

## บทที่ 4

### ผลงานของมาโลร์ซในช่วงบั้นปลายชีวิต (ค.ศ. 1969-1976)

หลังจากลาออกจากตำแหน่งรัฐมนตรีว่าการกระทรวงวัฒนธรรมตามหลังนายพลเดอ โกล (มิถุนายน ค.ศ. 1969) มาโลร์ซได้หันมาทุ่มเทเวลาให้กับงานเขียนอย่างเต็มที่ เนื่องจากต้องการถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดและประสบการณ์เกี่ยวกับศิลปะและวรรณคดี ตลอดจนประสบการณ์เกี่ยวกับการเดินทางและการเยี่ยมชมงานศิลปะในพิพิธภัณฑ์และสถานที่สำคัญทางศิลปะโบราณคดีของประเทศต่างๆ ทั่วโลกทั้งก่อนระหว่างและหลังการเป็นรัฐมนตรี ออกมาในรูปของผลงานประพันธ์ ผลงานสำคัญในช่วง 7 ปีสุดท้ายของมาโลร์ซได้แก่

#### I **Le Miroir des limbes** (กระจกส่องอันตรภพ, 1976) ประกอบด้วย 2 ภาคใหญ่ๆ คือ

- 1.1 “Les Antimémoires” (ปฏิภาคแห่งความทรงจำ, 1967, 1972 และ 1976)
- 1.2 “La Corde et les souris ” (เชือกกับฝูงหนู 1976)

#### II “**La Métamorphose des dieux**” (รูปแปรแห่งทวยเทพ) ประกอบด้วย

- 2.1 Le Surnaturel (สิ่งเหนือธรรมชาติ, 1957, 1977)
- 2.2 L’Irréel (ยิ่งกว่าความเป็นจริง, 1974)
- 2.3 L’Intemporel (จีรังกาล, 1976)

#### III “**L’Homme précaire et la littérature**” (มรรตัยชนกับวรรณคดี, 1977)

##### I **Le Miroir des limbes** (กระจกส่องอันตรภพ)

ชื่อหนังสือเล่มนี้ มาโลร์ซคิดขึ้นภายหลัง หลังจากที่ได้นำข้อเขียนที่ได้รังสรรค์ไว้ระหว่างปี 1965 ถึง 1975 มารวมเป็นเล่มชุดใหญ่ **Le Miroir des limbes** มาจากคำว่า “le miroir” ซึ่งแปลว่า กระจก และ “les limbes” แปลว่า สภาวะที่ไม่แน่นอน มาโลร์ซต้องการเสนอภาพสะท้อนของสภาวะที่ไม่แน่นอนที่เกี่ยวกับความตายของคนใกล้ชิด และการ “เนียนตาย” ของตนเองหลายต่อหลายครั้ง หนังสือชุดนี้จึงสะท้อนการครุ่นคิดพินิจนึกเชิงปรัชญาของมาโลร์ซเกี่ยวกับความหมายของชีวิตและของความตาย โดยนำเสนอผ่านประสบการณ์ส่วนตัวในชีวิตของผู้ประพันธ์เท่าที่ความทรงจำจะอำนวยให้นึกได้ หนังสือชุดนี้จัดแบ่งเป็น 2 ภาคคือ

- 2.1. “Les Antimémoires” (ปฏิภาคแห่งความทรงจำ, 1967, 1972 และ 1976)
- 2.2. “La corde et les souris” (เชือกกับหนู 1976)

### ภาค 1 “Les Antimémoires” (ปฏิภาคแห่งความทรงจำ)

ชื่อหนังสือเป็นศัพท์ที่มาลาโรซ์ได้คิดขึ้นใหม่ เพราะไม่ต้องการเล่าเรื่องเกี่ยวกับประสบการณ์ชีวิตของเขาตามแบบบันทึกความทรงจำแบบที่มีผู้เคยทำมาก่อน เขาไม่ต้องการเขียนคำสารภาพเพื่อเปิดเผยชีวิตส่วนตัวแบบ **Les Confessions** ของฌอง-ฌักส์ รูโซ (Jean-Jacques Rousseau) หรือไม่ต้องการเขียนบันทึกเล่าเรื่องส่วนตัวแบบ **Journal** ขององครี นิค หรือแบบ **Mémoires** ของแซงต์-ซิมง (Saint-Simon) มาลาโรซ์ต้องการเขียนเฉพาะประสบการณ์ชีวิตทางสังคมของตนเอง ในฐานะที่เป็นนักประพันธ์ เป็นรัฐมนตรี และนักผจญภัยที่ได้มีส่วนร่วมในเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ ตลอดจนได้มีโอกาสใกล้ชิดกับบุคคลสำคัญแห่งประวัติศาสตร์ที่ได้ต่อสู้กับชะตากรรมอย่างกล้าหาญ เขาไม่ต้องการเขียนถึงชีวิตส่วนตัว ซึ่งเขาเห็นว่ามีความหมายเฉพาะตัวเขาเองกับคนในครอบครัว ไม่มีประโยชน์สำหรับคนอื่น มาลาโรซ์ต่างจากนักเขียน กวีอื่นๆ ตรงที่เขาไม่ชอบวัยเด็กของเขาและก็ไม่อยากเขียนถึงด้วย มาลาโรซ์อธิบายถึงเหตุผลที่เขาตั้งชื่องานประพันธ์เรื่องนี้ว่า **Antimémoires** หรือ **ปฏิภาคแห่งความทรงจำ** ไว้ดังนี้

ผมให้ชื่อหนังสือเล่มนี้ว่า “ปฏิภาคแห่งความทรงจำ” เนื่องจากมันตอบคำถามที่หนังสือหรือบันทึกความทรงจำทั้งหลายไม่ได้ตั้งไว้ หรือตั้งคำถามไว้แต่ไม่ได้ตอบ และเพราะว่าเราพบว่ามีการปรากฏตัวที่ลึกลับและโต้แย้งไม่ได้ของสิ่งที่ผมเรียกว่า ความไร้เหตุผล (farfelu) ซึ่งมักเกี่ยวข้องกับเรื่องเศร้าหรือความตาย ทำนองเดียวกับการปรากฏตัวของแมวในความมืด (OC III, p.16)

งานประพันธ์เรื่องนี้ได้รับแรงกระตุ้นใจจากการเดินทางของมาลาโรซ์ไปเอเชียในปีค.ศ. 1965 สาเหตุที่ทำให้เขาออกเดินทางครั้งนี้ก็เพราะ ขณะดำรงตำแหน่งรัฐมนตรีกระทรวงวัฒนธรรมในปีที่ 6 มาลาโรซ์ประสบปัญหาด้านสุขภาพอันเนื่องมาจากความเครียดสะสมอย่างรุนแรง โดยเฉพาะหลังการเสียชีวิตของบุตรชาย 2 คนพร้อมๆกันในอุบัติเหตุทางรถยนต์ และความขัดแย้งกับมาดแลน ภรรยาคนที่ 3 ถึงขั้นที่ทำให้มาลาโรซ์คิดจะฆ่าตัวตาย แพทย์ประจำตัวจึงแนะนำให้เขาลางานแล้วเดินทางไกลเพื่อพักผ่อนอย่างจริงจัง ประธานาธิบดีเดอโกลเห็นด้วยและอนุญาตให้เขาลางานได้ มาลาโรซ์จึงเลือกเดินทางทางเรือเพื่อไปยังทวีปเอเชียอันเป็นดินแดนที่เขาผูกพันตั้งแต่วัยหนุ่ม และเป็นแรงบันดาลใจให้เขาเขียนนวนิยายหลายเรื่อง การเดินทางครั้งนี้มีอัลแบร์ต เบอเร็ต (ซึ่งเป็นเพื่อนสนิท และเป็นผู้ช่วยผู้อำนวยการกองกลางของกระทรวงวัฒนธรรม) ร่วมเดินทางไปด้วย ทั้งสองลงเรือ “เลอ กองบอจ (Le Cambodge)” ซึ่งออกจากท่าเรือเมืองมาร์แซย์ เมื่อวันที่ 22 มิถุนายน ค.ศ. 1965 โดยมีจุดหมายปลายทางที่ฮ่องกง ระหว่างนั้นเรือจะแวะจอดตามเมืองท่าต่างๆ ซึ่งผู้โดยสารสามารถขึ้นบกไปเยี่ยมชมสถานที่ต่างๆได้ ขณะที่เรือจอดที่เมืองท่าปอร์ต เซด (Port Saïd) (เมื่อวันที่ 26

มิถุนายน) มาลโรซ์กับอัลแบร์ต์ เบอเรต์ได้ขึ้นรถยนต์ไปเที่ยวที่โคโร เพื่อเยี่ยมชมพิพิธภัณฑ์และมหาปิรามิดแห่งกิเซห์ ขณะที่ขึ้นพิจารณาปิรามิดอยู่นั้น มาลโรซ์เกิดความรู้สึกที่อยากจะเขียนหนังสือเรื่องใหม่เกี่ยวกับศิลปะกับความตายขึ้นมาอย่างฉับพลันทันที และเกิดมีพลังใจอันแรงกล้า ใหม่ๆ ที่ก่อนหน้านี้เขาเต็มไปด้วยความรู้สึกเมื่อหน่ายท้อแท้ในชีวิต เมื่อกลับถึงเรือเขาเริ่มร่างวางแผนเขียนหนังสือเรื่องใหม่ทันที โดยลืมนึกแผนการเดิมที่จะเขียนเรื่อง “Les Grandes Voix” เสียสิ้น

### โครงสร้างและภาพรวมของ Antimémoires (ปฏิภาคแห่งความทรงจำ)

หลังจากที่มีการตีพิมพ์เผยแพร่เป็นเอกเทศเป็นครั้งแรกในปีค.ศ. 1967 และปรับปรุงเพิ่มเติมพิมพ์ครั้งที่ 2 ในปีค.ศ. 1972 ท้ายสุดมาลโรซ์ได้ปรับปรุงงานประพันธ์เรื่องนี้อีกครั้ง โดยเพิ่มเนื้อหาเกี่ยวกับญี่ปุ่นเข้าไปด้วย แล้วนำไปรวมพิมพ์เป็นภาคแรกของชุด **Le Miroir des limbes** ในปีค.ศ. 1976

**Antimémoires** มีความยาว 379 หน้า แบ่งออกเป็น 5 บทใหญ่พร้อมด้วย “บทนำ” แต่ละบทแยกเป็นตอนย่อยๆ หลายตอน ผู้ประพันธ์ไม่ได้ตั้งชื่อบทหรือตอน แต่ใช้วิธีระบุสถานที่และปีค.ศ. กำกับในช่วงต้นบทหรือตอนอย่างคร่าวๆ บางตอนระบุแต่ปีค.ศ. หรือระบุแต่ชื่อสถานที่อย่างเด็ดขาดตลอดไม่มีการนำเสนอเนื้อหา แบบเรียงลำดับเวลา ก่อนหลัง เห็นได้เพียงแต่ว่ามีการเชื่อมโยงประสบการณ์ของผู้ประพันธ์ระหว่างวันที่ 22 มิถุนายน ถึง 12 สิงหาคม ค.ศ. 1965 (รวม 2 เดือน 10 วัน) กับความทรงจำเกี่ยวกับประสบการณ์ในอดีตก่อนหน้านี้ซึ่งย้อนกลับไปกลับมาจนถึงปีค.ศ. 1913 อนึ่ง เพื่อให้ผู้อ่านงานวิจัยเข้าใจแนวทางการสร้างสรรค์งานประพันธ์ที่ซับซ้อนของมาลโรซ์ จำเป็นที่จะต้องมีการศึกษาวิเคราะห์ถึงแก่นเรื่องแนวคิดและกลวิธีทางวรรณศิลป์ของผู้ประพันธ์ควบคู่กันไปด้วย

### แก่นเรื่อง แนวคิดและกลวิธีการสร้างสรรค์งานประพันธ์

แก่นเรื่องสำคัญของงานประพันธ์เรื่องนี้ คือ การเดินทาง การสนทนา และการครุ่นคิดพินิจนึกเกี่ยวกับความหมายของชีวิต ชะตากรรม สงคราม ความตาย และศิลปะ

มาลโรซ์มีแนวคิดร่วมกับกวีเอกโบดแลร์ในแง่ที่ว่า ศิลปะต้องไม่เลียนแบบธรรมชาติหรือความเป็นจริง ศิลปินควรเลือกสรรองค์ประกอบหรือข้อมูลจากธรรมชาติหรือความเป็นจริง แล้วนำมาจัดระบบใหม่ โดยอาศัยความทรงจำ จินตนาการ และฝีมือทางศิลปะ อันทำให้งานสร้างสรรค์ของตนมีความแปลกใหม่และมีเอกลักษณ์ มาลโรซ์จึงใจเลือกสรรวัตถุดิบคือประสบการณ์ส่วนตัวที่เกิดขึ้นจริงที่เขาเห็นว่ามีความสำคัญในปัจจุบัน มาผสมผสานกับความเป็นจริงในอดีตอย่างเสรี ตามกลไกของความทรงจำที่ได้รับแรงกระตุ้น โดยไม่คำนึงถึงลำดับเวลา ก่อนหลัง นอกจากนี้มาลโรซ์ยังนำความทรงจำเกี่ยวกับนวนิยายเชิงอัตชีวประวัติบางฉากที่เขาเขียนไว้แล้ว โดยเฉพาะในเรื่อง **Les Noyers de l'Altenbourg** (ต้นวอลนัทแห่งอัลเตนบูร์ก) มาผสมผสานไว้ในงานประพันธ์เรื่องใหม่

นี้ด้วย ในด้านการพบปะสนทนากับบุคคลสำคัญนั้น นอกจากมาลโรซ์จะนำเสนอประเด็นที่สนทนากันจริง เขายังเพิ่มเติมสาระที่ได้จากการอ่านหนังสือที่บุคคลนั้นเขียนไว้และในหนังสือที่เกี่ยวข้องเพิ่มเข้าไปด้วย ยิ่งไปกว่านั้น เพื่อให้การครุ่นคิดพินิจนึกของเขาซึ่งแฝงด้วยสาระเชิงปรัชญา มีลักษณะเป็นรูปธรรมมากขึ้น มาลโรซ์ได้สร้างคู่สนทนาในจินตนาการขึ้นมาเพื่อให้การนำเสนอมีชีวิตชีวายิ่งขึ้นด้วย

กล่าวได้ว่าใน “ปฏิภาคแห่งความทรงจำ” มีการผสมผสานกันอย่างกลมกลืนระหว่างสิ่งที่เป็นจริง/สิ่งที่เป็นข้อเท็จจริง กับ สิ่งที่เกิดจากจินตนาการ หรือระหว่างความจริงกับความลวง เนื่องจากผู้ประพันธ์ประสงค์จะทำให้ความเป็นจริงที่นำเสนอมีนัยหรือความหมายที่ลึกซึ้งพิเศษยิ่งขึ้น ทั้งนี้ โดยอาศัยกลวิธีทางวรรณศิลป์เป็นสำคัญ

เพื่อให้การนำเสนอกลวิธีการสร้างสรรค์บทประพันธ์ตอนนี้เป็นที่เข้าใจสำหรับผู้อ่านที่ไม่ได้อ่านต้นฉบับผลงานของมาลโรซ์ ผู้วิจัยจะสรุปเนื้อหาสาระของ ประสบการณ์ปัจจุบันและในอดีต ที่ผู้ประพันธ์หวนระลึกถึง ควบคู่ไปกับการวิเคราะห์กลวิธีด้วย ส่วนการวิเคราะห์ศิลปะการใช้ภาษานั้น จะนำไปวิเคราะห์โดยรวมในช่วงท้ายของงานวิจัย (บทที่ 5)

## 1.) การย้อนระลึกถึงประสบการณ์ในอดีตขณะเยี่ยมชมสถานที่ที่มีนัยสำคัญ

### 1.1 การเยี่ยมชมพีรามิด สฟิงซ์และพิพิธภัณฑสถานในอียิปต์

ดังที่ได้กล่าวแล้วว่าขณะที่มาลโรซ์ ขณะอยู่ตรงหน้าพีรามิดและสฟิงซ์ มาลโรซ์เกิดความรู้สึกอยากเขียนหนังสือเกี่ยวกับศิลปะและความตายขึ้นมาอย่างฉับพลัน แต่อันที่จริงความรู้สึกนึกคิดนี้มีได้เกิดอย่างฉิวเฉียด หากเป็นการตกผลึกของการครุ่นคิดพินิจนึกที่สั่งสมไว้ก่อนหน้านั้น ตอนที่มาลโรซ์ได้เยี่ยมชมสถานที่เหล่านี้ในปีค.ศ. 1934 และ 1955 ด้วย

ขณะเข้าไปชมห้องเก็บศพในพีรามิดใหญ่ มาลโรซ์นึกย้อนไปถึงตอนที่เขาได้ไปดูห้องของอิตเลอร์ที่เมืองนูเรมเบิร์ก (Nuremberg) ทั้งหูยังได้ยินเสียงเพลงที่ทหารเยอรมันร้องตอนเข้าบุกดินแดนฝรั่งเศสในปีค.ศ. 1940 ด้วย ขณะชมมัมมี่และหีบศพทองคำของกษัตริย์ตุตอังค์ (Tut Ankh Amon) ตลอดจนเทพที่มีเศียรเป็นสัตว์ต่างๆในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติของอียิปต์ เขานึกถึงการที่เทพซึ่งเป็นรูปเคารพได้แปรมาเป็นงานศิลปะ แล้วนึกโยงไปถึงโครงกระดูกเม็กซิกัน นึกถึงมงกุฏของจักรพรรดิอัสเตคพระนามว่า มงเตซума (Montezuma) ตลอดจนนึกโยงไปถึงบทวิจารณ์ศิลปะของกวีเอกโอบดแลร์ที่กล่าวถึงความ “ดิบ” และ “ไร้เดียงสา” ของศิลปะอียิปต์และศิลปะเม็กซิโกด้วย การได้ชมศิลปะอียิปต์ในปีค.ศ. 1965 นี้ มาลโรซ์ชี้ว่า ศิลปะศักดิ์สิทธิ์แสดงออกซึ่งคุณค่าสูงสุดอันเป็นแก่นของอารยธรรม และไม่ยอมศิโรราบต่อความตาย และตั้งข้อสังเกตว่า “โลกศิลปะไม่ใช่โลกแห่งความเป็นอมตะ แต่เป็นโลกแห่งการเปลี่ยนแปลงหรือการแปรสภาพ กล่าวได้ว่าการแปรสภาพ ถือเป็นชีวิตของงานศิลปะทีเดียว” (OC III, p.51)

### 1.2 เอเด้นกับความทรงจำเกี่ยวกับดินแดนโบราณของราชินีแห่งซีบา (Saba)

ขณะที่เรือจอดที่ท่าเอเด้น (30 มิถุนายน ค.ศ. 1965) มัลโรซ์กับเพื่อนนั่งรถไปทางตะวันออกเพื่อชมพิพิธภัณฑสถานและร่องรอยของดินแดนโบราณในทะเลทราย เขานึกย้อนไปถึงปีค.ศ. 1934 เมื่อเขาและเพื่อนซึ่งเป็นนักบินชื่อโกลินิเยร์ กอร์นิกลียง (Molinier Corniglion) ได้เดินทางโดยเครื่องบินเล็กขนาด เครื่องยนต์ไปค้นหาร่องรอยของเมืองโบราณอายุมากกว่า 2,000 ปี ชื่อ ซีบาหรือซาบาหรือมาเรบ (Mareb) ซึ่งในคัมภีร์ไบเบิลและคัมภีร์โบราณ รวมทั้งในงานประพันธ์ของ โพลแบร์ต เรื่อง “La Tentation de Saint Antoine” ได้กล่าวถึงราชินีแห่งเมืองนี้ว่ามีความสัมพันธ์กับกษัตริย์โซโลมอน (Solomon) และให้กำเนิดโอรสองค์หนึ่ง มัลโรซ์ย้อนรำลึกถึงประสบการณ์อันน่าระทึกใจตอนขากลับ ขณะเครื่องบินเผชิญกับพายุจนเกือบจะเกิดอุบัติเหตุ แต่ในที่สุดนักบินก็พาเครื่องร่อนลงพื้นดินได้อย่างปลอดภัย มัลโรซ์เรียก “การรอดตาย” ครั้งนี้ว่า “การกลับสู่โลก” และถือเป็นหนึ่งในประสบการณ์ที่มีความสำคัญยิ่งต่อชีวิตและการสร้างสรรค์งานประพันธ์ของเขา เพราะเขาจะเผชิญกับเหตุการณ์ “เฉียดตาย” ทำนองนี้อีกหลายครั้ง และได้้นำประสบการณ์จริงไปถ่ายทอดในรูปของนวนิยายอิงชีวประวัติ

### 1.3 โคลอมโบกับความทรงจำในอดีตที่เชื่อมโยงกับศาสนาพุทธศาสนาและฮินดู กับสถานที่สำคัญในอินเดีย

เมื่อเรือจอดแวะที่เมืองโคลอมโบ (8 - 9 กรกฎาคม) มัลโรซ์นึกย้อนไปถึงเหตุการณ์ปีค.ศ. 1923 ที่เขาได้มาเยี่ยมชมเมืองนี้เป็นครั้งแรกซึ่งทำให้เขาสนใจพุทธศาสนา โดยประทับใจพระพุทธรูปที่ทอดสายพระเนตรลงต่ำ เขาสนใจธรรมโดยเฉพาะคำสอนของพระพุทธองค์ที่มุ่งให้หลุดพ้นจากวิภวสังสาร และประทับใจพุทธประวัติตอนเจ้าชายสิทธัตถะเสด็จออกจากวังยามค่ำคืนและได้พบคนชรา คนเจ็บ และคนตาย ตอนที่พระองค์ทรงบำเพ็ญสมาธิซึ่งมีพระยานาคแผ่พังพานปกป้อง ตอนผจญมาร ตอนตรัสรู้ตอนบุตรระทมมาสัมผัสโพธิญาณ ตอนที่พระพุทธองค์เผยแผ่ร้อยสี่ 4 ตอน เสด็จดับขันธปรินิพพานท่ามกลางต้นไม้ใหญ่ซึ่งมีดอกไม้วางลงมาคลุมพระวรกาย และตอนที่พระเพลิงลุกโชติช่วงขึ้นมาเองโดยไม่ต้องมีใครจุด

ภาพเปลวไฟในจินตนาการ ทำให้มัลโรซ์นึกถึงเหตุการณ์และสถานที่ที่เขาได้เยี่ยมชมในอินเดียในปีค.ศ. 1958 ซึ่งหลังจากเยี่ยมชมเมืองสารนาถ มัลโรซ์ได้เดินทางไปเมืองพาราณสี ขณะมองพิพิธภัณฑสถานของชาวฮินดูริมแม่น้ำคงคา มัลโรซ์ตั้งข้อสังเกตว่า “ทุกอารยธรรมดูเหมือนจะหมกมุ่นกับเรื่องเกี่ยวกับความตาย เพียงแต่จะแสดงออกให้เห็นหรือไม่เท่านั้น (OC III, p.198) มัลโรซ์ครุ่นคิดถึงความเชื่อของชาวฮินดูเกี่ยวกับตำนานอุษินารอท เรื่องมายา และความเชื่อเรื่องการเวียนว่ายตายเกิด จนกว่าจะบรรลุถึงสัจธรรมสูงสุด คือ ได้ไปรวมเป็นหนึ่งเดียวกับพระเจ้าเบื้องบน ตกกลางคืน มัลโรซ์เดินไปตามถนนแคบๆ และตามบันไดแม่น้ำคงคา เขาประทับใจเพลงสวดภควัดลิตาว่าด้วยพระ

เป็นเจ้าของ โดยเฉพาะตอนที่กล่าวว่า “ข้าคือการเริ่มต้นและการสิ้นสุดของมนุษย์ทุกคน... ข้าคือความตายและการเกิดของสรรพสิ่ง” และอีกวรรคหนึ่งที่ว่า “ขอได้โปรดพาฉันออกจากสิ่งที่ไม่จริงผู้สิ่งที่เป็นจริง ออกจากคืนที่มีมืดสู่ความสว่าง และจากความตายสู่ความเป็นอมตะด้วยเถิด” (OC II, p.202-203)

จากพาราณสี มาลโรซ์เดินทางไปเยี่ยมชมวัดที่มีชื่อเสียงของเมืองมธูรา เขาประทับใจในความใหญ่โตของเทวสถาน สนใจเทวรูปเจ้าแม่กาลีสิดำทรงภัสตราภรณ์เป็นอันเลือด สนใจเทพที่มีพาหนะเป็นสัตว์ เช่น พระกฤษณะกับโคนนทิ พระพิฆเนศกับหनु พระรามกับวานร พวกปาณฑพกับช้าง พระวิษณุปางวราหาวาดารอู่มแม่โพสพ เทพที่มีเนตรเป็นปลา นอกจากนี้ยังสนใจรูปพระศิวะกับพระนางปาร์วตี รวมทั้งศิวลึงค์ที่ทำด้วยศิลาด้วย

ต่อจากนั้น (3 ธันวาคม ค.ศ. 1958) มาลโรซ์ได้ไปเยี่ยมชมห่มู่ถ้ำเอลโลรา ซึ่งสร้างขึ้นจากการเจาะสลักหินชั้นเดียวที่ใหญ่ที่สุดในโลก มีภาพสลักเรื่องราวในศาสนาพุทธ เช่น และศาสนาฮินดูที่ได้สัดส่วนงดงาม มาลโรซ์ประทับใจถ้ำมหาวิหารไกรลาสเป็นพิเศษ ซึ่งชมภาพสลักของเทพเจ้าต่างๆ และโดยเฉพาะอย่างยิ่งภาพสลักศิวนาฏราช ซึ่งเขาสันนิษฐานว่า บรมครูช่างที่แกะสลักประติมากรรมแห่งมหาวิหารน่าจะต้องการนำเสนอสิ่งที่มนุษย์ทั่วไปมองไม่เห็นด้วยตา และตั้งข้อสังเกตว่าศิลปะอันศักดิ์สิทธิ์ถ่ายทอดความเร้นลับของโลกที่ศิลปินยังเห็น แต่ไม่เปิดเผยความเร้นลับนั้นต่อคนทั่วไป (OC III, p. 209)

มาลโรซ์เดินทางตามรอยพระศิวะต่อไปที่ถ้ำเอลเฟ็นต้า ซึ่งอยู่ที่เกาะในอ่าวบอมเบย์ เขาประทับใจภาพสลักพระเศียรหีมาของพระศิวะ ซึ่งมีชื่อว่า “มหาศตรีมูรติ”(มาลโรซ์เรียกว่า “La Majesté”) สูง 5-6 เมตร ซึ่งแสดงภาคทั้งสามของพระศิวะเข้าไว้ในร่างเดียวกัน คือ ภาคผู้สร้าง ภาคผู้รักษา และภาคผู้ทำลาย เขาบันทึกว่านี่เป็นงานชิ้นเอกที่เป็นหนึ่งในบรรดารูปสลักที่งามที่สุดนับเป็นการสร้างสรรค์ที่เป็นเอกลักษณ์และเป็นสัญลักษณ์แห่งประเทศอินเดีย ยิ่งไปกว่านั้นเขาประทับใจเสียงสวดภควัดคีตาที่ดังกังวานมาจากถ้ำข้างเคียง ตอนที่พระกฤษณะหวานล่อมอรชุนให้เกิดความกล้าในการทำมหาภารตยุทธ์ และตอนที่กล่าวว่า “ข้าคือสิ่งที่มีชีวิตและสิ่งไร้ชีวิต คืออมตภาพและความตาย” และ “ใครเล่าจะฆ่าอมตภาพได้” (OC III, p.214)

มาลโรซ์ตั้งข้อสังเกตว่า การสวดภควัดคีตานี้กระทำในทุกสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ แสดงว่ามหากาพย์เรื่องนี้สถิตอยู่ในใจของชาวอินเดียตลอดเวลา นับเป็นสัญลักษณ์ของอินเดีย เช่นเดียวกับภาพสลักมหาศตรีมูรติ บัดนี้เขาเข้าใจแล้วว่าเหตุใดมหาตมะกานธีจึงได้พยายามแปลภควัดคีตาเป็นภาษาถิ่น

การเยี่ยมชมถ้ำเอลเฟ็นตา มาลโรซ์กลับถึงที่พักซึ่งเคยเป็นบังกาโลของเจ้าผู้ครองแคว้นคนสุดท้ายของเมืองบอมเบย์ (มุมไบ) คืนนั้นเขาคุ่นคิดถึงความเชื่อของชาวฮินดูที่ว่าความตายมีความหมาย แล้วนึกโยงไปถึงฉากในนวนิยายเรื่อง **ต้นวอลนัทแห่งอัลเตนบูร์ก** เกี่ยวกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นเกี่ยวกับตัวเขาเองและเพื่อน 3 คน ในปีค.ศ. 1940 ซึ่งขณะที่กำลังอยู่ในรถถังที่ขับไปสู่กับ

ทหารเยอรมันทางเหนือของฝรั่งเศส รถถังของพวกเขาตกหลุมพรางของศัตรูในตอนกลางคืน ทำให้เขาและเพื่อนๆ ภาวนาว่าจะถูกศัตรูยิงตาย ตลอดคืนแห่งความกังวลนั้นเขาและเพื่อนๆ รู้สึกว่าการตายเป็นเรื่องที่ไร้ความหมาย แต่ในที่สุด เขาและเพื่อนๆ ก็รอดตายและเขารู้สึกถึงคุณค่าแห่งการกลับมาสู่โลกและไออุ่นแห่งมนุษย์ (ดูบทที่ 2)

#### 1.4 การเยี่ยมชมสถานที่สำคัญทางศิลปะและทางประวัติศาสตร์ในจีน

ในตอนต้นของบทที่ 5 ซึ่งเป็นบทสุดท้ายของ “**Antimémoires**”(V.1) มาลโรซ์เล่าถึงการเยี่ยมชมประเทศจีนอย่างเป็นทางการระหว่างวันที่ 19 กรกฎาคม - 3 สิงหาคม ค.ศ. 1965 ระหว่างคอยพบบุคคลสำคัญ เขาได้ไปเยี่ยมชมสถานที่สำคัญทางประวัติศาสตร์และทางศิลปะ โดยเริ่มที่เมืองกวางตุ้ง เมืองนี้มัลโรซ์นึกย้อนไปถึงตอนที่เขาไปเมืองนี้เป็นครั้งแรกในปีค.ศ. 1925 และนี่ก็ถึงประโยคแรกตอนเปิดเรื่อง **Les Conquérants** (ผู้พิชิต) นวนิยายเรื่องแรกของเขา คือ “การนัดหยุดงานครั้งใหญ่เริ่มขึ้นที่กวางตุ้ง” และเมื่อได้ไปชมพิพิธภัณฑสถานแห่งการปฏิวัติ ซึ่งจัดขึ้นที่อนุสรณ์สถานของดร. ซุนยัตเซ็น เขาได้เห็นภาพถ่ายประวัติศาสตร์ในช่วงทศวรรษ 1920 ซึ่งขบวนการคอมมิวนิสต์ได้เริ่มก่อตัวในกวางตุ้งและในเซียงไฮ้ มัลโรซ์เห็นภาพถ่ายแกนนำกรรมกรที่นัดหยุดงานในปีค.ศ. 1925 ซึ่งต่อมาคนเหล่านี้ถูกฆ่าตายหมด และเมื่อได้เห็นภาพของผู้ที่ถูกตัดลิ้นประหารชีวิตกำลังคุกเข่า มีผ้าดำคาดที่ตา ทำให้เขานึกถึงตัวละครในนวนิยายของเขาเรื่อง **La Condition humaine** (มนุษย์ภาวะ) ด้วย จากการชมพิพิธภัณฑสถานแห่งนี้ มัลโรซ์ตั้งข้อสังเกตว่าจีนในช่วงดังกล่าวไม่มีกระบวนยุทธกรรม มีแต่กระบวนแห่งการลงโทษ ภาพที่แสดงไว้ในพิพิธภัณฑสถานไม่ได้มุ่งสอนเรื่องการปฏิวัติแต่เพื่อสอนเกี่ยวกับการสละชีพเพื่อปกป้องอุดมการณ์เสียมากกว่า ตอนคำมัลโรซ์ไปชมละครเรื่อง “**L’Orient est rouge**” (ตะวันออกสีแดง) ที่โรงละครภายในบริเวณอาคารที่บรรจุศพ ดร.ซุนยัตเซ็น ขณะที่นั่งคอยการแสดงที่เริ่มเล่นช้ากว่ากำหนด มัลโรซ์นึกเปรียบเทียบจีนกับรัสเซียเหมือนกัน ตรงที่ละคร เครื่องบิน รถไฟ ฯลฯ ไม่เคยตรงต่อเวลา และบันทึกว่าละครในยุคของเหมาเจ๋อตงเล่นเรื่องเกี่ยวกับตำนานการปลดปล่อย และการต่อต้านจักรวรรดินิยมอเมริกัน โดยใช้นักแสดงและนักร้องประสานเสียงจำนวนมาก มีการผสมผสานดนตรีและบัลเลต์แบบตะวันตกกับอุปรากรจีน ซึ่งไม่คุ้นตาคุ้นหูเขา

จากกวางตุ้ง มัลโรซ์นั่งเครื่องบินมาที่ปักกิ่ง หลังจากได้เข้าพบนายพลเฉิน-ยี (Chen-Yi) รัฐมนตรีกระทรวงต่างประเทศ<sup>1</sup> มัลโรซ์ไปเยี่ยมชมถ้ำพระแห่งหลงเหมิน, เมืองหลัวหยาง และเมืองซีอาน

ในทัศนะของมัลโรซ์ หลัวหยาง ซึ่งมีพระราชวังที่หลังคาทำด้วยกระเบื้องสีม่วง เป็นเมืองแห่งกวีนิพนธ์ งดงามพอกันเมืองอิสฟาฮันของเปอร์เซีย ต่อจากเมืองนี้ มัลโรซ์ได้ไปชมถ้ำพระที่หลงเหมิน เขาตั้งข้อสังเกตว่าพระพุทธรูปขนาดใหญ่ในถ้ำพระนี้มีสไตล์อินเดียผสมกรีก ต่างจากพระพุทธรูปในถ้ำพระสมัยเว่ย (Wei) ซึ่งเป็นสไตล์แบบจีนมากกว่า

เมื่อเดินทางไปถึงเมืองซีอาน มาลโรซ์สนใจพิพิธภัณฑที่ซึ่งประกอบด้วยอาคารสถาปัตยกรรมแบบคลาสสิก มีหลังคาสี่เหลี่ยมและสีฟ้า มีประตูทรงกลมที่เปิดออกสู่สวนดอกไม้แดงงาม ระหว่างเดินทางไปชมหลุมฝังศพของจักรพรรดิไต้-ซ่ง (T'ai-Tsong) ซึ่งมาลโรซ์เปรียบกับจักรพรรดิซาร์ลมาญ เห็นภาพสลักนูนต่ำรูปสัตว์ แสดงม้าตัวโปรดของพระจักรพรรดิ แต่มีบางส่วนที่ขาดหายไปและมีป้ายติดไว้ว่า “ถูกชาวอเมริกันขโมยไป” ทำให้เขาตั้งข้อสังเกตว่าจีนคงจะสนใจโหมโฆษณาประชาสัมพันธ์ต่อต้านสหรัฐอเมริกาอยู่บ่อยครั้ง โดยเฉพาะที่นี้เท่านั้น

