โครงการวิจัย

"การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย"

รายงานผลการวิจัย

เล่มที่ 3 (2)

สรรนิพนธ์ สาขาทัศนศิลป์

ผู้วิจัยหลัก: จักรพันธ์ วิลาสินีกุล

ผู้ร่วมวิจัย: ดวงฤทัย เอสะนาชาตัง

วันทนีย์ ศิริพัฒนานันทกูร

ได้รับทุนอุดหนุนจาก สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.)

รายชื่อสรรนิพนธ์บทวิจารณ์ บทที่ 1-50
สาขาทัศนศิลป์

ที่	ชื่อบทวิจารณ์	ผู้เขียน	ผู้วิเคราะห์	หน้า
1.	คำแนะนำนักเรียนช่างศิลป์ ในวิจิตรศิลปศึกษา	*ม.จ. อิทธิเทพสรรค์ กฤดากร*	*จักรพันธ์ วิลาสินีกุล*	5
2.	วัฒนธรรมและศิลปะ	*ศิลป์ พีระศรี*	*จักรพันธ์ วิลาสินีกุล*	17
3.	ภาพพุทธประวัติจากหินสลักยุคก่อน มีพระพุทธรูปในประเทศอินเดีย พ.ศ. 300-700	*พระเทพวิสุทธิเมธี*	*จักรพันธ์ วิลาสินีกุล*	22
4.	วิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังของไทย	*ศิลป์ พีระศรี*	*จักรพันธ์ วิลาสินีกุล*	30
5.	ภาษาของจิตรกรรมไทย	*ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล*	*จักรพันธ์ วิลาสินีกุล*	39
6.	ผู้หญิงในจิตรกรรมฝาผนังไทย	*อเล็ค กอร์ดอน*	*เจตนา นาควัชระ*	50
7.	ตีความพุทธศิลป์ด้วยสงสัย	*อำนาจ เย็นสบาย*	*วันทนีย์ ศิริพัฒนานันทกูร และ จักรพันธ์ วิลาสินีกุล*	57
8.	การทำบุญทางไกล : ศิลปะที่วัดไทยในวิมเบอดัน	*ซานดรา เคท*	*จักรพันธ์ วิลาสินีกุล*	62
9.	ผลงานจิตรกรรมของ พิชัย นิรันดร์	*น. ณ ปากน้ำ*	*จักรพันธ์ วิลาสินีกุล และ วันทนีย์ ศิริพัฒนานันทกูร*	73
10.	ระลึกถึงจ่าง แซ่ตั้ง	*สมพร รอดบุญ*	*วันทนีย์ ศิริพัฒนานันทกูร*	79
11.	"จาก 'จันทร์เอ่ยจันทร์เจ้าฯ' ถึง 'กระท่อม' ของ ประเทือง เอมเจริญ"	*พิษณุ ศุภ*	*จักรพันธ์ วิลาสินีกุล*	84
12.	บทวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของนาย "อิทธิพล โดย ผศ. อิทธิพล"	*อิทธิพล ตั้งโฉลก*	*จักรพันธ์ วิลาสินีกุล*	92

ที่	ชื่อบทวิจารณ์	ผู้เขียน	ผู้วิเคราะห์	หน้า
13.	Throwing a stone towards the past	*สมพงษ์ ทวี*	*จักรพันธ์ วิลาสินีกุล*	100
14.	เรื่องสั้น : คามิน	*อุทิศ อติมานะ*	*จักรพันธ์ วิลาสินีกุล*	104
15.	ชีวิตอลหม่าน ของ วสันต์ สิทธิเขตต์	*มานิต ศรีวานิชภูมิ*	*จักรพันธ์ วิลาสินีกุล*	115
16.	ข้อเท็จจริงบางประการในผลงานของชาติชายที่ข้าพเจ้ารู้	*ทาคาดะ มิเนโอะ*	*วันทนีย์ ศิริพัฒนานันทกูร*	120
17.	ว่าด้วยความลวง และความจริงอื่นๆของจิตรกรรม พินิจหลายแง่ต่องานของ เอส.พี.	*อันส์ เบลทิง*	*จักรพันธ์ วิลาสินีกุล*	126
18.	บทวิจารณ์การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 25 จากนักประวัติศาสตร์ศิลป์ชาวฝรั่งเศส + ข้อสังเกตบทวิจารณ์ของพิษณุ คุภ.	*อานน์ มารี บุฯซ์บาค*	*จักรพันธ์ วิลาสินีกุล*	133
19.	ปรากฏการณ์ใหม่ของวงการจิตรกรรมไทย	*กำจร สุนพงษ์ศรี*	*วันทนีย์ ศิริพัฒนานันทกูร*	146
20.	กลิ่นอายที่ฉายแวววในงานแสดงศิลปะของนักศึกษา	*แจนนิส วงศ์สุรวัฒน์*	*จักรพันธ์ วิลาสินีกุล*	152
21.	ภาพพิมพ์ทัศนะส่วนบุคคลและอีกทัศนะหนึ่ง	*วิรุณ ตั้งเจริญ*	*จักรพันธ์ วิลาสินีกุล*	157
22.	นิทรรศการบนถนนราชดำเนิน	*จันอับ*	*จักรพันธ์ วิลาสินีกุล*	163
23.	แสงสว่างท่ามกลางความมืดจิตรกรรมในประเทศไทยทุกวันนี้	*ไมเคิล ไรท์*	*วันทนีย์ ศิริพัฒนานันทกูร และ ดวงฤทัย เอสะนาชาตัง*	169
24.	บนเส้นทางการแสวงหารูปแบบกลวิธีของงานศิลปะปัจจุบัน	*ไพศาล ธีรพงศ์วิษ*	*จักรพันธ์ วิลาสินีกุล*	176
25.	พัฒนาการของศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย : ประเพณีนิยมในด้านที่กลับกัน	*อภินันท์ โปษยานนท์*	*จักรพันธ์ วิลาสินีกุล*	186

