหน้าและฉากหลังไม่มีทางเชื่อมต่อ แต่เหยือกน้ำบนศีรษะของหญิงทางซ้ายก็พอเพียงจะสร้างทางผ่าน และการที่มันทับซ้อนอยู่กับอาคารหลังหนึ่งก็สามารถแนะสถานที่มาและที่ไปของเหล่าหญิงสาว นอกจากสถาปัตยกรรมที่ต่อเนื่อง ที่อแข็งโทนสีเดียว จะตัดกับหมู่สาวๆ แล้ว ยังอยู่เหนือกลุ่มด้านซ้ายที่มีสีสันหลากหลาย แลดูวุ่นวายกว่ากลุ่มทางด้านขวา อีกแง่หนึ่งนั้น ลักษณะเฉพาะของอาคารเหล่านี้ที่จัดวางในความสูงต่างกัน มีส่วนที่ได้รับแสงแตกต่างกัน มีช่องเปิดไม่เหมือนกัน เหล่านี้สืบทอดความซับซ้อนของท่าทางและสีของหมู่หญิงสาวด้านล่างตรงพื้นหน้า ในทางตรงกันข้าม การรวมกันเป็นกลุ่มก้อนหนาแน่นกว่าของหญิงสาวทางขวาก็ถูกเน้นย้ำเช่นกันด้วยเสาเหลี่ยมใหญ่ที่ไม่มีช่องเปิดใดๆ (เห็นก็เพียงเส้นของร่องหิน) และส่วนซ้ายก็จับแสงสว่าง ฝั่งด้านนี้จึงดูจะ*เคร่งขรึม*กว่า สอดคล้องกับกิริยาอาการของหญิงยืนเท้าสะเอว เสาทรงสี่เหลี่ยมพร้อมลูกกลมเหมือนนัยน์ตา จับตาด้วยกลุ่มหญิงที่หยุดอยู่เหล่านี้ ลูกกลมระบุถึงเวลาพัก เวลาที่เรเบคาห์ตรงด้านหน้าวางเหยือกไว้บนพื้น และตั้งใจฟัง...

ในขณะที่ด้านขวาเน้นผลความใกล้ (ไม่มีอะไรโดดเด่นให้ดูตรงด้านหลังไกลออกไป และบางส่วนก็ถูกเสาเหลี่ยมใหญ่บดบัง) ฝั่งซ้ายแลดูซับซ้อนมาก จากใกล้ (ท่าทางปฏิกิริยาของหญิงสาวกำลังทำงาน) ถึงไกล (สถาปัตยกรรมที่หลากหลาย) ด้วยความพิถีพิถันดังที่ปรากฏ พื้นหลังและพื้นหน้าจึงตอบรับกัน (รูปที่ 1) โดยเฉพาะเมื่อบางคนทำท่าทางเคลื่อนตัวกลับไปทางด้านหลัง หมายความว่า แม้อาคารทั้งหลายจะตั้งตัวเป็นฉากกีดขวาง แต่การกระจายตัวจากใกล้ไปไกลทางด้านซ้ายก็เน้นชัดเจนมากกว่าด้านขวามือ อาจไม่ไร้

---

[14] caprice เป็นคำมาจากภาษาอิตาเลียนว่า “capriccio” แต่เดิมหมายถึงดนตรีประเภทหนึ่ง ต่อมาจึงบอกถึงงานวรรณกรรมก่อนเข้ามาในแวดวงของทัศนศิลป์ ดูบทวิจารณ์ของ Anne-Marie Lecoq, *La leçon de peinture du duc de Bourgogne. Fénelon, Poussin et l’enfance perdue*, Le Passage, 2003, pp. 119-122.

ความหมายที่บุรุษแปลกหน้าได้หมุดหมายขีดสุดของด้านนี้ กล่าวคือ ด้วยการย่างเท้าไปข้างหน้า เท้าหลังอีกข้างยกส้นสูงพร้อมกับเส้นโค้งของกลีบผ้าแนะบอกการเคลื่อนไหว เอลีเยเซอร์ทำท่าทางการเคลื่อนตัวมาจากด้านซ้าย ซึ่งก็คือมาจากระยะไกลอันเป็นลักษณะเฉพาะของตน ตัวเอกแต่ละคนต่างหันหลังให้กลุ่มตนเอง หันหน้าเข้าหากัน ณ จุดประจบของสองด้าน ตรงช่วงระหว่างเสาเหลี่ยมใหญ่และหมู่อาคาร ณ แนวดิ่งตรงกับช่วงเปิดออกไกลๆ ที่ตีกรอบด้วยสถาปัตยกรรมซ้ายและขวาซึ่งล้อรับตำแหน่งของคู่สนทนา

19. Nicolas Poussin, *The Seven Sacraments : Marriage*,
1647, oil on canvas, 117 x 178 cm, Edinburgh, National Gallery of Scotland.

กลุ่มบุคคลกระจายตัวต่อเนื่องครอบคลุมความกว้างทั้งหมดของภาพ กล่าวคือ หญิงสาวริมซ้ายสุดอยู่ชิดขอบสุด ในขณะที่หญิงฝั่งตรงข้ามห่างจากขอบมากกว่าอย่างชัดเจน ส่วนด้านความสูงนั้นบุคคลครอบคลุมพื้นที่เกินครึ่ง ปล่อยให้ขอบล่างเป็นส่วนของพื้นดินและส่วนบนเป็นภาพของชุมชนและทิวทัศน์ ระหว่างบน-ล่างไร้ความขัดแย้งใดๆ เด่นชัด ไร้ความแตกต่างใดๆ มากล้น เพราะไม่เพียงแต่ความที่อตรงของหมู่อาคารทางบนซ้ายจะถูกลดทอนด้วยระบบทัศนียวิทยาเชิงบรรยากาศ (aerial perspective) ด้วยสัดส่วนที่ไม่ทัดเทียมกลุ่มผู้หญิง และด้วยความมีชีวิตชีวาของเส้นคดโค้งต่างๆ ในตัวของเหล่านารีแล้ว ความต่อเนื่องระหว่างบนและล่างหรือระหว่างใกล้และไกลยังเกิดขึ้นด้วยเหยือกบนศีรษะของหญิงผู้กำลังมองมายังผู้ชม และด้วยเสาเหลี่ยมที่มีลูกกลมเฉดฉายบนฟ้า ไล่ทันความสูงของอาคารฝั่งตรงข้าม[15] แม้ว่าทั้งสองส่วนใกล้-ไกลจะเชื่อมต่อกัน แต่สังเกตได้ว่าช่วงกลางไม่ชัดเจน ทึบครึ้มราวกับต้องการให้ลำตัวของบุคคลเด่นชัดมากขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งตัวเอกทั้งสองที่อยู่ระหว่างเสาเหลี่ยมขวามือและอาคารสูงทางซ้าย พื้นที่ของภาพสื่อแทนเปิดออกในความลึกโดยไม่ได้มีตรรกะไปทั้งหมด ประเด็นนี้โดดเด่นมากเนื่องจากภาพทิวทัศน์ส่วนใหญ่ของปู

---

[15] Armand Abécassis กล่าวถึงประเด็นเหตุการณ์ในใบเบิลที่เกิดรอบบ่อน้ำ และตีความตอนของเอลีเยเซอร์และเรเบคาห์ในแง่มุมมานุษยวิทยาที่โยงกับพื้นที่ 2 แห่ง ซึ่งสอดคล้องพอสมควรกับภาพของปูแซ็ง : "เมืองของมนุษย์จึงเคยมีศูนย์กลาง 2 แห่ง คือ สถานที่ภายในทางจิตวิญญาณทำหน้าที่สร้างความกลมเกลียวเป็นหนึ่งเดียวของผู้คนให้อยู่ด้วยกันในเมือง เป็นศูนย์การเคลื่อนไหวที่รวมสู่จุดกลาง ทำให้ชุมชนวกเข้าสู่ตน สู่แหล่งศาสนา แท่นบูชา อีกแห่งอยู่ภายนอก ส่งแรงผลักดันให้บุคคลผละออกจากศูนย์กลาง ห่างไกลออกมาเพื่อค้นพบผู้อื่น คนแปลกหน้า พร้อมทั้งตักน้ำกลับมาให้กับครอบครัวและสมาชิกของชุมชน ศาสนสถานก่อให้เกิดแรงปรารถนา บ่อน้ำให้เลือดเนื้อยามต้องการ ผัสสะที่เรียนรู้จากพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์จะรับรู้ต่อมาก็ที่บ่อน้ำ" (*Puits de guerre, source de paix. Affrontements monothéistes*, Seuil, 2003, p. 92.)

แซ็งจะมีพื้นที่ที่ถูกจัดเตรียมแบ่งเป็นสัดส่วนชัดเจน จากจุดหนึ่งไปอีกจุดหนึ่ง ในที่นี้กลับตรงข้าม พื้นที่ช่วงกลางก่อตัวเป็นฉากครึ้มยากต่อการแยกแยะ

ปูแซ็งวางตำแหน่งของบ่อน้ำไว้พื้นหน้าพร้อมเสาเหลี่ยมขวามือที่ชะลูดพุ่งขึ้นเป็นเครื่องหมายสำทับจิตรกรวางบ่อกลมชิดติดกับอ่างเหลี่ยมที่ร่นลงไปขวามือ แต่เหล่านี้ก็ถูกลดทอนความเด่นชัด ถูกตัดแบ่งด้วยกลุ่มบุคคลตรงพื้นหน้า กระทั่งว่าความเป็นสามมิติ (โดยเฉพาะบ่อ) ก็มีแนวโน้มจะลดทอน ลูกกลมบนยอดเสาเหลี่ยมที่เห็นชัดเจนมากระหว่างบ่อและอ่างมีส่วนช่วยบรรเทาความทื่อตรงของอ่างและความกลมมนหรือโค้งของบ่อด้วย นอกจากนี้ลูกกลมยังตอบรับกับความกลมของศีรษะ กับความมนกลมของเหยือก กับผ้าโพกศีรษะสีขาวของเอลีเยเซอร์ ไกลออกไป เสากลมเสาหนึ่งมีรูปทรงที่ใกล้หรือแทบจะสัมผัสกับเสาเหลี่ยมนี้และมียอดเป็นถ้วยชัย ตอบรับกับเสาเหลี่ยมตรงด้านหน้า

20. Nicolas Poussin, *The Ordination*,
1647, oil on canvas, 117 x 178 cm, Edinburgh, National Gallery of Scotland.

การใช้เครื่องหมาย เช่น เสากลมหรือเสาเหลี่ยมที่ยอดมีลักษณะพิเศษ ปรากฏในภาพอื่นเช่นกัน ภาพ *"พิธีสยุมพร"* ภาพแรกที่วาดให้กับคาสสิอาโน ดาล โปซโซ (Cassiano dal Posso) แสดงให้เห็นผู้ชมหญิงพร้อมเด็กหนึ่งคนอยู่ตรงกับเสาคอรินเธียนที่สร้างจังหวะให้กับพื้นที่ของภาพ จะพบการจัดวางแทบจะแบบเดียวกันแต่มีช่องเปิดสามช่องตรงผนังในภาพ *"พิธีสยุมพร"* สำนวนที่สองที่วาดสำหรับชองต์ลู (Chantelou, รูปที่ 19) เพียงแต่ว่าผู้ชมหญิงพร้อมเด็กคู่เดียวกันนี้ขยับจากเสาคอรินเธียนไร้ร่องที่หญิงผู้หนึ่งด้านหลังกำลังชี้ อย่างไรก็ตาม ศีรษะของหญิงที่มากับเด็กก็อยู่ตรงช่องหน้าต่างที่เปิดออกเห็นมุมอาคารต่อเนื่องด้วยเสากลมที่มียอดเป็นลูกกลม ภาพ *The Ordination* ในชุดเดียวกัน (รูปที่ 20) แสดงให้เห็นเสาเหลี่ยมไม่เห็นฐานอยู่ทางซ้าย บนยอดมีแท่นลูกบาศก์และจารึกอักษร E จากคำเต็มว่า *Ecclesia* ชิ้นส่วนสถาปัตยกรรมเหล่านี้ที่มียอดโดดเด่นจึงทำหน้าที่เหมือนสัญญะหรือสัญญาณของสถานที่ที่เหตุการณ์กำลังดำเนินอยู่ บอกถึงสถานที่ของสายตา และชี้บอกความสำคัญของฉากดังกล่าว[16]

บุคคลไม่ได้ถูกจัดวางรอบบ่อโดยแท้จริง แต่เหมือนจะไล่ตามความโค้งของบ่อที่เห็นฐานชัดกว่าขอบ ดังนั้นจึงก่อให้เกิดความนูนเด่นขึ้นเล็กน้อยที่ผลักให้คู่สนทนาทั้งสองยื่นออกมายังด้านหน้า ตรงกลางมุมโค้งของบ่อ การจัดวางบุคคลโดยให้สอดรับกับรูปทรงของบ่อแนะถึงลักษณะการเป็นกระจกนูนซึ่งเน้นย้ำด้วย

[16] ดูบทต่อไป

เหยือกระหว่างทั้งสอง รูปทรงคดโค้งที่ซ้ำๆ ของเหยือก (ขอบ ผนัง หูหิ้ว ฐาน) ช่วยประสานเรเบคาห์กับบ่อได้เป็นอย่างดี ตามแต่การตีความไบเบิล ไม่ใช่นางหรอกหรือผู้พยากรณ์ล่วงหน้าถึงพระแม่มารีผู้เปรียบประดุจกระจกไร้มลทินและมักมีสัญลักษณ์เป็นแจกันคริสตัลใสวางตรงพื้นหน้าของภาพ ซึ่งในที่นี้ก็คือเหยือกของหญิงผู้ได้รับเลือกที่รับบทบาทนั้น?

21. Jean Auguste Dominique Ingres,
***Eliezer and Rebecca*,**
(after Poussin), 1805,
oil on canvas, 46 x 37.8 cm,
Marseille, musée des Beaux-Arts.

เห็นได้ชัดว่าต้องสละความชัดเจน*อ่านออก*ของปัจจัยประกอบพื้นที่เพื่อความชัดเจนของตัวบุคคล ตลอดจนเรื่องราวที่ถ่ายทอดออกมา แต่บ่อน้ำที่ขอบถูกปกปิดโดยหญิงสองคนที่ขนาบตัวเอกทั้งคู่ ยังคงถูกสื่อแสดงออกมาในฐานะสถานที่ของการมาพบเจอกัน การแลกเปลี่ยนและการให้ กล่าวคือ ตัวเอกทั้งสองที่ยืนอยู่ห่างจากบ่อน้ำมีลำตัวที่ทาบทับอยู่บนสามพื้นที่ที่ทำหน้าที่เป็นพื้นหลังให้ นั่นคือ พื้นดิน ส่วนกลางที่มืดครึ้มและบ่อน้ำระหว่างทั้งสอง โดยที่ลำตัวช่วงบนของทั้งคู่ตัดออกจากขอบบ่ออย่างชัดเจน หากยกเว้นเหล่าเหยือกที่วางบนพื้นโดยไม่ตัดขาดจากบุคคลแล้ว ไม่มีสิ่งใดวางบนพื้นเลย พื้นดินที่เปียกบางจุด ราบเรียบ ไร้ความขรุขระอันใด เรื่องราวดำเนินบน*เนินราบ*ที่ไม่มีสิ่งกีดขวางสายตา เพื่อปล่อยให้ท่าทางปฏิกิริยาอาการต่างๆ โดดเด่นออกมา

ระยะไกลตรงช่วงบนขัดแย้งกับระยะใกล้ตรงช่วงล่าง ความกว้างใหญ่ของพื้นที่และพลวัตทางซ้ายแตกต่างกับการเน้นย้ำสภาพพื้นผิวทางด้านขวา (หรือนี่คือบทบาทของลูกกลมบนยอดเสา?) จิตรกรยังกำหนดเกมความสมมาตรและอสมมาตรโดยไม่จัดวางคู่สนทนาไว้ใจกลางภาพ มีเพียงเอลีเยเซอร์ที่อยู่ตรงแกนหลักของภาพ ในขณะที่เรเบคาห์ยืนเยื้องมาด้านขวา ชายแปลกหน้าผู้มาจากภายนอกทำหน้าที่เป็นปมกลางที่มีท่าทางชวนให้ทุกสายตาต่างพากันระแวงสงสัย หากเรเบคาห์เป็น*หัวใจ*ของเรื่องราวในไบเบิลโดยมีตำแหน่งอันโดดเด่นในภาพ แต่ชายแปลกหน้าคู่นี้กลับอยู่ตรงใจกลางภาพ ตรงแกนตัดของเส้นทแยงมุม ผู้แปลกถิ่นจึงแทรกเข้ามาท่ามกลางหมู่หญิง และประสบผลสำเร็จในการแยกแยะนางผู้ควรได้รับการรับเลือก ท่าทางการชี้นิ้วของมือขวาซึ่งสำทับด้วยท่าทางของหญิงด้านหลังเป็นหลักฐานอย่างชัดเจน แม้ว่าปูแซ็งวางตัวเอลีเยเซอร์ให้เยื้องกรายเข้าหาหญิงสาว ตอกย้ำด้วยกรีบผ้าคดโค้งที่ช่วยคลี่คลายลำตัวที่อตรง แต่ปูแซ็งก็ลดทอนสถานภาพเหนือกว่าโดยแสดงให้เห็นเพียงด้านข้าง ใบหน้าและส่วนขวาของลำตัวอยู่ในเงาครึ้ม เอลีเยเซอร์ชายผู้ซึ่งตัวบทไม่เอ่ยนาม กลับชี้นิ้ว*ขานเรียก*นางผู้เป็นเป้าหมายของการสืบหา นางผู้ให้ชื่อต่อภาพ ทว่าเมื่ออ่านเรื่องราวอย่างรอบคอบจะพบว่าเอลีเยเซอร์ไม่ได้ไถ่ถามนามนาง แต่ถามถึงพ่อแม่ และเรเบคาห์ก็ตอบ

บอกชื่อบิดามารดา ไม่ใช่ชื่อตน ทั้งเอลีเยเซอร์และเรเบคาห์มาประสพพบกันในฐานะบุคคลนิรนามที่เรียกร้องความสนใจจากทุกสายตา เรเบคาห์แยกตนออกจากกลุ่ม กล้าที่จะเผชิญกับชายไร้ชื่อที่มีใบหน้ามืดคล้ำ หมายความว่านางยืดระยะห่างที่จะพาไปใกล้แกนกลางปริศนามากที่สุด แกนกลางที่เป็นตัวเป็นตนด้วยบุคคลเพศชายที่ไร้นามเฉพาะใดๆ แต่แกนกลางก็เคลื่อนตัว ทั้งในแง่กายภาพและในเชิงอุปลักษณ์ เข้าหานางผู้หันมาเผชิญหน้า เรเบคาห์หันลำตัวออกมาสามส่วน ใบหน้าและลำตัวช่วงขวาสว่าง ยืนนิ่ง ตั้งตัวตรงอันเป็นการตอบรับกับแท่นเสาเหลี่ยม ในขณะที่เอลีเยเซอร์ก้าวเข้าหานางที่ตามหา เข้ามาหากุญแจของเรื่องราว ดังนี้แล้วจึงเห็นการโฟกัสตำแหน่งความสำคัญของเรเบคาห์ในภาพคัดลอกของแองก์รส์ (Ingres, รูปที่ 21) รวมถึงตัดเอลีเยเซอร์ทิ้ง ชายแปลกหน้าหายตัวไป ปล่อยวางแกนกลางให้กับตัวเอกที่แท้ ทว่าเรเบคาห์ที่ปราศจากเอลีเยอเซอร์ย่อมไม่มีความหมายอันใดในงานลอกเลียนประเภทรองแบบนี้ นางจึงจ้องมองไปยังความว่างเปล่าที่ไม่อาจเข้าใจ ไร้สาระอันใด มองออกไปยังนอกกรอบ ซึ่งเท่ากับย้อนมาทำให้นึกถึงบทบาทของชายแปลกหน้าในภาพของปูแซ็งในฐานะแกนของความหมาย ปมของเรื่องราวที่ขนาบด้วยสายตานารีจากทั้งสองฝั่ง

ภาพลอกเลียนช่วยแยกแยะ สร้างตัวตนให้เรเบคาห์โดยตัดขาดจากเอลีเยเซอร์ และโดยจัดวางไว้กึ่งกลางระหว่างเพื่อนสาวสองนาง กระนั้นก็ตาม แม้ในภาพเดิมนางจะอยู่เยื้องจากศูนย์กลาง แต่ก็ยิ่งโดดเด่นด้วยท่าทางการเผชิญหน้ากับแกนกลางของภาพ และด้วยการหันหลังให้กับกลุ่มทางขวา และโดยเฉพาะแกนกลางเพศชายนี้ก็ทำหน้าที่ชี้ไปยังตัวนาง เขาหันหลังให้กลุ่มทางซ้าย นางให้กับกลุ่มทางขวา เขาก้าวเข้าหานางเฉกเช่นที่นางยืนหันหน้าหาเขา บุคคลทั้งคู่แยกตัวโดดเด่น แลกเปลี่ยนสายตา เขายืนบังฉากหลังเหมือนที่นางกั้นไม่ให้เขาเห็นด้านหลังนาง แต่ละคนเป็นฉากกั้นซึ่งกันและกัน แต่ละคนเป็นกรอบให้กันและกัน สถานที่การมาพบกันให้ภาพที่แยกตัวต่างหากออกมา ภาพของอากัปกิริยาท่าทางที่จับตา ภาพในภาพ ภาพซ้ำซ้อนของภาพสื่อแทน

5

เวลาแห่งการทัศนา

แนวโน้มการมุ่งมองไปยังพื้นหลังที่ดึงดูดสายตาถูกระงับไว้ด้วยนัยน์ตา–ลูกกลมบนเสาเหลี่ยมใหญ่ ลูกกลมเป็นเสมือนบทประมวลหรือแม่แบบของรูปทรงกลมด้านล่างทุกอย่าง (ศีรษะ บ่อ เหยือก) ลูกกลมที่โดดเด่นจากทุกอย่างและใกล้กับขอบบนสุด จึงคือ punctum ดังที่ Roland Barthes ได้นิยามไว้ กล่าวคือ จุดๆ หนึ่งที่จับตา[1] นัยน์ตา–ลูกกลมเสริมแนวตั้งของเสา และมีส่วนช่วยทำหน้าที่เครื่องหมายระบุสถานที่ แสงที่ไล่เฉดจากสว่างไปมืดบนพื้นผิวขัดแย้งกับสันเหลี่ยมของเสาที่แบ่งสองส่วนรับแสงต่างกัน กล่าวคือ ฐานเสาและยอดตัดกัน ทั้งที่มีบทบาทเดียวกันของเครื่องหมายระบุพื้นที่ (ตรงที่ที่บ่อน้ำขยายตัวยาวกลับถูกลดทอนความชัดเจน ถูกบุคคลตัดเป็นส่วนๆ)

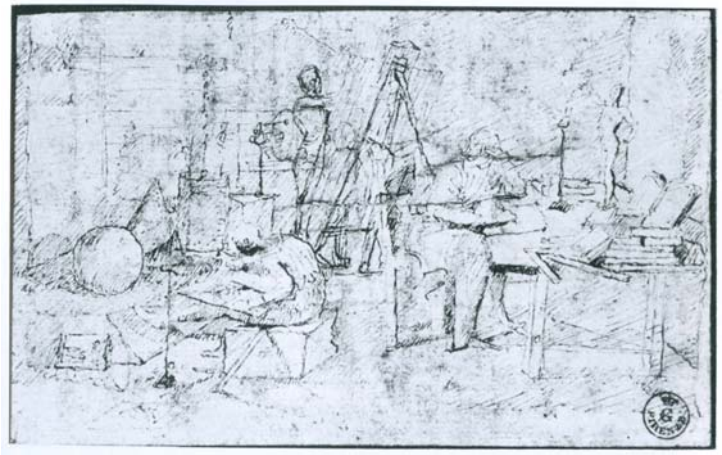
บทบาทของลูกกลมที่จับตาจึงไม่ต่างจากบทบาทของหญิงสาวทูนเหยือกบนหัวและหันมาทางผู้ชม นางรับบทบาทของ “admonitor” ตามที่อัลแบร์ตินิยามไว้[2] ปิแอร์ ชไนแดร์ (Pierre Schneider) ให้สังเกตการเชื่อมโยงดังกล่าวโดยอิงกับจดหมายที่จิตรกรส่งถึงชองต์ลูผู้ได้ติดตามพระเจ้าหลุยส์ที่ 13 ไปทางภาคใต้

> (...) ทว่า หากเราคิดว่าคำว่าความยิ่งใหญ่ชี้หมายถึงทั้งปริมาณทางกายภาพและคุณสมบัติทางศีลธรรม เราก็จะเข้าใจว่าความคิดเชิงนามธรรมเดียวกันนี้ใช้ได้สำหรับนิยามความสัมพันธ์ของมนุษย์ในคราวเดียวกัน ในภาพ *“เอลีเยเซอร์และเรเบคาห์”* หญิงสาวผู้ทูนเหยือกบนหัวจะล้อรับโดยตรงด้วยเสาที่มียอดเป็นลูกโลก มีส่วนที่จริงจังอยู่ในข้อสังเกตสนุกๆ ที่จิตรกรบอกต่อชองต์ลูว่า “ข้าพเจ้าคิดว่าเหล่าสาวงามซึ่งคุณคงได้เห็นที่เมืองนีมส์ (Nîmes) คงจะสร้างความอภิรมย์ให้คุณไม่น้อยกว่าเสางามของ La Maison Carrée ด้วยว่าเหล่านี้ก็เป็นเพียงภาพลอกเลียนของนางเหล่านั้น[3]

---

[1] Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Éditions de l’Étoile, Seuil, 1980.
[2] Leon Battista Alberti, *De la peinture* (*De Pictura*, 1435), tr. Jean Louis Schefer, Macula, 1992, p. 179.
[3] Pierre Schneider, *Le voir et le savoir. Essai sur Nicolas Poussin*, Mercure de France, 1994, p. 58. จดหมายของปูแซ็ง ลงวันที่ 20 มีนาคม 1642 ดู *Lettres et propos sur l'art*, Hermann, 1994, p. 63.

เสา–ผู้หญิง แจกัน–ผู้หญิง อุปลักษณ์เช่นนี้หาได้ไม่ยาก ดังเช่นที่ Elisabeth Cropper ยกตัวอย่างจาก *Dialogo delle bellezze* ของ Agnolo Firenzuola[4] การล้อรับกันระหว่างหญิงผู้สื่อสารกับผู้ชมทางซ้ายและเสาเหลี่ยมมีลูกโลกทางขวายิ่งเน้นย้ำสถาปัตยกรรมของเสาเหลี่ยมที่หมุดหมายสถานที่อย่างเป็นรูปธรรม สถานที่ของเหล่ากายที่จับตา ลูกโลกกลมวางบนยอดเสาเสมือนสัญลักษณ์ของดวงตาจึงเป็นจุดรวมความคิดต่างๆ โดยสะท้อนหรือฉายภาพ “ความงามแตกต่างกัน” นี้ออกมา



22. Nicolas Poussin, *Artists' Studio*, drawing, Florence, Gabinetto Disegni e Scampe, Gallerie degli Uffizi.

ลูกกลม–นัยน์ตาประมวลภาพสายตาที่ปรากฏอยู่ทั่วบนพื้นผิวของภาพ เมื่อเชื่อมโยงกับหญิงผู้สื่อสารกับผู้ชมทางซ้ายมือโดยมองผ่านกรอบสามเหลี่ยมของแขน ลูกกลม-นัยน์ตาที่มีตำแหน่งความสูงอันโดดเด่นจึงนำผู้ชมให้คงอยู่บนพื้นผิว ในเชิงนามนัยและอุปลักษณ์ ลูกโลกคือใบหน้าที่เป็นประหนึ่งขอบเขตตามแต่มโนทัศน์ของ Emmanuel Lévinas[5] นัยน์ตา– ลูกกลมจึงกำหนดขอบขีดสาระที่จำกัดอยู่ที่พื้นหน้า

บางทีอาจจะเป็นการเร่งด่วนไปสักเล็กน้อยที่จะตีความบทบาทหน้าที่ของลูกโลกนี้ จึงจำเป็นต้องรื้อกลไกและถอดลูกกลมนี้ออกมา...

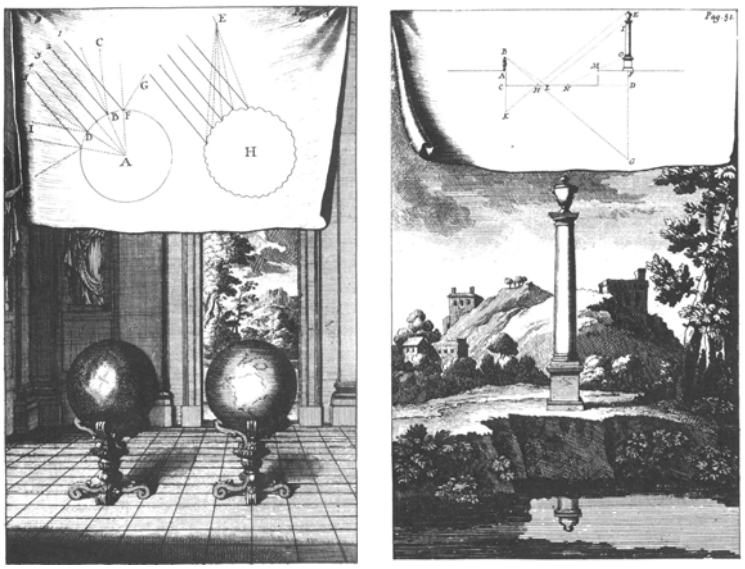
นัยน์ตาทฤษฎี

ลูกโลกเป็นวัตถุเชิงทฤษฎีและเชิงปฏิบัติ ในภาพร่างแสดง *“ห้องทำงานของศิลปิน”* (รูปที่ 22) เราจะพบลูกโลกด้านซ้ายมือท่ามกลางรูปทรงต่างๆ มีช่างฝึกหัดซึ่งทำงานอยู่ต่อหน้า วงโค้งหรือกลมเป็นแบบฝึกหัดพื้นฐานที่จิตรกรต้องเรียนรู้อย่างชำนาญ รูปทรงของลูกโลกเป็นส่วนหนึ่งของการฝึกฝนในสตูดิโอเป็นแม่แบบให้สังเกต โดยเฉพาะอย่างยิ่งความกลมกลึงที่ขึ้นกับการจัดแสง นอกจากนี้เป็นเรื่องที่มีความหมายมากว่าตำรา *“บทสนทนาที่ห้า”* ของเฟลิเบียง เริ่มด้วยข้อคิดว่าด้วยการวาดเงาและแสง พร้อมภาพประกอบเป็นลูกโลกสองลูก (และถัดมา ความคิดเรื่องภาพสะท้อนในน้ำก็มีภาพประกอบเป็นเสาเดี่ยวบนยอดมีโถอนุสรณ์ ซึ่งทำให้ระลึกถึงเสาเหลี่ยมเดี่ยวพร้อมลูกโลกในงานของปูแซ็ง, รูปที่ 23)[6] ดังนั้นรูปทรงแบบลูกโลกจึงรวมอยู่ในกระบวนการสร้างทฤษฎีจิตรกรรม

---

[4] Elizabeth Cropper, “On Beautiful Women, Parmigianino, *Petrarchismo*, and the Vernacular Style”, *The Art Bulletin*, vol. LXII, December 1980, pp. 570-583.
[5] Emmanuel Lévinas, *Éthique et Infini*, Paris, Fayard, 1982.
[6] André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, tome III, Paris, 1679 ; Minkoff Reprint, 1972, p. 43 et 51.

ในฐานะ*ภาพเชิงนามนัย*ของทฤษฎีเรื่องแสงเงา ลูกโลกเป็นรายละเอียดของมโนทัศน์เลื่องชื่อเรื่องพวงองุ่นที่ย้อนกลับไปถึง Tiziano (ในตอนต้นนั้น ปูแซ็งเคยคัดลอกผลงานของบรมครูอิตาเลียนท่านนี้) และแพร่หลายเป็นทฤษฎีในเวลาต่อมาโดยเดอปีลส์ *"ตำราการเรียนรู้จิตรกรรมเป็นระบบ"* ของเดอปีลส์อ้างไปถึงพวงองุ่นเพื่อจะอธิบายให้เห็นว่าควรจัดวางองค์ประกอบของวัตถุในภาพอย่างไรเพื่อเอกภาพของภาพ ลูกโลกจึงปรากฏออกมาเหมือนเป็นหน่วยย่อยพื้นฐาน รูปทรงเบื้องต้นที่ศิลปินควรสังเกตและพินิจพิเคราะห์ รูปทรงที่ปักหลักเชิงทฤษฎีให้กับหลักปฏิบัติจริงทุกอย่าง



22. ภาพประกอบตำรา **André Félibien,** ***Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes.***

ปูแซ็งไม่ละเลยที่จะใช้รูปทรงโค้งหรือกลมเพื่อประโยชน์ต่อการเล่าเรื่อง พนักรูปเปลือกหอยในภาพ *"คำพิพากษาของโซโลมอน"* (รูปที่ 24) ล้อมศีรษะโซโลมอนประหนึ่งรัศมีของนักบุญ เน้นย้ำซ้ำด้วยวงกลมเล็กๆ ที่หนุนเน้นตำแหน่งกลางมากยิ่งขึ้น (กล่าวคืออยู่ระหว่างเสาสองต้นที่ถูกกรอบตัด) อันเท่ากับแนะถึงความยุติธรรมเที่ยงตรง ลายนูนต่ำทรงกลมตรงกำแพงในภาพ *"พิธีล้างบาปครั้งสุดท้าย" (Extreme Unction*, รูปที่ 25) ก็ตั้งอยู่แกนกลางภาพเช่นกัน ตรงจุดที่เส้นเอียงต่างๆ ไปรวมกัน กล่าวคือ วงกลมช่วยในการจัดวางพื้นที่ในระบบทัศนียวิทยา พื้นที่เหมือนกล่องในแบบของอัลแบร์ติปิดล้อมอยู่สามด้าน (แม้จะมีช่องเปิดให้เห็นแต่ไร้ฉากภายนอกที่จะมากระทบกระเทือนเหตุการณ์หลัก) ทำให้ฉากเปิดออกสู่สายตาผู้ชมอย่างเต็มที่ และผู้ชมก็จะเห็นขีดจำกัดของสถานที่ที่มีวงกลมเป็นเครื่องหมายบ่งบอก

อาจไม่ไร้ความหมายหากเปรียบเทียบกับสำนวนก่อนหน้าที่วาดให้ ดาล ปอซโซ (Dal Pozzo, รูปที่ 2) หรือสำนวนให้หลังที่ปรากฏมีเสาเหลี่ยมไร้ยอดพิเศษอันใด (รูปที่ 3) ในสำนวนที่วาดให้ปวงแตลนี้ ปูแซ็งใส่เสาเหลี่ยมที่ขยายยาว (ตรงข้ามกับสำนวนหลังที่จิตรกรจัดวางให้เห็นสันข้าง) และโดยเฉพาะอย่างยิ่งมีปลายเป็นลูกโลก นอกจากนี้ ลูกโลกยิ่งมีนัยเชิงสัญลักษณ์เพราะในภาพร่างที่ปัจจุบันเก็บรักษาไว้ที่เมืองลียง (Lyon, รูปที่ 26) ซึ่งเป็นภาพความคิดแรกเริ่มอย่างแน่นอนเพราะองค์ประกอบโดยทั่วไปถูกจัดวางแล้ว จิตรกรไม่ได้วาดภาพเสาเคียงข้างบ่อน้ำ ยิ่งมีความหมายขึ้นอีกคือการเปลี่ยนแปลงจุดเวลาของตอนในภาพ โดยเปลี่ยนจากฉากดั้งเดิมของการดื่มน้ำมาเป็นฉากการมอบของกำนัลอันประจวบเหมาะกับการวางลูกโลกบนเสาเหลี่ยมหนา และ ณ จุดสุดยอดของการจัดองค์ประกอบขั้นสุดท้ายก็มีจุด*สิ้นสุด*วางไว้ชิดกรอบบนสุด

24. Nicolas Poussin,
***The Judgment of Solomon*,**
1649, oil on canvas,
101 x 150 cm, Paris, Louvre.

อะไรคือเจตจำนงเชิงศิลปะต่อการเลือกใช้รูปทรงกลม หรือ เราจะเล็งเห็นความหมายอะไรอยู่บนยอดเสา ตรงยอดบนสุดขององค์ประกอบภาพ[7] ก่อนอื่นใดก็คือความหมายในทางปฏิบัติ ดังเช่นที่เราได้เห็นการใช้รูปทรงลูกโลกเป็นแบบฝึกฝนในสตูดิโอและในผลงานต่างๆ ของศิลปิน ลูกโลกที่หายไปในภาพร่างของเมืองลิองจึงแนะบอกว่าความหมายสัมพันธ์อยู่กับช่วงเวลาของเรื่องเล่าที่ได้เลือกแล้วเท่านั้น ลูกกลมไม่น่าจะเป็นวัตถุที่สะท้อนให้เห็นตนเอง แต่เป็นพื้นที่ของการเปลี่ยนผ่าน พื้นที่ที่สายตาแวะมาหยุดและถูกส่งกลับ (สะท้อนกลับ) ไปยังสิ่งที่ต้องเพ่งมองอย่างแท้จริง ผู้เขียนท่านหนึ่งชี้ชัดถึงบทบาทพิเศษของลูกโลกที่เกี่ยวโยงกับการกระจายตัวของกลุ่มบุคคล : “การจัดองค์ประกอบภาพอาจจะให้ความรู้สึกได้ว่าเป็นเพียงการเรียงร้อยต่อเนื่อง (une frise) หากไร้กลไกอันเฉียบคมของปูแซ็งที่ได้วางลูกโลกที่มีปริมาตรโดดเด่นชัดเจนไว้บนยอดเสา อันเท่ากับบังคับสายตาผู้ชมให้ขึ้นไปถึงขอบสุดของภาพ รวมทั้งให้ความโดดเด่นกับองค์ประกอบทั้งหมด”[8] ลูกโลกที่วางบนยอดเสามาคานน้ำหนักการกระจายตัวของบุคคลที่ “เรียงร้อยต่อเนื่อง” ลูก(ตา)กลมที่ไม่ได้เป็นแค่สิ่งประดับที่เป็นเอกเทศจึงมีความหมายทางสายตาโดยระบุทิศทางของสายตา (บนพื้นผิว ในความลึก ในส่วนสูง) และความหมายของภาพ กล่าวคือ ในตัวมันเองได้รวมเอาชะตาซ้ำซ้อนของผลงานที่วาดขึ้นมาเพื่อสร้างความเพลิดเพลินให้กับสายตาที่อ่านภาพในขณะเดียวกัน

ในประการต่อมา “กลไกอันเฉียบคม” ที่เป็นเหมือนอุบายสำหรับการจัดวางองค์ประกอบภาพให้เข้าที่จึงมีความหมายเชิงทฤษฎีที่นำไปสู่การปฏิบัติใช้ในภาพ ในฐานะเกณฑ์พื้นฐานสำหรับจัดการกับเอกภาพขององค์ประกอบภาพและการให้แสงสว่าง ลูกโลกเดี่ยวที่เห็นทั้งเงาและแสงสว่างบนผิวจึงเป็นประหนึ่งภาพชดเชย “*ตำราว่าด้วยแสงและเงา*” ที่ปูแซ็งไม่ได้เขียน เพื่อจะลบข่าวลือที่ว่าปูแซ็งได้เรียบเรียงตำรานี้แล้ว เฟลิเบียงได้อ้างจดหมายของ ฌอง ดูเกท์ (Jean Dughet) น้องเมียของจิตรกร ซึ่งได้ยืนยันกับซองต์ลูว่าหนังสือดังกล่าวที่เขียนโดยปูแซ็งนั้นไม่มีตัวตน[9] ดังนั้นตำราดังกล่าวจึงเป็นเพียงเรื่องเล่าขาน จิตรกรเพียงแต่ทิ้งข้อสังเกตประปรายและส่วนตัวมากกว่าจะตั้งใจให้ออกสู่สาธารณะ ตำราในจินตนาการคือแฟนตาซีที่ผู้ชมมีต่อจิตรกรผู้รู้ เฉกเช่นจารึกละติน *De lumine et colore* (ว่าด้วยแสงและสี) ที่เติมมาภายหลังตรงสันหนังสือในภาพเหมือนจิตรกร (1649 ปัจจุบันอยู่ที่กรุงเบอร์ลิน) และก็ถูกลบทิ้งไปแล้วในปัจจุบัน หมายความว่าร่องรอยลายลักษณ์บ่งถึงความปรารถนาจะเห็นความนึกคิดของจิตรกรนักปราชญ์จารึกลงเป็นอมตะ ทฤษฎีคือเรื่อง

---

[7] André Chastel เขียนบทความหนึ่งเกี่ยวกับรูปทรงนี้ที่พบนับแต่ยุคโบราณ และเป็นหนึ่งในจำนวนผู้เขียนที่ระแคะระคายถึง “ความหมายจำนวนหนึ่ง” ในรูปทรงพื้นฐานนี้ ดู “La sphère et le cube”, *L'Avant-guerre*, 2, 1981, pp. 3-8.