หลังจากเข้าพบนายกรัฐมนตรีนจีน คือ จู เอนไล(Chou En-lai)<sup>2</sup> มาลโรซ์ได้ไปเยี่ยมชมเมืองหยางอานอันเป็นเมืองสำคัญทางประวัติศาสตร์ของพรรคคอมมิวนิสต์ เขาสนใจภูเขาที่ถูกเจาะเป็นถ้ำจำนวนมากคล้ายภูเขาแถบแม่น้ำลัวร์ในฝรั่งเศส เพื่อเป็นที่อยู่ที่กำบังของเหมา เจ๋อ ตุง และสหายผู้ร่วมรบทั้งหลาย มาลโรซ์สนใจห้องประชุมของผู้นำกองทัพแดงที่มานั่งและเพดานทำด้วยลำต้นไม้ทั้งต้น ได้ชมห้องที่เหมา เจ๋อ ตุงแสดงสุนทรพจน์เกี่ยวกับวรรณคดีรวมทั้งห้องที่พักของประธานเหมาซึ่งมาลโรซ์เปรียบว่าคล้ายกับ “หลุมฝังศพของอียิปต์” ต่อจากนั้นเขาได้เข้าชมพิพิธภัณฑที่ที่อยู่ใกล้ๆ ซึ่งแสดงอาวุธยุทธโศปกรณ์และเครื่องมือสื่อสารที่พวกทหารชาวนาคอมมิวนิสต์ทำขึ้นเอง และที่ยึดได้จากกองทัพญี่ปุ่น และจากกองทัพของเจียงไคเช็ค ต่อจากนั้นได้ชมภาพยนตร์สารคดี ตอนที่กองทัพของเจียงไคเช็คเข้ามายึดเมืองหยางอานที่ไร้ผู้คน เพราะชาวเมืองอพยพหนีออกไปหมด จนถึงตอนที่กองทัพแห่งการปลดปล่อยยึดเมืองทุกเมืองในประเทศจีนได้

มาลโรซ์จะแสดงทัศนะของเขามีต่อการเยือนหยางอาน เมื่อได้เข้าพบประธานเหมา เจ๋อ ตุง (ดูต่อไป)

## 2.) การสนทนากับบุคคลสำคัญ

มาลโรซ์ให้ความสำคัญแก่การสนทนากับผู้นำประเทศซึ่งมีบทบาทเด่นชัดในฐานะบุคคลแห่งประวัติศาสตร์และเป็นนักเขียนหรือกวีด้วย ในที่นี้จะคัดมานำเสนอเพียง 3 คน คือ นายพลซาร์ลส์ เดอโกลประธานาธิบดีแห่งฝรั่งเศส เนห์รู นายกรัฐมนตรีแห่งอินเดีย และ เหมา เจ๋อ ตุงประธานพรรคคอมมิวนิสต์และประมุขแห่งจีน

น่าสังเกตว่า นอกจากเนื้อหาสาระที่ได้จากการสนทนาจริงภายในเวลาอันจำกัด มาลโรซ์ได้นำสาระจากหนังสือที่คู่สนทนาของเขาได้เขียนเผยแพร่ไว้มาเพิ่มเติมด้วย ทั้งนี้เพื่อให้บันทึกการสนทนาความหมายลุ่มลึกและรอบด้านยิ่งขึ้น

### 2.1 ประธานาธิบดีซาร์ลส์ เดอโกล แห่งประเทศฝรั่งเศส

ในบทที่ II ตอน 2 ของ “Antimémoires” มอลโรซ์ฟื้นความทรงจำเกี่ยวกับการเข้าพบนายพลเดอโกลเป็นครั้งแรกเมื่อวันที่ 6 สิงหาคม ค.ศ. 1945 เขารู้สึกประทับใจมากและได้บันทึกการสนทนากับวีรบุรุษที่เขาชื่นชมและที่จะมีอิทธิพลต่อชีวิตและงานของเขาไว้อย่างละเอียด

บุคคลที่มีส่วนทำให้เขาได้พบกับนายพลเดอโกล คนแรกน่าจะเป็นนายพลกอร์นิกเลียง-โมลินีเยร์ นายทหารนักบินที่เคยขับเครื่องบินพาเขาไปค้นหาร่องรอยเมืองโบราณของราชินีแห่งซีบา เมื่อปีค.ศ. 1934 นั่นเอง กอร์นิกเลียงทำงานใกล้ชิดกับนายพลเดอโกล หลังจากร่วมต่อสู้กับชาตินิยมด้วยกันระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 2 อย่างทรหดมาแล้ว นายทหารผู้นี้สนิทกับแพทย์ประจำตัว และโดยเฉพาะกับกาสต์ง ปาเลฟสกี (Gaston Palewski) หัวหน้าสำนักงานของท่านนายพล ก่อนหน้านั้นปาเลฟสกีได้เคยเชิญมอลโรซ์มาพบเพื่อทำความรู้จักกันคุ้นเคยกันอย่างดีแล้ว

ต้นเดือนสิงหาคม นายพลเดอโกล ส่งนายทหารคนสนิทไปพบมอลโรซ์เพื่อทบทวนนัดหมายก่อน ต่อจากนั้นก็ได้เชิญมอลโรซ์มาพบที่ห้องทำงานในกระทรวงกลาโหม และซักถามถึงจุดยืน แนวคิด และกิจกรรม ตลอดจนประสบการณ์ของเขาเป็นเวลานาน ซึ่งมอลโรซ์ก็ได้เล่าถึงตอนที่เขาเป็นประธานคณะกรรมการนักเขียนนานาชาติต่อต้านฟาสซิสต์ ตอนที่เขากับอ็องเดร มิค ไปเบอร์ลินเพื่อยื่นหนังสือประท้วงฮิตเลอร์ที่ได้กล่าวหาดีมิทรอฟ (Dimitrov) ว่าวางเพลิงอาคารรัฐสภาตอนเขาร่วมรบช่วยรัฐบาลรีพับลิกันต่อต้านนายพลฟรังโกในสงครามกลางเมืองสเปน ตอนที่เขาร่วมขบวนการฝรั่งเศสเสรีต่อต้านกองทัพเยอรมันระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 2 โดยเป็นผู้บังคับกองกำลังอัลซาส-ลอแรน (Brigade Alsace-Lorraine) ภายใต้ชื่อพันเอกแบร์ฌเอร์ (Colonel Berger) มอลโรซ์เล่าด้วยว่าเขาเคยส่งจดหมายถึงนายพลขณะที่ท่านอยู่ที่ลอนดอน แต่จดหมายไปไม่ถึงเนื่องจากผู้นำจดหมายไปส่งถูกเกณฑ์ไปเยอรมันจับได้เสียก่อน ฯลฯ หลังจากนั้นเป็นการสนทนาซักถามเกี่ยวกับทัศนะที่มีต่อเหตุการณ์และบุคคลที่มีบทบาทสำคัญในประวัติศาสตร์ อาทิ การปฏิวัติฝรั่งเศส สตาลิน ทโรตสกี รวมทั้ง เซอร์ซิล เคลมมิงโซ และบรรยากาศในฝรั่งเศสหลังการได้รับอิสรภาพ ฯลฯ

มอลโรซ์บันทึกความประทับใจของเขาเกี่ยวกับบุคลิกแบบทหารของนายพลเดอโกลที่เคร่งขรึม สุขภาพผุคน้อย แต่หนักแน่นจริงจัง แม้จะไม่แสดงความเห็นเป็นกันเอง แต่ก็ฟังคำพูดของคู่สนทนาอย่างตั้งอกตั้งใจ คอยให้พูดจบช่วงแล้วจึงซักถามเพิ่มเติมเพื่อความกระจ่าง มอลโรซ์ซึ่งได้ติดตามผลงานและวีรกรรมของท่านมานานนับตั้งแต่ท่านกล้าขัดขืนคำสั่งของผู้บังคับบัญชา (celui qui a dit “Non”) ไม่ยอมรับการที่นายพลเปแต็ง (Pétain)ยอมทำสัญญาสงบศึกกับเยอรมนี การออกแถลงการณ์เมื่อวันที่ 18 มิถุนายน ค.ศ. 1940 (Appel du 18 juin) ผ่านทางวิทยุบีบีซี ที่ลอนดอนเรียกร้องให้ชาวฝรั่งเศสต่อต้านศัตรูที่เข้ามายึดครองประเทศ จนกระทั่งสามารถกู้เอกราชได้สำเร็จ มอลโรซ์มองว่านายพลเดอโกลเป็นบุคคลที่มีมิติของตำนาน (OC III, p. 98)

หลังจากการเข้าพบครั้งแรกนี้ มอลโรซ์ได้รับเชิญจากนายพลเดอโกล ผู้นำรัฐบาลให้รับตำแหน่งที่ปรึกษาด้านเทคนิคเพื่อเตรียมพัฒนาระบบการศึกษาให้ทันสมัย และต่อมาให้ทำหน้าที่

รัฐมนตรีกระทรวงประชาสัมพันธ์ เมื่อวันที่ 21 พฤศจิกายน ค.ศ. 1945 อย่างไรก็ตามรัฐบาลของนายพลเดอโกลก็อยู่ได้ไม่นาน เนื่องจากมีความขัดแย้งกับรัฐมนตรีและสมาชิกสภาผู้แทนราษฎรจากพรรคคอมมิวนิสต์และพรรคสังคมนิยมที่เรียกร้องผลประโยชน์มากเกินไปจนทำงานร่วมกันได้ยาก

หลังจากนายพลเดอโกล ลาออกจากตำแหน่งประธานาธิบดี เมื่อวันที่ 20 มกราคม ค.ศ. 1946 และได้ก่อตั้งพรรครวมประชาชนฝรั่งเศส (R.P.F.: Rassemblement du Peuple Français) มาลโรซ์ได้ช่วยออกวารสาร และทำกิจการด้านโฆษณาประชาสัมพันธ์ แต่เขาไม่เล่าถึงเหตุการณ์ช่วงนี้ ข้ามไปเล่าเหตุการณ์ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1958

ใน “Antimémoires” บทที่ II ตอนที่ 3-5 มาลโรซ์รำลึกถึงเหตุการณ์ในช่วงปี ค.ศ. 1958-1965 อันเป็นช่วงเวลาที่นายพลเดอโกลได้รับการเรียกร้องให้กลับมาเป็นหัวหน้ารัฐบาลอีกครั้งหนึ่ง และมาลโรซ์ได้ร่วมงานกับท่านนายพลอย่างใกล้ชิด เขากล่าวถึงวิกฤตการณ์สงครามแอลจีเรียในปี ค.ศ. 1958 ซึ่งทำให้เกิดการเรียกร้องให้นายพลเดอโกลกลับมาบริหารประเทศ ซึ่งท่านนายพลก็ประกาศว่าพร้อมจะกลับมาหากได้รับอำนาจให้แก่รัฐธรรมนูญเพื่อแก้จุดอ่อนต่างๆ หลังจากรัฐสภาลงคะแนนเสียงให้เขามีอำนาจในการจัดการกับเหตุการณ์ฉุกเฉิน และมีอำนาจในการเสนอร่างรัฐธรรมนูญในเดือนมิถุนายน ค.ศ. 1958 ประธานาธิบดีเดอโกลได้เดินทางไปแอลจีเรีย กล่าวปราศรัยเพื่อลดความรู้สึกต่อต้านที่คุกรุ่นอยู่ในหมู่ชนของกองทัพและในหมู่ชาวฝรั่งเศสในแอลจีเรีย หรือพวก“ตีนดำ” (les Pieds-noirs) และต่อมาเสนอให้มีการลงประชามติว่าต้องการให้แอลจีเรียเป็นอิสระมีสิทธิในการปกครองตนเองโดยยังขึ้นกับฝรั่งเศสต่อไป หรือต้องการให้แอลจีเรียเป็นของฝรั่งเศสโดยไม่แบ่งแยกชาวมุสลิมซึ่งเป็นชนส่วนใหญ่ออกไป ผลของการลงประชามติคือให้แอลจีเรียเป็นอิสระ แต่พวก“ตีนดำ”กลับไม่เห็นด้วย ทำการตอบโต้ด้วยการก่อตั้งองค์กรลับทางทหาร (O.A.S.: Organisation de l’armée secrète) วางระเบิดเพื่อทำร้ายชาวแอลจีเรีย รวมทั้งวางระเบิดในประเทศฝรั่งเศสด้วย หลังจากนั้นเมื่อมีนายพลเกษียณ 4 คนก่อรัฐประหาร ในแอลจีเรีย เมื่อวันที่ 21 เมษายน ค.ศ. 1961 ประธานาธิบดีเดอโกล ก็ปรากฏตัวทางโทรทัศน์ในชุดเครื่องแบบทหาร เรียกร้องให้ทหารในแอลจีเรียเลิกสนับสนุนการก่อรัฐประหารครั้งนี้ ซึ่งก็ได้รับความร่วมมือเป็นอย่างดีจนทำให้การทำรัฐประหารไม่บรรลุผล นอกจากนี้ประธานาธิบดีเดอโกลได้เจรจากับกลุ่มแนวหน้าปลดปล่อยแห่งชาติ (F.L.N.: Front de Libération nationale) จนบรรลุข้อตกลงหยุดยิง เมื่อวันที่ 19 มีนาคม ค.ศ. 1962 แต่พวกองค์กรลับ(O.A.S.)ก็ยังก่อการร้ายในกรุงปารีสอีก เช่น วางระเบิดที่บ้านของมาลโรซ์ และพยายามลอบสังหารประธานาธิบดีเดอโกล ถึงสองครั้ง

ในทัศนะของมาลโรซ์ซึ่งได้ทำงานร่วมกับประธานาธิบดีเดอโกล อย่างใกล้ชิด เขาเห็นว่าประธานาธิบดีเดอโกลทุ่มเทชีวิตให้แก่การทำงานเพื่อพัฒนาชาติ สามารถตัดสินใจอย่างแม่นยำจับไวจนทำให้แก้ปัญหาวิกฤตในหลายๆเรื่องได้สำเร็จ และพัฒนาประเทศฝรั่งเศสที่เคยอ่อนแอมากหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ให้กลายเป็นประเทศมหาอำนาจ มีบทบาทสำคัญในระดับนานาชาติได้อีกครั้งหนึ่ง

มาล โรซ์เลือกเล่าเหตุการณ์ตอนที่เขาได้ร่วมงานกับนายพลเดอโกลโดยเฉพาะตอนที่เขาเป็นรัฐมนตรีอาวุโสรับผิดชอบด้านการเผยแพร่วัฒนธรรมฝรั่งเศส โดยได้ไปพบปะกับผู้นำของดินแดนโพ้นทะเลแห่งฝรั่งเศสและผู้นำของประเทศในทวีปแอฟริกาที่เคยเป็นอาณานิคมของฝรั่งเศส เช่น ประธานาธิบดีของกอร์ (Senghor) แห่งเซเนกัล เมื่อเดือนกันยายน ค.ศ. 1958 และในปลายปีเดียวกันได้ทำหน้าที่เป็นตัวแทนประธานาธิบดีไปเจริญสัมพันธไมตรีด้านการเมืองและวัฒนธรรมกับผู้นำประเทศในเอเชีย (อิหร่าน อินเดีย และญี่ปุ่น) ซึ่งในงานวิจัยเรื่องนี้ ผู้วิจัยจะเน้นเฉพาะการไปพบผู้นำของประเทศอินเดีย

## 2.2 การสนทนากับชาวฮราล เนห์รู นายกรัฐมนตรีอินเดีย

มาล โรซ์ให้ความสำคัญแก่การพบปะและสนทนากับ เนห์รู นายกรัฐมนตรีของอินเดีย ระหว่างวันที่ 27 พฤศจิกายน - 7 ธันวาคม ค.ศ. 1958 เป็นอย่างมาก ทั้งนี้มาล โรซ์เคยได้พบกับเนห์รูมาก่อนแล้วเมื่อปีค.ศ. 1934 และได้อ่านผลงานประพันธ์ของเนห์รูมาแล้วด้วย

หลังจากพิธีรับรองอย่างเป็นทางการ และหลังจากการเจรจาเพื่อเตรียมนิทรรศการศิลปะ “Trésors de l’Inde” (สมบัติล้ำค่าแห่งอินเดีย) ซึ่งจะจัดขึ้นที่ปารีสในปีค.ศ. 1960 มาล โรซ์มีโอกาสดูได้สนทนากับเนห์รูอย่างสนิทสนมจริงถึง 3 ครั้ง ครั้งแรกที่ทำการของรัฐบาล (Capitole) ครั้งที่ 2 ที่บ้านส่วนตัวของเนห์รู และครั้งที่ 3 ที่ทำเนียบเอกอัครราชทูตฝรั่งเศสประจำกรุงนิวเดลี

สาระสำคัญของการสนทนา คือ การต่อสู้โดยใช้หลักอหิงสาของมหาตมะคานธี และของเนห์รู เพื่อให้อินเดียเป็นอิสระจากการยึดครองของอังกฤษ ซึ่งเต็มไปด้วยความยากลำบากและต้องถูกจำคุกหลายครั้ง มาล โรซ์ประทับใจคำพูดของคานธีที่เคยกล่าวไว้ว่า “เสรีภาพนั้นต้องแสวงหาระหว่างกำแพงคุก และบางครั้งจากตะแคงแคง...” (OC III, p.195) จึงเชื่อมโยงประสบการณ์ของผู้นำอินเดียกับประสบการณ์ส่วนตัวของเขา ตอนที่ตัวเองถูกจำคุกระหว่างการต่อสู้เพื่อกู้ชาติฝรั่งเศสให้พ้นจากการยึดครองของเยอรมนีในปีค.ศ. 1940 และ 1944 (ซึ่งจะมีการศึกษาวิเคราะห์กันต่อไป)

เมื่อได้รับเชิญไปรับประทานอาหารค่ำที่บ้านของเนห์รู มาล โรซ์สะดุดใจที่เห็นภาพพระพุทธรูปเจ้าในห้องรับแขก เนห์รูอธิบายว่าเป็นภาพที่เพื่อนชาวศรีลังกาส่งมาให้เพื่อเป็นกำลังใจระหว่างที่เขาถูกจำคุก จากการสนทนา มาล โรซ์ได้ทราบว่าเนห์รูสนใจบุคลิกของพระพุทธรูปเจ้าและสังฆกรรมที่พระองค์ทรงค้นพบมาก ถึงกับกล่าวว่าพระพุทธรูปเจ้าคือ “บุตรที่ยิ่งใหญ่ของอินเดีย” และทราบว่าเนห์รูสนใจสาระด้านจริยธรรมมากกว่าพิธีกรรมทางศาสนา นอกจากนี้มาล โรซ์ยังตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับความเชื่อของชาวฮินดู โดยเปรียบเทียบกับความเชื่อของชาวตะวันตก โดยเฉพาะในเรื่องความจริงกับมายา (mayâ) และเรื่องการให้ความหมายแก่ความตาย โดยชี้ว่าในขณะที่ชาวตะวันตกให้ความหมายแก่ความตายเพียงบางแง่ แต่ชาวฮินดูซึ่งเชื่อในเรื่องการเวียนว่ายตายเกิด ถือว่าความตายเชื่อมโยงกับชีวิตในท่ามกลางเวลาที่ไม่สิ้นสุดและถือว่าคุณค่าสูงสุดคือการได้รวมเป็นหนึ่งเดียวกับพระเจ้า

ระหว่างอาหารค่ำที่ทำเนียบเอกอัครราชทูตฝรั่งเศส มีการสนทนาในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม มาลโรซ์ชี้ว่าวัฒนธรรมไม่อาจแทนที่เทวานุเทพได้ แต่สามารถนำมาซึ่งมรดกแห่งความสูงส่งของโลกได้ (OC III, p. 261) การทำให้คนปัจจุบันรักผลงานศิลปะชิ้นเอกในอดีต คือการทำให้งานศิลปะเหล่านั้น “กลับฟื้นคืนชีวิต” สามารถสื่อสารกับคนปัจจุบันได้ แต่ทั้งนี้ต้องหาทางจัดการให้ผลงานศิลปะแห่งอดีตเหล่านั้นมีพลังมากพอที่จะต้านทานพลังของสัญชาตญาณทางเพศและความรุนแรงที่มากับ “อุตสาหกรรมแห่งความฝัน” ซึ่งผู้ผลิตมุ่งทำเงินมากกว่ามุ่งจรรโลงจิตใจมนุษย์ เนห์รูเห็นว่าหนึ่งในปัญหาสำคัญของอินเดียหลังได้รับอิสรภาพ ก็คือ ความขัดแย้งระหว่างอารยธรรมแห่งจิตวิญญาณกับอารยธรรมแห่งเครื่องจักรกล และเห็นว่าการจะทำให้คนปัจจุบันสนใจศิลปะแห่งอดีตในอินเดียทำได้ไม่ยากสำหรับคนในเมืองใหญ่และคนชนชั้นกลาง แต่เป็นไปได้สำหรับชาวบ้านในหมู่บ้านซึ่งรักศิลปะและมีความเป็นศิลปินซ่อนอยู่ในตัวอยู่แล้ว

หลังปีค.ศ. 1958 มาลโรซ์ได้พบกับเนห์รูอีก 2-3 ครั้ง คือในปีค.ศ. 1960 เมื่อผู้นำอินเดียได้มาร่วมเปิดงานนิทรรศการ “สมบัติล้ำค่าแห่งอินเดีย” ที่ปารีส และในปีค.ศ. 1962 เมื่อเนห์รูได้รับเชิญเป็นทางการที่ทำเนียบประธานาธิบดีฝรั่งเศส (Les Elysées) นอกจากนั้นได้ไปรับประทานอาหารกลางวันร่วมกัน ขณะเนห์รูมาแวะที่สนามบินออร์ลี (Orly) ก่อนเดินทางไปอังกฤษ

น่าสังเกตว่า ในการเดินทางมาเอเชียในปีค.ศ. 1965 นั้น มาลโรซ์แวะอินเดียเป็นระยะเวลาสั้นๆ เพราะขณะนั้นเนห์รูถึงแก่อสัญกรรมแล้ว เขาจึงได้แต่ไปคารวะอนุสรณ์สถานของเนห์รูและของคานธี และได้ไปเยี่ยมบ้านของเนห์รูซึ่งกลายเป็นพิพิธภัณฑสถาน สิ่งที่มาลโรซ์ประทับใจเป็นพิเศษคือข้อความในพินัยกรรมของเนห์รู ซึ่งระบุให้นำถ้ำอังการของเขาไปโปรยในแม่น้ำคงคาตอนบรรจบกับแม่น้ำยมนาที่เมืองอัลลาฮาบาดบ้านเกิด โดยไม่ต้องมีพิธีกรรมทางศาสนา ซึ่งแสดงว่าเนห์รูรักและผูกพันกับแม่น้ำสองสายนี้มาก

มาลโรซ์เขียนถึงเนห์รูผู้เป็นประมุขของอินเดียด้วยความชื่นชม เนื่องจากเห็นว่าเป็นทั้งนักคิด นักเขียน และนักการเมืองที่ไม่ยอมจำนนต่อชะตากรรม ทุ่มเทชีวิตอุทิศตนเพื่อต่อสู้กับจักรวรรดินิยมอังกฤษอย่างทรหด มาลโรซ์ชอบหนังสือชีวประวัติของเนห์รูที่เขียนขึ้นระหว่างถูกจำคุก และยกย่องความเป็นรัฐบุรุษที่มีวิสัยทัศน์กว้างไกล เห็นความสำคัญของการผสมผสานวัฒนธรรมตะวันตกกับตะวันตก และในทัศนะของผู้วิจัย มาลโรซ์น่าจะสนใจเนห์รูในแง่ที่เป็น ผู้ไม่เชื่อในพระเจ้า (agnostic) เช่นเดียวกับเขาด้วย

### 2.3 การสนทนากับประธานเหมา เจ๋อตง แห่งจีน

ขณะเดินทางไปถึงฮ่องกง (19 กรกฎาคม ค.ศ. 1965) มาลโรซ์ได้รับโทรเลขจากประธานาธิบดีเดอโกลให้ไปปฏิบัติภารกิจอย่างเป็นทางการในจีน โดยให้เข้าพบกับผู้นำของจีน เช่น รัฐมนตรีกระทรวงต่างประเทศ (นายพลเชน-ยี) นายกรัฐมนตรี (จู เอิน ไล) ประธานาธิบดี (Lion Shao Qi) และประธานพรรคคอมมิวนิสต์จีน (เหมา เจ๋อตง)

ระหว่างคอบเวลาเข้าพบบุคคลสำคัญ มาลโรซ์ได้ไปเยี่ยมชมสถานที่สำคัญทางศิลปะและทางประวัติศาสตร์ (ดูข้อ 1.4) และหลังจากได้เข้าพบรัฐมนตรีต่างประเทศและนายกรัฐมนตรี มาลโรซ์ได้เข้าพบประธานเหมา เจ๋อตง อย่างเป็นทางการ เมื่อวันที่ 3 สิงหาคม 1965 พร้อมด้วยเอกอัครราชทูตฝรั่งเศสประจำประเทศจีน

มาลโรซ์ตั้งข้อสังเกตว่า ในห้องรับรองซึ่งตกแต่งอย่างเรียบง่าย ยังประดับตกแต่งด้วยภาพวาดสีหมึกจีนแบบประเพณี ไม่ใช่แบบสัจ-สังคมนิยม และเล่าว่าเขาได้ยืมสำเนาของประธานาธิบดีเดอโกล ต่อประธานาธิบดีจีนและประธานเหมา ซึ่งมีใจความว่าได้มอบหมายให้ มาลโรซ์เป็นตัวแทนมาแสดงสันถวไมตรี และแลกเปลี่ยนทัศนะเกี่ยวกับปัญหาสำคัญๆ ที่เกี่ยวข้องกับจีนและฝรั่งเศส รวมทั้งที่เกี่ยวกับอนาคตของโลกด้วย

มาลโรซ์วาดภาพบุคลิกลักษณะของประธานเหมาไว้ว่า ท่านมีรูปร่างสูงใหญ่ ใบหน้ากลมเกลี้ยง สวมหูหิ้ว สวมเสื้อแบบ “เหมา” มีท่าสงบนิ่งน่าเกรงขาม คล้ายประติมากรรมสำริด ภาพเหมือนของจักรพรรดิ (un empereur de bronze) นั่งอยู่ท่ามกลางบุคคลสำคัญของจีนซึ่งมีท่าทางเคร่งขรึม รวมทั้งมีนางพยาบาลคอยดูแลอยู่ใกล้ๆ ด้วย

การสนทนากับประธานเหมากินเวลาเพียงประมาณ 40 นาที แต่มาลโรซ์บรรยายไว้ถึง 29 หน้า (OC III, pp.397-426) โดยนำเนื้อหาสาระที่ได้จากการอ่านงานนิพนธ์ของประธานเหมาและจากหนังสือที่ Edgar Snow และคนอื่นๆ เขียนเกี่ยวกับเหมา เจ๋อตงมาเพิ่มเติมในบางประเด็นด้วย

มาลโรซ์บันทึกว่าประธานเหมาเริ่มการสนทนาด้วยการถามความเห็นของเขาเกี่ยวกับการไปเยี่ยมชมพิพิธภัณฑ์ประวัติศาสตร์เมืองหยางอาน ซึ่งมาลโรซ์ก็ตอบว่าเขาไม่ได้เห็นในสิ่งที่อยากเห็น เช่น ภาพถ่ายการเดินทางไกล ภาพชนเผ่าโลโล (Lolo) ที่ให้ความช่วยเหลือแก่กองทัพของเหมา รวมทั้งภาพภูเขา และหนองน้ำที่เป็นจุดยุทธศาสตร์ แต่เขาก็รู้สึกถึงความ เป็นอยู่ที่ยากลำบากของฝ่ายกองทัพคอมมิวนิสต์ ซึ่งตรงกันข้ามกับความอยู่ดีกินดีของฝ่ายทหารเจียงไคเช็ค และเห็นว่าที่พักของเหมาและเพื่อนร่วมทัพที่เจาะเข้าไปในภูเขามีลักษณะเหมือนที่ฝังศพของกษัตริย์อียิปต์ ต่อจากนั้นเป็นการสนทนาแลกเปลี่ยนความคิดเห็นเกี่ยวกับการปฏิวัติในจีน ซึ่งมีแรงกระตุ้นจากความยากจน การนำทฤษฎีของมาร์กซ์และเลนินมาประยุกต์ใช้ให้เหมาะสมกับสภาพของประเทศจีน โดยให้ชาวนาและกรรมกรเป็นกำลังสำคัญของกองทัพแดงแห่งการปลดปล่อย การต่อสู้กับทหารเจียงไคเช็คที่ปราบปรามฝ่ายคอมมิวนิสต์อย่างทารุณ การเดินทางไกลเป็นระยะทางเกือบหมื่นกิโลเมตร การต่อต้านการยึดครองของกองทัพญี่ปุ่น การ “ล้างสมอง” เชลยที่จับมาได้ รวมทั้งการกำจัดปัญญาชนชนชั้นกลางที่เป็นปฏิปักษ์ต่ออุดมการณ์คอมมิวนิสต์ ความสัมพันธ์ระหว่างจีนกับรัสเซียซึ่งเป็นไปด้วยดี สมัยสตาลิน แต่เปลี่ยนมามีปัญหาสมัยครุสชอฟ ทั้งประธานเหมาและมาลโรซ์เห็นร่วมกันในแง่การต่อต้านอิทธิพลของสหรัฐอเมริกาและไม่เห็นด้วยที่ทหารอเมริกันเข้าไปทำสงครามและทิ้งระเบิดที่เกาหลีและเวียดนาม

มาลโรซ์ตั้งข้อสังเกตว่า ประชานเหมาดูเหมือนจะให้ความสำคัญแก่เยาวชน โดยธรงค์เสนอ คำขวัญ “ดอกไม้ร้อยดอก” เปิดโอกาสให้เยาวชนแสดงความคิดเห็น ทั้งนี้ผู้ที่เป็นผู้ปฏิบัติและต่อต้านอุดมการณ์ของพรรคคอมมิวนิสต์ถูกส่งไปอบรมที่คอมมูนประชาชน แล้วให้มีการวิพากษ์ตนเองตลอดเวลา แต่มาลโรซ์ไม่ได้บันทึกว่าวิธีการนี้เป็นเหตุให้ชาวจีนนับแสนคนถูกฆ่า

เมื่อเหมา เจ๋อ ตง ถ้ามถึงพรรคสังคมนิยมและพรรคคอมมิวนิสต์ในฝรั่งเศสและจุดยืนของประชานาธิปไตยเดอโกล มาลโรซ์ตอบว่าพรรคสังคมนิยมในฝรั่งเศสส่วนใหญ่เป็นพรรคของข้าราชการ โดยมีบทบาทในรูปของสหภาพ เป็นพรรคเสรีนิยมที่ใช้ภาษามาร์กซิสต์ ส่วนพรรคคอมมิวนิสต์ครองเสียง 1 ใน 5 ของเสียงทั้งหมด มีแกนนำที่หุ้มเทและกล้าหาญ ส่วนใหญ่ต้องการ “จูบแก้ม” รัสเซีย และ “จูบแก้ม” ทำนด้วย ส่วนประชานาธิปไตยเดอโกลนั้นให้เสรีภาพแก่ประชาชนในการแสดงความคิดเห็นผ่านการเลือกตั้ง และชี้ว่าชะตากรรมของฝรั่งเศสปัจจุบันขึ้นอยู่กับชาวฝรั่งเศสและประชานาธิปไตยเดอโกล

เนื่องจากมีคนมากระซิบเตือนประชานเหมาเรื่องสุขภาพเป็นครั้งที่ 3 มาลโรซ์และทูตฝรั่งเศสจึงลากลับ มาลโรซ์เล่าว่าขณะประชานเหมาขึ้นมือมาให้จับ เขาสังเกตว่ามือของเหมา เจ๋อ ตง “มีลักษณะคล้ายมือผู้หญิง” และรู้สึกแปลกใจที่ประชานเหมาเดินมาส่งถึงรถ (โดยมีนางพยาบาลตามมาติดๆ) มาลโรซ์เปรียบเทียบท่าทางของเหมาที่เดินช้าๆ ก้าวขาทีละก้าวอย่างลำบาก ว่า ทำให้นึกถึง “บุคคลในตำนานที่เดินออกมาจากหลุมฝังศพของจักรพรรดิ” (OC III, p.417) ทั้งนี้ก่อนขึ้นรถประชานเหมากล่าวแก่มาลโรซ์ว่า “ผมรู้สึกโดดเดี่ยวท่ามกลางมวลชน ... มีแต่เพื่อนที่อยู่ห่าง 2-3 คน ฝากการวะประชานาธิปไตยเดอโกล ด้วย” (OC III, p.422)

มาลโรซ์บันทึกความรู้สึกนึกคิดของเขาเกี่ยวกับการได้พบเหมา เจ๋อ ตง บุรุษแห่งประวัติศาสตร์ ผู้ที่ต่อต้านชะตากรรมและทำให้จินเกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ว่า เหมา เจ๋อ ตง “มีชีวิตอยู่ในมหากาพย์” (vie épique) ห้อมล้อมด้วยพิธีกรรมที่ดูไร้เหตุผล และเข้าใจยาก เขาเห็นว่าเหมามีน้ำเสียงที่เรียบง่ายดูเป็นกันเอง แต่มีความว่างล้อมรอบตัว ดูราวกับว่าความว่างทำให้เขาเกิดความกลัว ... (OC III, pp.423)

### 3.) การสนทนากับบุคคลในจินตนาการ

นอกจากจะสนทนากับบุคคลจริงที่มีบทบาทในการต่อสู้กับชะตากรรมและทิ้งรอยจารึกในประวัติศาสตร์แล้ว มาลโรซ์ยังสร้างบุคคลในจินตนาการเป็นคู่สนทนา เพื่อจะได้แสดงความคิดเห็นบางอย่างที่อยู่ในใจของเขาออกมา ได้แก่

3.1 คลาปิก (Le Baron de Clappique) เป็นตัวละครในนวนิยายเรื่อง *มนุษย์ภาวะ* ซึ่งมีชีวิตรอด สามารถหนีออกมาจากประเทศจีนโดยปลอมตัวเป็นกลาสีเรือเดินทางไปกับเรือสินค้า คลาปิกปรากฏตัวที่สิงคโปร์ และมาคอยพบมาลโรซ์ที่งานวันชาติฝรั่งเศส โดยทราบจากทางหนังสือพิมพ์ว่ามาลโรซ์อยู่ที่นั่น หลังงานเลิก คลาปิกเชิญมาลโรซ์ไปที่โรงแรมแรฟเฟิลส์ (Raffles)

