วารสารยุโรปศึกษา ปีที่ 23 ฉบับที่ 2
กรกฎาคม-ธันวาคม 2558

ภาพจิตรกรรม *Les Hasards heureux de l'escarpolette*: ภาพโป๊แต่ไม่เปลือย

พิริยะดิศ มานิตย์

บทคัดย่อ

ภาพจิตรกรรม *Les Hasards heureux de l'escarpolette* ของศิลปิน ฌอง-ออนอเร ฟราโกนาร์ เป็นผลงานชิ้นเอกของศิลปะสกุลโรโกโก สะท้อนโลกทัศน์แบบเสเพลอันเป็นวิถีชีวิตของชนชั้นสูงในช่วงก่อนการปฏิวัติใหญ่ของฝรั่งเศส ลักษณะเด่นของภาพจิตรกรรมนี้อยู่ที่การแสดงนัยทางเพศโดยที่ไม่ต้องใช้ภาพเปลือย การอ่านภาพโดยอาศัยแนวทางทางจิตวิเคราะห์จะช่วยให้เห็นนัยดังกล่าวได้เด่นชัด

Abstract

Jean-Honoré Fragonard's *Les Hasards heureux de l'escarpolette* is one of Rococo movement masterpieces. The painting reflects a libertine lifestyle of the aristocracy during the pre-Revolution period in France. It is also fascinating in the fact that it implies sexual connotations without nudity. Psychoanalytical reading helps to unearth those connotations.

ภาพจิตรกรรม Les Hasards heureux de l'escarpolette[1]

1 ภาพจาก: https://labalancoiredefragonard.files.wordpress.com/2014/03/fragonard-balanc3a7oire.jpg

ภาพจิตรกรรม Les Hasards heureux de l'escarpolette (พอจะแปลเป็นไทยได้ว่า "ความบังเอิญอันน่าชื่นมื่นจากชิงช้าอันนั้น" - อย่างไรก็ตามจะใช้ชื่อเดิมภาษาฝรั่งเศสโดยตลอดและขอเรียกสั้นๆ ว่า Les Hasards) เป็นผลงานเอกของจิตรกรฝรั่งเศส ฌอง-ออนอเร ฟราโกนาร์ (Jean-Honoré Fragonard, 1732-1806) ผลงานชิ้นนี้เป็นภาพวาดสีน้ำมันบนผ้าใบ (l'huile sur toile) ขนาด 81x65 เซนติเมตร วาดเสร็จเมื่อ ค.ศ. 1767 ปัจจุบันจัดแสดงที่พิพิธภัณฑ์วอลเลซ (Wallace Collection) ณ กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ

ฟราโกนาร์เป็นศิลปินเอกแห่งศตวรรษที่ 18 อันเป็นยุคสมัยที่บรรดาศิลปินเริ่มแสวงหาแนวทางใหม่ๆ ในการสร้างสรรค์งานศิลปะ ทั้งนี้เป็นเพราะว่าในช่วงก่อนหน้านี้หรือตั้งแต่ศตวรรษที่ 17 เป็นต้นมา ศิลปะคลาสสิก (l'art classique) เป็นสุนทรียศาสตร์กระแสหลัก ซึ่งมีเกณฑ์สำคัญอยู่ 5 ประการ คือ หนึ่ง เรื่องราว (le sujet) ที่ศิลปินนำมาวาดในงานของตนนั้นพึงนำมาจากปกรณัมกรีก (La prédominance des thèmes mythologiques) เพราะเป็นเรื่องราวที่เชิดชูคุณค่าแห่งความสง่างาม ความกล้าหาญ และความซื่อตรง สอง เส้นสำคัญกว่าสี (La primauté du dessin sur la couleur) คุณค่าและความสมบูรณ์แบบของงานจิตรกรรมอยู่ที่ลายเส้นอันคมชัด ซึ่งยังผลให้สิ่งต่างๆ ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมนั้นมองแยกออกจากกันได้ชัดเจนไม่คลุมเครือ สาม องค์ประกอบต่างๆ อยู่ด้วยกันอย่างเป็นระบบเคร่งครัด (La composition austère et architecturée) ศิลปินคลาสสิกมิได้จัดวางองค์ประกอบต่างๆ อย่างสะเปะสะปะ หากแต่คำนวณอย่างดีตามหลักเรขาคณิตว่าองค์ประกอบใดจะอยู่ที่ใดของภาพ ทั้งนี้โดยแบ่งพื้นที่ของภาพเป็นสัดส่วน เช่นครึ่งบนครึ่งล่าง ซีกซ้ายซีกขวา หรือแบ่งเป็นสามส่วนเท่ากันทั้งในแนวตั้งและในแนวนอน จากนั้นจึงจัดวางองค์ประกอบต่างๆ ลงบนสัดส่วนที่ได้แบ่งไว้ล่วงหน้า จนกลายเป็นภาพที่องค์ประกอบต่างๆ นั้นสอดรับสมส่วนกัน สี่ ความหยุดนิ่ง (Les attitudes figées) หมายความว่า ตัวละครที่ปรากฏในจิตรกรรมแบบคลาสสิกนั้นปราศจากการเคลื่อนไหว เสมือนว่าบรรดาเทพเทวีจากปกรณัมกรีกทั้งหลายนั้นได้ยุติกิจกรรมต่างๆ แล้วมา "โพสต์ท่า" เป็นแบบให้ศิลปินวาด ห้า ไม่แสดงอารมณ์ (Le refus du dramatique et du théâtral) กล่าวคือ ศิลปะคลาสสิกเป็นศิลปะที่เรียบง่าย เน้นด้านเหตุผลและสติปัญญา ไม่แสดงอารมณ์