[8] Robert Rey, *Poussin*, Lausanne, 1960, p. 51.

[9] André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Londres, David Mortier, 1705 ; rééd. dans *Vies de Poussin*, Macula, 1994, pp. 205-6.

แต่งโดยแท้ อีกนัยหนึ่งคือการถ่ายทอดซ้ำ (re-presentation) ถึงเรื่องที่หายไปเป็นการทำ “อักขระของกาย” ให้กลายเป็นภาพ

25. Nicolas Poussin,
***Extreme Unction*,**
1636-1640,
oil on canvas, 95.5 x 121 cm,
Belvoir Castle, Grantham
(Leicestershire).

อีกประการ หนึ่งในเป้าหมายของการอภิปรายของราชบัณฑิตยสถานคือการดึงเอาข้อคิดบทเรียนมาจากการอภิปรายนั้นๆ เพื่อยืนยันสนับสนุนความชอบธรรมของจิตรกรรมในฐานะงานชั้นสูง งานทางปัญญาที่เทียบเท่ากับวรรณกรรม ปูแซ็งในฐานะจิตรกรตัวอย่างจึงคงเป็นแม่แบบในอุดมคติเพื่อจะขุดเอาความคิดออกมา ดังนั้น แม้จะจากหายไปแล้ว แต่ตัวตนของจิตรกรยังคงทดแทนความว่างเปล่าของวาทกรรมโดยกระตุ้นวาทกรรมให้มาค้นหากฎปฏิบัติพื้นฐานทางปัญญาในตัวงานจิตรกรรม ทฤษฎีจึงถูกประกอบขึ้นโดยที่จิตรกรไม่ได้รับรู้ กล่าวคือทฤษฎีถูกประดิษฐ์จากการหายไป ผลงานพูดแทนตัวผู้สร้าง

26. Nicolas Poussin,
***Eliezer and Rebecca*,**
1647-1648,
185 x 256 cm,
Lyon, musée des Beaux-Arts.

และเมื่อจิตรกรถูกชักนำให้ต้องแสดงความเห็นต่อศิลปะการวาดภาพเพื่อตอบประเมินตำรา “*แนวคิดว่าด้วยความสมบูรณ์แบบของจิตรกรรม*” ของ เฟรอารท์ เดอ ชองเบรย์ ตัวผู้เขียนชีวประวัติของปูแซ็งซึ่งอ้างจดหมายฉบับนี้ของปูแซ็งก็ย้ำว่าเนื้อความในจดหมายดังกล่าวไม่ได้เกี่ยวข้องกับ “ภาคปฏิบัติ” แต่เป็น “ทฤษฎี” หรือ “สิ่งที่ขึ้นอยู่กับอัจฉริยภาพและพลังทางปัญญา”[10] เท่านั้น ในจดหมายลือชื่อฉบับนี้ซึ่งจิตรกรได้เอ่ยถึงนิยามของจิตรกรรม “หลักการที่ผู้มีเหตุมีผลสามารถศึกษา” “เรื่องที่เรียนรู้กันไม่ได้ และเป็นส่วนสำคัญ

[10] *Ibid*., p. 200.

ของจิตรกรรม" ตัวจิตรกรไม่ได้มีเจตจำนงที่จะตั้งเป็นทฤษฎี แล้วยังคิดว่าความคิดเหล่านี้เป็นเพียง "ตัวอย่างเล็กๆ"[11] เฟลิเบียงผู้เขียนชีวประวัติเข้าใจไม่ผิดเพราะปูแซ็งเชื่อมโยง "ทฤษฎี" เข้ากับ "แนวความคิด" โดยไม่เน้นถึงด้านเทคนิคการปฏิบัติ จึงเท่ากับว่า*ทฤษฎี*คือการปฏิบัติและไม่ต้องเขียนออกมา ทฤษฎีปรากฏตัวในภาคปฏิบัติ หมายถึงว่าทฤษฎีถูกวาดลงเป็นภาพ ถึงตรงนี้ ลูกโลกกลมก็จะปรากฏออกมาเป็นจุดสุดท้าย[12]

ด้วยว่านิยามของจิตรกรรม "คือการลอกเลียนทุกสิ่งที่สามารถเห็นได้ภายใต้ตะวัน" ดังนั้น รูปทรงกลมเหมือนดวงอาทิตย์และในฐานะหน่วยพื้นฐานเชิงทฤษฎีของจิตรกรรมจึงเป็นอุปลักษณ์ที่ส่องสว่างทุกสิ่งที่อยู่ด้านล่างตรงพื้นผิวหน้า และส่องแสงไปถึงแม้แต่จุดมุ่งหมายของจิตรกรรม กล่าวคือ ความสำราญใจจากการเพ่งมอง "ความงามแตกต่างกัน" อ็องเดร ชาสแตล (André Chastel) ผู้มีความเห็นว่างานชิ้นนี้ของปูแซ็ง "สมบูรณ์ที่สุด" เป็นผลมาจากการค้นคว้าอย่างต่อเนื่อง" ได้แยกแยะว่าผลอันนี้มีทั้งองค์ประกอบที่มาจากเนื้อเรื่อง (ผ้าโพกศีรษะ เหยือกต่างๆ บ่อน้ำ) และที่มาจาก "เจตจำนงของจิตรกร" จากการประดิษฐ์คิดค้นซึ่งรวมไปถึง "ลูกโลกบนเสาเหลี่ยมเหนือเหล่าหญิงสาวแรกรุ่นหุ่นเหมือนรูปปั้น"[13] จุดสุดยอดที่จิตรกรคิดค้นและทำให้เป็นภาพประมวลนิยามจิตรกรรมของตนจึงตีแผ่ถึงสารัตถะของจิตรกรรม ลูก(นัยน์ตา)กลมในฐานะสัญลักษณ์ของพื้นที่ของสายตา คือ จุดซึ่ง "ทฤษฎีและการปฏิบัติได้ผูกติดเข้าด้วยกัน" อีกนัยหนึ่งคือเป็นการสถาปนาสายตาที่เซ็นกำกับนิยามของจิตรกรรม นิยามทางความคิดและการลุล่วง

ทัศนลักษณ์ & ทัศนวิจักษ์

ใจความครบถ้วนของนิยามจิตรกรรมปรากฏอยู่ในจดหมายตอบต่อเฟรอารท์ เดอ ชองเบรย์ ที่ได้ส่งตำรา *"แนวคิดว่าด้วยความสมบูรณ์แบบของจิตรกรรม"* มาให้ปูแซ็ง

> คือการลอกเลียนทุกสิ่งที่สามารถเห็นได้ภายใต้ตะวัน ด้วยลายเส้นและสีบนพื้นที่จำกัด จุดมุ่งหมายคือเพื่อความสำราญ[14]

ในที่นี้ ปูแซ็งในฐานะจิตรกรวาดภาพเล่าเรื่องยืนยันตอนบั้นปลายชีวิตว่าเรื่องเล่าในภาพนั้นถอดมาจาก "สิ่งที่มองเห็น"[15] การเน้นย้ำเรื่องสิ่งที่ตามองเห็นเป็นความคิดตกทอดมาจากอัลแบร์ติผู้เขียนไว้ในตำรา *De Pictura* ว่างานของจิตรกรนั้นเกี่ยวข้องเฉพาะ "สิ่งที่มองเห็นภายใต้แสงสว่าง"[16] นิยามเรียบง่ายในภายหลังของปูแซ็งไม่เพียงแต่รวมเอาเรื่องทักษะด้านลายเส้นและสี พื้นที่การนำมาใช้ จุดมุ่งหมาย แต่ยัง

---

[11] *Lettres et propos sur l'art, op. cit*., p. 175.

[12] André Gide เขียนไว้ในแง่ดังกล่าวว่า "ความคิดของปูแซ็งมีความหมายก็ในเชิงรูปทรงและก็ต่อเมื่อเขาถ่ายทอดให้เราเห็นเป็นภาพ" (*Poussin*, Au Divan, 1945, p. 8.)

[13] André Chastel, *L'art français. Ancien Régime 1620-1775*, Flammarion, 1995, p. 146.

[14] จดหมายลงวันที่ 1 พฤษภาคม 1665 (*Lettres et propos sur l'art*, *op. cit.*, p. 174) สำหรับบทวิพากษ์นิยามดังกล่าวรวมถึงความคิดเรื่องความสำราญ ดู René Démoris, "À propos d'une délectation perdue : les avatars de l'imitation", in *Les fins de la peinture*, actes du colloque organisé par le Centre de Recherches Littératures et Arts Visuels, 9-11 mars 1989, Éd. Desjonquères, 1990, pp. 232-244. เราจะกลับมายังความคิดเรื่องความสำราญอีกหนในบทที่ 7

[15] จะพบคำดังกล่าวซ้ำอีกใน *"กฎเกณฑ์ซึ่งผู้ที่มีเหตุผลทุกคนสามารถเรียนรู้"* (*Principes que tout homme capable de raison peut apprendre*) ซึ่งเป็นกฎเกณฑ์ที่ได้แรงบันดาลใจจาก Alhazen (*ibid.*, p. 174) : "เขาจะไม่ให้เห็นอะไรเลยโดยปราศจากแสงสว่าง เขาจะไม่ให้เห็นอะไรเลยโดยไร้วิธีการแจ่มชัด เขาจะไม่ให้เห็นอะไรเลยโดยไร้ระยะห่าง เขาจะไม่ให้เห็นอะไรเลยโดยไร้เครื่องมือ"

[16] Alberti, *De la Peinture*, Livre I, trd. J.L. Schefer, Paris, Macula, 1992, p. 75.

หมายถึงงานทางสายตา จึงไม่มีเหตุชวนประหลาดใจในงานจิตรกรรมที่เป็นการลอกเลียนผ่านการใช้สายตาสังเกต[17] นิยามในทางปฏิบัติตามติดด้วยกระบวนการรับงาน โดยปูแซ็งหยิบยืมความคิดมาจากตำรา *Practica della perspectiva* ของ Daniele Barbaro[18] และแยกแยะกระบวนการสองอย่างของสายตาที่อาจแยกจากกัน หรือเติมต่อกัน ด้านหนึ่งมีชื่อว่า "aspect" หรือ *ทัศนลักษณ์* คือ การสัมผัสเข้าถึงภาพอย่างเป็นธรรมชาติ ด้วยสายตาที่มองเห็นโดยไม่บรรจงไล่เลี่ย ในขณะที่อีกด้านหนึ่งที่ชื่อว่า "prospect" หรือ *ทัศนวิจักษ์* คือ การพิเคราะห์ลักษณะเฉพาะของภาพ *สร้างภาพขึ้นมา*[19] ขั้นตอนหนึ่งมีลักษณะของการสังเคราะห์อีกขั้นตอนคือการวิเคราะห์ที่กำกับด้วย "3 สิ่ง คือ ศักยภาพทางสายตา จากลำแสงของสายตา และจากระยะห่างจากตาถึงวัตถุ" เป็นที่ชัดเจนว่ากระบวนการแบบที่สองนี้รวมเรื่องความรู้ทางทัศนียวิทยาเข้าไว้ด้วย เท่ากับเรียกร้องกลไกบางอย่างที่ช่วยให้พินิจพิเคราะห์ผลงานได้ดีขึ้น ทั้ง "3 สิ่ง" ดังที่แจงมา ยกให้สายตาเป็นกลไกหลักในการรับงานอย่างเหมาะสม "prospect" หรือญาณหยั่งรู้ กล่าวคือญาณทัศน์ที่ทำให้*ไปไกลกว่า*สายตาปกติ เป็นกระบวนการที่อาจเรียกได้ว่าเป็นวิทยาศาสตร์ เพียงด้วยมีสมมติฐานถึงโครงสร้างบางอย่างที่ทำให้ "มองอย่างรอบคอบ" (bien voir) และชักนำผู้ชมไปถึง "จุดมุ่งหมาย"

อีกประการหนึ่ง เป็นที่ชัดเจนว่า "ความสำราญ" ทางสายตานั้นไม่ได้เป็นจุดมุ่งหมายเดียวของจิตรกรรม แต่ต้องตามมาด้วยความปรีเปรมทางปัญญาทั้งจากฝ่ายผู้สร้างและผู้ชม ทั้งยังต้องคำนึงว่าจุดหมายสูงส่งเชิงอบรมสอนสั่งนี้ไม่ได้มาจากศิลปิน แต่รวมทั้งบทบาทของราชบัณฑิตยสถานในการจัดอภิปราย ดังนั้นจึงไม่พอเพียงที่จะมองผลงานเพื่อสำราญใจ แต่ยังต้องอ่าน "เรื่องราวและภาพ" การรับงานด้วยสายตาแบบพินิจพิเคราะห์ถี่ถ้วน (prospectivation) จึงมั่งคั่งขึ้นด้วยองค์ความรู้ที่ไปไกลเกินกว่าเพียงแค่พิจารณาถึงเอกเทศของผลงาน ความสำราญในฐานะจุดมุ่งหมายของจิตรกรรมเป็นความสำราญทั้งทางสายตาและจินตนาการเพราะมีต้นตอมาจากการประจบระหว่างการมองและการอ่าน มองภาพอย่างพิถีพิถันพร้อมทั้งพยายามอ่านทั้งเรื่องราวในภาพและในตัวบทอย่างถี่ถ้วน (bien lire) เหล่านี้คือขั้นตอนของผู้ชมในอุดมคติที่จะระดมคลังความรู้ทั้งหลายเพื่อว่าในท้ายที่สุดจะสามารถ*เห็นได้ถ่องแท้ขึ้น* (mieux voir)

ไม่มีผลงานใดที่จะเป็นภาพประกอบตรงไปตรงมาต่อประเด็นเรื่องสายตาการมองจากแง่มุมทั้งทางทฤษฎีและภาคปฏิบัติ กระทั่งอาจแลดูเป็นเรื่องลวงตาที่จะเห็นหรือพบว่ามีการนำสายตาสองประเภทที่ปูแซ็งแยกแยะมาใช้ แน่นอนว่าเราอาจพบว่าในตัวอย่างภาพ *"เหล่าชนเลี้ยงสัตว์แห่งอาร์คาเดีย"* (รูปที่ 12) นั้น มีการสอดคล้องล้อรับกันในเชิงอุปลักษณ์ระหว่างสายต่อแบบธรรมชาติที่เรียกว่า *ทัศนลักษณ์* (aspect) และสายตาของชายเลี้ยงสัตว์ยืนด้านซ้ายที่มองในระยะห่าง ระหว่าง "บทบาทของเหตุผล" (office de raison) หรือ *ทัศนวิจักษ์* (prospect) และการอ่านในระยะประชิดของชายเลี้ยงสัตว์ที่คุกเข่าใช้นิ้วชี้สัมผัสผนังโลงศพ จะสังเกตอีกว่าชายคนนี้ทำให้เห็นว่าการอ่านและการมองนั้นกลืนกันอย่างเหนียวแน่น ชายเลี้ยงสัตว์ที่กำลังแกะข้อความทำให้เห็นกิจอันควรของผู้ชมในอุดมคติ เห็นถึง énonciation énoncée =การสื่อถึงการเปล่งเสียงการประจวบจบลงตัวอันดูทรงภูมิเช่นนี้คงความเสี่ยงที่จะทำให้มองผลงานของศิลปินประหนึ่งการสังเคราะห์อันสมบูรณ์ระหว่าง "ทฤษฎีและการปฏิบัติได้ผูกติดเข้าด้วยกัน" และนำไปสู่การลงตัวอย่างง่ายดายสามัญ

---

[17] René Démoris ชี้ให้เห็นว่าเฟลิเบียงกลับย้ำการเชื่อมโยงระหว่างงานการทำให้เห็นและงานทางจินตนาการ หมายความว่าศิลปินจะได้ประโยชน์จากการ "สามารถสื่อแสดงจากสิ่งที่มีในธรรมชาติ และทุกสิ่งที่เกิดขึ้นในโลก แล้วยังอาจแสดงสิ่งใหม่ทั้งหลายที่เขาเป็นผู้สร้างขึ้นมา" (อ้างโดย R. Démoris, *op. cit*., p. 234)

[18] Carl Goldstein, "The meaning of Poussin's Letter to de Noyers", *The Burlington Magazine*, vol. 108, 1966, pp. 233-239. ดูเพิ่มเติมอีกใน Thomas Puttfarken, "Poussin's thoughts on painting", in *Commemorating Poussin. Reception and Interpretation of the Artist*, ed. by Katie Scott and Genevieve Warwick, Cambridge University Press, 1999, pp. 53-75.

[19] ปูแซ็งกล่าวไว้ในจดหมายถึง Sublet de Noyers ระหว่างปี 1641 และ 1642 ดู Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, *op. cit*., p. 73.

ระหว่างอ่านและมอง หรือ *อ่านและมองอย่างถี่ถ้วน* แม้ในเชิงทฤษฎีจะมีการแยกแยะสายตาสองประเภท แต่ภาพ *"เอลีเยเซอร์และเรเบคาห์"* ก็ประกอบไปด้วยสายตาหลากประเภทที่ห้อมล้อมตัวเอกทั้งคู่ซึ่งเป็นเสมือนภาพในภาพ หรือหากกล่าวให้ตรงกว่านั้นคือคู่สนทนาที่ประจันหน้ากันใจกลางภาพและการมอบเพชรนิลจินดาเป็นของรางวัลกระตุ้นให้เกิดการอยากมองดู หมายความว่า "ภายใต้ตะวัน" แห่งนี้ จึงไม่ได้เห็นเพียงเรื่องเล่าที่ปูแซ็งวาด แต่รวมถึงภาพลักษณ์ของหลากสายตา

ภาพจึงสร้างกลไกแบบสวมซ้อน (mise en abyme) ที่ทำให้เห็นสายตาการมองในภาพเอง ลักษณะของกระจกนูนอันเนื่องมาจากตำแหน่งการจัดวางบุคคลรอบบ่อ และตำแหน่งของคู่เอกที่เด่นออกมาด้านหน้าเน้นย้ำด้วยการล้อรับกันระหว่างท่ายืนแบบ contrapposto ของหญิงที่มัวแต่มองทางซ้ายและนางผู้สวมชุดเขียวทางขวา แม้ท่าทางจะคล้ายคลึงกันและสายตาก็พุ่งมองจุดเดียวกัน แต่ความแตกต่างก็ชัดเจนมาก ทั้งคู่ต่างอยู่ตรงขอบสุดของกลุ่มของตน (หากยกเว้นหญิงในความลึกที่กำลังตักน้ำ) ในทางตรงข้าม สายตาของหญิงที่ยืนเท้าสะเอวทางขวาและหยุดพักการทำงานนี้ หนุนเนื่องด้วยอีกสองนางที่หยุดนิ่งเช่นกัน ในขณะที่สายตาของนางทางซ้ายในท่าทางก้ำกึ่งระหว่างการมองและเทน้ำ กลับไม่มีสายตาอื่นใดจากกลุ่มของตนรับช่วงต่อ และเป็นกลุ่มที่มีท่าทางการเคลื่อนไหวที่หลากหลาย ด้านหนึ่งคือสายตาการมองอย่างตั้งอกตั้งใจ หรือแม้แต่จริงจัง เป็นหนึ่งเดียว ซึ่งใกล้กับมโนทัศน์เรื่อง "prospect" ของปูแซ็ง อีกด้านหนึ่งคือสายตาแบบลังเลอยากรู้อยากเห็น หลากหลายหรือเป็นธรรมชาติซึ่งน่าจะสอดคล้องกับ "aspect" ทว่าจากมุมมองนั้น หญิงทางขวาไม่อาจเห็นท่าทางของเรเบคาห์ซึ่งหันมาทางผู้ชมสองในสามส่วนแต่หันหลังให้นางโดยสิ้นเชิง ในขณะที่หญิงทางซ้ายสามารถเห็นได้บางส่วน

"เรื่องราว" ความเป็นมาของภาพเฉกเช่นที่เฟลิเบียงได้เล่าไว้เริ่มต้นที่สายตา สายตาที่ลุ่มหลงของผู้สั่งงานต่อหน้าผลงานของศิลปินอิตาเลียน กิโด เรนี (Guido Reni) ภาพของปูแซ็งเองก็ดึงดูดสายตาของ "หญิงผู้หนึ่งซึ่งเรารู้จักกันดี เกิดความปีติชื่นชมต่อภาพเป็นอย่างมาก ถึงกับเสนอให้ทุกสิ่งที่คุณปวงแตลต้องการ" ภาพจึงส่งผลและก็ยิ่งกระจายผลนั้นออกไปอีก กล่าวคือ การเสร็จสมบูรณ์เชิงสุนทรียศาสตร์ที่สัมผัสได้จากกระบวนการรับงานยิ่งไปถึงขีดสุดเมื่อเฟลิเบียงผู้เขียนประวัติของจิตรกรเล่าไว้อีกในตอนท้ายว่า "มีคนหลายคน (...) พยายามโดยไร้ผลที่จะได้ภาพนั้นมาในตอนที่เขา (ปวงแตล) ยังมีชีวิตอยู่"[20] ไม่ใช่เรื่องไร้ความหมายที่เฟลิเบียงแทรกเกร็ดเหล่านี้ไว้ตอนต้นบทพรรณนาภาพ เกร็ดเหล่านี้เพิ่มคุณค่าให้ผลงานรวมทั้งแนะบอกถึงเสน่ห์ความเย้ายวนที่ภาพส่งถึงตัวผู้ชม ต้นกำเนิดความเป็นมาและการรับงานที่อาจแลดูเป็นเกร็ดย่อยต่างรวมอยู่ในประเด็นเรื่องสายตา และบทพรรณนาภาพโดยเฟลิเบียงก็เน้นย้ำประเด็นดังกล่าวเพราะคงอยู่ในกิจของการ*ทำให้เห็น* (faire-voir) ดังนั้น เมื่อมาถึงเรื่องท่าทางปฏิกิริยา เฟลิเบียงก็เอ่ยล่วงหน้าถึงบั้นปลายของบทพรรณนาภาพ : "และข้าพเจ้าก็สันนิษฐานว่า ณ ตอนนี้คุณคงเห็นภาพเหมือนอยู่ตรงหน้าแล้ว"[21] แน่นอนว่าเฟลิเบียงสารภาพในตอนหนึ่งว่าสำนวนโวหารไม่อาจทัดเทียมการรับรู้ภาพโดยตรงผ่านกลไกการมอง บทพรรณนาไม่เหมาะกับการนำไปสู่การสัมผัสรับรู้ภาพ : "จำเป็นว่าคุณควรจะได้เห็นภาพเพื่อเข้าใจถ่องแท้ขึ้นถึงสิ่งที่ข้าพเจ้าไม่อาจบอกคุณได้พอเพียงด้วยคำพูด" (อีกหนึ่งศตวรรษต่อมา ดิเดอโรก็ไม่ได้กล่าวแตกต่างกันเลย) ทว่า การพ่ายของคำก็น่าจะเป็นเพียงโวหารของผู้เขียนชีวประวัติของจิตรกรเท่านั้นเมื่อดูบทพรรณนาภาพที่ยาวและละเอียด เฟลิเบียงประกาศในตอนต้นของบทพรรณนาภาพถึงเป้าหมายของกิจดังกล่าว

> เพื่อเตือนความจำของคุณ ข้าพเจ้าจะทำการพรรณนาอย่างสั้นๆ แต่เพื่อที่ว่าคุณจะสังเกตได้อย่างดีขึ้นถึงสิ่งต่างๆ ที่มีส่วนสร้างความสมบูรณ์แบบให้ผลงานชิ้นนี้ ข้าพเจ้าใคร่ขออนุญาตวิเคราะห์ในทุก

[20] *Vies de Poussin*, *op. cit.,* p. 222.
[21] *Ibid*., p. 227.

> ส่วนเพื่อจะเข้าใจองค์ประกอบการจัดเรียงได้ดีขึ้น และหากข้าพเจ้าบอกคุณแม้กระทั่งสีต่างๆ ของเครื่องแต่งกาย ก็เพื่อให้คุณได้สังเกตถึงหนทางที่จิตรกรได้ผสานผิวสีทั้งหลาย อย่างนิ่มนวลโดยเลือกเฟ้นมาเพื่อความงามและการตบแต่งหัวข้อของเขา[22]

เฟลิเบียงจะเริ่มพรรณนาภาพ และไม่เว้นวายที่จะให้คู่สนทนาจำลองของตนรู้ถึงความปรารถนาที่จะ *ทำให้เห็น* ซึ่งก็เอ่ยบอกมาตามตรงในไม่ช้า : “ดังเช่นที่ข้าพเจ้าได้ทำให้คุณเห็น” ดังนั้นจึงเป็นความปรารถนาที่ไม่ใช่เพียงการเตือนความจำธรรมดา แทนที่จะเป็นการพรรณนาสั้นๆ เพียงเพื่อกระตุ้นความทรงจำของคู่สนทนาให้เห็นสภาพภายนอก (*ทัศนลักษณ์*) ของสรรพสิ่ง เฟลิเบียงกลับสร้างบทพรรณนาขยายยาวในรูปแบบของ*ทัศนวิจักษ์* (prospect) หากบทสนทนาจำลองได้ละคู่สนทนาไว้ชั่วขณะก็เพื่อทำให้ภาพเกิดเป็นตัวเป็นตนในจินตนาการปัจจุบัน คู่สนทนาจึงมีนัยที่จะ “สังเกตได้ดีกว่า” “เข้าใจได้ดีกว่า” และ “สังเกตการณ์ได้” เฟลิเบียงตั้งหมุดหมายและปักหลักให้มองเห็น รวบเอาสายตาของอีกฝ่ายเข้าไว้ในสายตาตน และยืนยันว่า “บทพรรณนาค่อนข้างยาว” นี้ มีเป้าหมายท้ายสุดเพื่อให้ “ประเมินได้ถูกต้องกว่า” ไม่ต้องสงสัยเลยว่ากิจของการประเมินค่าถูกกำกับด้วยวาทกรรมเชิงพรรณนา กล่าวคือหากว่าในทรรศนะของหลุยส์ มาแร็ง (Louis Marin) ทุกบทพรรณนาคือการตีความอย่างหนึ่ง[23] ดังนั้นแล้ว บทพรรณนาที่ยืดยาวย่อมประกันอยู่ในตัวถึงความชื่นชมที่ปรากฏออกมาจากคำที่ใช้ตลอดการพรรณนา (“จัดวางอย่างดี” “ช่างชาญฉลาดกระไร” “เป็นผลจากทักษะความปราดเปรื่อง”[24] ฯลฯ) บทพรรณนาที่กุมอำนาจในการทำให้เห็นจึงถูกใช้เป็นสิ่งเสริมค่าแบบซ้ำซ้อน กล่าวคือ ทั้งรับรองตนเองและหนุนเนื่องสิ่งที่อยู่ในตัวบท

เมื่ออ่านบทพรรณนาภาพของปูแซ็งจำนวนหลายหน้าเหล่านี้ ผู้อ่านอาจถูกชักนำให้สังเกตเห็นว่ามีสายตาสองลักษณะตามแต่การแยกแยะของจิตรกรแฝงตัวอยู่ ประการหนึ่ง นับแต่บทพรรณนา เฟลิเบียงได้แยกแยะผู้ชมออกเป็นสองประเภท ผู้ชมประเภทที่มี “ความคิดความอ่านปานกลาง” หรือ “ใคร่รู้ใคร่เห็น” ก็จะเข้าถึงผลงานได้อย่างผิวเผิน เป็นเศษเสี้ยว หรือมีอคติไม่สามารถ “ค้นหาความลับของศิลปะ”[25] ผู้ชมอีกประเภทซึ่งมี “ความคิดความอ่าน” “เหตุผล” กล่าวอย่างรวบรัดคือมีความรู้ด้านศิลปะ ก็จะลงลึกในตัวผลงานโดยพิจารณาในทุกองค์ประกอบที่มีส่วนต่อผลสำเร็จทางสุนทรียศาสตร์ เฟลิเบียงปฏิบัติตนเยี่ยงนักประวัติศาสตร์ศิลปะ*ที่ดี*โดยแจกแจงบางองค์ประกอบเหล่านี้อาทิ “เจตจำนงของผู้ประพันธ์ เป้าหมายการทำงานของเขา การเลือกหัวข้อ วิธีการที่ใช้ เหตุผลที่เขาเลือกปฏิบัติแบบหนึ่งแทนที่จะเป็นอีกแบบหนึ่ง”[26] จะเห็นได้ว่าเฟลิเบียงเรียกร้องวาทกรรมของผู้เชี่ยวชาญที่รู้ที่จะเข้าถึง “ความลับของศิลปะ” เรียกร้องความสามารถนอกเหนือไปจาก “สายตาสามัญของคนทั่วไป” บุคคลเหล่านี้ซึ่งจำกัดอยู่กับ “พื้นผิวของสรรพสิ่ง” สอดคล้องกับมโนทัศน์ aspect ของปูแซ็งหรือไม่โดยที่ปูแซ็งเองก็ไม่ได้อธิบายไปในทางลบ? แล้วการวิเคราะห์แบบลงลึกของเหล่า “ผู้รู้” สอดคล้องอย่างดีกับ “บทบาทของเหตุผล” ที่รวมอยู่ใน prospect หรือไม่? ทว่าเฉกเช่นที่จิตรกรทำการแยกแยะโดยไม่ตัดขาดจากกัน บทวิพากษ์ขนาดยาวของเฟลิเบียงก็แสดงให้เห็นถึงการร่วมมือกันของกิจทั้งสองประเภทเพื่อการสัมผัสรับรู้งานที่สมบูรณ์ขึ้น

อีกประการหนึ่ง อาจสังเกตได้ว่าภายหลังบทนำ เรื่องราวความเป็นมาของการสั่งงาน และการเล่าเรื่องย่อของภาพ วาทกรรมของเฟลิเบียงแบ่งออกเป็นสองตอนด้วยกัน ขั้นตอนแรกเป็นการจัดวางองค์ประกอบทุกอย่างที่มองเห็นนับแต่พื้นหลัง (ที่จริงๆ แล้ว ไม่ค่อยได้เอ่ยถึง) จนถึงเหล่าบุคคลตรงพื้นหน้า ผู้บรรยายบอกกระทั่งตำแหน่งที่เยื้องกันของบุคคลต่างๆ ในพื้นที่ (“ใกล้กับเรเบคาห์” “หลังหญิงสาว” ฯลฯ)

---

[22] André Félibien, *op. cit.*, p. 224.
[23] Louis Marin, “Mimésis et description”, *Word and Image*, 4(1) January-March 1988, pp. 25-36.
[24] André Félibien, *op. cit.*, pp. 226-227.
[25] *Ibid*., p. 221.
[26] *Ibid*.