ที่เขาพำนักอยู่ เพื่อขอให้มาลโรซ์วิจารณ์บทภาพยนตร์ เรื่อง “Marayna, le roi de Sédangs” ที่เขาเขียนไว้ เนื่องจากรู้ว่ามาลโรซ์เคยนำแรงบันดาลใจจากชีวประวัติของเมเรน่าไปสร้างตัวละครในเรื่อง **ราชมรรคา** และกำลังเขียนนวนิยายอิงชีวะประวัติของนักผจญภัยผู้นี้ (แต่เขียนไม่จบ ตอนที่ 2) คลาปิกอ่านบทภาพยนตร์ให้มาลโรซ์ฟังอย่างออกรสโดยทำท่าทางประกอบไปด้วยเพราะดึ่มไวน์เข้าไปมาก มาลโรซ์บันทึกว่าเขารู้สึกสนุกและขบขันกับการแสดงออกด้วยท่าทางและน้ำเสียงของคลาปิกมากกว่าเรื่องการผจญภัยของเมเรน่าเสียอีก เป็นไปได้ว่าคลาปิกคือตัวแทนของความไร้สาระไร้เหตุผล (farfelu) ที่ซ่อนอยู่ในตัวของมาลโรซ์ ที่สำคัญคลาปิกชอบแมวเช่นเดียวกับมาลโรซ์ด้วย

3.2 ฌากส์ เมรี (Jacques Méry) เป็นตัวแทนของบุคลิกด้านลบซึ่งแฝงอยู่ในจิตใจใต้สำนึกของมาลโรซ์ อาทิ การดื่มจัด การทดลองเสพยาเสพติด การมองโลกในแง่ร้าย ความรู้สึกท้อแท้สิ้นหวังและหมกมุ่นครุ่นคิดเกี่ยวกับความตาย เมรีเป็นข้าราชการกระทรวงศึกษาธิการของฝรั่งเศส ถูกส่งมาทำงานอยู่ในอินโดจีนจนเกษียณ เมื่อหญิงเวียดนามคู่ชีวิตตายจากไป เขาใช้เวลาว่างสะสมผีเสื้อ เลี้ยงเด็กเวียดนามเป็นบุตรบุญธรรม และหันมาสนใจพุทธศาสนา ระหว่างกำลังสนทนาเมรีสุขภาพทรุดโทรม แพทย์ลงความเห็นว่าเขาจะอาจจะตาย ภายใน 2-3 เดือนนี้ คลาปิกช่วยจัดการให้เมรีมาพบมาลโรซ์เพราะรู้ว่าเป็นเพื่อนเก่า เมรีแจ้งข่าวแก่มาลโรซ์ว่าทนายปอล มอเน็ง (Paul Monin) ที่เคยร่วมกับมาลโรซ์ทำหนังสือพิมพ์ **L’Indochine** และ **L’Indochine enchaînée** ได้ถึงแก่กรรมแล้วที่โรงพยาบาลในช่วงก่อน ก่อนตายอยู่ในสภาพที่เกือบสิ้นเนื้อประดาตัว ต่อจากนั้นทั้งสองได้สนทนากันเกี่ยวกับบทบาทของโฮจิมินห์หลังการต่อสู้กับกองทัพฝรั่งเศสในสงครามเวียดนามฟู และขณะนี้ลุงโฮกับสหประชาชาติกำลังทำสงครามครั้งใหญ่อีกครั้งเพื่อต่อต้านการรุกรานของกองทัพอเมริกา ซึ่งใช้ระเบิดนาล์มทำลายล้างชีวิตของชาวเวียดนามจำนวนมาก โดยได้รับการช่วยเหลือจากเหมาเจ๋อตง ประธานพรรคคอมมิวนิสต์จีน มาลโรซ์ไม่รู้จักโฮจิมินห์เป็นการส่วนตัว แต่สนใจวีรกรรมในการต่อสู้กับชะตากรรมของบุรุษผู้มีสมญาว่า “ชายชราแห่งขุนเขา” ผู้นี้

เมรีสารภาพกับมาลโรซ์ว่าเขากำลังหมกมุ่นครุ่นคิดอยู่แต่เรื่องความตาย และกำลังตั้งคำถามเกี่ยวกับความหมายของชีวิต เมรีเกลียดและกลัวสิ่งที่มาลโรซ์เรียกว่า “มนุษย์ภาวะ” แต่ก็ไม่ต้องถามว่าตาย ทั้งนี้เขาอยากจะเขียนบันทึกก่อนตายแบบที่ชาวพุทธควรจะเขียน และอยากจะตายอย่างสงบเหมือนโสเครตีส นักปราชญ์ชาวกรีกด้วย

3.3 เลอบงซ์ (le Bonze) มาลโรซ์สร้างตัวละครในจินตนาการขึ้นมา โดยให้ชื่อว่า “Le Bonze” ซึ่งแปลว่า “พระ” ทั้งๆที่บุคคลผู้นี้ไม่ได้เป็นพระ แต่มีบุคลิกคล้ายพระ คือ ศีรษะโล้น และสวมกิโมโนสีดำคล้ายนักบวชญี่ปุ่น มาลโรซ์เขียนว่า “เลอบงซ์” เป็นบิดาของเพื่อนชาวญี่ปุ่น ชื่อทาเกียว มัทสึอิ (Takyo Matsui) ซึ่งเป็นนักบินที่ได้สละชีพขณะบินไปทิ้งระเบิดที่อ่าวเพิร์ลระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 2 บุคคลผู้นับถือศาสนาพุทธนิกายเซ็นผสมกับศาสนาชินโต เคยเป็นอาจารย์สอนประวัติศาสตร์ศิลป์ตะวันตก เป็นปราชญ์ที่รู้ภาษาและวรรณคดีฝรั่งเศสเป็นอย่างดี และเคย

เดินทางไปเยี่ยมชมงานศิลปะในยุโรป ในอียิปต์ และอินเดียมาแล้ว<sup>3</sup> ทั้งสองนัดพบกันที่สวนหินหรือ “สวนแห่ง”<sup>4</sup> ของวัดเซ็นริวอันจิ ที่เกียวโตในปี 1960<sup>5</sup> และได้สนทนากันอยู่นานจนพลบค่ำ

มาลโรซ์บันทึกว่า “เลอบงซ์” อธิบายถึงความหมายของการจัดสวนซึ่งวางก้อนหินไว้บนพื้นทราย ที่ทำให้นึกถึงภูเขา เกาะ และคลื่นในทะเล ว่าเป็นวิถีของชาวพุทธนิกายเซ็นที่ต้องการให้คนปลีกตัวออกจากโลกแห่งวัตถุภายนอก เข้ามาหาความสงบ โดยการนั่งสมาธิเพ่งสำรวจจิตใจ พิจารณาตัวตนภายใน เพื่อจะบรรลุถึงสภาวะอุดมคติซึ่งเรียกว่า “ซาโตริ” หรือ “การรู้แจ้งทางจิตวิญญาณ” สามารถหยั่งเห็นธรรมชาติที่แท้จริงของตนเองและสรรพสิ่งอย่างฉับพลัน “เลอบงซ์” กล่าวด้วยว่า สวนหินเป็นวิธีสื่อสารถึงความหมายของชีวิต โดยอธิบายเชื่อมโยงกับศิลปะการจัดดอกไม้ดอกเดียวในแจกัน บทกวีสั้นไฮกุ และภาพวาดด้วยหมึกสีเดียว (le lavis) เขาชี้ด้วยการวาดภาพแบบเซ็นหรือการเพ่งมองภาพก็เป็นวิธีฝึกสมาธิที่สามารถทำให้จิตว่างและบรรลุการหยั่งเห็นสัจธรรมอย่างฉับพลันได้

คู่สนทนาชาวญี่ปุ่นกล่าวถึงศิลปะของตะวันตกและตะวันออกว่า เขาเข้าใจประติมากรรมในมหาวิหารก็ด้วยการเปรียบเทียบกับพระพุทธรูป และเข้าใจจิตรกรรมอิมเพรสชันนิสม์ ก็ด้วยการเปรียบเทียบกับภาพวาดแบบเซ็น เขาตั้งข้อสังเกตว่าจิตรกรฝรั่งเศสรู้จักภาพวาดแบบเซ็นน้อยมาก รู้จักแต่ภาพพิมพ์ญี่ปุ่น เขาขอบคุณมาลโรซ์ที่ได้ช่วยทำให้คนฝรั่งเศสรู้จักภาพจิตรกรรมของศิลปินทาคาโนบุ (Takanobu) และประติมากรรมโพธิสัตว์กวนอิม (Le Kennon de Kudara) รวมทั้งศาสนาพุทธนิกายเซ็นด้วย

เลอบงซ์ตั้งข้อสังเกตว่าขณะที่ชาวคริสต์บูชารูปพระเยซูบนไม้กางเขน ชาวพุทธกลับไม่นิยมพุทธปฏิมาปางปรินิพพาน ชอบปางตรัสรู้มากกว่า เขากล่าวด้วยว่าคนญี่ปุ่นเห็นว่าการทำสมาธิสำคัญกว่าการสวดมนต์ และในขณะที่คนตะวันตก ผสมปนเปเรื่องศาสนากับพระเจ้า คนตะวันออกเน้นความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ กับจักรวาล และเชื่อว่าหลังความตายวิญญาณจะผ่านจากร่างหนึ่งไปสู่ร่างอื่น ซึ่งจะเป็นคน สัตว์ หรือพืชก็ได้ (la métempsychose)

เลอบงซ์กล่าวถึงเรื่องฮาราคีรี (seppuku) และลัทธินูชิโดว่าคนตะวันตกเข้าใจผิดว่าฮาราคีรีคือการฆ่าตัวตาย แต่ที่จริงเป็นพิธีกรรมแห่งการสละชีพเพื่อรักษาเกียรติของนักรบ ถือเป็นตัวอย่างที่น่าสรรเสริญ แต่เยาวชนคนรุ่นใหม่ไม่สนใจปัจจุบัน ไม่สนใจลัทธินูชิโด กลับไปสนใจยาเสพติด ในอนาคตสวนหินแห่งนี้อาจจะตายไปเพราะคนรุ่นใหม่มีแวแต่ลุ่มหลงลัทธิวัตถุนิยม บริโภคนิยม อย่างไรก็ตาม เขาก็มองว่าแม้ญี่ปุ่นจะสูญเสีย “ร่างกาย” แต่ก็ยังพยายามรักษา “จิตวิญญาณ” เอาไว้ เช่น ยังรักษาประเพณีโบราณ เช่น เทศกาลฉลองคนตาย และพิธีกรรมแบบชินโตสำคัญๆ

ก่อนลาจากกันตอนพลบค่ำ เลอบงซ์นำพระพุทธรูปไม้ปิดทอง สูงประมาณ 20 เซนติเมตรออกมาเพื่อมอบให้มาลโรซ์เป็นของขวัญ แต่แทนที่มอบให้โดยตรง เขากลับจุดไฟเผาพระพุทธรูปไม้เองครั้งนี้ เพื่อแสดงว่า “สิ่งที่มองไม่เห็นนั้นสำคัญกว่าสิ่งที่มองเห็น” เปลวไฟที่ลุกโผลง ทำให้มาลโรซ์นึกเชื่อมโยงไปถึงประเพณีการเผาศาลเจ้าศักดิ์สิทธิ์แห่งอิเซะ (Isé: préfecture de Mie) ซึ่งเป็นศาล

เจ้าที่ทำด้วยไม้<sup>6</sup> มีการเผาทุก 20 ปี แล้วสร้างขึ้นใหม่ให้เหมือนเดิม เพื่อเป็นการเตือนใจให้ตระหนักว่า ศาสนสถานก็ต้อง “ตาย” เช่นเดียวกับมนุษย์ แต่ก็มีความเป็น “อมตะ” เพราะไม่มีการหยุดเผาและไม่หยุดสร้างใหม่ มาลโรซ์เขียนบันทึกความประทับใจนี้ไว้ว่า “สถาปนิกฝรั่งเศสฝันที่จะให้มหาวิหารมีความเป็นนิรันดร์จึงสร้างด้วยหิน แต่สถาปนิกศาลเจ้าอิเซะ ฝันที่จะให้วิหารของตนเป็นเสมือนเมฆที่ยิ่งใหญ่ที่สุด และความไม่จริงนี้สามารถบอกถึงความเป็นอมตะได้อย่างมีพลังมากกว่ามหาวิหารหรือพีรามิดเสียอีก” (OC III, p. 444)

#### 4.) การเชื่อมโยงประสบการณ์ของกลุ่มชนกับประสบการณ์ส่วนตัว

จากการที่ได้สนทนากับเนห์รู มาลโรซ์ประทับใจเรื่องการถูกจำคุกขณะที่ต่อสู้เพื่อปลดปล่อยประเทศของตนให้พ้นจากการยึดครองของมหาอำนาจ และคิดถึงคำพูดของเนห์รูที่อ้างคำกล่าวของมหาตมะคานธีที่ว่า “เสรีภาพนั้นต้องแสวงหาระหว่างกำแพงคุกและบางครั้งจากตะแลงแกง...” (ดูข้างต้นข้อ 2.2) ทำให้เขาย้อนรำลึกและเขียนถึงเหตุการณ์ในช่วงฤดูร้อนปีค.ศ. 1944 (บทที่ 2 ตอนที่ 6 ใน *Antimémoires*) ช่วงที่เขาเข้าร่วมรบต่อต้านทหารเยอรมัน และถูกจับ โดยถูกยิงที่เขาว่า และถูกแกสตาโปซังประวัติสอบสวนอย่างหนัก เขาถูกห้ามไปพักค้างคืนที่ห้องโถงของโรงแรมเล็กๆ ในเมืองเกรมาต์ (Grémat) ในแคว้นโลต์ (Lot) ซึ่งอยู่ก่อนไปทางใต้ของฝรั่งเศส เขาได้รับความเมตตาจากพนักงานหญิงของโรงแรมซึ่งดูแลให้อาหารและน้ำแก่เขาเป็นพิเศษ รุ่งเช้าเขาถูกห้ามใส่รถพยาบาลเพื่อเดินทางลงไปทางใต้ ต้องพักค้างคืนที่วัดแห่งหนึ่ง มีแม่ชีมาดูแลอย่างดี นำพระคัมภีร์ของนักบุญยอห์นมาให้ตามที่เขาร้องขอ และสวดมนตร์ให้ ทำให้เขารู้สึกประทับใจในโมตรีจิต (ภราดรภาพ) เมื่อมาถึงเมืองเรอแวล (Revel) เขาถูกปิดตายด้วยผ้าสีดำ คล้ายกำลังจะถูกยิงเป้า แต่แล้วก็มีนายทหารเยอรมันมาพาเขาไปสอบสวนใหม่ เขาถูกซักอย่างละเอียดถึงเหตุที่ไม่อยู่ฝ่ายนายพลเปแต็ง แต่เลือกที่จะอยู่ในขบวนการฝรั่งเศสเสรี เขาถูกบังคับให้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับพวกทำงานใต้ดิน เมื่อได้รับคำตอบที่ไม่น่าพอใจ นายทหารเยอรมันผู้นี้ก็ส่งเขาไปเข้าคุกแซงต์ มิเชล (Saint Michel) ที่เมืองตูลุส รวมกับนักโทษซึ่งเป็นพวกทำงานใต้ดินต่อต้านเยอรมันอีกประมาณ 500 คน เขาถูกสอบสวนอย่างหนักอีกครั้งเพราะฝ่ายเยอรมันสืบสนเรื่องประวัติของเขากับประวัติของน้องชายต่างมารดาชื่อ รอลองด์ (Roland Malraux ซึ่งอายุอ่อนกว่าเขา 9 ปี) เพราะแกสตาโปสียงทราบว่ารอลองด์เคยไปอยู่ในรัสเซียมา 18 เดือนและเคยอยู่ในเยอรมนี แต่ขณะเดียวกันแกสตาโปสียงก็มีหลักฐานว่ามาลโรซ์เคยเป็นประธานคณะกรรมการนักเขียนนานาชาติต่อต้านลัทธิฟาสซิสต์และสมาคมต่อต้านการเป็นปรปักษ์ต่ออิวมาก่อน เป็นไปได้ว่าเขาจะต้องถูกทรมานหรือถูกยิงเป้า แต่ตลอดคืนนั้นข้างนอกคุกมีเสียงอีกที่ก้องกังวาล วันรุ่งขึ้น ทหารเยอรมันหายไปหมด มีแต่เสียงอีกที่ก้องกังวาลในเมือง โดยเฉพาะผู้หญิงที่เดินร้องเพลงชาติลา มาแซแยส (La Marseillaise) เพื่อเฉลิมฉลองการที่เยอรมนีต้องถอนทหารที่ยึดครองเมืองตูลุสออกไปหมด

### 5.) การย้อนรำลึกถึงความโหดร้ายของนาซีเยอรมัน

ในตอนท้ายของบทที่ 5 (V.3) มาล โรช์นึกถึงหัวหน้าฝรั่งเศสเสรีมอง มูแล็ง (Jean Moulin) ที่ถูกพวกนาซีทรมาณอย่างโหดร้ายทารุณเพื่อบังคับให้บอกความลับเกี่ยวกับผู้ที่ทำงานใต้ดินต่อต้านเยอรมัน แต่เขาไม่ยอมบอกจึงถูกทรมาณจนตาย มาล โรช์นึกถึงคืนวันที่ 19 ธันวาคม ค.ศ. 1964 ที่ทางการฝรั่งเศสจัดพิธีเคลื่อนย้ายอัฐิของมอง มูแล็ง เข้าประดิษฐานในอนุสรณ์สถานปองเต-อง ในฐานะที่ได้พลีชีพเพื่อชาติ และมาล โรช์ได้กล่าวสุนทรพจน์สดุดีวีรกรรมของท่านผู้นี้ท่ามกลางอากาศที่หนาวเหน็บต่อหน้าประธานาธิบดีเดอโกล บุคคลสำคัญๆ ทายาทของผู้ตายและประชาชนที่มาร่วมงานและที่ชมการถ่ายทอดทางโทรทัศน์โดยมีกองทหารบรรเลงเพลง La Marche funèbre และมีขบวนเยาวชนถือประทีปแห่แห่อย่างสวยงามยิ่งใหญ่อลังการ

การถูกทรมาณจนตายของมอง มูแล็ง ทำให้มาล โรช์นึกเชื่อมโยงถึงความทุกข์ทรมานของเพื่อนมนุษย์และโดยเฉพาะเพื่อนชาวฝรั่งเศสที่ทำงานกู้ชาติแบบใต้ดิน เมื่อถูกพวกนาซีจับได้ บ้างก็ถูกยิงเป้า บ้างก็ถูกส่งไปค่ายกักกัน ถูกทุบตีทำร้าย ถูกยิง ถูกทรมาณจนตายหรือตายเพราะถูกรุมด้วยแก๊สพิษ อันที่จริงน้องชายต่างมารดา 2 คนของมาล โรช์ ก็ถูกนาซีจับได้เมื่อต้นปีค.ศ. 1944 รอลองด์ถูกส่งไปค่ายกักกันและถูกยิงเป้า โกลี๊ดเสียชีวิตที่แหลมอาร์คอน (Cap Arcon) แต่มาล โรช์เอ่ยถึงเรื่องเหล่านี้ไว้น้อยมาก ซึ่งอาจเป็นเพราะไม่ต้องการเล่าเรื่องที่เกี่ยวข้องกับคนในครอบครัวของเขาเองก็เป็นไปได้

อย่างไรก็ตาม มาล โรช์ก็ต้องการนำเสนอ “ความจริงที่ลุ่มลึก” เกี่ยวกับสถานะของมนุษย์ที่ต้องเผชิญกับความเลวร้ายน่าสะพรึงกลัวและความไร้มนุษยธรรมจนแทบไม่น่าเชื่อว่าจะเกิดขึ้นในโลกนี้ โดยเลือกถ่ายทอดคำบอกเล่าของพยาน 2 คนที่รอดชีวิตจาก “ค่ายนรก” ภายใต้ปฏิบัติการของทหารหน่วยเอสเอสของจอมเผด็จการฮิตเลอร์ พยานทั้งสองคนทำงานให้กับขบวนการฝรั่งเศสเสรีใต้ดินก่อนถูกพวกเกสตาโปจับตัวไป คนแรกเป็นชายชื่อเอดมอนด์ มิเชเลต์ (Edmond Michelet) ถูกคุมขังอยู่ในค่ายกักกันที่ดาเซา (Dachau) คนหลังเป็นหญิงชื่อบริจิตต์ ฟรียง (Brigitte Friang) ถูกคุมขังอยู่ในค่ายนรกที่ราเวนสบริค (Ravensbrück) มาล โรช์เลือกเสนอจากเหตุการณ์ที่แสดงถึงความบ้าคลั่ง ความป่าเถื่อนโหดร้ายและความโหดร้ายทารุณของผู้คุม นาซีที่กระทำต่อนักโทษอย่างไร้มนุษยธรรม โดยเฉพาะจากเหตุการณ์วันคริสต์มาสอันหนาวเหน็บ มาล โรช์เชื่อว่าสภาพที่มนุษย์ถูกกระทำเยี่ยงสัตว์เท่ากับเป็นการเผชิญกับ “ความเลวร้ายอย่างที่สุด” (le Mal absolu) และเชื่อว่า “ซาตานได้ปรากฏตัวบนโลกอย่างเห็นได้ชัดอีกครั้งหนึ่งในค่ายกักกันและโรงงานล้างเผ่าพันธุ์มนุษย์เหล่านี้” (OC III, p.456) เขาเชื่อว่าที่น่าสมเพชและไร้สาระยิ่งกว่านั้นก็คือ หลังจากผู้รอดตายกลับมาบ้านเกิดเมืองนอนพบหน้าคนในครอบครัวได้แล้ว “ฝันร้ายอันน่าสะพรึงกลัว” ก็ยังคงตามมาหลอกหลอน ทำให้กลายเป็นคนแปลกแยก ต้องจมอยู่ในสถานะซึมเศร้าอีกเป็นเวลานานกว่าจะเยียวยาให้ทุเลาลงได้

## ภาค 2 : **La Corde et les souris** (เชือกกับฝูงหนู)

ชื่อของภาค 2 ของ **Le Miroir des limbes** เป็นความเปรียบเชิงอุปลักษณ์ที่เน้นถึงการเผชิญกับความตายและการรอดตายมาได้โดยอาศัยความเชี่ยวชาญทางศิลปะ ภาคนี้มีเนื้อหาที่แบ่งออกเป็น 6 บท ได้แก่ Hôtes de passage 1-3 (อาคันตุกะ 1-3), Les chênes qu'on abat (ต้นไม้ที่ถูกโค่น), La Tête d'obsidienne (หัวหินแก้ว) และ Lazare (ลาซารุสผู้ฟื้นคืนชีพ)

ในบทแรก (อาคันตุกะ 1) มาลโรซ์เล่าถึงตอนที่เขาได้รับเชิญจากประธานาธิบดีของกอร์ (Senghor) แห่งสาธารณรัฐเซเนกัล ให้ไปเปิดนิทรรศการศิลปะแอฟริกา ที่จัดขึ้นที่เมืองดาการ์ (Dakar) เมื่อเดือนมีนาคม ค.ศ. 1959 งานนิทรรศการครั้งนี้จัดอย่างยิ่งใหญ่มาก เพราะรวบรวมประติมากรรมของทวีปแอฟริกามาแสดงไว้ถึง 600 ชิ้น และมีงานฉลอง (เฟสติวาล) ทั้งในเมืองและรอบๆเมืองดาการ์ด้วย

มาลโรซ์เปรียบของกอร์ซึ่งเป็นทั้งนักการเมืองและกวีที่มีชื่อเสียงว่ามีความเป็นฝรั่งเศสพอๆ กับเนห์รูที่มีความเป็นอังกฤษ (OC III, p. 493) สาเหตุสำคัญของการสนทนาระหว่างมาลโรซ์กับของกอร์ในครั้งนี้ มีอาทิ อิทธิพลของศิลปะแอฟริกาที่มีต่อจิตรกรกลุ่มคิวบิสม์และกวีอาปอลิแนร์ มาลโรซ์เชื่อว่าคุณูปการของประติมากรรมแอฟริกา ก็คือทำให้ศิลปะในฝรั่งเศสและในยุโรปเป็นอิสระหลุดพ้นจากอิทธิพลและการครอบงำของศิลปะแถบทะเลเมดิเตอร์เรเนียน โดยเฉพาะกรีกและโรมันมานานหลายร้อยศตวรรษ การค้นพบศิลปะแอฟริกาและการก่อกำเนิดของศิลปะคิวบิสม์ในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 มีส่วนกระตุ้นให้เกิดศิลปะแนวใหม่ที่แปลกใหม่ท้าทายขึ้นในโลกตะวันตก ในทัศนะของของกอร์ การจัดนิทรรศการและเฟสติวาลในปีค.ศ. 1966 ถือเป็นปกป้องและเผยแพร่ความเป็นแอฟริกา (la négritude) เป็นวิธีที่จะทำให้เห็นศักยภาพและศักดิ์ศรีของแอฟริกา ซึ่งน่าจะช่วยทำให้คนดำในอเมริกาที่ตระหนักถึงจุดอ่อนของระบบอุตสาหกรรมนิยมและบริโภคนิยม เกิดความภูมิใจในความเป็นแอฟริกา และหันมาช่วยกันทำให้แอฟริกาเป็น “สวรรค์บนดิน” ทั้งนี้ของกอร์อยากเห็นการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมละตินกับวัฒนธรรมแอฟริกา ซึ่งจะทำให้เกิดสิ่งที่เรียกว่า “มนุษยธรรมสากล” ด้วย มาลโรซ์ตั้งข้อสังเกตว่าคนแอฟริกาส่วนใหญ่ ไม่ว่าจะอยู่ในเซเนกัล คองโก ชาด หรือ กาบองที่เขารู้จัก แม้จะนับถือศาสนาอิสลามหรือศาสนาคริสต์ พวกเขาเหล่านั้นก็ยังนับถือผี นับถือจิตวิญญาณของบรรพบุรุษ (animisme) อยู่เสมอ

นอกจากนิทรรศการศิลปะแอฟริกา มาลโรซ์ได้มีโอกาสไปชมพิธีกรรมของชุมชนลุ่มแม่น้ำคาซามองซ์ (Casamance) ซึ่งบูชาต้นไม้ใหญ่ โดยมีหัวหน้าชุมชนเป็นหญิง ชื่อราชินีซาเบต (La reine Sebeth) และได้ไปเยี่ยมชมศิลปะของชุมชนชาวคริสต์แซงต์-ซุลปีซ (Saint-Sulpice) ที่แสดงรูปพระเยซูบนไม้กางเขนผสมผสานกับการแสดงออกทางจิตวิญญาณแบบคนแอฟริกา

ในตอนคำมีคนพามาลโรซ์ไปร้านขายของเก่า ขณะที่เห็นรูปจำลองลาวิกตัวร์ เดอซาโมทราซ (La Victoire de Samothrace) มาลโรซ์พลันนึกถึงเหตุการณ์ตอนที่เขาไปร่วมเปิดนิทรรศการแสลง สี เสียง ที่ทางการกรีซจัดขึ้นเป็นครั้งแรกที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติแอโครโพลิส ณ กรุงเอเธนส์ เมื่อต้นปีค.ศ. 1959 และรู้สึกประทับใจการแสดงละคร โศกนาฏกรรมกลางแจ้ง เรื่องเลเปอร์ซ (Les Perses) ของ เอสคิลัส (Eschyle) จึงนึกโยงไปถึงกวีซอโฟคลีส (Sophocle) และนึกโยงไปถึงนักการเมืองชื่อ เพริคลีส (Périclès) ตลอดจนนักปราชญ์กรีก เช่น โสเครติส เพลโต อริสโตเติล รวมทั้งเทพแห่ง เรขาคณิตด้วย

บทนี้จบลงด้วยการที่มัลโรซ์มองออกไปนอกหน้าต่างของสถานทูตฝรั่งเศสที่ดาการ์ยามค่ำ ค่ำ เห็นพลุสว่างไสว ได้ยินเสียงดนตรีเพลงเต้นรำ เขาถูกคิดถึงคำพูดของไอน์สไตน์ที่เคยกล่าวว่า “สิ่งที่เยี่ยมที่สุด ก็คือ ทุกอย่างย่อมมีความหมาย” (OC III, p. 515)

บทที่ 2 Hôtes de passage 2 ว่าด้วยความทรงจำของมัลโรซ์เกี่ยวกับเหตุการณ์ในปี ค.ศ. 1957 ที่ฌอร์จส์ ซาลส์ (Georges Salles) ผู้อำนวยการพิพิธภัณฑสถานลูฟวร์เสนอให้มัลโรซ์ซึ่งเป็นที่ปรึกษาของพิพิธภัณฑสถานผ้าโบราณสีคล้ำ มีลวดลายคล้ายผีเสื้อตัดครั้งที่พ่อค้าชาวอิหร่านส่งมาให้ทางพิพิธภัณฑสถานเพื่อพิจารณาว่าจะซื้อเข้าพิพิธภัณฑสถานหรือไม่ ซาลส์แจ้งว่าหลังจากส่งผ้าชิ้นนี้ไปให้ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบ ทุกคนยืนยันว่าเป็นของแท้ แต่ไม่สามารถระบุได้ว่าอยู่ในยุคสมัยใด และสำคัญอย่างไร เมื่อไม่สามารถระบุด้วยวิธีการทางวิทยาศาสตร์ เขาจึงชวนมัลโรซ์ไปหาหญิงหมอลูคูชือมาตามเคาดารี-ปาชา (Khaodari-Pacha) ซึ่งมีชื่อเสียงด้านพยากรณ์ ขณะที่นางจับผ้าและวางมือบนภาพถ่ายแล้วหลับตานั่งทางใน นางกล่าวว่าผ้าชิ้นนี้เป็นผ้าเก่าซึ่งเปื้อนเลือด นางหลับตาเห็นภาพการทำสงคราม ในท่ามกลางภูมิประเทศที่เป็นทะเลทรายและภูเขา นางกล่าวว่าเห็นแม่ทัพ เป็นคนผิวขาว จีมีขาวแดงตัวคล้ายพวกซุวาฟ (Zouaves) หรือทหารแอลจีเรียในกองทัพฝรั่งเศส ต่อมาก็บอกว่าเห็นภาพแม่ทัพผู้นี้ในงานเลี้ยง มีผู้หญิงและผู้คนมาร่วมจำนวนมาก คุณคล้ายงานแต่งงาน ซาลส์ถามว่าเห็นหน้าชายผู้นั้นชัดหรือไม่ นางตอบว่าตอนนี้เห็นชัดแล้ว ชายผู้นี้มีตา 2 สี ข้างหนึ่งเป็นสีฟ้าและอีกข้างหนึ่งเป็นสีดำ ซาลส์กับมัลโรซ์มองหน้ากันเพราะรู้กันว่าผู้ที่มีตาเช่นนี้มีอยู่คนเดียว คือพระเจ้าอเล็กซานเดอร์มหาราช

หญิงหมอลูคูชือบรรยายต่อไปว่า เห็นภาพเมืองหนึ่งที่มีสวนขนาดใหญ่ มีงานเลี้ยงใหญ่อีก ผู้คนในงานมีหลายพันคน ภาพสุดท้ายที่เห็นคือชายผู้นี้กำลังจะตาย นอนอยู่บนเตียงในพระราชวัง มีทหารเข้าแถวมาร่ำลาทีละคนๆ ซึ่งผู้ที่นอนอยู่ได้แต่กระพริบตารับรู้

มัลโรซ์และผู้อำนวยการพิพิธภัณฑสถานกลับไปคุยกันต่อที่ลูฟวร์ แล้วลงความเห็นว่าจะไม่ซื้อผ้าชิ้นนี้ เพราะหลักฐานคำบอกเล่าจากหญิงหมอลูคูชือไม่เป็นที่ยอมรับของคณะกรรมการ และเมื่อโทรศัพท์แจ้งกลับไปให้ผู้ขายชาวอิหร่านก็ได้ทราบว่ามีผู้ประสงค์จะซื้อผ้าชิ้นนี้แล้ว

อย่างไรก็ตาม มัลโรซ์บอกกับซาลส์คู่สนทนาของเขาว่า เขาอยากจะค้นคว้าศึกษาเรื่อง “เหนือธรรมชาติ” ที่เกี่ยวกับกษัตริย์อเล็กซานเดอร์ อาทิจ ความสัมพันธ์ระหว่างพระองค์กับเทพซุส

(Zeus) การให้ความสำคัญแก่ไฮเมอร์และพระอาทิตย์พระจันทร์ รสนิยมในการแปลงตัวเป็นเทพ เฮอร์คิวลีส(Héracles) เฮอร์คิวลีส(Hercules) ไดโอนิซุส(Dionysus) รวมทั้งการแปลงตัวเป็นเทพี อาร์เทมิส(Artemis) มาลโรซ์กล่าวด้วยว่าเขาอยากจะทำภาพยนตร์โสกนาฏกรรมเรื่องอเล็กซานเดอร์ โดยเฉพาะตอนทำพิธีเผาศพม้าคู่ใจบูเซฟาโล (Bucéphale) และพิธีศพที่ทรงทำให้แก่พระสหายรัก เฮฟาอิสตอส (Héphaïstos) รวมทั้งตอนที่อเล็กซานเดอร์กำลังจะสิ้นพระชนม์ โดยจะให้ภาพยนตร์จบตอนที่เปลือกพระเนตรหยุดเคลื่อนไหว

น่าสังเกตว่าชื่อเรื่องเดิมของบทนี้ คือ “Roi, je t’attends à Babylone” (กษัตริย์ ข้าคอยพระองค์อยู่ที่บาบิโลน) ซึ่งเราอาจสันนิษฐานได้ว่าผู้ที่คอยอเล็กซานเดอร์นั้นจะเป็นใครอื่นไปไม่ได้ นอกจาก “la Mort” (ความตาย) และน่าสังเกตด้วยว่าเรื่องหญิงหมอดูกับเรื่องผ้าเปื้อนเลือดนั้นน่าจะเป็นเรื่องที่แต่งขึ้นตามจินตนาการของมาลโรซ์ แม้ว่าฌอร์ชส์ ซาลส์จะมีตัวตนจริงก็ตาม

ใน บทที่ 3 “Hôtes de passage III” มาลโรซ์สร้างตัวละครในจินตนาการขึ้นมาอีก ให้ชื่อว่ามักซ์ ตอแรส (Max Torrès) ตอแรสเป็นอาคันตุกะที่แวะมาสนทนากับเขาที่ห้องทำงานในกระทรวงวัฒนธรรม เมื่อวันที่ 6 พฤษภาคม (Mai 1968) อันเป็นช่วงเวลาที่นักศึกษาในปารีส (และในต่างจังหวัด) กำลังทำการประท้วงครั้งใหญ่

มักซ์ ตอแรส เป็นชาวสเปน อายุ 70 ปี เป็นนักจิตวิเคราะห์ที่จบการศึกษาจากมหาวิทยาลัยซอร์บอนน์ เคยทำงานในตำแหน่งสำคัญของแคว้นคาตาลัน รู้จักกับมาลโรซ์ช่วงที่เกิดสงครามกลางเมืองสเปน เขาต่อต้านนายพลฟรังโก หลังจากนั้นได้ลี้ภัยอิตาลี (เนื่องจากมีเชื้อสายยิว) ไปเป็นอาจารย์สอนจิตวิทยาที่มหาวิทยาลัยเม็กซิโกและมหาวิทยาลัยเบิร์กลีย์ เคยจัดสัมมนาครั้งใหญ่เกี่ยวกับเคมีในสมอง ตอแรสแวะมาหา มาลโรซ์หลังจากไม่ได้พบกันมานานถึง 30 ปี