ฟูมฟาย[2] เหล่านี้คือหลักการของศิลปะสกุลคลาสสิก อย่างไรก็ตามเมื่อเวลาล่วงเลยไปสุนทรียศาสตร์ดังกล่าวกลับกลายเป็นคุกที่จองจำความคิดสร้างสรรค์ของศิลปิน กฎระเบียบอันเคร่งครัดบีบบังคับให้ศิลปินวาดภาพในแบบเดียวกัน กลายเป็นความจำเจจืดชืด กระทั่งถึงจุดหนึ่งซึ่งคนที่อยู่ในกรอบจำนวนไม่น้อยเริ่มแสวงหาเสรีภาพเพื่อออกจากกรอบนั้น

เส้นทางความเป็นจิตรกรของฟราโกนาร์นั้นอันที่จริงเมื่อแรกเริ่มก็เป็นถนนที่มุ่งไปสู่การเป็นศิลปินสกุลกระแสหลัก เขาเข้าเรียนที่ "สำนักหลวงแห่งนักเรียนในพระราชูปถัมภ์" (l'École royale des élèves protégés) ซึ่งตั้งเมื่อ ค.ศ. 1749 มีจุดมุ่งหมายฝึกปรือศิลปินรุ่นเยาว์ให้ชำนาญการศิลปะตามแบบขนบจารีตที่สืบทอดกันมา กระทั่งเจนจัดเพียงพอที่จะสอบแข่งขันชิงทุนไปเรียนต่อที่ราชบัณฑิตยสภาแห่งฝรั่งเศส ณ กรุงโรมต่อไป (le concours académique) ในยุคสมัยนั้นประเภทงานจิตรกรรมที่ถือว่าสูงส่งที่สุดได้แก่ ภาพวาดเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ (le genre historique) ดังนั้นนอกจากวิชาศิลปะแล้ว ฟราโกนาร์ยังได้เรียนวิชาประวัติศาสตร์ วรรณคดีและภูมิศาสตร์ด้วย ฟราโกนาร์มีพรสวรรค์ในการวาดภาพประเภทดังกล่าวและใน ค.ศ. 1756 เขาก็ได้ไปฝึกวิชาที่ราชบัณฑิตยสภาแห่งฝรั่งเศส ณ กรุงโรม (l'Académie de France à Rome) สมใจ เป็นโอกาสให้เรียนรู้จากปรมาจารย์ชาวอิตาเลียนอยู่ถึง 5 ปี อย่างไรก็ตามหลังจากนั้นแล้ว ฟราโกนาร์กลับคลายความสนใจต่อศิลปะ "ขึ้นหิ้ง" อย่างจิตรกรรมประวัติศาสตร์ แล้วหันมาเอาดีทางจิตรกรรมอีกประเภทหนึ่งซึ่งมีศักดิ์ศรีเป็นรองอยู่มาก... นั่นก็คือ จิตรกรรมแนวรักๆใคร่ๆ (la peinture galante) หรือจิตรกรรมแนวอีโรติก (le genre érotique) นั่นเอง[3]

ในยุคที่ศิลปินจำนวนหนึ่งพยายามแหวกขนบคลาสสิกออกมานั้น ได้เกิดมีสุนทรียศาสตร์กระแสรองแนวใหม่และเริ่มเป็นที่นิยมขึ้นมาได้แก่ศิลปะแบบโรโกโก (le style rococo) ซึ่งเพิกเฉยต่อระเบียบอันเคร่งครัดของกฎ

2 เก็บความจาก François Giboulet et Michele MENGELLE-BARILLEAU, *La Peinture*. Paris: Nathan, 2006, p. 22.

3 ข้อมูลเชิงชีวประวัตินี้เก็บความจาก Guitemie Maldonado et al., *Chronologie de l'histoire de l'art, de la Renaissance à nos jours*. Paris : Hatier, 2015, pp. 216-217.

