บทคัดย่อ

สเตฟาน มาลลาร์เม กับ "อณู" ของงานจิตรกรรม

บทความนี้มีจุดมุ่งหมายหลักคือ ทำความเข้าใจแนวคิดหรือ "ทฤษฎี" เกี่ยวกับจิตรกรรมของสเตฟาน มาลลาร์เม (Stéphane Mallarmé) กวีซิมโบลิสม์ชาวฝรั่งเศส นอกจากกวีนิพนธ์แล้วงานเขียนหลายชิ้นของมาลลาร์เมเป็นที่รู้จัก ในแง่ของการก่อร่างแนวคิดและทฤษฎีวรรณกรรมตลอดศตวรรษที่ยี่สิบ ขณะที่บทความเกี่ยวกับวรรณกรรมได้รับการศึกษาทำความเข้าใจอย่างจริงจังในเชิงลึก นำไปสู่แนวคิดทฤษฎีทางวรรณกรรมที่เป็นรูปเป็นร่าง แต่หากกล่าวถึงบทความเกี่ยวกับจิตรกรรมแล้วกลับไม่ได้รับความสนใจศึกษาอย่างจริงจัง ซึ่งในบริบทของกิจทางวรรณกรรมในช่วงศตวรรษที่สิบเก้าแล้ว ถือกันว่างานวิจารณ์ศิลปะเป็นส่วนสำคัญที่ขาดไม่ได้ของนักเขียนและกวีส่วนใหญ่ บทความเกี่ยวกับจิตรกรรมที่มาลลาร์เมได้เขียนขึ้นภายใต้ชื่อ "the Impressionists and Eduard Manet" นั้นได้รับการตีพิมพ์ในวงแคบ และไม่ได้รับการศึกษาอย่างจริงจังควบคู่ไปกับงานเขียนชิ้นอื่นๆ ในเชิงของทฤษฎีศิลปะแล้ว แนวคิดของมาลลาร์เมมักถูกรวมไว้ว่าเป็นแนวคิดแบบฟอร์มอลลิสม์ (formalism) ในทิศทางเดียวกับนักวิจารณ์ศิลปะอย่าง Clive Bell และ Clement Greenberg ซึ่งก็อาจเป็นเหตุมาจากการอ้างอิงข้อความหรือจดหมายบางตอนที่กล่าวถึงจิตรกรรมอิมเพรสชั่นนิสม์ แต่จากบทความนี้จะเห็นได้ว่าแนวคิดเกี่ยวกับภาวะหรือแก่นแท้ของงานจิตรกรรมนั้น ต่างจากแนวคิดฟอร์มอลลิสม์ในหลายๆ แง่มุม โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในระดับของภาวะวิทยา (ontological level) ในบทความชิ้นนี้ มาลลาร์เมแสดงให้เห็นว่าจิตรกรรมเป็นมากกว่าปรากฏการณ์ที่รับรู้ได้ทางผัสสะของบรรยากาศ แสง หรือสี เป็นมากกว่าฝีแปรง โครงสร้างภาพหรือกรอบภาพที่เห็นได้ มาลลาร์เมเห็นว่าเป็นภาวะลี้ลับเกินกว่าผัสสะ ประกอบด้วยอณูขนาดเล็กมากๆ ที่ไม่อาจมองเห็นได้ ไร้ซึ่งเสถียรภาพและแปรเปลี่ยนไปตลอด ซึ่งแนวคิดดังกล่าวอาจมีรากฐานความคิดแบบอณูนิยม (Atomism) แบบปรัชญากรีกโบราณ ซึ่งเป็นรากฐานของแนวคิดวัตถุภาวะนิยมของคาร์ลมาร์กซ์ บทความชิ้นนี้มุ่งทำความเข้าใจแนวคิดของมาลลาร์เมในเชิงสุนทรียศาสตร์รวมไปถึงนัยยะทางการเมือง

Abstract

"The Impressonists and Edouard Manet" : Stéphane Mallarmé" and "Atoms" of Painting

This article discusses Stéphane Mallarmé's idea or "theory" of painting from the essay "The Impressionists and Edouard Manet". Beside Mallermé's poetic enterprise, his writings on literature are considered seminal in terms of literary ideas and theory throughout the twentieth century. They have been examined widely and critically leading to a set of literary theories. In contrast, his writings on the visual arts are considered marginal, thus few are critically examined. In the context of nineteenth-century literary life, art criticism was considered significant to most authors and poets. For Mallarmé, this is not the case. The article "The Impressionists and Edouard Manet" was narrowly published. It has never been critically examined, unlike his writings on literature. In the oretical terms, Mallarmé's ideas of painting have been considered to be part of the formalist theory of art, not dissimilar to its later exponents such as Clive Bell and Clement Greenberg. This may be a result of his assertions being quoted by later critics and artists. However, this research argues that Mallermé's ideas of painting differ considerably from the formalist views in many aspects, to the point of seeing painting as ontologically different from the way most formalist theorists see it. Mallermé perceives painting as being more than sensory experience as atmosphere, light and color; it goes beyond the perceivable brushstrokes, pictorial structures and pictorial planes. Painting, for Mallarmé, belongs to the mystical and extra-sensorial experience of another realm comprised only of invisible minute

particles. These particles are constantly in a state of flux and thus inherently unstable. It is not dissimilar to the ancient Greek philosophy of Atomism, which is considered to be at the root of Karl Marx' s idea of the material making of commodity. This research traces this set of ideas in aesthetics as well as in their political implications.

สเตฟาน มาลลาร์เม กับ "อณู" ของงานจิตรกรรม

วิศรุต พึ่งสุนทร*

บทความของสเตฟาน มาลลาร์เม (Stéphane Mallarmé) ที่ชื่อว่า "กลุ่มอิมเพรสชั่นนิสม์กับเอดัวต์ มาเน่ต์" ตีพิมพ์เป็นภาษาอังกฤษในวารสาร *London Art Monthly Review*[1] ฉบับวันที่ 30 กันยายน ปี ค.ศ. 1876 บทความชิ้นนี้ได้ริเริ่มแนวคิดทฤษฎีศิลปะ ซึ่งต่อมาแนวคิดลักษณะนี้ได้กลายมามีความสำคัญอย่างมากในศตวรรษที่ยี่สิบ งานเขียนชิ้นนี้นับได้ว่าเป็นงานที่ถูกลืมหรือถูกมองข้ามมากที่สุดชิ้นหนึ่งในจำนวนงานเขียนสำคัญเกี่ยวกับงานจิตรกรรมของศตวรรษที่สิบเก้า นักเขียนยักษ์ใหญ่อีกสองคนคือ ชาร์ลส์ โบดแลร์ (Charles Baudelaire) และเอมิล โซลา (Emile Zola) ก็ได้เขียนถึงงานจิตรกรรมของมาเน่ต์ แต่กล่าวได้ว่าไม่มีใครที่เชื่อมโยงงานของมาเน่ต์และกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสม์ ไปสู่แนวคิดทฤษฎีทางศิลปะได้สมบูรณ์อย่างมาลลาร์เม โดยโบดแลร์เสียชีวิตก่อนที่งานของมาเน่ต์เข้าสู่ยุคที่พัฒนาอย่างเต็มที่ ก่อนที่จิตรกรรมอิมเพรสชั่นนิสม์จะถือกำเนิดขึ้น ส่วนโซลานั้นแม้จะชื่นชมและได้เขียนแก้ต่างให้งานของมาเน่ต์ในทศวรรษที่ 1860 แต่โซลาก็ไม่ได้ชื่นชมกับงานในทศวรรษต่อมาเพราะเห็นว่าออกจะหยาบและเหมือนวาดไม่เสร็จ โซลาจึงไม่ได้มุ่งวิเคราะห์ทำความเข้าใจงานของมาเน่ต์ในยุคหลังและงานของศิลปินในกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสม์อย่างจริงจังนัก มาลลาร์เมยกย่องงานของมาเน่ต์ทั้งจากยุคแรกและยุคหลัง

---

* อาจารย์ประจำภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

[1] Stéphane Mallarmé, "The Impressionists and Edouard Manet," *The Art Monthly Review and Photographic Portfolio, a Magazine Devoted to the Fine and Industrial Arts and Illustrated by Photography* I, no. 9 (30 September 1876) : 117–122. บทความนี้ตีพิมพ์อีกใน Charles S. Moffett ed., *The New Painting : Impressionism 1874–1886*, University of Washington Press, Seattle, 1986 : 28–34.