แม้แต่การสวมเสื้อผ้าดังที่ได้เกริ่นบอกล่วงหน้า (“ข้าพเจ้าจะให้คุณเห็นกระทั่งสีสันต่างๆ ของเครื่องแต่งกาย”) ขั้นตอนแรกนี้ที่เน้นอยู่กับ*ทัศนลักษณ์*และลงถึงรายละเอียดของเฉดสีเสื้อผ้าทั้งนอกและใน จึงเหมือนเป็นบทพรรณนาโดยล้วนดังที่แจ้งบอกแต่เริ่ม (“ข้าพเจ้าจะพรรณนาอย่างสั้นให้คุณอ่าน”) และย้ำอีกครั้งเมื่อจะผ่านไปตอนที่สอง (“หากว่าข้าพเจ้าพรรณนาให้คุณอ่านค่อนข้างยาว”) คำว่า “ข้าพเจ้า” ซึ่งหายไปในระหว่างการพรรณนา (นับได้เพียงครั้งเดียว) ปรากฏตัวใหม่อีกครั้งเพื่อบอกถึงการพักหรือจุดจบของขั้นตอนแรกที่ค่อนข้างทั่วไป ในขณะเดียวกัน “คุณ” ก็แนะบอกอีกว่า “ข้าพเจ้า” ต้องหยุดมองภาพชั่วขณะเพื่อหันมาทักทายปราศรัยด้วยกับคู่สนทนาจำลอง ซึ่งก็กลืนไปกับตัวผู้อ่าน–ผู้ชมภาพโดยปริยาย บทพรรณนาที่เริ่มด้วยพื้นหลังเร่งจังหวะขึ้นเพื่อมาถึงพื้นหน้าที่มีบุคคลกระจายตัวอยู่ หมายความว่าในช่วงแรกนี้คำจึงถูกมั่นหมายไว้ตรงระดับพื้นผิวของภาพ ให้อยู่กับสภาพการแต่งกายของร่างต่างๆ สายตาแตะกับ “พื้นผิวของสรรพสิ่ง” สวมกอดจับต้องสรรพสิ่งโดยยังไม่ได้อ่านตีความ และเฟลิบียงก็อธิบาย “บทพรรณนาค่อนข้างยาว” ในตอนต้นนี้ว่าเป็นเพียงกิจของการทำให้เห็นภาพเท่านั้น (un pur faire-voir)

วาทกรรมในช่วงสองจงใจให้เป็นการอ่านเชิงวิพากษ์ที่แบ่งเป็นส่วนต่างๆ เหมือนในวาทศิลป์ (rhétorique) กล่าวคือ เหตุการณ์ การจัดวาง สำนวนท่าทาง และสี ตรงนี้เองที่ผู้บรรยายซึ่งเปลี่ยนเป็นผู้วิจารณ์และตีความจึงเริ่ม*เข้าเรื่อง* ขวนขวายที่จะอ่านถึง “ความขวยเขินเอียงอาย ความถ่อมตน (...) ความลังเล”[27] คำสารภาพของเฟลิเบียงเกี่ยวกับบทพรรณนาที่ไร้ประสิทธิภาพหากเปรียบกับสายตาการมองโดยตรง (“จำเป็นว่าคุณควรจะได้เห็น”) ยืนยันว่าไม่ใช่เรื่องการพรรณนาอีกต่อไป นั่นคือเมื่อบทพรรณนาได้ผ่านพ้นไปแล้ว เฟลิเบียงจึงคาดว่าภาพได้ปรากฏตนเป็นปัจจุบัน “ประหนึ่งอยู่ตรงหน้า” แม้ว่าขั้นตอนที่สองไม่ใช่การทำให้เห็นภาพ แต่ภาพที่บทพรรณนาก่อนนั้นได้สร้างขึ้นมาก็ได้ซึมลงในขั้นตอนการวิเคราะห์และวิพากษ์อยู่ในตัว ขั้นตอนการประเมินที่รวมทั้งการเตือนความจำ (“ข้าพเจ้าทำให้คุณจำได้ว่า”) และการแทรกซ้อนคืนมาของภาพ (“ข้าพเจ้าได้ทำให้คุณเห็น”[28]) จึงมีนัยถึงสิ่งที่ผ่านตามาแล้ว (le déjà–vu) ที่ยังคงเป็นปัจจุบันอยู่เนืองนิตย์ ดังนี้แล้วเพื่อจะได้เห็นอย่างถี่ถ้วนและเห็นมากกว่า “พื้นผิวของสรรพสิ่ง” จึงจำเป็นต้อง “อ่านอย่างรอบคอบ” ในขณะเดียวกันที่เฟลิเบียงนำความคิดคุ้นเคยจากวาทศิลป์มาใช้เป็น “หลักการ” เพื่อจะสร้างวาทกรรมเชิงสรรเสริญเชิดชู วาทกรรมเหล่านี้ก็เหมือนจะมีเป้าหมายถึงผู้รับที่มีความรู้ความเข้าใจแน่นอนว่าเฟลิเบียงเข้าใจถึงจุดประสงค์แรกของจิตรกรผู้ได้รับมอบหมายให้วาด “ภาพอันชวนอภิรมย์ ” แต่เฟลิเบียงยังคงเน้นถึงปัญญาความรู้อันจำเป็นต่อศิลปะของการวาด ภาพต้องได้รับการพินิจครุ่นคิดโดยรวมประเมินได้ในแง่สติปัญญา เพราะความปรีเปรมทางสายตาเป็นเพียงความปรีเปรมแบบเศษเสี้ยว จำกัดอยู่แต่ aspect หรือ “พื้นผิวของสรรพสิ่ง” เฟลิเบียงผู้เป็นราชบัณฑิตเอ่ยถึงประเด็นดังกล่าวเมื่อพูดถึงการลงสีในภาพ

> เขาทำให้เข้าใจได้ว่าในผลงานนี้เขารู้เป็นอย่างดีที่จะแยกแยะว่าควรวาดกายในที่โล่งกว้างแตกต่างจากกายในที่ปิดทึบอย่างไร และรู้ถึงความแตกต่างที่ต้องคงอยู่ระหว่างบุคคลมองจากระยะไกลและบุคคลในระยะใกล้ เหล่าจิตรกรที่ไม่ได้คำนึงถึงเรื่องนี้จึงต่างพากันวาดผิวพรรณที่สดใสสว่าง พวกเขาวาดบุคคลเหมือนมองในระยะใกล้ และให้สีสันสวยงามจับตาต่อบุคคลที่ไม่อาจมีได้ในระยะไกลออกไป หมายความว่าพวกเขาชื่นชอบที่จะทำความพึงพอใจให้กับสายตามากกว่ากับเหตุผล[29]

คำกล่าวข้างท้ายของเฟลิเบียง (ซึ่งจะพบต่อมาในงานของดิเดอโรผู้ถามว่า “จิตรกรรมคือศิลปะที่เอ่ยเอื้อนกับสายตาแค่นั้นหรือ? หรือว่าทักทายกับใจและปัญญา ทำให้ฝ่ายหนึ่งหลงใหล และเร้าใจอีกฝ่าย โดย

---

[27] *Ibid*., p. 226.
[28] *Ibid*., 227.
[29] *Ibid*., p. 230.

ผ่านทางสายตา"[30]) รวมอยู่ในกระแสการยกระดับศิลปะการวาดภาพให้อยู่ในงานทางปัญญาดังที่ราชบัณฑิตยสถานและการทำเสวนาพยายามเชิดชู เฟลิเบียงพูดถึงระยะห่าง มุมมอง การจางลงของสี และก็กล่าวบอกอย่างชัดแจ้งในเวลาต่อมาว่าคือเรื่องของทัศนียวิทยาเชิงบรรยากาศ (perspective aérienne) ซึ่งก็เป็นองค์ความรู้ที่มาสร้างความชอบธรรมให้กับผลงาน วาดและพรรณนาไม่ได้มีจุดมุ่งหมายเพื่อเอาใจสายตา การมองทุกสิ่งและการให้เห็นทุกสิ่งอาจไปแย้งสามัญสำนึก กล่าวคือการยืดระยะห่างเชิงวิพากษ์เป็นหนทางชวนชื่นชมเช่นกันเพราะมันรับรอง "ความสำราญ" (délectation) ในระดับผิวเหมือนในระดับความลึก การกำหนดให้งานของจิตรกรมีเหตุมีผลและการเรียกร้องสายตาของผู้ชมที่หยั่งรู้สามารถผนวกความรู้ต่างๆ เพื่อการวิจารณ์งานที่ยอดเยี่ยมขึ้น ต่างมาประจบกันที่ "บทบาทของเหตุผล" ที่นิยามมโนทัศน์เรื่อง prospect และมีวาทกรรมตามแบบแผนของเฟลิเบียงชี้แนะโดยอ้อม

การลอกเลียนสิ่งที่ตามองเห็น "ด้วยลายเส้นและสี" คือการมองแบบธรรมชาติที่เฟลีเบียงกล่าวย้ำมากกว่าหนึ่งครั้ง[31] ทั้งยังวิพากษ์พาดพิงถึงการใช้แสงแบบ chiaroscuro ที่จัดจ้านเกินไป เฟลิเบียงพึงพอใจกับการใช้ทัศนียวิทยาเชิงบรรยากาศอย่างสมเหตุสมผลในภาพของปูแซ็ง และประณามการกำกับสายตาด้วยแสงแบบคาราวาจิโอ (Caravaggio, 1571-1610) หรือแบบจิตรกรรมเวนิส สายตาจะก้ำกึ่งอยู่ระหว่างความสว่างและความมืด ระหว่างสิ่งที่มองเห็นและมองไม่เห็น และท้ายสุดก็จะลุ่มหลงไปกับ "ผลอันอัศจรรย์ของศิลปะ" เฟลิเบียงไม่เห็นด้วยกับการจัดแสงแบบที่ตัดต่าง (contrast) มากไปซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของกระแส caravagism และของเหล่า "จิตรกรจากเวนิส" ทั้งสองต่างถูกวิพากษ์เป็นนัยถึงลักษณะเกินจริงไม่เป็นธรรมชาติ เฟลิเบียงประณามทั้งจิตรกรจากเวนิสและจิตรกรรมกระแส caravagism ถึงการลดทอนการรับรู้ทางสายตาเนื่องมาจากการใช้ "กลไกของเงามืดและแสงสว่างจำนวนมาก" ซึ่งก็ทำให้เกิดการปิดบังความชัดเจนที่มีราเฟเอลเป็นแม่บทอ้างอิงคนสำคัญ เฟลิเบียงกล่าวพาดพิงไปถึงกรณีพิพาทระหว่างลายเส้นและสี หรือระหว่างฝ่ายผู้เข้าข้างปูแซ็งและฝ่ายของรูเบนซ์ (Rubens) ซึ่งในที่นี้มีราฟาเอลและจิตรกรสกุลเวนิสเป็นตัวอย่าง หมายความว่าการให้สังเกตว่าจิตรกรบางคนกลบเกลื่อน "ข้อบกพร่องเรื่องลายเส้น" โดยอาศัยการให้แสงแบบจัดจ้า เฟลิเบียงจึงเห็นพ้องกับความสมบูรณ์แบบจากลายเส้นที่จะทำให้เกิดความกระจ่างชัดในเรื่องที่เล่า ตลอดจนประกันประสิทธิผลในการอ่านภาพ เฟลิเบียงเรียกร้องการกระจายแสงเงาอย่างเป็นเหตุเป็นผล การจัดแสงปานกลาง ตามแต่ "สิ่งที่เราพบเห็นในธรรมชาติ" การรับรู้แบบธรรมชาติซึ่งเห็นชัดว่าเชื่อมโยงกับแนวคิดและหลักปฏิบัติของการคัดลอก (mimesis) สอดคล้องทั้งกับการรับรู้แบบธรรมชาติอันเป็นคุณลักษณะของ aspect และกับการสังเคราะห์อย่างละเอียดถี่ถ้วนอันเป็นนิยามเฉพาะของ prospect ย่อมหมายความว่าการลอกเลียนในอุดมคติ "ด้วยลายเส้นและสี" จึงไม่อาจเป็นกิจการรับรู้ทางสายตาแบบที่อตรงภายใต้แสงสว่างกระจ่างจ้า ดังนั้น "ภายใต้ตะวัน" ต้องปรากฏให้เห็นรูปทรงภายนอกที่เด่นชัดซึ่งทำให้รับรู้ความคิดสติปัญญาไปในคราวเดียวกัน เกมการเล่นแสงเงามีแนวโน้มส่งผลร้ายต่อประสิทธิภาพการรับโดยสั่นคลอนทักษะการรับรู้ทางสายตา

นอกจากนี้เฟลิเบียงยังอ้างคำพูดของปูแซ็งผู้ได้วิพากษ์คาราจิโอว่า "เกิดมาเพื่อทำลายล้างงานจิตรกรรม" คำกล่าวรุนแรงที่ไม่ควรยึดตามตัวอักษรนี้กลับสอดคล้องกับนิยามศิลปะของคาราวาจิโอที่เป็น

---

[30] *Salon de 1767*, Paris, Hermann, 1995, p. 164. ดิเดอโรเอ่ยถึงการเรียกร้องนี้หลายครั้งใน Salon เดียวกันนี้ หรือใน Salon ปี 1765 : "จิตรกรรมคือศิลปะการเข้าถึงจิตวิญญาณ ผ่านทางสายตา หากผลหยุดที่เพียงสายตา จิตรกรก็ทำมาได้แค่ส่วนหนึ่งของเส้นทางเท่านั้น" (*Salon de 1765*, p. 226)

[31] André Félibien, *op. cit.*, p. 227, "เหตุผล (....) มาจากสิ่งที่เรามองเห็นอยู่ทุกวันต่อหน้าเราและทุกสิ่งที่ปรากฏขึ้น" ; p. 231, "ลักษณะเช่นนี้ (...) ที่เราเห็นอยู่ปกติในธรรมชาติ"

วิภาษวิธีแบบสุดขั้วระหว่างแสงสว่างและความมืด[32] การรับงานโดยการอ่านทั้งเรื่องราวและภาพขึ้นกับความชัดเจนของเส้นขอบนอก หมายถึงว่า อักขระจากกายตามที่เฟลิเบียงได้บันทึกไว้จากปูแซ็งนั้นจำต้อง "แสดงอารมณ์ความรู้สึกต่างๆ ของจิตวิญญาณเพื่อถ่ายทอดสิ่งที่มีอยู่ในความนึกคิดออกสู่ภายนอก" จึงเป็นที่มาของการเรียกร้องเงื่อนไขซ้อนของการเห็นและอ่านได้ชัด ตลอดจนประณามกิจความรุนแรงที่เกินล้นทุกอย่าง ทว่าแม้จะวิพากษ์คาราวาจิโอ จิตรกรก็แสดงความชื่นชมออกมาเช่นกัน[33] ซ้ำผลงานบางชิ้นของปูแซ็งตอนต้นยังแนะถึงผลกระทบจากงานในรูปแบบของคาราวาจิโอ[34] ดังนี้แล้ว แม้งานของจิตรกรอิตาเลียนจะมีแนวโน้มเกลื่อนกลบทุกหนทางการรับรู้ของสายตา แต่ก็ส่งผลโดยผลักดันให้กายในภาพเด่นออกตรงพื้นผิวและต่อสายตา นอกจากนี้ ในภาพของปูแซ็ง ไม่ใช่ตรงพื้นผิวหรอกหรือที่มีกายต่างๆ กระจายอยู่โดยทั่ว ดึงดูดความสนใจจนกระทั่งเฟลิเบียงเองย่นย่อสัดส่วนการพรรณนาพื้นหลัง ในกรณีนี้ สิ่งที่บทพรรณนาบอกให้มองในภาพจึงไม่ใช่ภาพทั้งหมดหรือทุกส่วนในภาพแม้จะมีการใส่ใจในรายละเอียดต่างๆ และแม้จะมีคำยืนกรานอันเลื่องชื่อของจิตรกรที่ว่า "ไม่ได้ละเลยสิ่งใด" กล่าวคือ การทำลายล้างของคาราวาจิโอดังที่ว่ากันนั้น ตลอดจนการให้ความสำคัญต่อพื้นหลังค่อนข้างน้อย เป็นขั้นตอนของการคัดสรรที่ชอบธรรม โดยเฉพาะช่วยรวมสายตาไว้ตรงสาระสำคัญของผลงาน บทวิพากษ์ของเฟลิเบียงเกี่ยวกับการที่จิตรกรบางคนละเลยทัศนียวิทยาเชิงบรรยากาศเนื่องจากใส่ใจที่จะให้เห็นภาพมากกว่าจะใช้เหตุผล จึงอาจเข้าใจได้ในความหมายเชิงอุปลักษณ์

ฉากในภาพของปูแซ็งได้รับแสงสว่างอย่างทั่วถึง ไม่มีการขัดแย้งมากเกินไประหว่างความมืดและความสว่าง ยกเว้นช่วงเชื่อมต่อระหว่างพื้นหน้าและพื้นหลัง ช่วงเชื่อมต่อซึ่งค่อนข้างมืดทึบจนกลายเป็น "พื้น" ให้กับบุคคล แสงสว่างทำให้สถาปัตยกรรมด้านหลังสลับมืดและสว่าง อันประมวลอยู่ตรงเสาเหลี่ยมตรงฉากหน้าที่มีด้านข้างสว่างกว่าส่วนหน้าตรง เงาของตัวเอกทั้งคู่ที่ทอดอยู่บนพื้นชี้บอกว่าแสงมาจากทางซ้าย ช่วยสร้างความกลมกลึงให้กับปริมาตรของลูกกลมบนเสาเหลี่ยม และกับเหยือกน้ำที่เห็นแสงสะท้อนอยู่บ้าง ทิศทางการมาของแสงยิ่งมีความหมายมากขึ้นเพราะสอดคล้องกับตำแหน่งของเอลีเยเซอร์ที่ทำท่าย่างก้าวจากซ้ายไปขวา ดังนั้นเท่ากับว่าเรเบคาห์จึงถูกชี้หมายซ้ำซ้อน ถูกเลือกโดยท่าทางของเอลีเยเซอร์และโดยแสงสว่างซึ่งก็คงเป็นแสงสวรรค์อย่างแน่นอน... การเผชิญหน้ากันของทั้งคู่ทำให้ด้านที่มืดคล้ำของแต่ละคนมาชนกัน คือส่วนขวาของทั้งเอลีเยเซอร์และเรเบคาห์ที่มีใบหน้ารับแสงอย่างเต็มที่ตรงข้ามกับใบหน้าของเอลีเยเซอร์ นอกจากตัวบทศักดิ์สิทธิ์จะเชิดชูทั้งความงามและความดีของเรเบคาห์แล้ว ตัวภาพเองก็ส่งเสริมเน้นตัวของหญิงสาวอย่างมากเช่นกัน อาจสังเกตเพิ่มเติมอีกว่า ระหว่างชายผู้ส่งสาส์นทางซ้ายและเสาหนาหนักทางขวา มีการเล่นอยู่กับการโยกย้ายและความหลากหลายที่ขนาบเรเบคาห์อยู่ กล่าวคือ เช่นเดียวกับที่เอลีเยเซอร์อยู่ตรงตำแหน่งแกนกลางของภาพอันส่งผลผลักให้เรเบคาห์เยื้องไปทางขวา เสาใหญ่ที่มีตา-ลูกกลมที่ย้ำแนวตั้งของภาพก็ทำหน้าที่เป็นเครื่องหมายกำหนดหรือระบุสถานที่ ลูกกลมที่โดดเด่นในความสูงและถูกเน้นย้ำด้วยแสงสว่างล้อรับกับผ้าโพกศีรษะของผู้ส่งสาสน์ *กาย*ของทั้งสองที่อยู่ในความสูงแตกต่างกันได้รับแสงสว่างทางซ้ายเหมือนกัน และทึบครึ้มทางขวา เสาเหลี่ยมหันหน้าตรงมากกว่าเอลีเยเซอร์ที่หันข้าง ด้านหนึ่งคือแกนกลางของภาพที่มีชีวิตชีวาด้วยเส้นสายคดโค้งของร่างกายและรอยพับย่นของเสื้อผ้า อีกด้านหนึ่งคือหมุดหมายทางสายตาที่ทื่อตรงโดดเด่น และล้อรับอีกต่อด้านล่างโดยหญิงที่ยืนในท่า contrapposto

---

[32] สำหรับคู่ปูแซ็ง–คาราวาจิโอ ขออ้างอิงไปยังข้อคิดของ Louis Marin, *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion, 1997.

[33] Louis Marin, *Ibid*.

[34] René Jullian, "Poussin et le Caravagisme", in *Actes du Colloque International Nicolas Poussin*, Éditions du Centre National de la recherche scientifique, 1960, pp. 225-232. ดูเพิ่มเติมอีกเช่นกันใน Donald Posner, "A Poussin-Caravaggio Connection", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 28, 1965, pp. 130-133.

"เวลาแห่งการเลือก"

แล้วเป็นเวลาอะไรในภาพ? ภาพของปูแซ็งแสดงช่วงเวลาใด? ตามแต่เนื้อเรื่องจากตัวบท เวลาในภาพควรต้องเป็นตอนเย็น เช่นเดียวกับที่เอลีเยเซอร์เลือกเวลาที่เหล่านารีทั้งหลายมาตักน้ำ ปูแซ็งก็เลือกช่วงขณะของการให้ริมบ่อน้ำ อันกระตุ้นให้เกิดปฏิกิริยาหลากหลาย หมายความว่า เวลาของเรื่องเล่าและในภาพเอื้อต่อการจัดฉากให้สายตาได้ยล "ความงามแตกต่างกัน" ผู้เขียนท่านหนึ่งเอ่ยถึงความพิถีพิถันของปูแซ็งและกล่าวอีกว่า "เพื่อที่จะลงมือวาด ปูแซ็งบอกว่าเขาคอย "เวลาแห่งการเลือก" นั่นคือ เวลาที่ใส่กระจ่างขณะหนึ่งที่เราจะไม่ติดอยู่กับสิ่งต่างๆ หรือแม้แต่กับจินตนาการของตนเอง แต่คือตอนที่เรายึดจับมันอย่างเข้าใจ"[35] "เวลาแห่งการเลือก" คือช่วงที่กระบวนการคัดสรรเชิงศิลปะและในแง่เนื้อเรื่องถูกกำหนด หมายถึงเวลาแห่งปราณีสวรรค์ที่เปิดเผยถึงตัวตนของหญิงผู้ถูกเลือก เวลาของผลสำเร็จทางสุนทรียศาสตร์ ซึ่งจำกัดไว้เพียงช่วงขณะเดียวเท่านั้นก็กลับเรียกร้องระยะเวลาของการรับ หมายความถึงเวลาของ*ทัศนวิจักษ์* (prospect) หรือสายตาแบบพินิจพิเคราะห์ เวลาของกลางวัน เวลาของแสงสว่าง คือคุณลักษณะในผลงานของปูแซ็งผู้ประณามการจัดแสงแบบคาราวาจิโอ อีกประการหนึ่งนั้น อุปลักษณ์ที่จิตรกรใช้เปรียบเปรย "เหล่าสาวงาม" กับ "เสางาม" ต่างๆ นั้น อยู่ในบริบทของการยืดขยายเวลาของสายตา : "สิ่งต่างๆ ที่มีความสมบูรณ์แบบไม่ควรมองดูอย่างรีบเร่ง แต่ต้องใช้เวลา การประเมิน และสติปัญญา จำเป็นต้องพึ่งหนทางเดียวกันในการที่จะประเมินและสร้างสรรค์อย่างดี ผมรับประกันได้ว่าเหล่าสาวงามซึ่งคุณคงได้เห็นที่เมืองนีมส์ (Nîmes) คงจะสร้างความอภิรมย์ให้คุณไม่น้อยกว่าเสางามของ La Maison Carrée ด้วยว่าเหล่านี้ก็เป็นเพียงภาพลอกเลียนของนางเหล่านั้น"[36]

จิตรกรรมประกาศตัวในช่วงเวลาที่การให้ (หรือ "เวลาแห่งการเลือก") บังเกิดด้วยท่าทางของเอลีเยเซอร์ เฟลิเบียงไม่ได้ละเลยประเด็นเรื่องเวลาในภาพซึ่งสืบเนื่องมาจากคำชมสถานที่ : "และแม้ว่าเขาจะเลือกเวลาที่พระอาทิตย์เริ่มจะลดต่ำลงตรงขอบฟ้าเพื่อให้สอดคล้องกับเรื่องราวเดิม แต่บรรยากาศก็ไม่เต็มไปด้วยหมอกควันที่เราจะเห็นลอยออกจากผืนแผ่นดินยามใกล้ค่ำ เพราะเขาไม่ได้ละเลยว่าในประเทศเขตร้อนและแห้งนั้น พระอาทิตย์ไม่ก่อให้เกิดหมอกควันและละอองน้ำหนามากในช่วงกลางวัน เหมือนกับในพื้นที่อื่น เขาวาดยามเย็นอันงามงดเย็นวันหนึ่งที่อากาศใสและสงบ และสิ่งต่างๆ ที่ส่องสว่างด้วยลำแสงพระอาทิตย์ยามตกดินก็ปรากฏให้เห็นอย่างละมุนละม่อมอ่อนโยน"[37] แม้จะใช้ทัศนียวิทยาเชิงบรรยากาศที่ช่วยลดความแข็งกร้าวของทิวทัศน์ด้านหลัง แต่ตรงข้ามกับคำนิยมของเฟลิเบียง ไม่เป็นที่ชัดเจนว่าภาพแสดงช่วงเวลาตามที่ตัวบทระบุบอก จิตรกรเคารพตัวบทอย่างแม่นมั่นในเรื่องของเวลาทั้งๆ ที่ถืออภิสิทธิ์ตัดอูฐของเอลีเยเซอร์ออกหรืออย่างไร? ทว่าสิ่งที่เด่นชัดจากคำอธิบายแบบพยากรณ์อากาศของเฟลิเบียงนั้น คือความพยายามที่จะชี้ถึงว่าการยึดมั่นต่อเรื่องราวเดิมในไบเบิลหรือในศิลปะแห่งเวลานั้น ประกันความเสร็จสมบูรณ์ของสิ่งทั้งหลายในภาพอันเป็นที่ชื่นชอบของสายตา การเคารพตัวบททำให้จิตรกรรมมีความชัดเจนที่ส่งผลต่อเนื่องย้อนมาขยายความจิตรกรรมด้วยห้วงเวลาของการอ่านที่ตามมา แต่ในเวลาเดียวกัน การเคารพเวลา (ยามเย็นที่แสงสว่างไม่จัดจ้ามากไป) ก็ทำให้ลักษณะเฉพาะตัวของจิตรกรรมปรากฏตัวขึ้น นั่นคือสีสันที่เฟลิเบียงบรรจงพรรณนาในแต่ละบุคคล บทพรรณนาแบบละเอียดที่เน้นย้ำสีของเครื่องแต่งกายชี้ให้เห็นว่าเพื่อความสมบูรณ์แบบของผลงาน สีเป็น "ส่วนที่เย้ายวนสายตา" อีกนัยหนึ่งคือเป็น "กับดักที่โน้มน้าวตา"[38]

---

[35] Paul Desjardins, *Poussin*, Paris, Librairie Renouard, éd. Henri Laurens, 1903, p. 115.
[36] จดหมายลงวันที่ 20 มีนาคม 1642 ดู *Lettres et propos sur l'art*, *op.cit*., p. 63.
[37] André Félibien, *op. cit.*, p. 229.
[38] Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, *op.cit*., p. 186.

คำวิจารณ์ปูแซ็งที่พบบ่อยครั้งเกี่ยวกับการใช้เฉดสีค่อนข้างจำกัด ดูท่าจะใช้ไม่ได้กับภาพนี้ซึ่งวาดเพื่อความอภิรมย์ของสายตา ปูแซ็งใช้สีต่างๆ สลับและล้อรับกัน อาทิ "เสื้อเหลืองเข้มอมรัก" ของเอลีเยเซอร์รับช่วงต่อด้วยเสื้อชุดนอกของหญิงคุกเข่าทางซ้าย สี "น้ำเงินฟ้า" ของเรเบคาห์ก็ซ้ำกับชุดของหญิงคุกเข่าและอีกคนที่ยืนอยู่เหนือนาง สีเขียวของหญิงเผลอเรอทางซ้ายและหญิงตรงเสาทางขวาก็ขนาบตัวเอกทั้งคู่ สีแดงกระจายไปกับหญิงเผลอเรอ เรเบคาห์ ผ้าริมบ่อน้ำ และหญิงริมขวาสุด ดังนี้แล้ว พื้นผิวยิ่งถูกเน้นย้ำเพราะพื้นหลัง*ไร้เรื่องราว* หรือตามแต่เฟลิเบียง พื้นหลังถูกลดความเด่นชัดด้วยแสงยามเย็นหรือด้วยทัศนียวิทยาเชิงบรรยากาศ และเพราะความหลากหลายของสีสันและการ "จัดกระจาย" (distribution) ของสี ได้ตรึงสายตาไว้อาจจะไม่ไร้ความหมายที่ปูแซ็งลงแม่สีพื้นฐานไว้ตรงกลางภาพ ได้แก่ เหลืองที่ตัวเอลีเยเซอร์ขนาบด้วยแดงของหญิงทางซ้าย และน้ำเงินฟ้าของเรเบคาห์ทางขวา และไม่เพียงแต่เฟลิเบียงเชื่อมโยงสีเสื้อผ้าของเรเบคาห์ไปกับท้องฟ้า อันเท่ากับแนะและย้ำเตือนว่าเป็นสีประจำตัวของพระแม่มารี เมฆด้านบนยังก่อตัวเป็นวงรัศมีสีฟ้าประมาณเหนือศีรษะของตัวเอกทั้งสอง

แน่นอนว่าไม่มีร่องรอยที่ยืนยันชัดเจนถึงการสอดคล้องของภาพในเรื่องการสื่อแสดงเวลา หรืออาจจะด้วยความเข้มสดใสของสีที่ช่วยแนะความคิดดังกล่าว เช่นนี้แล้ว ในฐานะ "กับดักที่โน้มน้าวตา" สีจึงช่วยเชื่อมต่อภาพเข้ากับตัวบทได้เป็นอย่างดี บทบาทแบบอ้างอิง (fonction transitive) ไม่ได้เกินเลยมิติการย้อนสู่ตน กล่าวคือจิตรกรรมเผยให้เห็นคุณลักษณะเฉพาะตน อันหมายถึงสีที่ติดอยู่กับพื้นผิวของผ้าใบ ณ ที่ซึ่งสายตา (ของเฟลิเบียง) ใช้เวลาเพื่อจะพรรณนา ปูแซ็งผู้ได้รับฉายานามว่าเป็น "จิตรกรนักปราชญ์" อยู่เป็นเนืองนิตย์ กล่าวยืนยันที่นี่ว่าเขาพึงพอใจที่จะ*วาด* เมื่ออ็องเดร จีด (André Gide) ประเมินผลงานของปูแซ็ง ก็ได้พยายามสร้างสมดุลระหว่างคุณค่าทางปัญญาและคุณค่าเชิงศิลปะ และกล่าวไว้ในช่วงหนึ่งว่า "ในกระแสความผันผวนครั้งใหญ่ของเวลา ผลงานชิ้นเอกลอยลอดมาได้ก็ด้วยผิว"[39]

---

[39] André Gide, *Poussin*, *op. cit.*, p. 2. ผู้เขียนกล่าวต่ออีกว่า "ผมอาจพูดเพิ่มอีกว่าแม้แต่สติปัญญาเป็นอุปสรรคต่อปูแซ็งเหมือนที่เกิดบ่อยครั้ง เหตุอัศจรรย์ ณ ที่นี้คือปูแซ็งคงเป็นจิตรกร เป็นจิตรกรที่สำคัญมากพอ เพราะว่าในผลงานของเขา รูปทรงรองรับที่อยู่ภายใต้น้ำหนักของเนื้อหาไม่ได้จมลง ขอเพียงแต่ความคิดอันยิ่งใหญ่รู้ที่จะครอบครองวัตถุ และเชิดชูส่งเสริมไปพร้อมๆ กัน" คำวิพากษ์ดังกล่าวยังใช้การได้ในปัจจุบันสำหรับทุกงานสืบค้นเกี่ยวกับปูแซ็งที่มีแนวโน้มจะทำให้จิตรกรเป็นผู้ทรงภูมิสูงส่ง มีความรอบรู้ที่ไม่มีใครเปรียบได้

6

“วาจาจากแรงดลใจ”

เพื่อที่จะไม่ทำให้บ่าวของอับราฮัมกลายเป็นนักวาทศิลป์ช่างเจรจาที่ควบคุมได้ทั้งกิริยาและคำพูด เพื่อโน้มน้าวครอบครัวของเรเบคาห์ (ถ้าสันนิษฐานว่ามีความสามารถทางโวหารดังกล่าว เขาไม่น่าจะพูดจายืดยาวและซ้ำไปมาเช่นนั้น) อาจจะกล่าวอย่างธรรมดาที่ดูน่าเชื่อกว่าว่าการเล่าเรื่องซ้ำและการปรับเปลี่ยนรายละเอียดที่ตามมาบรรลุผลท้ายที่สุดในการจูงใจครอบครัวของนาง ผลลัพธ์ดังกล่าวมาจากกลไกบางอย่างของวาทกรรม กล่าวคือ การขยายความ การเน้นย้ำ การตัดตอน และสลับไขว้ สามารถสังเกตนับแต่แรกเริ่มแล้วว่าเอลีเยเซอร์ซึ่งกลายเป็นผู้เล่าได้แจกแจงความร่ำรวยของผู้เป็นนายของตน (“พระองค์ (=พระเจ้า) ได้ประทานฝูงสัตว์เล็กและใหญ่ เงินและทอง บ่าวไพร่และหญิงรับใช้ อูฐและลา”) และยังย้ำอีกว่าอิสอัคจะได้สืบทอดสิ่งเหล่านั้น ในขณะที่ผู้เขียนไบเบิลแค่เอ่ยถึง “ทรัพย์สมบัติของเขาทั้งหมด” โดยไม่ได้พาดพิงถึงการสืบทอดสมบัติ เท่ากับว่า เอลีเยเซอร์ขยายความเนื้อหาที่ละไว้แต่เริ่ม รับประกันกับครอบครัวของนางว่าเจ้าบ่าวของนางในอนาคตเพียบพร้อมไปด้วยทรัพย์สินเงินทอง ยิ่งไปกว่านั้นการเล่าเรื่องซ้ำนับแต่บทสาบานจวบจนคำอธิษฐานที่สัมฤทธิ์ผลยังเปิดโอกาสให้เน้นอีกว่าภาระกิจนี้นำโดยพระผู้เป็นเจ้า การอ้างอิงซ้ำไปมาถึงเทพเทวาในการเดินทางมาครั้งนี้ยิ่งทำให้ครอบครัวของนางจำต้องยอมต่อโชคชะตาที่ถูกลิขิตไว้แล้ว หากว่าการเล่าเรื่องซ้ำทำให้เนื้อเรื่องชลอตัว หรือแม้กระทั่งชวนให้เบื่อหน่าย แต่นั่นก็กลับมีผลดีต่อการ*สาน*ต่อผลงานของพระผู้เป็นเจ้าซึ่งมีอับราฮัมรับช่วง อับราฮัม “ผู้เพียบพร้อมด้วยพรประทาน”

ลักษณะสองอย่างเบื้องต้นนี้ (การขยายความและการเน้นย้ำ) ซึ่งมาจากความยาวและการซ้ำ ยังตามติดด้วยโครงสร้างภายในของตัวบทที่ชี้ให้เห็นว่าการพูดซ้ำหาได้เป็นกิจไร้ประโยชน์หรือไร้ความหมายแต่อย่างใด หมายความว่าจำเป็นต้อง “อ่านอย่างรอบคอบ” เพื่อจะเห็นว่าเมื่อเปรียบกับสำนวนของผู้ประพันธ์ สำนวนของเอลีเยเซอร์มีการปรับเปลี่ยนที่แยบยลและคงความหมาย และบางทีก็แปลความอย่างรวบรัดว่าเป็นยุทธศาสตร์ความปราดเปรื่อง ไหวพริบของเอลีเยเซอร์ (แล้วทำไมจะไม่หมายถึงความเจ้าเล่ห์ของเขาด้วย?) แม้การกล่าวซ้ำจะค่อนข้างยืดยาว แต่กลับไม่เอ่ยถึงคำสั่งซ้ำสองหนของผู้เป็นนายห้ามนำอิสอัคร่วมเดินทางไปหาเจ้าสาวในอนาคต ผู้เป็นบ่าวเล่าแค่ว่าอับราฮัมให้ตนสาบานว่าจะไม่แต่งอิสอัคกับหญิงคานาอัน ไม่เพียงแต่เอลีเยเซอร์ละที่จะเอ่ยถึงคำสั่งห้ามซ้ำซ้อนของผู้เป็นนาย ยังละเรื่องที่ตนเอ่ยคัดค้านไว้ด้วย ราวกับต้องการลบการขัดแย้งในทุกลักษณะและคงอยู่ในเส้นทางการเล่าเรื่องที่ลื่นไหลไปข้างหน้า รวมถึงแนะบอกอย่างดีอีกว่าเป็นภารกิจที่นำทางโดยเบื้องบน

การเล่าทุกเหตุการณ์ให้ผู้ฟังรับรู้จึงเสี่ยงที่จะบ่วนเอกภาพทั้งหมดของเรื่องราวที่เล่า การเล่าเรื่องที่เกิดขึ้นอย่างตรงไปตรงมาก็ยิ่งเสี่ยงจะสร้างความเข้าใจผิด การเล่าซ้ำจึงไม่ได้ที่อตรงดังที่เหมือนจะเป็น การละเว้นบางตอนไว้ตามติดด้วยการปรับเปลี่ยนเวลาของเรื่องราวที่ดำเนินขึ้น กล่าวคือ ตรงข้ามกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น ผู้เล่าบอกว่าได้มอบเพชรนิลจินดาให้หญิงสาว*ภายหลัง*การซักถาม การสลับช่วงเวลาของสองเหตุการณ์ต่อเนื่องดังกล่าวอาจดูไร้ความหมายตราบเท่าที่ผู้อ่านไม่คำนึงว่าผลลัพธ์ในบั้นปลายนั้นผลิตขึ้นโดยวาจาคำพูดหรือวาทกรรม อะไรเป็นเหตุให้เกิดการเปลี่ยนแปลงดังกล่าว? หรือจะอธิบายการปรับเปลี่ยนนี้อย่างไรโดยไม่ใช่การควานหาเจตจำนงของผู้เล่า? เมื่อผู้เล่าบอกถึงการเดินทางด้วยวาจา ในขณะเดียวกันก็จัดระบบคุณลักษณะของเรื่องเล่า กล่าวคือพลวัตและความฉับพลันของการตอบแทนนางทันทีที่คำอธิษฐานสัมฤทธิ์ผลโดยยังไม่รู้ว่านางมาจากเชื้อสายของนายของตนหรือไม่ การโยกย้ายสลับที่เวลาของเหตุการณ์เสียใหม่ส่งผลให้เรียงร้อยตรรกะตามที่ควรจะเป็น (ความพึงพอใจ–การตรวจสอบโดยการซักถาม–การตอบแทนรางวัล) ซึ่งเท่ากับพิถีพิถันต่อภาพลักษณ์ของบ่าวผู้มีความคิดไตร่ตรอง มีเหตุมีผล ฯลฯ

