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)

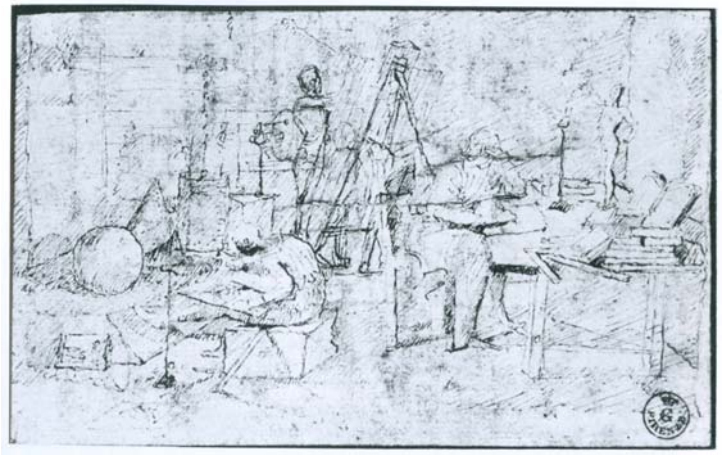
บทบาทของลูกกลมที่จับตาจึงไม่ต่างจากบทบาทของหญิงสาวทูนเหยือกบนหัวและหันมาทางผู้ชม นางรับบทบาทของ “admonitor” ตามที่อัลแบร์ตินิยามไว้[2] ปิแอร์ ชไนแดร์ (Pierre Schneider) ให้สังเกตการเชื่อมโยงดังกล่าวโดยอิงกับจดหมายที่จิตรกรส่งถึงชองต์ลูผู้ได้ติดตามพระเจ้าหลุยส์ที่ 13 ไปทางภาคใต้

> (...) 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...

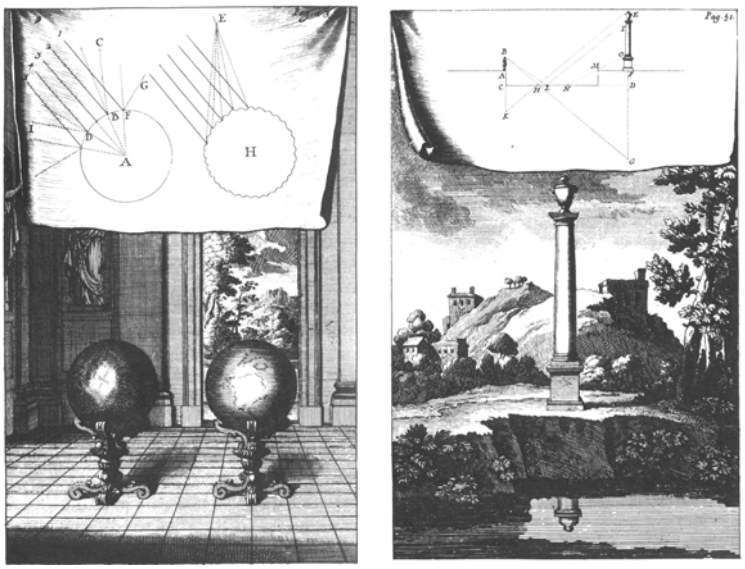
นัยน์ตาทฤษฎี

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)

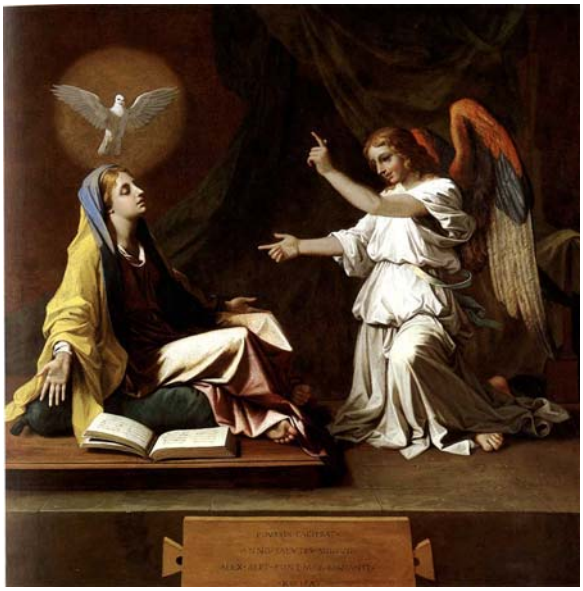
ลักษณะตัดต่าง (contrast) เกิดขึ้นระหว่าง admonitor หญิงทางซ้ายที่สื่อสารกับผู้ชมโดยท่าทางการวางตัว และหญิงที่สำรวมอยู่กับกิจของนาง นางผู้ซึ่งอยู่เหนือบ่อจึงเป็นบุคคล*ระบุขอบ* (figure de bord) นางชี้ให้เห็นด้วยมือซ้าย แต่ผู้ชมไม่เห็นทั้งหมด โดยเฉพาะสิ่งที่นางเห็น แม้เราจะเห็นภาชนะรองรับแต่เราไม่สามารถเห็นเนื้อใน 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