คำแนะนำนักเรียนช่างศิลป์ในวิจิตรศิลปศึกษา*

ม.จ. อิทธิเทพสรรค์ กฤดากร

ในข้อความที่จะกล่าวต่อไปนี้ ข้าพเจ้าขอใช้คำว่า "วิจิตรศิลป" แทนคำว่า "ปราณีตศิลป" ซึ่งเป็นคำที่เขาแปลมาจากภาษาอังกฤษว่า "Fine Arts" คำอังกฤษนี้ เขาใช้กันมาตั้งแต่สมัย "วิกตอเรีย" และผู้ที่เริ่มใช้คงจะหมายถึง "ศิลปชั้นสูง" เมื่อก่อนสมัยนั้นขึ้นไปอีก เราเคยได้พบในปาฐากถาของ เซอร์ จอชูอา เรนอลด์ ว่าเขาเรียกศิลปประเภทนี้กันว่า "Polite Arts" ซึ่งแปลได้ว่า "สุภาพศิลป" หมายถึง ศิลปอันควรแก่สุภาพชนชั้นสูง ทำนองเดียวกันกับ "เสริมศิลป" Liberal Arts ซึ่งในสมัยโรมันเป็นศิลปที่คนชั้นสูง คือ "ผู้ที่มีอิสสระภาพ ไม่เป็นทาษของผู้ใด" เท่านั้น มีสิทธิ์ที่จะร่ำเรียนและประกอบเป็นอาชีพได้ ดังนี้ ความหมายในคำว่า "Fine Arts" และคำว่า "Polite Arts" ก็ไม่ผิดอะไรกันนัก และถึงแม้ว่า ลักษณะของศิลปอังกฤษในสมัยนั้น ออกจะสงวนผิวภายนอกและฝีมือมากกว่ารูปทรงก็จริงอยู่ แต่ในที่นี้ก็คงจะไม่ได้หมายถึง "ความปราณีต" ที่เอามาแปลกันเช่นนี้เลย นั่นเป็นแน่ เพราะในทางศิลปแล้ว เมื่อได้ความชำนาญแห่งฝีมือช่าง หลงไปในทางความปราณีต หมดจด เกลี้ยงเกลา และการบรรจงทำอย่างหยุมๆหยิมๆ เท่านั้นแล้ว หรือถือกันว่าคุณภาพเช่นนั้น เป็นสิ่งสำคัญที่สุดของการช่างกันเสียแล้ว ความคล่องแคล่วในการประกอบทำสิ่งที่มีสง่าท่าทางโต ที่เหมาะเจาะกันกับหน้าที่แห่งการงาน เหมาะกันกับความประสงค์และความจำเป็นก็ขาดไป ความเสื่อมโซมก็ตามติดๆกันมาทันที

ความงามของศิลปวัตถุอยู่ที่รูปทรง ที่ส่วนสัด ที่ท่าทาง และศิลปลักษณะอื่นๆอีก ไม่ใช่อยู่ที่ความประณีตแห่งฝีมือ ซึ่งเป็นการดบตาคนอยู่บนผิวของวัตถุเท่านั้น จึงไม่สู้จะสำคัญอะไรนัก มหาประเทศอื่นๆเขาเรียกศิลปประเภทนี้กันว่า "Les Beaux Arts" บ้าง "Le Belle Arti" บ้าง "Die Schönen Künste" บ้าง ซึ่งหมายถึงความงามอันวิจิตร ในส่วนรูปทรงอันมีสง่าท่าทางใหญ่โต อันเป็นลักษณะของ "ศิลปชั้นสูง" ที่ช่างศิลปอังกฤษเขาหมายถึงนั้น แต่หาใช่ "ความปราณีต" ที่เอามาหลงใช้แปลคำว่า "Fine" กันเอาดรงๆเช่นนี้เป็นแน่ ข้าพเจ้าจึงสมัครเรียกศิลปประเภทนี้ว่า "วิจิตรศิลป" ทำนองเดียวกันกับภาษาฝรั่งเศส อิตาเลีย และเยอรมัน ดังที่เคยใช้มาแล้ว และเชื่อแน่ว่าช่างศิลปแทบทุกคน คงจะปรองดองเห็นพ้องด้วย ทั้งในข้อความที่แถลงมานี้ และในคำที่ข้าพเจ้าสมัครใช้