คลาสสิก แต่กลับจะนิยมเส้นโค้งและการใช้สีฉูดฉาด ซึ่งขัดกับขนบเดิมทั้งสิ้น คลาสสิกคือความขึงขังจริงจัง แต่จิตวิญญาณแบบโรโกโก (l'esprit rococo) แสดงความเรื่อยเปื่อย รักสนุกแบบเด็กๆ (la frivolité) ฉะนั้นแทนที่จะเสนอเรื่องราวของเทพผู้สง่างามในปกรณัม ศิลปินโรโกโกจะนิยมแสดงภาพบรรดาเหล่าข้าราชสำนักรวมกลุ่มสันทนาการกัน โดยมีพระราชวังแวร์ซายอันยิ่งใหญ่เป็นฉากหลัง อันที่จริง หลักการที่เป็นหัวใจของชาวโรโกโกก็คือการวาดภาพการใช้ชีวิตที่เป็นสุข โดยเฉพาะสุขอันเกิดจากสัมพันธ์แห่งรัก ด้วยเหตุนี้จึงเป็นธรรมดาอยู่เองที่ศิลปินกลุ่มนี้จะนิยมงานจิตรกรรมแนวรักๆ ใคร่ๆ หรือแนวอีโรติก อนึ่ง นิสัยใจคอของผู้คนในสมัยนั้นก็มีส่วนอยู่มากที่ทำให้จิตรกรรมในแนวดังกล่าวเป็นที่นิยมอย่างกว้างขวาง เพราะศตวรรษที่ 18 ช่วงก่อนการปฏิวัตินั้นถือได้ว่าเป็นยุคสมัยแห่งความเสเพล (un siècle de libertinage)[4] ผู้มีอันจะกินโดยเฉพาะอย่างยิ่งพวกชนชั้นเจ้านายชอบว่าจ้างจิตรกรให้วาดภาพที่มีนัยเชิงกามารมณ์ มีภาพหญิงเปลือยเป็นอาทิ ในสภาพแวดล้อมเช่นนี้ศิลปินโรโกโกที่โดดเด่นที่สุดได้แก่ ฟรองซัว บูเช (François Boucher, 1703-1770) ผู้ซึ่งถือได้ว่าเป็นครูของฟราโกนาร์ และมีฝีมือฉมังในการวาดภาพเปลือยสตรี ซึ่งมีลักษณะเด่นอยู่ที่การใช้สีขับเน้นผิวพรรณอันเปล่งปลั่งของสตรีนั้น ดังจะเห็นตัวอย่างได้จากกรณีของ มารี-ลูอีส โอ มอร์ฟี (Marie-Louise O'Murpy) สนมคนหนึ่งของกษัตริย์หลุยส์ที่ 15 ซึ่งได้ว่าจ้างบูเชให้วาดภาพเหมือน (le portrait) ในท่านอนเปลือย เจตนาเพื่อส่งภาพนั้นให้พระเจ้าแผ่นดิน...

4 Christophe Desaintghislain et al, *François, Littérature & Méthode*. Paris: Nathan, 1995, p. 177.

5 Giboulet et MENGELLE-BARILLEAU, *La Peinture*, p. 24; อันที่จริง คำว่า Le libertinage หมายถึงแนวปรัชญาและครรลองชีวิตอย่างหนึ่ง ซึ่งเริ่มก่อตัวมาตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 17 ในแวดวงนักคิดได้เกิดมีกลุ่มหัวเสรีที่มีแนวคิดที่เรียกรวมๆ ว่า le libertinage philosophique กล่าวคือ ไม่เชื่อศาสนา แต่นิยมความคิดที่เป็นเหตุเป็นผลและเป็นตัวของตัวเอง แต่นอกจากในหมู่นักคิดแล้ว ก็ยังมีคนอีกกลุ่มหนึ่งเรียกว่า le libertinage mondain หมายถึงพวกชนชั้นสูงที่ไม่ใยดีศีลธรรม ใช้ชีวิตเสเพลสุดโต่ง มุ่งแต่เสพย์สุขทางโลกโดยเฉพาะในทางกามารมณ์ ผู้เขียนมาเทความแปลคำ le siècle de libertinage ว่า ยุคสมัยแห่งความเสเพล ก็ในความหมายที่สองนี้

ภาพเหมือน มารี-ลูอีส โอ มอร์ฟี
หรือที่เรียกกันว่า L'Odalisque blonde (นางบำเรอผมทอง)
โดยศิลปิน ฟรองซัว บูเช, ค.ศ.1752 ภาพสีน้ำมัน ขนาด 59 x 73 เซนติเมตร
ปัจจุบันจัดแสดงที่พิพิธภัณฑ์อัลเต ปีนาโกเทก (Alte Pinakothek) เมืองมิวนิค
ประเทศเยอรมนี[6]

6 ภาพจาก: https://byronsmuse.files.wordpress.com/2017/12/1751-boucher-a-portrait-of-marie-louise-omurphy.jpg