วาทกรรมถูกปรับโครงสร้างเสียใหม่เพื่อตรึงครอบครัวของนางไว้ให้ฟังเรื่องราวทั้งหมด ประสิทธิผลของการโน้มน้าวขึ้นกับการที่ผู้เล่าให้ความสนใจและความสำคัญต่อผู้ฟัง ดังนี้แล้ว เมื่อเปรียบเทียบวาทกรรมของผู้ประพันธ์กับวาทกรรมของผู้เล่าในเรื่องในส่วนที่เกี่ยวกับคำตอบของอับราฮัมต่อคำแนะนำของเอลีเยเซอร์ให้อิสอัคร่วมเดินทางไปด้วยในกรณีที่หญิงสาวไม่ยินยอม ทำให้พบรายละเอียดหนึ่งที่เกือบหลุดรอดสายตา กล่าวคือไม่เพียงแต่คำตอบของผู้เป็นนายจะเป็นการสั่งห้ามแล้ว ยังเกี่ยวข้องกับประเด็นเรื่องการตกลงปลงใจของหญิงสาว : “หากนางไม่ยินยอมจะตามเจ้ามา เจ้าก็จะหลุดพ้นจากคำสาบานที่เจ้าได้ให้ข้าไว้” ในทางตรงข้าม เมื่อเอลีเยเซอร์กลายเป็นผู้เล่าและเล่าซ้ำ ก็ได้ปรับคำพูดของผู้เป็นนายที่กลับย้ำถึงคำยินยอมของครอบครัวนาง : “เช่นเดียวกัน หากเขาไม่ยอมมอบนางให้เจ้า เจ้าก็จะหมดภาระนี้” การที่ผู้เล่าโยกย้ายความเห็นของหญิงสาวไปสู่ความเห็นชอบของครอบครัวจึงเท่ากับให้เกียรติครอบครัวที่กำลังฟังอยู่ วาทกรรมจึงถูกหักเหเพื่อเอาใจผู้ฟังและเพื่อผลประโยชน์ในบั้นปลายที่จะได้รับคำยินยอม การเปลี่ยนศูนย์ความสำคัญจึงอธิบายได้ด้วยความเสี่ยงของผู้เล่า แม้ว่าท้ายสุดแล้วเป็นมุมมองของผู้ประพันธ์ที่เป็นตัวชี้วัดเพราะหญิงสาวถูกเชิญให้แสดงความเห็นยินยอมก่อนออกเดินทาง แต่ตอนที่ผู้เล่าในเรื่องเล่าซ้ำก็ทำให้เห็นเดิมพันที่แตกต่างไปโดยเรียกร้องการพิจารณาถึงเหล่าผู้มีอำนาจตัดสินเบื้องต้น ดังนั้น คำขอสุดท้ายจึงมุ่งไปยังครอบครัวของนาง : “และบัดนี้ หากพวกท่านใคร่แสดงมิตรภาพและความจงรักภักดีต่อนายของข้า ก็ช่วยแสดงออกมาให้ข้าทราบด้วยเถิด หาไม่แล้ว โปรดบอกข้าด้วยเถิดว่าข้าควรจะไปขวา หรือไปซ้าย” ไหวพริบหรือการซักจูง? คงไม่สำคัญอันใด ทุกอย่างเป็นผลจากวาทกรรมคำพูดและดำเนินไปในทิศทางอย่างที่เขาปรารถนา และครอบครัวนางจึงกล่าวว่า “รับนางไปเถิด”

หากว่าวันรุ่งขึ้นครอบครัวนางทำท่าจะคืนคำโดยต้องการรั้งนางไว้ “อีกสองสามวัน” การขัดขืนนี้กลับยิ่งย้ำในทางกลับกันว่าวาทกรรมที่ถูกปรับเปลี่ยนเสียใหม่โดยผู้เล่าในเรื่อง (ในตอนการกล่าวซ้ำที่บุคคลรับบทบาทใหม่) สื่อสารกับผู้รับได้อย่างมีประสิทธิผลในช่วงเวลาดังกล่าวจวบจนกระทั่งเมื่อสิ้นสุดลง การตัดสินใจต่างๆ แต่แรกเริ่มก็เริ่มจะหย่อนยาน

ในขณะที่เรเบคาห์คือเป้าหมายสำคัญของการค้นหา คือจุดประสงค์หลักของการเดินทางของเอลีเยเซอร์ แต่ตัวเอกที่แท้ก็ปรากฏว่าเป็นตัวเอลีเยซอร์เอง การไม่เอ่ยถึงชื่อของเอลีเยเซอร์เลยตลอดตอนดังกล่าวมีนัยบางอย่างแฝงอยู่[1] “ฉากดั้งเดิม” ของการมาพบกันริมบ่อน้ำดังกล่าวนี้ยังคงความพิเศษก็เนื่องด้วยบุคคล

---

[1] Lieve Teugels, “The anonymous matchmaker : an enquiring into the characterization of the servant of Abraham in Genesis 24”, *Journal for the Study of the Old Testament*, 65, 1995, pp. 13-23. เป็นที่ชวนประหลาดใจว่าผู้เขียนไม่เอ่ยชื่อบ่าวของอับราฮัมเลย ทั้งๆ ที่ขนบเดิมระบุว่าคือเอลีเยเซอร์แห่งดามัสคัสที่อ้างถึงใน*ปฐมกาล* (15 : 1-3)

กลางเข้ามาแทนที่เจ้าบ่าวเอง[2] ในทางตรงข้าม ตัวบทสร้างคุณลักษณะของเอลีเยเซอร์ผ่านคำพูดต่างๆ นับแต่ต้นจวบจนคู่บ่าวสาวมาพบกัน กล่าวคือ เอลีเยเซอร์พยายามคัดค้านเจ้านาย กล่าวคำอธิษฐานต่อพระเจ้า และเล่าซ้ำให้หญิงสาวฟังถึงคำพูดของตน เล่าซ้ำเรื่องราวให้ครอบครัวนางรับรู้เพื่อจะชักจูงใจ และตัวบทยังระบุอีกว่าเขาได้เล่าเหตุการณ์ทั้งหมดให้อิสอัคฟังแม้ตัวบทจะไม่ขยายความอันใดยืดยาว ดังนี้แล้ว คุณสมบัติของเอลีเยเซอร์จึงคือการเป็นผู้ช่างเจรจา โดยเฉพาะอย่างยิ่งตอนการเล่าเรื่องซ้ำก็เริ่มด้วยปฏิกิริยาขัดขืนของเอลีเยเซอร์อันบ่งบอกถึงความเร่งด่วนที่ต้องเอ่ยเป็นวาจา : “ข้าจะไม่ขอกินอะไรจนกว่าจะได้บอกในสิ่งที่ข้าต้องบอก” (*ปฐมกาล* 24 : 33) เอลีเยเซอร์จึงมีแรงดลใจให้ต้องเล่าโดยรู้ว่าเป็นหนทางเดียว (ที่เห็นกันแล้วว่าไม่ได้ใสซื่อโดยแท้) ที่จะทำให้ครอบครัวนางเชื่อถึงเจตจำนงอันบริสุทธิ์และเจตจำนงของพระผู้เป็นเจ้า ในฐานะบุคคลนิรนามผู้สืบทอดบทบาทต่อเนื่องจากผู้ประพันธ์ เอลีเยเซอร์จึงเป็นภาพลักษณ์ของวาทกรรมที่จางหายลบเลือน ไร้สัญญาณเตือนบอกยามเมื่อภารกิจสิ้นสุดลง

27. Nicolas Poussin,
***The Continence of Scipio*,**
1640, oil on canvas,
114.5 x 163.5 cm, Moscow,
Pushkin Museum of Fine Arts.

ทำอย่างไรจะชี้ให้เห็นลักษณะเฉพาะดังกล่าวของเอลีเยเซอร์ผ่านภาพ? อันเป็นงานที่ยิ่งดูกำกวมเพราะบ่อยครั้งไม่ว่าจะเป็นงานของปูแซ็งหรือของผู้อื่น ช่วงขณะที่สื่อแสดงไม่ใช่เวลาของวาทกรรมคำพูด ลองตั้งคำถามลักษณะอื่นในกรณีผลงานชิ้นนี้ของปูแซ็ง กล่าวคือทำอย่างไรจึงจะชี้แนะใน/ด้วยภาพถึงลักษณะเฉพาะของเอลีเยเซอร์เฉกเช่นที่ตัวบทได้ปั้นแต่งไว้? อีกนัยหนึ่งคือ ทำอย่างไรจึงจะให้ภาพลักษณ์ของวาทกรรมโดยไม่เป็นการฝืนบังคับ? ทำอย่างไรจึงจะรวบการอ่านตัวบทลงสู่กระบวนการของสายตาดังเช่นที่จิตรกรแนะนำ? สำหรับเฟลิเบียงแล้ว ไม่ต้องสงสัยเลยว่าบ่าวของอับราฮัมในภาพของบรมครูทางจิตรกรรม*เอ่ยเอื้อน*ด้วยกับเฟลิเบียง และอย่างมีประสิทธิภาพ เพราะเฟลิเบียงสามารถที่จะอ่านภาพได้สอดคล้องกับตัวบท : “ด้วยว่าวิธีการที่ชายแปลกหน้าผู้นี้มอบเพชรนิลจินดาที่เขานำมาด้วยให้กับเรเบคาห์ เรารู้ได้ว่าเขาไม่เคลือบแคลงใจเลยว่าเป็นนางแน่แท้ที่เขามาตามหาให้เป็นศรีภริยาของอิสอัค”[3]

เพื่อว่าการอ่านภาพจะไม่เป็นการบรรจบระหว่างตัวบทและภาพอันเป็นทิศทางที่ต่างมุ่งมั่นรอคอย อาจกล่าวในเบื้องต้นว่าเห็นได้ชัดว่าปูแซ็งสื่อถึงการตอบแทนเสมือนช่วงเวลาที่ปราศจากคำพูด แม้จะแนะว่ามีบทสนทนาเกิดขึ้นในหมู่บุคคลรายล้อมและแม้จะก่อให้เกิดวาทกรรมเชิงวิพากษ์นอกตัวภาพ ไม่ว่าจะเป็นคำ

---

[2] Cf. Robert Alter, *L'art du récit biblique*, trad. de l'anglais par Paul Lebeau et Jean-Pierre Sonnet (*The Art of Biblical Narrative*, New-York, 1981), Editions Lessius, 1999, pp. 77-78.

[3] André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Londres, David Mortier, 1705 ; rééd. dans *Vies de Poussin*, Macula, 1994, p. 226.

จากเฟลิเบียงหรือตัวบทอภิปรายของราชบัณฑิตยสถานก็ต่างยืนยันประเด็นดังกล่าว ทว่าความแตกต่างของเอลีเยเซอร์ในภาพนี้ของปูแซ็งจากภาพอีกสองสำนวน ตลอดจนการจัดวางเอลีเยเซอร์ในภาพ กลับเอื้อต่อการที่ตัวบทจะมีผลต่อตัวภาพ สองสำนวนก่อนหน้าและภาพหลัง (รูปที่ 2 และ 3) ต่างแสดงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นก่อนภาพที่ลูฟว์ กล่าวคือ ช่วงขณะะที่เอลีเยเซอร์ก้มลงดื่มน้ำดับกระหายกีดขวางการเอ่ยพูดใดๆ ท่าทางก้มหลังโค้งของเอลีเยเซอร์คล้ายคลึงกับท่าทางของหลายบุคคลในภาพอื่นๆ ของปูแซ็งที่สื่อถึงความเคารพยินยอม ให้เกียรติ อาทิภาพ *"การปรากฏตัวของแม่พระต่อนักบุญ St Jacques le majeur" "การมาคารวะของโหราจารย์" "อุเบกขาของ Scipio"* (รูปที่ 27, ท่าทางของ Allucius ค้อมตัวต่อหน้า Scipion เหมือนกับท่าทางของเอลีเยเซอร์ในสำนวนก่อนหน้าจนชวนประหลาดใจ) ท่าทางการดื่มน้ำของเอลีเยเซอร์จึงทำให้เกิดการต่างระดับระหว่างลำตัวที่อตรงของหญิงสาวและการโน้มตัวของเอลีเยเซอร์ในระหว่างการพิสูจน์ แต่ก็เป็นท่าทางการคารวะให้เกียรติต่อหน้านางผู้จะได้รับเลือก นางผู้พยากรณ์ถึงมารดาของเยซูในภายภาคหน้า เส้นโค้งของหลังบอกล่วงหน้าถึงเรื่องราวที่กำลังบรรลุผลทั้งในช่วงเวลาอันใกล้และไกล การอ่านแบบพยากรณ์ดังกล่าวไม่ได้แปลกไปจากการตีความเชิงเทียบเคียง (l'interprétation typologique) อันเป็นที่ยอมรับโดยทั่วไป

บ่าวของอับราฮัมหันข้าง ลำตัวตรงเป็นแกนของภาพ อาจสังเกตอีกว่าท่าทางดังกล่าวพ้องกับการวางตัวของเรเบคาห์ในสำนวนก่อนนั้น การเปรียบเทียบทั้งสองสำนวนนอกจากทำให้เห็นว่าสำนวนที่ลูฟว์มีฉากกว้างใหญ่กว่า แล้วยังบ่งชี้ถึงการปรับเปลี่ยนช่วงขณะ เกมการสลับขั้วและการผละห่างจากศูนย์กลาง ในสำนวนแรกนั้น (รูปที่ 2) ปูแซ็งจัดองค์ประกอบแบบหนีศูนย์กลางโดยจัดวางให้ตัวเอกทั้งคู่เยื้องมาทางซ้าย แกนของภาพถูกหมุดหมายโดยหญิงทูนเหยือกบนหัว เห็นด้านหลัง เดินห่างออกไปในความลึก ศิลปินโฟกัสอยู่กับบุคคลหลักตรงพื้นหน้าโดยไม่ละเลยความสมมาตรที่มาจากอูฐสองตัวทางขวามือ ซ้อนกันในแนวตั้งและหันไปคนละทิศทาง ในที่นี้ปูแซ็งเลือกช่วงเวลาตามขนบที่แสดงบทพิสูจน์กำลังดำเนินอยู่และองค์ประกอบหลัก 2 อย่างของบทพิสูจน์ อันได้แก่เอลีเยเซอร์และอูฐของเขาซึ่งปรากฏตัวเห็นชัดเจน ภาพแสดงถึงช่วงเวลาแรกที่เอลีเยเซอร์ก้มดื่มน้ำดับกระหาย ในขณะที่ช่วงเวลาต่อมาที่อูฐจะดื่มน้ำถูกแยกไว้โดยหญิงหันหลังใจกลางภาพ และอูฐที่หันหัวไปทางซ้ายเหมือนรอเวลาของตนก็ยืนยันอย่างดีถึงอีกช่วงเวลาหนึ่งที่รอคอยอยู่ในขณะที่ผละจากศูนย์กลาง (บุคคลเห็นด้านหลังมุ่งเข้าไปในความลึกอาจเป็นสัญญะบ่งบอก?) ปูแซ็งก็กลับทำให้*ใจกลาง*ของภาพที่อตรง นั่นคือลำตัวของเรเบคาห์ที่หันข้าง ยืนด้านซ้าย ก่อเส้นตรงที่ขัดแย้งกับเส้นโค้งของเอลีเยเซอร์ สำหรับภาพที่ลูฟว์ ปูแซ็งโยกย้ายทั้งคู่เอกและบ่อให้ใกล้ศูนย์กลางภาพมากขึ้น การกลับด้านซ้าย-ขวาของตัวเอกทั้งคู่ก็ไม่ได้ตรงไปตรงมาเพราะลำตัวของเอลีเยเซอร์ก็กลับยืดตรงขึ้น อันเท่ากับลอกเลียนเอาท่าทางของหญิงสาว แล้วยังยึดใจกลางภาพแทนที่หญิงหันหลัง ดังนั้นปูแซ็งจึงทำให้ศูนย์กลางภาพซึ่งมีทีท่าจะถดถอยในสำนวนแรกให้กลับโดดเด่นชัดขึ้น

สำหรับภาพที่วาดเพื่อปวงแตล ปูแซ็งยืดลำตัวของเอลีเยเซอร์ขึ้นให้สอดคล้องกับจุดเวลาที่เลือกจะวาด ในแง่การเล่าเรื่องแล้ว การที่จิตรกรอ้างอิงเรื่องราวไปยังช่วงเวลาภายหลังการดื่มน้ำ ทำให้เปลี่ยนนัยความหมายต่างๆ กล่าวคือ เปลี่ยนจากการดำเนินเรื่องไปสู่ช่วงคลี่คลาย เปลี่ยนจากขณะเวลาที่หญิงสาว*มีปฏิกิริยาต่อ* (และฝ่ายชายก็ "เพ่งดูเธอเงียบๆ" ในขณะที่นางตักน้ำให้อูฐ) ไปเป็นตอนที่ฝ่ายชาย*สนองตอบ*ด้วยของกำนัลทดแทน จิตรกรเลือกที่จะไม่ใช้ช่วงเวลาย้อนแย้งของการให้น้ำดื่มอันเป็นบทพิสูจน์ตัวนางที่กลับจะทำให้เอลีเยเซอร์เองไม่อยู่ในสภาพโดดเด่น อีกนัยหนึ่งคือ จิตรกรละกระบวนการเอาไว้ เพื่อให้เห็น *electio* ที่เสร็จสมบูรณ์ ผลลัพธ์ทำให้ฟื้นฟูภาพของเอลีเยเซอร์ด้วยท่าทางยืนตัวตรงและตำแหน่งใจกลางภาพช่วงขณะของการเลือกและปราณีจากสวรรค์ทำให้ตัวเอกทั้งคู่ทัดเทียมกัน เคียงข้างกันเหมือนเป็นคู่สนทนาที่แท้ นอกจากนี้ยังเป็นการสร้างสัมพันธภาพขึ้นใหม่ หรือกล่าวให้ตรงกว่านั้นคือ ท่าทางการตอบแทนสร้างความสัมพันธ์ใหม่ขึ้นมาระหว่างผู้ได้รับที่กลายเป็นผู้ให้ และผู้ให้ก็อยู่ในช่วงของการรับ

28. Nicolas Poussin,
***Eliezer and Rebecca* (detail)**

จากเส้นโค้งไปสู่เส้นตรง ผู้ส่งสาสน์จึงคืนสู่ท่าทางที่เอื้อต่อการเจรจามากขึ้น (รูปที่ 28) มือทั้งสองข้างแยกออกจากลำตัว เท้าทั้งคู่ก็ห่างกันแนะบอกการเคลื่อนไหว สายตาพุ่งตรงไปยังนางผู้เป็นคู่สนทนา เอลีเยเซอร์ทำท่าทางใกล้เคียงกับ logophore ที่ มาร์ค ฟูมาโรลี (Marc Fumaroli) ได้วิเคราะห์ไว้อย่างยืดยาวในผลงานทั้งหลายของปูแซ็ง[4] นักเทววิทยาหลายคนได้เคยตีความบทบาทของบ่าวของอับราฮัมไปในทิศทางดังกล่าวเช่นกัน อาทิ Origène (185-253) บอกว่า "บ่าวคนนี้คือวาจาจากแรงดลใจ"[5] หรือสำหรับ Césaire d'Arles (470-542) "เขาให้ภาพลักษณ์ของวาจาการทำนาย"[6] แม้ว่าตามแต่ตัวบทเดิมแล้ว เอลีเยเซอร์ไม่ได้เอ่ยอะไรเลยในขณะมอบสิ่งตอบแทน แต่ท่าทางพร้อมนิ้วชี้ของมือขวาดังที่ปรากฏในภาพแนะบอกอยู่ไม่น้อยว่าเขากำลังชี้หมายศรีภริยาในอนาคตของอิสอัค หลังจากจากเอ่ยถึงพื้นหลังแล้ว เฟลิเบียงบรรยายภาพเรเบคาห์โดยอิงอยู่กับตัวของเอลีเยเซอร์ : "เราจำนางท่ามกลางผู้อื่นได้ (...) ก็เพราะชายผู้นี้ที่ทักทายนางริมบ่อน้ำและมอบสร้อยข้อมือและต่างหูให้นาง" จึงเท่ากับว่าบ่าวของอับราฮัมเป็นผู้ปักหลักให้กับเรเบคาห์ทั้งในแง่ตำแหน่งและความโดดเด่นสำคัญ หรืออาจจะเรียกได้ว่าทำหน้าที่เป็นตัวช่วยชูค่านาง กล่าวคือ ชี้หมายตัวและแจ้งบอก เอลีเยเซอร์ทำให้ผู้ชมหรือผู้อ่านภาพ (เฟลิเบียงก่อนอื่นใด) พูดได้ว่า "ก็เพราะชายผู้นี้" ด้วยท่าทาง

---

[4] Marc Fumaroli, "*Muta eloquentia* : la vision de la parole dans la peinture de Nicolas Poussin", *L'école du silence. Le sentiment des images au XVII° siècle*, Paris, Flammarion, pp. 189-231. (พิมพ์ครั้งแรกในชื่อว่า "*Muta eloquentia* : la représentation de l'éloquence dans l'œuvre de Nicolas Poussin", *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, année 1982, paru en 1984, pp. 29-48).

[5] Origène, *Homélies sur la Genèse*, tra. et notes de Louis Doutreleau, S.J., intro. De P. Henri de Lubac, S.J., Paris, Cerf, 1943, p. 187.

[6] Césaire d'Arles, *Sermons sur l'Écriture*, tome I (sermons 81-105), texte critique par G. Morin, intr. par Joël Courreau, Paris, Cerf, 2000, pp. 144-145.

ของเขาตรงสถานที่เฉพาะแห่งหนึ่ง พร้อมสัญญะที่จับตา หญิงสาวจึงเป็นที่รู้จัก ความโดดเด่นของนาง “ท่ามกลางผู้อื่น” ขึ้นอยู่กับแกนกลางของภาพที่นางหันไปหาและที่*ให้ชื่อ*นาง

ตำแหน่งของผู้ส่งสาสน์ตรงกลางภาพ ณ แกนแนวตั้งตรงส่วนที่เส้นทแยงมุมของภาพตัดกันนั้น คงความสำคัญยิ่งยวดเพราะช่วยเชื่อมโยงบุคคลในภาพไปยังชายที่ตัวบทตั้งให้เป็นตัวเอกของเรื่อง ปูแซ็งเลือกจะวาดเอลีเยเซอร์ในแสงสว่าง แต่หันข้าง ใบหน้าที่หันออกจากที่มาของแสงจึงครึ้มลงภายใต้ผ้าโพกศีรษะที่สว่างจับตา หมายความว่า การเป็นชายนิรนามและการหายตัวไปของเอลีเยเซอร์ในตอนท้ายเรื่องถูกแนะไว้ในตัวภาพเองอย่างแยบยลและเป็นนัย ด้วยว่าตามนิยามของปูแซ็งจิตรกรรมนั้นเป็น “การลอกเลียนทุกสิ่งที่สามารถเห็นได้ภายใต้ตะวัน” แล้วเราจะไม่ถูกเชื้อเชิญให้เห็นหรืออ่านใบหน้าครึ้มมืดของเอลีเยเซอร์ประดุจสิ่งที่หลุดรอดจากความชัดแจ้งของจิตรกรรม จากแสงอาทิตย์ หรือสิ่งที่*ออกมาจาก*งานจิตรกรรมหรอกหรือ? กล่าวคือ วาทกรรมนั่นเอง ในตอนและในพื้นที่ (ของภาพ) ที่มันไม่มีตัวตน...

ปูแซ็งปลดเปลื้องเอลีเซอร์จากสัมผัสด้วยปาก (ดื่มน้ำ) คืนสู่วาจาอิสระ ล้มเลิกความตัดต่าง (contrast) ระหว่างหลังโค้งของเอลีเยเซอร์และลำตัวตรงของหญิงสาว การมอบเพชรนิลจินดาให้นางเท่ากับแจ้งบอกว่าภารกิจของเขาใกล้ถึงจุดหมายปลายทางแล้ว เพื่อจะวาด “ภาพอันชวนอภิรมย์” ปูแซ็งละทิ้งท่าทางพื้นๆ สองอย่าง คือดื่มน้ำและให้น้ำดื่ม ทั้งนี้ก็เพื่อมาเน้นอยู่กับสิ่งที่กระตุ้นให้เกิดท่าทางปฏิกิริยาอื่นๆ รองลงมา ยิ่งไปกว่านั้น ปูแซ็งยังตัดทิ้งกองคาราวานของเอลีเยเซอร์ที่ปรากฏอยู่ในสำนวนก่อนและหลัง จึงเท่ากับว่าแยกตัวเอลีเยเซอร์ให้เดี่ยวโดดเด่นใจกลางภาพท่ามกลางนารีทั้งหลาย แตกต่างจากสำนวนแรกที่วาดเพื่อดาล ปอซโซ (Dal Pozzo, รูปที่ 2) ที่จะเห็นเอลีเยเซอร์ในรูปแบบทั่วไป ปูแซ็งเปลี่ยนให้มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวในสำนวนเพื่อปวงแตล ด้วยเสื้อผ้าและเครื่องประดับกายทั้งหลายที่จะยังคงอยู่เช่นกันในสำนวนหลังจากนั้น (รูปที่ 3) Louis Hourtique กล่าวถึงภาพที่ Le Mans ซึ่งลอกเลียนมาจากสำนวนของดาล ปอสโซ โดยแนะว่ามีภาพพิมพ์ภาพหนึ่งของ Primaticcio ในหัวข้อเดียวกันที่เป็นภาพอ้างอิงให้กับท่าทางค้อมตัวดื่มน้ำของเอลีเยเซอร์จากถังของเรเบคาห์ (รูปที่ 29)[7] แต่ Denis Mahon ก็แย้งว่าเป็นข้อเสนอไม่ชวนเชื่อถือ และกลับให้สังเกตว่าทั้งภาพวาดและภาพพิมพ์ต่างแสดงเอลีเยเซอร์ในวัยหนุ่มซึ่งไม่ได้ระบุบอกไว้ในตัวบท[8]
เอกลักษณ์ของเอลีเยเซอร์ในสำนวนเพื่อปวงเตลจึงชัดเจนต่อสายตา (และคงอยู่ในสำนวนภายหลัง) กล่าวคือนอกจากปูแซ็งจะยึดลำตัวของเอลีเยเซอร์แล้ว ยังวาดให้อายุมากขึ้น แต่งกายดีขึ้น มีเอกลักษณ์มากขึ้น “เวลาแห่งการเลือก” จึงสร้างบรรยากาศความโอ่อ่าเป็นทางการ เวลาของ*วุฒิภาวะ*บางอย่างที่ทำให้เหล่าผู้ชมทั้งหลายต่างชื่นชมว่านี่คือผลงานชิ้นเอก

ปูแซ็งตอบโจทย์ของแต่ละผลงานแตกต่างกัน กล่าวคือ ในสำนวนของดาล โปซโซ นั้น ดาเนียล อาราสส์ (Daniel Arasse) ได้อธิบายว่าการปรากฏตัวของอูฐสอดคล้องกับภาพสะสมของดาล โปซโซ ที่แสดงสัตว์แปลกถิ่นต่างๆ[9] ส่วนสำนวนของปวงแตลนั้นก็เป็นการแสดงภาพหญิงสาวหลากหลายตามแต่ที่ผู้ว่าจ้างกำหนด ในสำนวนหนึ่ง เรเบคาห์แทบจะโดดเดี่ยวในขณะที่เพื่อนของนางปลีกตัวห่างออกไป ในอีกสำนวนเอลีเยเซอร์ไร้ผู้ติดตาม จิตรกรใช้วิธีการละไว้อันเสี่ยงต่อการถูกตั้งคำถามดังเช่นประเด็นของเหล่าอูฐทั้งหลายที่หายไป การปรากฏตัวอย่างโดดเด่นและโดดเดี่ยวของเอลีเยเซอร์ท่ามกลางหมู่หญิงสาวหรือของผู้ส่งสาสน์ไร้คนติดตามจึงทำให้สายตาไขว้เขว แม้กระทั่งสำหรับบางคนแล้วเอลีเยเซอร์คนเดียวถือเพชรพลอยไว้ในมืออาจถูกทึกทักเป็นพ่อค้ากำลังขายสินค้า หรือผู้อื่นก็อาจมองกลับกันว่าเอลีเยเซอร์กับกองคาราวานยิ่งทำให้แลดู

---

[7] Louis Hourticq, *La jeunesse de Poussin*, Hachette, 1937, p. 58.
[8] Denis Mahon, *Le dossier of a picture : Nicolas Poussin’s « Rebecca al Pozzo »*, reprinted from *Apollo*, vol LXXXI, n° 37, March 1965, pp. 196-205.
[9] Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, pp. 32-35.

เป็นพ่อค้าที่หยุดขายของ ไม่เพียงแต่การอภิปรายของราชบัณฑิตยสถานจะเกี่ยวข้องกับอูฐแล้ว ยังส่งผลกับตัวเอลีเยเซอร์อีกด้วย เอลีเยเซอร์ผู้เป็นปมเงื่อนขององค์ประกอบภาพและทำหน้าที่ชี้หมายตัวเรเบคาห์ บ่าวที่ไร้นาม (ตามตัวบทไบเบิล) หรือไร้ตัวตนที่แน่นอน (ตามแต่การอภิปราย) ไม่อยู่ในคำสั่งว่าจ้างให้วาดภาพที่เต็มไปด้วย “ความงามแตกต่างกัน” แต่กลับแทรกอยู่ท่ามกลางนางเหล่านี้ บ่าวผู้นี้จึงเรียกได้ว่าเป็นประดิษฐกรรมของปูแซ็ง เป็นประดิษฐกรรมของวาทกรรม เพราะในขณะของการรับสิ่งตอบแทน การซักถามและบทสนทนาระหว่างตัวเอกทั้งสองก็จะเกิดขึ้น

29. Léon Davent (after Primaticcio),
***Eliezer and Rebecca*,**
1543-1544, etching, 29.5 x 27 cm,
Paris, Bibliothèque nationale de France.

ปูแซ็งได้รับมอบหมายให้วาด “ความงามแตกต่างกัน” ที่กระจายไปตลอดความยาวของผ้าใบ แล้วยังห้อมล้อมแกนกลางของภาพซึ่งก็คือเอลีเยเซอร์ ชายนิรนามแปลกหน้า ยืนหันข้างเป็นแกนของภาพพร้อมผ้าโพกศีรษะกลมที่เป็นหมุดหมาย หรือ punctum ของภาพ (และเฟลิเบียงก็เริ่มบรรยายเอลีเยเซอร์จากศีรษะลงมาเช่นกัน...) จึงจับตาเหมือนกันลูกกลมบนเสาที่ล้อรับอยู่ แต่จับตาก็เพื่อจะชักนำสายตาให้ไปยังหญิงที่สอดคล้องกับคำสั่งว่าจ้างมากกว่า ช่วงขณะของการตอบแทน การชี้หมายตัวและการเลือก จึงเป็นทั้งช่วงขณะของการเลือกในแง่สุนทรียศาสตร์ (แม้ว่า Charles Blanc จะพบว่าเรเบคาห์มี “ท่าทางใสซื่อที่สุด” แต่ “อนิจจาไม่ได้สวยที่สุด”[10]) ซึ่งประมวลในเพชรนิลจินดาตรงระหว่างสองบุคคล และในแง่จริยศาสตร์ที่แนะด้วยเหยือกน้ำตรงเท้าของนางในฐานะหลักฐานยืนยันความดีงามมีน้ำใจ สัญญะของเงื่อนไขควบคู่ทั้งสุนทรียศาสตร์และจริยศาสตร์ (เครื่องประดับมีค่า-เหยือก) วางซ้อนกันในแนวตั้ง เน้นด้วยขอบครึ้มของชุดคลุมของเอลีเยเซอร์ที่ช่วยเชื่อมโยงรูปทรงทั้งสองถึงกัน ช่วงขณะของการตอบแทนผนวกเอาทั้งการเชิดชูความดีงามของนางและการระบุบอกถึงความงามของนาง

ชาร์ลส์ เคลมองท์ (Charles Clément) เป็นหนึ่งในผู้เขียนจำนวนน้อยที่แสดงความเห็นเชิงวิพากษ์ต่อผลงานของจิตรกร วิจารณ์ว่าจิตรกรนั้น “ไม่ค่อยถนัดใจนักเมื่อต้องแสดงใบหน้าบุคคลที่จะดึงความน่าสนใจออกมาก็จากความงามในตัวเท่านั้น” ในความเห็นของผู้เขียนท่านนี้ แม้ปูแซ็งจะประสบผลในการสื่อท่าทางต่างๆ ที่สอดคล้องกับเหตุการณ์ของเนื้อเรื่อง “ภาพของเขาที่แสดงออกถึงอารมณ์” กลับปรากฏออกมาเป็น

---

[10] Charles Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles. École française*, tome I, Paris, Librairie Renouard, 1865, pp. 10-11.

"ผลงานที่ไร้ความหมายหรือไม่งั้นก็เฉียดฉิวความน่าเกลียด" แล้วภาพ *"เอลีเยเซอร์และเรเบคาห์"* ก็แทรกเข้ามาเป็นตัวอย่าง แต่ผู้เขียนตั้งชื่อเสียใหม่ซึ่งกลับมีความหมายในประเด็นของเราว่า *"เหล่าหญิงสาวที่บ่อน้ำ"*

> เราจะขอยกตัวอย่างก็แต่ภาพอันน่าชวนชมและมีเสน่ห์ที่แสดง *"เหล่าหญิงสาวที่บ่อน้ำ"* ตรงพื้นหน้าเอลีเยเซอร์ (ขออนุญาตให้ข้อสังเกตเพิ่มเติมว่าตัวบุคคลแบบนี้ซึ่งปรากฏในผลงานจำนวนมากของปูแซ็งนั้น ดูท่าไม่ได้เรื่อง โดยเฉพาะในบทบาทของ Booz ในภาพ *"ฤดูร้อน"*) กำลังมอบของกำนัลให้เรเบคาห์ที่เขามาพบท่ามกลางเพื่อนสาวของนางที่กำลังตักน้ำกันอยู่[11]

เป็นที่แน่ชัดว่าชื่อภาพที่ไม่จำเพาะเจาะจงชื่อบุคคลไม่ได้มาจากเหตุที่ผู้เขียนไม่รู้จักเรื่องราวซึ่งโดยทั่วไปประมวลย่ออยู่ในชื่อของตัวเอกทั้งสอง การเรียกชื่อภาพโดยระบุกลุ่มเพศบุคคลเพียงเพศเดียวและตรงพื้นที่ของเหตุการณ์ ทำให้ภาพกลายเป็นงานประเภท genre (ภาพแสดงชีวิตสามัญธรรมดา) ซึ่งโดยทฤษฎีก็สอดคล้องกับคำสั่งว่าจ้าง เอลีเยเซอร์ถูกกีดกันออก โดยเฉพาะอย่างยิ่งบ่อยครั้งที่ชื่อผลงานลดทอนเหลือแค่ชื่อของเรเบคาห์มากกว่าจะเป็นเอลีเยเซอร์ และจิตรกรแองก์รส์ (Ingres, รูปที่ 21) ที่เลือกคัดลอกตัวละครหญิงเพียงสามคนโดยตัดเอลีเยเซอร์ทิ้ง ก็ดูเหมือนจะเข้าใจถึงสาระที่แท้ของผลงานและสิ่งที่เย้ายวนสายตา การตัดเอลีเยเซอร์ออกจากกลุ่มหญิงสาวคือการทำให้ผลงานคัดลอกเป็นผลงานที่*ไร้เรื่องราว* ภาพคัดลอกที่ชวนให้นึกถึงภาพตระเตรียมจึงเหมือนจะโยงกลับไปยังต้นเค้าความเป็นมาของภาพที่เต็มไปด้วย "ความงามแตกต่างกัน" ภาพ *"เหล่าหญิงสาวที่บ่อน้ำ"* อาจ "น่าชวนชมและมีเสน่ห์" โดยไร้ตัวเอลีเยเซอร์ที่ถูกจับเข้าวงเล็บนับแต่เริ่มบทพรรณนา หากว่าเอลีเยเซอร์บ่าวผู้ "ดูท่าไม่ได้เรื่อง" ในใบหน้ามืดครึ้มนี้ รั้งบทพรรณนาที่เพิ่มจะเริ่มต้นไว้ นั่นไม่ใช่สัญญะบอกว่าเอลีเยเซอร์จับตาถึงขั้นที่ฉุกให้เกิดข้อสังเกต และแม้แต่ให้สังเกตอีกด้วยซ้ำในผลงานอื่นๆ หรอกหรือ?

30. Nicolas Poussin, *Summer*, 1660-1664, oil on canvs, 118 x 160 cm, Paris, Louvre.

ในส่วนข้อสังเกตของผู้เขียนที่ว่าเอลีเยเซอร์นั้นถูกวาดซ้ำอีกครั้งในภาพ *"ฤดูร้อน"* (รูปที่ 30) เป็นข้อสังเกตที่มีเหตุมีผลและมีความหมาย เอลีเยเซอร์ปรากฏตัวซ้ำในบทบาทของโบอาสตรงด้านหน้าภาพ หันข้าง สวมชุดแบบชายจากตะวันออก ภาพ *"ฤดูร้อน"* รวมอยู่ในภาพชุด *"สี่ฤดู"* วาดเพื่อริเชอลิเยอ (Richelieu) ในบั้นปลายชีวิตของปูแซ็ง ในที่นี้ จิตรกรผสมผสานสามสิ่งเข้าด้วยกัน กล่าวคือ ทิวทัศน์ เรื่องราวจากไบเบิล และความหมายแบบปริศนาธรรมจากการเชื่อมโยงกันของสององค์ประกอบแรก โบอาสชาวอิสราเอลยืนใจกลางภาพทำท่าทางของ logophore อนุญาตให้นางรูธผู้ประเสริฐเก็บเกี่ยวได้ต่อไป และในภายภาคหน้า โบ

---

[11] Charles Clément, *Études sur les Beaux-Arts en France*, Paris, Lévy, 1865, pp. 60-62.