โดยเห็นว่าบรรลุไปถึงจุดมุ่งหมายทางศิลปะที่มีร่วมกับศิลปินอิมเพรสชั่นนิสม์ โดยในบทความชิ้นนี้เขาได้แสดงให้เห็นถึงหลักแนวคิดเกี่ยวกับจิตรกรรมในหลายๆ แง่มุมที่เป็นจุดเริ่มต้นของการมองจิตรกรรมในแนวทางใหม่ งานเขียนของมาลลาร์เมชิ้นนี้เป็นมากกว่าบทความวิจารณ์ศิลปะ หรือความพยายามแก้ต่างแทนศิลปินอิมเพรสชั่นนิสม์หลายคนที่ถูกปฏิเสธจากซาลอง แต่งานเขียนชิ้นนี้ได้ไปถึงขั้นที่มาลลาร์เมทำความเข้าใจงานจิตรกรรมในเชิงวิเคราะห์อย่างละเอียด นำไปสู่การอธิบายถึงภาวะพื้นฐานหรือแก่นแท้ของงานจิตรกรรม จนนำไปถึงความพยายามที่จะนิยามจิตรกรรมรูปแบบใหม่ในเชิงทฤษฎี

แม้บทความชิ้นนี้จะเป็นงานที่ถูกการแปลจากต้นฉบับภาษาฝรั่งเศส โดยไม่มีการให้เครดิตแก่ผู้แปล และต้นฉบับภาษาฝรั่งเศสก็ไม่ได้ถูกเก็บรักษาไว้ อาจเป็นเพราะมาลลาร์เมเป็นผู้มีความรู้ความเข้าใจภาษาอังกฤษสูง[2] มาลลาร์เมเองได้ตรวจแก้ฉบับภาษาอังกฤษในขั้นที่อาจกล่าวได้ว่า มาลลาร์เมเป็นผู้แปลร่วมก็ว่าได้ บ่อยครั้งที่บทความชิ้นนี้ถูกกล่าวถึงในแง่ที่มาลลาร์เมเป็นผู้เขียนเอง โดยเห็นได้จากการสร้างและการเชื่อมรูปประโยคที่ค่อนข้างแปลก รวมทั้งการเลือกใช้คำ งานชิ้นนี้เป็นมากกว่าการแก้ไขการแปลที่ผิดจากความตั้งใจ อาจเป็นถึงขั้นที่เขาได้เขียนบางส่วนหรืออาจหลายส่วนขึ้นมาใหม่[3]

มาลลาร์เมได้รู้จักกับมาเน่ต์ในปี 1873 และได้ติดต่อคุ้นเคยกันอย่างใกล้ชิดเรื่อยมาจนมาเน่ต์สิ้นชีวิตในปี 1883 งานชิ้นแรกที่เขาเขียนชื่นชมมาเน่ต์คือ "Le jury de peinture pour 1874 et M. Manet" ซึ่งตีพิมพ์ในปี 1874 ในวารสาร *La Renaissance littéraire et artistique* ซึ่งเขาได้เขียนโจมตีกรรมการซาลองปี 1874

---

[2] มาลลาร์เมเป็นผู้แปลบทกวี *The Raven* ของ Edgar Allen Poe เป็นภาษาฝรั่งเศสซึ่งตีพิมพ์ใน ปี 1875 โดยมาเน่ต์เป็นผู้ทำภาพพิมพ์ประกอบ อาชีพหลักของเขาคือเป็นครูสอนภาษาอังกฤษและเป็นผู้ที่มีความชำชองในการใช้ภาษาอังกฤษอย่างมาก.

[3] ผู้แปลบทความนี้คือ George T. Robinson ซึ่งเป็นผู้ดูแลวารสารฉบับนี้ โดยกวีชาวอังกฤษ Arthur O'Shaughnessy ซึ่งรู้จักกับมาลลาร์เมดี เป็นผู้ติดต่อให้บทความชิ้นนี้ได้รับการตีพิมพ์ ในจดหมายโต้ตอบระหว่างมาลลาร์เมกับ Robinson เห็นได้ว่ามาลลาร์เมค่อนข้างพอใจกับการแปล โดยมาลลาร์เมได้แก้ไขส่วนที่ผิดจากความตั้งใจ แต่มาลลาร์เมจะเปลี่ยนแปลงไปมากระดับใดก็ไม่แน่ชัด (Charles S. Moffett, 1986 : 27).

ที่ปฏิเสธงานของมาเน่ต์ บทความปี 1874 นี้เป็นการแก้ต่างเบื้องต้นเท่านั้น โดยโจมตีกรรมการซาลองว่าใช้หลักการที่คับแคบในการพิจารณาภาพ ไม่ได้มีการมุ่งสร้างแนวคิดการมองจิตรกรรมแบบใหม่ ซึ่งเทียบไม่ได้เลยกับบทความในปี 1876 ที่ก่อรูปแนวคิดขึ้นมาผ่านการพิเคราะห์อย่างละเอียด จนเป็นการนิยามจิตรกรรมรูปแบบใหม่ในเชิงทฤษฎี แต่บทความปี 1876 นี้กลับเป็นที่รู้จักน้อยกว่ามาก ตลอดชีวิตมาลลาร์เมได้ตีพิมพ์งานเขียนเกี่ยวกับจิตรกรรมเพียงสองชิ้นเท่านั้น และทั้งสองชิ้นเกี่ยวกับงานของมาเน่ต์ คงปฏิเสธไม่ได้ว่ามาเน่ต์ผู้มีอาวุโสกว่าก็เป็นอิทธิพลสำคัญต่อแนวคิดทางศิลปะของมาลลาร์เม ทั้งแนวคิดการสร้างงานและนิยามของการสร้างสรรค์ ซึ่งไม่เพียงจะผ่านงานจิตรกรรมเท่านั้น แต่ยังรวมถึงความคิดเห็นส่วนตัวของจิตรกรที่มาลลาร์เมได้กล่าวถึงความสนิทชิดเชื้อระหว่างคนทั้งสอง

แม้บทความปี 1876 มุ่งที่จะชื่นชมรวมทั้งอธิบายและแก้ต่างการที่มาเน่ต์ถูกปฏิเสธจากซาลองซ้ำแล้วซ้ำอีก รวมถึงเป็นการแก้ต่างคำโจมตีต่างๆ นานา ที่งานของมาเน่ต์ได้รับมาตลอดสิบกว่าปีด้วยทัศนคติคล้ายกันกับบทความปี 1874 แต่บทความปี 1876 นี้ได้แสดงถึงความเชื่อมโยงทางแนวคิดศิลปะกับจิตรกรในกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสม์ นอกจากเป็นการทำความเข้าในแนวทางศิลปะดังกล่าวแล้ว งานเขียนชิ้นนี้ยังมีความสำคัญในแง่ที่แสดงถึงทฤษฎีทางศิลปะที่ริเริ่มที่สุดชิ้นหนึ่งในศตวรรษที่สิบเก้า โดยเป็นการมองภาพจิตรกรรมในแง่มุมใหม่อย่างสิ้นเชิง ทั้งยังให้นิยามใหม่ว่าจิตรกรรมคืออะไร ศิลปะมีหน้าที่ทางสังคมอย่างไร ความสำคัญในเชิงรูปแบบของจิตรกรรมสมัยใหม่ รวมทั้งกล่าวถึงลักษณะของความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชม ศิลปินและงานจิตรกรรม และทฤษฎีของการสร้างงานจิตรกรรม อาจกล่าวได้ว่าประเด็นเหล่านี้ยังคงเป็นประเด็นสำคัญของยุคปัจจุบันอยู่ ถึงแม้บทความชิ้นนี้จะเป็นงานที่ถูกนักวิชาการมองข้าม ทั้งจากฝ่ายที่สนใจกวีนิพนธ์ซิมโบลิสม์และฝ่ายที่สนใจประวัติศาสตร์ศิลปะอิมเพรสชั่นนิสม์ ซึ่งอาจมีสาเหตุมาจากบทความนี้ได้รับการตีพิมพ์ในลอนดอนเป็นภาษาอังกฤษในวารสารเล็กๆ ที่มีอายุอยู่เพียงช่วงสั้นๆ รวมทั้งไม่เป็นที่รู้จักเลยในภาษาฝรั่งเศส จนกระทั่งถูกตีพิมพ์ในปี 1968[4] อีกเหตุผลหนึ่งอาจเป็นเพราะถูกมองว่า

[4] ตีพิมพ์ใน Carl Paul Barbier, *Documents Stéphane Mallarmé*, vol. 1, Paris, 1968 : 66-86.