งานจิตรกรรม Les Hasards ซึ่งเป็นกรณีศึกษาของบทความนี้เป็นผลงานเอกชิ้นหนึ่งของค่ายโรโกโก ที่มาก็คือ ใน ค.ศ. 1767 เมอซิเยอ เดอ แซงญูเลียง (Monsieur de Saint-Julien) อยากได้ภาพเหมือนของภรรยาลับ จึงว่าจ้างฟราโกนาร์ แต่ความที่อยากให้ภาพนั้นหวือหวา จึงได้กำหนดให้ศิลปินวาดภาพภรรยาลับนั้นนั่งอยู่บนชิงช้า และให้พระรูปหนึ่งแกว่งชิงช้านั้น ส่วนสุภาพบุรุษผู้ว่าจ้างขอนอนอยู่ที่พุ่มไม้ใต้ชิงช้า ในตำแหน่งที่เอื้อต่อการมองเห็นขาของสาวน้อยและอะไรต่อมิอะไรอีกมาก...[7] ลำพังเจตนารมณ์ของผู้ว่าจ้างก็พอทำให้แลเห็นได้ว่า จิตวิญญาณอันหล่อเลี้ยงงานจิตรกรรมชิ้นนี้เป็นจิตเสเพลไม่นำพาต่อหลักศีลธรรมใดๆ ทั้งสิ้น ถึงขนาดนำพระสงฆ์องค์เจ้ามาเกี่ยวด้วยกับกิจทางกามารมณ์เช่นนั้น อนึ่งพึงสังเกตด้วยว่าการกำหนดให้ "นางเอก" ของภาพอยู่บนชิงช้าที่แกว่งไกวนั้น ดูจะส่อเจตนาที่ขัดต่อขนบคลาสสิกที่เน้นการไม่ไหวติงของบุคคลภายในภาพ

ประเด็นที่ต้องการนำมาอภิปรายในที่นี้ก็คือ ในงานจิตรกรรมของฟราโกนาร์ที่มีนัยเชิงกามารมณ์นั้น นายแบบนางแบบของเขายังคงใส่เสื้อผ้าอยู่ครบ ต่างจากงานของบูเชผู้เป็นครู กล่าวได้ว่าฟราโกนาร์วาดภาพ "โป๊" แต่ไม่เปลือย "เซ็กซี่" แต่ไม่อนาจาร ฌอง โตราวาล (Jean Thoraval) และคณะผู้เขียนตำราอารยธรรมฝรั่งเศสเล่มสำคัญ เคยกล่าวชื่นชมไว้ว่า

> *Son extrême habileté à ne pas dépasser les limites du bon goût, son exquise délicatesse dans le traitement des sujets les plus osés, la fraîcheur délicieuse de ses femmes et la douceur lumineuse et fluide de ses coloris sauvent sa peinture de toute vulgarité et donnent à la sensualité qui s'en dégage des tonalités qui appartiennent à la vraie poésie.*[8]

---

7 Giboulet et MENGELLE-BARILLEAU, *La Peinture*, ::. 25.

8 Jean Thoraval et al., *Les grandes étapes de la civilisation française*. Paris : Bordas, 1967, p. 238.

ซึ่งพอจะแปลได้ ดังนี้

> *การไม่ก้าวล่วงเลยเขตแห่งรสนิยมอันดีโดยอาศัยความชำชองอย่างยิ่งยวด, การเสนอประเด็นที่หมิ่นเหม่อย่างที่สุดโดยอาศัยความละเอียดอ่อนขั้นวิเศษ, ภาพสตรีที่เปล่งปลั่งน่าลิ้มลองตลอดจนการระบายสีที่ออกแสงนวลนุ่มไหลลื่น, เหล่านี้ช่วยให้จิตรกรรมของเขา [ฟราโกนาร์] ไม่หยาบคายใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งยังทำให้เรื่องกามฉันท์ที่โดดเด่นออกมาจากภาพนั้นอยู่ในท่วงทำนองแห่งกวีนิพนธ์อย่างแท้จริง*

งานจิตรกรรม Les Hasards นั้นมีเรื่อง "กามฉันท์" อยู่แน่ไม่มีปัญหา แต่ในเมื่อศิลปินเป็นผู้ชำชองในการกล่าวถึงเรื่องหมิ่นเหมโดยไม่เสียรสนิยมอันดี ผู้ชมก็คงต้องขบคิดกันต่อไปว่าเรื่อง "หมิ่นเหม่" ที่ว่านั้นซุกซ่อนอยู่ที่ใดบ้าง