อาสก็จะสมรสกับนาง ความสัมพันธ์ระหว่างชายหญิงแตกต่างจากเอลีเยเซอร์และเรเบคาห์ ในทางตรงข้าม ไม่เพียงแต่ท่าทางและตำแหน่งของโบอาสที่โดดเด่นด้วยผ้าโพกศีรษะสีขาวและผ้าคลุมเหลือง จะใกล้เคียงกับเอลีเยเซอร์อย่างมากแล้ว นอกจากนี้ สำหรับฉากหน้าร้อนแสดงบุคคลรองๆ กำลังทำงาน ปูแซ็งยังหวนมายังประเด็นเรื่องการเลือกเหมือนกับกรณีภาพ *“เอลีเยเซอร์และเรเบคาห์”* ซึ่งเห็นบุคคลรองอื่นๆ ในกิจการทำงานเช่นกัน แม้ว่าสถานภาพของทั้งคู่จะแตกต่างกัน (เอลีเยเซอร์เป็นบ่าว โบอาสเป็นนาย) แต่เอลีเยเซอร์ก็อยู่ในหน้าที่สำคัญที่ช่วยให้ระบุตัวตนของเรเบคาห์ รวมถึงเรื่องราวที่ภาพแสดง หมายความว่า หากไร้ผู้สื่อสารเรื่องราว (ไม่ว่าจะเป็นเรื่องในภาพหรือประวัติความเป็นมาของสายพันธ์ของมนุษยชาติ) ก็จะไร้ความหมายอันใด หรือหากจะมีความหมาย ก็เป็นความหมายลำดับรองดังที่ภาพลอกเลียนของแองก์รส์ได้แสดงให้เห็น

7

“ความงามแตกต่างกัน”

“เวลาแห่งการเลือก” คือเวลาของสายตา กล่าวอย่างชัดเจนคือการที่เอลีเยเซอร์มอบสิ่งตอบแทนซึ่งเป็นเหมือนพิธีกรรมอย่างหนึ่งของการเลือก ก่อให้เกิดเหตุของการมอง ทำให้เห็นปฏิกิริยาของเหล่าหญิงสาวที่รายล้อม (รูปที่ 31) ตลอดจนอารมณ์ความรู้สึกอันหลากหลาย การเผชิญหน้าของตัวเอกทั้งคู่ในฐานะปมของภาพเอื้อให้เกิดการมอง แม้ว่าปูแซ็งจัดวางการมาพบกันของทั้งคู่ให้เหมือนแยกออกมาในพื้นที่ต่างหาก แต่องค์ประกอบทั้งหมดก็ถูกจัดแจงตามแต่ท่าทางของบุคคลทั้งสอง ด้วยเหตุที่เอลีเยเซอร์และเรเบคาห์เป็นเหมือนภาพในภาพและการที่จิตรกรใช้ความยาวของภาพตลอดทั้งหมดเพื่อวางตำแหน่ง “ความงามแตกต่างกัน” จึงเท่ากับเป็นการสร้างการสวมซ้อนขึ้นมา (mise en abyme) นั่นคือ เรื่องราวการคัดเลือกปรากฏต่อสายตาของผู้ชมจริงและเหล่าหญิงต่างๆ ที่เป็นผู้ชมในภาพ ปิแอร์ ชไนแดร์ (Pierre Schneider) กล่าวย้ำอย่างตรงจุดว่า “สายตาคือความมีชีวิตชีวาในความไม่ไหวติง ลองดูภาพ *เอลีเยเซอร์และเรเบคาห์* จะพบว่าสายตารองรับท่าทางอันทรงพลวัต แล้วยังรองรับโครงสร้างที่แช่นิ่งอีกด้วย”[1] กิจของการมองฟ้องในขณะเดียวกันถึงความรู้สึกของแต่ละนางต่อสิ่งที่กำลังเกิดขึ้น ปูแซ็งทำให้การคัดเลือกเป็นแรงจูงใจของท่าทางรองลงมาต่างๆ ความน่าสนใจยังอยู่ที่ว่าจิตรกรสามารถถอดเอาสาระความหมายออกมาได้จากกิจธรรมดาสามัญ ซึ่งเป็นเรื่องที่ชาร์ลส์ บล็อง (Charles Blanc) สังเกตไว้ในปี 1865 : “ภารกิจพื้นๆ ของการตักน้ำและเติมเหยือกเพียงพอที่จะทำให้เหล่าบุคคลมีชีวิตชีวา มีท่าทางอันอ่อนช้อย มีการเคลื่อนไหวที่เสริมความงามของรูปร่างของพวกนางและความอ่อนช้อยของนาง”[2] อีกประการหนึ่งนั้น เป็นความจริงที่ว่าหากเปรียบกับอีกสองสำนวนก่อนและหลัง สำนวนที่ลูฟว์ถูกจัดแจงตามแต่ฉากหลักได้ดีกว่า เผยให้เห็นท่าทางการแสดงออกแตกต่างกัน ปูแซ็งใส่ใจที่จะทำให้มีท่าทางหลากหลายและให้จับความสนใจของผู้ชม

---

[1] Pierre Schneider, *Le voir et le savoir. Essai sur Nicolas* Poussin, Mercure de France, 1994, pp. 37-38.
[2] Charles Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles. École française*, tome I, Paris, Librairie Renouard, MDCCCLXV, pp. 11-12.

31. Nicolas Poussin, *Eliezer and Rebecca* (detail).

ปูแซ็งไม่ลืมที่จะแทรกบุคคลหนึ่งที่สื่อสารกับผู้ชมเข้าไว้ในหมู่ "ความงามแตกต่างกัน" นั่นคือหญิงสาวทูนเหยือกบนศีรษะผู้หันมาทางผู้ชม พื้นผิวจึงยิ่งถูกเน้นย้ำเพราะนอกจากจะมีการล้อรับกันระหว่างความกลมกลึงของเหยือกและลูกกลมบนเสาแล้ว นางยังพุ่งสายตาออกมานอกกรอบ มายังผู้ชม ดังนี้จึงชวนแปลกใจว่าในรายงานของกิเยต์ เดอ แซงต์จอร์ช นั้น ฟิลิปป์ เดอ ชองแปญ กลับบรรยายไปอีกอย่าง : "หนึ่งในนางเหล่านั้นทูนเหยือกบนศีรษะด้วยมือทั้งสองและมองเรเบคาห์อย่างตั้งอกตั้งใจเหมือนคนอยากรู้อยากเห็น" ดังนั้นจึงราวกับว่าบทพรรณนามุ่งที่จะเบนทุกอย่างให้ลงมาที่ตัวเอกของเรื่องจนไม่อาจให้มีสิ่งใดหลุดรอดไปจุดอื่น ทั้งๆ ที่ปูแซ็งเพียงแค่ใช้กลไกที่มีมาในขนบเดิมที่ให้มี admonitor หรือคนสื่อสารกับผู้ชม อันเป็นเรื่องที่อัลแบร์ติได้เน้นย้ำมานานนมแล้วในตำรา *De Pictura* แต่ก็ไม่ใช่เรื่องร้ายแรงอันใดที่ชองแปญจะผิดพลาด เพราะท่าทางการยืนของนางที่หันมาสามในสี่ส่วนบอกอยู่ในตัวว่านางหันมาทางผู้ชมมากกว่าที่จะมองเรเบคาห์ผู้ได้รับเลือก จะพบภาพบุคคลในลักษณะดังกล่าวในผลงานหัวข้อเดียวกันของ Elisabetta Sirani จิตรกรอิตาเลียนหญิงร่วมสมัยกับปูแซ็ง (1638-1665, รูปที่ 32) ในที่นี้ปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมเกิดขึ้นสองทางด้วยกัน คือ ผ่านทางเด็กผู้ชายด้านหน้าที่หันมามองผู้ชม และหญิงสาวหน้าตรงทูนเหยือกบนศีรษะเหมือนในภาพของปูแซ็ง แต่ปูแซ็งจัดวางตำแหน่งของนางไว้ได้ค่อนข้างกลมกลืนกว่า การแทรกบุคคลดังกล่าวไว้ในฉากตอบเงื่อนไขสองประการทั้งทางทฤษฎีและภาคปฏิบัติ ประการหนึ่ง นอกจากนางจะพาดพิงไปถึงลูกกลม-นัยน์ตาอันเป็นตัวแทนเชิงอุปลักษณ์และนามนัยของทฤษฎีจิตรกรรมที่ไร้ตัวตนแล้ว นางยังรับบทบาทดั้งเดิมที่มีมาในขนบและบันทึกอยู่ในตัวบททฤษฎีมาแล้วเนิ่นนาน อีกประการหนึ่ง นางถูกขนาบด้วยหญิงสาวหันหลังด้านซ้ายและหญิงชุดเขียวทางขวา ยกมือสองข้างเป็นทรงสามเหลี่ยมที่มีเหยือกวางอยู่บนสุด จึงเท่ากับสร้างส่วนเชื่อมต่อสำคัญระหว่างหมู่ที่พักอาศัยด้านหลังที่นางจะกลับไปหาและกลุ่มคนด้านหน้า คำว่า "กลไกลอันเฉียบคม" ที่ใช้กับลูกกลม-นัยน์ตาอาจใช้ได้เช่นเดียวกันกับนางผู้ทำหน้าที่เป็น admonitor ระหว่างภาพกับ

ผู้ชม และเหยือกของนางก็ช่วยลดทอนลักษณะที่ต่อเนื่องของกลุ่ม ชาร์ลส์ บล็องสังเกตเห็นถึงบทบาทของนาง : “หญิงพรมจรรย์ท่าทางยโส มือสองข้างพยุงเหยือกที่มีน้ำเต็มไว้ ปลีกตัวห่างไปเพื่อแสดงถึงความเฉยเมยเย่อหยิ่ง เป็นตัวละครที่สวยงามตรงยอดขององค์ประกอบทั้งหมด และก่อให้เกิดรูปทรงพิรามิด”[3] ดั้งนี้แล้ว ผู้เขียนจึงให้นางมีคุณสมบัติควบคู่ทั้งด้านรูปแบบและสำนวนท่าทาง นางผู้สื่อสารกับผู้ชม มีผ้าคลุมศีรษะปลิวว่อนอันแนะถึงการเคลื่อนไหว จึงกระตุ้นให้มองและอ่าน สำนวน “หญิงพรมจรรย์ท่าทางยโส” “เฉยเมยเย่อหยิ่ง” เหล่านี้แม้จะไม่ถูกต้องนัก (ในขณะที่ชองแปญบอกว่านาง “อยากรู้อยากเห็น”) แต่ก็โยงกลับไปยังความพยายามของผู้ชมที่จะแกะอ่านปฏิกิริยาความรู้สึกต่างๆ ที่รายล้อมกิจของการเลือกที่กำลังเกิดขึ้น

32. Elisabetta Sirani,
***Eliezer and Rebecca*,**
oil on canvas, 265 x 221 cm,
Florence, Palazzo Pitti.

พื้นบ่อน้ำ

แม้ว่าภายหลังบทอภิปรายของชองแปญ เหล่าผู้เขียนต่างๆ ไม่ได้ระบุชี้ชัดถึงอารมณ์ของบางบุคคลในภาพอย่างแน่นอน แต่ต่างพากันร่วมให้ความใส่ใจต่อการไขความบุคคลเหล่านี้ บทอภิปรายของราชบัณฑิตยสถานในตอนที่สามแจกแจงเรื่องสีหน้าท่าทางเป็นรายบุคคล ซึ่งเฟลิเบียงเองก็จะหยิบยืมมาใช้อีกต่อหนึ่งในบทพรรณนาของตน ผู้เขียนบางท่านพึงพอใจจะเอ่ยถึงบางบุคคลที่จับตา บ้างก็แจงโดยรวมถึงท่าทางหลากหลาย (“ความใสซื่อ ความอยากรู้อยากเห็น จริตจะก้าน ยางอาย ความปรารถนา เฉยเมย ริษยา รักใคร่ ความลับทั้งหลายจากใจ ความหลากหลายของความรัก”[4]) แล้วยังถึงขั้นนับจำนวน : “หญิงสาว 13 นาง” หากว่าต่างพากันพิถีพิถันให้ความสนใจต่อแต่ละบุคคล ย่อมหมายความว่าต่างยอมรับความคิดว่าภาพเขียนคืองานที่ต้องมองและอ่าน และสนับสนุนอยู่เป็นนัยถึงเสน่ห์เชิงวรรณศิลป์ของงานทัศนศิลป์ จึงไม่ชวนแปลกใจที่ผู้เขียนท่านหนึ่งจะเห็นว่าใน “กลุ่มหญิงสาวที่ร้อยเรียงกันอยู่นี้ ไม่เพียงแต่เป็นความเพลิดเพลินต่อสายตาเท่านั้น ยังเป็นอักษรที่เปิดทิ้งไว้ เป็น A B C D ทางจิตวิทยา”[5] หรืออีกท่านก็ย้ำเน้นว่า “เหล่าเพื่อนผู้ติดตามเรเบคาห์ชี้แนะถึงความเรียงเรื่องความสนใจอันหลากหลาย เฉดต่างๆ ของความอยากรู้อยากเห็น

---

[3] *Ibid*., pp. 11-12.
[4] *Ibid*.
[5] Louis Gillet, *La peinture de Poussin à David*, Paris, Librairie Renouard, 1935, p. 72.

ดังนั้นใครก็ตามได้เห็นภาพก็จะรู้สึกให้อยากเขียนถึงขึ้นมา" บุคคลรายล้อมดึงดูดสายตามากเสียจนบางครั้งก็เรียกชื่อภาพว่า *"เหล่าหญิงสาวที่บ่อน้ำ"*[6] ซึ่งเท่ากับเปลี่ยนความสำคัญหลักของภาพที่ประมวลอยู่ในชื่อเรียกทั่วไปว่า *"เอลีเยเซอร์และเรเบคาห์"* ไปสู่เหล่าบุคคลรอง ผู้ชมจึงพากันแสดงถึง*ทัศนวิจักษณ์* พิจารณางานของศิลปินที่เป็นมากกว่างานสามัญปกติเพื่อความสำราญของสายตา

การตรวจสอบในเชิงวิเคราะห์หรือ prospect พยายามจับสภาพท่าทางภายนอก หรือ aspect อย่างใกล้ชิดและลงลึก การอ่านภาพยังคงเป็นกิจอันเกินเลยของสายตาอยู่เสมอ ผู้ชมไม่เคยหยุดแค่รูปทรง และเมื่อลงลึก ผู้ชมก็จะไปไกลกว่าตัวงาน เราอาจจะพลาดที่ระแวงเคลือบแคลงในการอภิปรายของราชบัณฑิตยสถานทั้งๆ ที่เป็นตัวอย่างของบทวิเคราะห์เชิงวิพากษ์และตีความที่นักประวัติศาสตร์ศิลปะในปัจจุบันยังคงปฏิบัติกันอยู่ ใส่ใจแม้กระทั่งรายละเอียดเล็กรายละเอียดน้อยที่จะเผยถึงความหมายเฉพาะเจาะจง อย่างไรก็ตาม เป็นเรื่องน่าสนใจที่จะสังเกตว่าหากผู้ชมแยกแยะโครงสร้างรูปทรงเดียวกัน แต่กลับ*อ่าน*รูปทรงเหล่านี้ไปคนละแบบ หมายความว่ารูปทรงเสถียร แต่การตีความเปิดปลาย? หรือตรงกันข้าม การตีความเป็นการปฏิบัติซึ่งคงที่และเลี่ยงไม่ได้ ในขณะที่คุณสมบัติทางกายภาพกลับแตกต่างหลากหลายไปตามแต่ละสายตาและวิธีการสื่อสารออกมา

33. Nicolas Poussin, *Eliezer and Rebecca* (detail)

หญิงผู้ถือเหยือกไว้บนศีรษะและมองมายังผู้ชมเป็นตัวอย่างของการอ่านที่แตกต่างกันไป ชองแปญมองว่านาง "อยากรู้อยากเห็น" ในขณะที่ชาร์ลส์ บล็องเรียกว่า "หญิงพรมจรรย์ท่าทางยโส" ทั้งยังมี "ความเฉยเมย เย่อหยิ่ง" ความแตกต่างระหว่างความเฉยเมยและความอยากรู้อยากเห็นดังกล่าวไม่ได้ไร้ความหมาย กล่าวคือชี้ให้เห็นว่าผู้ชมพากันขวนขวายที่จะอ่านตัวนางเทียบเคียงกับตัวเอกทั้งคู่ ทั้งนี้โดยไม่ได้คำนึงถึงผู้ชมที่แท้จริงซึ่งนางหันมามอง

หากยกเว้นหญิงสองนางทางซ้าย อยู่ในความลึกลงไปและดูท่ากำลังสนทนากันแล้ว นางผู้เป็นตัวแทนของความเฉยเมยน่าจะหมายถึงหญิงด้านหลังเอลีเยเซอร์ (รูปที่ 33) นางก้มศีรษะและยังคงตักน้ำต่อไปโดยไม่สนใจต่อเหตุการณ์ที่กำลังเกิดขึ้น[7] นางอยู่ในระยะห่างออกมา หันด้านข้าง และจับแสงสว่างไม่

---

[6] Charles Clément, *Études sur les Beaux-Arts en France*, Paris, Lévy, 1865, pp. 60-62.

[7] Gault de Saint-Germain ตีความว่านาง "ตั้งใจฟังบทสนทนา" ในขณะที่ไม่มีสิ่งใดในตัวนาง (ยกเว้นความใกล้) ที่จะแนะท่าทางดังกล่าว (อ้างใน. A. P. de Mirimonde, *Le langage secret de certains tableaux du musée du Louvre*, Paris, RMN, 1984, p. 26)

มาก จึงรับคำวิพากษ์วิจารณ์ค่อนข้างน้อยจากผู้ชม : “นางผู้สงบเสงี่ยมที่สุดยังคงตักน้ำต่อไป”[8] คุณศัพท์ขั้นสูงสุดเช่นนี้เป็นเพียงการเปรียบเทียบกับท่าทางการแสดงออกที่ชัดแจ้งกว่าของหญิงนางอื่นๆ แต่ก็ไม่ได้บอกอะไรมากไปกว่าสภาพภายนอกของนางหรือ aspect แต่คุณศัพท์ขั้นสูงสุดดังกล่าวอาจใช้ได้กับท่าทีการสำรวมจิตของนาง กล่าวคือ นางพุ่งสายตาลงไปในบ่อ อันเท่ากับให้ค่าว่าคือแหล่งน้ำ (หาไม่แล้วบ่อน้ำก็จะบอกถึงสถานที่หนึ่งเท่านั้น) เชือกจากมือซ้ายหย่อนลงตามทิศทางของสายตา แต่ความเฉยเมยก็หาใช่ความเป็นกลาง เพราะว่าในแง่พื้นที่ หากนางอยู่ถัดลงไปในความลึก แต่ในเชิงรูปทรงนางก็แลเหมือนแปะติดกับเอลีเยเซอร์มากจนกระทั่งแขนซ้ายกลืนไปกับไหล่ของเขา เราจึงรู้สึกว่าเอลีเยเซอร์อ้าแขนออกพร้อมเชือกในมือทั้งๆ ที่โดยแท้แล้วเขาลดแขนซ้ายลง แขนซ้ายของนางที่ถูกตัดตอนซึ่งดูต่อเนื่องกับแขนขวาของเขา จึงร่วมกันชี้หมายตัวเรเบคาห์ นั่นคือท่าทางการชี้นิ้วของมือขวาของนางเสริมต่อนิ้วที่ยื่นออกของมือขวาของเอลีเยเซอร์ แม้จะอยู่ในอาการสำรวมจิตแต่นางก็มีส่วนร่วมต่อเหตุการณ์ด้วยเกมทางรูปทรง

นางอยู่ตรงตำแหน่งที่จะทำให้เห็นฉากหลักได้โดยไม่มีความยุ่งยากเพราะไม่มีสิ่งกีดขวางอันใดต่อสายตา แต่นางก็งดที่จะมอง สงวนสายตาที่มีทิศทางเน้นด้วยเชือกในมือ สายตาที่จมหายไปนี้ชดเชยด้วยท่าทางการชี้ของมือซ้าย ท่าทางเมินเฉยกลับไม่ได้เป็นการเฉยเมยต่อเรื่องราวที่กำลังเกิดขึ้น แม้ว่าสายตาจะปลดตัวออกมา แต่นั่นไม่ได้ห้ามไม่ให้นางมีส่วนร่วมด้วยวิธีอื่น ผู้เขียนท่านหนึ่งตอนปลายศตวรรษที่ 19 ซึ่งยกย่องปูแซ็งว่าได้ “ถ่ายทอดเฉดความแยบยลของอารมณ์แทบทั้งหมด”[9] ยกเว้นความเมินเฉย จึงเข้าใจไม่ผิดด้วยเพราะจิตรกรหักเหท่าทางดังกล่าวไปสู่เกมทางรูปทรงที่มีความหมาย ภาพบุคคลที่เสริมค่าบ่อน้ำด้วยการปฏิบัติงานต่อไปโดยไม่สนใจต่อเหตุการณ์การมาพบเจอกัน เป็นภาพที่พบทั่วไปในหัวข้อนี้ (รูปที่ 2) แต่ไม่เคยพบเกมการ*ตัดตอน*เช่นนี้ที่ทำให้นางกลายเป็นผู้แจ้งสาสน์อีกคนหนึ่ง กล่าวคือร่างของนางติดอยู่กับเอลีเยเซอร์ แขนขวา*ค้ำ*หลังของเขาไว้ ไหล่ขวาของทั้งคู่ไล่เลี่ยกัน เหมือนกับใบหน้าที่หันข้างเหมือนกัน โดยเฉพาะผมของนางรวบไว้คล้ายผ้าโพกศีรษะของเอลีเยเซอร์ นอกจากนี้ท่าทางของมือซ้ายที่มีนิ้วหัวแม่มือและนิ้วชี้ยื่นออกมาในขณะที่พับนิ้วอื่นๆ ก็ถูกนำไปใช้อีกครั้งแต่สลับด้านในท่าทางของมือขวาของทูตสวรรค์เกเบรียลในภาพ *“The Annunciation”* ปี 1657 (รูปที่ 34)

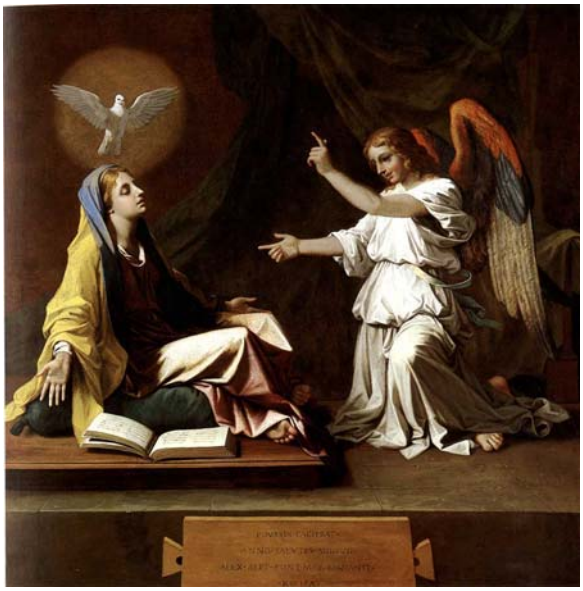
ลักษณะตัดต่าง (contrast) เกิดขึ้นระหว่าง admonitor หญิงทางซ้ายที่สื่อสารกับผู้ชมโดยท่าทางการวางตัว และหญิงที่สำรวมอยู่กับกิจของนาง นางผู้ซึ่งอยู่เหนือบ่อจึงเป็นบุคคล*ระบุขอบ* (figure de bord) นางชี้ให้เห็นด้วยมือซ้าย แต่ผู้ชมไม่เห็นทั้งหมด โดยเฉพาะสิ่งที่นางเห็น แม้เราจะเห็นภาชนะรองรับแต่เราไม่สามารถเห็นเนื้อใน ในฐานะ*บุคคลระบุขอบ* นางจึงหมุดหมายขีดจำกัดของสายตา ระบุส่วน*ปกปิด*ของจิตรกรรม บ่อกลมมีตัวตนเป็นเศษส่วนด้วยเพราะบุคคลต่างๆ มาปิดบัง ขอบและฐานบ่อขาดความต่อเนื่องขอบซ้ายและขวาถูกปิดไว้ บ่อจึงระบุความลึกได้ก็ด้วยปากบ่อเป็นเส้นระนาบครึ่งประมาณช่วงเอวของเอลีเยเซอร์ และด้วยเชือกที่หย่อนลงตลอดจนสายตาของนางที่ก้มต่ำ บ่อมีความลึกแค่ในจินตนาการ แค่แนะบอกความลึก เราจึงมองไม่เห็นพื้นบ่อ แน่นอนว่าเป็นข้อสังเกตพื้นๆ เพราะในจิตรกรรม จะไม่เคยเห็นก้นบ่อเลย ยกเว้นในภาพยุคกลางที่ศิลปินจะวาดบ่อจากด้านบนเพื่อให้เห็นปากบ่อทรงกางเขน แล้วบางครั้งก็มีพิธีจุ่มศีลทารกรวมอยู่ด้วย แต่ก็ยังไม่เห็นพื้นบ่อ “ปฏิบัติการริมขอบ” (opération de bord) ซึ่งเป็นสำนวนของหลุยส์ มาแร็ง จึงคือการชี้หมายสถานที่ตั้งของบ่อโดยตัวหญิงสาวซึ่งเป็นผู้เดียวที่มองบ่อน้ำ ดังนั้นท่าทางการปลีกตัวของนางจึงใช่จะไร้ความหมาย ดังเช่นที่ดาเนียล อาราสส์ ได้เน้นย้ำไว้ว่าต่อหน้าผลงานศิลปะ ไม่เพียงแต่ผู้ชม

---

[8] Charles Blanc, *op. cit*., pp. 10-11.

[9] H. Lemonnier, *L’art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, Paris, Hachette, 1893, p. 318. ผู้เขียนกลับชี้ให้เห็นถึงอารมณ์ความเพิกเฉยในภาพอื่นของศิลปิน อาทิ *“ความตายของซาฟีรา”* ที่จะเห็น “เด็กคนหนึ่งอยู่แยกออกไป นิ้วจิ้มลงในปาก มีบทบาทแสดงถึงผู้ซึ่งไม่มีความเห็นอันใด” และภาพ *“หญิงสำส่อน”* ที่ “ผู้เป็นแม่อุ้มลูกในวงแขนและมองด้วยสายตาไม่รับรู้”

เห็นแบบอื่น แต่เห็นสิ่งอื่นด้วยเช่นกัน[10] หมายถึงเรเบคาห์ที่มือซ้ายของนางชี้หมายตัวโดยอ้อมและยังหมายถึงสิ่งที่นางเห็นแต่ผู้อื่นไม่เห็น นั่นก็คือพื้นบ่อ ตามขนบแล้ว บ่อไร้พื้นอ้างอิงไปถึงพระแม่มารีซึ่งเชื่อมโยงกับเรเบคาห์ ดังนี้แล้วจะหมายความว่าท่าทางทั้งสองลักษณะของนางทั้งด้วยนิ้วที่ชี้ออกและสายตาพุ่งลงพื้นบ่อ คือการชี้หมายควบคู่ทั้งในทางรูปทรงและสัญลักษณ์ถึงตัวเรเบคาห์ผู้ได้รับเลือก? ตรงจุดนี้เองที่ “สิ่งอื่น” สื่อถึงขีดจำกัดของการตีความและของสายตา ผู้ชมไม่เคยเห็นอย่างพอเพียง ไม่อาจเห็นทั้งหมดและกล่าวถึงทั้งหมด



34. Nicolas Poussin, *The Annunciation*, 1657, oil on canvas, 104.3 x 103.1 cm, London, National Gallery.

ความขัดแย้งชัดเจนมากระหว่างท่าทางที่ทั้ง*สำรวม*และ*ชี้หมาย*ของนางและหญิงที่อยู่ติดกับนาง แต่ใกล้มาทางด้านหน้ามากกว่า เท้าซ้ายวางบนสันบ่อ ไม่มีผู้เขียนท่านใดที่พลาดไม่เน้นถึงท่าทางคาบเกี่ยวระหว่างการมองและการเทน้ำที่ไหลล้นจากไห รวมทั้งยังอ่านท่าทางดังกล่าวว่าคือความอยากรู้อยากเห็น ใจลอยไม่ระวังตัว หากว่ามีมุขตลกชวนขันดังที่ Christopher G. Hughes เสนอ[11] นั่นก็คือว่าหญิงเผลอตัวและเพื่อนคุกเข่าที่พยายามเตือนบอกว่าน้ำล้น ทั้งคู่ช่วยทำให้เหตุการณ์มีชีวิตชีวาและตอกย้ำเพิ่มขึ้นถึงความน่าสนใจของบทสนทนาของสองคู่เอก สองนางมีท่าทางต่างกัน คนหนึ่งยืนหันหน้าตรง อีกคนคุกเข่าหันข้าง นางหนึ่งเด่นด้วยสีเขียวและแดง อีกนางด้วยสีเหลืองและฟ้า[12] ท่าโผไปด้านหน้าและเส้นโค้งของนางหนึ่งตรงกันข้ามกับลำตัวยืดตรงและท่าทางก้ำกึ่งของอีกนาง พลวัตจากหญิงทั้งคู่ซึ่งก่อตัวเป็น “ภาพชีวิตขนาดย่อมที่สมบูรณ์แบบ”[13] มีแนวโน้มจะแย่งชิงความโดดเด่นของสองคู่เอก หากเปรียบกับหญิงที่หมกมุ่นกับงานของตนโดยสิ้นเชิง และซึ่งพบได้ในงานจิตรกรรมอื่นๆ อันเป็นการระบุถึงภารกิจของเหล่าหญิงทั้งหลายตรงพื้นที่ดังกล่าว อารมณ์ขันผ่านภาพหญิงเผลอเลอจนลืมงานที่กำลังทำดูเหมือนจะไม่เคยพบมาก่อนในเรื่องราวของเอลีเยเซอร์และเรเบคาห์

---

[10] Daniel Arasse, *Histoire de la peinture*, Paris, Denoël, 2004, p. 171.
[11] Christopher G. Hughes, “Embarras and Discovenance in Poussin’s *Rebecca and Eliezer at the Well”*, *Art History*, vol. 24, n° 4, sept. 2001, pp. 493-519.
[12] เป็นที่น่าสงสัยว่าเฟลิเบียงพรรณนาสีของชุดกระโปรงด้านในไปอีกลักษณะ : “กระโปรงของนางเป็นผ้าลินินเทา มีชุดคลุมด้านนอกไร้แขนสีเหลืองเข้ม”
[13] Henri Lemonnier, *op. cit*., p. 318.

ท่าทางก้ำกึ่งของหญิงเผลอเลอเลอถูกย้ำด้วยท่าทางของหญิงทางซ้ายมือสุด (รูปที่ 1) ซึ่งแม้จะแทบไม่มีบทบาทในเรื่องราวเลยแต่ก็กระตุ้นคำนิยมจากชองแปญ : “หญิงคนที่สามผู้มีท่าทางอันชวนชม เพราะนอกจากจะมีเหยือกหนึ่งใบบนศีรษะแล้ว นางยังแสดงท่าทางสนอกสนใจต่อเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นและย่อตัวลงเพื่อยื่นมือไปจับเหยือกอีกใบบนพื้น ทำให้เห็นท่าทางอันเป็นธรรมชาติยิ่งดูสบายๆ และแสดงออกได้อย่างดี ราวว่าต้องอาศัยทักษะฝีแปรงแทบทั้งหมด”[14] อย่างไรก็ตามคำชื่นชมอันมากล้นก็หาได้ย้ำบทบาททางรูปทรงของนางอย่างพอเพียง โดยเฉพาะนางทำหน้าที่ปิดองค์ประกอบภาพทั้งหมดโดยหันหลังให้ขอบด้านข้างของภาพ นอกจากนี้ ยังสังเกตอีกว่านางรวมเอาลักษณะสามประการที่โยงไปถึงบุคคลอื่นในภาพ กล่าวคือ เหยือกบนศีรษะอิงถึงหญิงผู้สื่อสารกับผู้ชม ท่าทางคาบเกี่ยวล้อรับหญิงเผลอเลอ และบทบาทการเป็นกรอบก็ตอบรับกับหญิงฝั่งตรงข้ามของภาพซึ่งหันหลังให้ขอบภาพเช่นกัน

35. Nicolas Poussin,
***Eliezer and Rebecca* (detail)**.

การโต้ตอบหรือส่งต่อกันเช่นนี้ทำให้ฉากมีพลวัตชีวิตชีวาเชื่อมโยงองค์ประกอบภาพต่างๆ ต่อกัน หญิงสามนางทางฝั่งขวาจึงก่อน้ำหนักความสมดุลได้อย่างน่าดูชม (รูปที่ 35) ทั้งด้วยการเกาะกลุ่มติดชิดกันจนอาจเรียกว่ามีสามศีรษะในสองร่างด้านล่างเสาเหลี่ยมหมุดหมาย และด้วยท่าทาง “ความเย่อหยิ่งและเสียดาย” ตามแต่ชองแปญ หรืออีกในนัยหนึ่งก็คือท่าทางริษยาซึ่งเห็นชัดที่สุดในกิริยาของนางผู้ยืนพิงเหยือก เท้าข้างหนึ่งวางตรงสันบ่อเหมือนกับหญิงเผลอเลอ สำหรับชองแปญแล้ว ท่าทางตลอดจนการจัดเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายของนางฟ้องถึงการลอกเลียนงานโบราณอย่างตรงไปตรงมาเกินไป เลอเบริงตอบกลับว่าทั้งศิลปินโบราณ

---

[14] *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^o siècle*, éd. établie par Alain Mérot, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996, p. 135.

และปูแซ็งต่างมีธรรมชาติเป็นแม่แบบตัวอย่าง จึงเท่ากับอธิบายถึงลักษณะของนางที่ค่อนไปยังแบบโบราณในภาพของปูแซ็ง ด้านหนึ่งคือการกล่าวหาว่าลอกเลียน ซึ่งมาจากสายตาอันทรงความรู้ผ่านการฝึกฝนตลอดจนข้อเรียกร้องเอกเทศทางรูปทรง อีกด้านหนึ่งเป็นการแก้ต่างชี้แจงถึงความสามารถที่ทัดเทียมกันเพราะมีจุดยืนร่วมกัน จะเห็นว่าจากท่าทางริษยาไปสู่ความโบราณเก่าแก่จวบจนถึงธรรมชาติ การอ่านภาพกลายเป็นเกมการอ้างอิงที่ยิ่งลงลึกซับซ้อน สาระสำคัญยังคงอยู่ที่ท่า contrapposto ที่เด่นชัดมากของนาง รวมถึงอาการไม่ค่อยสำรวมของนางแม้ว่านางจะทำได้ก็แค่มองดู จึงไม่ค่อยแปลกใจที่บางคราวภาพถูกเปรียบกับผลงาน *"เจ้าสาวของหมู่บ้าน"* (L'Accordée de village, รูปที่ 36) ของจิตรกรเกรอซ์ (Greuze, 1725-1805) เพราะการจัดให้ตัวพี่สาวขี้อิจฉาไว้ทางขวาด้านหลังพ่อในฉากการแต่งงานที่มีตัวเอกอยู่ใจกลางภาพเป็นที่จับตาของทุกคน เกรอซ์เหมือนจะเข้าใจถึงความสำคัญของตัวละครในลักษณะนี้ที่ช่วยทำให้เหตุการณ์ในภาพมีรสชาติขึ้น แม้ว่าในเชิงพื้นที่ นางจะอยู่ร่นลงมา แต่นางผู้ริษยาในภาพของปูแซ็งก็มีรูปทรงที่ชิดกับเรเบคาห์ ความตัดต่างทางรูปทรงถูกย้ำชัดเจนมากระหว่างลำตัวตั้งตรงของหญิงผู้ได้รับเลือก แขนทั้งสองเก็บไว้ติดลำตัว และท่าทางยืนเอียงสะโพก ใบหน้าตรง ของหญิงริษยาที่จับแสงถ้วนทั่ว หากเปรียบกับหญิงสื่อสารกับผู้ชม กับหญิงเผลอเลอ หรือนางทางซ้ายมือสุด การเกาะกลุ่มอย่างหนาแน่นของนางและเพื่อนๆ ภายใต้ลูกกลม-นัยน์ตา จึงสื่อถึงสายตาที่แท้จริงที่มองอย่างตั้งอกตั้งใจ หยุดงานทุกอย่างที่กำลังทำ กรอบสมมติภายในภาพจึงคือการแย้งและรับกันระหว่างสายตาโดดเดี่ยวฝั่งซ้ายสุด ในท่าทางคาบเกี่ยวระหว่างเหยือก 2 ใบ และทางขวามือสุดที่สายตาต่างพุ่งไปในทิศทางเดียวกัน เป็นสายตาที่หลากล้นความหมายด้วยนัยน์ตาเชิงทฤษฎีของลูกโลกด้านบน ตัวเอกทั้งคู่ใจกลางภาพต่างมองกันและก็ถูกมอง ถูกจับจ้องจากหลากสายตา เอลีเยเซอร์ได้เห็นหญิงผู้พิสูจน์ถึงความมีน้ำใจ แต่เรเบคาห์ล่ะ นางเห็นอะไรในตัวชายแปลกถิ่นคนแปลกหน้า และเป็นชายคนเดียวของสถานที่นั้น ?