ตีพิมพ์ในภาษาที่ไม่ใช่ภาษาแรกของมาลลาร์เม จึงไม่ได้รับการศึกษาและตีความอย่างจริงจัง มาลลาร์เมเองไม่ตั้งใจจะให้งานเขียนชิ้นนี้ได้รับการเผยแพร่ต่อผู้ที่คุ้นเคยกับจิตรกรรมอิมเพรสชั่นนิสม์ในปารีสนัก

อีกเหตุผลหนึ่งที่นิยามของจิตรกรรมสมัยใหม่ของมาลลาร์เมถูกมองข้าม ก็อาจเป็นเพราะถูกบดบังจากงานเขียนวิจารณ์ศิลปะของชาร์ลส์ โบดแลร์ที่มีอิทธิพลสูงกว่ามาก โดยเฉพาะอย่างยิ่ง *Le Peintre de la Vie Moderne* (1863) ที่เป็นเหมือนยักษ์ใหญ่ที่แสดงแนวคิดว่าศิลปะสมัยใหม่คืออะไร มีเนื้อหาและรูปแบบอย่างไร รวมถึงการวิจารณ์และทฤษฎีศิลปะสมัยใหม่ อีกเหตุผลหนึ่งที่งานเขียนเกี่ยวกับจิตรกรรมของมาลลาร์เมถูกมองข้ามอาจเป็นเพราะโบดแลร์มีงานเขียนเกี่ยวกับศิลปะหลายชิ้น ซึ่งล้วนเป็นส่วนประกอบหลักของผลงานทางวรรณกรรมทั้งหมดของเขา กวีนิพนธ์และงานวิจารณ์ศิลปะของโบดแลร์นั้นมีความเชื่อมโยงกันในหลายๆ ระดับและมักต้องพึ่งพากันและกันในการศึกษาตีความ แต่สำหรับมาลลาร์เมแล้วงานเขียนเกี่ยวกับจิตรกรรมเป็นส่วนเล็กๆ ที่อาจถูกมองว่าไม่เชื่อมโยงกับกวีนิพนธ์และงานเขียนเกี่ยวกับทฤษฎีทางวรรณกรรมนัก (ด้านดนตรีก็เป็นประเด็นสำคัญซับซ้อนอีกอันหนึ่ง) หากเทียบกับงานทั้งหมดก็มักจะถูกนักวิชาการมองข้ามไปอย่างไม่เห็นความสำคัญมากนัก

ในตอนต้นของบทความ มาลลาร์เมกล่าวถ่อมตนไว้ชัดเจนว่า บทความนี้เป็นเพียงส่วนเสริมให้กับ *Le Peintre de la Vie Moderne* ของโบดแลร์เท่านั้น จึงไม่อาจเถียงได้ว่า โบดแลร์เป็นอิทธิพลหลักต่อมาลลาร์เมทั้งในส่วนของกวีนิพนธ์และในส่วนของทฤษฎีศิลปะในบทความชิ้นนี้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการกล่าวถึงสถานะของศิลปินในกระบวนการสร้างงานว่า "ตาคนเราควรจะสกัดตัวเองออกมาจากความทรงจำ มาให้ความสนใจต่อสิ่งที่อยู่ตรงหน้าเท่านั้น ราวกับว่าได้เห็นเป็นครั้งแรก ส่วนมือควรจะล่องลอยออกจากความเป็นตัวตนไร้ซึ่งเจตนา เป็นภาวะที่ลืมเลือนจากความชำนาญหรือฝีมือที่มีอยู่ก่อน" [5] ซึ่งสะท้อนถึงประเด็นสำคัญอันหนึ่งใน *Le Peintre de la Vie Moderne* ที่เชื่อมโยงกระบวนการสร้างสรรค์กับภาวะความเมามาย หลุดจาก

[5] แปลจาก Stéphane Mallarmé, "The Impressionists and Edouard Manet," *The New Painting : Impressionism 1874–1886*, Charles S. Moffett ed., University of Washington Press, Seattle, 1986.

ความเป็นตัวเองไร้ซึ่งเจตนาสู่ความดิบหยาบและมองเห็นสิ่งธรรมดาเหมือนได้เห็นเป็นครั้งแรกดังเช่นสายตาของเด็ก

แต่ความแตกต่างก็มีอยู่ชัดเจนเช่นกัน แนวคิดทางศิลปะที่แตกต่างกันระหว่างมาลลาร์เมและโบดแลร์นั้นแสดงออกในแนวคิดเรื่องการวาดภาพกลางแจ้งหรือ *en plein air* ที่ปรากฏในงานของมาเน่ต์และศิลปินอิมเพรสชั่นนิสม์ โดยมาลลาร์เมเชื่อมโยงกับนิยามของสตรีตามโบดแลร์ว่า "เหล่าจิตรกรสมัยใหม่ยกย่องบูชาให้ผู้หญิงเป็นของเวลากลางคืน เว้นแต่บางทีในตอนบ่ายเธอได้หลบออกมากลางแจ้งริมทะเลหรือใต้ร่มไม้ แต่ผมก็คิดว่าคงไม่ถูกหากศิลปินวาดผู้หญิงซึ่งในขณะนั้นซึ่งเป็นแบบเพียงอย่างเดียวสำหรับงานศิลปะ ให้อยู่เพียงภายใต้แสงเทียนหรือแสงตะเกียง เกิดเป็นบรรยากาศรายรอบที่มีอยู่ตรงนั้นเอง"[6] มาลลาร์เมชี้ให้เห็นว่า แสงและบรรยากาศของเวลากลางวันเป็นสื่อกลางหรือเป็นสื่อที่ทำให้ภาพผู้หญิงแสดงสัจจะออกมา เพราะภาพ "ต้องการแสงธรรมชาติ ซึ่งนั่นก็หมายถึงความโปร่งบางของพื้นที่เปิดโล่งเท่านั้น แสงธรรมชาติในเวลากลางวันนั้น ฉายทะลุผ่านทุกสิ่งและมีอิทธิพลเหนือทุกสิ่ง"[7]

อีกประเด็นหนึ่งที่แนวคิดทางศิลปะของมาลลาร์เมต่างจากโบดแลร์คือความสัมพันธ์ของสุนทรียศาสตร์กับการเมือง มาลลาร์เมเห็นว่า ทั้งวรรณกรรมและจิตรกรรมสมัยใหม่นั้นจะต้องมีนัยยะท้าทายทางการเมือง และสอดคล้องกับแนวทางประชาธิปไตยและความเท่าเทียมกันทางสังคม บทความชิ้นนี้ทำความเข้าใจงานอิมเพรสชั่นนิสม์ที่ร่วมสมัยไปกับสถานการณ์ทางการเมืองฝรั่งเศสในขณะนั้น โดยเห็นว่าจิตรกรรมสมัยใหม่นั้นควรมีรูปแบบและแนวทางที่สะท้อนแง่มุมทางการเมืองออกมา ส่วนโบลแลร์ไม่ได้มองว่าศิลปินควรพัวพันกับการเมืองอย่างชัดเจน[8] มาลลาร์เมเห็นถึงแนวคิดการเมืองในการรวมตัวของศิลปินอิมเพรสชั่นนิสม์ ซึ่งได้รวมตัวกันแสดงงานในปี 1873 ภายใต้ชื่อกลุ่ม Société anonyme des peintres, sculpteurs et graveurs โดยได้สมญาว่า "อินทรานซิเจนท์" (Intransigents) โดยมีการร่างกฎบัตรและรวม

---

[6] มาจากที่เดียวกัน.

[7] มาจากที่เดียวกัน.

[8] แม้ว่าในวัยหนุ่มโบดแลร์จะนิยมแนวคิดการเมืองอนาธิปไตยที่แพร่หลายในขณะนั้น ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่เต็มไปด้วยความตรึงเครียดทางการเมือง แต่ต่อมาโบดแลร์ก็ได้ละทิ้งจากความสนใจทางการเมืองไป.

ตัวกัน โดยมีสหภาพแรงงานเป็นต้นแบบ มีลักษณะเป็นกลุ่มการเมืองซ้ายอย่างเห็นได้ชัด สิ่งนี้สะท้อนบรรยากาศทางการเมืองฝรั่งเศสหลังจากเหตุการณ์รุนแรงและการล่มสลายของคอมมูนปารีสในปี 1871 ซึ่งหลังจากนั้นสถานการณ์การเมืองยังขาดเสถียรภาพอยู่มากจากความขัดแย้งของฝ่ายนิยมระบบสาธารณรัฐและฝ่ายนิยมราชาธิปไตย แต่ปี 1876 ถือว่าเป็นปีหักเหสำคัญที่ฝ่ายนิยมสาธารณรัฐได้เสียงข้างมากในสภาล่าง ซึ่งเป็นสภาที่มีอำนาจสูงสุด แนวคิดเสรีนิยมและแนวทางประชาธิปไตยได้รับชัยชนะ แม้ฝ่ายราชานิยมจะพยายามทำรัฐประหารแต่ก็ถูกปราบลงโดยง่าย กล่าวได้อีกอย่างหนึ่งว่าเป็นปีที่ราชาธิปไตยพ่ายแพ้อย่างไม่หวนกลับก็ว่าได้ ปีนี้เองได้เบิกทางไปสู่การเปลี่ยนแปลงทางการเมืองครั้งสำคัญในปี 1880 ที่เปิดทางประเทศฝรั่งเศสไปสู่ทิศทางเสรีนิยมจนถึงทุกวันนี้ งานเขียนชิ้นนี้แสดงถึงทัศนะต่อการเมืองฝรั่งเศสในแง่ดีซึ่งแสดงออกมาผ่านรูปแบบทางศิลปะ แม้จะมีทัศนคติคล้ายๆ กับบทความปี 1874 แต่บทความปี 1874 ได้กล่าวถึงเพียงว่าประชาธิปไตยในฝรั่งเศสอยู่ในขั้นเริ่มต้นเท่านั้น และทัศนคติแบบอนุรักษ์นิยมก็ยังเหนียวแน่นอยู่ โดยเฉพาะท่ามกลางผู้เป็นกรรมการตัดสินซาลอง มาลลาร์เมเชื่อว่า ศิลปะสมัยใหม่ที่มีมาเน่ต์เป็นหัวหอกนี้สอดคล้องกับการเกิดขึ้นของรูปแบบใหม่ซึ่งแสดงออกทั้งในเชิงการเมือง สังคมและเชิงสุนทรีย์ (หากจะเลี่ยงใช้คำว่า "ปฏิวัติ") ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าจิตรกรรมแบบนี้สะท้อนถึงระบอบประชาธิปไตยที่แสดงออกมาผ่านความเท่าเทียมกันทางสายตาของการชมและการทำความเข้าใจจิตรกรรม