จิตวิเคราะห์ (la psychanalyse) เป็นศาสตร์ที่มีผู้สนใจนำมาใช้วิเคราะห์งานศิลปะอยู่เนืองๆ เพราะศาสตร์ดังกล่าวช่วยให้มองเห็นความหมายแฝงเร้นโดยเฉพาะที่เกี่ยวกับเรื่องเพศ ยกตัวอย่างเช่น ซิกมุนด์ ฟรอยด์ ผู้เป็นเจ้าสำนัก ก็ได้ตีความผลงานของ ลีโอนาโด ดา วินชี (Leonardo da Vinci) และเสนอว่าศิลปินอิตาเลียนผู้นี้ใช้งานศิลปะระบายความรู้สึกโหยหามารดาตลอดจนความเก็บกดรสนิยมแบบรักร่วมเพศ[9] นอกจากนี้ มาร์ตีน ลากาส (Martine Lacas) ผู้เชี่ยวชาญอีกคนหนึ่ง ก็ใช้ทฤษฎีของลากอง (Lacan) เรื่องความปรารถนา (le désir) วิเคราะห์งานจิตรกรรมเด่นๆ ตั้งแต่สมัยเรอแนสซองส์ถึงคริสต์ศตวรรษที่ 20[10] แต่ในที่นี้ขอกล่าวถึง นักวิจารณ์ชื่อ ฌอง แบลแมง-โนแอล (Jean Bellemin-Noël) เป็นพิเศษ เขาได้วิเคราะห์ตีความภาพวาดชิ้นหนึ่งของศิลปิน มาเน (Manet) แต่ก่อนที่จะเสนอการตีความนั้น แบลแมง-โนแอล ได้ตั้งข้อสังเกตที่น่าสนใจอย่างหนึ่งเกี่ยวกับการนำจิตวิเคราะห์มาตีความงานจิตรกรรม เขาย้ำเตือนว่าจิตวิเคราะห์คือการทำงานกับภาษา ในทางจิตเวชการรักษาแบบจิตวิเคราะห์ก็คือการที่จิตแพทย์ปล่อยให้คนไข้พูดทุก

9 Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris : Gallimards, 199?.

10 Martine Lacas, *Désir et peinture*, Paris : Seuil, 2011.

อย่างที่ผ่านเข้ามาในจิตใจในขณะนั้นอย่างมีเสรี แล้วจิตแพทย์ก็จะตีความ "คำพูด" เพื่อค้นหาสิ่งที่คนไข้เก็บกดซ่อนอยู่ในคำพูดนั้น เช่นเดียวกันกับในแวดวงวรรณกรรมศึกษา นักวิจารณ์ก็อาศัยภาษาเขียนหรือถ้อยคำของนักประพันธ์เพื่อตีความค้นหาความหมายแฝงเร้นของตัวบท ปัญหาก็คือ ภาพวาดหรืองานจิตรกรรม "พูด" ไม่ได้ ไม่มีถ้อยคำหรือตัวอักษรใดๆ จากภาพนั้นเป็นข้อมูลเบื้องต้นให้นักวิจารณ์ตีความ แบลแมง-โนแอลจึงสรุปว่า « Je ne crois pas possible d'interprèter *directement* le pictural »[11] ("ข้าพเจ้าไม่เชื่อว่าการตีความรูปโดยตรงนั้นจะกระทำได้") และเสนอต่อไปว่า ผู้วิเคราะห์จะต้อง "แปล" ภาพวาดให้เป็นภาษาพูดเสียก่อน (เขาใช้คำว่า « la restitution du discours implicite ») แล้วจึงตีความสัญลักษณ์จากภาษาพูดนั้น[12]

ในการตีความภาพ Les Hasards หากจะลองทำตามข้อเสนอของแบลแมง-โนแอล ก็คงจะแปลภาพดังกล่าวออกมาเป็นคำพูดได้ว่า

> *หญิงสาวคนหนึ่งนั่งชิงช้าที่พระรูปหนึ่งกำลังแกว่งให้ รองเท้าข้างหนึ่งของเธอหลุดกระเด็นเผยให้เห็นเท้าเปล่าเปลือย สุภาพบุรุษชนชั้นสูงคนหนึ่งครึ่งนั่งครึ่งนอนอยู่ที่พื้นใกล้ๆ ตรงตำแหน่งที่เอื้อให้มองเห็นขาของหญิงสาว และอื่นๆ (ซึ่งอาจเป็นที่มาของชื่อภาพ "ความบังเอิญอันน่าชื่นมื่นจากชิงช้าอันนั้น") เขาถอดหมวก ด้านซ้ายมีรูปปั้นเทวดาซึ่งยกนิ้วมาปิดที่ปากคล้ายจะส่งสัญญาณว่าอย่าส่งเสียงดัง และที่ข้างกายพระก็มีรูปปั้นเทวดาอีกคู่หนึ่ง องค์หนึ่งจ้องมองหญิงสาว อีกองค์หนึ่งคอยจับเพื่อนเทวดาไว้*[13]

---

11 Jean Bellemin-Noël, « Sur un tableau d'Édouard Manet », in *Interlignes* 2, Explorations Textanalytiques. Presses universitaires de Lille, 1991, p. 202.

12 *Ibid.*, p. 205.