มาลโรซ์เห็นว่าตอแรสในวัยชรา มีหน้าตาทำทางบุคลิกคล้ายวอลแตร์มาก เป็นปัญญาชนปากกล้าที่ชอบวิจารณ์ ชอบเสียดสี และบางครั้งมีพฤติกรรมที่แปลกและไร้เหตุผล (farfelu) ตอแรสแสดงความยินดีที่มาลโรซ์จัดสัณนิบาตวรรณคดีสถานที่ที่คำขมขมัวให้ชาวสเปนนำดูขึ้น แล้วเขาก็เริ่มพูดปัญหาเกี่ยวกับนักศึกษา โดยเปรียบเทียบนักศึกษายุคก่อนตอนเขาเรียนที่ซอร์บอนน์ กับนักศึกษาในปัจจุบัน เขากล่าวว่านักศึกษายุคก่อนสนใจเรื่องจิตไร้สำนึกเพื่อพยายามควบคุมมัน แต่นักศึกษาปัจจุบันกลับถูกจิตไร้สำนึกควบคุม เริ่มตั้งแต่การทดลองเซพยาเซพติด เขาเล่าว่านักศึกษาของเขาที่เบิร์กลีย์เห็นว่าซิกมันด์ ฟรอยด์ (Sigmund Freud) สำคัญน้อยกว่าคาร์ล ยุง (Carl Jung) พวกนี้ชอบนำเรื่องเซ็กซ์และจิตไร้สำนึกมารวมกับความมึนเมา มีการเสพทั้งสุราและยาเสพติด

ระหว่างการสนทนา มีเจ้าหน้าที่นำโทรเลขรายงานความเคลื่อนไหวของนักศึกษาที่กำลังประท้วงเป็นระยะๆ ฉบับแรกและฉบับที่ 2 ระบุว่า นักศึกษา 1,500 คนกำลังจะไปชุมนุมกันที่ย่านดองแฟร์ต์-ร็อชโร (Denfert-Rochereau) และอาจารย์ 1,000 คนก็กำลังมุ่งหน้าไปสมทบ มีการปะทะกับตำรวจด้วย มาลโรซ์กล่าวว่าขณะนั้นมหาวิทยาลัยนองแตร์ (Nanterre) ถูกสั่งปิดแล้ว ตำรวจเข้ายึดซอร์บอนน์ เมื่อ 4 วันก่อนมีคนบาดเจ็บ 43 คน ผู้นำการประท้วงดาเนียล โกลเอน เบนดิด

(Daniel Cohen Bendit) กำลังเข้าพบผู้บริหารมหาวิทยาลัยเพื่อเสนอข้อเรียกร้อง และคืนนี้ รัฐมนตรีว่าการกระทรวงศึกษาธิการจะปราศรัยทางวิทยุและโทรทัศน์ วิกฤตการณ์ครั้งนี้ทำให้ มาลโรซ์นึกย้อนไปถึงคืนที่ได้รับข่าวว่านายทหารที่แอลเจียร์ (Alger) ทำการรัฐประหารและนึกย้อนไปถึงข้อความในโทรเลขที่ระบุว่า “ประกาศนัดหยุดงานครั้งใหญ่ที่กว้างขวาง” อันเป็นประโยคแรกในนวนิยายเรื่องแรกของเขา คือ **Les Conquérants** (ผู้พิชิต)

ต่อแอสกล่าวว่ามีนักเรียนมหาวิทยาลัยกำลังคิด “โรคเสพติดฟรอยด์กับมาร์กซ์” แต่ต่างกันว่าคนรุ่นเขาได้เรียนรู้ว่าคุณค่าที่สำคัญที่สุด คือ ความจริงที่ตรวจสอบได้ซึ่งทั้งฟรอยด์และมาร์กซ์ก็ยอมรับข้อนี้ แต่เยาวชนคนรุ่นใหม่ขณะนี้สนใจเฉพาะประเด็นที่ว่า “ไม่ควรเข้าใจโลกเท่านั้น แต่ต้องเปลี่ยนโลกด้วย” นอกจากนี้ยังไม่สนใจเรื่องความรู้เรื่องภูมิปัญญาอะไรเลย ไม่อยากเรียนรู้เรื่องอดีต ไม่สนใจคนสูงอายุ คิดว่าเกอเธ่ (Goethe) คือ ไอ้ทึม (un con) พอถามว่าฮิตเลอร์คือใคร ก็ตอบว่า “ไม่รู้จัก” เยาวชนเหล่านี้สนใจแต่ตัวเอง (le moi) ผสมกับอุดมการณ์ของลัทธิมาร์กและ ฟรอยด์อะไรที่ผิดแปลกไปจากนี้ โยนทิ้งถึงขยะหมด

โทรเลขฉบับที่ 3 รายงานว่า นักศึกษานำรถยนต์ สิ่งกีดขวาง(barricades)มาขึ้น เพื่อต่อสู้กับตำรวจที่ถนนแซงต์-แฌร์แม็ง (Saint-Germain) และบริเวณรูปปั้นดิเดอโรต์ (Diderot) มีคนบาดเจ็บ 100 คน ในต่างจังหวัดมีการประท้วงที่เมืองเกรอนอบล์(Grenoble), รู-อง(Rouen) และ ตูลูส(Toulouse) มีพวกกรรมกรเข้าร่วมประท้วงกับนักศึกษาที่เมืองสตราสบูร์ก(Starsbourg) และ นองต์(Nantes) นักเรียนมัธยมที่ปารีสก็เข้าร่วมการประท้วงด้วย มีการใช้แก๊สน้ำตา มีคนบาดเจ็บรวมแล้วประมาณ 300 คน ฯลฯ

ในหนังสือพิมพ์ **Le Monde** ที่เจ้าหน้าที่นำมาให้ มีข่าวการประท้วงรุนแรงของนักศึกษาและกรรมกร และข่าวการประชุมระหว่างสหรัฐอเมริกากับเวียดนามที่ปารีส

มาลโรซ์ตั้งข้อสังเกตว่า ยุคปัจจุบันเป็นยุคที่คนไม่เชื่อเรื่องพระเจ้า เรื่องบาป มนุษย์พยายามปลดปล่อยตัวเองจากพระเจ้า แต่ก็เต็มไปด้วยความกังวล กระวนกระวาย จึงมีความสัมพันธ์อย่างลึกๆ กับปีศาจที่อยู่ในตัว โรคนี้กำลังระบาดในฝรั่งเศสและทุกหนทุกแห่งในลักษณะต่างๆกัน และจะกลายเป็นเรื่องร้ายแรงถ้าการประท้วงของนักศึกษาลุกลามกลายเป็นการจลาจล (L'insurrection) ต่อแอสเสริมว่านักศึกษาสมัยนี้นับถือการปฏิบัติแบบฟรอยด์และแบบมาร์กซ์ หรือแบบเหมา เจ๋อตง เป้าหมายของการปฏิบัติของเยาวชนเหล่านี้ไม่ใช่การพิชิต แต่เป็นการผสมผสานระหว่างงานฉลอง 14 กรกฎาคม กับงานฉลองของพวกโรมันที่มัวเมาในเรื่องเพศรสกันอย่างสุดขีด คำว่า “ดิบเถื่อน” (sauvage) กลายเป็นแฟชั่น แต่ทั้งนี้อาจจบลงด้วยการผสมผสานระหว่างงานฉลองกับลัทธินิฮิลิซึม (Le nihilisme) ที่จะนำไปสู่การฆ่าตัวตายได้

ก่อนลาจาก มักซ์ ต่อแอสเอ่ยว่า เพื่อนร่วมงานของเขาได้ทำการทดลองผลิตสารอย่างหนึ่งที่ทำให้เกิดภาพหลอนชวนรื่นรมย์ที่ไม่เคยรู้จักมาก่อน(douceur inconnue) ซึ่งเป็นสภาวะที่จิตไร้สำนึกและประสบการณ์มาประจวบกัน สารนี้ไม่ใช่กัญชา ไม่ใช่เมสกาลิน ไม่ใช่มอร์ฟินและไม่ใช่

เฮโรอิน ซึ่งนักศึกษาที่ร่วมทดลองบอกกับเขาว่า “มันคือสวรรค์” แต่ตอนนี้เพื่อนร่วมงานของเขาเลิกผลิตสารนี้แล้วเพราะกลัวตำรวจ แต่ได้ฝากมาให้มาลโรซ์ 1 ห่อ แต่ถ้ามาลโรซ์ไม่ต้องการเขาก็จะเอาไปคืนเจ้าของให้ มาลโรซ์ถามว่าเพื่อนคนนั้นต้องการให้เขาเสพสารนี้แล้วเขียนหนังสือแบบ ฮักซ์เลย์ (Huxley) หรือ มิโชซ์ (Michaux) ไข่หรือไม่ มักซ์ ตอบแสรบตอบว่าไม่ทราบ เพื่อนบอกมาแค่นี้ ก่อนจากไปต่อแสรบมอบห่อของนี้ให้มาลโรซ์พร้อมกับพูดว่า “บอกแล้วไงว่าผมเป็นคนที่อยู่ในยุคประหลาด – “ยุคแห่งอันตรรกภาพ” (le temps des limbes).

บทที่ 4 “Les Chênes qu'on abat...” (ต้นไม้ที่ถูกโค่น) เป็นงานประพันธ์ที่ มาลโรซ์ อุทิศให้แก่นายพล เดอ โกล อีกครั้ง เนื่องจากเป็นบุคคลที่ มาลโรซ์ยกย่องรักใคร่เทิดทูนเป็นอย่างยิ่ง โดยได้ติดตามผลงานและได้ร่วมงานอย่างใกล้ชิดมาตลอดเกือบ 25 ปี นับแต่ ค.ศ. 1945 จนถึง 1969

“Les Chênes qu'on abat” เป็นสำนวนที่ยืมจากบทกวีของวิกตอร์ อูโก ซึ่งน่าจะมีความหมายเชิงสัญลักษณ์ les Chênes = ต้นโอ๊ก ไม้อายุยืน แกร่ง ทน เปรียบได้กับบุคคลที่เป็นเสาหลัก เป็นประมุขของประเทศ นอกจากนี้ต้นโอ๊กยังเป็นสัญลักษณ์ของต้นไม้ศักดิ์สิทธิ์ที่พวกพระของชาวโกตดิวัวร์ นับถือ ซึ่งเชื่อมโยงกับชื่อตระกูล Gaulle ซึ่งภาษาเคลติก แปลว่าต้นโอ๊ก เนื่องจากบรรพบุรุษของนายพลเดอ โกล สืบเชื้อสายมาจากชาวโกตดิวัวร์<sup>7</sup>

แรงกระตุ้นสำคัญที่ทำให้มาลโรซ์เขียนบทประพันธ์นี้ก็คือ การได้รับเชิญไปรับประทานอาหารกลางวันที่บ้าน “La Boiserie” ของนายพลเดอ โกล ที่กอลอมเบย์-เล-เดอเซกลีซ (Colombey-les-deux-Eglises) เมื่อวันที่ 11 ธันวาคม ค.ศ. 1969 หรือประมาณ 8 เดือนหลังจากการที่นายพลลาออกจากตำแหน่งประธานาธิบดี หรือประมาณ 11 เดือน ก่อนนายพลเดอ โกล ถึงแก่อสัญกรรม การเข้าพบครั้งนี้จึงถือเป็นการพบครั้งสุดท้าย ขณะนั่งรถไฟกลับบ้าน มาลโรซ์ได้จับบันทึกประเด็นไว้แต่ยังไม่ทันได้เริ่มเขียนจริงจัง ก็ต้องวุ่นอยู่กับเรื่องที่คุณชีวิตคนที่ 4 คือ กวีหญิงลูอิซ เดอ วิลมอเร็็ง (Louise de Vilmorin) เสียชีวิตอย่างกะทันหัน ต่อเมื่อได้ทราบข่าวอสัญกรรมของท่านนายพล เมื่อวันที่ 9 พฤศจิกายน ค.ศ. 1970 มาลโรซ์รู้สึกสะเทือนใจมาก จึงรีบลงมือเขียนเรื่องนี้ให้จบทันที เพื่อเป็นการคารวะและไว้อาลัยวีรบุรุษที่เขาชื่นชมยกย่องเป็นอย่างสูง “ต้นไม้ที่ถูกโค่น” ตีพิมพ์ครั้งแรกในปี ค.ศ. 1971 และต่อมาผู้ประพันธ์ได้เขียนปรับปรุงอีกครั้งหนึ่ง โดยเติมเรื่องราวเกี่ยวกับแนวคิดของเดอ โกลหรือ le gaullisme เพิ่มเข้าไปอีกประมาณ 30 หน้า แล้วนำมารวมพิมพ์ในภาค 2 ของ **Le Miroir des limbes** (1976)

ในบทนำของ “Les Chênes qu'on abat...” ซึ่งตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 1971 นั้น มาลโรซ์เขียนไว้ว่า น่าแปลกใจอย่างยิ่งที่ไม่มีใครบันทึกการสนทนาระหว่าง “บุรุษที่ยิ่งใหญ่ในประวัติศาสตร์กับศิลปินผู้ยิ่งใหญ่เป็นลายลักษณ์อักษรเลย ทั้งๆที่การสนทนาในลักษณะนี้เคยเกิดขึ้นในประวัติศาสตร์ อาทิ การสนทนาระหว่างพระเจ้าอเล็กซานเดอร์มหาราชกับบรรดานักปราชญ์ในราชสำนักของพระองค์ ระหว่างไมเคิล แองเจโล กับพระสันตปาปาฆุสที่ 2 ระหว่างวอลแตร์กับจักรพรรดิเฟรเด

ริกที่ 2 แห่งปรัสเซีย ระหว่างกวีเอกเอกเชกกับจักรพรรดินโปเลียน ฯลฯ ความรู้สึกเสียดายเช่นนี้ทำให้ มาลโรซ์เขียนอย่างอ้อมๆว่า มาอ่านที่ข้าพเจ้าเขียนนี้ซิ นี่แหละคือการสนทนาระหว่างบุรุษผู้ยิ่งใหญ่ กับศิลปินผู้ยิ่งใหญ่ที่นำมาบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษรเรื่องหนึ่ง<sup>8</sup>

มาลโรซ์ตั้งใจเขียนงานประพันธ์บทนี้เพิ่มเติมที่ ศิลปะการประพันธ์จึงมิได้เพียงอยู่ที่ความ ประณีตในการสร้างบทสนทนาที่ก่อปรด้วยเนื้อหาสาระที่ลุ่มลึกและมีชีวิตชีวาเท่านั้น แต่ยังอยู่ที่การ พรรณนาสถานที่ด้วยภาพพจน์ที่สละสลวย โอ้อ้อ โดยเจตนาจะให้สมควรแก่สถานะอันยิ่งใหญ่ของกลุ่ม สนทนา ดังนั้น “ต้นโอ๊กที่ถูกโค่น” จึงไม่ใช่บทสัมภาษณ์ธรรมดาซึ่งมีผู้เข้าใจผิดๆ เพราะมาลโรซ์ ไม่ได้ทำตัวเหมือนผู้สื่อข่าวที่จดจำคำพูดของผู้ให้สัมภาษณ์ข้างเดียว หากแต่ทำตนเป็นคู่สนทนาอย่าง แท้จริง และได้นำเนื้อหาสาระของการสนทนามาปรับปรุงเรียบเรียงและเพิ่มเติมให้สมบูรณ์น่าสนใจ ยิ่งขึ้นด้วย ตามที่มาลโรซ์นำเสนอ เดอโกลเป็นฝ่ายตั้งคำถามหลายข้อ ส่วนเป็นคำถามที่มาลโรซ์เอง เคยนึกสงสัยอยู่แล้ว เห็นภาพว่าต่างฝ่ายต่างพูดกันที่ที่อยากจะพูด หรือบางทีก็แย้งกันพูดด้วยซ้ำ

มาลโรซ์แบ่งบทประพันธ์ออกเป็น 3 ตอน หรือ 3 ฉาก ทำนองเดียวกับการแบ่งบทใน หนังสือ แต่ละฉากมีเนื้อหาสอดคล้องกับสถานที่ที่ใช้สนทนากัน กล่าวคือในตอนแรก ท่านนายพล ต้อนรับอดีตรัฐมนตรี-เพื่อนร่วมงานในห้องทำงาน ตอนที่ 2 นำเสนอถ้อยสนทนาระหว่างรับประทานอาหารกลางวันในห้องอาหาร โดยมีท่านผู้หญิงและแขกอีก 2 คน (ซึ่งเคยเป็นทหารคนสนิทของท่าน นายพล) ร่วมสนทนาด้วย แต่ผู้ประพันธ์แทบไม่ได้บันทึกคำพูดของ 3 คนนี้ไว้เลย แม้แต่คำพูดของ ท่านผู้หญิงก็มีเพียง 2 ประโยคสั้นๆเท่านั้น ส่วนตอนสุดท้ายนั้นเป็นการสนทนาในห้องรับแขก ซึ่งใช้ เป็นที่นั่งดื่มกาแฟ เห็นได้ว่าถ้อยสนทนาในช่วงหลังนี้ยาวกว่า 2 ช่วงแรกมาก

น่าสังเกตว่า มาลโรซ์ใช้กลวิธีผสมผสานความคิดของตนเองเข้ากับความคิดของนายพลเดอ โกลคู่สนทนาอย่างแนบเนียน จนหลายต่อหลายครั้ง แม้จะได้เห็นเครื่องหมายแยกคำพูดโต้ตอบ ออกเป็น 2 ฝ่าย ไม่ว่าจะ เป็นเครื่องหมายอัฒประกาศ หรือขีดแยกคำพูดแบบฝรั่งเศส (tiret) ผู้อ่านก็ยังไม่ เข้าใจผู้ดีว่าช่วงไหนใครพูดกันแน่ ความคลุมเครือดังกล่าวทำให้การสนทนามีลักษณะคล้ายคำ ราพึงโดยลำพังขนาดยาว ราวกับมาลโรซ์พูดอยู่คนเดียว

คำพูดของท่านนายพลที่เราได้อ่าน มีทั้งคำที่ท่านพูดในการสนทนาครั้งนั้น และที่มาลโรซ์ เก็บเอามาจากที่ท่านเคยพูดกับเขาในกาลก่อน เมื่อครั้งที่เขาเป็นรัฐมนตรี หรือบางครั้งก็นำถ้อยความที่ ท่านนายพลเคยเขียนไว้ในหนังสือหรือในบทสุนทรพจน์มาใส่ไว้ด้วย ทุกอย่างเมื่อนำมาผสมผสาน กันมีผลทำให้ถ้อยสนทนามีลักษณะไม่แน่นอนตายตัว ทั้งในแง่กาลและเทศะ

เนื้อหาของการสนทนานอกจากจะเกี่ยวกับเรื่องราวในชีวิตประจำวัน เช่น เรื่องแมว ภาพวาด หนังสือ เรื่องต้นฉบับพิมพ์พิสูจน์ของ *Les Mémoires d'Espoir* ที่ท่านนายพลจะต้องตรวจแก้ก่อน ตีพิมพ์แล้ว ยังมีเรื่องเกี่ยวกับบุคคลที่มีชื่อเสียงในประวัติศาสตร์คนอื่นๆอีกหลายคน เช่น เนห์รู เหมมา เจอ ตง สตาลิน ทروتสกี ไรน์ฮาร์ด ฮอห์น เอฟ. เคนเนดี จักรพรรดินโปเลียน พระเจ้าซาร์ แห่งอิหร่าน หรือเรื่องเกี่ยวกับเหตุการณ์สำคัญในประวัติศาสตร์ รวมทั้งเรื่องการประทุ้งของ

นักศึกษาเดือนพฤษภาคม ค.ศ. 1968 ด้วย คู่สนทนาต่างแข่งกันเล่าและชิงกันยกถ้อยคำของผู้อื่นมา อ้างอิงอย่างเอาจริงเอาจัง เพื่ออาศัยเป็นสักขีพยานเมื่อกล่าวถึงเหตุการณ์ใดเหตุการณ์หนึ่ง ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความสนใจในเรื่องประวัติศาสตร์ของมนุษยชาติ และผู้ประพันธ์ก็มักแฝงทัศนะหรือความกังวลเชิงปรัชญาไว้ด้วย กล่าวได้ว่าประเด็นที่เดอโกล-มาลโรซ์สนทนากัน เป็นเรื่องที่เราอ่านพบในงานของมาลโรซ์เป็นประจำ เพราะเป็นประเด็นความคิดที่เขาหมกมุ่นครุ่นคิดอยู่แล้ว เช่น คนเรามีชีวิตอยู่เพื่ออะไร เขียนหนังสือเพื่ออะไร ความตายเป็นอย่างไร ชีวิต ศิลปะสัมพันธ์กับความตายอย่างไร นอกจากนี้ก็มีประเด็นเรื่องความเชื่อความศรัทธา เรื่องศิลปะ (ประติมากรรมยุคกรีก และยุคกลาง) ตลอดเรื่องอนาคตของประเทศฝรั่งเศสและของโลก เป็นต้น

มีผู้ตั้งข้อสังเกตว่า จากการอ่านถ้อยสนทนาครั้งสำคัญระหว่าง “บุรุษผู้ยิ่งใหญ่กับศิลปินผู้ยิ่งใหญ่” แล้ว เราพอจะยืนยันได้ว่าเดอโกลใช้ทัศนะของศิลปินในการพิจารณาภารกิจของเขา ส่วนมาลโรซ์นั้นพิจารณาภารกิจของเขาในทัศนะของนักสู้ที่ตามรอยท่านนายพลมาติดยๆ และอาจเป็นไปได้ว่าทั้งสองคนสามารถกลายกลืนเข้าเป็นคนเดียวกันได้ เพราะตลอดเวลา 20 ปีเศษ ต่างคนต่างก็อาศัยทัศนะของกันและกันเสมอมา<sup>9</sup>

น่าสังเกตด้วยว่า “ภาพเหมือน” ของนายพลเดอโกลที่จิตรกรมาลโรซ์นำเสนอในครั้งนี้ เราได้เห็นบุคลิกส่วนตัวของ “ตัวแบบ” มากขึ้นกว่าที่เสนอไว้ในภาคแรก เราได้เห็นภาพของ “ชาร์ลส์” ผู้รักสันโดษ สมถะ ทำหน้าที่เจ้าของบ้านที่ดูแลเอาใจใส่แขกเป็นอย่างดี เช่น รินเหล้าด้วยตัวเองให้มาลโรซ์ถึง 2 ครั้ง ทั้งๆที่โต๊ะอาหารมีผู้ให้บริการอยู่แล้วถึง 2 คน นอกจากนี้มาลโรซ์ยังนำเสนอตัวแบบของเขาด้วยมิติของบุคคลในตำนานด้วย เช่นเปรียบเทียบเดอโกล หลายครั้งกับนักบุญเซนต์แบร์นาร์ดี (Saint Bernard) หรือพระ-นักรบผู้ปกป้องศาสนาแห่งยุคกลาง และที่สำคัญเขาเพิ่มมิติแห่งความเร้นลับไร้เหตุผลในการวาดภาพด้วย กล่าวคือ เมื่อกล่าวถึงตอนที่ท่านนายพลออกมาส่งแขกหน้าบ้าน มาลโรซ์บรรยายว่าขณะที่นายพลยื่นมือให้เขาจับ (เป็นครั้งสุดท้าย) ท่านแห่งนมองดูดาวที่พรายแสงอยู่บนท้องฟ้า ทั้งๆที่แขกที่ไปด้วยกันเป็นพยานว่ามาลโรซ์ลากลับเวลาบ่าย 3 โมง ไม่ใช่ยามราตรีดังที่มาลโรซ์ระบุ เรื่องนี้เป็นที่วิพากษ์วิจารณ์กันมาก แต่ฌอง ลากูตูร์ (Jean Lacouture) ผู้เขียนชีวประวัติของมาลโรซ์และของเดอโกลได้ให้คำอธิบายโดยใช้ทัศนะของกวีว่า “คนที่มองเห็นดวงดาวตอนเที่ยงก็มี คนพวกนี้แหละที่เชื่อว่ามิบางสิ่งเกิดขึ้นเมื่อวันที่ 18 มิถุนายน ค.ศ. 1940 ”<sup>10</sup>

หากข้อความที่นายพลเดอโกลเขียนถึงมาลโรซ์ ในหนังสือ *Mémoires d'espoir* เป็นประจักษ์พยานที่แสดงถึงความยกย่องชื่นชมที่ท่านนายพลมีต่อมาลโรซ์ผู้เป็น “อัจฉริยมิตร” มากเพียงไร (ดูงานวิจัยบทที่ 3) “Les Chênes qu'on abat...” (ต้นโอ๊กที่ถูกโค่น) ก็เป็นประจักษ์พยานที่แสดงถึงมิตรภาพอันแนบแน่นและความจงรักภักดีอย่างไม่เสื่อมคลายของมาลโรซ์ที่มีต่อนายพลชาร์ลส์ เดอโกล วีรบุรุษของเขา มากเพียงนั้น

บทที่ 5 “La Tête d’obsidienne” (หัวหินแก้ว) เป็นงานประพันธ์ที่มาลโรซ์เขียนขึ้นเพื่ออุทิศให้ศิลปินใหญ่ปีกัสโซ (Picasso) ที่ถึงแก่กรรม เมื่อปีค.ศ. 1973 แรงกระตุ้นสำคัญที่ทำให้มาลโรซ์เขียนบทประพันธ์นี้ก็คือ คำเชิญ (ทางโทรศัพท์) ของฌากลีน (Jacqueline) ภรรยาของปีกัสโซที่ต้องการให้เขาไปชมผลงานศิลปะของสามี ตลอดจนผลงานของศิลปินอื่นๆ ที่ปีกัสโซสะสมไว้ รวมทั้งจะขอให้มาลโรซ์ช่วยเลือกผลงานที่จะมอบให้เป็นสมบัติของประเทศฝรั่งเศสด้วย

มาลโรซ์ไม่ได้เพียงนำเสนอถ้อยสนทนาระหว่างตัวเขากับฌากลีน ขณะพิจารณาผลงานศิลปะจำนวนมหาศาลที่ปีกัสโซสร้างไว้ ซึ่งมีอยู่กระจัดกระจายไว้ระเบียบในห้องต่างๆ ของคฤหาสน์ที่มูฌังส์ (Mougins) และท้ายที่สุดที่ปราสาทวอเฟนาร์กส์ (Château de Vauvenargues) เท่านั้น เขาหวนระลึกถึงถ้อยสนทนาระหว่างเขากับศิลปินเมื่อปีค.ศ. 1922 ที่พิพิธภัณฑน์มานุษยวิทยาที่ทรอกาเดโร (Trocadéro) และที่สตูดิโอของปีกัสโซ ถนนแซงต์ ออกุสแต็ง (Saint Augustin) ที่ปารีส เมื่อปีค.ศ. 1945 หลังสงครามโลกยุติ นีกโยงไปถึงนิทรรศการศิลปะที่กระทรวงวัฒนธรรมสมัยที่เขาเป็นรัฐมนตรีจัดให้เพื่อเป็นเกียรติแก่ศิลปินใหญ่ผู้หนึ่งที่เปอติปาเลส์ (Petit Palais) ในปีค.ศ. 1966 รวมทั้งนีกโยงไปถึงนิทรรศการศิลปะครั้งใหญ่ครั้งสุดท้ายของปีกัสโซที่จัดขึ้นที่ปาเลส์ เดปาปส์ (Palais des Papes) แห่งเมืองอาวียง (Avignon) ในปีค.ศ. 1970 นอกจากนั้นยังเชื่อมโยงถึงถึงสุนทรพจน์ที่เขาแสดง ณ มูลนิธิมาเกท์ (Fondation Maeght) เมื่อปี 1973 ด้วย และที่สำคัญขณะเห็นผลงานประติมากรรม “La Tête de mort” (หัวคนตาย) ของศิลปินใหญ่ผู้นี้ เขาก็นึกเชื่อมโยงไปถึงประติมากรรมอัสเตล ซึ่งมีชื่อว่า “La Tête d’obsidienne” (หัวหินแก้ว) ที่พิพิธภัณฑน์แห่งชาติเม็กซิโก อันเป็นที่มาของชื่อบทประพันธ์เรื่องนี้

มาลโรซ์อ้างอิงบทสัมภาษณ์และหนังสือชีวประวัติที่มีผู้เขียนถึงปีกัสโซด้วยเช่นกัน<sup>11</sup> ทั้งนี้เพื่อประกอบการสร้างบทสนทนาให้มีชีวิตชีวามากขึ้น เนื่องจากเขาไม่ค่อยรู้จักตัวตนของปาโบล (Pablo) มากนัก แต่รู้จักความเป็น “ปีกัสโซ” และผลงานของเขามากกว่า

จากการที่ติดตามผลงานของปีกัสโซมาตั้งแต่ทศวรรษ 1920 มาลโรซ์แสดงความเข้าใจและชื่นชมแนวคิดทางศิลปะและกระบวนการสร้างสรรค์ของศิลปินผู้นี้เป็นอย่างยิ่ง เพราะสอดคล้องกับแนวคิดทฤษฎีของเขาหลายประการ ซึ่งผู้วิจัยขอนำมาสรุปไว้ดังนี้

#### 1.) การไม่เลียนแบบธรรมชาติ

สำหรับปีกัสโซ การสร้างสรรค์ต้องไม่เลียนแบบธรรมชาติ เขาต้องการสร้างโลกแห่งศิลปะแข่งกับธรรมชาติ หรืออีกนัยหนึ่งคือการแข่งกับพระเจ้านั่นเอง และเห็นว่า “ธรรมชาติมิไว้เพื่อให้ข่มขืนได้ จิตรกรรมก็เช่นกัน” (Il faut bien que la nature existe pour pouvoir la violer. Oui. La peinture aussi . OC III, p. 716)

2.) การให้ความสำคัญแก่พลังสร้างสรรค์กับการต่อต้านชะตากรรมและมนุษยภาวะ มาลโรซ์เชื่อว่าปีกัสโซก็เช่นเดียวกับฟาน ก็อก (Van Gogh) ให้ความสำคัญสูงสุดต่อพลังสร้างสรรค์ และปีกัสโซก็มักอ้างคำพูดของฟาน ก็อกว่า “ในชีวิตและในจิตรกรรม ผมอาจขาดพระเจ้าได้ แต่ผมไม่อาจขาด

บางสิ่งบางอย่างที่ยิ่งใหญ่กว่าชีวิตของผม นั่นคือพลังที่จะสร้างสรรค์” และชอบที่ฟานก๊อกกล่าววว่า “ผมฟังการสร้างสรรค์จากส่วนลึกในตัวของผม ซึ่งเร้นลับพอๆกับพระเจ้า” (OC III, p.783) และเช่นเดียวกับศิลปินใหญ่อีกหลายคน ปิกัสโซต้องการขบถต่อโลก ต่อชะตากรรมและต่อมนุษยภาวะ

### 3.) การ “ผละ” จากอิทธิพลของ “ครู” หรือ “ต้นแบบ”

เมื่อปิกัสโซเห็นผลงานของศิลปินอื่นที่สะดุดใจเขา ไม่ว่าจะเป็ผลงานของศิลปินในอดีตหรือศิลปินร่วมสมัย เขาจะทุ่มเทศึกษาแนวคิดและกลวิธีการสร้างสรรค์ของศิลปินต้นแบบอย่างจริงจัง แล้วทำการ “สื่อสารเสวนา” หรือ “โต้ตอบ” กับต้นแบบนั้น โดยใช้จินตนาการ อารมณ์ขัน เสรีภาพ และฝีมือ สร้างผลงานที่มีลักษณะเฉพาะตามแบบของเขาด้วยความสนุกสนานมั่นมือ และด้วยความเมามัน (frénésie) ผลก็คือ จะมีภาพจิตรกรรมที่แสดง “ทวิวจน์” ของปิกัสโซออกมาหลายชุด อันเป็นผลจากการโต้ตอบกับภาพเช่น “Les Ménines”(นางกำนัล) ของเวลาสเกซ (Velasquez) หรือโต้ตอบกับภาพ “Les Femmes d’Alger”(นางในฮาเร็มแห่งแอลเจียร์) ของเดอลาครัวส์ (Delacroix) หรือภาพ “Le Déjeuner sur l’herbe”(อาหารกลางวันบนหญ้า) ของมานเนต์ (Manet) เป็นต้น

สำหรับกรณีของศิลปินโกย่า (Goya)<sup>12</sup> ซึ่งปิกัสโซถือเป็ “ครูต้นแบบ” ของเขานั้น ปิกัสโซได้นำแรงบันดาลใจจากภาพชื่อ “La Fusillade de 3 mai”(1808) มาแปรแปลงเพื่อกำทอดความสะเทือนใจอันเกิดจากการได้เห็นคนและสัตว์ถูกฆ่าอย่างทารุณในสงครามกลางเมืองสเปนมาสร้างผลงานจิตรกรรมที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวชื่อ “Guernica” (1937) ซึ่งมีชื่อเสียงมาก

### 4.) ปิกัสโซ กับ “พิพิธภัณฑน์ในโมนอทสน์” และความสัมพันธ์กับพลังเร้นลับของผลงานในอดีต

ปิกัสโซเป็นักสะสมตัวยง นอกจากจะซื้อภาพวาดของศิลปินร่วมสมัยที่เขาสนใจไว้เป็จำนวนมากและมีผลงานที่เก็บไว้ในความทรงจำมากมายแล้ว เขายังสะสมผลงานที่เป็นรูปเคารพหรือศิลปวัตถุแห่งอดีตไว้มากด้วย เช่น หน้ากากแอฟริกา ตุ๊กตาของพวกอินเดียนแดงเผ่าโฮปี (Hopi) รูปจำลองวินัสแห่งเลปุก (Vénus de Lespuque) สมัยก่อนประวัติศาสตร์ และสำเนารูปเคารพ ที่พบในหลุมฝังศพของชาวเกาะซีกลาดอส (Cyclades) ในกรีซเป็ต้น โดยจัดเก็บผลงานเหล่านี้ไว้ในตู้แล้วล้นกุญแจอย่างมิดชิด แต่จะนำออกมา “เสวนา” ด้วยบ่อยครั้ง เขาบอกมาลโรซ์ว่าเขาสามารถสื่อกับจิตวิญญาณที่สิงอยู่ในรูปเคารพได้ ปิกัสโซเล่าว่าตอนที่เขาเขียนภาพ “Les Demoiselles d’Avignon” นั้น ที่จริงเขาไม่ได้วาดเพราะได้อิทธิพลด้านรูปทรงจากเครื่องราง (fétiches) จากแอฟริกา แต่ที่วาดภาพนั้นก็เพราะต้องการขับไล่ภูติผี จิตวิญญาณมากกว่า ปิกัสโซยอมรับกับมาลโรซ์ด้วยว่า สามารถ “ติดต่อกับ” กับผู้สร้างรูปเคารพอายุสองพันปีแห่งเกาะซีกลาดอสได้ และได้รับแรงบันดาลใจมาสร้างงาน เช่นประติมากรรมชื่อ “La Figure au vase” (หญิงถือแจกัน)