แม้มาลลาร์เมจะแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของแนวคิดโบดแลร์ แต่หากศึกษาให้ใกล้ชิดจะเห็นว่ามาลลาร์เมได้ละทิ้งแนวคิดสำคัญของโบดแลร์ จนถึงได้สร้างแนวทางในการนิยามจิตรที่ต่างจากโบดแลร์โดยสิ้นเชิง และยังเป็นแนวทางที่มีความริเริ่มอย่างมาก[9] ซึ่งได้สร้างแนวทางเชิงสุนทรีย์ที่สัมพันธ์กับความคิดและภารกิจในเชิงการเมืองมากกว่า อาจกล่าวได้ว่าเป็นทฤษฎีจิตรกรรมที่ให้ความสนใจกับภาวะทางวัตถุของตัวงานที่จับต้องได้มากกว่าความหมายของภาพ รวมทั้งยังให้ความสนใจกับเนื้อหาและการนำเสนอน้อยลงกว่าศิลปะตามความคิดของโบดแลร์ โดยโบดแลร์ยังคงเห็นว่าประสบการณ์ของชีวิตในเมืองกรุงเป็นทั้งที่มาของเนื้อหาและรูปแบบทางประสบการณ์เชิงสุนทรีย์ ซึ่งจะต้องสกัดออกมาสู่งานจิตรกรรม ส่วนมาลลาร์เมนั้นต่างออกไป

โดยไม่ได้ให้ความสนใจกับรูปแบบของประสบการณ์ของชีวิตในเมืองใหญ่มากนัก แต่กลับมุ่งมาที่ความเป็นวัตถุภาวะของตัวงานจิตรกรรมมากกว่า โดยมาลลาร์เมกล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงของทัศนคติการสร้างงานว่าเป็น "การเปลี่ยนแปลงจากศิลปินอาวุโสผู้ช่างฝันและเปี่ยมด้วยจินตนาการมาสู่คนงานสมัยใหม่ (modern worker) ที่เปี่ยมด้วยพลัง"[10] ซึ่งการที่ใช้คำว่า "คนงาน" นี้นอกจากจะชี้ให้เห็นถึงพันธะกับแนวทางการเมืองฝ่ายซ้ายแล้ว ยังมีนัยยะไปถึงการให้ความสนใจกับสิ่งที่จับต้องได้ตรงหน้าเป็นวัตถุที่เกิดจากแรงงานมากกว่าการเป็นเพียงจินตภาพ มาลลาร์เมยังเห็นว่าผลผลิตทางศิลปะแบบนี้เองที่จะเป็นตัวการหนึ่งที่จะช่วยพลิกผันนำไปสู่สังคมแบบใหม่ที่สัจจะของธรรมชาติจะแสดงตนออกมาเป็นอิสระจากพันธนาการของความรู้ตามแบบสถาบัน โดยมาลลาร์เมเห็นถึงการให้ความสนใจต่อวัตถุภาวะที่เป็นแหล่งที่มาของสัจจะ สิ่งที่กล่าวนี้แสดงออกผ่านภาวะของการหลอมละลายสิ้นสูญ ซึ่งมาลลาร์เมได้กล่าวถึงกระบวนการของการเกิดจิตรกรรมว่าเป็น

> *ราวกับบรรยากาศได้ก่อรูปขึ้นควบแน่นเป็นสสารได้เอง เส้นรอบรูปถูกกลืนกินโดยแสงอาทิตย์และถูกทำลายโดยที่ว่าง เส้นรอบรูปนั้นสั่นเทิ้ม หลอมละลายและระเหยสู่บรรยากาศที่รายล้อม สิ่งนี้เป็นการปล้นเอาความจริงออกมาจากรูปร่าง ซึ่งทำไปเพื่อคงเอาไว้ ซึ่งลักษณะที่เป็นสัจจะ*[11]

สภาวะของการหลอมละลายสิ้นไปและการเกิดรวมตัวขึ้นใหม่ในเชิงวัตถุนี้เป็นส่วนสำคัญของทั้งแนวคิดเกี่ยวกับวรรณกรรมและสุนทรีย์ทางวรรณกรรมของมาลลาร์เม โดยมาลลาร์เมเชื่อมโยงกับการละทิ้งซึ่งการเป็นปัจเจก (impersonality) ซึ่งก็สอดคล้องกับคำว่า "คนงาน" ที่ได้ละแล้วซึ่งความเป็นปัจเจกของศิลปิน

---

[9] เช่นเดียวกันกับงานกวีนิพนธ์ของมาลลาร์เมในช่วงแรกๆ ในทศวรรษที่ 1860 ถึงต้น 1870 ที่เห็นถึงอิทธิพลของโบดแลร์อย่างชัดเจน จนกระทั่งได้ละทิ้งไปในเวลาต่อมา.

[10] แปลจาก Stéphane Mallarmé, "The Impressionists and Edouard Manet," *The New Painting : Impressionism 1874–1886*, Charles S. Moffett ed., University of Washington Press, Seattle, 1986.

[11] มาจากที่เดียวกัน.

การละทิ้งความเป็นปัจเจกเป็นหัวใจหลักของศิลปะและกวีนิพนธ์สมัยใหม่[12] ลักษณะทางสุนทรีย์แบบนี้จะนำไปสู่สัจจะซึ่งเป็นทั้งการทิ้งห่างจากนิยามของงานศิลปะและศิลปินจากยุคโรแมนติก อีกทั้งยังเป็นการสละแล้วซึ่งความเป็นปัจเจก เพื่อมุ่งสู่สัจจะสากลทางการเมือง ซึ่งก็คือแนวคิดประชาธิปไตยและการให้ความสำคัญต่อมวลชนซึ่งอาจกล่าวได้ว่า เป็นการยอมจำนนอยู่ภายใต้ภาวะเปลี่ยนแปลงที่เชี่ยวกราก สิ่งที่ปรากฏอยู่ตรงหน้าก็ขาดซึ่งเสถียรภาพ เรรวนและพร้อมจะเสื่อมสลายไปเสมอ มาร์แชล เบอร์แมน (Marshall Berman) นักวิชาการชาวอเมริกันได้กล่าวถึงประเด็นนี้ว่าเป็นภาวะที่เชื่อมโยงกับทัศนคติทางสังคมและการเมือง โดยเบอร์แมนได้นิยามกลุ่มแนวคิดสมัยใหม่หรือ "modernism" ว่าเป็นทัศนคติทางวัฒนธรรมและทางปรัชญาที่มุ่งทำความเข้าใจภาวะและประสบการณ์ของความเป็นสมัยใหม่ที่มีลักษณะไม่คงที่และพร้อมจะสูญสลายไปตลอดเวลา เบอร์แมนทำความเข้าใจผลผลิตทางวัฒนธรรมของวรรณกรรมและศิลปะสมัยใหม่ในช่วงต้นศตวรรษที่ยี่สิบ หรือ "modernism" ผ่านงานเขียนในช่วงต้นของมาร์กซ์ เพื่อทำความเข้าใจลักษณะของอัตวิสัยที่ผลิตงานลักษณะนั้นออกมา เบอร์แมนกล่าวว่าการเป็นสมัยใหม่คือ

> *การที่ต้องประสบกับชีวิตส่วนตัวและทางสังคมที่เป็นเหมือนห้วงวังวนที่เชี่ยวกราก โดยพบว่าทั้งโลกส่วนตัวและตนเองนั้นตกอยู่ในภาวะเสื่อมสลายและเกิดใหม่อย่างไม่มีสิ้นสุด ทั้งเป็นทุกข์และกลัดกลุ้ม ทั้งกำกวมและขัดแย้ง นั่นคือ เป็นส่วนหนึ่งของสากลจักรที่สิ่งที่มีตัวตนต้องละลายไปสู่อากาศ การเป็นโมเดอร์นิสม์คือ การทำตัวให้คุ้นเคยกับห้วงวังวนอันเชี่ยวกราก ทำให้จังหวะของห้วงนั้นเป็นของตนเอง เพื่อจะเคลื่อนที่ไปกับกระแสเชี่ยวกรากและค้นหารูปลักษณ์ของความเป็นจริง รูปลักษณ์ของความงาม รูปลักษณ์ของอิสรภาพ รูปลักษณ์ของความถูกต้อง ตามแต่กระแสอันเร่าร้อนและอันตรายจะยอมให้*[13]

---

[12] ตัวแทนที่ชัดเจนในรูปของร้อยแก้วเห็นได้ใน *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) ของ Rainer Maria Rilke.