36. J.B. Greuze,
***L'Accordée de village*,**
1761, oil on canvas,
92 x 117 cm, Paris, Louvre.

เรเบคาห์และของกำนัลทั้งสี่

แม้ว่าศอกซ้ายของเรเบคาห์จะสัมผัสกับเหยือกของหญิงทางขวาจนสร้างความใกล้ชิดทางรูปทรงของบุคคลทั้งสอง (รูปที่ 28) แต่เป็นที่ชัดเจนว่าปูแซ็งแยกเรเบคาห์ออกมาจากส่วนอื่นๆ ของภาพ ออกมาจากเพื่อนของนาง รวมทั้งวางตำแหน่งนางให้เยื้องไปทางขวาของภาพ ซึ่งเท่ากับสร้างความชัดเจนให้กับตัวนางและเอื้อต่อการอ่านตัวนาง ดังนี้แล้ว ชองแปญจึงแยกแยะคุณสมบัติสำคัญสามประการที่สอดคล้องกับเรื่องในภาพ ได้แก่ความถ่อมตน ความเอียงอาย และความมีน้ำใจ แล้วยังต้องเพิ่ม “ท่าทางลังเลของนางที่ไม่รู้ว่าจะรับของกำนัลหรือไม่” บทประมวลการอภิปรายโดยกิเยต์ เดอ แซงต์จอร์ชก็กระชับมากเสียจนกลืนเอาบทพรรณนาตัวนางไว้จนหมด ยกเว้นแต่ว่าชองแปญจะไม่ชัดเจนเสียเองในตอนอภิปราย เพราะว่าคุณสมบัติดังที่ยกมานั้นฟ้องอยู่ไม่น้อยว่ามันไม่พอเพียงที่จะแค่ “ปราดตามอง” ดังที่บทประมวลระบุ แต่ยังคงจำเป็นต้อง*อ่าน*ตัวบุคคล ซึ่งทำให้ต้องมีการพรรณนาตามมา

บทพรรณนาย่นย่อจึงอยู่ภายใต้กฎของสายตาการมอง โดยเฉพาะชองแปญเริ่มการสรรเสริญโดยเน้นว่า “เหตุการณ์หลักของเรื่อง” นั้นแยกออกมาอย่างชัดเจน ไร้ความกำกวมที่จะขัดขวางสายตาต่อการรับรู้ความน่าสนใจหลักของภาพ เส้นทางของสายตาที่ไร้สิ่งกีดขวางมาก่อนหน้าทุกคำพูดใดๆ เลยพ้นทุกวาทกรรมและลดทอนวาทกรรมคำพูด ดังนั้นสิ่งที่กลืนบทพรรณนาจึงคือประสบการณ์ของสายตา เช่นนี้แล้ว หรือเราอาจเห็นว่าการร่นคำพูดเพื่อเปิดทางให้กับการมองเห็นคือกิจปฏิบัติที่แจ้งบอกอยู่แล้วในตัว (une énonciation énoncée) ?

กระนั้น ข้อสังเกตเบื้องต้นของชองแปญว่าด้วยความชัดแจ้งของตัวเอกที่เอื้อต่อการอ่านก็เป็นความคิดกลาดเกลื่อน พบได้ในงานของนักทฤษฎีคนอื่นๆ อาทิ ดูเฟรส์นัว (Dufresnoy) กล่าวไว้ชัดเจนตรงจุดสำคัญดังกล่าว : “ขอให้บุคคลหลักของเรื่องปรากฏอยู่กลางภาพภายใต้แสงสว่างหลัก ขอให้บุคคลนี้มีบางอย่างที่ชวนมองมากกว่าผู้อื่น และกลุ่มติดตามมาด้วยก็ไม่ทำให้บดบังไปจากสายตา”[15] แม้ว่าเรเบคาห์ผู้เป็นกุญแจของเรื่องจะไม่อยู่ “กลางภาพ” หรือตรงศูนย์กลางเสียทีเดียว และปล่อยแกนหลักให้กับชายแปลกหน้า แต่นางก็ห้อมล้อมหรือขนาบด้วยสายตาต่างๆ และมองไปยังด้านที่มาของแสงที่ส่องมาชี้หมายตัวนาง

ความงามของเรเบคาห์ไม่ได้รับความเห็นชอบเป็นเอกฉันท์ จอห์น สมิธ (John Smith) ผู้เขียนสูจิบัตรรวมจิตรกรฝรั่งเศสและจิตรกรทางเหนือ (1837) พูดถึง “เรเบคาห์ผู้เลอโฉม” หลุยส์-อองรี เดอ โลเมนี (Louis-Henri de Loménie) ผู้ไม่นิยมชมชอบหัวข้อเชิงปริศนาธรรมนัก ก็จัดให้ภาพเอลีเยเซอร์และเรเบคาห์ใน “ลำดับแรกของทุกภาพ” ในหัวข้อจากไบเบิลของปูแซ็ง หรืออาจเป็นภาพที่ยอดเยี่ยมที่สุดของปูแซ็งก็ว่าได้ สำนวนการชื่นชมของผู้เขียนดูเหมือนจะคงความหมายอย่างมาก : “ภาพเรเบคาห์ของเขา ภาพที่มีเสน่ห์ที่สุดจากทุกภาพของเขา” ชื่อภาพถูกลดทอนให้เหลือเป็นชื่อเฉพาะของตัวเอก ทำให้เรเบคาห์สื่อแทนถึงผลงานทั้งหมดและถึงตัวภาพนี้เอง ภาพที่เขาบอกว่า “มีเสน่ห์ที่สุด” เรเบคาห์จึงเป็นภาพลักษณ์แบบนามนัย รวมเอาคุณสมบัติทั้งหมดของภาพไว้ในชื่อของนาง ไม่ใช่แค่เพียงในตัวตนของนางเท่านั้น

ในทางตรงข้าม ชองแปญรวมคุณสมบัติบางประการที่ถอดออกมาไว้ภายใต้กฎเกณฑ์ทั่วไปอันดับแรกของงานจิตรกรรมโดยไม่ได้ขยายความอันใด คำนิยมในเชิงจริยศาสตร์ไม่ว่าจะเป็น ความถ่อมตน ความเอียงอาย หรือความมีน้ำใจ กลับบดบังการประเมินค่าเชิงสุนทรียศาสตร์ ความดีอ่านได้จากกายของตัวบุคคลโดยที่ผู้วิพากษ์ไม่ได้สาธิตการวิเคราะห์รูปทรงอย่างชัดเจน คำเชิดชูของชองแปญสอดคล้องกับจุดมุ่งหมายเชิงสั่งสอนที่แฝงอยู่ในงานจิตรกรรม ดังนั้นจึงเท่ากับว่าชองแปญทำให้ความประเสริฐดังที่แยกออกมานั้นเป็น

---

[15] Roger de Piles, *L’art de peinture de C.A. du Fresnoy*, traduit en français, enrichi de remarques, augmenté d’un dialogue sur le coloris, 1673 ; Minkoff Reprint, Genève, 1973, p. 23.

สิ่งเชิดชูค่าที่ “ช่วยให้แยกนางจากหญิงอื่น” หรือหากใช้คำของดูเฟรย์นัว คือทำให้นาง “ชวนมองมากกว่าผู้อื่น” ความงามจึงถูกเกลื่อนกลบไป

37. Nicolas Poussin,
***Christ and the Woman taken in Adultery*,**
1653. oil on canvas,
122 x 195 cm, Paris, Louvre.

อีกประการหนึ่งนั้น ตัวบท*ปฐมกาล*ก็แนะไว้ในคำอธิษฐานของเอลีเยเซอร์ว่าขอพบเจอหญิงผู้มีเมตตา มีมนุษยธรรมล้นเหลือซึ่งก็คือตัวแทนของคุณความดีดังที่ร้องขอ และไม่ใช่ความงามของรูปโฉม บทพรรณนาภาพใน *“คู่มือพิพิธภัณฑ์ฝรั่งเศส”* ในศตวรรษที่ 19 กล่าวอย่างชัดเจนถึงเรื่องที่ละเอาไว้นี้ : “เป็นนางผู้ประเสริฐสุดที่เขาต้องเลือก หาใช่ผู้ที่งามที่สุด”[16] ทว่า ดังที่ได้สังเกตแล้วว่าหญิงในอุดมคติเฉกเช่นที่ไบเบิลปั้นแต่งนั้นผสมเอาคุณลักษณะทางศีลธรรมและเสน่ห์ทางกายเอาไว้ เพราะนับแต่นางปรากฏตน เรเบคาห์ก็ถูกพรรณนาว่า “ช่างงามชวนชม” บทอภิปรายของราชบัณฑิตยสถานกลับไม่เอ่ยถึงจุดสุดยอดของการประจบกันระหว่างสุนทรีย์ศาสตร์และจริยศาสตร์ แต่พึงพอใจแค่เน้นถึงความประเสริฐของนาง เรเบคาห์ของปูแซ็งจึงไม่งามอย่างแจ่มแจ้งชัดเจน... ผู้เขียน “*คู่มือพิพิธภัณฑ์ฝรั่งเศส*” ยังแม้แต่สงสัยในความงามของนาง : “เราเห็นได้ว่าศิลปินต้องการวาดความดีมากกว่าความงามบนใบหน้าของเรเบคาห์ ไม่อยากให้ด้านหนึ่งส่งผลเสียต่ออีกด้าน ดูแม้กระทั่งว่าใบหน้าของนางนั้นเหนื่อยล้าด้วยฝีแปรง ปูแซ็งเหมือนจะไม่พึงพอใจกับตนเองจึงวาดซ้ำไปมาอย่างยากลำบาก เราอาจตำหนิความผิดพลาดบางอย่างโดยรวมในลายเส้นและขอบของใบหน้า” คำวิพากษ์วิจารณ์ดังกล่าวแฝงอยู่ในบทสรรเสริญความดีของเรเบคาห์โดยชองแปญที่ละความงามทางกายเอาไว้[17]

ในฐานะตัวละครที่แปลกโดดเด่น เรเบคาห์โยงไปถึงบุคคลอื่นอยู่ไม่น้อย หญิงอื่นที่แข่งขันความงามกับนาง โยงไปยัง “ความงามแตกต่างกัน” ดังที่คำว่าจ้างงานเรียกร้อง ดังนี้แล้ว ความงามของเรเบคาห์จึงรับช่วงต่อโดยบุคคลรองอื่นๆ และสัมพันธ์กับการโยกย้ายทั้งในแง่การเล่าเรื่องและในแง่กามารมณ์

เพื่อที่จะตีแผ่แง่มุมกามารมณ์ซึ่งเชื่อมโยงกับการให้ค่าด้านจริยศาสตร์แต่กลับกักเก็บเรื่องความงามความใคร่ไว้ คงต้องย้ำว่าเรื่องราวการค้นหาหญิงที่จะได้รับเลือกนั้นแฝงนัยทางเพศอยู่ไว้ในหลายจุด ท่าทางการสาบานของเอลีเยเซอร์ตามคำสั่งของอับราอัมให้ “วางมือเจ้าไว้ใต้ขาอ่อนของเรา” เป็นคำพูดเบี่ยงเบนให้เบาขึ้น (euphemism) ซึ่งเป็นที่เข้าใจกันว่าหมายถึงให้สัมผัสอวัยวะเพศ การพบกันระหว่างเรเบคาห์และอิสอัคก็แฝงนัยทางกามารมณ์นับแต่เห็นหน้ากันในปราดตาแรก และก็เร่งเร้าให้ไปสู่การร่วมอภิรมย์ “ในเต็นท์

---

[16] François Emmanuel Toulongeon (comte de), *Manuel du Muséum français, avec une description analytique et raisonnée de chaque tableau, indiqué au trait par une gravure à l’eau forte, tous classés par écoles, et par oeuvre des grands artistes*, Paris, chez Treuttel et Wurtz, 1802 (t. 1, sans pagination).

[17] ชาร์ลส์ บล็อง จึงลดทอนความงามของเรเบคาห์ผู้ซึ่ง “อนิจจา ไม่ได้สวยที่สุด แต่ท่าทางใสซื่อที่สุด” (*op. cit*., pp. 10-11)

ของเขา" เรเบคาห์จากไบเบิลผู้ "ช่างงามชวนชม" และ "ไร้ชายมาข้องแวะ" จึงมีเสน่ห์เย้ายวนสายตา ความงาม พรหมจารีย์ และความดี เหล่านี้ผนวกกัน หญิงสาวมีคุณสมบัติสำคัญที่สามารถเร้าใจชายทุกผู้ที่มาพานพบ แม้แต่บ่าวผู้สัตย์ซื่อของอับราฮัมเช่นกัน ดังนั้นภาพจึงจะให้เห็นในสิ่งที่ไม่มีให้เห็นในตัวบทซึ่งว่าด้วยการพบกันครั้งแรกระหว่างเรเบคาห์ที่ทั้งบริสุทธิ์ สวย และประเสริฐ และผู้ชายคนแรก

บ่อยครั้งที่พื้นที่ตรงช่วงระหว่างจะมีภาพบางอย่างแอบปรากฏอยู่ให้ผู้ชมเห็น อาทิในภาพ *"พระคริสต์กับหญิงสำส่อน"* (รูปที่ 37) ไม่เพียงแต่ราวบันไดด้านหลังจะล้อรับกับเส้นเอียงของแขนขวาที่ยื่นออกของพระคริสต์ แล้วจะพบว่าระหว่างเยซูและหญิงสำส่อนมีแม่อุ้มลูกอยู่รั่นออกไปในเงาครึ้ม ดังนี้แล้วมือของพระคริสต์จึงชี้ทั้งหญิงที่ต้องให้อภัยซึ่งนั่งอยู่ด้านหน้าในท่าทางของ *"วีนัสผู้เอียงอาย"* (Venus pudica) (มือข้างหนึ่งปิดอก อีกข้างวางระหว่างขา) และชี้ไปยังด้านหลังอันเป็นภาพลักษณ์ดั้งเดิมของแม่พระกับพระบุตร (Madonna and the Child) ซึ่งอยู่ตรงตำแหน่งเส้นเอียงของพื้นพอดิบพอดี

ตัวอย่างคุณความดีที่แฝงไว้ในฉากปรากฏให้เห็นเช่นกันในภาพ *"ความตายของซาฟีรา"* (The death of Saphira) ซึ่งแทบจะมีขนาดเดียวกับภาพข้างต้น (รูปที่ 38)[18] นิ้วชี้ของนักบุญปีเตอร์สื่อทั้งการลงโทษซาฟีราที่ล้มลงตรงด้านหน้า และเป็นการชี้ไปยังฉากสามัญของการให้ทานริมสระน้ำที่วาดไว้ตรงช่องเปิดตรงกลางพอดี และเน้นด้วยเส้นต่างๆ ที่ไปรวมกันตรงบริเวณนั้น แบบอย่างและแบบที่ไม่ควรเอาอย่างไม่อยู่ร่วมในพื้นที่เดียวกัน ปูแซ็งจัดการวางเรื่องราวเพื่อแนะถึงความคิดเชิงปฏิปักษ์ในขั้นพื้นฐาน โดยไม่เป็นการทำลายเอกภาพของเหตุการณ์ที่เป็นลักษณะเฉพาะของภาพเล่าเรื่อง ภาพตรงช่วงระหว่าง (ไม่ว่าจะเป็นแม่กับลูกหรือการทำทานที่ดำเนินอยู่) ทำให้รั้งสายตาไม่ให้หลุดรอดออกไป *จับตา*ไว้ และลดทอนการเปิดออกไปไกลผ่านระบบทัศนียวิทยา ทั้งนี้เพื่อนำสายตากลับมาสู่พื้นผิวภาพ แม้ภาพเอลีเยเซอร์และเรเบคาห์จะไม่ใช้ทัศนียวิทยาเชิงเรขาคณิต แต่ยังคงให้เห็นสิ่งที่หลุดออกจากตัวบท และเป็นกลไกของงานจิตรกรรมโดยแท้จริง

38. Nicolas Poussin, *The death of Saphira*, 1653, oil on canvas, 122 x 199 cm, Paris, Louvre.

[18] คู่สามีภรรยา อนาเนียและซาฟีรา สมรู้ร่วมคิดยักยอกเงินจากการขายที่ดิน เมื่อนักบุญปีเตอร์ทักท้วง จึงต่างผลัดกันล้มตายแทบเท้าของปีเตอร์ (*กิจการของอัครทูต* 5 : 1-11)

ตรงระยะห่างระหว่างร่างทั้งสองปรากฏให้เห็นการมอบสิ่งตอบแทนที่มีลูกเล่นบางอย่างอยู่ ปูแซ็งใช้ช่วงห่างระหว่างทั้งสองเพื่อให้เห็นเกมการมอบของกำนัล ด้วยเหตุจากการตัดต่อของรูปทรงจึงทำให้ไม่เพียงแต่มีของรางวัลสองอย่างในมือของเอลีเยเซอร์เท่านั้น แต่มีมือ 4 มือและสิ่งของ 4 อย่าง กล่าวคือ นอกจากเรเบคาห์จะได้รับมอบต่างหูและสายสร้อยมือ ยังรวมถึงเชือกจากมือของหญิงด้านหลัง และเส้นคล้ายริบบิ้นที่ห้อยจากหัวดาบคล้ายปากนก ภาพเพิ่มจำนวนสิ่งที่ตัวบทระบุเจาะจงไว้ชัดเจน ดังนี้แล้วสิ่งที่เป็นแรงจูงใจให้ทุกสายตาพุ่งมาตรงจุดเดียวกันหาใช่อื่นใดนอกไปจากจำนวนข้าวของต่างๆ ที่ถูกหยิบยื่นให้หญิงสาวและแยกแยะให้เห็นแต่ละอย่าง แต่ความหลากล้นนี้ก็สอดคล้องอย่างดีกับความมากล้นที่แนะไว้ในตัวบท ด้วยว่าเรเบคาห์เสนอให้อูฐของเอลีเยเซอร์ดื่มน้ำด้วยความสมัครใจ เท่ากับว่าการให้เกินพันคำขอ (อันที่จริง ก็ตรงกับคำอธิษฐานของเอลีเยเซอร์ต่อพระผู้เป็นเจ้าอย่างน่าอัศจรรย์) ของตอบแทนจากเอลีเยเซอร์เองซึ่งเป็นเครื่องประดับมีค่ามอบให้ในพื้นที่ประกอบการงาน ก็ดูมากมายเกินล้นอยู่ไม่น้อย ปูแซ็งจึงผลักดันให้ทุกอย่างที่เกินเลยไปถึงขีดสุดยอด ผสมผสานท่าทางการชี้หมายหญิงที่ถูกเลือกและท่าทางการเสนอมอบของกำนัลจากกายของเอลีเยเซอร์ที่เป็นแกนของภาพมือวัยวะ 4 ส่วนที่ยื่นออกมาทำหน้าที่ชี้หมาย ตรงพื้นที่กลางระหว่างทั้งสองมี “ego” ของจิตรกรแทรกฝังตัวอยู่ จึงหมายความว่าปูแซ็งชื่นชอบใจที่จะคัดค้านเป็นนัยต่อข้อบังคับของตัวบท

39. Nicolas Poussin,
***The Rape of the Sabine Women*,**
1637-1638, oil on canvas,
159 x 206 cm, Paris, Louvre.

ปริศนาของการสื่อสารอยู่ตรงระหว่างผู้ส่งสารคือเอลีเยเซอร์ที่ยืนส่งของทั้งสี่ให้เสมือนรหัส และผู้รับสารคือเรเบคาห์ผู้ถูกชี้หมายและมอบหมายให้ถอดความ ต่อคำถามพื้นฐานที่มาพร้อมกับท่าทางการนำเสนอของผู้ส่งสาร : “นี่คืออะไร?” เรเบคาห์ตอบด้วยท่าทางของมือขวาทาบอกว่าคือ “ฉัน” ดังนั้นแล้วสิ่งที่ดึงดูดสายตาทั้งหลาย จึงไม่เพียงแต่เป็นท่าทางของมือทั้งสี่ที่ยื่นมาจากเอลีเยเซอร์ตอกย้ำการชี้ต่อ แต่ยังคือท่าทางการชี้หมายตนเองของเรเบคาห์ (การสำนึกรู้ตัวตนของตน?) หรืออาจตีความว่าความเย้ายวนทางวัตถุที่อยู่ตรงหน้าถูกต้านทานโดยท่าทางการวกกลับมายังตนเองในฐานะกายรองรับความดีงามที่สูงค่ากว่า ความเย้ายวนเชิงสัญศาสตร์ (จำนวนสัญญะที่เพิ่มมากขึ้น) ถูกตอบกลับโดย ego ในฐานะสัญญะที่เป็นปริศนาที่สุด เป็นกุญแจของเรื่องราว เกมของสัญญะต่างๆ หรือของ “ego” จึงร่วมอยู่ในเกมของตัวตนทางสุนทรียศาสตร์ จิตวิทยา และจิตวิญญาณ ดังนี้แล้ว เมื่อรวมเอาการตัดอูฐไว้ด้วย การทำตามอำเภอใจจึงถึงจุดสุดยอดของการวาดภายใต้ลูกกลมสัญลักษณ์ของนัยน์ตาและของทฤษฎี

วิวาห์ของโมเสสกับซิปโปราห์ จาคอบกับราเชล และอิสอัค (ผ่านเอลีเยเซอร์) กับเรเบคาห์ ต่างเป็นผลมาจากการพบกันริมบ่อน้ำ เรื่องราวของเรเบคาห์เป็นจุดเริ่มต้นของฉากดั้งเดิมดังกล่าว โดยยังประกอบไปด้วยลักษณะพิเศษหลักสองประการ คือการให้ตัวกลางมาแทนตัวเจ้าบ่าว และพลวัตจากตัวเจ้าสาวในอนาคต ความเมตตาปราณีและความกระฉับกระเฉงของเรเบคาห์ทำให้นางเป็น "เหล่าความคิดริเริ่มทั้งหลาย" เพราะ "ภายใน 4 บทตอนสั้นๆ" (*ปฐมกาล* 24, 16. 18-2)[19] นางเป็นประธานของกิริยาการกระทำถึง 11 หน และเอ่ยคำพูดออกมาอีก 1 ครั้ง นางผู้แสดงถึงความมีน้ำใจอันมากเหลือ ตัวนางเองก็เป็น "แอ่งน้ำสำหรับเอลีเยเซอร์"[20] เป็นพรจากพระผู้เป็นเจ้าต่อคำอธิษฐานของเอลีเยเซอร์ เรเบคาห์รู้ที่จะให้ นางรู้ถึงความหมายที่แท้จริงของการให้ "นั่นก็คือว่าการแบ่งปันที่แท้จริงคือการมอบสิ่งที่ตนเชื่อว่าครอบครองให้ผู้อื่น น้ำจากบ่อเป็นของทุกคน ไม่ใช่น้ำนี้ที่เอลีเยเซอร์ต้องการดื่ม แต่เป็นน้ำที่หญิงสาวได้เลือกตักไว้สำหรับนางเอง การให้คือการให้สิ่งที่เราเชื่อว่าเป็นของเรา การให้สิ่งที่ไม่เป็นที่ยอมรับว่าเป็นของเราไม่ใช่การให้ เราให้ก็เพียงสิ่งที่เราเชื่อว่าครอบครอง"[21] ดังนี้แล้ว ความหมายของเรื่องราวจึงอยู่ในกิจความมีมนุษยธรรมของหญิงสาว ซึ่งยังถูกย้ำด้วยการเล่าซ้ำอีกในภายหลัง

40. Nicolas Poussin,
***Pan and Syrinx*,**
1637-38, oil on canvas, 106 x 82 cm,
Dresden, Gemäldegalerie.

เมื่อเปรียบเทียบกับสำนวนก่อนและหลังที่แสดงเรเบคาห์ในท่าทางการให้น้ำดื่ม (รูปที่ 2, 3) สำนวนของลูฟว์แปลกแตกต่างอย่างเห็นได้ชัด ปูแซ็งเลือกช่วงที่เหตุการณ์เสร็จสิ้น (เหยือกวางบนพื้นเป็นหลักฐานอย่างดี) และให้เห็นการมอบสิ่งตอบแทน เรเบคาห์พักงานยืนในท่าทางที่ไม่ระบุบอกแม้แต่น้อยถึงแรงกายที่ได้ใช้ไป ปูแซ็งเลือกวิธีการที่เรียบง่ายมากหากเทียบกับผลงานอื่นๆ ของตนในหัวข้อใกล้เคียงกันเกี่ยวกับการตามหาผู้หญิง อาทิ *"การลักพาหญิงซาบีน"* (The Rape of the Sabine Women, รูปที่ 39) หรือ *"แพนกับไซรินซ์"* (Pan and Syrinx, รูปที่ 40) ซึ่งการควานหาเพศหญิงกลายเป็นการไล่ล่ารุนแรงจนเกือบทำให้เรื่องราว

---

[19] Robert Alter, *L'art du récit biblique*, trad. de l'anglais par Paul Lebeau et Jean-Pierre Sonnet (*The Art of Biblical Narrative*, New-York, 1981), Éditions Lessius, 1999, p. 78.
[20] Armand Abécassis, *Puits de guerre, source de paix. Affrontements monothéistes*, Seuil, 2003, p. 100.
[21] *Ibid*., p. 96.

สับสนอลหม่าน นางไม้กลายเป็นต้นอ้อ... ภาพ *"เอลีเยเซอร์และเรเบคาห์"* จึงแตกต่างออกมาด้วยลักษณะที่สำรวมกว่า ไร้ความรุนแรงสะเทือนใจ ยกเว้นแต่ท่าทางริษยาของหญิงทางขวา

เมื่อความก้าวร้าวทุกอย่างถูกลดทอนไป ภาพจึงปล่อยให้สิ่งที่ไม่อาจบอกได้ด้วยวาจาและอย่างดิบๆ ปรากฏออกมาอย่างแผ่วผิว หรือก็คือปลายดาบทรงองคชาติของเอลีเยเซอร์อันเป็นสัญญะที่ถูก*ตัดทอนโยกย้าย* สิ่งทดแทนอารมณ์ความตื่นเต้นหวั่นไหวเมื่อมาพบเห็นหญิงพรหมจรรย์... แม้ว่าในคำชื่นชมทั้งหลายที่มีต่อตัวนาง ความดีของนางจะมาก่อนความงาม (ราวกับว่าการอ่านตัวบทได้กำหนดการวิเคราะห์ภาพอยู่เบื้องหลังถึงขั้นมาทดแทน) ที่กระจายไปใน "ความงามแตกต่างกัน" ในภาพ แต่รายละเอียดของปลายดาบหรือ punctum ในเชิงอีโรติกนี้ ก็ได้แฝงมาชดเชยความสมบูรณ์แบบทางรูปทรงโดยแนะว่านางผู้ซึ่ง "งามชวนชม" มีบางอย่างเร้าสายตาให้ใคร่ชมใคร่เชย...

"คือการลอกเลียนทุกสิ่ง (...) ด้วยลายเส้นและสี (...) จุดมุ่งหมายคือเพื่อความสำราญ" ดังนั้นการลอกเลียนแบบ*ขาดตอนเป็นท่อน* จึงสร้างความสำราญให้สายตาก็ต่อเมื่อใส่ใจกับความปรีเปรมอื่นที่ไม่ได้มาแบบตามตัวอักษรหรือตามตัวบท รายละเอียดแบบชี้แนะจึงน่าจะประมวลความหวั่นไหวของตัวบุคคล (หรือความสำราญของเขา) และผลจากภาพที่ให้เห็น "ความงามแตกต่างกัน" เฉกเช่นที่ผู้ว่าจ้างปรารถนาไม่ใช่หรือ? A.P. de Mirimonde ตั้งข้อสังเกตโดยพาดพิงถึงภาพ *"เจ้าสาวของหมู่บ้าน"* (รูปที่ 36) ของเกรอซ์ว่า "ในที่นี้ไม่ใช่ประเด็นที่จะให้ลูกไก่มาคุ้ยดินต่อหน้าเอลีเยเซอร์และเรเบคาห์"[22] ปูแซ็งไม่ได้ใช้ระบบสัญลักษณ์แบบดั้งเดิมเพื่อจะหนุนความหมายของภาพ หรือปริศนาอันใดที่จะเรียกร้องการสืบค้นในตัวบทมากกว่าจะใช้สายตามอง ความสำราญอยู่ในกระบวนการของ prospect ในสิ่งที่เติมต่อมาให้สายตามอง ดังที่ดาเนียล อาราสส์ได้กล่าวว่าต่อหน้าผลงานศิลปะผู้ชมเห็นเป็นอย่างอื่น และเห็นสิ่งอื่นด้วยเช่นกัน สิ่งอื่นมีชื่อเรียกที่เอ่ยออกมาได้ไม่เต็มปากเต็มคำ เพราะ "ปูแซ็งนั้นสุภาพ มีเสน่ห์ ไม่เคยหยาบโลน" ดังที่ ชาร์ลส์ บล็อง เน้นไว้[23] อภิสิทธิ์อันชอบธรรมในการชี้แนะนัยเชิงอีโรติกจึงแทรกเข้ามาในภาพเหมือนเช่นที่ผู้ชายคนเดียวปรากฏตัวท่ามกลางหมู่สาวๆ ในหลืบว่างระหว่างกายของทั้งสอง ในการ "โอภาปราศรัยหว่านล้อมอย่างสุภาพ" นี้[24] นางผู้ได้รับเลือกจึงถูกชี้หมายตัวด้วย*สิ่งอื่น*จากผู้ส่งสาส์น หรือที่มีผู้กล่าวว่า "ความเย้ายวนเองก็อาจมีลักษณะทางศาสนาร่วมอยู่"[25] อาจต้องย้ำอีกประการหนึ่งว่าอับราฮัมให้บ่าวของตนสาบานด้วยคำสั่งเชิงอีโรติกแบบเบี่ยงเบนว่า "วางมือเจ้าไว้ใต้ขาอ่อนของเรา" อันหมายถึงสัมผัสอวัยวะเพศ ผู้เป็นนายรับประกันต่อมาอีกว่าในภารกิจนี้ "พระยะโฮวาจะส่งเทวทูตนำทางเจ้า" จิตรกรรมซึ่งมาจากลายเส้นและสีสันทำให้กิจการคัดลอกไปถึงจุดสุดยอด โดยมีลูกเล่นแสดงให้เห็นตัวบทอวตารลงเป็นภาพราวกับเทพเทวาชักนำ การมาพบกันระหว่างตัวเอกทั้งสองพยากรณ์ล่วงหน้าถึงตอน *"การประกาศข่าวประเสริฐ"* (The Annunciation, รูปที่ 10) ผู้ส่งสาสน์ต่อหน้าเรเบคาห์ปล่อยให้อารมณ์ความหวั่นไหวหลุดรอดมาให้เห็น ดังนี้แล้ว ท้ายที่สุด การที่ภาพแหวกตัวบทกฎเกณฑ์จึงอาจไม่ใช่การตัดเอาอูฐทั้งสิบตัวทิ้ง แต่อยู่ในรายละเอียดนี้ หรือ punctum นี้ ที่เอลีเยเซอร์ยื่นมอบต่อหญิงสาวท่ามกลางของกำนัลอื่นๆ

---

[22] A. P. de Mirimonde, *op. cit*., p. 26.
[23] Charles Blanc, *op. cit*., p. 13.
[24] *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^o siècle*, *op. cit*., p. 139.
[25] Charles Blanc, *op. cit*., p. 13.

กุญแจสุดท้าย

อูฐเจ้าปัญหาที่หายไปจากภาพ ทว่ามีตัวตน(นอกภาพ)ตามแต่การตีความ กลับมีความเชื่อมโยงกับ “สิ่ง” ที่มาสั่นคลอนสายตา เพราะว่าในคำกล่าวของเลอเบริงดังที่บันทึกไว้ในบทอภิปรายนั้น อูฐเป็นองค์ประกอบที่อาจทำให้สายตาของผู้ชม “สะเปะสะปะสำส่อน” (débaucher l’oeil du spectateur)[1] สำนวนดังกล่าวนี้ไม่อาจปิดบังด้านกำกวมของภาพซึ่งปล่อยสิ่งที่ตัวบทไม่ได้กำหนดหลุดมาให้เห็น การหายตัวไปของเหล่าอูฐที่ถูกประเมินว่าน่าเกลียดกลับชักนำไปสู่ความ*สำส่อนสะเปะสะปะ*ของสายตา นอกจาก “สิ่ง” นั้นของเอลีเยเซอร์จะช่วยชี้หมายตัวนางผู้ได้รับเลือกแล้ว ยังยืนยันความงามของนางโดยแนะถึงความหวั่นไหวของผู้เป็นเจ้าของ การตีความดังกล่าวได้รับการสนับสนุนจากคำกล่าวของจิตรกรดังที่เฟลิเบียงได้เล่าเกี่ยวกับความเสมอเหมือนกันระหว่างพยัญชนะอักษรและ “ลายเส้นของลำตัว” ที่คาดว่าจะ “แสดงอารมณ์ความรู้สึกต่างๆ ของจิตวิญญาณเพื่อถ่ายทอดสิ่งที่อยู่ในความนึกคิดให้ปรากฏสู่ภายนอก” หัวดาบบอกถึงความปรารถนาที่พูดออกมาไม่ได้ ดังนี้แล้วตามแต่ปฏิทรรศน์ของ โคล้ด เลวี-สโตรส (Claude Lévi-Strauss) อาจกล่าวว่าตรงช่วงห่างระหว่างทั้งสองมี “รูปสัญญะลอยล่อง” (signifiant flotant) อันเนื่องจากสภาพเกินล้น (ความว่างเปล่า ขาดหาย การโยกย้ายเป็นนิจสิน) และ “ความหมายสัญญะไม่แน่นอน” อันเนื่องจากการขาดหาย[2] *วัตถุ*ของเอลีเยเซอร์ในตอนการเสนอให้หรือในกิจของการตอบแทน จึงปรากฏออกมาเหมือนเป็นส่วนเกิน กล่าวคือ ไม่ชัดเจนเพียงพอเนื่องจากการตัดตอนของรูปทรงและนัยแบบทะลึ่งหยาบโลนที่มันกระตุ้นให้เกิด การมาพบกันริมบ่อน้ำจึงไม่ได้สะอาดบริสุทธิ์ด้วยว่าในแต่ละหนมีการพาดพิงไปถึงการร่วมวิวาห์ในบั้นปลาย ดังนี้แล้ว “สิ่ง” นั้นของเอลีเยเซอร์จึงบอกได้อย่างยืดยาวถึงสิ่งและวัตถุประสงค์ของการค้นหา

สิ่งที่มาหนุนการตีความสัญญะบ่งบอกความหวั่นไหวของเอลีเยเซอร์คือการที่ปูแซ็งไม่ได้เป็นผู้เดียวที่แนะความหมายแบบลอยล่องเช่นนี้ ตัวอย่างภาพจาก Piazetta และ Tiepolo (รูปที่ 41, 42) ก็มีลูกเล่นอยู่ไม่น้อยด้วยตำแหน่งการวางมือขวาชวนสงสัยของเรเบคคาห์ซึ่งทำให้นึกถึงคำสั่งสาบานของอับราฮัมที่แฝงนัยทางเพศ : “วางมือเจ้าใต้ขาอ่อนของข้า” ส่วนมากแล้วการตีกรอบครึ่งตัวมักแสดงตอนที่เอลีเยเซอร์ตอบแทนเรเบคาห์สำหรับความมีมนุษยธรรมของนาง แล้วยังเอื้อให้กายของทั้งสองใกล้ชิดกันมากขึ้นอีกด้วย ซึ่งก็จะนำไปสู่ลูกเล่นทางรูปทรงดังที่ปรากฏในภาพตัวอย่างทั้งสอง อีกประการหนึ่ง ด้วยท่าทางเหมือนนางพญาและแต่งกายอย่างงามงดจับตา เรเบคาห์ของ Tiepolo มองไปตามทิศทางของแขนนาง นางมองแต่เพียงสร้อยมุก

---

[1] *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, éd. établie par Alain Mérot, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996, p. 136.

[2] Claude Lévi-Strauss, Introduction à *Sociologie et Anthropologie* de Marcel Mauss, PUF, 1950, pp. 48-49. ดูบทวิพากษ์ของ Gilles Deleuze, *Logique du sens,* Les Éditions de Minuit, 1969, pp. 63-66.