### 5.) การแปรสภาพกับการสร้างสรรค์

มาล โรธซ์ชี้ว่า สำหรับปีกัสโซ “การสร้างสรรคกับการแปรสภาพ เป็นห่วง 2 ห่วงตรงปลายโซ่เส้นเดียวกัน” (OC III, p.783) ปีกัสโซได้สร้างผลงานประติมากรรมที่เกิดจากการนำวัสดุที่อยู่รอบตัวในชีวิตประจำวันมาแปร แปลง เชื่อมต่อ สร้างให้เป็นงานศิลปะที่มีรูปทรงใหม่ และสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ อาทิเช่น ผลงานชื่อ “La fille sautant à la corde” (เด็กหญิงกระโดดเชือก) ซึ่งเกิดจากการนำตะกร้าหวาย แม่พิมพ์ทำขนม รองเท้า ไม้ เหล็ก เซรามิก และปูนปลาสเตอร์ มาประกอบเข้าด้วยกัน หรือผลงานชื่อ “Tête de taureau” (หัววัวกระทิง) ที่เกิดจากการนำแฮนด์และอานรถจักรยานมาประกอบสร้างเป็นรูปทรงของหัววัว นอกจากนี้ยังมีผลงานที่ผสมผสานคนและพืชเข้าด้วยกัน (อันเป็นแนวคิดและกลวิธีที่ศิลปินกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ชอบใช้) เช่นผลงานชื่อ “Femme au feuillage” (พฤษณารี) แสดงรูปทรงลำตัวของหญิงที่เป็นใบไม้มีสีเขียวทรงเหลี่ยมหน้าตาอ่อนโยนที่เร้นลับ เป็นต้น

### 6.) ความสัมพันธ์ระหว่างศิลปิน ศิลปะกับความตาย

มาล โรธซ์เห็นว่าปีกัสโซหมกมุ่นครุ่นคิดเกี่ยวกับความตาย (OC III, p.782) และสนใจผลงานของศิลปินใหญ่ชาวสเปนผู้นี้ที่อ่อนโยนเกี่ยวกับความตาย หรือแสดงความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับความตายเป็นอย่างมาก ขณะพินิจพิจารณาประติมากรรมชื่อ “La Figure au vase” (บุคคลถือแจกัน) ซึ่งฉากลีนนำมาติดตั้งเหนือหลุมฝังศพของปีกัสโซ (แทนที่จะติดตั้งไม้กางเขน) ที่หน้าปราสาทโวฟนาร์กส์ เห็นว่าผลงานชิ้นนี้เป็นสัญลักษณ์ที่สื่อถึงความตาย ในสายตาของมาล โรธซ์ ประติมากรรมชิ้นนี้ดูจะได้รับแรงบันดาลใจจากรูปเคารพอายุกว่า 2 พันปีที่ถูกขุดพบในหลุมฝังศพที่เกาะกรีกซีกลาดอส ซึ่งปีกัสโซมีความผูกพันมากและมีรูปจำลองเก็บไว้ในตู้ปิดมิดชิด ประติมากรรมของปีกัสโซอีกชิ้นหนึ่งที่มาล โรธซ์สนใจมากคือ “Tête de mort” (หัวคนตาย) ซึ่งทำให้เขานึกโง่ไปเปรียบเทียบกับประติมากรรมอัสเต็ค ชื่อ “La Tête d’obsidienne” (หัวหินแก้ว) ซึ่งเป็นรูปกะโหลกที่สลักจากหินแก้วที่เกิดจากภูเขาไฟ ที่เขาเคยได้ชมที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเม็กซิโก มาล โรธซ์ตั้งข้อสังเกตว่าความสัมพันธ์ระหว่างศิลปินกับความตายนั้นเข้าใจยากพอๆกับความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับความตาย เขาเชื่อว่าศิลปินได้ให้ชีวิตที่เป็นปริศนาแก่ศิลปะและทำให้ศิลปะในอดีตมีชีวิตรอดมาถึงปัจจุบันผ่านการแปรสภาพ และชี้ด้วยว่าการสร้างสรรค์นั้นเร้นลับพอๆกับความตาย (OC III, p.780) เขาเคยกล่าวว่า “ผมฟังการสร้างสรรค์จากส่วนลึกในตัวของผมเอง ซึ่งเร้นลับพอๆกับพระเจ้า” (J’écoute ma création au plus profond de moi-même-aussi mystérieuse que Dieu OC III, p.783)]

บทที่ 6 (สุดท้าย) “Lazare” (ลาซารุสผู้ฟื้นคืนชีพ) เขียนขึ้นหลังจากที่มาล โรธซ์ป่วยหนัก มีอาการเวียนศีรษะและเป็นลมหมดสติไป จึงถูกส่งตัวไปรักษาที่โรงพยาบาลลา ซาลเปตริแยร์ (La Salpêtrière) ที่ปารีสโดยด่วน เมื่อต้นเดือนพฤศจิกายนค.ศ. 1972 ระหว่างอยู่ที่โรงพยาบาลเขาก็เป็นลมหมดสติไปอีกครั้ง แต่ก็ฟื้นขึ้นมาได้ วิกฤตการณ์ครั้งนี้เป็นแรงกระตุ้นให้มาล โรธซ์เขียนบท

ประพันธ์ชื่อ “Lazare” โดยยืมชื่อของลาซารุสบุคคลในตำนานคริสต์ศาสนา (พระสหายของพระเยซู) ผู้ซึ่งได้ตายไปแล้วและกลับฟื้นคืนชีวิตขึ้นมาอีกครั้งมาเป็นชื่อเรื่อง

อันที่จริงมาลโรซ์เคยถูกความตายคุกคามมาหลายครั้งแล้ว แต่ที่ผ่านมาเป็นการคุกคามจากภายนอก ในครั้งนี้เขาถูกคุกคามจากภายในตัวของเขาเอง ซึ่งทำให้เขาถึงตระหนกและหมกมุ่นเกี่ยวกับความตายมากยิ่งขึ้น และเนื่องจากคิดว่าเขาใกล้จะตายแล้วจึงเปิดใจแสดงความรู้สึกนึกคิดส่วนตัวออกมามากกว่าครั้งใดๆ โดยหวังให้ผลงานนี้เป็นพินัยกรรมหรือมรดกแทนตัวหลังจากที่เขาจากโลกนี้ไปแล้ว อย่างไรก็ตามวิธีการนำเสนอของมาลโรซ์ก็ยังคงเป็นการย้อนรำลึกถึงเหตุการณ์ในอดีตสลับกับการบรรยายเหตุการณ์ปัจจุบันแต่ใช้สรรพนามบุรุษที่ 1 ในแบบที่เขาเรียกว่า “un je-sans-moi” คือการเปิดเผยตัวตนโดยไม่มีกรควบคุม มาลโรซ์เล่าว่าระหว่างที่นอนอยู่ในโรงพยาบาล เขาลุกขึ้นจากเตียงนอนตอนกลางคืน แล้วก็ไปลมหมดสติไป เขารู้สึกเหมือนกับว่าได้ “หลุดจากโลก” (j’ai perdu la terre) และเมื่อฟื้นขึ้นมาได้ เขาก็คิดว่า “ผมกลับมาจากอาณาจักรแห่งความตายที่น่าสะพรึงกลัว...” (Je reviens de terribles limbes...” OC III, p.839) แพทย์ลงความเห็นว่าเขามีปัญหาเกี่ยวกับระบบการทำงานของสมองน้อย (le cervelet) ระหว่างนอนชมด้วยพิชไซ้เป็นบางช่วง และได้ยินเสียงกรวยครางของคนไข้ที่อยู่ในห้องข้างเคียง เขานึกย้อนไปถึงเหตุการณ์ในวัยเด็ก นึกถึงวันที่บิดาฆ่าตัวตายและข้างตัวมีหนังสือเปิดอยู่เห็นข้อความที่ขีดเส้นใต้ไว้ มีใจความว่า “แล้วใครรู้บ้างว่าเราจะพบอะไรหลังความตาย” เขานึกถึงคำพูดของตัวละครชื่อเพรเกน ในนวนิยายเรื่อง **ราชมรรคา** ที่กำลังจะตายด้วยพิษบาดแผล ที่ว่า “ไม่มีความตายหรอก มีแต่ตัวผม...ผมซึ่งกำลังจะตาย” (OC I, p.829) นอกจากนี้ยังนึกถึงเพื่อนร่วมรบที่ตายไปในสงครามกลางเมืองสเปน นึกถึงหญิงม่ายแต่งชุดดำจำนวนมากมายนั่งตลอดคืนเพื่อไว้อาลัยสามีที่ตายในสงคราม นึกถึงฉากส์ เมริคูสนทนาที่สิงคโปร์ที่กำลังใกล้ตาย นึกถึงน้องชายและเพื่อนๆ ร่วมขบวนการใต้ดินที่ถูกพวกนาซีฆ่า และนึกถึงภาพศิลปินญี่ปุ่นที่ถูกมัดไว้กับเสา ใช้หัวแม่เท้าวาดรูปหนู ซึ่งเหมือนจริงจนกลายเป็นหนูที่มีชีวิต กัดเชือกที่มัดขาไว้จนขาด ทำให้ศิลปินรอดชีวิตจากการถูกประหาร (ซึ่งก็คือที่มาของชื่อ “La Corde et les souris”) ต่อจากนั้นก็นึกเปรียบเทียบวาระสุดท้ายของโสเครติสกับพระเยซู เขาเห็นว่านักปราชญ์กรีกผู้นี้สามารถควบคุมอารมณ์ได้ดี ยอมดื่มยาพิษและสามารถสั่งเสียศิษย์ได้อย่างสงบ ในขณะที่พระเยซูทรงเต็มไปด้วยความกระวนกระวาย ทรงสวดอ้อนวอน ตั้งคำถาม และตัดพ้อต่อพระบิดาเจ้า

ความหมกมุ่นเรื่องความตายทำให้ผู้เล่าเรื่อง(มาลโรซ์) ได้ตั้งคำถามแก่เพื่อนซึ่งเป็นอาจารย์แพทย์ที่เข้ามาสนทนากับเขา ว่าคนไข้ที่เข้าชั้นโคม่าฟื้นขึ้นมาได้เล่าอะไรให้ฟังเกี่ยวกับประสบการณ์ในช่วงที่หมดสติบ้าง แพทย์ตอบว่าก็ขึ้นอยู่กับความเชื่อด้วย คนไข้ที่นับถือคริสต์เชื่อว่าเมื่อตายจะได้รับการช่วยให้รอดและจะได้ไปสู่ชีวิตนิรันดร์ คนที่ไม่นับถือพระเจ้าก็เห็นแต่ความว่างเปล่า บางคนก็นึกถึงความตายด้วยความกระวนกระวาย

ในช่วงที่นอนอยู่ตามลำพัง มาลโรซ์ตั้งข้อสงสัยเกี่ยวกับความตายมักมีภราดรภาพเคียงคู่อยู่ด้วย เขานึกถึงตัวละครกาตอป ในนวนิยายเรื่อง *มนุษย์ภาวะที่เสียดสละยาพิษ* ให้ผู้ร่วมอุดมการณ์รุ่นน้องที่หวาดกลัวว่าจะต้องถูกฆ่าตายอย่างทารุณจนแทบคุมสติไม่อยู่ แล้วยอมรับความตายนั่นเสียเอง เขานึกถึงตัวละครกาสเนอร์ ในเรื่อง *ทฤษฎี* ขณะถูกจำคุกรอการประหารชีวิต มีเพื่อนร่วมอุดมการณ์มาอ้างว่าเป็นตัวเขาและยอมถูกประหารชีวิตแทน เพื่อเปิดโอกาสให้กาสเนอร์ออกไปดำเนินกิจกรรมเพื่อการปฏิวัติต่อไปได้ แต่ภราดรภาพที่ฝังใจมาลโรซ์มากที่สุดก็คือ เหตุการณ์ระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 1 ที่บิดาของผู้เล่าเรื่อง (ในนวนิยายเรื่อง *ต้นวอลนัทแห่งอัลเตินบวร์ก*) สังกัดกองทัพอเยอรมันซึ่งโจมตีทหารรัสเซียด้วยแก๊สพิษ แต่เมื่อเห็นว่าทหารรัสเซียที่ถูกแก๊สพิษมีอาการบาดเจ็บสาหัสทรนทรายนำเวทนามาก ก็ทนดูไม่ได้ ตัดสินใจแบกศัตรูที่อาการสาหัสปางตายไปที่รถพยาบาล มาลโรซ์สรุปว่าพลังแห่งภราดรภาพนั้นสามารถทำให้มนุษย์ก้าวพ้นความเป็นศัตรูคู่กริกันได้

เสียงครวญครางของคนไขข้างห้องที่กำลังใกล้ตายยิ่งทำให้ ผู้เล่าเรื่อง (มาลโรซ์) ครุ่นคิดถึง ความตายของตนเองมากยิ่งขึ้น หลังจากได้กลับจากอาณาจักรแห่งความตายในช่วงที่เขาสลบไป เขารู้สึกว่าความตายเป็นเรื่องที่ “คิดไม่ถึง” (OC III, p.872) แม้ความตายจะไม่เผยให้เห็นอะไรเลย แต่กระนั้นเขาก็ยังหมุ่นครุ่นคิดอยู่แต่เรื่องของความตาย เห็นภาพหน้าตาที่ทรุดโทรมของมรณะมาหลอนอยู่ตรงหน้า

### *ปฏิกิริยาของผู้วิจารณ์*

ปฏิกิริยาของผู้อ่านหนังสืออัตชีวประวัติเรื่อง *Le Miroir des limbes* (กระจกส่องอันตราย) มีทั้งเชิงลบและเชิงบวก ส่วนที่ได้รับการวิพากษ์วิจารณ์มากที่สุดก็คือ “Antimémoires” หรือ “ปฏิภาคแห่งความทรงจำ” ซึ่งตีพิมพ์เป็นเอกเทศในปีค.ศ. 1967 ผู้ที่ต่อต้านมากที่สุดคือซิมอน เดอ โบวัวร์ (Simone de Beauvoir) ผู้วิจารณ์ว่า “หนังสือ (Antimémoires) ทั้งเล่มเป็นเรื่องที่กุขึ้นมาโดยตลอด และจบลงด้วยการโกหกคำโต... การนำเสนอข้อเท็จจริงอย่างเหลือเชื่อ ทำให้ไม่อาจตรวจสอบอะไรได้เลย”<sup>13</sup> โอลิวีเยร์ ทอดด์ (Olivier Todd) ผู้เขียนหนังสือชีวประวัติของมาลโรซ์ คนล่าสุดซึ่งมุ่งตรวจสอบเปรียบเทียบข้อเขียนของมาลโรซ์กับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงในประวัติศาสตร์ กล่าวหาว่ามาลโรซ์คือ “จอมโกหก” (un mythomane) ที่ต้องการเขียนหนังสือเพื่อโฆษณาตัวเอง และกล่าวหาว่ามาลโรซ์ผสมผสานเรื่องราวที่เกิดขึ้นชั่วคราวเข้ากับประวัติศาสตร์ (l'Histoire) ผสมผสานความจริงที่มีลักษณะของนิยาย (la vérité romanesque) เข้ากับนวนิยายที่ปรุงแต่งจากประสบการณ์จริงด้วยตรรกะที่ไม่ชัดเจน นอกจากนี้ยังเห็นว่า “การนำฉากเหตุการณ์ในนวนิยายมาใช้ใหม่ (recyclés) ทำให้คิดไปได้ว่าแรงบันดาลใจหรือจินตนาการของมาลโรซ์น่าจะหมดจดอยู่แล้ว”<sup>14</sup> ส่วนฟรองซัวส์ มิแตรองด์ (François Mitterrand) ก็วิจารณ์ว่า “มาลโรซ์เป็นคนมีเสน่ห์

พูดเก่งอย่างน่าอัศจรรย์ใจ ผมคิดว่าบุคลิกที่มีพลังของเขาทำให้เขามีชื่อเสียงมากกว่าความสามารถด้านการเป็นนักเขียน”<sup>15</sup> และเนื่องจากใน **Antimémoires** กล่าวถึงเหมา เจ๋อตง ซึ่งนักศึกษาปัญญาชนฝรั่งเศสในช่วงทศวรรษ 1960 สนใจมาก ทำให้หนังสือเล่มนี้ขายดี แต่ก็มีนักหนังสือพิมพ์เสนอข่าวเปรียบเทียบสิ่งที่มาโลว์เขียนเกี่ยวกับเหมา กับรายงานของนักการทูตฝรั่งเศสที่ได้เข้าพบประธานเหมาพร้อมกับมาโลว์ โดยเชื่อว่าประเด็นเนื้อหาต่างกันมาก และโจมตีมาโลว์ว่าเขียนเกินเลยจากการเจรจาจริง

อย่างไรก็ตาม ก็มีนักวิชาการและผู้ติดตามศึกษาผลงานของมาโลว์อย่างต่อเนื่องอีกจำนวนมากที่แสดงความชื่นชมในผลงานชุดนี้ทั้งภาคแรกและภาคหลังของชุด **กระจกส่องอันตราย** ฌอง ลากูตูร์ ผู้เขียนชีวประวัติของมาโลว์ชื่อว่า **ปฏิภาณแห่งความทรงจำ** เป็นผลงานที่แสดงความชื่นชมมาโลว์ได้อย่างดีเยี่ยม ประสบความสำเร็จในการผสานสิ่งที่เป็จริงกับสิ่งที่เป็จินตนาการผสานประสบการณ์จริงเข้ากับความฝัน และผสานวัตถุดิบที่ได้จากชีวิตจริงเข้ากับเรื่องศิลปะ<sup>16</sup> มิคาเอล ริฟฟาตร์ (Michael Riffaterre) ระบุว่า **Antimémoires** ไม่ใช่ความทรงจำแห่งชีวิต แต่เป็งานศิลปะสร้างสรรค์จากวัตถุดิบในชีวิตโดยอาศัยกลไกของความทรงจำ<sup>17</sup> อ็องรี กอดาร์ (Henri Godard) ระบุว่ามาโลว์ต้องการต่อต้านขนบการเขียนบันทึกความทรงจำแบบที่เคยทำๆกันมา โดยผสมผสานรวมเรื่องจริง (la vérité) กับเรื่องแต่ง (la fiction) ซึ่งเคยขัดแย้งกันให้มาอยู่ด้วยกันอย่างกลมกลืน<sup>18</sup> และเห็นร่วมกับ ฌอง-หลุยส์ ฌานแนลล์ (Jean-Louis Jeannelle) ในคำนำหนังสือชื่อ **Modernité des Miroir des limbes** ว่าผลงานของมาโลว์เล่มนี้มีลักษณะที่เป็สมัยใหม่อยู่หลายประการ<sup>19</sup> มารี ฌิล (Marie Gil) ระบุว่ามาโลว์มีจุดยืนร่วมกับนักเขียนใหญ่แบร์นานอส (Bernanos) ผู้เชื่อว่าความหลงทำให้เข้าถึงความจริงได้ลึกซึ้งขึ้น และการนำเสนอเรื่องราวให้เกินจริงถือเป็ความหลงที่มีเกียรติ<sup>20</sup> ฌอง-โคลด์ ลารรัต (Jean-Claude Larrat) ตั้งข้อสังเกตว่าการที่มาโลว์ต่อต้านการเลียนแบบธรรมชาติ ไม่ต้องการเสนอเรื่องราวตามลำดับเวลา ไม่ต้องการเล่าเรื่องอย่างต่อเนื่อง แต่ตั้งใจแบ่งท่อนเนื้อเรื่องออกเป็ส่วนๆ แล้วนำมาประกอบสร้างใหม่อย่างอิสระ ตามแรงกระตุ้นหรือตามการทำงานของความทรงจำนั้น นับเป็กลวิธีใหม่และมีส่วนคล้ายกับกลวิธีของกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ที่เรียกว่า “การปะติดปะต่ออย่างเสรี” (associations libres) ของมิเชล ไลริส (Michel Leiris) ที่นำเรื่องที่ค้นคว้าเกี่ยวกับชนเผ่าในแอฟริกาเสนอโดยเสนอเป็ส่วนๆแล้วปะติดปะต่อกันอย่างอิสระในงานประพันธ์เรื่อง **L'Age d'homme** (1939)<sup>21</sup> มงเซฟ เคมิรี (Moncef Khemiri)<sup>22</sup> ตั้งข้อสังเกตว่า ความพยายามของมาโลว์ในการผสมรวมอัตชีวประวัติเข้ากับ เรื่องแต่งของตนเอง (l'autofiction) นั้นทำให้ศิลปะการเขียนอัตชีวประวัติมีลักษณะใหม่ ทำให้เป็อิสระจากวิธีการเล่าเรื่องตามข้อเท็จจริงแบบเดิม และเป็นกลวิธีที่จะได้แทรกความฝันและจินตนาการ เพื่อตอบโต้กับความบ้ำคั่งของประวัติศาสตร์หรือโศกนาฏกรรมแห่งความตาย ที่สำคัญเพื่อเป็วิธีที่จะให้ความหมายแก่ชีวิตของเขาเอง ซึ่งเจ้าตัวเห็นว่าเป็น “ชีวิตที่ไร้ค่าและอาบไปด้วยเลือด” ในทัศนะของเคมิรี มาโลว์น่าจะเป็แนวคิดร่วมกับกวีเอกโบคแลร์ที่ได้เขียนไว้ในบทกวีร้อย

แก้ว “Les Fenêtres” ว่า : “ความเป็นจริงที่อยู่นอกตัวผม จะเป็นอย่างไรก็ช่าง ขอเพียงช่วยให้ผมมีชีวิตอยู่ได้ และช่วยให้รู้ว่าผมมีตัวตนและเป็นใครก็แล้วกัน”<sup>23</sup> ส่วนโกล็ด ปีเลต์(Claude Pilet) ผู้เสนองานวิจัยล่าสุดเรื่อง **Le sens ou la mort** (2010) ได้วิเคราะห์ให้เห็นถึงความซับซ้อน ความปะติดปะต่อเชื่อมโยง และความหมายที่ลึกซึ้งของงานประพันธ์เรื่องนี้ของมาล โรชไว้อย่างละเอียด ก่อนที่จะประเมินค่าในบทความอิลเกทรอนิกส์ว่า **Le Miroir des limbes** จัดได้ว่าเป็น “ผลงานชิ้นเอกที่พิเศษยิ่ง” (extraordinaire chef d’oeuvre)<sup>24</sup>

## II La Métamorphose des dieux (รูปแปรแห่งทวยเทพ, 1957-1976)

คังที่ได้เกริ่นไว้แล้วในบทที่ 2 ว่ามาล โรชได้เขียนหนังสือเล่มนี้เสร็จและพิมพ์เผยแพร่ในปี ค.ศ. 1957 แล้ว แต่เขายังรู้สึกต้องการปรับปรุงอีก ดังนั้นเมื่อปลอดจากภาระหน้าที่ทางการเมืองในฐานะรัฐมนตรีว่าการกระทรวงวัฒนธรรมแล้ว และหลังจากหายป่วยแล้ว เขาจึงทุ่มเทเวลาเขียนตอนที่ 2 โดยให้ชื่อว่า **L’Irréel** (ยิ่งกว่าความเป็นจริง) พิมพ์เผยแพร่ในปีค.ศ. 1974 และตอนที่ 3 **L’Intemporel** (จีรังกาล) พิมพ์เผยแพร่ในปีค.ศ. 1976 ทั้งนี้ก่อนถึงแก่กรรม เขาได้นำต้นฉบับเดิมที่พิมพ์ไว้แล้วในปีค.ศ. 1957 มาปรับปรุงใหม่เฉพาะภาพประกอบ ให้ชื่อใหม่ว่า **Le Surnaturel** (สิ่งเหนือธรรมชาติ) โดยถือเป็นตอนที่ 1 ของชุดรูปแปรแห่งทวยเทพ (สำนักพิมพ์กาตีมาร์ดจัดพิมพ์ในปีค.ศ. 1977 หลังมรณกรรมของผู้ประพันธ์ 4 เดือน)

ในหนังสือชุด รูปแปรแห่งทวยเทพ นี้ มาล โรชนำประเด็นและแนวคิดหลักที่ได้เสนอไว้แล้วในข้อเขียนเกี่ยวกับศิลปะก่อนหน้านี้อย่างเฉพาะในเสียงแห่งความเจ็บและพิพิธภรณ์ในจินตนาการว่าด้วยประติมากรรมโลก(ดูบทที่ 2) มาพัฒนาและปรับปรุงใหม่อีกครั้ง เพื่อให้แนวคิด เนื้อหา ตลอดจนตัวอย่างและภาพประกอบมีความเหมาะสม ลุ่มลึก คมชัดมากขึ้น สื่อความอย่างมีนัยสำคัญยิ่งขึ้น และที่สำคัญได้ปรับปรุงลีลา จำนวน โวหาร ภาพพจน์ ความเปรียบให้มีความคม กระชับและไพเราะ มีลักษณะเชิงวรรณศิลป์มากยิ่งขึ้น โดยมุ่งหวังให้ผู้อ่านเข้าถึงอรรถรสของงานประพันธ์และเกิดความรู้สึกถึงงานศิลปะร่วมกับเขา ทั้งนี้มาล โรชได้เน้นย้ำไว้ในบทนำว่าเขาไม่ต้องการเขียนประวัติศาสตร์ศิลป์ หรือหนังสือสุนทรียศาสตร์เปรียบเทียบ แต่ต้องการเน้นแก่นเรื่องศิลปะว่าด้วยการต่อสู้ของมนุษย์กับชะตากรรม และที่สำคัญต้องการยกย่องสรรเสริญอัจฉริยภาพของศิลปินที่ได้สร้างสรรค์งานศิลปะที่ยิ่งใหญ่อย่างอิสระและด้วยจินตนาการอันไร้ขีดจำกัด

## เล่ม 1 : Le Surnaturel (สิ่งเหนือธรรมชาติ) 1957,1977

มาลโรซ์ตั้งข้อสังเกตว่าในช่วง 550 ปีก่อนคริสตกาล ศิลปะทุกชนิดในยุคกรีกโบราณยังเกี่ยวข้องกับพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์ มีการบูชาเทพด้วยความกลัว แต่อีก 50 ปีต่อมา (ในยุคคลาสสิกกรีก) มีความพยายามทำให้งานสร้างสรรค์เป็นอิสระจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เปลี่ยนความเกรงกลัวเป็นความชื่นชม เปลี่ยนจากการคุกเข่าอ่อนวอน มาเป็นการถวายเป็นเครื่องสังเวทแก่เทพเจ้า ประติมากรเอก ฟิดิอัส (Phidias) ได้สลักหินอ่อนเป็นเทวรูปที่มีลักษณะของมนุษย์ในอุดมคติ ซึ่งมีรูปทรงสง่างาม สวมพัสดราภรณ์ที่มีรอยจีบอ่อนพลิ้ว เทวประติมากรรมทั้งหลาย โดยเฉพาะรูปปั้นเทพีเอทีนา (Athéna) ไม่ได้ถูกจำกัดอยู่แต่ภายในวิหารอีกต่อไป แต่ออกมาประดิษฐานหน้าวิหารพาเทนอน (Parthenon) ในขณะเดียวกันกวีเอกซอโฟคลีส (Sophocle) ก็ได้สร้างสรรค์ละครโศกนาฏกรรม (tragédie) โดยให้ตัวละครเผชิญหน้ากับชะตากรรม ซึ่งถูกกำหนดโดยเทพเจ้า ในลักษณะของผู้ที่มีความเท่าเทียมกัน ไม่ใช่การยอมจำนน นับเป็นการพิชิตชะตากรรมในรูปของการสร้างงานศิลปะอีกแบบหนึ่ง

มาลโรซ์ชี้ว่า เมื่ออารยธรรมกรีกได้รับการเผยแพร่ออกไปนอกประเทศ นับตั้งแต่ศตวรรษที่ 4 ก่อนคริสต์ศักราช สมัยพระเจ้าอเล็กซานเดอร์มหาราชจนถึงสมัยอาณาจักรโรมัน ความเชื่อในเรื่องเทพอันศักดิ์สิทธิ์ก็เจือจางลง เปลี่ยนมาเน้นเรื่องความงามเป็นสำคัญ ลีซิป (Lysippe) ประติมากรยุคเฮเลนนิสติก ได้สร้างประติมากรรมที่เน้นความงามของชายชาติตรี และในสมัยอาณาจักรโรมันแม้จะนิยมการลอกเลียนแบบเทวประติมากรรมกรีก แต่ก็เพื่อเน้นความงามและการประดับตกแต่ง ไม่ได้ยกย่องความเป็นเทพ นอกจากนี้จักรวรรดิโรมันยังนิยมการวาดภาพเหมือนบุคคล (portrait) ด้วย และในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน จังหวัดฟายูม (Fayoum) ในอียิปต์ก็รับอิทธิพลการวาดภาพเหมือนจากชาวโรมัน แต่เป็นการวาดภาพเหมือนของผู้ตายบนหีบศพ

ผู้ประพันธ์กล่าวถึงความเชื่อความศรัทธาในคริสต์ศาสนาว่าในระยะแรกชาวคริสต์ถูกบีบบังคับจากทางการของอาณาจักรโรมัน จึงต้องแสดงออกอย่างลับๆ ในสุสานใต้ดิน (catacombes) ต้องรอดูถึงคริสต์ศตวรรษที่ 4 ในรัชสมัยของจักรพรรดิคอนสแตนตินแห่งจักรวรรดิโรมันตะวันออกจึงเกิดสันติสุข มีการสร้างศาสนสถาน (basiliques) ใหญ่โตหลายแห่ง และสร้างศิลปะโมเสกแบบไบเซนไทน์ โดยนำเสนอภาพพระเจ้าที่นำเกรงขาม (Pantocrator) บนพื้นโมเสกสีทองภายในศาสนสถาน

หลังจากการรุกรานของพวกอนารยชนซึ่งทำให้จักรวรรดิโรมันล่มสลาย (ค.ศ. 410) คริสต์ศาสนาเฟื่องฟูขึ้นมาใหม่ด้วยอำนาจของพระสันตะปาปาและระบบศักดินา ในประเทศฝรั่งเศส บริเวณใกล้ๆ ปราสาทของขุนนาง มีการสร้างโบสถ์สำคัญๆ เช่นที่ คลูนิ, มัวซัง, เวซเลย์ และ โอเตียง เกิดมีศิลปะโรมาเนสก์ (art roman) ในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 11 ถึงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 12 ซึ่งแม้จะได้รับอิทธิพลจากศิลปะโรมันและศิลปะไบเซนไทน์ แต่ก็มีลักษณะเด่นเฉพาะในตัวเอง กล่าวคือนิยมสลักภาพประติมากรรมตรงหน้าบันด้านนอกของโบสถ์ แสดงภาพพระเจ้าผู้ทรงภาวะนิรันดร์

(L'Eternel) ประทับอยู่ท่ามกลางมนุษย์ที่เป็นชาวบ้านธรรมดาสามัญ พร้อมด้วยรูปสัตว์ที่เหมือนจริง และที่มีลักษณะเป็นสัญลักษณ์

ศิลปะกอทิก (art gothique) ซึ่งเกิดขึ้นในประเทศฝรั่งเศสประมาณ ค.ศ. 1140 (กลางคริสต์ศตวรรษที่ 12) ก่อนจะแพร่กระจายไปทั่วยุโรปจนถึงปลายยุคกลาง) นั้น มีความแตกต่างจากศิลปะโรมาเนสก์ตรงที่นิยมสร้างประติมากรรมที่ประณีตใหญ่ด้านหน้ามหาวิหาร ช่างชาวคริสต์ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจจากแนวคิดของนักบุญฟรอนซิสแห่งอัสซิชี (François d'Assise) มีความเชื่อว่าพระเจ้าคือพระเยซู และแม่พระมีความเป็นมนุษย์ เป็นบุคคลที่น่าจะเป็นจริง สามารถเข้าถึงได้อย่างสนิทสนม ไม่ใช่เป็นสัญลักษณ์แบบศิลปะโรมาเนสก์ และด้วยอิทธิพลของศิลปะกรีก ช่างจึงสร้างพระเยซูให้มีลักษณะของมนุษย์ที่งดงามคล้ายเทพอพอลโล และสร้างแม่พระให้งามแบบ เทวนารีวินัส (Venus) หรือ แอโฟรไดท์ (Aphrodite) ฉากที่ศิลปะกอทิกนิยมนำเสนอ คือ ตอนที่พระเยซูถูกนำลงมาจากไม้กางเขนและตอนที่แม่พระประคองพระเยซูที่สิ้นพระชนม์ไว้บนตัก ท่ามกลางสาวศิษย์ที่แวดล้อม ภาพปิเอตา (Pietà) นี้ก่อให้เกิดความรู้สึกเห็นอกเห็นใจและความเมตตาสงสารในหมู่ชาวคริสต์ ถึงขนาดที่นักบวชสตรีที่มีหนังสือสวดมนต์ส่วนตัว สร้าง “ความสนิทสนมอย่างลับๆ” กับพระเยซู มาลโรซ์ตั้งข้อสังเกตว่าประติมากรรมกอทิกมีส่วนกระตุ้นให้เกิดการเสนอภาพบุคคลที่ไม่เกี่ยวข้องกับศาสนา (figures profanes) ในระยะต่อมา อาทิ ในภาพวาดของจิตรกรชาวดัชท์ฟาน อยค์ (Van Eyck) ในคริสต์ศตวรรษที่ 15)

มาลโรซ์ชี้ว่าระหว่างช่วงต่อของยุคกลางกับยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาของอิตาลี จิตรกรจอตโต ดิ บอนโดเน (Giotto di Bondone, ค.ศ. 1266-1337) ได้ริเริ่มสร้างสรรค์จิตรกรรมแนวใหม่ ซึ่งปฏิเสธการวาดภาพแบบไบเซนไทน์ เขาคิดค้นวิธีการนำเสนอชีวิตประวัติของพระเยซูและแม่พระโดยเติมจินตนาการและความรู้สึกเมตตาสงสารทั้งตามนัยของศาสนา และทั้งตามนัยที่เป็นส่วนตัวลงในภาพวาด นอกจากนี้ยังวาดรูปทรงของบุคคลในภาพให้มีปริมาตรคล้ายประติมากรรม และวาดพื้นหลังของภาพเป็นสีฟ้าสดใส หรือเป็นภาพทิวทัศน์ที่มีอาคารสถาปัตยกรรมในจินตนาการ เช่นภาพ “Les Epousailles de la Vierge” (พิธีแต่งงานของสาวพรหมจารี, ค.ศ. 1305) ทำให้เกิดวิวัฒนาการสำคัญในงานจิตรกรรมของยุโรป ซึ่งจะทำให้จิตรกรรมกลายเป็นศิลปะชั้นนำในเวลาต่อมา มาลโรซ์จึงถือว่าจอตโตคือ “บิดาแห่งจิตรกรรม” ของตะวันตก