13 ผู้เขียนบทความนี้ตระหนักดีว่าการบรรยายภาพนั้นเป็นเรื่องอัตวิสัย กล่าวคือขึ้นกับมุมมอง การให้ความสำคัญกับองค์ประกอบใดองค์ประกอบหนึ่งมากกว่าองค์ประกอบอื่น คน 2 คนย่อมบรรยายภาพไม่เหมือนกัน

คู่พระนางในภาพนี้แม้ร่างจะไม่เปลือย แต่ต่างฝ่ายก็ "ถอด" อาภรณ์ปกปิดร่างกายในบางส่วน ฝ่ายหญิงนั้นรองเท้าหลุดทำให้เท้าเปลือย ส่วนฝ่ายชายก็ไม่สวมหมวกทำให้ศีรษะเปลือย อาการเปลือยเช่นนี้นับว่าลึกซึ้ง เพราะอาภรณ์ที่แต่ละฝ่ายเปลื้องออกนั้นล้วนสื่อถึงอวัยวะเพศ หมวกหมายถึงเครื่องเพศบุรุษ[14] ส่วนรองเท้าแปลว่าอวัยวะเพศสตรี[15] เคยมีผู้วิเคราะห์เทพนิยายเรื่องซินเดอเรลลา (Cendrillon) ไว้ว่า รองเท้าแก้วของนางเอก (อันมีขนาดแคบเล็ก ซึ่งมีแต่เท้าของซินเดอเรลลาเท่านั้นจึงจะสอดใส่เข้าไปได้ อีกทั้งยังเปราะบางแตกง่าย) หมายถึงพรหมจรรย์[16] ซึ่งก็น่าคิดต่อไปว่าการที่ซินเดอเรลลาจงใจถอดรองเท้าแก้วทิ้งไว้ข้างหนึ่งให้เจ้าชายตามมาเก็บได้นั้น เธอหมายจะยกพรหมจรรย์ให้ฝ่ายชาย... ในภาพ Les Hasards ฝ่ายหญิงปล่อย "รองเท้า" ให้ลอยละล่องไปที่ฝ่ายชาย ส่วนฝ่ายชายก็ยื่น "หมวก" ของตนไปที่ฝ่ายหญิง ณ ตำแหน่งที่มองเห็นขาและอื่นๆ อนึ่ง การแกว่งชิงช้าเป็นกิจที่มีลักษณะการเคลื่อนไหวอย่างเป็นจังหวะเช่นเดียวกับการเต้นรำและการขี่ม้า ซึ่งในทางจิตวิเคราะห์แปลได้ว่าหมายถึงการมีเพศสัมพันธ์[17] และการ "แกว่งชิงช้า" ของมนุษย์ทั้งสามในภาพคงจะส่งเสียงดังนัก เทวดาทางฝั่งซ้ายของภาพจึงได้ส่งสัญญาณห้ามปราม

เกี่ยวกับรูปปั้นเทวดาด้านซ้ายนั้น ขอให้สังเกตว่าตรงฐานที่ตั้งมีรูปปั้นนูนต่ำ (le bas relief) เป็นรูปกลุ่มบุคคลเปลือยกายกอดรัดกันอยู่ อันที่จริง สิ่งที่เกิดขึ้นในภาพนูนต่ำนั้นน่าจะสะท้อนสิ่งที่เกิดขึ้นระหว่างชายหญิงและพระภายในภาพ กล่าวคือ การเล่น "ชิงช้า" ในที่นี้มิได้เป็นกิจระหว่างชายหนุ่มกับหญิงสาวเท่านั้น หากยังมีพระร่วมอยู่ด้วย ซึ่งเปลือยศีรษะเช่นเดียวกับชายหนุ่มเพราะได้ "ถอด" หมวกวางไว้ข้างกาย กิริยาหลักของพระรูปนี้คือการแกว่งชิงช้าให้โยกไปข้างหน้าและไปข้างหลัง อันเป็นจังหวะการเคลื่อนไหวอย่างชายที่กำลังกระทำกิจทางเพศ อนึ่งนอกจากพระแล้วยังอาจนับว่ารูปปั้นเทวดาทั้ง 3 ตนก็เกี่ยวด้วยกับ "กิจกรรมหมู่" นี้ อย่างน้อยก็ในฐานะ "ผู้ชม" รูปปั้นคู่

14 Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*. Paris : Seuil, 2010, pp. 401-402.

15 Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*. Paris : Payot, 2001, p. 186.

16 Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*. Paris : Robert Laffont, 1976, p. 385.

17 Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*. Paris : Payot, 2001, p. 185.