ที่ยื่นให้หรือ “สิ่งอื่น” ที่เรามองไม่เห็นด้วยเช่นกัน?... แม้ว่าหญิงสาวในภาพของ Piazetta ไม่ได้แต่งตัวดีเท่าใบหน้าหันข้าง แต่การโน้มตัวของนางไปด้านหน้าทำให้เห็นกายที่เย้ายวนด้วยทรวงอกที่เปิดกว้าง แขนสองข้างเปลือยเปล่า[3] ตรงข้ามกับหญิงในภาพของ Tiepolo นางไม่ได้มองตามทิศทางแขนและมือนาง แต่มุ่งมองมายังเอลีเยเซอร์ที่มอบสร้อยมุกให้นาง แต่ในทางตรงข้าม มือขวาที่สื่อนัยถูกเน้นย้ำด้วยหัววัวจับแสงมองตรงมายังผู้ชม สัตว์ซึ่งทำหน้าที่เป็น admonitor เรียกร้องให้ผู้ชมสนใจตรงจุดที่ไม่มีใครในภาพมอง การพบกันในไบเบิลเป็นการพบกันในเชิงอีโรติกโดยแท้

41. Giovanni Battista Piazetta,
Rebecca at the well,
1740, oil on canvas, 102 x 137 cm,
Milan, Pinacoteca di Brera.

42. Giandomenico Tiepolo,
Rebecca at the well,
1751, oil on canvas, 84 x 105 cm,
Paris, Louvre.

แน่นอนว่า ไม่มีหลักฐานใดยืนยันว่าภาพของปูแซ็งเป็นแรงบันดาลให้กับอีกสองผลงานเกี่ยวกับรายละเอียดดังกล่าว แต่ไม่เป็นที่ต้องสงสัยเลยว่าภายหลังบทอภิปรายของราชบัณฑิตยสถานแล้วภาพ *“เอลีเยเซอร์และเรเบคาห์”* ได้ทิ้งร่อยรอยไว้ในผลงานของจิตรกรรุ่นหลัง ก่อให้เกิดการเลียนแบบ เช่น สามผลงานของ นิโกลาส์ ลัวร์ (Nicolas Loir, รูปที่ 43) อองตวน กอยแปล (Antoine Coypel, รูปที่ 44) และ เซบาสเตียง บูร์ดง (Sébastien Bourdon, รูปที่ 45)[4] หัวข้อเรื่องเอื้อต่อการวาด “ความงามแตกต่างกัน” หรือปฏิกิริยาหลากหลายที่มีต่อคู่เอกทั้งสอง และปูแซ็งก็ประสบผลในการเป็นแม่แบบสาธิตการวาดท่าทางอารมณ์ความรู้สึก จิตรกรทั้งสามเข้าใจเป็นอย่างดีว่าสาระสำคัญของเนื้อเรื่องหาใช่อุฐที่แม้จะปรากฏอยู่ในภาพของกอยแปลและบูร์ดง แต่ก็ไม่ได้ทัดเทียมเหล่าหญิงสาวทั้งหลาย ในขณะที่ลัวร์ได้ละตัดทิ้งเหมือนปูแซ็ง ภาพของปูแซ็งกลายเป็นบรรทัดฐานที่สามจิตรกรได้แค่เพียงแสดงสำนวนที่แตกต่างไปโดยไม่ได้ทำได้ดีกว่า สัดส่วนขนาดเล็กของภาพของลัวร์ (31 x 44 ซม.) กลายเป็นข้อจำกัดที่ลดสัดส่วนของบุคคลไปโดยปริยาย อันตรงข้ามกับลำตัวยืดยาวสมส่วนในงานของปูแซ็ง การแสดงกิริยาท่าทางของบุคคลในภาพของกอยแปลก็ขาดความสง่างามความสำรวมที่เป็นลักษณะเด่นของปูแซ็ง ทั้งกอยแปลและลัวร์หยิบยืมบางท่าทางมาจากปูแซ็ง อาทิ หญิงผู้ก้มไปจับเหยือกในภาพของกอยแปลล้อรับกับหญิงซ้ายมือสุดในภาพของปูแซ็ง ลัวร์เองก็ใช้ภาพหญิงเผลอเลอด้านหน้าที่คงเทน้ำล้นจากภาชนะรองรับ นอกจากนี้ จิตรกรทั้งคู่ก็ใส่ใจในท่าทางการอยากรู้อยากเห็น กล่าวคือ ในภาพของกอยแปลมีหญิงด้านซ้ายของเรเบคาห์ยื่นแขนออกเพื่อเรียกเหล่าเพื่อนๆ ของ

---

[3] Cf. Rodolf Pallucchini, *Piazetta*, Aldo Martello Editore, Milano, 1961. (*Rébecca au puits*, h/t, 137 x 102, Milan, Pinacothèque de Brera)

[4] ดู Antoine Schnapper, “De Nicolas Loir à Jean Jouvenet. Quelques traces de Poussin dans le troisième tiers du XVII° siècle”, *La Revue du Louvre et des Musées de France*, n° 3, 1962, pp. 115-122.

นาง (หรืออาจบอกให้เงียบ) และในงานของลัวร์ หญิงริมบ่อน้ำ ไขว้ขา แขนขวายื่นออก ชี้นิ้วให้เพื่อนทางขวามองดูเหตุการณ์ที่ปรากฏอีกฝั่งหนึ่งของบ่อ กอยแปลยังแม้กระทั่งใช้เสาเหลี่ยมมีลูกกลมด้านบน และตรงระหว่างคู่เอก ก็ได้จัดวางท่าทางหญิงเผลอเลอปล่อยให้น้ำล้นจากเหยือก แน่นอนว่ากอยแปลไม่ลืมที่จะแทรกอูฐไว้ทางขวามือในภาพของตนที่จะไปติดตั้งแทนภาพของปูแซ็งในห้อง Cabinet de Billard ณ พระราชวังแวร์ซาย์[5]

43. Nicolas Loir,
***Eliezer and Rebecca*,**
oil on canvas, 31 x 44 cm,
Angers, Musée des Beaux-Arts.

การจัดองค์ประกอบภาพของบูร์ดงบกพร่องด้วยสภาพความล้นหลามของบุคคล[6] ภาพตบแต่งห้องทำงาน (tableau de cabinet) ซึ่งประดับประดายุ่งเหยิงภาพนี้ สูญเสียเอกภาพหลักที่เป็นลักษณะเด่นในงานของปูแซ็ง เหมือนกอยแปลและลัวร์ บูร์ดงต้องการให้ฉากสำคัญปรากฏออกมาชัดเจนโดยให้มีบุคคลริมขอบขวาทำท่าทางชี้นิ้ว ทั้งหญิงและเหยือกปะปนเต็มฟุ้งไปหมด ทำลายเอกภาพทั้งหมดของผลงานจนทำให้เกิดความ “สำส่อนสะเปะสะปะทางสายตา” ด้วยเหตุจากการรุมสุมเช่นนี้ตลอดจนการลงรายละเอียดประดับประดา อย่างไรก็ตาม บูร์ดงก็ทำได้ดีกว่าในอีกภาพหนึ่งที่วาดก่อนหน้านั้นในปี 1645 (นั่นคือก่อนภาพของปูแซ็ง, รูปที่ 46) ในกรอบทรงสูงซึ่งย้ำโดยเหยือกที่เรียงซ้อนในแนวตั้ง และโดยหญิงสองนางทางซ้ายของเรเบคาห์ เมื่อจิตรกรลดจำนวนบุคคลลง เรื่องราวจึงมีความเรียบง่ายชัดเจนเพิ่มขึ้น แม้แต่อูฐตามไบเบิลก็ยังคงปรากฏอยู่[7]

---

[5] เป็นผลงานที่ทางวังว่าจ้างศิลปิน ได้แก่ Charles de la Fosse และ Antoine Coypel เพื่อวาดภาพแทนอีกสองภาพของปูแซ็งซึ่ง “ใหญ่เกินไปสำหรับพื้นที่” และวาดในหัวข้อเดียวกับภาพของปูแซ็ง กล่าวคือ la Fosse วาดฉาก *“ทารกโมเสสถูกเก็บจากน้ำ”* (oil on canvas, 125 x 110 cm, Louvre) และ Coypel วาด *“เอลีเยเซอร์และเรเบคาห์”* ภาพร่างงานของ Coypel (293 x 282 ซม.) ซึ่งอยู่ที่ลูฟว์เช่นกัน มีความแตกต่างชัดเจนในรูปทรงของเหยือกระหว่างคู่เอกทั้งสอง ท่าทางของหญิงเผลอเลอระหว่างทั้งสอง และผ้าคลุมของเรเบคาห์ ดู Nicole Garnier, *Antoine Coypel 1661-1722*, Arthéna, 1989. สำหรับ La Fosse ดู Clémentine Gustin-Gomez, *Charles de la Fosse 1636-1716*, 2 vol. (I. *Le maître des Modernes*, II. *Catalogue raisonné*), Dijon, Éditions Faton, 2006.

[6] *Sébastien Bourdon, 1616-1671*, catalogue critique et chronologique de l’oeuvre complet, Paris, RMN,2000, pp. 392-393. และอ่านเพิ่มเติม Katharina Krause, “Die Kamele des Eliezers und die Elephanton des Porus”, *Marburger- Jahrbuch-fur-Kunstwissenschaft*, v. 24, 2000, pp. 213-230.

[7] Cf. *Château de Blois, Musée des Beaux-Arts*, RMN, 2003, pp. 74-75. และ *Sébastien Bourdon, 1616-1671*, *op. cit*., pp. 266-267.

44. Antoine Coypel,
***Eliezer and Rebecca*,**
1701, oil on canvas, 125 x106 cm,
Paris, Louvre.

ผู้เขียนถึงปูแซ็งทุกท่านต่างเอ่ยถึงภาพนี้ของปูแซ็งพร้อมคำวิพากษ์วิจารณ์ที่ซ้ำกันไปมา และยามที่ต้องวิพากษ์ถึงผลงานในหัวข้อเดียวกันนี้ที่ไม่ได้เกี่ยวพันอะไรกับภาพของปูแซ็ง ต่างก็ทำให้คิดว่าภาพนี้เป็นแม่แบบที่ซึมซับอยู่ในความทรงจำร่วม เป็นภาพยืนพื้นซึ่งกำหนดการประเมินภายหลังอยู่โดยไม่รู้ตัว กรณีของอเล็กซองดร์ เดอก็องปส์ (Alexandre Gabriel Decamps, 1803-1860) เป็นตัวอย่างหนึ่ง ภาพ *"เอลีเยเซอร์และเรเบคาห์"* ของเดอก็องปส์ จัดแสดงในนิทรรศการปี 1850 (Salon de 1850) และฉุกให้เกิดการถกเถียงเหล่านักวิจารณ์ไม่อาจเห็นเดอก็องปส์ซึ่งเป็นจิตรกรวาดเรื่องราวอาหรับ (peintre orientaliste) เปลี่ยนประเภทงานโดยหันมาลองวาดภาพแบบเล่าเรื่องแทน ดูเหมือนว่าผลการรับงานของเดอก็องปส์นั้นได้ไปรื้อฟื้นกรณีของจิตรกร Greuze ในศตรรษที่ 18 ผู้ต้องการขึ้นสู่ระดับของจิตรกรประเภทเล่าเรื่องโดยเสนอผลงาน *"จักรพรรดิ Septimus Severus และ Caracalla"* ให้เป็นผลงานตรวจสอบ (ที่เรียกกันว่า morceau de réception) ทว่าก็กลับถูกประเมินให้เป็นเพียงจิตรกรเล่าชีวิตสามัญประจำวันเท่านั้น (peintre de genre) ภาพของเดอก็องปส์ก็ถูกมองว่าเป็นเพียงการแปลงภาพหัวข้ออาหรับเสียใหม่เท่านั้น โดยในความเห็นของ ปอล มองซ์ (Paul Mantz) โดยรวมภาพมี "ข้อบกพร่องร้ายแรงสองประการ" ที่ร่วมกันตอกย้ำ "การขาดเอกภาพ" ประการหนึ่ง สีสันจัดจ้าของท้องฟ้าไม่ได้เข้ากันกับทิวทัศน์หรือบุคคลแม้แต่น้อย ราวกับว่า "สีฟ้าจัด" นี้ถูกเติมมาภายหลังที่วาดภาพแล้วเสร็จในปี 1847 คำประเมินจึงตรงกันข้ามกับคำนิยมถึง "พื้นหลังที่มีเอกภาพ" ในงานของปูแซ็ง อีกประการหนึ่ง แม้ว่าเมื่อพิจารณาแต่ละบุคคลในภาพ ต่างก็มี "ลักษณะที่จับตา" อันทำให้นึกถึงคำชมภาพของปูแซ็ง ทว่าแต่ละบุคคลก็ "กระจัดกระจายเกาะกลุ่มต่อกันได้ไม่ดีนัก" องค์ประกอบภาพของเดอก็องปส์ที่มีข้อเสียเรื่องการตัดต่าง การสูญเสียเอกภาพ จึงฟ้องถึงความไม่ต่อเนื่อง*ทางปฏิบัติ* หรือแม้แต่ทางด้านจิตวิทยา นั่นคือ ตามแต่ข้อสันนิษฐานของปอลมองซ์ การมาต่อเติมภาพภายหลังทำให้ "เราไม่อาจพบอารมณ์ความรู้สึกแรกเริ่ม แรงดลใจเปลี่ยนไป อุดมคติไม่เหมือนเดิม"[8] เช่นกัน เตโอฟิล โกติเย

[8] Paul Mantz, "Salon de 1850-1", *L'Evènement*, 5 fév. 1851, cité par Michèle Bundorf Canizares, *Decamps et son public, suivi du catalogue des peinture de Decamps*, thèse, 2 vol., année ? (t. 1, appendice, pp. 246-249).

(Théophile Gautier) ก็เน้นถึงลักษณะขาดตอนของการซึมซับอารมณ์โรแมนติกไว้ภายใน เพราะว่า “แทนที่จะมองสำรวจวิญญาณของตนเพื่อจะวาด เขากลับผิดพลาดอย่างแน่นอนที่เงยหน้าขึ้นมองกระจกสีในสตูดิโอทำงานของตน”[9] แต่เมื่อผลงานถูกนำมาแสดงใหม่อีกหนในปี 1855 ลักษณะแบบอาหรับนิยมกลับมีชัยต่อสภาพการขาดตอนที่เคยถูกประณามมาก่อนหน้า และโกติเยคนเดิม ภายหลังจากพรรณนาภาพแล้ว ก็ยกย่องสภาพแปลกถิ่นในผลงานที่ “แสงสว่างจัดจ้าชนิดที่ไร้ปราณี” ในปี 1850-1 กลับไม่มาทำให้สายตาพร่าบอด : “เรารู้สึกเหมือนถูกนำกลับไปยังดินแดนตะวันออกกลางของบรรพบุรุษในไบเบิล”[10]

45. Sébastien Bourdon, *Eliezer and Rebecca,*
1664–69, oil on canvas, 144.1 x 199 cm, Boston, Museum of Fine Arts.

โกติเยเขียน *”คู่มือสำหรับเยี่ยมชมพิพิธภัณฑ์ลูฟว์”* พิมพ์ปี 1867 และอุทิศบทพรรณนาหนึ่งที่ชื่นชมผลงานของปูแซ็งยาวมากกว่าภาพอื่นๆ ของจิตรกรผู้เป็นประหนึ่ง “ปราชญ์แห่งจิตรกรรม”[11] แต่ในปี 1851 และ 1855 โกติเยกลับไม่เอ่ยถึงภาพของปูแซ็งเลยเมื่อต้องประเมินภาพของเดอกองปส์ ในทางตรงข้ามเมื่อ *Le Grand dictionnaire universel du XIXe siecle* ของ Pierre Larousse ได้เอ่ยสั้นๆ ถึงภาพของโคล้ดลอแร็ง (Claude Lorrainม 1600-1682) ในหัวข้อเดียวกันและพรรณนาภาพของปูแซ็งอย่างละเอียดแล้ว จึงเขียนถึงภาพของเดอกองปส์อย่างยืดยาวเท่าเทียมกับปูแซ็ง อีกทั้งยังอ้างอิงถึง M. de Calonne และ ชาร์ลส์ เคลม็อง (Charles Clément) แม้ว่า M. de Calonne จะมีบางความเห็นเชิงวิพากษ์ แต่ก็ชื่นชมบรรยากาศแบบอาหรับในงานที่ถูกประเมินว่า “แท้มากกว่า” ปูแซ็ง : “เมื่อเดอกองปส์แสดงฉากการมาพบกันของเอลีเยเซอร์และเรเบคาห์ตรงบ่อน้ำภายหลังที่ปูแซ็งเคยวาดมาแล้ว เดอกองปส์ผู้เป็นจิตรกรเรื่องราวแบบอาหรับโดยแท้ จำต้องจำแลงให้เนื้อเรื่องมีสีสันท้องถิ่นโดยแท้... ในปัจจุบันเราไม่อาจผ่อนปรนยอมให้กับฉากแบบ

---

[9] Théophile Gautier, “Salon de 1850-1”, *La Presse*, 10 avril 1851, cité par Michèle Bundorf Canizares, *ibid*., pp. 252-253.
[10] Théophile Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe*, Paris, Lévy Frères, 1855, cité par Michèle Bundorf Canizares, *ibid*., t. 1, chap. XV, pp. 193-217.
[11] Théophile Gautier, *Guide de l’amateur au Musée du Louvre*, 1867, rééd. Séguier, 1994, pp. 138-139.

ตะวันออก แต่มีเครื่องแต่งกายของพ่อค้าขายของในฮาเร็มเหมือนที่ปูแซ็งแต่งให้กับเอลีเยเซอร์" ในทางตรงข้าม คำวิจารณ์ของชาร์ลส์ เคลม็อง ดูจะเบากว่าโดยพยายามแยกแต่ละคนในส่วนของตน : "ผมไม่ขอเปรียบเทียบภาพนี้กับภาพของปูแซ็งในหัวข้อเดียวกัน และอย่างไรเสีย มันก็ทำให้ผมนึกถึงภาพของปูแซ็งอยู่ดี เดอกองปส์สื่อภาษาของตัวเองและไม่ได้เหมือนกับของผู้ที่ล้ำหน้าเขามาก่อน แต่งานของทั้งสองอัจฉริยะซึ่งแตกต่างกันอย่างมาก ก็ให้ผลที่คล้ายคลึงกัน"[12] โวหารการพาดพิงถึงโดยแสร้งไม่เอ่ยถึง (preterition) ของชาร์ลส์ เคลม็อง ย้ำอย่างชัดเจนว่างานของปูแซ็งได้ก่อผลที่ตราติดความทรงจำของผู้ชมอย่างห้ามไม่ได้ นั่นคือภาพของเดอกองปส์ซึ่งมีองค์ประกอบของเหล่าหญิงสาวที่เรียงร้อยกันเหมือนภาพของปูแซ็งไม่ได้สูญเสียเอกเทศเชิงสุนทรียศาสตร์ แต่ก็ย้อนแย้งว่าเอกเทศดังกล่าวปรากฏให้เห็นก็โดยมีภาพของปูแซ็งในความทรง

46. Sébastien Bourdon,
***Eliezer and Rebecca*,**
oil on canvas, 144 x 111 cm,
Blois, musée des Beaux-Arts.

จำอยู่ด้วย ตามแต่ M. de Calonne ปูแซ็งเป็นจิตรกรฉากอาหรับแบบปลอม แต่ในความเห็นของเคลม็อง ปูแซ็งก็สร้าง "ผลที่คล้ายคลึงกัน" จะเห็นว่าการประเมินทั้งสองมีเรื่องชวนให้ใคร่ครวญ บรรยากาศแบบตะวันออกกลางในงานของปูแซ็งลดทอนอยู่แค่ชุดแต่งกายของเอลีเยเซอร์ และหาได้เป็นเรื่องชวนให้ต้องวิตกก่อนอื่นใด ไม่มีผู้วิจารณ์ท่านใดเอ่ยถึงอารมณ์เตลิดแบบโรแมนติกตามที่โกติเยชี้บอก ไม่มีการเอาตนเข้าร่วม ซึ่งก็กลับสอดคล้องกับมโนทัศน์แรกเริ่มที่ต้องวาด "ความงามแตกต่างกัน" หมู่มาลัยหญิงสาวเรียงร้อยเป็นมหรสพให้มอง ทุกระยะห่างเชิงวิพากษ์เป็นกิจอันย้อนแย้งเพราะแทนที่จะบ่งบอกการยืดระยะห่าง การวิจารณ์กลับมีนัยถึงความใกล้ชิดระหว่างสิ่งที่เห็นและกิจการมองดู ไม่ว่าจะเป็นบทพรรณนาซึ่งส่วนใหญ่จะละเอียดหรือความคิดเห็น วาทกรรมประกอบด้วยสายตาที่เป็นตัวริเริ่ม แน่นอนว่าไม่มีการสร้างอารมณ์ร่วมแบบโรแมนติกที่ยังมาไม่ถึง แต่ทิศทางของสายตาและของวาทกรรมที่พุ่งตรงลงในภาพ แสดงให้เห็นอย่างมีประสิทธิภาพและเหลือเฟือถึงการประมวลรวบยอดอารมณ์เตลิดทางสุนทรียศาสตร์ซึ่งดิเดอโรจะจินตนาการออกมาภายภาคหน้าในบทพรรณนาที่รู้จักกันดีในชื่อว่า *"เดินเล่นในภาพของแวร์เนต์ (promenade Vernet)"*

---

[12] Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX° siècle*, Paris, 1870 (Slatkine Reprint, 1982, p. 350).

เลวี-สโตรส (Claude Lévi-Strauss)

จำเป็นต้องย้ำในแง่วิธีวิทยาที่พึงต้องระมัดระวังว่า ในที่นี้ ไม่ใช่การสืบค้นเสียงสะท้อนตอบรับงานของปูแซ็งทั้งในส่วนที่เป็นตัวบทและภาพให้ได้มากที่สุดเพื่อเป็นคลังแบบสารานุกรม การค้นหาภาพเลียนแบบหรือหยิบยืมมาจากปูแซ็งโดยศิลปินรุ่นหลังไม่ได้เป็นเพียงโอกาสที่จะได้เห็น*ผลสืบเนื่อง* หรือผลกระทบต่อเหล่าศิลปิน การมุ่งไปข้างหน้าเช่นนี้อาจจะตกลงไปได้ง่ายในประเด็นชวนกังขาว่าด้วย*อิทธิพล* ซึ่งเป็นเรื่องที่งานค้นคว้าวิจัยได้พยายามเลยพ้นมาตราบถึงบัดนี้ทั้งในแง่วิธีวิทยาและประติมานวิทยา ในทางตรงข้าม ไม่ว่าจะเกี่ยวกับต้นตอที่มาหรือการรับงานในปลายทาง การมองผลงานไม่ว่าจะเป็นงานลอกเลียนหรืออื่นๆ ที่มีแบบมาจากปูแซ็ง ทำให้ย้อนกลับมาดูภาพของปูแซ็งใหม่ นั่นคือย้อนกลับมายังต้นกำเนิดแหล่งที่มาได้อย่างชอบธรรม Hubert Damisch ได้สาธิตแนวทางโดยโยงไปถึงผลงานกระแสคิวบิสม์ของปิกัสโซซึ่งเป็นสำนวนดัดแปลงจากภาพ *"Las Meninas"* ของเวลาสเกวซ (Velasquez) ทั้งนี้เพื่อว่าจะสามารถเข้าใจภาพของเวลาสเกวซได้ดีขึ้น[13] ปิกัสโซเองซึ่งบ่อยครั้งได้รื้อผลงานของรุ่นบรมครู ก็ได้วาดภาพ *"สามนางที่บ่อน้ำ"* (Three women at the spring, รูปที่ 47) อันเป็นที่ยอมรับกันว่าเป็นการรื้อฟื้นภาพของปูแซ็งอยู่กลายๆ[14] เช่นเดียวกับในภาพคัดลอกที่แองก์รส์ได้ดัดแปลงมาและดึงมาแต่ภาพผู้หญิงสามคนไร้เอลีเยเซอร์ ซึ่งเป็นการประมวลสาระสำคัญของการว่าจ้างงานแต่เดิม ปิกัสโซเองก็ใช้จำนวนเท่ากันในรูปแบบที่แตกต่างไปอย่างสิ้นเชิง นั่นคือ เมื่อไม่มีเรื่องราว หญิงร่างหนาที่บ่อน้ำโยงกลับไปยังสัดส่วนสะโอดสะองของงานในขนบได้ดีกว่า ขนบเดิมที่งานสมัยใหม่หวนไปหาอย่างย้อนแย้ง ประวัติศาสตร์ศิลปะซึ่งคละเคล้าไปด้วยเรื่องผิดยุคผิดสมัยที่ไม่ค่อยได้เปิดเผยออกมา ไม่เพียงแต่เกี่ยวพันกับการค้นหาต้นตอที่มาเพื่อจะเข้าใจปัจจุบันได้ดีขึ้นเท่านั้น แต่รวมถึงการวิเคราะห์ปัจจุบันในฐานะจุดเริ่มต้นที่จะนำกลับไปสู่การมองอดีตอย่างแตกต่างไป อีกนัยหนึ่งคือคำถามของ Mike Bal ว่าด้วยความสัมพันธ์ระหว่างผลงานดั้งเดิมและผลงานร่วมสมัย : "ใครส่องสว่างให้ใคร"[15] หากว่าท้ายที่สุดแล้วยังคงเป็นคำถามที่วกวนเพราะเป็นการใคร่ครวญแบบวกกลับเข้าหางานดั้งเดิม แต่ก็มีแง่ดีที่ช่วยจัดกรอบประเด็นเสียใหม่ซึ่งจะไม่เพียงแต่สรุปอยู่กับแค่การค้นหาเอกสารร่วมสมัยกับผลงาน ไม่ว่าจะเป็นตัวบทหรือภาพก็ตาม แสงสว่างต้องส่องถึงกัน ไม่ได้เพียงแต่ต้อง*มองอย่างถี่ถ้วน* หรือ "อ่านอย่างรอบคอบ" ซึ่งเป็นเรื่องที่กล่าวย้ำกันอย่างไม่หยุดหย่อน แต่คือการยอมรับที่จะมองและอ่านแตกต่างออกไป (รวมถึงเห็น "สิ่งอื่น" ด้วยตามคำเห็นของอาราสส์) ยอมรับว่าเช่นเดียวกับที่ตัวบทต้นเค้าช่วยให้ความกระจ่างต่อภาพ การมองภาพก็อาจช่วยให้ปรับเปลี่ยนการรับรู้ตัวบท ตรงจุดนี้เองที่จะเห็นความสำคัญของข้อเสนอของราชบัณฑิตท่านหนึ่งระหว่างการอภิปรายที่ให้ตีความตัวบทใหม่เพื่อประโยชน์ต่อตัวภาพ กล่าวคือ เมื่ออูฐหายไปภาพจึงเชื้อเชิญให้อ่านตัวบทดั้งเดิมใหม่อย่างละเอียดลออขึ้น การยอมรับการผิดยุคผิดสมัย เช่น การตีความในศตรรษที่ 17 ที่กระทำต่อตัวบทไบเบิล คือการยอมรับสายตาอื่นๆ *นอกเหนือ*ภาพ นอกกรอบภาพ นอกสาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะเพียงอย่างเดียว เช่นนี้แล้ว ภาพจะถูกมองอย่างไร จากสายตาของนักมานุษยวิทยา เช่น โคลัด เลวี-สโตรส (Claude Lévi-Strauss) ?

เลวี-สโตรสกล่าวถึงภาพว่าเป็น "สุดยอด" ของ "งานประเภทละมุนละไม" ของปูแซ็ง และหลังจากวิเคราะห์ภาพ *"เหล่าชนเลี้ยงสัตว์แห่งอาร์คาเดีย"* จึงอุทิศสองบทให้กับภาพ *"เอลีเยเซอร์และเรเบคาห์"* และปิดท้ายด้วยข้อคิดเกี่ยวกับงานของปูแซ็ง[16] คำกล่าวชื่นชมแยกองค์ประกอบภาพออกเป็น "3 ระดับ" ผลงาน

---

[13] Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1993, pp. 439-460.
[14] *Copier créer*. *De Turner à Picasso 300 oeuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, RMN, 1993.
[15] Mieke Bal, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, The University of Chicago Press, 1999, p. 3.
[16] Claude Lévi-Strauss, *Regarder, écouter, lire*, Paris, Plon, 1993, pp. 23-29.

จึงถูกแยกโครงสร้างโดยสายตาการประเมิน : “แต่ละบุคคลเป็นผลงานชิ้นเยี่ยม แต่ละกลุ่มคนก็เป็นผลงานชั้นยอดอีกชิ้นหนึ่ง และทั้งหมดจึงประกอบขึ้นเป็นภาพโดยรวม” จะเห็นว่าการแบ่งแยกระดับเป็นการรื้อฟื้นมโนทัศน์แบบมนุษยนิยมเรื่อง istoria ของอัลแบร์ติอยู่อย่างกลายๆ องค์ประกอบโครงสร้างของจิตรกรรมจึงถูกจับแบ่งแยกออกเป็นส่วนเพื่อสาธิตถึงเอกภาพทั้งหมดที่ประกันความสำเร็จทางสุนทรียศาสตร์ ผลโดยรวมในบั้นปลายซึ่งเป็นที่ยอมรับ (“ผลงานชิ้นยอดเยี่ยม”) แบ่งส่วนออกเป็นองค์ย่อยที่ต่างไม่ได้สูญเสียความสมบูรณ์แบบ ในการจัดแบ่งโครงสร้างเช่นนี้โดยวาทกรรมจึงทำให้พบสิ่งที่ผู้เขียนเห็นว่าคือ “กุญแจของภาพ”

เลวี-สโตรสผู้เขียนตำรา “*มอง ฟัง อ่าน*” (Regarder, écouter, lire) ทำตามกิริยาแรกของตำรายามเมื่ออยู่ต่อหน้าภาพ โดยแสร้งมีสายตาใสซื่อเหมือนการมาพบกันครั้งแรกของนักมานุษยวิทยากับความจริงทางสังคมอันไม่เป็นที่รู้จัก : “ลองเข้าหาภาพราวกับเป็นผู้ชมที่เห็นภาพเป็นครั้งแรก สายตาถูกดึงดูดก่อนอื่นใดโดยตัวเอกทั้งคู่” แล้วผู้เขียนจึงปฏิบัติภารกิจในบทบาทของผู้พรรณนา จัดวางกรอบสายตาในฐานะตัวนำทางสู่ภาพ สาระของภาพที่ประมวลอยู่ในตัวของสองคู่เอกถูกแยกแยะออกมาทันทีราวกับว่าบทอภิปรายของฟิลิปป์ เดอ ชองแปญ และบทพรรณนาของเฟลิเบียงซึ่งต่างเอ่ยถึงบุคคลหลักทั้งสองเป็นอันดับแรก ได้ทิ้งร่องรอยไว้ในบทวิเคราะห์ของเลวีสโตรส ตลอดตัวบทสั้นๆ นี้ปรากฏคำที่เชื่อมโยงกับจักษุผัสสะซึ่งย้ำกิจปฏิบัติหลักและแรกเริ่มของผู้พรรณนา (“อาจจะเห็น" “ตา” “สายตา” “ได้เห็น”)

47. Pablo Picasso,
***Three women at the spring*,**
1921, oil on canvas, 203.9 x 174 cm,
New York, Museum of Modern Art.

ทว่าผู้เขียนก็ไม่รีรอหยุดอยู่กับคู่เอกทั้งสองที่เขาจะหวนมาเอ่ยถึงอีกครั้งในย่อหน้าก่อนสุดท้าย บทบรรยายทำให้เห็นการเคลื่อนย้ายของสายตา การโยกย้ายไปมา อันนำพาผู้ชมไปยังกลุ่มหญิงด้านซ้ายอย่างรวดเร็ว และทั้งนี้ โดยไม่ได้ไร้เหตุผลทางรูปทรงหรือทัศนียวิทยา ด้วยว่าตำแหน่งของคู่เอกที่ “เยื้องมาทางขวาพอสมควร” เหมือนจะแนะถึงการเคลื่อนย้ายความสนใจ ในขณะที่ตำแหน่งของทั้งคู่ชักจูงสายตาไปทางซ้าย ยังมีอีกกลุ่มหนึ่งที่สร้างความตัดต่าง คือกลุ่มหญิงทางขวาที่เรียกร้องความสนใจของสายตาด้วยเช่นกัน แต่การโยกย้ายของสายตาก็เป็นทั้งในทิศทางด้านข้างและด้านบน เพราะยังมีความตัดต่างอีกอย่างที่มีลักษณะตั้งนิ่งไม่ไหวติง มาจาก “กลุ่มอาคารด้านบนพอดี” ผู้อ่านจะสังเกตว่ากรอบสายตามีกรอบทิศทางเติมเข้ามาอยู่สม่ำเสมอ (ตรงพื้นหน้า ตรงกลาง ทางขวา ด้านซ้าย ด้านบน ซึ่งย้ำซ้ำให้นึกถึงบทพรรณนาของดิเดอโรที่ผู้เขียนกล่าวบอกว่า “พูดมาก”...) จะเห็นว่ายังขาดแต่การเปิดไปในระยะไกลหรือกรอบทางทัศนียวิทยาแม้ว่าคำนี้จะถูกเอ่ยออกมา และแม้ว่าผู้เขียนได้ระบุถึงอาคารตรงพื้นหลังที่กลับถูกบรรยายว่าอยู่ “ด้านบน” จึงราวกับว่าสายตาที่แสร้งว่าบริสุทธิ์ เถื่อน ได้ละเอามายาความเป็นสามมิติไว้เพื่อจะขุดความลึกนี้ต่อมาในตอนท้ายสุด หากว่าสำหรับผู้ชมทุกคนแล้ว เป็นที่ชัดเจนว่าสาระสำคัญอยู่ตรงพื้นหน้า และสำหรับผู้ชมที่มีความรู้แล้ว “ชายผู้หนึ่ง (คนเดียวในกลุ่มคนทั้งหมด) และหญิงนางหนึ่ง (อยู่) ในการเผชิญหน้าเชิง

สัญลักษณ์ว่าด้วยพิธีวิวาห์ที่กำลังตระเตรียม” แต่ก็ไม่ใช่เรื่องง่ายที่จะมีสายตาแบบนักมานุษยวิทยาซึ่งในที่นี้ได้จัดการดึงเอาความหมายของผลงานออกมา ดังนั้นเมื่อจบบทพรรณนาช่วงแรก เขาจึงได้ตั้งข้อสังเกตและคำถาม : “เมื่อมองโดยรวม ภาพเล่นอยู่กับลักษณะตรงข้ามระหว่างสภาวะเสถียรและอเสถียรภาพ ระหว่างการเคลื่อนไหวและการไม่ไหวติง แล้วจะมีความหมายว่าอะไรหรือไม่?” แน่นอนว่าเป็นคำถามเชิงโวหารซึ่งพาดพิงไปถึงการค้นหาความหมายของหญิงยืนเอนสะโพกทางขวาซึ่งเป็น “กุญแจของภาพ” สายตาแบบเถื่อนบริสุทธิ์จึงเริ่มต้นขึ้นเพื่อ*เรียนรู้ที่จะมอง*และตั้งคำถามไปในตัว ด้วยกลไกในลักษณะนี้และการแยกมโนทัศน์ออกมาดังนี้ ภาพจึงจะเผยความหมายออกมา

บทพรรณนาภาพจึงตรวจสอบโครงสร้างทางรูปทรงของภาพเพื่อเข้าสู่ความหมายที่ภาพอาจจะเก็บไว้ การลดทอนผลงานให้เป็นเพียงการขัดแย้งแบบทวิลักษณ์ด้วยการวิเคราะห์รูปทรงแต่ยังไม่ได้พรรณนาถึงความเคลื่อนไหวหรืออารมณ์ใดๆ ดูจะเป็นการรีบเร่งตั้งประเด็นเกินไปแม้เราอาจเข้าใจความกระชับของโวหารคำกล่าว ดังนั้นเพื่อจะก่อความหมาย เลวี-สโตรสจึงจำเป็นต้องทวนบางเหตุการณ์*จากประวัติศาสตร์* กล่าวคือ คำยืนยันของเลอเบริงเรื่องการทำงานอย่างไตร่ตรองเป็นที่สุดของจิตรกร รวมทั้งเรื่องย่อจาก “*ปฐมกาล 24*” อันเป็นตัวบทที่มาของภาพ ความหมายฝังรากอยู่ในตัวอักษรที่ระบุบอกเจตจำนงของอับราฮัมผู้ไม่ต้องการให้อิสอัคแต่งงานกับหญิงในพื้นที่ที่ตนอยู่ แต่ต้องเป็นหญิงจากดินแดนไกล จากรากเหง้าดั้งเดิมของตน ดังนี้แล้วอีกมโนทัศน์หนึ่งจึงแย้มเปิดออกมาเป็นตัวบ่งชี้ นั่นคือ เรื่องของชาติพันธุ์และผืนแผ่นดินที่เข้ามาปะปนกับมโนทัศน์เรื่องความถาวรและไม่เสถียร ความเคลื่อนไหวและความนิ่ง สายตาที่บอกว่าใสซื่อจึงเติมเต็มด้วยการอ่านตัวบทศักดิ์สิทธิ์อย่างแยบยล กระบวนการเช่นนี้จึงรวมอยู่ในคำแนะนำอันลือชื่อของจิตรกรให้อ่าน “เรื่องราวและภาพเพื่อดูว่าแต่ละสิ่งเข้ากันกับหัวข้อหรือไม่” เลวีสโตรสนำตัวบทกลับมาเจอภาพเพื่อเชื่อมโยงภาพเข้ากับต้นตอที่มา หรือ “ชาติพันธุ์” ทางวรรณศิลป์ การหวนกลับไปยังต้นเค้าดูท่าจำเป็นในแง่ที่ว่าโครงสร้างของภาพเฉกเช่นที่ได้ตีแผ่ออกมานั้นเอื้อต่อการเปิดให้เห็นความหมาย ด้วยเหตุนี้จึงเป็นเรื่องเลื่อนเปื้อนที่จะเชื่อถึงเอกเทศของภาพ ว่าภาพวิเคราะห์ให้เห็นตัวมันเอง หรือว่าภาพจะถ่ายทอดความหมายที่เราจะค้นพบได้ก็ด้วยการวิเคราะห์รูปทรงโครงสร้างอย่างเดียว การนำภาพกลับไปหาตัวบทพื้นฐาน คือการให้ภาพมาเผชิญกับวาทกรรมที่เป็นฐานหนุนอยู่ ทว่าการอ่านตัวบทก็อิงอยู่กับความคิดที่มีมาก่อนอยู่ไม่น้อย การจับคู่ชาติพันธุ์-แผ่นดิน โยงอย่างเลี่ยงไม่พ้นไปถึงตัวผู้เขียนซึ่งเป็นนักมานุษยวิทยาเจ้าของตำรา “*ชาติพันธุ์และวัฒนธรรม*” และ “*ชาติพันธุ์และประวัติศาสตร์*”

เมื่อถูกเรียกว่า “กุญแจของภาพ” ความสำคัญของหญิงยืนเท้าสะเอวจึงย้ำมากขึ้น ความเคร่งขรึมแข็งกร้าว จากท่ายืน (ไม่ใช่จากสายตาของนาง) ยิ่งถูกเน้นมากขึ้นด้วยเพราะนางอยู่ตรงเสาที่มีลูกกลม-นัยน์ตาดังที่ได้วิเคราะห์มาแล้ว ไม่เพียงแต่รูปทรงเหมือนประติมากรรมจะกระตุ้นให้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์ในการอภิปรายของราชบัณฑิตยสถาน นางยังเอื้อให้เกิดการตีความสองลักษณะ ด้านหนึ่งมาจากเลวี-สโตรสที่มองนางเป็น “กุญแจของภาพ” กล่าวคือ ภาพบุคคลที่โดดเด่นด้วยสิ่งก่อสร้างทำให้ “สร้างการสังเคราะห์” ระหว่างชาติพันธุ์และแผ่นดิน โดยมีนัยถึงตัวบทต้นตอที่อับราฮัมสั่งให้เอลีเยเซอร์เดินทางออกจากผืนแผ่นดินปัจจุบันเพื่อคืนสู่เผ่าพันธุ์ดั้งเดิม[17] จึงเห็นได้ว่าการตีความเชิงมานุษยวิทยาอิงอยู่กับตัวบทต้นกำเนิดของภาพ อีกประการหนึ่งคือแค่เพียงปราดตาอ่านบันทึกของเฟลิเบียงก็จะเห็นว่าคู่สัมพันธ์ระหว่างชาติพันธ์-ผืนแผ่นดินนั้นปรากฏอยู่ในที่มาของการว่าจ้างอยู่แต่เดิมที นั่นคือ จิตรกรฝรั่งเศสผู้ไปตั้งรกรากที่โรมตอบคำขอที่มาจาก

---

[17] Denis Mahonได้พยายามตีความสำนวนก่อนหน้าในลักษณะเดียวกันนี้ ภาพซึ่งเขาบอกว่าเป็น “a note of pure fantasy” (บันทึกจากจินตนาการ โดยแท้) กล่าวคือ ภาพแสดงเอลีเยเซอร์ผู้เดินทางมาถึงประเทศถิ่นแดนไกล กระหายน้ำจากบ่อ จึงโยงไปถึงภาพของจิตรกรหนุ่มที่มี “ความกระหายไม่รู้จบต่อกรุงโรม” และพบความเมตตาในตัวผู้ว่าจ้างงานคนหนึ่งคือคาสสิอาโน ดาล โปซโซ (Cassiano dal Pozzo) ซึ่งชื่อสกุลหมายถึง “บ่อน้ำ” พอดิบพอดี ดู Denis Mahon, “The dossier of a picture : Nicolas Poussin’s Rebecca al Pozzo”, *Apollo*, vol LXXXI. n° 37, March 1965, pp. 196-205.