## เล่ม 2 L'Irréel (ยิ่งกว่าความเป็นจริง), 1974

มาลโรซ์ชี้ว่าในช่วงต้นสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาในอิตาลี (คริสต์ศตวรรษที่ 15) เกิดมีแนวคิดและความเชื่อที่ผสมผสานระหว่างบุคคลในคัมภีร์ไบเบิลกับเทพปกรณัมกรีก-โรมัน โดยถือว่า “นักบุญคือวีรบุรุษ” และสิ่งเกี่ยวกับจิตวิญญาณเป็นเรื่องที่ยิ่งกว่าความเป็นจริง ในทัศนะของมาลโรซ์การ

สร้างสรรค์โลกศิลปะให้มีลักษณะยิ่งกว่าที่เป็นจริง (le monde de l'irréel) ถือเป็นรูปแบบหนึ่งของการต่อสู้ของศิลปะกับชะตากรรม กล่าวคือการประกอบสร้างโลกเนรมิตที่เกินเลยจากความเป็นจริง ทำให้งานศิลปะมีโอกาสที่จะหนีพ้นจากอำนาจของชะตากรรม สามารถดำรงคงอยู่นานกว่าชีวิตของผู้สร้างและอารยธรรมที่มันถือกำเนิด

มาลโรซ์ชี้ว่าหลังจากที่จอตโตผู้เป็น “บิดาแห่งจิตรกรรม” ได้เสนอภาพวาดเกี่ยวกับศาสนา ซึ่งแฝงด้วยจินตนาการและความรู้สึกอ่อนโยน มีจิตรกรชาวอิตาลีในช่วงต้นยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาหลายคน อาทิ มาซซัชโซ(Masaccio), ปิเอโร เดลลา ฟรานเชสกา (Piero della Francesca) ได้หันไปนิยมสร้างภาพจิตรกรรมเกี่ยวกับคริสต์ศาสนาที่มีลีลาขรึมขลัง (le style sévère) เช่น ในภาพชื่อ “Le Tribut” (ความเสียหาย) และภาพชื่อ “La Résurrection” (การฟื้นคืนชีพ) ซึ่งแสดงให้เห็นพระพักตร์ของพระเยซูที่เคร่งขรึม น่าเกรงขาม คล้ายภาพพระเจ้าที่น่าเกรงขามในศิลปะไบเซนไทน์

อย่างไรก็ตามประติมากร โดนาเทลโล (Donatello, 1386-1466) ซึ่งเป็นศิลปินร่วมสมัยกับมาซซัชโซและปิเอโร เดลลา ฟรานเชสกา กลับไม่ยอมรับ “ลีลาที่ขรึมขลัง” โดนาเทลโลสร้างผลงานประติมากรรมที่ได้รับแรงบันดาลใจจากศิลปะกรีก โดยแสดงความชื่นชมในความงามของมนุษย์ เช่น ประติมากรรมลอยตัว “ดาวิด”(David)ซึ่งสวมหมวกประดับดอกไม้ และสร้างประติมากรรมนูนต่ำตอนพระเยซูถูกปลดลงจากไม้กางเขน นอกจากนี้ยังสร้างประติมากรรมบุคคลขี้เมาที่ไม่เกี่ยวกับคริสต์ศาสนาเลย คือเลอ กาดตามเมลาดา(Le Gattamelata) ซึ่งแสดงรูปวีรบุรุษซึ่งเป็นหัวหน้าทหารรับจ้างและนักผจญภัยที่มีชื่อเสียง

ที่เมืองฟลอเรนซ์ ในช่วงต้นของยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาเช่นเดียวกัน จิตรกรสำคัญ คือบอตติเชลลี (Botticelli, 1445-1510) ซึ่งได้รับการสนับสนุนจากเจ้าผู้ครองนคร คือลอเรนโซ แห่งเมดิชี (Laurent de Medicis) ได้สร้างผลงานที่เน้นความงามโดยไม่เกี่ยวกับคริสต์ศาสนาแต่เกี่ยวกับเทพในปกรณัมกรีก-โรมัน เช่น ภาพชื่อ “La Naissance de Venus” (กำเนิดวีนิส) โดยเสนอภาพหญิงเปลือยที่มีลักษณะอุดมคติ ที่หลุดพ้นจากข้อจำกัดของความเป็นมนุษย์ด้วยการอ้างอิงความเป็นเทพ มาลโรซ์ชี้ว่าวีนิสของบอตติเชลลี “กลายเป็นเทพที่สูญเสียทิพยภาวะ” (un divin dé-divinisé) เป็นเทวาริที่ไม่มีใครสวมมณฑลอันวอน และชี้ว่าการทำให้เป็นยิ่งกว่าความเป็นจริงเท่านั้นที่สามารถทำให้ศิลปินชาวคริสต์แสดงออกซึ่งความยิ่งใหญ่ที่ไม่เกี่ยวกับพระเจ้าได้ (OC V, p. 485)

เมื่อฟลอเรนซ์ซบเซา กรุงโรมในสมัยของสันตะปาปาฉลุสที่ 2 ก็กลายเป็นศูนย์กลางศิลปะของอิตาลีในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 16 อันเป็นยุคทองของยุคฟื้นฟูศิลปวิทยา การขุดค้นพบประติมากรรมกรีกยุคเฮเลนนิสติก ทำให้ศิลปินใหญ่ เช่น ไมเคิล แองเจโล (Michel Ange, 1475-1564) เกิดมีแนวคิดและมุมมองใหม่เกี่ยวกับชะตากรรม ความตายและความเปราะบาง จึงนำแนวคิดนี้มาประยุกต์ใช้กับคริสต์ศิลป์ เช่น ภาพเฟรสโกบนเพดานของวิหารน้อยย(Stistine), ประติมากรรมปิเอตา, โมเสส และประติมากรรมบนหลุมศพของบุคคลสำคัญๆแห่งโรมและฟลอเรนซ์ มาลโรซ์ตั้งข้อสังเกตว่ายุคนี้เป็น “ยุคแห่งลีลาของสิ่งที่เป็นยิ่งกว่าความเป็นจริงอันยิ่งใหญ่” (le grand style de

l'irréel) ซึ่งศิลปินใหญ่อีกผู้นึงคือ ราฟาเอล (Raphaël, 1483-1520) ใ้สร้างภาพจิตรกรรมที่มีชื่อเสียงมาก ชื่อ "L'Ecole d'Athènes" (สกุลช่างเอเธนส์) ที่เป็นอุดมคติหรือภาพในพระราชวังวาติกัน(chambre de la Signature) เขากล่าวยกย่องราฟาเอลว่า อัจฉริยะศิลปินผู้นี้มุง "วาดภาพมนุษย์ในอุดมคติหรือที่ควรจะเป็น" ซึ่งแสดงถึงการใ้จินตนาการและความฝันสร้างโลกเนรมิตที่สมบูรณ์ และมีแต้ราฟาเอลผู้เดียวเท่านั้นที่สามารถทำเช่นนี้ใ้ได้ (OC V, p.524)

มาลโร้ซตั้งข้อสังเกตว่า ผลงานชิ้นหลังๆของไมเคิล แองเจโลและราฟาเอล เช่น ประติมากรรม ชื่อ "Le Penseur" (นักคิด) และ "La nuit" (รัตติกาล) และของไมเคิล แองเจโล กับภาพจิตรกรรมของราฟาเอล ชื่อ "Le Triomphe de Galatée" (ชัยชนะของเทวนารีกาลาเต้) มีลักษณะที่เน้นอากัปกิริยาที่เกินจริงไม่เป็นธรรมชาติ ทำให้ศิลปินรุ่นหลังในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 16 นำวิธีการนี้ไปพัฒนาสร้างงานศิลปะแนวใหม่ที่เรียกว่า แมนเนอริสม์ (Mannerisme) ซึ่งปรับเน้นส่วนต่างๆของร่างกายบุคคลตามความพอใจของศิลปิน เช่น จิตรกรชาวอิตาลี ชื่อเลอ ปาร์เมซง (Le Parmesan) วาดภาพแม่พระที่มีพระสอยยาวและพระหัตถ์เรียวยาวเกินความเป็นจริง ในภาพจิตรกรรมชื่อ "La Madonne au long cou" (มาดอนนาพระสอยยาว) และ "La Main florale" (พระหัตถ์ดอกไม้, 1535-1540) ส่วนประติมากรชาติเดียวกันชื่อเลอ ปริมาติส (Le Primatice) ที่ใ้รับเชิญไปตกแต่งพระราชวังฟงแตนโบลในฝรั่งเศส ก็ใ้สร้างภาพปูนปั้นนางไม้ (nymphes) ที่มีเรือนร่างสูงเพรียวระหงเกินความเป็นจริง เป็นต้น มาลโร้ซตั้งข้อสังเกตด้วยว่าศิลปะแมนเนอริสม์นั้นมิพัฒนาการพร้อมๆกับอัจฉริยภาพของจิตรกรรมในนครเวนิส

หลังจากที่กรุงโรมถูกย่ำยีโดยกองทัพของจักรพรรดิซาร์ลส์ ที่ 5 แห่งสเปนในปี ค.ศ. 1527 บรรดาศิลปินต้องแตกกระสานซ่านเซ็นไปอยู่เมืองอื่น เวนิสเลยกลายเป็นศูนย์กลางศิลปะในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาโดยเฉพาะทางด้านจิตรกรรม

มาลโร้ซชี้ว่าลีโอนาร์โด ดา วินชี (Léonard de Vinci, 1452-1519) เป็นศิลปินใหญ่ผู้มีชีวิตอยู่ในช่วงครึ่งหลังของยุคทองแห่งยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาในอิตาลี ก่อนใ้รับเชิญไปอยู่ราชสำนักฝรั่งเศส เขาใ้คิดค้นการใช้เงาและหลักหนีจากความเป็นจริงด้วยการสร้างบรรยากาศของฉากหลังใ้ดูคล้ายกับถูกหม่มคลุมด้วยหมอก ซึ่งนอกจากจะช่วยให้แสดงระยะใกล้-ไกลใ้ดีดึกว่าเดิมแล้ว ยังแนะถึงความเร้นลับของจักรวาลและกระตุ้นอารมณ์ฝันใ้แก่ผู้ชมราวกับในกวีนิพนธ์ มาลโร้ซยกข้อเขียนของดา วินชีที่กล่าวว่า "กวีนิพนธ์คือจิตรกรรมที่เร้าความรู้สึกผ่านทางหูแทนตา" (La poésie est une peinture qui se sent au lieu de se voir – OC V, p.602) และชี้ว่าดา วินชี เชื่อมโยงจิตรกรรมกับกวีนิพนธ์ด้วยการใ้เงาตามที่ใจปรารถนา ดังเช่น ในภาพ "La Joconde" (โมนาลิซ่า, 1503-1506) ที่มีชื่อเสียง มาลโร้ซชี้ด้วยว่าศิลปินใหญ่อีกผู้นึง คือ ผูู้ใ้ให้อธิพลแก่จิตรกรสกุลช่างเวนิส โดยเฉพาะแก่ ทิเชียน (Titien, 1488-1576) และตินโตเรตโต (Le Tintoret, 1518-1594)

มาลโร้ซวิเคราะห์ว่าลักษณะเด่นของสกุลช่างเวนิส คือ การเน้นการใช้สี รูปทรงและแสง-เงาอย่างอิสระตามอำเภอใจ สีและแสงของสกุลช่างนี้มีความซับซ้อนเพราะมีเป้าหมายที่จะสร้างสรรค์

ผลงานที่ไม่เลียนแบบธรรมชาติ โดยมุ่งสร้างเอกภาพจากความหลากหลาย ทำให้สีและแสงสอดประสานกันราวกับเสียงดนตรีในซิมโฟนี จิตรกรกลุ่มนี้นำเสนอภาพเกี่ยวกับเทพปกรณัม เช่น “La Vénus d’Urbino” (เทพีวีนิัสแห่งอูร์บิโน, 1538) ของทิเชียน และบางครั้งทิเชียน ก็จะนำเสนอภาพเกี่ยวกับศาสนาในลักษณะที่เป็น“รูปเคารพที่เป็นยิ่งกว่าความเป็นจริง” (icône de l’irréel) โดยเสนอภาพแม่พระมารีย์ให้งามเหมือนเทวนารีวีนิัส เช่นในภาพ “La Pietà de Venise” (1576) นำสังเกตว่ามาโลโรซแสดงความชื่นชมผลงานของทิเชียนในวัยชราเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะภาพชื่อ “La Nymphe et le Berger” (นางไม้กับคนเลี้ยงแกะ, 1570) ซึ่งแสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลในภาพกับฉากหลังที่เน้นถึงความเร้นลับของจักรวาล มาโลโรซเปรียบเทียบจิตรกรรมของทิเชียนว่าเป็นเสมือนบทกวี และเปรียบเทียบยิ่งใหญ่ของจิตรกรผู้นี้กับมหากวีเชกสเปียร์ ในแง่ที่ทำให้รู้สึกถึงความสัมพันธ์ของมนุษย์กับจักรวาลอันเร้นลับ (OC V, p. 602) นอกจากนี้ยังเปรียบเทียบภาพของจิตรกรทิเชียน กับอุปรากรเรื่องออร์ฟิอุส (Orphée, 1607) ของคีตกวีชาวอิตาลี ชื่อมอนโตเวิร์ดี (Monteverdi) ด้วย

มาโลโรซตั้งข้อสังเกตด้วยว่าจิตรกรสกุลช่างเวนิสนี้มักนิยมวาดภาพสเกตช์โดยใช้พู่กันกับสี ก่อนที่จะเติมแต่งให้เป็นภาพจิตรกรรมที่สมบูรณ์ เช่นงานสเกตช์สำหรับภาพชื่อ “Le Paradis” (สวรรค์) และ “Créatures en signes” (ภาพร่างบุคคล, 1579-1581) ของดินโตเรโต นอกจากนี้มาโลโรซยังชี้ด้วยว่า จิตรกรสกุลช่างเวนิสให้อิทธิพลแก่จิตรกรอื่นๆ ในยุโรปอีกหลายคน อาทิ เรมบรันท์ (Rembrandt) รูเบนส์ (Rubens) (เนเธอร์แลนด์) เลอเกรโก (le Greco), เวลาซเกซ (Vélasquez), โกยา (Goya) (สเปน) และปูแซ็ง (Poussin) (ฝรั่งเศส) แต่ผู้ที่รับมรดกของสกุลช่างเวนิสแล้วตั้งคำถามเชิงโต้แย้งเป็นคนแรก คือ เรมบรันท์

มาโลโรซชี้ว่าจิตรกรชาวดัตช์เรมบรันท์ แห่งคริสต์ศตวรรษที่ 17 (ค.ศ. 1606-1669) นั้น แม้จะรับมรดกจากสกุลช่างเวนิสในแง่การใช้แสง-เงาแต่เขาก็นำไปพัฒนาจนมีลักษณะเฉพาะของตนเอง จิตรกรผู้ซึ่งนับถือคริสต์ศาสนานิกายโปรเตสแตนต์ที่ได้สร้างผลงานทั้งที่เกี่ยวกับศาสนาและที่ไม่เกี่ยวกับศาสนา ภาพวาดที่เกี่ยวกับศาสนาที่มีชื่อเสียง ได้แก่ “Trois Croix” (ไม้กางเขนทั้งสาม, 1653) ซึ่งจิตรกรเล่นแสง-เงา โดยให้แสงจ้าส่องตรงกลางภาพตัดกับส่วนอื่นๆ ที่มีดสีล้วน เน้นถึงจิตวิญญาณที่สูงส่งของพระคริสต์ และแฝงด้วยความสงสารเห็นใจจากศิลปินผู้วาดภาพ มาโลโรซชี้ด้วยว่านับตั้งแต่ปีค.ศ. 1642 อันเป็นปีที่ซาสเกีย (Saskia) ภรรยาสุดที่รักถึงแก่กรรม เรมบรันท์เลิกวาดภาพอย่างที่ว่าจ้างต้องการให้ทำ แต่จะวาดตามที่ใจปรารถนา เช่น ภาพชื่อ “Ronde de Nuit” หรือ “The Night Watch” (1642) และในช่วงวัยชราเขาวาดภาพเหมือนตัวเองที่มีท่าทางเย้ยหยัน หรือคล้ายกำลังสนทนากับความตายหรือกับสิ่งที่ไม่เคยรู้จัก เช่นภาพชื่อ “Autoportrait de Cologne” (ภาพเหมือนตัวเองแห่งโคโลญจน์, 1668) นำสังเกตว่ามาโลโรซเน้นการบรรยายภาพจิตรกรรมชื่อ “Le Boeuf écorché” (ซากวัวชำแหละ, 1655) ซึ่งเขาติดใจมาตั้งแต่ช่วงวัยเยาว์ เขาคิดว่าภาพที่ทรงพลังภาพนี้แฝงไว้ด้วยการตั้งคำถามเชิงอภิปรายญาทำนองเดียวกับเชกสเปียร์และคอสโตเฟสกี และ

เปรียบเทียบว่า ความเร้นลับที่แฝงอยู่ในการสนทนาระหว่างตัวละครกับแสง-เงาที่เป็นปริศนาในภาพ “ซากวัวฆ่าแหละ” นั้น คล้ายกับความเร้นลับในตัวมนุษย์และความเร้นลับในจักรวาลที่เชกสเปียร์นำเสนอผ่านตัวละครชื่อพรอสเพโร (Prospero) ในบทละครเรื่อง *The Tempest* (พายุพิโรธ) (OC V, p.646)

### เล่ม 3 : L’Intemporel (จีรังกาล), 1976

ในความเรียงเล่มที่ 3 (สุดท้าย) ของชุดรูปแปรแห่งทวยเทพ หรือ **La Métamorphose des dieux** นี้ มาลโรซซ์ชี้ว่าแนวคิดเกี่ยวกับ “โลกที่เป็นยิ่งกว่าความเป็นจริง”(le monde de l’irréel) ซึ่งเป็นที่นิยมในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาในอิตาลีนั้น จะถูกโต้แย้งในคริสต์ศตวรรษที่ 19 โดยเฉพาะในปีค.ศ. 1863 อันเป็นที่จิตรกรใหญ่ชาวฝรั่งเศสชื่อเดอลาครัวซ์ (Delacroix, 1798-1863) ถึงแก่กรรม และเป็นปีที่เอดูอาร์ด์ มานันต์ (Edouard Manet, 1832-1883) จิตรกรฝรั่งเศสรุ่นใหม่เสนอภาพจิตรกรรมที่ชื่อ *L’Olympia*

มาลโรซซ์ชี้ว่ามานันต์เป็นจิตรกรคนแรกที่ปฏิเสธการสร้างภาพให้เป็นอย่างยิ่งกว่าความเป็นจริง รวมทั้งปฏิเสธแนวทางของจิตรกรกลุ่มโรแมนติคที่นิยมเติมความฝันและจินตนาการให้แก่ความเป็นจริง ทั้งยังปฏิเสธวิธีการของกลุ่มสำนึกนิยมที่มุ่งเสนอความเป็นจริงเป็นสำคัญด้วย มานันต์ต้องการนำเสนอจิตรกรรมเพื่อจิตรกรรมเท่านั้น ไม่ต้องการนำเทวนารีวินัสมาใช้เป็นสัญลักษณ์ ไม่ต้องการเสนอเรื่องราวจากเทพปกรณัม ไม่สนใจเนื้อหา ไม่เลียนแบบธรรมชาติ ไม่เล่นแสง-เงา ไม่เสนอมิติแสดงความลึกของภาพ เขาสนใจแต่ความเป็นจิตรกรรมแท้ๆ โดยให้ความสำคัญสูงสุดต่อรูปทรง (forme) สี และรอยปาดของพู่กันอย่างอิสระ ผลก็คือภาพ *L’Olympia* (1865) ของเขาถูกปฏิเสธจากคณะกรรมการ ไม่ได้รับอนุมัติให้เข้าร่วมแสดงในงานนิทรรศการศิลปะที่ทางการจัดขึ้น ทำให้มานันต์ต้องส่งภาพนี้ไปแสดงร่วมกับศิลปินที่ถูกปฏิเสธคนอื่นๆ ในห้องแสดงงานที่ถูกปฏิเสธ (Salon des Refusés) ในปีค.ศ. 1865

ภาพ *L’Olympia* นี้ มานันต์ได้แรงบันดาลใจจากภาพจิตรกรรมของทิเชียน ชื่อ *La Vénus d’Urbin* (เทพีวีนิัสแห่งอูร์บิโน, 1538) แต่เขานำมาพลิกแพลงเพื่อแสดงถึงการต่อต้านขนบประเพณีการวาดภาพแบบคลาสสิก และเพื่อต่อต้านกฎเกณฑ์ทางสุนทรียศาสตร์แบบที่สภาศิลปะแห่งรัฐกำหนด ขณะที่ภาพต้นแบบแสดงให้เห็นภาพเทวนารีวินัสเปลือยมีท่าที่บริสุทธิ์ไร้เดียงสา มีสุนัข(สัญลักษณ์ของความซื่อสัตย์)และหญิงรับใช้อยู่ใกล้ๆ มานันต์กลับเปลี่ยนเป็นวาดภาพหญิงโสเภณีเปลือย ผิวขาว นอนท่าเดียวกับต้นแบบ แต่หันหน้ามองตรงมาที่คนดูอย่างไม่สะทกสะท้านด้วยท่าที่ที่ยั่วยุคมารมณณ์ โดยมีหญิงรับใช้ผิวดำถือช่อดอกไม้(ที่ถูกค่านำมาให้)และแมวดำ(สัญลักษณ์เพศชาย)ที่ทำท่ายกหางเหมือนพร้อมที่จะกระโจนเข้าใส่ การแปรแปลงเทวนารีวินัสที่นำ

นับถือและเป็นสัญลักษณ์แห่งความรักที่สูงส่ง มาเป็นหญิงโสเภณีที่บูชาเงิน ทำให้มานะต์ถูกโจมตีอย่างหนักกว่าเป็นผู้ทำลายรูปเคารพ (iconoclaste) และเสนอกาฬที่ขัดต่อจริยธรรมอันดีของสังคม นอกจากนี้เทคนิควิธีการนำเสนอสีที่ตัดกัน (ขาว/ดำ) ไม่มีแสง-เงา และไม่มีมิติความลึก (perspective) ก็ทำให้เขาถูกวิจารณ์อย่างเผ็ดร้อนรุนแรง เกราะหัดที่โบคแลร์ซึ่งเป็นกวี-นักวิจารณ์ศิลปะหัวก้าวหน้าคอยให้กำลังใจและให้การสนับสนุน จึงทำให้มานะต์ผ่านพ้นช่วงวิกฤตของชีวิตไปได้

มาลโรซ์ชี้ว่า หลังจากที่มานะต์ได้บุกเบิกสร้างจิตรกรรมสมัยใหม่ แม้จะได้รับการต่อต้านจากสังคม แต่ก็ได้เปิดทางให้แก่จิตรกรหัวก้าวหน้าอีกหลายคนในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 และในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 อาทิ เซซาน (Paul Cézanne, 1839-1906) ฟาน ก็อก (Vincent Van Gogh, 1853-1890) รูโอลท์ (Georges Rouault, 1871-1958) และโดยเฉพาะปิกัสโซ (Pablo Picasso, 1881-1973) ศิลปินเหล่านี้ได้สืบทอดแนวคิดและผลงานของมานะต์ โดยถือว่า “จิตรกรรมคือคุณค่าสูงสุดของพวกเขาและเป็นหนึ่งในคุณค่าที่สูงที่สุดในโลก” (OC V, p.796) และต่างก็พบว่าเป็นการยากที่จะสร้างงานศิลปะโดยปฏิเสธ “ศิลปะล้ำค่า” แห่งพิพิธภัณฑน์ในมโนทัศน์ของตน แต่ทว่าก็ต้องพยายามเอาชนะอิทธิพลของ “ครูดั้งแบบ” ด้วยการคิดค้นลีลาที่เป็นเอกลักษณ์ของตนให้ได้ มาลโรซ์ยกตัวอย่างกรณีของเซซานที่ติดใจผลงานของศิลปินใหญ่ในอดีตถึง 4 ศตวรรษซึ่งอยู่ใน “พิพิธภัณฑน์ในมโนทัศน์” ของเขา แต่ในที่สุด เซซานก็ได้สลัดตนเองให้หลุดพ้นจากอิทธิพลของต้นแบบ และสร้างสรรค์จิตรกรรมที่มีลักษณะเด่นเฉพาะตัวขึ้นมาได้

มาลโรซ์ชี้ว่าพิพิธภัณฑน์ในมโนทัศน์ทำให้เกิดการตั้งคำถามเกี่ยวกับความต่อเนื่องของประวัติศาสตร์และความต่อเนื่องของงานศิลปะ และชี้ด้วยว่าแนวคิดเรื่องความเป็นนิรันดร์ (l'éternité) ความเป็นอมตะ (l'immortalité) และความจริงที่ไม่ขึ้นกับกาลเวลา (l'intemporalité) นั้นมีผลต่อศิลปิน ไม่ใช่ในแง่ของความคิดเท่านั้น แต่มีผลในแง่ความรู้สึกพื้นฐานด้วย ทั้งนี้ความรู้สึกเกี่ยวกับจริงกาลนี้เกิดขึ้นเมื่อมีการยุบรวมแนวคิดเรื่องความเป็นนิรันดร์และแนวคิดเรื่องความเป็นอมตะเข้าด้วยกัน โดยเกิดขึ้นขณะที่ศิลปินกำลังสร้างงานบนฐานของความเชื่อที่ว่า การสร้างสรรค์งานศิลปะสามารถหนีพ้นอำนาจของเวลา สามารถมีชีวิตรอดและดำรงอยู่ในช่วงเวลาที่ยาวนานจนถึงคนรุ่นหลังได้ แม้ว่าชีวิตของผู้สร้างจะสูญสิ้นไปแล้วก็ตาม

มาลโรซ์ตั้งข้อสังเกตว่าการค้นพบจิตรกรรมแนวใหม่ของมานะต์ ในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 นั้นประจวบกับช่วงเวลาที่เกิดการค้นพบกวีนิพนธ์แนวใหม่ของกวีใหญ่อีกผู้หนึ่งคือ มาลาร์เม่ (Stéphane Mallarmé, 1842-1898) และชี้ด้วยว่าศิลปินสมัยใหม่หลายคนนับตั้งแต่มานะต์ ฟานก็อก ตลอดจนปิกัสซोनั้นต่างก็ตั้งใจสร้างงานศิลปะโดยมุ่งเข้าถึงสัจธรรม (Vérité) หรือโลกอันสูงส่งที่อยู่เหนือความเป็นจริงที่เห็นได้ด้วยตา และที่สำคัญศิลปินใหญ่เหล่านี้ต่างก็ยอมรับนับถืออำนาจการสร้างสรรค์ของมนุษย์ว่าเป็นสิ่งที่สำคัญที่สุด จึงไม่น่าสงสัยเลยว่าเหตุใดมาลโรซ์ผู้ประพันธ์จึงได้นำข้อเขียนของฟานก็อกมาไว้ในบทนำ (prologue) ของหนังสือชุดรูปแปรแห่งทวยเทพ ซึ่งมีใจความว่า

“ในชีวิตผมและในจิตรกรรม ผมอาจขาดพระเจ้าได้ แต่(แม้กำลังป่วย) ผมก็ไม่อาจขาดพลังสร้างสรรค์ ซึ่งเป็นอะไรที่ยิ่งใหญ่กว่าผมและคือชีวิตของผม” (OC V, p.3) และดูข้างต้นในข้อ I.1.2

มาลโรซ์ระบุว่า “พิพิธภัณฑน์ในมโนทัศน์” ของเขา ไม่ได้เปิดรับเฉพาะศิลปะตะวันตกเท่านั้น แต่เปิดรับศิลปะเอเชีย-ศิลปะตะวันออกไกล ศิลปะแอฟริกา ศิลปะโอเชียเนีย ตลอดจนศิลปะเด็ก ศิลปะของคนบ้า ฯลฯ ด้วย ในส่วนที่เกี่ยวกับศิลปะตะวันออกไกล เขาตั้งข้อสังเกตว่าภาพจิตรกรรมของจีนและญี่ปุ่นนั้นมีขนบประเพณีที่สืบทอดมาถึงปัจจุบันโดยผ่านการเปลี่ยนแปลงต่างๆมายาวนาน ทั้งนี้ศิลปะตะวันออกไกล ไม่ได้ให้ความสำคัญแก่สีหรือไม่รู้จักสีมากเหมือนในตะวันตก ตะวันออกไกลมีภาพวาดด้วยหมึกสีเดียว (ซึ่งต่างจากภาพเฟรสโกของเอเชียส่วนอื่นที่มีหลายสี เช่น อินเดีย) ก่อนปลายคริสต์ศตวรรษที่ 20 คนตะวันตกรู้จักภาพวาดของตะวันออกไกลจากภาพสำเนาเท่านั้น ทำให้ไม่สามารถเข้าถึงคุณภาพของภาพต้นฉบับ ไม่รู้สึกถึงคุณค่าการลดหลั่นของสี และพื้นฐานของพุทธศาสนา มาลโรซ์ชี้ว่าการเข้าถึงภาพต้นฉบับจริงทำให้ได้เห็นภาพม้วนที่ระบายด้วยหมึกจีนหรือสีเอกรงค์ (le lavis) ของตะวันออกไกลนั้น มีความแตกต่างจากภาพจิตรกรรมตะวันตก ทั้งแง่แนวคิดและกลวิธีทางศิลปะ และเสนอว่าศิลปินตะวันตกควรศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับภาพม้วนของจีนและญี่ปุ่นรวมทั้งภาพวาดเช่นนี้ให้มากขึ้น

มาลโรซ์นำภาพ “น้ำตกนาชิ” (la Cascade de Nachi) ซึ่งเป็นภาพม้วนใหม่ที่มีชื่อเสียงของจิตรกรญี่ปุ่นนิรนามในคริสต์ศตวรรษที่ 14 มาเปรียบกับภาพจิตรกรรมในคริสต์ศตวรรษที่ 19 ของเซซานชื่อ “Lac d’Annecy” (ทะเลสาบอานน์ซี, 1896) ซึ่งเขาเห็นว่ามีความใกล้เคียงกัน แต่มีความแตกต่างกันมาก ในแง่ที่ภาพน้ำตกนาชิมีลักษณะเป็นสัญลักษณ์ แสดงน้ำตกที่ตกจากหน้าผาเป็นทางยาวคล้ายดาบ เป็นสัญลักษณ์ของเทพของสิ่งเหนือธรรมชาติหรือจิตวิญญาณ มีความศักดิ์สิทธิ์ เร้นลับแฝงด้วยสิ่งที่มาลโรซ์เรียกว่า “ความเป็นจริงภายใน” (La Réalité intérieure) ในขณะที่จิตรกรรมของเซซานถ่ายทอดธรรมชาติโดยมุ่งเน้นคุณค่าของจิตรกรรมเป็นสำคัญ

มาลโรซ์ชี้ว่าจิตรกรตะวันตกไม่ได้สนใจเรื่องความเป็นจริงภายใน เพราะเห็นว่าเป็นเรื่องอติวิสัย อันที่จริงทางตะวันตกก็มีคริสต์ศิลป์ที่เกี่ยวกับสิ่งเหนือธรรมชาติ แต่ก็เป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับการรวมเป็นหนึ่งเดียวกับพระเจ้า ศาสนาของตะวันออกไกลไม่มีพระเจ้า สำหรับชาวตะวันออกไกลความเป็นจริงภายในไม่ได้เป็นเพียงสัจธรรม (Vérité) เท่านั้น แต่เป็นวิธีหลักหนีชีวิตเพื่อสื่อถึงสาระ (essence) ของสัจธรรม ซึ่งช่วยเผยแสดงคุณภาพของชีวิต ทำให้มนุษย์ไม่ตกอยู่ในความโดดเดี่ยว และสามารถสื่อสารกับโลกภายนอก ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับศิลปะในตะวันออกไกลจึงไม่ใช่เพียงเพื่อความสุนทรีย์ แต่เป็นความพยายามที่จะสลายตัวตนเพื่อจะได้หลอมรวมกับจักรวาล ในขณะที่ตะวันตกเน้นตัวตนและพยายามที่จะควบคุมหรือพิชิตจักรวาลให้ได้

มาลโรซ์นำภาพม้วนแบบแวนสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 12-13 ชื่อ “ภาพเหมือนของชิเกโมริ” (Le Portrait de Shigemori) ของจิตรกรญี่ปุ่นทาคาโนบุ (Takanobu) มาเปรียบกับภาพวาดสีน้ำมัน

ของปีเอโร เดลลา ฟรานเชสกา จิตรกรชาวอิตาลีแห่งคริสต์ศตวรรษที่ 15 ชื่อ “Le Baptême du Christ” (พิธีศีลจุ่มของพระคริสต์) มาลโรซ์ชี้ว่าทั้ง 2 ภาพนี้ดูมีความสงบ (sérénité) คล้ายกัน แต่ก็มีความแตกต่างของวิธีการนำเสนอบุคคลในภาพ ภาพบุคคลใน “ภาพเหมือนของซิเกโมริ” ซึ่งระบายสีหมึกและสีน้ำมันบนผ้าไหม ไม่แสดงแสงและเงา หากแต่แสดงความเหมือนของผู้เป็นแบบด้วยเส้นเรขาคณิต เสื้อผ้าซึ่งเป็นชุดประจำตำแหน่งโซกุจะมีปีกไหล่กว้างเป็นเส้นตรง การใช้เส้นตรง เส้นหักมุมของเสื้อผ้า ช่วยให้ภาพดูสงบนิ่ง มีความคม ทั้งๆที่เป็นภาพ 2 มิติ ไม่มีที่ว่าง และแนบถึงช่วงเวลาในเชิงอภิปรัชญา (instant métaphysique) ในขณะที่ภาพคนเหมือนของปีเอโร เดลลา ฟรานเชสกา มีปริมาตร มีที่ว่าง มีการสอดใส่จินตนาการของศิลปิน ทำให้รู้สึกได้ว่าใบหน้าท่าทางของบุคคลในภาพบ่งบอกว่ามีอะไรเกิดขึ้นโดยแสดงช่วงเวลาที่เกิดความสะเทือนใจ (instant dramatique) และแสดงข้อขัดแย้งระหว่างระเบียบกับความยุ่งเหยิง

มาลโรซ์ระบุว่าพิพิธภัณฑน์ในมโนทัศน์ของเขาเปิดรับศิลปะอิสลามในอินเดีย เปอร์เซีย และตุรกี เข้ามาด้วย เขาเชื่อว่าศิลปะอิสลามซึ่งตะวันตกมองว่าเป็นศิลปะตกแต่งนั้นไม่ถูกต้อง และลวดลายอาราเบสก็แบบอาหรับ (arabesque) นั้น แม้จะสามารถใช้เป็นลายประดับตกแต่ง แต่ที่จริงเป็นสัญลักษณ์สื่อถึงพระอัลเลาะห์ ดังนั้นจึงไม่ควรเปรียบเทียบพรมแขวนในศิลปะอิสลามกับภาพวาดของตะวันตก เพราะพรมแขวนมีลักษณะเป็นนามธรรมที่สื่อถึงพระเจ้า ในขณะที่ภาพวาดของตะวันตก แม้จะเป็นภาพนามธรรม แต่ก็ยังบอกถึงตัวตนผู้วาด อย่างไรก็ตาม มาลโรซ์ก็ยังยืนยันว่าศิลปะมุสลิมไม่เลียนแบบธรรมชาติ และไม่แยกความแตกต่างระหว่างศิลปะชั้นรองกับศิลปะชั้นสูง