เทวดาที่อยู่ข้างพระนั้นน่าสังเกตว่ามือของทั้งคู่กำลังจับสิ่งสิ่งหนึ่งที่มีรูปร่างคล้ายหมวก ราวกับว่ารูปปั้นเทวดาคู่นี้เป็นบุคคลที่ถอดหมวกวางไว้ข้างกาย กล่าวคือเป็นภาพสะท้อนของพระนั่นเอง อันที่จริง เทวดาคู่นี้มีกิริยา 2 อย่าง เช่นเดียวกับพระเพียงแต่แบ่งกันทำ พระนั้นจ้องมองหญิงสาวบนชิงช้า (ซึ่งจะได้ชี้ให้เห็นต่อไปว่าการ "มอง" นั้นมีนัยทางเพศ) ซึ่งเป็นกิริยาของเทวดาด้านซ้ายเช่นกัน เทวดาทางขวานั้นแม้จะไม่ได้มองหญิงสาว แต่ก็ได้ดึงเพื่อนเทวดาทางซ้าย อันเป็นอาการเดียวกันกับพระซึ่งดึงชิงช้าไว้เพื่อปล่อยไปข้างหน้า และหากเทวดาคู่นี้เป็นภาพสะท้อนของพระ เทวดาตนที่อยู่ทางซ้ายสุดก็เป็นภาพสะท้อนของชายที่นอนอยู่ใต้ชิงช้าเช่นกัน จริงอยู่ เทวดาองค์นี้ไม่มีหมวกอย่างคู่เทวดาข้างพระ แต่ก็มีปีก และในทางจิตวิเคราะห์การบิน (le vol) หรือการทะยานขึ้นสู่เบื้องบนนั้นสื่อถึงการแข็งตัวของอวัยวะเพศชาย (l'érection)[18] ซึ่งสะท้อนภาพ "แขน" ของสุภาพบุรุษผู้ยื่น "หมวก" ที่ยืด "ตรง" ไปยังหญิงสาว

ป่าอันมืดมิดเป็นฉากหลักของภาพ ซึ่งในทางจิตวิเคราะห์ ป่า พุ่มไม้ ใบหญ้าอันรกรุงรัง ตลอดจนภาพภูมิทัศน์อันสลับซับซ้อน หมายถึงอวัยวะเพศหญิง[19](โดยเฉพาะอย่างยิ่งขอให้สังเกตต้นไม้ที่อยู่ทางขวามือนั้นด้านล่างมีโพรงไม้ลักษณะกลมเว้าอันสอดคล้องกับวิธีการตีความแบบจิตวิเคราะห์) ในภาพแสดงให้เห็นป่าอันร่มรื่นแต่ร่มเงาอันบริสุทธิ์นั้นต้องกลายเป็นอื่นเพราะถูกแสงอาทิตย์สอดส่องเข้ามา กาสตง บาเชอลาร์ (Gaston Bachelard) ผู้เขียนหนังสือเรื่อง การศึกษาธาตุไฟด้วยจิตวิเคราะห์ (La psychanalyse du feu) ลงความเห็นว่า การที่ไฟยึดครองพื้นที่หนึ่งๆ นั้นเป็นการยึดครองทางเพศ[20] อันที่จริง แสงและความร้อนต่างก็มีคุณลักษณะเช่นเดียวกับบุรุษเพศ กล่าวคือ มีศักยภาพ "สอด" เข้าไปในตัวบุคคลตลอดจนวัตถุสิ่งของต่างๆได้[21] การที่แสงอาทิตย์เข้าครอบงำและรุกล้ำพื้นที่ป่านั้นสอดรับกับอาการของตัวละครภายในภาพ ก่อนอื่นให้สังเกตว่าหญิงสาวที่อยู่บนชิงช้าเป็น "เป้า" ของแสงที่พุ่งตรงเข้าหา ทั้งนี้โดยมีพระเป็นผู้เสริมแรงผลักดันให้เข้าไปต้อง "แสง" นั้น นอกจากนี้บุรุษภายในภาพ ตั้งแต่ที่เป็นมนุษย์และรูปปั้น แม้จะมิได้อยู่ในระยะประชิด

18 Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*. Paris : Seuil, 2010, p. 442.
19 Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*. Paris : Payot, 2001, p. 186.
20 Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard, 1949, p. 81.
21 *Ibid.*, p.75.

กับสาวน้อย แต่ก็ได้ใช้สายตาจ้องมองเธอ อันเป็นการรุกล้ำร่างกายดุจเดียวกับที่แสงอาทิตย์ได้กระทำ ทั้งนี้ หากลองลากเส้นจากสายตาของฝ่ายชายไปที่ร่างกายของฝ่ายหญิงก็จะยิ่งพบนัยทางเพศอันลุ่มลึก กล่าวคือ สายตาของบุรุษทั้งหลายทั้งที่มีชีวิตและไม่มีชีวิตต่างพุ่งตรงมาที่จุดสงวนของฝ่ายหญิง กิริยาก้าวร้าวรุกล้ำแบบบุรุษเพศเกิดจากการที่สายตาทั้งหมดวาดออกมาได้เป็นรูปสามเหลี่ยม ทั้งนี้เลข 3 และอาวุธที่มีลักษณะแหลมคม ล้วนสื่อถึงองคชาต[22] ซึ่งทั้งชายที่นอนถอด "หมวก" และพระ ตลอดจนรูปปั้นนั้น ต่างก็ร่วมมือกันสร้างสามเหลี่ยม ทิ่มแทงไปที่เป้าสายตาของพวกตน ในทางกลับกัน ฝ่ายสาวน้อยนั้นแม้จะไม่แน่ชัดว่าสายตามองไปที่ใด แต่การสลัด "รองเท้า" ออก ก็คงจะหมายว่าหากป่า (และตัวเธอ) ต้องสูญเสียความบริสุทธิ์ให้แสงอาทิตย์ (และผู้ชาย) การสูญเสียนั้นก็เป็นไปโดยจงใจและอาจเลยไปกระทั่ง "เชื้อเชิญ" เสียด้วยซ้ำ เพราะขณะที่สามเหลี่ยมแห่งบุรุษเพศได้รุกล้ำเข้ามา ขาทั้งสองข้างของเธอก็เผยออก มีลักษณะเป็นรูปสามเหลี่ยมด้านกลับแบบอวัยเพศหญิง ซึ่งต้อนรับ "สายตา" ของฝ่ายตรงข้าม อันเป็นอาการเดียวกันกับการที่เธอนั่งเล่นชิงช้าให้ผู้ชายนอนมองนั่นเอง