[13] แปลจาก Marshall Berman, *All That Is Solid Melts into Air : the Experience of Modernity*, Verso, London, 1988 : 345-346.

ซึ่งตรงนี้เองที่เบอร์แมนได้ตีความสอดคล้องกับที่ คาร์ล มาร์กซ์ (Karl Marx) และ ฟรีดริช เองเกลส์ (Friedrich Engels) เขียนถึงกระบวนการเปลี่ยนแปลงทางสังคมเอาไว้ว่าเป็น

> *ความสัมพันธ์ที่แตกแยกกันอย่างรุนแรงเพราะขบวนแห่งอคติและความคิดที่เก่าแก่ของพวกเขาได้ถูกกวาดล้างออกไป และสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นใหม่ได้ล้าสมัยลงก่อนที่เขาจะทำให้มันมั่นคงได้ สิ่งที่มีตัวตนทั้งหลายได้ละลายสู่อากาศ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่างๆ ได้ถูกทำให้เป็นสิ่งธรรมดา ในที่สุดมนุษย์ก็จะถูกกดดันให้เผชิญกับสภาวะที่แท้จริงของชีวิต และเผชิญหน้ากับความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กันเองอย่างตาสว่างไม่งมงาย*[14]

เห็นได้ว่ากระบวนการทางศิลปะในบทความของมาลลาร์เมนั้นสอดคล้องกับกระบวนความเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่มาร์กซ์กล่าวถึงที่ว่า เป็นการแสดงออกซึ่งการเสื่อมสลายและสิ้นสูญของวัตถุหรือสิ่งที่ถาวร งานเขียนของทั้งมาร์กซ์และมาลลาร์เมนั้นกล่าวถึงความไม่จีรังหรือการไร้ซึ่งสัจจะของรูปหรือของวัตถุที่ปรากฏต่อผัสสะ อาจมองได้อีกอย่างหนึ่งว่า กล่าวถึงการที่ภาษาถูกถอดถอนออกจากจุดมุ่งหมายของการนำเสนอเพราะความเป็นจริงไม่ได้ปรากฏให้เห็นทางผัสสะ แนวคิดนี้สอดคล้องกับทฤษฎีทางวรรณกรรมและทางจิตรกรรมของมาลลาร์เม ในบทความหลายๆ ชิ้น มาลลาร์เมมักย้ำให้เห็นถึงการปฏิเสธท่าทีในการมองวรรณกรรมและศิลปะแบบกระฎุมพี ที่เป็นเรื่องของความบันเทิงความพอใจและความงดงาม รวมถึงการเชิดชูความเป็นปัจเจก ไม่ว่าจะเป็นของตัวกวีเองหรือของสิ่งที่นำเสนอ แต่มุ่งท้าทายด้วยนัยยะทางการเมืองและนัยยะที่เหนือจากความจริงที่ปรากฏ มาลลาร์เมกล่าวถึง "กวีนิพนธ์บริสุทธิ์" โดยเชื่อว่า สุนทรีย์ของกวีนิพนธ์ควรจะอยู่ที่ความงามของภาษาไม่ใช่เนื้อหาหรือสิ่งที่นำเสนอแต่เป็นที่คำ ฉะนั้น เราควรอ่านกวีนิพนธ์ราวกับเป็นสิ่งๆ หนึ่งที่เป็นเอกเทศจากโลกภายนอก งานกวีนิพนธ์ในช่วงหลังของมาลลาร์เมได้หันเหไปสู่วัตถุภาวะของตัวบทกวีนิพนธ์เอง และปฏิเสธสิ่งที่อยู่นอกเหนือจากตัวกวีนิพนธ์

[14] แปลจาก Karl Marx and Friedrich Engels Engels, *the Communist Manifesto*, 1848.

เป็นแนวคิดที่ว่าไม่มีอะไรนอกจากวัตถุภาวะของความเป็นจริง ซึ่งในเชิงกวีนิพนธ์แล้ว คือการมุ่งความสนใจมาที่ "เครื่องมือ" และ "สื่อ" ที่ใช้ เช่น เสียง จังหวะจะโคน เค้าโครงของบทกวี โครงสร้างของประโยค และรวมไปถึงที่ว่างระหว่างบรรทัด ระหว่างประโยคและระหว่างคำ ในเชิงกวี "เครื่องมือ" และ "สื่อ" นี้หมายถึงตัวภาษาและหน้ากระดาษที่ปรากฏอยู่ตรงหน้าผู้อ่าน มากกว่าความสนใจว่ากวีนิพนธ์นั้น "เกี่ยวกับ" อะไร มากกว่าการนำเสนอแนวคิดใดๆ และมากกว่าความเป็นปัจเจกทั้งของผู้แต่งและของสิ่งที่นำเสนอ การไม่ให้ความสำคัญกับความเป็นจริงทางวัตถุของสิ่งที่นำเสนอที่อยู่ในโลกภายนอกแต่มาสนใจกับวัตถุภาวะของงานนั้นก็เหมือนกับแนวคิดเกี่ยวกับจิตรกรรมของมาลลาร์เมที่เขาเห็นในศิลปะของกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสม์ ที่สะท้อนให้เห็นในแนวคิดเกี่ยวกับการลดทอนองค์ประกอบเชิงภาพและตัดทอนกระบวนการสร้างงาน ตัดส่วนที่ไม่มีอยู่จริงๆ และตัดเกร็ดที่ไม่สำคัญออกไป เป็นการกลั่นตัวที่นำไปสู่จิตรกรรมที่บริสุทธิ์ จิตรกรรมที่สนใจสีและแสงมากกว่าสิ่งที่นำเสนอ ในเชิงทฤษฎีจิตรกรรมก็สอดคล้องกับกวีนิพนธ์ที่ปรากฏในบทความปี 1876 ในระดับหนึ่ง

อย่างไรก็ตามจะเห็นว่า แนวคิดเกี่ยวกับจิตรกรรมของมาลลาร์เมมักถูกตีขรุมไปเป็นแนวคิดเดียวกับในเชิงกวีนิพนธ์ อาจเป็นเพราะงานเขียนทางจิตรกรรมเป็นส่วนเล็กๆ ที่มักถูกการตีความกวีนิพนธ์ชี้นำไป รวมทั้งกวีนิพนธ์มักถูกตีขรุมรวมกันไปกับจิตรกรรมอิมเพรสชั่นนิสม์ว่าเป็นไปในทิศทางความคิดเดียวกัน โดยเฉพาะจากที่มาลลาร์เมกล่าวถึงกวีนิพนธ์ในเชิงอุปมาว่า "ไม่ใช่เป็นการวาดภาพของวัตถุ แต่เป็นการวาดภาพผลที่เกิดจากวัตถุ"[15] ซึ่งเป็นการให้ความสนใจต่อผลต่อผัสสะมากกว่าสิ่งที่นำเสนอ โดยนำไปสู่ความคิดว่าศิลปินอิมเพรสชั่นนิสม์มุ่งให้จิตรกรรมปรากฏต่อสายตาเท่านั้น โดยละทิ้งความสนใจต่อเนื้อหาหรือการนำเสนอ เทียบได้กับที่กวีนิพนธ์มุ่งไปที่ภาษาและหน้ากระดาษ แต่อย่างไรก็ตามกวีนิพนธ์และจิตรกรรมเป็นรูปแบบการแสดงออกที่ต่างกันในองค์ประกอบ อย่างยากที่จะเปรียบกันได้ตรงไปตรงมาและเป็นไปไม่ได้ที่จะตีขรุมรวมเข้าด้วยกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งองค์ประกอบของภาษาหรือ

[15] "Paint not the thing itself, but the effect that it produces." ในจดหมายที่มาลลาร์เมเขียนถึง Henri Cazalis ในปี 1864 ที่ได้กลายเป็นส่วนที่ถูกอ้างอิงถึงอยู่บ่อยๆ เพื่อเชื่อมโยงหลักในการสร้างกวีนิพนธ์และหลักการสร้างงานจิตรกรรมอิมเพรสชั่นนิสม์เข้าด้วยกัน.