มาลโรซ์ระบุว่าพิพิธภัณฑน์ในมโนทัศน์ของเขาเปิดรับศิลปะแอฟริกา, ศิลปะจากหมู่เกาะ, ศิลปะที่แสดงออกอย่างอิสระและดิบพลัน (art brut), ภาพวาดของเด็ก และของคนบ้าด้วย เขาตั้งข้อสังเกตว่าการมองศิลปะของเรา (ตะวันตก) แปรเปลี่ยนไป จากการที่ตะวันตกไม่เคยยอมรับผลงานของสังคมที่ไร้ประวัติศาสตร์ ก็เปลี่ยนมายอมรับมากขึ้น ศิลปะแอฟริกา (เช่น หน้ากากโดคอน (Dogon), เครื่องรางของขลังของลัทธิวูดู (Vaudou), ศิลปะจากหมู่เกาะ (เช่น เกาะโซโลมอน ฟิจิ, วานัวตู), ศิลปะของอินเดียแดงเผ่าโฮปี (Hopi) และศิลปะจากเม็กซิโกยุคโบราณ ซึ่งในตอนแรกรู้จักกันในชื่อ ศิลปะพริมิทีฟ หรือ “arts sauvages” และถูกมองว่าเป็นวัตถุพื้นบ้านหรือวัตถุสะสมทางชาติพันธุ์วิทยา แต่ต่อมาก็ได้รับการยอมรับจากศิลปินในปัจจุบันว่าเป็นงานประติมากรรม โดยเฉพาะนับตั้งแต่ยุคคิวบิสม์เป็นต้นมา อย่างไรก็ตามมาลโรซ์ชี้ว่าปีกัสโซ ไม่ได้วาดภาพชื่อ “Les Demoiselles d’Avignon” (หญิงสาวแห่งเมืองอาวียงง, 1906-1907) เพราะได้รับแรงบันดาลใจจากรูปทรงของหน้ากากแอฟริกา แต่ที่วาดเพราะเขารู้สึกกลัวภูตผีจิตวิญญาณที่สิงอยู่ในหน้ากากและเครื่องรางเหล่านี้ จึงต้องการขับไล่มันออกไปด้วยการวาดภาพนี้ขึ้นมา (ดูข้างต้น)

มาลโรซ์ตั้งข้อสังเกตว่าศิลปินฝรั่งเศสในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 มองผลงานสะสมในพิพิธภัณฑ์มานุษยวิทยาและชาติพันธุ์วิทยาที่ทรอกาเดโร (Trocadéro) ทำนองเดียวกับตอนที่ศิลปินในคริสต์ศตวรรษที่ 19 มองผลงานศิลปะที่นำไปเลียนรวบรวมมาไว้ในพิพิธภัณฑ์แล้วทำให้เกิดแรงบันดาลใจในการสร้างผลงานแนวใหม่ที่ต่างจากแนวนิยมที่สภาศิลปะแห่งรัฐกำหนด ที่เคยทำกันมา เขาชี้ด้วยว่าศิลปะปริมิทีฟ(ซึ่งปัจจุบันเรียกว่า “arts premiers”) ซึ่งมีมนต์ขลัง มีความศักดิ์สิทธิ์และความเหนือธรรมชาตินั้น จัดได้ว่าเป็น “ศิลปะที่ไม่มีกฎเกณฑ์แน่นอน” (arts de l'aléatoire) กล่าวคือไม่มีการระบุผู้สร้างหรือประวัติการสร้าง มีการแสดงออกอย่างอิสระและสร้างความประหลาดใจ ทั้งนี้มาลโรซ์ถือว่าศิลปะเด็ก ศิลปะของคนบ้า, ศิลปะที่แสดงออกอย่างอิสระและฉับพลัน รวมทั้ง “งานศิลปะสำเร็จรูป” (ready – made) ของมาร์แชล ดูชองปี (Marcel Duchamp) ก็ถูกจัดอยู่ในกลุ่มศิลปะที่ไม่มีกฎเกณฑ์แน่นอนนี้ด้วย

ปลายปีค.ศ. 1975 (ก่อนถึงแก่กรรม 1 ปี) มาลโรซ์ได้รับเชิญให้ไปที่เกาะเฮติ (Haïti) เพื่อเยี่ยมชมผลงานของชุมชนจิตรกรกลุ่มแซงต์-โซเลย์ (Saint – Soleil) ซึ่งวาดภาพ “ศิลปะไร้เดียงสา”(art naïf) เพื่อสื่อสารกับคนตายหรือถึงเหนือธรรมชาติ และแสดงออกซึ่งการผสมผสานระหว่างความเชื่อแบบวุฒิกับคริสต์ศาสนา จิตรกรกลุ่มนี้ใช้สีจัดจ้าน เข้มข้น ปาดป้ายพู่กันอย่างอิสระและฉับพลัน แสดงรูปทรงที่ทำให้นึกถึงผีและนึกถึงบทบาทของเวทย์มนตร์บางอย่าง ไม่มีการตั้งชื่อภาพและไม่ทำเพื่อจำหน่าย จิตรกรกลุ่มนี้ถือว่าภาพวาด คือ เครื่องสังเวद्यแต่สิ่งเร้นลับที่พวกเขาสื่อสารด้วย มาลโรซ์รวมงานศิลปะของจิตรกรกลุ่มนี้เข้ากับกลุ่มศิลปะที่ไม่มีกฎเกณฑ์แน่นอน โดยได้เขียนถึงในบทกวีสุดท้ายของ **L’Intemporel** เพราะเห็นว่าเป็นผลงานที่แสดงถึงการสร้างสรรค์ที่ก่อให้เกิดการตั้งคำถามเกี่ยวกับศิลปะกับความเชื่อ

ในบทกวีสุดท้ายของ **L’Intemporel** (จีรังกาล) ซึ่งเป็นหนังสือศิลปะเล่มสุดท้ายของชุดรูปแปรแห่งทวยเทพ คือ มาลโรซ์ผู้ประพันธ์พยากรณ์ไว้ว่า พิพิธภัณฑ์ในมโนทัศน์จะพบกับความเปลี่ยนแปลงอีก จากเทคโนโลยีการถ่ายภาพนิ่งจะเปลี่ยนมาเป็นเทคโนโลยีที่ใหม่กว่าในรูปของทัศนศิลป์ เช่น วิดีทัศน์ โทรทัศน์และภาพยนตร์ศิลปะ ซึ่งเสนอภาพเคลื่อนไหวที่มีสีสัน มีชีวิตชีวา ถ่ายทอดลีลาและกระบวนการสร้างสรรค์ได้อย่างรวดเร็วทันใจ และทำให้ตื่นตาตื่นใจได้มากกว่าภาพนิ่ง มาลโรซ์เสนอไว้ในปีค.ศ. 1975 (ซึ่งขณะนั้นยังไม่ผู้นิยมทำภาพยนตร์หรือวีดิทัศน์เกี่ยวกับศิลปะ) ว่าพิพิธภัณฑ์ในมโนทัศน์ในรูปของวีดิทัศน์หรือภาพยนตร์ศิลปะ นอกจากจะทำให้มหาชนเกิดความสนใจที่จะศึกษางานศิลปะของโลกมากขึ้น และจะทำให้เกิด “การสนทนา” ระหว่างศิลปะต่างยุค ต่างถิ่น ต่างวัฒนธรรมอย่างมีชีวิตชีวายิ่งขึ้นแล้ว ยังจะทำให้เราเห็นวิวัฒนาการหรือการเปลี่ยนแปลงของงานศิลปะจากอดีตจนถึงปัจจุบัน ตลอดจนจะทำให้มุมมองของเรามีต่องานศิลปะแปรเปลี่ยนไปด้วย ในการนี้มาลโรซ์เสนอให้มีการถ่ายทำภาพยนตร์เกี่ยวกับศิลปะในแหล่ง

อารยธรรมสำคัญของโลก (เช่น ที่เอลโลรา) และเกี่ยวกับผลงานศิลปะของศิลปินสำคัญๆ (เช่น ปิกัสโซ) เป็นต้น

จากการศึกษาผลงานว่าด้วยศิลปะชุดสุดท้ายของมาลโรซ์ เห็นได้ว่าผลงานชุดนี้แสดงถึงความสามารถของมาลโรซ์ในการนำเสนอความคิดเกี่ยวกับศิลปะที่ตกผลึกแล้ว ด้วยศิลปะการประพันธ์ที่ดงามลงตัวหลังจากได้นำเสนอทัศนะเกี่ยวกับศิลปะมาตั้งแต่ค.ศ. 1922 ทั้งในรูปของการเขียนคำนำในสูจิบัตร บทวิจารณ์ศิลปะ ปาฐกถา การให้สัมภาษณ์ และในรูปของหนังสือตั้งแต่ชุด **จิตวิทยาศิลปะ เสียงแห่งความเจ็บและ พิพิธภัณฑ์ในมโนทัศน์ว่าด้วยประติมากรรมโลก** มาลโรซ์ได้ย้าถึงเนื้อหาและแนวคิดเกี่ยวกับการเปรียบเทียบพิพิธภัณฑ์ในมโนทัศน์ ทฤษฎีการแปรสภาพของงานศิลปะ การสร้างสรรค์ที่ไม่เลียนแบบบรรพชน การสร้างเอกลักษณ์เฉพาะตัวของศิลปินและการต่อสู้กับชะตากรรม โดยสำรวจผลงานศิลปะตั้งแต่ยุคแรกที่สร้างสรรค์จากความเชื่อ ความศรัทธาในสิ่งเหนือธรรมชาติ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ และพระเจ้า ซึ่งมาลโรซ์เรียกว่า “งานสร้างสรรค์ที่เน้นสัจธรรม” (L’Imaginaire-de-Vérité) ผ่านยุคที่ยึดถือความงามหรือความเป็นจริงที่เป็นอุดมคติ (L’Irréel) ยุคศิลปะสมัยใหม่ที่ถือว่าศิลปะคือเป้าหมายในตัวของมันเอง จนกระทั่งถึงยุคแห่งศิลปะที่ไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัว ซึ่งมาลโรซ์เรียกว่า “ศิลปะเกินกำหนด”(L’art de l’aléatoire)

ในผลงานชุดนี้โดยเฉพาะใน **L’Intemporel** มาลโรซ์แสดงถึงความประสานสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีและศิลปะ ซึ่งเป็นผลงาน 2 สาขาที่เขารักมากที่สุด นอกจากจะเปรียบเทียบผลงานของศิลปินกับผลงานของกวี เช่น ทิเชียน กับ เซกสเปียร์ หรือเปรียบเทียบศิลปะตะวันตก (ฝรั่งเศส) กับศิลปะตะวันออกไกล (จีน ญี่ปุ่น) โดยนำเสนอลักษณะเด่นของศิลปะตะวันออกอย่างน่าสนใจ และที่สำคัญ มาลโรซ์ได้ใช้พรสวรรค์ของความเป็นนักเขียนสร้างฉาก สร้างสำนวน ภาษา โวหาร ภาพพจน์ จังหวะที่ทำให้ข้อเขียนของเขามีลักษณะของบทกวีร้อยแก้วที่ดึงดูดใจผู้อ่าน ซึ่งในแง่ของศิลปะการประพันธ์เราจะศึกษาต่อไปในบทที่ 5

### ปฏิกิริยาของนักวิจารณ์

ปฏิกิริยาของผู้รับผลงานชุด **La Métamorphose des dieux** (รูปแปรแห่งทวยเทพ) นั้นมีทั้งเชิงลบและเชิงบวก แต่มีเชิงบวกมากกว่า

แบร์นาร์ด เตแซดร์ (Bernard Teyssèdre) นักหนังสือพิมพ์ วิจารณ์ว่ามาลโรซ์เขียน **L’Intemporel** เหมือนประวัติศาสตร์ศิลป์ซึ่งมีส่วนที่ขาดหายไปมากและทำให้เห็นว่าเป็นงานที่เหมาะสมสำหรับ “สาธารณชน” ที่ชอบการสังเคราะห์แบบย่อยๆ และสนองตอบความคาดหวังของ “ผู้มีรสนิยม” ที่ต้องการเข้าถึง “มายาแห่งวัฒนธรรม” และกล่าวหาว่ามาลโรซ์ไม่ให้ความสนใจศิลปะแนวคอนเซปชวลอาร์ต บอดีอาร์ต หรือปอปอาร์ตเลย<sup>25</sup> ส่วนปีแยร์ เดอบัวเดฟร์ (Pierre de Boisdeffre) ก็ติงว่ามาลโรซ์ไม่มีอะไรก้าวหน้าเลยนับตั้งแต่งานเขียนเรื่อง **Le Musée Imaginaire** (1947) และกล่าวหาว่ามาลโรซ์ละเลยขบวนการเซอร์เรียลลิสม์ และไม่ได้สังเกตเลยว่าภาพรวมของศิลปะสมัยใหม่

หันมาเน้นสิ่งที่เป็นจริงอย่างสุดขีด (le réel hypertrophié) เน้นเรื่องร่างกาย และแนวคอนเซปชวลกันแล้ว<sup>26</sup>

อย่างไรก็ตาม ผู้ที่ได้ติดตามศึกษาผลงานของมาล โรซ์อย่างลึกซึ้งจริงจังและต่อเนื่องยาวนาน กลับแสดงความชื่นชมข้อเขียนว่าด้วยศิลปะสูงสุดท้ายของเขาเป็นอย่างมาก อ็องรี กอคาร์ด์ และ มงเซฟ เคมีรี (นักวิชาการผู้จัดทำ Oeuvre Complètes, V) ได้ประเมินว่าหนังสือชดรูปแปรแห่งทวยเทพ โดยเฉพาะ **L'Intemporel** แสดงถึง “พัฒนาการสูงสุดของข้อคิดพินิจนึกของมาล โรซ์เกี่ยวกับศิลปะ สิ่งศักดิ์สิทธิ์และความตาย” การนำแก่นเรื่องสำคัญๆ ที่ได้เสนอไว้ในข้อเขียนว่าด้วยศิลปะก่อนหน้านี้นี้มาจัดการประสานเรียงร้อยด้วยวิธีทางวรรณศิลป์จนทำให้เกิดความลุ่มลึกและมีผลที่ทรงพลังดึงดูดความสนใจของมหาชน ด้วยรูปแบบที่สมดุลลงตัว และด้วยคุณค่าของการตั้งคำถามที่ลึกซึ้งเกี่ยวกับจิตวิญญาณ (profonde interrogation spirituelle) ถือได้ว่าเป็นความเรียงว่าด้วยศิลปะที่บรรลุถึงความสำเร็จมากที่สุด<sup>27</sup>

แกตอง ปิกง(Gaëtan Picon) นักวิชาการด้านอักษรศาสตร์ เห็นว่าข้อเขียนชดรูปแปรแห่งทวยเทพ มีการใช้สำนวนโวหารที่น่าดึงดูดใจ ซึ่งเน้นถึงการเป็นนายของความคิด มีการใช้ภาพพจน์และจังหวะที่บ่งถึงความรู้สึกสงบ มีการควบคุมอารมณ์ความรู้สึกของตนเอง (le lyrisme) ดังเห็นได้จากรูปแบบภาษาที่ขัดเกล่าอย่างดีและการใช้ตัวอย่างที่กระชับ การสร้างระบบเปรียบเทียบได้อย่างชาญฉลาด<sup>28</sup>

ดอม ซูร์ชองป์(Dom Surchamp)<sup>29</sup> และ อ็องเดร ชาสเทล(André Chastel)<sup>30</sup>ซึ่งเป็นนักประวัติศาสตร์ศิลป์ทั้งคู่ เห็นร่วมกันว่า รูปแปรแห่งทวยเทพ มีรูปแบบที่สมบูรณ์ลงตัวทั้งในแง่เนื้อหาและการใช้ภาษาต่างจากเสียงแห่งความเจ็บ ซึ่งมีรายละเอียดอัดแน่น และมีความคลุมเครือในบางแง่ ทั้งสองเห็นตรงกันว่าข้อเขียนว่าด้วยศิลปะสูงสุดท้ายของมาล โรซ์นี้จัดได้ว่าเป็นผลงานชิ้นเอก (un chef d'oeuvre par excellence)

อ็องตวน แตรราช (Antoine Terrasse) ศิลปิน ชีวว่าขณะที่นักประวัติศาสตร์ศิลป์ทั่วไปศึกษาผลงานศิลปะในฐานะข้อเท็จจริง แต่มาล โรซ์กลับเน้นถึงพลังแห่งการสร้างสรรค์ และชี้ให้เห็นคุณค่าของผลงานศิลปะ นอกจากนี้ยังแสดงความใจกว้างที่ยอมรับศิลปะในสถานะที่ไม่แน่นอน (les arts d'aléatoire) คำนี้ถึงการเปลี่ยนแปลงของพิพิภพทัศน์ในมโนทัศน์อันเกิดจากสื่อทัศน และแสดงความชื่นชมที่มาล โรซ์เสนอให้นำสรรเสริญการสร้างสรรค์ พร้อมกับตั้งคำถามชวนให้คิดเกี่ยวกับความเร้นลับของศิลปะ<sup>31</sup>

ฌอง เลมารี(Jean Leymarie)<sup>32</sup> นักประวัติศาสตร์ศิลป์ชี้ว่า มาล โรซ์เปรียบเสมือน ‘ศิลปินในวงทัศนดุริยางค์’(musicien sans pareil de l'orchestre plastique) เขามีวาทศิลป์เทียบได้กับนักพูดสมัยกรีกโบราณในแง่ที่สามารถเลือกด้วยคำให้ไพเราะน่าฟังและมีความหมายเร้าใจ ทำให้เราเกิดความประทับใจและมีศรัทธาในศิลปะ

ท้ายที่สุด มงเซฟ เคมีรี<sup>33-34</sup> ชี้ว่ามาลโรซ์มีคุณสมบัติของวรรณศิลป์ (l'écritaind'art) และผลงาน *La Métamorphose des dieux* นั้นแม้จะใช้รูปแบบของความเรียงธรรมดาแต่ก็มีพลังสื่อสารให้คนเข้าใจ โน้มน้าวใจผู้อ่านให้ชอบและยินดีที่จะเข้าไปมีส่วนร่วมชื่นชมผลงานศิลปะเหล่านั้นกับมาลโรซ์ด้วย จึงจัดได้ว่า “เป็นผลงานสร้างสรรค์” (oeuvre de création)

### III L'Homme précaire et la littérature (มรรตัยชนกับวรรณคดี, 1977)

งานประพันธ์เรื่องสุดท้ายในชีวิตของมาลโรซ์เล่มนี้ เขียนขึ้นในช่วงเวลาใกล้เคียงกับ “Lazare” (บทสุดท้ายของชุดภาพสะท้อนแห่งอันตราย) และ **L'Intemporel** (ตอนสุดท้ายของชุดรูปแปรแห่งทวยเทพ) อันเป็นช่วงเวลาที่มาลโรซ์ออกจากโรงพยาบาลแล้วมาพักฟื้นที่บ้านที่ แวริแยร์-เล-บูอิชง(Verrière-les-buissons) เมื่อเดือนพฤศจิกายนค.ศ. 1972 มาลโรซ์ตระหนักว่าเวลาของเขาเหลือน้อยเต็มทีแล้ว จึงพยายามทุ่มเทเขียนหนังสือให้ได้มากที่สุด และเดินทางให้น้อยที่สุดเท่าที่จำเป็น

ขณะกำลังเขียน **L'Intemporel** ใกล้เสร็จ มาลโรซ์ได้รับการขอร้องจากเพื่อนๆ คือ โกลีต กาลีมาร์ต, ฌอง โกรฌอง(Jean Grosjean) และอัลแบร์ต เบอเรต์ ให้เขียนหนังสือเกี่ยวกับวรรณคดี ในทำนองเดียวกับที่ได้เขียนเกี่ยวกับจิตรกรรมและประติมากรรม นอกจากนี้ มาร์ติน เดอ กูร์แซล (Martine de Courcel) ซึ่งชื่นชอบผลงานของมาลโรซ์มานาน มีความประสงค์จะพิมพ์รวบรวมบทความนานาทัศนะของนักเขียน นักวิจารณ์ที่มีต่อชีวิตและผลงานของมาลโรซ์ ในชื่อ **Malraux Être et Dire** และได้ขอให้มาลโรซ์เขียนคำนำหนังสือเล่มนี้ ในตอนแรกมาลโรซ์ปฏิเสธ แต่ในที่สุดก็เขียนให้ในรูปของปัจฉิมบท เรื่อง “Néocritique” (การวิจารณ์แนวใหม่) ต่อจากนั้นมาลโรซ์ได้พัฒนาบทความนี้เป็นความเรียงขนาดยาว 15 บท เรื่อง **L'Homme précaire et la littérature (มรรตัยชนกับวรรณคดี)** เพื่อถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดและทัศนวิสัยเกี่ยวกับวรรณคดีอันเป็นประสบการณ์ที่เขาสั่งสมมานานเกินครึ่งศตวรรษ ทั้งในฐานะของนักเขียนนวนิยาย นักวิจารณ์วรรณกรรมและในฐานะผู้เขียนคำนำให้แก่วรรณกรรมจำนวนมาก ทั้งที่เป็นวรรณกรรมในอดีตและร่วมสมัย ทั้งวรรณกรรมฝรั่งเศสและวรรณกรรมต่างประเทศ

มาลโรซ์เขียนความเรียงเรื่องนี้เพื่อแสดงข้อคิดพินิจนี้ขึ้นสุดท้าย ด้วยต้องการให้หนังสือเล่มนี้เป็นมรดกแทนตัวหลังจากที่เขาจากโลกนี้ไปแล้ว โดยส่ง 2 บทสุดท้ายเข้าโรงพิมพ์ก่อนถึงแก่กรรมเพียง 1 เดือน

เนื้อหาของหนังสือเล่มนี้ค่อนข้างซับซ้อน แก่นเรื่องสำคัญได้แก่ การเสนอลักษณะร่วมระหว่างทัศนศิลป์กับวรรณศิลป์ ลักษณะการแปรสภาพของงานศิลปะ ซึ่งมาลโรซ์หมกมุ่นครุ่นคิดมา

นานตั้งแต่ค.ศ. 1935 รวมทั้งแก่นเรื่องการต่อสู้กับชะตากรรม และการแสวงหาความหมายของชีวิต และความตาย ในที่นี้ผู้วิจัยขอนำเสนอเฉพาะเนื้อหาสำคัญๆ โดยสังเขป

ในบทที่ 1 - 2 มาลโรซ์นึกย้อนไปถึงประสบการณ์ส่วนตัวตอนวัยหนุ่ม (อายุ 27 ปี) ขณะได้รับมอบหมายให้เป็นบรรณาธิการหนังสือ **Tableau de la littérature française** (ปริทัศน์วรรณคดีฝรั่งเศส) โดยได้รับการสนับสนุนจากอ็องเดร ฌิด เขาได้ไปทาบตามนักเขียนเด่นๆ ในช่วงนั้นให้เลือกวิจารณ์วรรณกรรมในอดีตที่ตนชอบมาคนละ 1 เรื่อง โดยไม่ต้องคำนึงว่าวรรณกรรมเล่มนั้นเคยได้รับการยกย่องมาแล้วหรือไม่ มาลโรซ์เสนอเกณฑ์การวิจารณ์อย่างหลวมๆ เช่น ขอให้ไม่ใช้วิธีการทำงานแบบนักวิชาการ แต่ขอให้มีการ “เสวนา” หรือ “ทวิวจน์” (dialogue) กับผลงานอย่างอิสระเพื่อแสดงว่าวรรณกรรมในอดีตนั้น “สื่อสาร” กับคนในยุคปัจจุบันได้มากน้อยเพียงไร และผู้วิจารณ์มีปฏิกิริยา และมีความรู้สึกนึกคิดส่วนตัวต่อผลงานตรงหน้าอย่างไร รวมทั้งขอให้ประเมินคุณค่าของตัวงานและความสามารถเชิงสร้างสรรค์ของผู้ประพันธ์ด้วย ผลก็คือเกิดมีหนังสือปริทัศน์วรรณคดีฝรั่งเศส **De Corneille à Chénier** ตีพิมพ์ออกมาในปีค.ศ. 1939

มาลโรซ์นำวิธีการวิจารณ์ในครั้งนั้นมาใช้อีก แต่แทนที่จะขอให้ผู้อื่นเขียนวิจารณ์ เขาจะทำหน้าที่วิเคราะห์วิจารณ์เสียเองคนเดียว โดยมุ่งชี้ความสัมพันธ์แนวใหม่ระหว่างตัวบทวรรณกรรมกับผู้อ่านหรือผู้วิจารณ์ มาลโรซ์ตั้งข้อสังเกตว่างานชิ้นเอกในวรรณคดี ก็เช่นเดียวกับงานชิ้นเอกในจิตรกรรมหรือประติมากรรม เมื่อมีชีวิตรอดมาถึงปัจจุบันก็สามารถสื่อสารสัมพันธ์กับผู้รับ/ผู้อ่านได้อย่างน่าพิศวง ทั้งที่มีช่วงเวลาห่างกันนับร้อยๆปี แม้ว่าคุณค่าที่ผู้อ่าน/ผู้รับได้ค้นพบจากงานนั้นต่างจากวัตถุประสงค์ที่ผู้สร้างได้ตั้งไว้แต่แรกก็ตาม มาลโรซ์ตั้งข้อสังเกตด้วยว่า การรับผลงานวรรณกรรมในอดีตนั้นมีปัจจัยเรื่องการแปรสภาพเข้ามาเกี่ยวข้อง ไม่ว่าจะเป็นการแปรสภาพภายในตัวผลงานเอง เมื่อผ่านกาลเวลาอันยาวนาน หรือการแปรสภาพของฝ่ายผู้รับซึ่งขึ้นอยู่กับกระแสนิยมและวิจารณ์ญาณที่เปลี่ยนไป เช่น กรณีของการรับกวีนิพนธ์เรื่อง **Les Fleurs du Mal** (ดอกไม้แห่งความชั่ว) ของโบลแลร์ซึ่งถูกประณามในคริสต์ศตวรรษที่ 19 แต่กลับได้รับความนิยยกย่องอย่างสูงนับตั้งแต่ช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 เป็นต้นมา มาลโรซ์ชี้ว่าการรับผลงานในอดีตนั้นมีลักษณะไร้เหตุผลและคาดเดาล่วงหน้าไม่ได้ เพราะแม้แต่งานที่ยิ่งใหญ่ก็สามารถถูกลืมเป็นเวลานานก่อนจะถูกค้นพบและเห็นคุณค่าอีกครั้ง เขาชี้ด้วยว่า ห้องสมุดในมโนทัศน์ของนักเขียน ก็เช่นเดียวกับพิพิธภัณฑ์ในมโนทัศน์ของศิลปิน กล่าวคือไม่ขึ้นกับลำดับเวลาที่เป็นเส้นตรงแบบในประวัติศาสตร์

ในบทที่ 3-5 มาลโรซ์สืบค้นการแปรสภาพของผลงานวรรณกรรมจากอดีตถึงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 20 โดยเทียบเคียงกับทัศนศิลป์ เขาตั้งข้อสังเกตว่าการแบ่งยุคของวรรณกรรมมีข้อจำกัดมากกว่าการแบ่งยุคทางศิลปะ ทั้งในแง่เวลาและสถานที่ เพราะมีภาษาเป็นอุปสรรค กล่าวคือขณะที่ใน **Le Surnaturel** (เล่มแรกของรูปแปรแห่งทวยเทพ) เริ่มจับตั้งแต่ยุคกรีกและก่อนหน้านั้นทางวรรณกรรมเริ่มได้เพียงแค่ยุคกลางเท่านั้นเอง มาลโรซ์ตั้งชื่อยุคแรกของวรรณกรรมนี้ว่า

“L’Imaginaire de Vérité”(งานสร้างสรรค์ที่เน้นสัจธรรม) เพราะเกิดจากความศรัทธาอย่างแรงกล้าในพระเจ้าและในสัจธรรมแห่งคริสต์ศาสนา รวมทั้งยึดถือเหล่านักบุญเป็นต้นแบบ

ต่อมามาล โรซซ์ถึงการเปลี่ยนแปลงในระดับลึกที่เกิดขึ้นแก่ชาวคริสต์ในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 15 ต่อกับคริสต์ศตวรรษที่ 16 ซึ่งเกิดมีการปฏิรูปศาสนาและการค้นพบศิลปวิทยาการกรีกแห่งอเล็กซานเดรีย ทำให้เกิดการเปลี่ยนศรัทธาแรงกล้าและความเกรงกลัวพระเจ้ามาเป็นการชื่นชม และแทนที่สัจธรรมแห่งคริสต์ศาสนามาเป็นการให้คุณค่าแก่ความงาม มีการเชื่อมโยงความเชื่อในคริสต์ศาสนากับลัทธิมนุษยนิยม มีการยกย่องความยิ่งใหญ่ของวีรบุรุษให้เทียบเท่ากับความยิ่งใหญ่ของนักบุญ ศิลปิน กวี เน้นการสร้างสรรค์ผลงานที่แสดงถึงความงามหรือความเป็นจริงที่ถูกทำให้เป็นอุดมคติ มาลโรซซ์เรียกการสร้างสรรค์ในยุคนี้ว่า “L’Imaginaire de l’Illusion”(งานสร้างสรรค์ที่เน้นมายา) ซึ่งเทียบได้กับ **L’Irréel** ในชุดรูปแปรแห่งทวยเทพ

มัลโรซซ์ชี้ด้วยว่าคนในคริสต์ศตวรรษที่ 17 เห็นว่า บทละครมีความสำคัญเทียบเท่าวรรณคดีศาสนาในยุคกลาง และโรงละครซึ่งเป็น “สถานที่ที่มีมนต์ขลังของเรื่องบันเทิง” ก็ได้แทนที่มหาวิหาร นอกจากนี้ยังตั้งข้อสังเกตว่าบทละครของกอร์แนย(Corneille)นั้นเด่นด้วยโวหารและแรงบันดาลใจเกี่ยวกับวีรบุรุษ แต่ราซีน(Racine)เสนอโศกนาฏกรรมที่เด่นด้วยการสร้างรูปแบบวรรณศิลป์ที่สมบูรณ์แบบ จึงทำให้คนรุ่นหลังซังราซีนไว้ใน “ตำนาน” แห่งความสมบูรณ์แบบคลาสสิก แล้วถือเป็นคุณค่าหลักที่ขยายครอบคลุมไปถึงงานศิลปะทุกแขนงด้วย ในทัศนะของมัลโรซซ์ แนวคิดเรื่องความสมบูรณ์แบบนี้ กลายเป็น “ก้นดัก” ที่ทำให้เกิดการจัดลำดับชั้นทางสุนทรียศาสตร์ และทำให้นักทฤษฎีตั้งเป็นกฎเกณฑ์ศิลปะคลาสสิกขึ้นมา ส่งผลให้กวีที่ไม่มุ่งแสวงหาความสมบูรณ์แบบดังกล่าวถูกลดค่า ดังเห็นได้จากกรณีทีวอลแตร์ตัดสินว่าเชกสเปียร์ “ป่าเถื่อน” และมีผลทำให้คนร่วมสมัยในคริสต์ศตวรรษที่ 18 ยกย่องโศกนาฏกรรมของวอลแตร์ เพราะทำตามกฎคลาสสิก (ทั้งๆที่ในปัจจุบันบทละครของวอลแตร์ไม่ได้รับความนิยม แต่บทละครของเชกสเปียร์ได้รับการยกย่อง) อย่างไรก็ตาม อุปรากรซึ่งไม่เคารพกฎคลาสสิกและเป็นการแสดงที่ตั้งอยู่บนฐานของสุนทรียศาสตร์แบบบาร็อกก็ได้รับความนิยมแพร่หลายเป็นอย่างมากในยุโรป

มัลโรซซ์ชี้ว่าเกิดการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญขึ้นอีกในช่วงครึ่งแรกของคริสต์ศตวรรษที่ 19 ในยุคโรแมนติก เนื่องจาก“ตำนานแห่งความสมบูรณ์แบบ” ได้ถูกแทนที่โดย “ตำนานแห่งอัจฉริยภาพ” ยุคโรแมนติกยกย่องว่าเชกสเปียร์คือ “ประทีป” แห่งวรรณคดี และยกย่องไมเคิล แองเจโล เรมบรันท์กับโกยาว่าเป็น “ประทีป” แห่งจิตรกรรม ละครโรแมนติกต่อต้านกฎตรีเอกภาพของละครคลาสสิกเรียกร้องให้กลับมาหาความเป็นจริงให้มากขึ้น แต่ในไม่ช้าวรรณกรรมประเภทใหม่ คือ นวนิยายก็เข้ามาแทนที่ละคร นับตั้งแต่กลางคริสต์ศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา

ในฐานะที่เป็นนักเขียนนวนิยาย มัลโรซซ์ให้ความสนใจเรื่องแนวคิดและกลวิธีการสร้างสรรค์นวนิยายของนักเขียนใหญ่ในคริสต์ศตวรรษที่ 19 ซึ่งเป็น”ยุคทองของนวนิยาย” มากเป็นพิเศษ โดยให้ชื่อยุคนี้ว่า “L’imaginaire de l’écrit”(งานสร้างสรรค์ประเภทวรรณศิลป์) หรือ “L’Imaginaire du

roman”(งานสร้างสรรค์ประเภทนวนิยาย) โดยจะแยกการวิเคราะห์เจาะลึกเกี่ยวกับวิวัฒนาการการสร้างสรรค์นวนิยายเป็นการเฉพาะ

ในบทที่ 6-10 มาลโรซ์ชี้ว่าตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 17 นวนิยายมีพัฒนาการควบคู่ไปกับค่านิยม “อ่านหนังสืออย่างเจียบๆ” แต่ไม่มีความต่อเนื่อง หากดูจากนวนิยายเรื่อง **La Nouvelle Héloïse** ของฌอง-ฌากส์ รูโซ ซึ่งเขียนขึ้นเมื่อปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 จนถึงนวนิยายเรื่อง **Père Goriot** (พ่อกอริโยต์) ของบาลซัค ในคริสต์ศตวรรษที่ 19 และชี้ด้วยว่านักเขียนนวนิยายในคริสต์ศตวรรษที่ 19 ค้นพบเสรีภาพ และความเป็นสัพพัญญู(เล่าเรื่อง โดยวางตัวเป็นผู้รู้รอบ) ทำให้เขาสามารถเข้าถึงความรู้สึกของตัวละครหรือสามารถ “จับมนุษย์จากภายในและจากภายนอกไปพร้อมๆ กัน” โดยไม่ต้องกลับไปหาวิธีการเขียนนวนิยายในรูปแบบของจดหมาย ในทัศนะของมาลโรซ์ ผู้ที่ทำให้นวนิยายได้รับการยกย่องอย่างเต็มภาคภูมิ และเป็น “ผู้สร้างสรรค์รูปแบบ” อย่างสมบูรณ์ เทียบได้กับราชินีคือ กุสตาฟ โพลแบร์ต (Gustave Flaubert, 1821-1880) ผู้ประพันธ์นวนิยายเรื่อง **Madame Bovary** ในแง่นี้มาลโรซ์เน้นการศึกษาเกี่ยวกับโพลแบร์ตมากเป็นพิเศษ