การเลือกใช้สีมีส่วนช่วยขับเน้นความสัมพันธ์อันลึกซึ้งระหว่างกลุ่มตัวละคร ชุดกระโปรงตลอดจน "รองเท้า" ของสาวน้อยนั้นมีสีชมพูอมส้ม ซึ่งเป็นสีเดียวกันกับดอกไม้ที่ปรากฏในภาพ ดอกไม้มีค่าทางสัญลักษณ์เท่ากับรองเท้า เพราะสื่อถึงอวัยวะเพศหญิง[23] และกลีบดอกไม้นั้นก็บานออกดุจปลายกระโปรงของหญิงสาว หญิงสาวสลัดรองเท้าไปทางฝ่ายชาย ซึ่งก็น่าสังเกตว่าที่หน้าอกด้านซ้ายของเขานั้นมีดอกไม้สีชมพูอมส้มดอกหนึ่งติดอยู่ และในทางเดียวกัน ที่หน้าอกด้านซ้ายของฝ่ายหญิงก็มีวัตถุสิ่งหนึ่งสีออกเทาเงิน อันเป็นทั้งสีเสื้อของชายใต้ชิงช้าและของพระ ตลอดจนเป็นสีของรูปปั้น รวมความแล้วจึงมี "ผู้หญิง" อยู่ที่ร่างของชาย และมี "ผู้ชาย" อยู่ที่ร่างของหญิง แสดงถึงความสัมพันธ์ที่สอดประสานรวมเป็นหนึ่งเดียวกัน ที่สำคัญคือ ความสัมพันธ์ดังกล่าวเป็นแบบรวมหมู่ ผู้ที่เข้าร่วมมีความหลากหลายสูง ทั้งมนุษย์และอมนุษย์ ทั้งสิ่งมีชีวิตและวัตถุสิ่งของ (รูปปั้น) ทั้งชายหนุ่ม เด็ก (เทวดา) และชายชรา (พระ) ทั้งผู้ที่มีบรรดาศักดิ์ทางโลกและที่มีฐานันดรทางธรรม

22 Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*. Paris : Payot, 2001, pp. 182 ; 194.
23 *Ibid*. p. 187.

ทั้งหมดนี้ไม่มีองค์ประกอบใดเลยตามที่ปรากฏในภาพวาดที่เข้าข่ายอนาจาร เพราะอัจฉริยภาพของฟราโกนาร์นั้นอยู่ที่การวาดให้ "โป๊แต่ไม่เปลือย"

บรรณานุกรม

Bachelard, Gaston. *La psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard, 1949.

Bellemin-Noël, Jean. « Sur un tableau d'Édouard Manet », in *Interlignes* 2, Explorations Textanalytiques. Presses universitaires de Lille, 1991. pp. 199-221.

Bettelheim, Bruno. *Psychanalyse de contes de fées*. Traduit de l'américain par Théo Carlier. Paris : Éditions Robert Laffont, S.A., 1976.

Desaintghislain, Christophe et al. *Français, Littérature & Méthode*. Paris: Nathan, 1995.

Freud, Sigmund. *L'interprétation du rêve*. Paris: Seuil, 2010.

Freud, Sigmund. *Introduction à la psychanalyse*. Paris: Payot, 2001.

Freud, Sigmund. *Un souvenir d'enfance de Leonard de Vinci*. Paris: Gallimards, 1991.

Giboulet, François et MENGELLE-BARILLEAU, Michèle. *La Peinture*. Paris: Nathan, 2006.

Lacas, Martine. *Désir et peinture*. Paris: Seuil, 2011.

Maldonado, Guitemite et al. *Chronologie de l'histoire de l'art, de la Renaissance à nos jours*. Paris: Hatier, 2015.

Thoraval, Jean et al. *Les grandes étapes de la civilisation française*. Paris: Bordas, 1967.

https://en.wikipedia.org/wiki/Tenebrism