หน้ากระดาษนั้นต่างจากสีฝีแปรงและผืนผ้าใบ กวีนิพนธ์สามารถแยกออกได้เป็นประโยค เป็นคำ เป็นตัวอักษรหรือเป็นช่องว่างซึ่งมีกฎระเบียบทางโครงสร้างรูปประโยคและไวยกรณ์เป็นตัวควบคุมอยู่ แต่สำหรับจิตรกรรมซึ่งขึ้นกับผัสสะของการรับรู้ทางสายตาแล้ว โครงสร้างทางภาพไม่สามารถแยกออกได้ชัดเจนดังเช่นโครงสร้างทางภาษาที่มีกฎทางไวยกรณ์มาควบคุมโครงสร้างประโยคอยู่ หากจุดมุ่งหมายในเชิงกวีของมาลลาร์เมคือการบิดเบือนผลักดันหรือเล่นกลกับรูปโครงสร้างทางภาษา แต่จิตรกรรมไม่มีโครงสร้างในลักษณะนั้น จึงไม่สามารถแยกองค์ประกอบทางโครงสร้างออกได้ว่าจะเป็นระนาบภาพ เป็นโครงสร้างสีหรือแสง หรือเป็นฝีแปรง ซึ่งมาลลาร์เมก็ไม่ได้พยายามทำความเข้าใจจิตรกรรมในเชิงของภาษาภาพที่ปรากฏต่อตาเห็น มาลลาร์เมสนใจแง่มุมที่ต่างออกไป กล่าวคือได้ปฏิเสธโครงสร้างของภาพที่เห็นได้ด้วยตา โดยได้กล่าวไว้ว่า "เส้นรอบรูปถูกกลืนกินโดยแสงอาทิตย์และถูกทำลายโดยที่ว่าง เส้นรอบรูปนั้นสั่นเทิ้ม หลอมละลายและระเหิดสู่บรรยากาศที่รายล้อม" สิ่งนี้แสดงให้เห็นว่ามาลลาร์เมไม่ได้เห็นว่าองค์ประกอบเชิงภาพไม่ว่าจะเป็นเส้นรอบรูป ตัวรูป สีหรือแม้แต่ฝีแปรงแต่ละฝีแปรงเป็นองค์ประกอบพื้นฐานหรือเป็นแก่นแท้ของจิตรกรรมดังที่ทฤษฎีศิลปะได้ดำเนินไปสู่ศตวรรษที่ยี่สิบ[16] แต่หากอ่านงานชิ้นนี้อย่างใกล้ชิดจะเห็นว่ามาลลาร์เมมุ่งไปสู่แนวคิดที่ต่างออกไป

มาลลาร์เมสนใจภาวะที่อยู่นอกเหนือกายภาพที่ปรากฏเป็นภาพให้เห็น โดยใช้คำว่า "แสง" "ที่ว่าง" และ "อากาศธาตุ" หลายครั้งซึ่งมาลลาร์เมกล่าวว่าเป็น "การต่อสู้กันระหว่างพื้นผิวและที่ว่าง ระหว่างสีสันและอากาศธาตุ" ซึ่งเป็น "การต่อสู้เพื่อแสดงถึงสัจจะในธรรมชาติ เป็นสัจจะที่เป็นนิรันดร์ แต่ยังคงเป็นสิ่งใหม่สำหรับคนส่วนใหญ่" ซึ่งสิ่งนี้เป็นแก่นแท้และเป็นที่มาของงานจิตรกรรม หากคำนึงถึงทัศนะทางการเมืองฝ่ายซ้ายในการตีความแล้ว ดังเช่นการตีความ *the Communist Manifesto*

[16] ซึ่งนำไปสู่ทฤษฎีศิลปะแบบ formalist จาก Clive Bell ไปจนถึง Clement Greenberg สู่การเป็นทฤษฎีศิลปะแบบไม่สนใจการนำเสนอไม่สนใจเนื้อหาของจิตรกรรม แต่เป็นการให้ความสนใจต่อสื่อ การใช้สื่อในการสร้างงานและระนาบภาพเท่านั้น หากทำความเข้าใจทฤษฎีทางจิตรกรรมในลักษณะนี้อย่างที่สืบต่อมาในศตวรรษที่ยี่สิบแล้ว จะเห็นได้ว่าไม่ได้ขัดแย้งกับทฤษฎีวรรณกรรมของมาลลาร์เม ที่เชื่อว่าองค์ประกอบทางศิลปะจะต้องถูกลดทอนได้ถึงที่สุดไปสู่ความบริสุทธิ์ ไม่ว่าจะเป็นแนวคิดเรื่อง significant form ของ Clive Bell หรือการให้ความสนใจกับตัวสื่อที่ปรากฏในงานของ Greenberg.

ก็อาจเข้าใจได้ว่า เป็นอุปมาไปสู่สิ่งที่ตาไม่เห็นซึ่งก็คือแรงงาน (labour) ที่อยู่เบื้องหลังวัตถุหรือจิตรกรรมที่ปรากฏก็เป็นไปได้ แต่ถ้ามองความพยายามในบทความหลายชิ้นที่อธิบายกวีนิพนธ์ว่าจะพาไปหาสิ่งที่อยู่นอกเหนือความเป็นจริงที่ตาเห็นโดยไม่ใช่ไปหาอุดมคติใดๆ แต่เป็นองค์ประกอบทางวัตถุที่ยิบย่อยลงไปกว่าโครงสร้างเชิงภาพ หากแต่คำว่า "แสง" "ที่ว่าง" และ "อากาศธาตุ" หมายถึงสิ่งที่เป็นอณูขนาดเล็กกว่าองค์ประกอบพื้นฐานทางจิตรกรรม หรือเป็นเพียงตัวสื่อทางวัตถุในการสร้างงานเท่านั้น มาลลาร์เมเห็นว่า จิตรกรรมนั้นเกิดขึ้นจากองค์ประกอบที่แยกย่อยสลายรูปลงไปอีกจนไม่เหลือแม้องค์ประกอบพื้นฐานทางวัสดุทางจิตรกรรม โดยมาลลาร์เมกล่าวต่อไปอีกว่าเป็น "การรับเอาอากาศธาตุให้เป็นสื่อเพียงสื่อเดียวที่ใช้สร้างงาน"[17] และกล่าวถึงว่าองค์ประกอบพื้นฐานของจิตรกรรมจะสูญสลายกลายเป็นอากาศธาตุไป หากมองข้ามทฤษฎีแบบฟอร์มอลลิสม์ (formalism) หรือการอุปมาไปสู่แนวคิดแบบมาร์กซ์แล้ว จะต้องมองย้อนกลับไปที่ต้นกำเนิดทางปรัชญาของมาร์กซ์โดยเฉพาะปรัชญาโบราณ วิทยานิพนธ์ปริญญาเอกของมาร์กซ์ นั้นเกี่ยวกับปรัชญาแบบอณูนิยม (Atomism) ของกรีกโบราณ[18] การศึกษางานเขียนของมาร์กซ์หลายๆ ชิ้นชี้ให้เห็นถึงรากฐานความคิดแบบอณูนิยมว่ามีอิทธิพลต่อแนวคิดวัตถุภาวะนิยม (materialism) ของมาร์กซ์มาโดยตลอด ไม่ว่าจะเป็นทัศนะต่อประวัติศาสตร์หรือการทำความเข้าใจสังคม นอกจากนี้ ยังแสดงออกมาใน *The Communist Manifesto* ในส่วนที่กล่าวว่า "สิ่งที่มีตัวตนทั้งหลายได้ละลายสู่อากาศ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่างๆ ได้ถูกทำให้เป็นสิ่งธรรมดา ในที่สุดมนุษย์ก็จะถูกกดดันให้เผชิญกับสภาวะที่แท้จริงของชีวิต และเผชิญหน้ากับความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กันเองอย่างตาสว่างไม่งมงาย"[19] ซึ่งเป็นกระบวนความคิดที่เบอร์แมนใช้ทำความเข้าใจรูปแบบของประสบการณ์สมัยใหม่ที่นักเขียนและศิลปินสมัยใหม่แสดงออกมา อย่างไรก็ดี เบอร์แมนไม่ได้ให้ความสนใจลึกลงไปสู่รากฐานแนวคิดวัตถุภาวะนิยมของมาร์กซ์อย่างจริงจัง

---

[17] แปลจาก Stéphane Mallarmé, "The Impressionists and Edouard Manet."

[18] Marx ทำวิทยานิพนธ์ภายใต้หัวข้อ "ข้อแตกต่างระหว่างปรัชญาธรรมชาติของ Democritus และของ Epicurus" (The Difference Between the Democritean and Epicurean Philosophy of Nature) ซึ่งส่ง University of Jena ในปี 1841.

[19] แปลจาก Karl Marx and Frederick Engels, *the Communist Manifesto*, 1848.