แผ่นดินเกิด คำขอซึ่งมีผลมาจากสายตาการได้เห็นภาพอิตาเลียน เส้นทางของผลงานจึงลอกเลียนการเดินทางของบ่าวผู้รับใช้ในไบเบิลที่ต้องกลับไปสู่ต้นกำเนิดของผู้เป็นนายที่ยังคงอยู่ ณ พื้นที่ใหม่ แต่ปูแซ็งก็ไม่ได้เป็นผู้เฒ่าอับราฮัมที่ควานหาทางจะสืบสานวงศ์ตระกูลและสายพันธุ์ แม้ว่าการส่งผลงานกลับไปฝรั่งเศสจะมีส่วนคงความสัมพันธ์ของจิตรกรกับประเทศแผ่นดินแม่ที่ตนจากมาอย่างถาวรนับแต่ปี 1642 การกลับมาสั้นๆ ครั้งที่พระเจ้าหลุยส์ที่ 13 เรียกตัวนั้นกลับกลายเป็นการผลักดันให้จิตรกรกลับมาโรมอีกครั้งโดยเด็ดขาดและถาวร จิตรกรผู้ไม่มีลูกหลานจึงมีเพียงผลงานประดุจทายาทที่กลับสร้างภาพลักษณ์ให้ปูแซ็งเป็นบิดาของจิตรกรรมฝรั่งเศสในสายตาของศิลปินยุคหลัง *“เอลีเยเซอร์และเรเบคาห์”* ซึ่งเป็นผลจากประดิษฐกรรมการค้นคว้าจึงนำมาซึ่งผลลัพธ์ต่างๆ ดังที่การอภิปรายของราชบัณฑิตยสถานเป็นตัวอย่าง

48. Larry Rivers,
***Detail from Poussin’s* Eliezer and Rebecca,**
1950, crayon, 34 x 42 cm,
artist’s collection.

แต่คำถามคือ มี “กุญแจของภาพ” ที่ช่วยไขและแก้ปมปัญหาได้จริงหรือ? ผลงานของปูแซ็งมีปริศนาให้ไข ความลับให้ต้องตีแผ่ในแต่ละครั้งที่ต้องวิเคราะห์หรือ? ที่น่าชวนฉงนที่สุดคือการเห็นทั้งความคลุมเครือของการเล่าเรื่องและของความหมาย และหนทางภายในตัวที่ช่วยอธิบายและไขความกระจ่างความหมายทู่ที่อื้อ (sens obtus) ราวกับว่าปูแซ็งชื่นชอบที่จะซ้อนเกมผ่านกลไกทางรูปทรงที่เก็บกุมความหมายไว้ในตัว (ความหมายตรงหรืออ้อม) กุญแจไม่ได้ให้ไว้ แต่มาจากการเลือก กล่าวคือเกมไม่ได้จบเมื่อผลงานเสร็จสิ้น กุญแจถูกเลือกจากมุมมองใดมุมมองหนึ่งที่อาจเป็นจริยศาสตร์หรือชาติพันธุ์ตามแต่เรื่องราว (เรเบคาห์ในฐานะแม่ของมนุษยชาติ) และมานุษยวิทยาตามแต่การอ่านแบบควบคู่ชาติพันธุ์–ผืนแผ่นดิน ทว่าโดยหลักแล้วกุญแจก็ไม่ใช่ผลสำเร็จในตัว แต่เปิดไปยังสิ่งอื่น การเลือกบุคคลที่เป็นกุญแจภาพเป็นหนทางโยงไปยังสิ่งอื่น

นางผู้เป็น “กุญแจของภาพ” ไม่ได้ถูกอ้างอิงไว้ในตัวบท จึงจำเป็นต้องมอง เพราะด้วยท่าทางของนางตลอดจนจุดที่ยืนอยู่ซึ่งมีความหมายอย่างสูงนั้น นางจึงหมุดหมายพื้นที่ของสายตา ไม่เพียงแต่การตีความแบบที่สองในแง่สายตานี้จะเป็นการคำนึงถึงเครือข่ายทางรูปทรงในภาพ แต่การรับงานดังที่บทอภิปรายของราชบัณฑิตยสถานได้ริเริ่มนั้น (การวิพากษ์ลักษณะเหมือนรูปปั้นของนาง) พาดพิงถึงความทรงจำร่วมอย่างแน่นอน หากว่าจิตรกรจำนวนมากพึงพอใจที่จะคัดลอกภาพของหญิงคนนี้ (รวมทั้งเพื่อนอีกสอง) ผลงานพวกเขาก็แนะอยู่ไม่น้อยถึงความสำคัญที่ปูแซ็งให้กับบทบาทเชิงรูปทรงและการเล่าเรื่องของนาง แองก์รส์รวมนางไว้ในภาพคัดลอก Hans Reinholdt von Marées (1837-1887) แยกนางออกมา François และ Xavier Lalane ก็เลือกคัดลอกภาพนางบนกระดาษที่ใช้ศึกษาภาพบุคคลต่างๆ ที่ลอกมาจากงานของปูแซ็ง ศิลปินอเมริกัน Larry Rivers เลือกที่จะเซ็นชื่อตรงเหยือกที่ให้นางเท้าแขน เห็นครึ่งตัว (รูปที่ 48) ลายเซ็นบันทึกจึง

ทั้งเหลือล้นและเป็นนามนัย : “a detail of Poussin’s “Eliezer Rebecca Rivers 50”[18] มีชื่อสี่บุคคลรวมอยู่ในลายเซ็น ยกเว้นหญิงสองคนที่ลอกมา โดยเฉพาะนางผู้มีสัดส่วนหนาใหญ่ยืนเอียงสะโพกและครอบคลุมความสูงทั้งหมดและความกว้างสามในสี่ส่วน หากว่านางผู้ไร้นามไม่ได้ถูกระบุไว้ในตัวบทไบเบิล นั่นก็คือว่านางเป็นเพียงภาพวาดบุคคลที่เชิญชวนให้เอ่ยกล่าวถึงนางโดยการมองดูนาง ในฐานะ “กุญแจของภาพ” นางประมวลเหตุผลการเป็นผลงานที่สร้างขึ้นมาเพื่อสายตา หรืออีกนัยหนึ่งคือ นางแย้งคำเรียกร้องของปูแซ็ง (ที่ดูจะมีความสำคัญอย่างมากต่อเหล่านักตีความปัจจุบัน) ให้อ่านเรื่องราวและภาพ เพราะสาระสำคัญอยู่ในทั้งภาพที่ต้องมอง ไม่น้อยไปกว่าตัวบทที่ต้องอ่าน

การสืบหา “กุญแจ” (จากตัวบทหรือจากรูปทรง) ที่จะเปิดไปสู่ความหมายลึกซึ้งของภาพ ยิ่งดูเป็นเรื่องตามอำเภอใจเพราะมีสมมติฐานล่วงหน้าถึงความหมายที่ถูกกำหนดทิศทางแล้วนับแต่เริ่ม เพราะเสี่ยงที่จะจมลงกับความเมามายสืบค้นจากการอ่านตำราและกับรายละเอียดยิบย่อยไร้ความหมายอันใด และสุดท้ายก็เพราะว่าอาจนำไปสู่ความหมายหนึ่งเดียวที่เป็นเหตุเป็นผล ความหมายแบบอุดมคติที่จะกีดกันข้อขัดแย้งอื่นๆ ซึ่งร่วมเป็นส่วนหนึ่งในสาระของภาพเช่นกัน เนื่องจากว่ากุญแจมาจากการเลือก จึงเท่ากับว่ากุญแจมาจากกิจปฏิบัติของผู้ชมเอง แต่กุญแจก็ไม่ได้อยู่ที่ตัวผู้ชมมากไปกว่าอยู่ในภาพ “กุญแจ” อาจเพียงแต่ไม่ปรากฏออกมาเป็นรูปเป็นร่าง อยู่ห่างออกมาระหว่างภาพและผู้ชม ในพื้นที่นอกกรอบที่มีรูปสัญญะลอยล่องอยู่ ตรงที่ซึ่งจะเห็นเงาของอูฐที่ตามหาประดุจกุญแจอันสามารถจะกำหนดและปิดเรื่องราวที่วาดในภาพ กุญแจการอ่านจึงน่าจะคงอยู่ในสภาพที่หายตัวไป หรือแม้กระทั่ง ล่องหนจนเกินไป (ไม่มีอูฐสักตัวเดียวปรากฏ) กระทั่งกระตุ้นให้เกิดการถกอภิปรายและการคิดใคร่ครวญต่างๆ ตามมาที่จะถมช่วงห่างระหว่างกายทั้งสอง ระหว่างผู้ชม-ภาพ ตัวบท-ภาพ จิตรกรรมในฐานะพื้นที่ของวาทกรรม (ผลิตวาทกรรมที่จะติดอยู่ตรงนั้น) และเต็มไปด้วย “ความงามแตกต่างกัน” จึงจัดแจงพื้นที่ว่างที่กุญแจหลุดหายไป เอกเทศและความพอเพียงในตัวผลงานดังที่นักวิจารณ์ทั้งหลายเน้นย้ำนักหนาจึงมีอีกด้านเป็นการต้องพึ่งพาและความว่างเปล่าอันมีส่วนสร้างความเสร็จสมบูรณ์ทางสุนทรียศาสตร์ของผลงานชิ้นหนึ่งอยู่ด้วยไม่น้อย ด้วยว่า อาจจะรื่นรมย์เช่นกันที่จะยึดเอาคำพูดของจิตรกรตามตัวอักษร : “ข้าพเจ้าไม่ได้ละเลยสิ่งใด” ไม่แม้แต่ความว่างในฐานะพื้นที่กุญแจของทุกกระบวนการคิดเกี่ยวกับจิตรกรรม ระหว่างผ้าใบที่เป็นเสมือนของกำนัลที่ศิลปินมอบให้และสายตาจึงปรากฏมีพื้นที่ว่างทอดตัวอยู่ประดุจพื้นที่ของการตอบแทนจากฝ่ายผู้ชม

---

[18] ดูสูจิบัตรนิทรรศการ *Copier Créer. De Turner à Picasso : 300 oeuvres inspirées par les maîtres du Louvre, op. cit.*

รายการภาพประกอบ

1. Nicolas Poussin, *Eliezer and Rebecca*, 1648, oil on canvas, 118 x 197 cm, Paris, Louvre.
2. Nicolas Poussin, *Éliezer and Rebecca*, 1627-1629, oil on canvas, 93 x 117 cm, private coll.
3. Nicolas Poussin, *Eliezer and Rebecca*, 1661-1664, oil on canvas, 96,5 x 138 cm, Cambridge, Fitzwilliam Museum.
4. Francesco Solimena, *Rebecca at the well*, 1710, oil on canvas, 72 x 63 cm, Leningrad, The Hermitage.
5. Guido Reni, *Virgin sewing with her companions,* oil on canvas, 146 x 205 cm, Leningrad, The Hermitage.
6. Nicolas Poussin, *Bacchanal before a Statue of Pan*, 1631-33, oil on canvas, 100 x 142,5 cm, London, National Gallery.
7. Nicolas Poussin, *Achilles and Daughters of Lycomede*. 1656, oil on canvas, 100.5 x 133.5 cm, Richmond, Virginia Museum of Fine Arts.
8. Nicolas Poussin, *Achilles and Daughters of Lycomede*. 1651, oil on canvas, 96.5 x 129.5 cm., Boston, Museum of Fine Arts.
9. Nicolas Poussin, *The Finding of Moses*, 1647, oil on canvas, 121 x 195 cm, Paris, Louvre.
10. ซ้าย Nicolas Poussin, *Eliezer and Rebecca* (detail). ขวา Alesso Baldovinetti, *The Annunciation*, 1447, tempera on wood, 167 x 137 cm, Florence, Uffizi.
11. Nicolas Poussin, *The Shepherds of Arcadia*, 1627, oil on canvas, 101 x 82 cm, Chatsworth.
12. Nicolas Poussin, *The Shepherds of Arcadia*, 1638, oil on canvas, 85 x 121 cm, Paris, Louvre.
13. Vienna Manuscript of the G*enesis*, folio VII/13, 5th c.
14. Gerbrandt Eeckhout, *Eliezer and Rébecca.* 1661, oil on canvas, London, National Gallery.
15. Marc Chagall, *Eliezer and Rebecca.*
16. Nicolas Poussin, *Eliezer and Rebecca* (detail).
17. Philippe de Champaigne, *Vanity*, XVII˚ c., oil on panel, 28.4 x 37.4 cm, Le Mans, musée de Tessé.
18. Nicolas Poussin, *The Blinds of Jericho*, 1650, oil on canvas, 176 x 119 cm, Paris, Louvre.
19. Nicolas Poussin*, The Seven Sacraments: Marriage,* 1647, oil on canvas, 117 x 178 cm, Edinburgh, National Gallery of Scotland.
20. Nicolas Poussin, *The Ordination*, 1647, oil on canvas, 117 x 178 cm, Edinburgh, National Gallery of Scotland.
21. Jean Auguste Dominique Ingres, *Eliezer and Rebecca*, (after Poussin), 1805, oil on canvas, 46 x 37.8 cm, Marseille, musée des Beaux-Arts.
22. Nicolas Poussin, *Artists' Studio*, drawing, Florence, Gabinetto Disegni e Scampe, Gallerie degli Uffizi.
23. ภาพประกอบตำรา André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*.
24. Nicolas Poussin, *The Judgment of Solomon*, 1649, oil on canvas, 101 x 150 cm, Paris, Louvre.

25. Nicolas Poussin, *Extreme Unction*, 1636-1640, oil on canvas, 95.5 x 121 cm, Belvoir Castle, Grantham (Leicestershire).
26. Nicolas Poussin, *Eliezer and Rebecca*, 1647-1648, 185 x 256 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts.
27. Nicolas Poussin, *The Continence of Scipio*, 1640, oil on canvas, 114.5 x 163.5 cm, Moscow, Pushkin Museum of Fine Arts.
28. Nicolas Poussin, *Eliezer and Rebecca* (detail).
29. Léon Davent (after Primaticcio), *Eliezer and Rebecca*, 1543-1544, etching, 29.5 x 27 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France.
30. Nicolas Poussin, *Summer*, 1660-1664, oil on canvas, 118 x 160 cm, Paris, Louvre.
31. Nicolas Poussin, *Eliezer and Rebecca* (detail).
32. Elisabetta Sirani, *Eliezer and Rebecca*, oil on canvas, 265 x 221 cm, Florence, Palazzo Pitti.
33. Nicolas Poussin, *Eliezer and Rebecca* (detail).
34. Nicolas Poussin,*The Annunciation*, 1657, oil on canvas, 104.3 x 103.1 cm, London, The National Gallery.
35. Nicolas Poussin, *Eliezer and Rebecca* (detail).
36. Jean Baptiste Greuze, *L'Accordée de Village*, 1761, oil on canvas, 92 x 117 cm, Paris, Louvre.
37. Nicolas Poussin, *Christ and the Woman taken in Adultery*, 1653, oil on canvas, 122 x 195 cm, Paris, Louvre.
38. Nicolas Poussin, *The death of Saphira*, 1653, oil on canvas, 122 x 199 cm, Paris, Louvre.
39. Nicolas Poussin, *The Rape of the Sabine Women*, 1637-1638, oil on canvas, 159 x 206 cm, Paris, Louvre.
40. Nicolas Poussin, *Pan and Syrinx*, 1637-38, oil on canvas, 106 x 82 cm, Dresden, Gemäldegalerie.
41. Giovanni Battista Piazetta, *Rebecca at the well*, 1740, oil on canvas, 102 x 137 cm, Milan, Pinacoteca di Brera.
42. Giandomenico Tiepolo, *Rebecca at the well*, 1751, oil on canvas, 84 x 105 cm, Paris, Louvre.
43. Nicolas Loir, *Eliezer and Rebecca*, oil on canvas, 31 x 44 cm, Angers, Musée des Beaux-Arts.
44. Antoine Coypel, *Eliezer and Rebecca*, 1701, oil on canvas, 125 x106 cm, Paris, Louvre.
45. Sébastien Bourdon, *Eliezer and Rebecca,* 1664–69, oil on canvas, 144.1 x 199 cm, Boston, Museum of Fine Arts.
46. Sébastien Bourdon, *Eliezer and Rebecca*, oil on canvas, 144 x 111 cm, Blois, musée des Beaux-Arts.
47. Pablo Picasso, *Three women at the spring*, 1921, oil on canvas, 203.9 x 174 cm, New York, Museum of Modern Art.
48. Larry Rivers, *Detail from Poussin's* Eliezer and Rebecca, 1950, crayon, 34 x 42 cm, artist's collection.

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

พระคริสตธรรมคัมภีร์ (Thai Holy Bible), Thailand Bible Society, 2003.

ภาษาต่างประเทศ

บทอภิปรายของราชบัณฑิตยสถานทางศิลปะของฝรั่งเศส

Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^{o} siècle, éd. établie par Alain Mérot, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996, pp. 130-139.

Les Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, édition critique sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel, tome I vol. I : 1648-1681, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2007.

ตำราและบทความ

ABÉCASSIS Armand, *Puits de guerre, source de paix. Affrontements monothéistes*, Seuil, 2003.

ALBERTI Leon Battista, *De la Peinture*, Livre I, trd. J.L. Schefer, Paris, Macula, 1992.

ALTER Robert, *L'art du récit biblique*, trad. de l'anglais par Paul Lebeau et Jean-Pierre Sonnet (*The Art of Biblical Narrative*, New-York, 1981), Éditions Lessius, 1999.

ARASSE Daniel,

1992 : *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion.

1997 : *Le sujet dans le tableau*, Flammarion.

2004 : *Histoire de la peinture*, Paris, Denoël.

BAL Mieke, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, The University of Chicago Press, 1999.

BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Éditions de l'Étoile, Seuil, 1980.

BEAUCHAMP Paul, "Isaac s'appelle "Rire" ", in *Cinquante portraits bibliques*, Seuil, 2000, pp. 33-37.

BENADIBA Moïse, "Chutes et rechutes ; coup de foudre biblique (Rebecca)", http://perso.wanadoo.fr/psycause/025/025_rebecca.htm

La Bible. Ancien Testament 1, 1989, Le Livre de Poche.

BLANC Charles, *Histoire des peintres de toutes les écoles. École française*, tome I, Paris, Librairie Renouard, 1865.

BONNEFOY Yves, *Dessin, couleur et lumière*, Paris, Mercure de France, 1995.

BULL Malcolm, "Poussin and Josephus", *Gazette des Beaux-Arts*, avril 2002, pp. 331-338.

CAMBRY J. de, *Essai sur la vie et sur les tableaux du Poussin*, Rome-Paris, an VII (1798-1799).

CANIZARES Michèle Bundorf, *Decamps et son public, suivi du catalogue des peinture de Decamps*, thèse, 2 vol.

CÉSAIRE D'ARLES, *Sermons sur l'Écriture*, tome I (sermons 81-105), texte critique par G. Morin, intr. par Joël Courreau, Paris, Cerf, 2000.

CHASTEL André,
1981 : "La sphère et le cube", *L'Avant-guerre*, 2, pp. 3-8.
1995 : *L'art français. Ancien Régime 1620-1775*, Flammarion.

Château de Blois, Musée des Beaux-Arts, RMN, 2003.

CLEMENT Charles, *Études sur les Beaux-Arts en France*, Paris, Lévy, 1865.

Copier créer. De Turner à Picasso 300 oeuvres inspirées par les maîtres du Louvre, RMN, 1993.

COURTHION Pierre, *Nicolas Poussin*, Paris, Librairie Plon, 1929.

CROPPER Elizabeth,
1980 : "On Beautiful Women, Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style", *The Art Bulletin*, vol. LXII, pp. 570-583.

1996 : *"Toucher le regard*. Le Christ guérissant les aveugles *et le discours de la peinture*", in *Nicolas Poussin 1594-1665*, actes du colloque au musée du Louvre, 19-21 octobre 1994, 2 tomes, Paris, pp. 603-626 (tome 2).

CROPPER Elizabeth and DEMPSEY Charles, *Nicolas Poussin. Friendship and the love of painting*, Princeton University Press, 1996.

DAMIAN Véronique et ROSENBERG Pierre, *Nicolas Poussin*, Éditions d'art Somogy, Paris, 1994.

DAMISCH Hubert, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1993.

DE PILES Roger,

1672 : *L'art de peinture de Charles-Alphonse du Fresnoy*, traduit en français, enrichi de remarques, augmenté d'un dialogue sur le coloris ; Minkoff Reprint, Genève, 1973.

1708 : *Cours de peinture par principe* ; rééd. Gallimard, 1989.

1715 : *L'Idée du Peintre parfait* ; rééd. Gallimard, 1993.

DESJARDINS Paul, *Poussin*, Paris, Librairie Renouard, éd. Henri Laurens, 1903.

DÉMORIS René, "À propos d'une délectation perdue : les avatars de l'imitation", in *Les fins de la peinture*, actes du colloque organisé par le Centre de Recherches Littératures et Arts Visuels, 9-11 mars 1989, Éd. Desjonquères, 1990, pp. 232-244.

DEMPSEY Charles, "Poussin's *Ectasy of Saint Paul* : Charles Le Brun's 'over-interpretation', in *Commemorating Poussin. Reception and Interpretation of the Artist,* edited by Katie Scott and Genevieve Warwick, Cambridge University Press, 1999, pp. 114-133.

Dessein d'après Poussin, Chapelle des petits-Augustins, du 7 février au 5 mars 1991, ENSBA, Paris, 1991.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Editions de Minuit, 1990.

DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719 ; rééd. École nationale supérieure des Beaux-arts, 1993.

FÉLIBIEN André*, Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Londres, David Mortier, 1705 ; rééd. dans *Vies de Poussin*, Macula, 1994.

FRÉART DE CHAMBRAY Roland, *Idée de la perfection de la peinture*, Mans, 1662 ; Minkoff Reprint, Genève, 1973.

FUCHS Esther, "Structure and patriarchal functions in the biblical betrothal type-scene : some preliminary notes", *Journal of Feminist Studies in Religion*, v. 3, 1987, pp. 7-13.

FUMAROLI Marc, "*Muta eloquentia* : la vision de la parole dans la peinture de Nicolas Poussin", in *L'école du silence. Le sentiment des images au XVII° siècle*, Paris, Flammarion, pp. 189-231.

GARNIER Nicole, *Antoine Coypel 1661-1722*, Arthéna, 1989.

GAUTIER Théophile, *Guide de l'amateur au Musée du Louvre*, 1867, rééd. Séguier, 1994.

GIDE André, *Poussin*, Paris, Au Divan, 1945.

GILLET Louis, *La peinture de Poussin à David*, Paris, Librairie Renouard, 1935.

GLEN Thomas L., "A Note on Poussin's Rebecca and Eliezar at the Well of 1648"*, The Art Bulletin,* 57, June 1975, pp. 223-224.

GOLDSTEIN Carl,

1966 : "The meaning of Poussin's Letter to de Noyers", *The Burlington Magazine*, vol. 108, pp. 233-239.

1969 : "A Drawing by Poussin for his Moses Defending the Daughters of Jethro : The Genesis of the Painting Reexamined", *Bulletin of the Rhode Island School of design*, 55, 1969, pp. 2-11.

Grand Siècle. Peinture française du XVII˚ siècle dans les collections publiques françaises, RMN, 1993.

GUSTIN-GOMEZ Clémentine, *Charles de la Fosse 1636-1716*, 2 vol. (I. *Le maître des Modernes*, II. *Catalogue raisonné*), Dijon, Éditions Faton, 2006.

HOURTICQ Louis, *La jeunesse de Poussin*, Hachette, 1937.

HUGHES Christopher G., "*Embarras* and *Disconvenance* in Poussin's *Rebecca and Eliezar at the Well"*, *Art History*, vol. 24, n° 4, sept. 2001, pp. 493-519.

JAFFÉ M., "Poussin and Reni" , in *Etudes d'art français offertes à Charles Sterling*, Paris, 1975, pp. 213-216.

JOSÈPHE Flavius, *Les Antiquités juives. Livres I a III*, tr. Étienne Nodet, Cerf, 1990.

JULLIAN René, "Poussin et le Caravagisme", in *Actes du Colloque International Nicolas Poussin*, Éditions du Centre National de la recherche scientifique, 1960, pp. 225-232.

KRAUSE Katharina, "Die Kamele des Eliezers und die Elephanton des Porus", *Marburger- Jahrbuch-fur-Kunstwissenschaft*, v. 24, 2000, pp. 213-230.

LAGERLÖF Margaretha Rossholm, "The crossroads of art : the subjective, the performative, and the aesthetic. Featuring Poussin's *Eliezer and Rebecca at the well* (1648)", *Word & Image*, vol 18, no 4, October-December 2002, pp. 357-371.

LECOQ Anne Marie, *La leçon de peinture du duc de Bourgogne. Fénelon, Poussin et l'enfance perdue*, Le Passage, 2003.

LEE R. W., *Ut Pictura Poesis. Humanisme & Théorie de la peinture. XV°-XVIII° siècles*, traduit et mise à jour par Maurice Brock, Macula, 1991.

LEMONNIER Henri, *L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, Paris, Hachette, 1893.

LÉVINAS Emmanuel, *Éthique et Infini*, Paris, Fayard, 1982.

LEVI-STRAUSS Claude,
1950 : Introduction à *Sociologie et Anthropologie* de Marcel Mauss, PUF, pp. 48-49.
1993 *: Regarder, écouter, lire*, Paris.

MACGREGOR Neil, "Plaidoyer pour Poussin peintre", in *Nicolas Poussin 1594-1665*, catalogue d'exposition, Paris, RMN, 1994, pp. 118-120.

MAGNE Émile, *Nicolas Poussin, premier peintre du roi*, Paris, 1914.

MAHON Denis, "The dossier of a picture : Nicolas Poussin's "Rebecca al Pozzo" ", *Apollo*, vol. LXXXI, nº 37, March 1965, pp. 196-205.

MARIN Louis,
1988 : "Mimesis et description", *Word & Image*, 4(1), janvier-mars 1988, pp. 25-36.
1995 : "Récompenses d'un regard, ou Moïse tiré des eaux", in *Sublime Poussin*, Seuil, 1995, pp. 175-185.
1997 : *Détruire la peinture*, Champs, Flammarion, 1997.

McTIGHE Sheila, *Nicolas Poussin's Landscapes Allegories*, Cambridge University Press, 1996.

MICHEL Patrick, *Mazarin, prince des collectionneurs. Les collections et l'ameublement du cardinal Mazarin (1602-1661). Histoire et analyse*, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, Paris, 1999.

MIGNOT Claude et THUILLIER Jacques, "Collectionneur et Peintre au XVII° : Pointel et Poussin", *Revue de l'art*, 39, 1978, pp. 39-58.

MIRIMONDE A. P. de, *Le langage secret de certains tableaux du musée du Louvre*, Paris, RMN, 1984.

MONTAGU Jennifer,
1968 : "The painted Enigma and French Seventeenth-Century Art", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXI, pp. 307-35.

1992 : “The theory of the musical modes in the Académie royale de Peinture et de Sculpture”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol 55, pp. 233-250.

NAU Clelia, *Le temps du sublime. Longin et le paysage poussinien,* Presses Universitaires de Rennes, 2005.

Nicolas Poussin 1594-1665, cat. exp. par P. Rosenberg et L. A. Prat, Galerie nationale du Grand Palais, 27 septembre 1994 - 2 janvier 1995, RMN, 1995.

OIGÈNE, *Homélies sur la Genèse*, tra. et notes de Louis Doutreleau, S.J., intro. De P. Henri de Lubac, S.J., Paris, Cerf, 1943.

PACE JEANSONNE Sharon, “Images de Rebekah : from modern interpretations to biblical portrayal”, *Biblical Research*, XXXIV, 1989, pp. 33-52.

PALLUCCHINI Rodolf, *Piazetta*, Aldo Martello Editore, Milano, 1961.

POSNER Donald, “A Poussin-Caravaggio Connection”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 28, 1965, pp. 130-133.

POUSSIN Nicolas, *Lettres et propos sur l’art*, textes établis et présentés par Anthony Blunt, l'avant-propos de Jacques Thuillier, Coll. Savoir : sur l'art, Paris, Hermann, 1989.

PUTTFARKEN Thomas, “Poussin’s thoughts on painting”, in *Commemorating Poussin. Reception and Interpretation of the Artist*, ed. by Katie Scott and Genevieve Warwick, Cambridge University Press, 1999, pp. 53-75.

RAND Olan A., “Philippe de Champaigne and the *Ex-Voto* of 1662 : A Historical perspective”, *The Art Bulletin*, LXV, March 1983, pp. 78-93.

REY Robert, *Poussin*, Lausanne, 1960.

ROSENBERG Pierre,

1991 : “Plaidoyer pour la peinture mythologique”, in *Les Amours des Dieux. La peinture mythologique de Watteau à David,* cat. exp., Paris, Philadelphie, Fort Worth, 1991, pp. XIV-XIX.

1994 : *Nicolas Poussin (1594-1665)*, catalogue raisonné des dessins, tome II, ed. Leonardo, Milan.

SCHNAPPER Antoine, “De Nicolas Loir à Jean Jouvenet. Quelques traces de Poussin dans le troisième tiers du XVII° siècle”, *La Revue du Louvre et des Musées de France*, n° 3, 1962, pp. 115-122.

SCHNEIDER Pierre, *Le voir et le savoir. Essai sur Nicolas Poussin*, Mercure de France, 1994.

Sébastien Bourdon, 1616-1671, catalogue critique et chronologique de l’oeuvre complet, Paris, RMN, 2000, pp. 392-393.

SONTAG Susan, *Against Interpretation and Other Essays*, Farrar, Straus & Giroux, 1966.

TEUGELS Lieve, “The anonymous matchmaker : an enquiring into the characterization of the servant of Abraham in Genesis 24”, *Journal for the Study of the Old Testament*, 65, 1995, pp. 13-23.

THUILLIER Jacques, “Les Observations sur la peinture » de Charles-Alphonse Du Fresnoy”, in *Walter Friedländer zum 90. Geburtstag. Eine Festgabe*, Berlin, De Gruyter, 1965, pp. 193-210.

TOULONGEON François Emmanuel (comte de), *Manuel du Muséum français, avec une description analytique et raisonnée de chaque tableau, indiqué au trait par une gravure à l’eau forte, tous classés par écoles, et par oeuvre des grands artistes*, Paris, chez Treuttel et Wurtz, 1802 (t. 1, sans pagination).

VAN HELSDINGEN H.W., “Summeries of two lectures by Philippe de Champaigne and Sebastien Bourdon, held at the Paris Académie in 1668”, *Simiolus*, XIV, 1984, pp. 163-178.

Vies de Poussin, Paris, Macula, 1994.

VOGELS Walter,

1994 : “Job's Superficial Faith in His First Reactions to Suffering”, *Église et Théologie*, 25, pp. 343-359.

1996 : *Abraham et sa légende*, Cerf, pp. 312-336.

WARWICK Genevieve, “Nicolas Poussin and the arts of history, in *Commemorating Poussin. Reception and Interpretation of the Artist,* edited by Katie Scott and Genevieve Warwick, Cambridge University Press,1999,pp. 134-154.

WATELET Claude-Henri, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, tome II, 1792, pp. 333-337 (Genève, Minkoff Reprints, 1972).

การเผยแพร่ – Output

การใช้ประโยชน์และเผยแพร่งานวิจัยได้ดำเนินควบคู่กันไปนับแต่ต้น ซึ่งทำให้ได้รับฟังทรรศนะคำวิจารณ์แตกต่างออกไป และสร้างผลสืบเนื่องกับการปรับบทวิเคราะห์ ทั้งนี้โดยดำเนินไปโดยรวม 3 ลักษณะด้วยกัน

1. การนำมาสอนในชั้นเรียนทั้งปริญญาตรีและโทในหลายภาคการศึกษา เพื่อให้นักศึกษาได้แสดงความเห็นและฝึกทักษะการวิเคราะห์ภาพ โดยเฉพาะในรายวิชาศิลปวิจารณ์ (Art criticism)
2. การนำเสนอในรูปแบบของงานสัมมนานอกและในสถาบันการศึกษาต้นสังกัด อาทิ ในชั้นเรียนระดับปริญญาโทคณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ (2545) ระดับปริญญาตรีคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (2546) และเสวนาวิชาการที่คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร (2546)
3. เสนอเป็นภาษาฝรั่งเศสในงานสัมมนานานาชาติครั้งที่ 1 ของสมาคมครูสอนภาษาฝรั่งเศสแห่งประเทศไทย (ATPF)

บางส่วนของบทสุดท้ายจะนำไปขยายความต่อ โดยมีกำหนดการนำเสนอสู่สาธารณะราวเดือนมิถุนายน 2552 พร้อมทั้งคาดว่าจะเป็นบทความตีพิมพ์แยกส่วนออกมาต่างหากจากงานวิจัย