มาลโรซ์ชี้ว่านวนิยายเรื่อง **มาดามโบวาริ** ของโพลแบร์ตนั้น มีอะไรมากกว่าการเล่าเหตุการณ์ที่เป็นข่าวอื้อฉาวในหนังสือพิมพ์ คุณค่าของนักเขียนนวนิยายไม่ได้อยู่ที่ความสามารถในการเล่าเรื่องเท่านั้น แต่อยู่ที่ความสามารถในการตีความและการนำเสนออย่างสร้างสรรค์ คุณนักดนตรีที่ตีความโน้ตเพลง มาลโรซ์ตั้งข้อสังเกตว่าตอนที่โพลแบร์ตยอมรับคำแนะนำของเพื่อนที่ให้นำข่าวเรื่องการฆ่าตัวตายของภรรยาของหมอเดอลามาร์มาเขียนเป็นนวนิยายนั้น แท้จริงแล้วก่อนหน้านี้โพลแบร์ตได้มีความคิดที่จะสร้างผลงานโดยได้รับแรงบันดาลใจจากโลกแห่งการประพันธ์และอยากที่จะเขียนหนังสือเกี่ยวกับความไร้สาระของชีวิตอยู่ก่อนแล้ว เขาจึงเพียงนำเอาเหตุการณ์จริงมาเป็นโครงเรื่องคร่าวๆ แล้วค่อยนำข้อมูลที่เกี่ยวข้องที่ได้สังเกตและค้นคว้าไว้แล้ว มาผสมผสานกับจินตนาการ อารมณ์และบุคลิกภาพเฉพาะตน เพื่อสร้างสีสันและโลกภายในของตัวละครอย่างอิสระ มาลโรซ์ตั้งข้อสังเกตว่างานชิ้นเอกของนักเขียนใหญ่มักสร้างขึ้นอย่างประณีตทุกขั้นตอน ทุกฉากทุกตอนมีความสัมพันธ์กัน เกาะเกี่ยวกันเหมือนห่วงโซ่ ตัวละครมีมิติที่เร็นลับซับซ้อน ทำให้นวนิยายกลายเป็นงานศิลปะที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว หากที่ใครจะเลียนแบบได้ ดังจะเห็นได้ชัดเจนตอนที่ผู้นำนวนิยายไปสร้างเป็นภาพยนตร์ ผู้สร้างภาพยนตร์จำต้องหาวิธีนำเสนอใหม่ โดยยืมเพียงพล็อตหรือเค้าโครงเรื่องของนวนิยายไปใช้ แล้วหาวิธีนำเสนอชีวิตของตัวละครในอีกแบบหนึ่ง และถึงแม้ภาพยนตร์จะอ้างอิงชีวิตได้ดี ก็ไม่ใช่ชีวิตแบบเดียวกับที่นวนิยายนำเสนอ

มาลโรซ์ชี้ว่าพลังสร้างสรรค์ที่มีอยู่ในตัวของโพลแบร์ต ซึ่งทำให้เขาสามารถแปรเปลี่ยนเรื่องจริง ให้กลายเป็นผลงานศิลปะชิ้นเอก คือ **มาดามโบวาริ** นั้น เทียบได้กับงานสร้างสรรค์ทางจิตรกรรมของจิตรกรจอตโต ซึ่งไม่ได้เกิดเพราะเฝ้ามองคูฟงแคะ แต่เป็นเพราะเขาได้รับแรงบันดาลใจจากภาพวาดของจิตรกรซีมาบูเอ (Cimabue) ที่เขาชื่นชมอย่างยิ่ง มาลโรซ์กล่าวว่า “ในนวนิยายก็

เช่นเดียวกับในจิตรกรรม ผู้สร้างสรรค์ที่ยิ่งใหญ่มักเริ่มต้นด้วยอัจฉริยภาพของผู้อื่นแล้วจบลงด้วยอัจฉริยภาพของตนเองเสมอ”

มาล โรซซ์ชี้ด้วยว่า พิพิธภัณฑสถานและห้องสมุดทั้งที่เป็นสถานที่จริงและทั้งที่อยู่ในมโนทัศน์ มีความสำคัญต่อศิลปินและนักเขียนมาก เพราะเป็นโลกที่ทำให้พวกเขาได้สัมผัสกับปรมาจารย์ชั้นครูที่พวกเขาชื่นชม และทำให้พบ “ทาง” คู่ “อาชีพ” และตั้งข้อสังเกตด้วยว่า ศิลปะไม่ว่าจะเป็นจิตรกรรม กวีนิพนธ์ นวนิยาย เป็นระบบที่กรองความซับซ้อนของโลกด้วยวิธีการเฉพาะของแต่ละสาขา

มาล โรซซ์เห็นว่านักเขียนก็เช่นเดียวกับจิตรกรในแง่ที่ว่าเขาไม่ได้เป็น “ผู้บันทึกโลก” หากแต่เป็น “คู่แข่งของโลก” มาล โรซซ์เชื่อเช่นเดียวกับจิตรกรเดอลาครัวซ์และกวีโบลแลร์ที่ว่า ผู้สร้างสรรค์ไม่ควรเลียนแบบธรรมชาติหรือความเป็นจริง แต่ควรเลือกสรรสิ่งที่อยู่ในธรรมชาติ ในความเป็นจริง ในชีวิตจริง เพื่อนำมาเป็นวัตถุดิบสำหรับการสร้างสรรค์โดยอาศัยจินตนาการ พลั่งสร้างสรรค์และฝีมือ เพื่อสร้างโลกศิลปะที่งามสมบูรณ์ยิ่งกว่า

มาล โรซซ์ย้อนกลับมาวิเคราะห์แนวคิดและกระบวนการสร้างสรรค์นวนิยายของโพลแบร์ตอีกครั้ง เขาชี้ว่านักเขียนใหญ่แห่งคริสต์ศตวรรษที่ 19 ผู้นี้ให้ความสำคัญแก่ความเป็นอิสระ (autonomie) ของนวนิยายมาก พยายามวางตัวเป็นกลางไม่เข้าไปยุ่งเกี่ยวหรือแสดงความเห็นออกเห็นใจตัวละครตัวใดตัวหนึ่งเป็นพิเศษ เขาตั้งข้อสังเกตว่าเป็นเรื่องแปลกที่พวกนักเขียนกลุ่มชนชาตินิยมให้สมญานามนวนิยายของโพลแบร์ตเรื่อง **L'Education sentimentale** (บทเรียนชีวิต)<sup>35</sup> ว่าเป็น “คัมภีร์แห่งการวางตัวเป็นกลาง” เพราะโพลแบร์ตได้สร้างตัวละครในนวนิยายเรื่องนี้ถึง 50 ตัว แต่แทบไม่มีตัวละครใดเลยที่ถูกมองในแง่บวก โดยเฉพาะตัวละครที่เป็นชนชั้นกลุ่มพี อย่างไรก็ตาม เบื้องหลังการมองมนุษย์ในแง่ร้าย มาล โรซซ์ก็ได้พบศรัทธาอันแรงกล้าของโพลแบร์ตที่มีต่อความสูงส่งในตัวมนุษย์ ซึ่งแสดงออกมาทางตัวละครผู้ต่ำต้อยและยากจน ไม่ว่าจะเป็นในนวนิยายเรื่องนี้หรือในเรื่องมาดามโบวารีรวมทั้ง **Les Trois Contes** และ **Buvar et Pécuchet**

มาล โรซซ์ตั้งข้อสังเกตว่านักเขียนแต่ละคนมักสร้าง “พื้นที่พิเศษ” ในจักรวาลแห่งนวนิยายของตน เช่น บาลซัค โซลา และคอสโตเยฟสกี ปล่อยให้ผู้อ่านเขาได้ว่าผู้เขียนแฝงตัวอยู่ข้างหลังตัวละครของตน สมรู้ร่วมคิดอย่างลับๆกับตัวละคร และบางครั้งก็ถึงกับแสดงความชื่นชมออกมา แต่โพลแบร์ตปฏิเสธที่จะทำเช่นนั้น โพลแบร์ตพยายามขจัดตัวตนของเขาซึ่งเป็นเสมือน “ฝาแฝดหัวคือ” ให้พ้นไปจากงานประพันธ์ และไม่สร้างความสัมพันธ์ที่ใกล้ชิดกับตัวละคร แต่กลับสร้างความสัมพันธ์กับ “โลกแห่งหนังสือที่เป็นปริศนา”

มาล โรซซ์ตั้งข้อสังเกตว่านักเขียนกลุ่มชนชาตินิยมเรียกร้องความสัจซื่อต่อโลกแห่งความเป็นจริง แต่โซลาผู้ริเริ่มนำโลกของกรรมกรเข้ามาในนวนิยาย แต่กลับเป็นคู่แข่งของวิกตอร์ อูโกในการสร้างมหากาพย์ที่หยั่งเห็นการณ์ไกลด้วยการบรรยายอย่างละเอียดราวกับภาพถ่าย และคงไม่ใช้ความบังเอิญที่ในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษนี้ เมื่อนวนิยายแนวชนชาตินิยมถูกลดความนิยม ก็เกิดการฟื้นฟูนวนิยายของสแต็งดาลขึ้นมาใหม่ การอ้างอิงสแต็งดาลทำให้นวนิยายยอมรับส่วนที่เป็นปริศนา

ซึ่งรับมรดกมาจากละคร นั่นคือ ตัวละครที่มีความซับซ้อนคาดเดาล่วงหน้าไม่ได้จะมาแทนที่ตัวละครแบบ 2 มิติที่เน้นอารมณ์รุนแรง (passion) อย่างเดียว มาลโรซ์เชื่อว่าคอสโตเยฟสกีได้พัฒนาตัวละครที่มีความซับซ้อนคาดเดาล่วงหน้าไม่ได้นี้จนสุดทาง ถึงขนาดประกาศ “สิทธิของความรู้เหตุผลและแรงกระตุ้นที่รุนแรงจนควบคุมไม่ได้”

มาลโรซ์เชื่อว่า นวนิยายซึ่งเคยถูกจัดว่าเป็นประเภทวรรณกรรมชั้นรอง ได้รับการเลื่อนชั้นมาอยู่ในระดับสูงด้วยผลงานของบาลซัค โพลแบร์ต สแต็งดาล และเรื่อง **Les Misérables** (เหยื่อธรรม) ของวิกตอร์ อูโก และตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับสมรรถนะของนวนิยายในการเสนอความคิดเชิงศาสนาหรือเชิงอภิปรัชญาผ่านทางตัวละคร โดยเฉพาะในนวนิยายของคอสโตเยฟสกี นอกจากนี้มาลโรซ์ยังตั้งข้อสังเกตด้วยว่า นักเขียนใหญ่ในคริสต์ศตวรรษที่ 19 มักตั้งคำถามเกี่ยวกับจักรวาล และพยายามแสวงหาคำตอบเกี่ยวกับความเร้นลับของมนุษย์ เขาเชื่อว่าพลังการตั้งคำถามของนักเขียน และการปฏิเสธที่จะยอมจำนนต่อความรู้เหตุผล ความรู้สาระและความตาย ทำให้งานสร้างสรรค์ทางวรรณศิลป์ มีสถานะเดียวกับการสร้างสรรค์ทางทัศนศิลป์ นั่นคือ การต่อต้านชะตากรรม (anti-destin)

ในบทที่ 11-14 มาลโรซ์ชี้ว่าในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 20 เกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่อีก เมื่อนวนิยายต้องเผชิญกับการท้าทายที่สำคัญจากสื่อโทรทัศน์ โดยเฉพาะจากภาพยนตร์และโทรทัศน์ เนื่องจากวิธีการเล่าเรื่องของภาพยนตร์และโทรทัศน์ซึ่งสื่อด้วยภาพและความเคลื่อนไหว นั้น ล้ำหน้าวิธีการเล่าเรื่องของนวนิยาย ซึ่งสื่อด้วยคำไปมาก ในสายตาของมาลโรซ์ ภาพยนตร์ “เติบโตแต่ยังไม่ถึงวุฒิภาวะ” มีแต่ชาลี แชปลิน (Chaplin)<sup>36</sup> กับไอเซนสไตน์ (Eisenstein)<sup>37</sup> เท่านั้นที่สามารถแข่งขันกับงานสร้างสรรค์ประเภทนวนิยายได้ แต่โทรทัศน์นั้นทิ้งห่างวรรณกรรมอย่างแท้จริง เพราะโทรทัศน์ไม่มีข้อจำกัดด้านเวลาและสถานที่ สามารถดึงดูดผู้ชมทั้งโลกให้อยู่ตรงหน้าจอที่ถ่ายทอดเหตุการณ์สำคัญๆ และทำให้เหตุการณ์ปัจจุบันกลายเป็น “มหรสพ” ก็ได้

มาลโรซ์กลับมาที่เรื่องของวรรณคดีอีก เพื่อพิจารณาแนวคิดเกี่ยวกับการแปรสภาพให้ชัดเจนยิ่งขึ้น เขาเชื่อว่ายุคปัจจุบันสามารถทำให้งานศิลปะ (ทัศนศิลป์) ของอารยธรรมในอดีตที่ไกลโพ้น หรือที่สูญหายไปแล้ว กลับมามีชีวิตอีกครั้งหนึ่งได้ แต่กรณีของวรรณคดีทำไม่ได้หรือทำได้ยาก คัมภีร์ศักดิ์สิทธิ์สำคัญของอียิปต์โบราณ ของชนเผ่ามายา หรือแม้แต่ของลัทธิฮินดูมีชีวิตรอดมาถึงปัจจุบันได้น้อยมาก เนื่องจากอุปสรรคด้านภาษาและเนื้อหา ซึ่งผูกติดกับบริบททางจิตวิญญาณ ยังไม่เป็นที่เข้าใจสำหรับคนปัจจุบัน ความสัมพันธ์ของเรากับ “พิพิธภัณฑน์ในมโนทัศน์” ยังถูกหล่อเลี้ยงด้วย “ปริศนาที่เร้นลับแห่งจิตไร้สำนึกและความไร้เหตุผล” การอ่านวรรณคดีในอดีตอาจต้องอาศัยการชี้แจงจากผลงานยุคต่อๆ มา เช่น การอ่านแวร์แลน (Verlaine กวีแห่งคริสต์ศตวรรษที่ 19) ช่วยให้เราเข้าใจวิลลอน (Villon กวีแห่งยุคกลาง) ได้ดีขึ้น มาลโรซ์เชื่อว่าวิธีเข้าถึงวรรณคดีเก่าไม่เป็นไปตามลำดับเวลา ก่อนหลัง การคัดเลือกบทกวีมาทำสรรนิพนธ์ (anthologie) จึงไม่มีกฎตายตัว มาลโรซ์ชี้ว่าการ

สร้างสรรค์ทางกวีนิพนธ์มีลักษณะเฉพาะของตนเอง เช่นเดียวกับงานสร้างสรรค์ทางจิตรกรรม และ ศิลปินในคริสต์ศตวรรษที่ 20 ก็มักหันหลังให้แก่สุนทรียศาสตร์แบบเดิม

มาลโรซ์ตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับการมีชีวิตรอดของวรรณกรรมในอดีตว่ามีหนังสือจำนวนมากที่ เราชื่นชมในปัจจุบัน แต่ในยุคที่มันถูกสร้าง หนังสือเหล่านั้นไม่ได้ถูกมองว่าเป็นงานชิ้นเอก และ หนังสือที่ประสบความสำเร็จในอดีตก็มักถูกละเลยหรือถูกลืมในปัจจุบัน ผู้ที่ทำการคัดเลือกก็คือกลุ่ม บุคคลที่มาลโรซ์เรียกว่า “บรรณสาวก” (la secte) ซึ่งหมายถึงกลุ่มผู้อ่านที่ทุ่มเทติดตามอ่านและศึกษา วรรณกรรมอย่างจริงจัง จนเกิดการสมรู้ร่วมคิดอย่างลับๆระหว่างผู้อ่านกับผู้เขียน อย่างไรก็ตาม เกณฑ์การคัดเลือกผลงานวรรณคดีในอดีตก็ยังคงคลุมเครือยังไม่อาจตั้งเป็นเกณฑ์ที่ยอมรับกันเป็นเอก ฉันทได้

ในบทสุดท้าย ซึ่งมีชื่อว่า “L’Aléatoire” (สภาวะที่ไม่แน่นอน) มาลโรซ์ครุ่นคิดพินิจนึกเรื่อง การแปรสภาพในมิติของอภิปรัชญา เขาเชื่อว่าการแปรสภาพของยุคนวนิยายมาเป็นยุคของภาพยนตร์ และโทรทัศน์ ทำให้เกิดการตั้งคำถามเกี่ยวกับความคาดหวังของมนุษย์และการสร้างอัตลักษณ์ของ มนุษย์ในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 20 และแม้วิทยาศาสตร์จะประสบความสำเร็จในการคิดค้นพลัง นิวเคลียร์ วิทยาศาสตร์ ฯลฯ แต่มาลโรซ์ก็เห็นว่า “วิทยาศาสตร์อย่างเดียวก็น่าไม่สามารถอบรมเลี้ยงดู เด็กวัยรุ่นได้” (HPL, p.310) มาลโรซ์แสดงความเสียดายที่ภาพต้นแบบที่แสดงถึงมนุษย์ในอุดมคติและ คุณค่าอันสูงส่งที่เคยค้ำจุนอารยธรรมใหญ่ๆของโลกได้สูญหายไป ทำให้ “มนุษย์ผู้ประบาง” ต้อง เผชิญกับความตายโดยไม่มีทรัพยากรทางจิตวิญญาณที่จำเป็นมาช่วยพิจารณา “ความหมายของชีวิต” ทำให้มนุษย์ต้องเคັงคว้างอยู่ท่ามกลาง “สภาวะที่ไม่แน่นอน” ที่อยู่รอบตัว และรู้สึกปวดร้าวกังวลต่อ การต้องเผชิญกับชะตากรรมและกรอบจำกัดของมนุษย์อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

อย่างไรก็ตาม การได้สนทนากับเพื่อนผู้เป็นแพทย์เฉพาะทางด้านจิตวิเคราะห์ (คูข้างต้นตอน วิเคราะห์ “Lazare”) ก็ทำให้มาลโรซ์หันเหจากความมุ่นครุ่นคิดเกี่ยวกับเรื่องความตายในแง่เป็น “ที่มาของความปวดร้าวกังวล” มาเป็นการคิดใหม่มองใหม่ว่า “ความตาย” หรือ “l’impensable” (สิ่ง ที่รู้ไม่ได้) นั้นไม่ได้ให้อะไรแก่มนุษย์เลย มีแต่ทำให้มนุษย์กลัว ทั้งๆที่มันจะช่วยให้มนุษย์รอดพ้นได้ มาลโรซ์เชื่อว่าการคิดเช่นนี้ทำให้มนุษย์ซึ่งเป็นมรดยชนมีความประบางมีภูมิคุ้มกัน ทำให้กล้าเผชิญ กับ “สิ่งที่ไม่แน่นอน” หรือ “สิ่งที่คาดเดาล่วงหน้าไม่ได้” และพร้อมที่จะเปิดรับ “ความประหลาดใจ” ต่อทุกสิ่งที่จะเกิดขึ้นในชีวิต ในทัศนะของมาลโรซ์ความประหลาดใจนี้แหละเป็นองค์ประกอบสำคัญ ในการสร้างความสัมพันธ์ใหม่ๆกับโลก (HPL, pp.327-328) และจะช่วยให้มนุษย์มีวิสัยทัศน์ในการ พิจารณามนุษยภาวะและพันธกรณีของตนเองในโลกนี้ได้ โดยไม่ต้องพึ่งอภิปรัชญาหรือเทววิทยาใดๆ แม้ว่าจะเป็นสิ่งที่ทำได้ยากก็ตาม ในวาระสุดท้ายแห่งชีวิต หนึ่งเดือนก่อนถึงแก่กรรม มาลโรซ์ผู้ ตระหนักถึงความแปลกและความเร้นลับของชีวิต (la vie, un mystère insolite – HPL, p.326) ชักชวนผู้อ่านให้ได้รับความรู้สึกประหลาดใจเมื่อต้องเผชิญกับ “ส่วนที่ไร้เหตุผลของโลก”

### ปฏิกริยาจากนักวิจารณ์

งานประพันธ์เรื่องสุดท้ายของมาล โรชี่นี้ได้รับความสนใจจากนักวิชาการที่ติดตามผลงานของเขามาอย่างต่อเนื่อง การเรน ดีเลอเวย์(Karen D.Levey) เห็นว่ามรรตัยชนกับวรรณคดีเป็น “ข้อเขียนที่มีเสน่ห์และช่วยให้อ่าน ซึ่งเสนอร่องรอยการแปรสภาพของงานสร้างสรรค์ทางวรรณศิลป์ และเสนอภาพสถานะที่มีปัญหาของอารยธรรมใหม่ในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่20”<sup>38</sup> อ็องรี กอดาร์ดตั้งข้อสังเกตว่ามาล โรชี่เป็นคนแรกๆที่ตระหนักถึงบทบาทและแสดงความสำคัญของแนวคิดเกี่ยวกับ “ความสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมต่างเรื่อง ต่างผู้แต่ง และต่างยุคสมัย”(l’intertextualité), “คุณค่าแท้ของวรรณกรรม”(la littéralité), “ปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้อ่าน/ผู้วิจารณ์กับผลงาน”(le dialogisme) และ “การตอบรับผลงาน”(la réception) เพียงแต่ไม่ได้ใช้ศัพท์เฉพาะที่สำนักต่างๆของนักวิชาการบัญญัติขึ้นเท่านั้น<sup>39</sup> ฌอง-โกสต์ ลาราต์<sup>40</sup> ชี้ว่านักวิชาการชาวเยอรมัน ฮันส์ รอเบิร์ต เจาสส์(Hans Robert Jauss) ระบุในหนังสือของเขาชื่อ **L’Esthétique de la reception**(สุนทรียศาสตร์ว่าด้วยการตอบรับผลงาน)<sup>41</sup>ว่าเขาได้รับแรงบันดาลใจจากมาล โรชี่ในเรื่อง “การตอบรับผลงาน” ด้วย ส่วนคริสตียาน มออาตี(Christiane Moatti) ก็ชี้ว่า ในขณะที่คนจำนวนมากเริ่มเพื่อการวิจารณ์แบบล้ำหน้า(avant-garde) หรือเพื่อทฤษฎีของสำนักรูปแบบนิยม (formalisme) และสำนักโครงสร้างนิยม (structuralisme) ที่ไม่ให้ความสำคัญต่อการวิจารณ์เชิงประวัติหรือการไม่ให้ความสำคัญต่อนักเขียนผู้สร้างวรรณกรรม และในขณะที่หน้าที่ของศิลปะและการรับงานศิลปะในสังคมฝรั่งเศสและที่อื่นๆกำลังถูกพลิกผัน แนวทางการวิจารณ์ใหม่ของมาล โรชี่ซึ่งเชื่อมโยงศิลปะในทุกรูปแบบ และเปิดรับประสบการณ์อย่างกว้างที่สุด นับเป็นแนวทางที่น่าสนใจมาก มออาตีชี้ด้วยว่า **L’Homme précaire et la littérature** ไม่ใช่หนังสือประมวลข้อมูล เป็นงานวิจารณ์ที่ไม่ลำสมัย เพราะเสนอข้อคิดพินิจนึกเกี่ยวกับความหมายและเป้าหมายที่แท้จริงของวรรณคดี และช่วยให้ผู้อ่านค้นพบแนวทางวิจารณ์ที่เหมาะสมได้ และนักเขียนจำนวนมาก ทั้งที่อยู่ในประเทศฝรั่งเศสและที่อื่นๆก็ยอมรับและเชื่อถือหนังสือเล่มนี้เป็นอย่างมาก นับว่า **มรรตัยชนกับวรรณคดี** ประสบความสำเร็จ<sup>43</sup>

#### เชิงอรรถที่ 4

- <sup>1</sup>นายพล Chen-Yi มีส่วนร่วมสำคัญในการต่อสู้เพื่อปลดปล่อยจีนและในการเดินทางไกล และเป็นกวีเช่นเดียวกับเหมา เจ๋อตง แต่มาลโรซ์ไม่รู้ลึกกว่าการสนทนากับรัฐมนตรีผู้นี้เป็น “ทิวทัศน์” ที่แท้จริง เพราะ Chen-Yi พูดยตามมารยาท ตามกรอบ มากกว่าพูดด้วยความจริงใจ
- <sup>2</sup>Chou En-lai มีบทบาทสำคัญในการต่อสู้ร่วมกับเหมา เจ๋อตง และเคยเป็นรัฐมนตรีว่าการกระทรวงต่างประเทศมาแล้ว มีผู้กล่าวว่าเขาเป็นต้นแบบให้มาลโรซ์สร้างตัวละคร Kyo ในนวนิยายเรื่อง *La condition humaine* แต่ที่จริงมาลโรซ์ได้แรงบันดาลใจจากชาวญี่ปุ่นชื่อ Kyoshi Komatsu (ดูเชิงอรรถที่ 3)
- <sup>3</sup>Michel Temman ใน **Le Japon d'André Malraux**, Editions Picquier, 1997, p.191 สันนิษฐานไว้ว่า “Le Bonze” น่าจะเป็นตัวองคร มาลโรซ์เอง แต่ใน OC III, p.1215 note 1 ให้ข้อสันนิษฐานว่าอาจเป็น คิโยชิ โคมัทสึ (Kiyoshi Komatsu) เพื่อนักแปลซึ่งมาลโรซ์รู้จักดี ตั้งแต่ปีค.ศ. 1920 และน่าจะเป็นต้นแบบให้สร้างตัวละคร Kyo ในนวนิยาย ภาวะ อย่างไรก็ตาม เห็นได้ว่า “Le Bonze” เป็นตัวละครที่มาลโรซ์ใช้จินตนาการสร้างขึ้นมามากกว่าจะมีอยู่จริง
- <sup>4</sup>การจัดสวนแบบที่เรียกว่า “สวนแห้ง” (le jardin “sec”) นี้เป็นผลงานของศิลปินญี่ปุ่นชื่อโซอามิ (Soami 1472-1523) ผู้ริเริ่ม นำก้อนหินมาจัดวางบนพื้นทรายเพื่อสร้างบรรยากาศและจินตนาการถึงภูเขาและเกาะแก่งในท้องทะเล (อ้างตาม คำกร สุนพงษ์ศรี 2551 : 127,129) ใน OC III, p. 1215 note 6 ระบุว่า หินในสวนนี้มี 15 ก้อน แต่คนไม่สามารถมองเห็นได้ทั้งหมดในคราวเดียวกัน อาจเห็นได้เพียงครั้งละ 7 ก้อน
- <sup>5</sup>ไม่มีหลักฐานที่แสดงว่ามาลโรซ์ได้มาที่สวนหินแห่งนี้ในปี 1960 มีแต่หลักฐานว่าเขามาที่นั่นในปี 1958 และ 1974 (OC III, p.1214 note 5)
- <sup>6</sup>Isé-Jingu เป็นศาลเจ้าชินโต สร้างอุทิศให้เทพีอามาเตราสุ (Amaterasu Kami) ถือเป็นมรดกสำคัญระดับชาติของญี่ปุ่นแห่งหนึ่ง
- <sup>7</sup>อ้างจาก Wikipedia, the free Encyclopedia : “Charles de Gaulle”, page31, consulté le 6/20/2011
- <sup>8</sup>ดูบทความของ Jean Marcel Paquette, : “L’Homme de l’Histoire et le grand Artiste : Charles de Gaulle et André Malraux” แปลโดย ประหยัด นิชลาพันธ์ ในรายงานการสัมมนา 100 ปีชาตกาลของอองเดร มาลโรซ์ 27-28 พฤศจิกายน 2544 สาขาวิชาภาษาฝรั่งเศส จัดพิมพ์ด้วยการสนับสนุนของสำนักทูตวัฒนธรรมฝรั่งเศส ธันวาคม พ.ศ.2545 หน้า 145-146
- <sup>9</sup>อ้างแล้ว หน้า 155
- <sup>10</sup>Jean La couture, op. cit, p.240
- <sup>11</sup>เช่น Brasai, **Conversation avec Picasso**, Paris: Gallimard, 1964. Parmelin, Hélène. **Picasso sur place**, Paris: René Juillard, 1959
- <sup>12</sup>อันที่จริง มาลโรซ์ต้องการเขียนถึงโกย่าศิลปินที่เขาชอบมากในชุดนี้ด้วย แต่ไม่ได้ทำเช่นนั้นเพราะได้เขียนถึงศิลปินสเปนผู้นี้ไว้ต่างหากถึง 3 ครั้งแล้วคือ **Dessin de Goya au Musée de Prado** (1947), **Saturne, dessin sur Goya** (1950) และ **Saturne, le destin, l’art et Goya** (1978)
- <sup>13</sup>Simone de Beauvoir, **Tout compte fait**, Paris: Gallimard, 1972, p.175
- <sup>14</sup>Olivier Todd, **André Malraux, une vie**, Paris: Gallimard, 2001, pp.493 - 494
- <sup>15</sup>François Mitterrand, « Un entretien avec Pierre Boncenne », **Lire** no.37, septembre 1968, p.32
- <sup>16</sup>Jean Lacouture, op.cit., p. 437 - 438
- <sup>17</sup>Michael Riffaterre, “Les **Antimémoires** d’André Malraux”, **Columbia Forum**, t.x1, n°4, 1968, p.35.
- <sup>18</sup>Henri Godard, “La question des faits dans **Le Miroir des limbes**” **L’Ecole des Lettres**, n°6, 2001, p.49
- <sup>19</sup>Henri Godard et Jean-Louis Jeannelle, “Introduction” in **Modernité du Miroir des limbes**, Paris : Classiques Garnier, 2011, p.9.
- <sup>20</sup>“Le mensonge est l’une voie d’accès à la vérité [...] Or, chez Bernanos et chez Malraux, l’emphase est un mensonge ‘honorable’. Marie Gil “Sur les traces de Bernanos,” in **Modernité du Miroir. Un autre Malraux**. Henri Godard et Jean-Louis Jeannelle (dir.) Paris : Classiques Garnier, 2011, p.63,64.
- <sup>21</sup>Jean-Claude Larrat, “Pour une muséologie du **Miroir des limbes**” in **Modernité du Miroir des limbes**, op. cit, p.107-108, 110
- <sup>22</sup>Moncef Khemiri, “Les **Antimémoires** entre autobiographie et autofiction” [www.malraux.org/21.12.2009](http://www.malraux.org/21.12.2009). Consulté le 3 mars 2011.
- <sup>23</sup>Charles Baudelaire “Les Fenêtres” “Qu’importe ce que peut être la réalité hors de moi, si elle m’a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis” (oeuvres Complètes, t. II, p.339)
- <sup>24</sup>Claude Pillet, **Le Sens ou la mort . Essai sur le Miroir des limbes d’André Malraux**. Berlin, Peter Lang, 2010, 484 pages

- Claude Pillet “Complexité, cohérence et sens des textes autobiographiques de Malraux ”. p.1  
 .www.malraux.org/26.9.2010 Consulté le 3 mars 2011
- <sup>25</sup>Bernard Teyssède, “Malraux, le crépuscule des dieux” Pierre de Boisdeffre, **Nouvel Observateur**, 25 octobre.1967, pp.97-99.
- <sup>26</sup>Pierre de Boisdeffre, “Malraux, l’intemporel”, **Le Point**, 15 décembre 1975 ; p.167
- <sup>27</sup>Henri Godard et Moncef Khemiri, “Notice”, OC V, p.1230.
- <sup>28</sup>Gaëtan Picon, “Malraux et La Métamorphose des dieux” **Mercure de France**, mars-avril 1958, repris dans **L’Usage de la lecture** 2, Mercure de France, 1961, p.229.
- <sup>29</sup>Dom Surchamp, **André Malraux : A propos de La Métamorphose des dieux**, Editions Forces vives, 1967, p.13.
- <sup>30</sup>André Chastel, “André Malraux, l’homme de la Métamorphose, **L’Image dans le miroir**, Paris, Gallimard, coll “Ideés” 1980, p.140.
- <sup>31</sup>Antoine Terrasse, “André Malraux et le mystère de la création en art”, **Malraux** (volume collectif), Paris, Hachette, coll. “Génies et réalités”, 1979, pp.159-191.
- <sup>32</sup>Jean Leymarie, “Malraux et la création artistique” dans Martine de Courcel éd., **Malraux, être et dire**, Paris : Plon, 1976,p. 258.
- <sup>33</sup>Moncef Khemiri, **André Malraux,écrivain d’art, Etude de la formation esthétique de l’auteur et analyse de ses écrits sur l’art**. Manuba: Publications de la Faculté des lettres, 2000, pp.610-613
- <sup>34</sup>Moncef Khemiri, **André Malraux, Ecriture de l’imaginaire et imaginaire de l’écriture**, Tennis : Centre de Publication Universitaire, 2005, pp.195.
- <sup>35</sup>อ้างคามชื่อแปลของทัศนีย์ นาควิษระ ใน ชีวิตและผลงานของกุสตาฟ โพลแบร์ต, กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2529 หน้า 203...
- <sup>36</sup>นักแสดงและนักสร้างภาพยนตร์ชาวอังกฤษ (ค.ศ.1889-1977) มีผลงานภาพยนตร์ที่เด่นมากด้านการเสียดสีผสมกับแนวตลกขบขัน อาทิ “Les Temps modernes” (1940) “Le Dictateur”(1940)
- <sup>37</sup>นักสร้างภาพยนตร์ชาวรัสเซีย (ค.ศ.1898-1946) ผู้ผสานแนวคิดปฏิจิเข้ากับสุนทรียศาสตร์ผลงานเด่นที่มัลโรซชอบมากคือ Le Cuirassé “Potennkine” (1925)
- <sup>38</sup>Karen D.Levy, “Homme précaire et la littérature(L’)” ,**Dictionnaire Malraux**, op. cit. p.326.
- <sup>39</sup>Henri Godard, **L’Autre face de la littérature**. Essai sur André Malraux et la littérature, Gallimard, 1990, p.170
- <sup>40</sup>Jean-Claude Larrat, **Malraux théoricien de la littérature** 1920-1951, PUF, 1996, p.318
- <sup>41</sup>Hans Robert Jauss, traduction en français : **Pour une esthétique de la réception**, Gallimard, 1978 p.47 et note 70.
- <sup>42</sup>Christiane Moatti, Notice sur **L’Homme précaire et la littérature** in **Oeuvres complètes**. Tome VI, 2010, p.1305.
- <sup>43</sup>Christiane Moatti, Présentation du livre “André Malraux, Oeuvres complète VI”, texte inédit mis en ligne le 15 décembre 2010. URL :<http://www.malraux.org> Pages téléchargées le 22 février 2011

---