ปรัชญาแบบอณูนิยมเป็นแนวทางวัตถุภาวะนิยมของกรีกโบราณที่ปรากฏในแนวคิดของเดโมครีตัส (Democritus) ที่เชื่อว่าสสารทุกอย่างเกิดจากการมารวมกันขององค์ประกอบขนาดเล็กที่สุดซึ่งเรียกว่า "อะตอม" (atom) อะตอมมีอยู่ตลอดมาและตลอดไป ไม่มีการเกิดขึ้นใหม่และไม่มีการดับสูญไป ไม่สามารถแบ่งแยกออกได้อีก โดยระหว่างอะตอมจำนวนมหาศาลนั้นจะมีที่ว่าง (void) อยู่ อะตอมและที่ว่างเท่านั้นที่มีตัวตนอยู่จริง ไม่มีโลกทางอุดมคตินอกเหนือจากภาวะทางวัตถุ แต่มนุษย์ก็ไม่สามารถเข้าถึงได้ด้วยผัสสะที่มี จักรวาลและธรรมชาติประกอบกันขึ้นด้วยกลไกของการรวมตัวของอะตอมที่มีที่ว่างอยู่ระหว่างกลาง ความแตกต่างที่ปรากฏต่อผัสสะ ให้เห็นได้ ให้สัมผัสได้หรือให้ได้ยินนั้น ไม่ได้เป็นความแตกต่างผันแปรที่มีอยู่ในคุณสมบัติทางวัตถุจริงๆ คุณสมบัติหรือลักษณะของสสารรวมทั้งที่ปรากฏต่อผัสสะของมนุษย์เช่น สี แสง รสชาติ หรือความรู้สึกร้อนหรือเย็น ล้วนมาจากการจัดวางตัวของอะตอมและที่ว่างเท่านั้น ซึ่งก็คือความแตกต่างและผันผวนในด้านความหนาแน่น การเคลื่อนที่และความถี่ของการสั่นไหวของอะตอม สัจจะของธรรมชาติคือการมองข้ามสภาพสสารที่เป็นรูปอยู่โดยแบ่งแยกออกให้เป็นอณูที่เล็กมากๆ สัจจะนั้นเป็นมากกว่าสิ่งที่ปรากฏต่อผัสสะและไม่ใช่อุดมคติที่อยู่เหนือวัตถุภาวะของสสาร

หากทำความเข้าใจมาลลาร์เมในแง่มุมที่ต่างจากเบอร์แมนโดยให้ความสนใจที่แนวคิดอณูนิยมที่เป็นรากฐานของปรัชญาของมาร์กซ์ จะเห็นได้ว่ามีลักษณะแนวคิดไปในทิศทางเดียวกันกับปรัชญาแบบอณูนิยม โดยมาลลาร์เมชี้ให้เห็นว่าการรับรู้ผ่านผัสสะนั้นไม่เพียงพอที่จะนำไปสู่สัจจะ เพราะขึ้นกับปัจเจกมากเกินไป ตรงนี้เองที่ขัดแย้งกับทฤษฎีอิมเพรสชั่นนิสม์และทฤษฎีแบบฟอร์มอลลิสม์ เนื่องจากให้ความสนใจต่อวัตถุภาวะที่ปรากฏต่อผัสสะในงานจิตรกรรมเท่านั้น โดยไม่ได้มุ่งแสวงหาสัจจะจากสิ่งที่อยู่นอกเหนือผืนผ้าใบและไม่สนใจกับสิ่งที่ไม่ปรากฏต่อตาเห็น ทฤษฎีศิลปะแบบฟอร์มอลลิสม์เห็นว่าจิตรกรรมเป็นเรื่องของสิ่งที่ปรากฏอยู่ต่อหน้าสายตาบนระนาบภาพผืนผ้าใบและสี และคงจะเป็นการรวบรัดเกินไปหากจะบอกว่ามาลลาร์เมเห็นว่าจิตรกรรมควรละทิ้งสภาวะรูปไปสู่องค์ประกอบที่เป็นอณูเล็กลง[20] แต่มาลลาร์เมมุ่งไป

[20] ซึ่งทั้งนี้ไม่ใช่การลดขนาดของฝีแปรงให้มีขนาดเล็กลงไปอีก ดังเช่นวิธีการทางจิตรกรรมแบบ pointillism ที่จิตรกรอย่าง Georges Seurat เป็นผู้ทำให้จิตรกรรมแสดงออกถึงลักษณะว่าเป็นผลงานของจักรกล แม้อาจสะสอดคล้องกับสัณฐานของความเป็นจริงตามแบบอณูนิยม.

ยังแง่มุมทางศิลปะที่มากกว่าการให้ผัสสะเป็นตัวกำหนดทุกสิ่งทุกอย่าง คำว่า "อากาศธาตุ" และ "ที่ว่าง" ซึ่งมาลลาร์เมใช้นั้นสะท้อนแนวทางอณูนิยมออกมาโดยจะเป็นการมองให้ลึกไปกว่าผัสสะทางการมองเห็น ซึ่งประเด็นนี้เองที่อาจนำไปสู่การคิดในเชิงภาวะวิทยา (ontology) เกี่ยวกับจิตรกรรมในแง่หนึ่ง จริงๆ แล้วก็ไม่ได้เป็นสิ่งที่แปลกแยกนักหากสนใจทฤษฎีทางวรรณกรรมของมาลลาร์เมที่เชื่อว่ามีแง่มุมทางอภิปรัชญา (metaphysical) หรือเชิงวิญญาณ (spiritual) อยู่ในวัตถุภาวะของกวีนิพนธ์[21] บทความชิ้นนี้วางอยู่บนฐานความคิดแบบอณูนิยม มาลลาร์เมกล่าวถึงความไม่ต่างกันระหว่างจิตรกรรมและอากาศธาตุ โดยชี้ให้เห็นว่าวัตถุภาวะของงานจิตรกรรมนั้นไม่ได้มีเสถียรภาพได้ด้วยตัวของมันเอง แต่สามารถเปลี่ยนแปลงไปมาสู่กันและกันได้ตลอด จากอากาศธาตุสู่จิตรกรรม จากวัตถุสู่สิ่งซึ่งไร้รูป เหมือนกับอะตอมที่แยกตัวออกและรวมตัวขึ้นมาอีก จากอากาศธาตุสู่องค์ประกอบภาพ และจากองค์ประกอบเชิงภาพกลายเป็นอณูของอากาศธาตุ มาลลาร์เมยังกล่าวถึงการสั่นและจังหวะที่เกิดจาก "อากาศธาตุ" และ "ที่ว่าง" ซึ่งสำหรับมาลลาร์เมแล้วสิ่งนั้นเองที่ทำให้สัจจะแสดงตนออกมา เพราะสัจจะนั้นไม่ได้เกิดจากความแตกต่างของรูปทรง ของสีหรือแสงดังที่ปรากฏต่อสายตา แต่เกิดจากองค์ประกอบที่เป็นอณูขนาดเล็กเหมือนๆ กันซึ่งไม่เคยอยู่นิ่ง ความเหมือนดังกล่าวเป็นทั้งการปฏิเสธว่าความเป็นปัจเจกนั้นมีอยู่จริง ทั้งในงานศิลปะ ทั้งการเป็นปัจเจกของการผลิตงาน และความเป็นปัจเจกของสิ่งที่นำเสนอ หากตามแนวคิดนี้จิตรกรรมประกอบด้วยองค์ประกอบสองสิ่งนั่นก็คือ อณูขนาดเล็กของอากาศธาตุและที่ว่างที่เหมือนกันหมด หรือหากตีความในเชิงสังคมการเมืองซึ่งเป็นประเด็นที่มีอยู่ตลอดในบทความของมาลลาร์เมเช่นแนวคิดประชาธิปไตย สิทธิในการออกเสียงเลือกตั้งทั่วหน้าและความเท่าเทียมกันทางสังคม ก็อาจทำความเข้าใจแนวคิดอณูนิยมว่าเป็นอุปมาเชิงการเมืองได้

อย่างไรก็ดี การทำความเข้าใจแนวคิดอณูนิยมว่า เป็นอุปมาในเชิงการเมืองก็ไม่ดูจะไม่เพียงพอที่จะอธิบายถึงสถานะหรือสภาวะของงานจิตรกรรมได้ ไม่สามารถ

---

[21] ชัดเจนในงานเขียนของมาลลาร์เมโดยเฉพาะ "The Book : A Spiritual Instrument" (1895) และ "Mystery in Literature" (1896) ทั้งสองบทความตีพิมพ์ครั้งแรกในวารสาร *La Revue Blanche*.

อธิบายถึงว่า จิตรกรรมสมัยใหม่เป็นการละทิ้งเนื้อหาหรือการนำเสนอได้ และยังไม่สามารถอธิบายถึงหลักการอัตตาณัติ (autonomy) ของศิลปะสมัยได้ เนื่องจากเห็นได้ชัดว่ายังขึ้นกับสังคมและการเมืองอยู่ไม่ว่าทางใดก็ทางหนึ่ง แนวคิดคล้ายกันนี้ปรากฏในงานเขียนของ จอร์จส์ บาทายล์ (Georges Bataille) เพราะว่านอกจากบาทายล์จะใช้อุปมาในเชิงอณูนิยมมาอธิบายถึงแนวคิดหลักเกี่ยวกับอัตวิสัยแล้ว เขายังพยายามทำความเข้าใจงานของมาเน่ต์ด้วยแนวคิดดังกล่าว[22] แนวคิดสำคัญอันหนึ่งของบาทายล์ที่วางอยู่บนทัศนะแบบอณูนิยมคือแนวคิดวัตถุภาวะนิยมมูลฐาน (base materialism) ซึ่งเป็นรากฐานความคิดที่บาทายล์ใช้ในการทำความเข้าใจปรากฏการณ์ทางสังคมหลายๆ อย่าง รวมไปถึงจิตรกรรมสมัยใหม่โดยเฉพาะงานของมาเน่ต์ แนวคิดดังกล่าวเห็นว่า ทุกสิ่งทุกอย่างไม่ว่าจะสูงชั้นหรือต่ำชั้น ศักดิ์สิทธิ์หรือสกปรกที่ปรากฏให้เห็นต่างกันนั้นไม่มีเสถียรภาพอยู่ในตัวเอง เป็นเพราะทุกสิ่งทุกอย่างล้วนมีองค์ประกอบพื้นฐานเหมือนกัน ซึ่งบาทายล์ชี้ให้เห็นว่า ทุกสิ่งทุกอย่างถ่ายเทถึงกันและเปลี่ยนแปลงสู่กันและกันได้เสมอ ซึ่งมาจากอุปมาของโลกทัศน์แบบอณูนิยม บาทายล์กล่าวว่าจิตรกรรม "โอลิมเปีย" ของมาเน่ต์นั้นเป็นการมุ่งไปสู่จิตรกรรมที่เนื้อหาและการนำเสนอถูกละทิ้งทำลายไป ซึ่งจิตรกรรมได้กลายเป็น "บทเพลงต่อสายตาได้ด้วยตัวของมันเอง เป็นรูปทรงและสีสันที่มาประสานกัน" และกล่าวต่อไปอีกว่า "สิ่งที่สำคัญบนผืนผ้าใบของมาเน่ต์ไม่ใช่เนื้อหาแต่เป็นการสั่นไหวของแสง"[23] หากทำความเข้าใจงานเขียนของบาทายล์ให้ลึกลงไปอีก รวมทั้งคำนึงถึงอุปมาของการเสื่อมสลายและการสูญเสียการควบคุมที่มีอยู่ในงานเขียนของบาทายล์มาโดยตลอด ก็จะเห็นถึงแนวคิดที่ไปในทำนองเดียวกับมาลลาร์เม อีฟ-อเลน บอยส์ (Yve-Alain Bois) ที่กล่าวถึงแนวคิดทางศิลปะของบาทายล์ว่า มักถูกมองไปในทิศทางเดียวกับทฤษฎีฟอร์มอลลิสม์

---

[22] Georges Bataille, *Manet,* Austryn Wainhouse and James Emmons, Skira, Geneva, 1955.

[23] Rosalind Krauss, "Antivision", *October* vol. 36, MIT Press, Cambridge, 1986 : 147. อ้างอิงจาก Georges Bataille, *Manet,* Austryn Wainhouse and James Emmons, Skira, Geneva, 1955 : 36, 103. "painting (is)... for its own sake, a song for the eyes of interwoven forms and colors... I would stress the fact that what counts in Manet's canvasses is not the subject, but the vibration of light."

ซึ่งหากพิเคราะห์อย่างจริงจังแล้วจะพบว่าต่างไปจากนั้นมาก โดยเฉพาะหากพิจารณาแนวคิดวัตถุภาวะนิยมมูลฐาน (base materialism) ซึ่งเป็นรากฐานความคิดของงานเขียนที่บาทายล์เขียนเกี่ยวกับมาเน่ต์ การละทิ้งหรือทำลายเนื้อหาของงานจิตรกรรมเพื่อมุ่งไปสู่ระนาบภาพบนผืนผ้าใบนั้น ไม่อาจกล่าวได้ว่าเป็นการมุ่งไปสู่ "จิตรกรรมบริสุทธิ์" (pure painting) ที่ละทิ้งการนำเสนอ แต่เป็นการไปสู่จิตรกรรมที่ "ไม่บริสุทธิ์" (impure) โดยยึดแนวคิดความไม่บริสุทธิ์ อันเป็นแนวคิดสำคัญอันหนึ่งของบาทายล์ที่กล่าวว่าไม่บริสุทธิ์เป็นเพราะว่า "โอลิมเปีย" เป็นการมุ่งหน้าท้าทายทำลายเนื้อหาที่มาจากขนบทางศิลปะ ซึ่งบอยส์กล่าวว่าไม่ได้เป็นการไม่สนใจเนื้อหา แต่มาจากความสนใจที่จะมุ่งทำลายให้สลายไป โดย "โอลิมเปีย" นั้นเป็นงานที่วางอยู่บนแนวคิดภาวะนิยมมูลฐาน (base materialism) ที่ทำลายความต่างระหว่างงานศิลปะตามขนบชั้นสูงและงานที่ดูสกปรก (ทั้งในความหมายของลักษณะการวาดและเนื้อหา รวมทั้งที่สะท้อนในดังคำวิจารณ์หลายชิ้นที่ว่ามีสีผิวเหมือนศพ) บาทายล์กล่าวถึงลักษณะงานของมาเน่ต์ว่า "เป็นเพื่อทำลายเนื้อหาและสร้างขึ้นใหม่ด้วยพื้นฐานที่ต่างออกไป สิ่งนี้ไม่ได้เป็นการเพิกเฉยไม่สนใจต่อเนื้อหา แต่เป็นเหมือนกับการบูชายัญที่จะทำกับอะไรกับเหยื่อหรือแม้จะสังหารก็ได้ อย่างไรก็ตามสิ่งนี้ไม่ใช่การไม่สนใจเพิกเฉยต่อเหยื่ออย่างแน่นอน" และบาทายล์กล่าวต่ออีกว่า "ไม่มีจิตรกรคนใดที่สนใจมุ่งที่เนื้อหาอย่างมาก (ได้เท่ากับมาเน่ต์) ไม่ใช่ด้วยความหมาย ด้วยสิ่งที่สูงขึ้นไปกว่าและมีความหมายกว่าการสื่อความหมาย"[24] ซึ่งตรงนี้เองที่สอดคล้องกับแง่มุมทางอภิปรัชญาที่มีอยู่ในทั้งวัตถุภาวะของทั้งกวีนิพนธ์และจิตรกรรมตามแนวคิดของมาลลาร์เม การเชื่อมโยงแนวคิดเกี่ยวกับจิตรกรรมของมาลลาร์เมเข้ากับงานเขียนเกี่ยวกับจิตรกรรมของบาทายล์อาจไม่ได้เป็นหนทางที่ไปด้วยกันได้ง่ายนัก เพราะในงานเขียน

[24] Georges Bataille, *Manet*, Rizzoli, New York, 1983 : 95. อ้างอิงใน Yve-Alain Bois, "The Use value of 'Formless'", *Formless : a User Guide*, Yve-Alain Bois and Rosalind Krauss, Zone Books, New York, 1999 : 21. "To Break up the subject and re – establish it on a different basis is not to neglect the subject; so it is in a sacrifice, which take liberties with the victim and even kills it, but cannot be said to neglect it. ... No painter more heavily invested the subject, not with meaning, but with that which goes beyond and is more significant than meaning."

ทั้งหมดของทั้งสองท่านนี้ งานเขียนเกี่ยวกับจิตรกรรมเป็นส่วนเล็กๆ ของกิจทางวรรณกรรมทั้งหมด การทำความเข้าใจแนวคิดเกี่ยวกับศิลปะของมาลลาร์เมก็ควรถูกเปิดทางไปมากกว่าที่เป็นอยู่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการที่มักจะถูกรวบเข้าไว้กับทฤษฎีศิลปะที่ปฏิเสธการนำเสนอ หรือแบบฟอร์มอลลิสม์ที่ดูจะเป็นการทำความเข้าใจแนวคิดเกี่ยวกับจิตรกรรมของมาลลาร์เมในเพียงมิติเดียว หากควรทำความเข้าใจควบคู่ไปกับทฤษฎีทางวรรณกรรมที่มากกว่าข้อจำกัดของทฤษฎีศิลปะแบบฟอร์มอลลิสม์ที่มักนำไปถึงแนวคิดของคลีเมนท์ กรีนเบอร์ก (Clement Greenberg) ก็อาจนำไปสู่จุดมุ่งหมายที่ไม่ใช่เพียงที่รูปแบบ (form) แต่แนวคิดแบบอณูนิยมเป็นเครื่องมือไปสู่การทำลายข้อแตกต่างเชิงปรัชญาที่มีมายาวนาน นั่นก็คือ การแยกกันระหว่างความเป็นจริง (the real) และอุดมคติ (the ideal) อันเป็นการก้าวข้ามข้อจำกัดของการวิจารณ์ศิลปะที่แยกรูปแบบ (form) ออกจากเนื้อหา (content) อันเป็นประเด็นสำคัญของศิลปะสมัยใหม่โดยรวม ฉะนั้น การทำความเข้าใจบทความชิ้นนี้ของมาลลาร์เมควรเป็นมากไปกว่าการทำความเข้าใจจิตรกรรมอิมเพรสชั่นนิสม์ในเชิงทฤษฎี มากกว่าเป็นเพียงการทำความเข้าใจปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมในประวัติศาสตร์ แต่ควรมุ่งไปสู่การทำความเข้าใจแนวคิดทฤษฎีศิลปะของมาลลาร์เมในเชิงปรัชญา