ในประเทศนี้ ศิลป เป็นเรื่องที่เราทุกคนรู้สึกกันว่าเป็นสิ่งที่เราเคยได้ยินได้ฟังกันมาแล้วจนชินหู จะเป็นเรื่องอะไรก็ไม่ทราบละที่เกี่ยวด้วยความสวยความงาม แต่พอซักกันเข้าก็ยิ่งรัวยิ่งรางกันเข้าทุกที และที่จริงก็ไม่เป็นสิ่งที่หน้าประหลาดใจนัก เพราะตำหรับตำราอย่างใดก็ไม่ปรากฏว่าเคยมีกันไว้ ให้เป็นสิ่งที่จะยึดเอาเป็นหลักในการศึกษาวิชาประเภทนี้กันเสียเลย และนักเรียนช่างศิลปทุกคนก็คงเข้าใจกันไปว่า ความสามารถขีดเขียนด้วยความ "ปราณีต" นี้เอง เป็นความหมาย

---

* ภาษาในบทวิจารณ์นี้เป็นสำนวนและวิธีการสะกดคำของผู้เขียนในปี 2476

ในคำว่า "ปราณีตศิลป" คือ "ศิลป" เรานี่เอง! ความคิดเห็นเช่นนั้น เป็นการทำนายไม่ใช่ความรู้จริง...

...ในมหาประเทศทั้งหลายนั้น ถ้าจะกล่าวถึงทางแสวงหาความรู้กันเกี่ยวด้วยศิลปแล้ว เขามีกันมากมาย วัตถุตัวอย่างและสมุดสำหรับบำรุงปัญญาในทางนี้ เขาก็มีกันนับด้วยหมื่นด้วยพัน ฝ่ายในประเทศเรานี้จะหาสมุดดีๆเป็นภาษาไทยที่เกี่ยวด้วยศิลป สักเล่มเดียวก็ไม่มี ข้าพเจ้าจึงเห็นว่า เป็นหน้าที่ของพวกที่มีอาวุโสในอาชีพ ที่มีความรู้สึกรับผิดชอบอยู่ในน้ำใจ ว่าเรามีหน้าที่สำคัญอันจะต้องพยายามให้ความรู้อันถูกต้องจริงๆแก่คนในรุ่นหน้า...

...ความเข้าใจผิดของนักเรียน ปีที่ 1 และปีที่ 2 (ตามที่ข้าพเจ้าได้เคยเป็นมาเองแล้วนั้น) ดูอเนกประการในชั้นต้น ความสามารถในฝีมือและความชำนาญในการขีดเขียนนั้น ก็เป็นแต่เพียงมรรค หาใช่ "ศิลป" อันเป็นผลที่เรามุ่งประกอบทำกันนั้นไม่ วิชาเทคนิคที่เขาสอนเราในโรงเรียนซึ่งแม้แต่จะเป็นสิ่งที่จำเป็นสำหรับศิลปทุกคนจะต้องเรียนรู้ไว้ก็จริง แต่ถ้าเราเอามาถือเป็นสิ่งสำคัญกันเกินไป ก็จะกลับกลายเป็นสิ่งที่ตัดความสามารถและคุณภาพทางศิลปของเราเสีย การเขียนรูปซีเปลือยก็ไม่ใช่ศิลปอย่างที่มหาชนส่วนมากมักจะหลงเข้าใจกัน การเลียนอย่างให้เหมือนธรรมชาติหรือสิ่งใดๆ อย่างเหมือนจริงไม่มีผิดเลยนั้น ก็ไม่ใช่ศิลปเสียแล้วเหมือนกัน ศิลปนั้นนัยว่าๆต้องเกี่ยวด้วยความงามเสมอก็ไม่จริง ที่ไม่เกี่ยวกับความงามเลยก็มี การที่เรามาศึกษากันที่โรงเรียนวิจิตรศิลปเช่นที่นี่ก็ดูเป็นที่ว่า เพื่อให้ได้โอกาสรับคำสั่งสอนของคาจารย์ที่ดีๆและจะได้ทำการงานได้ตามเยี่ยงอย่างของเขานั้น ก็เหลวอีกนะแหละเป็นความหลงเข้าใจผิดของ "นักเดา" ของ "นักทำนาย" ที่เข้าใจกันเองทั้งนั้น

เราไปเรียนที่โรงเรียนศิลปใหญ่ๆโตๆ ที่ลือชื่อว่าดีอย่างวิเศษกัน ก็เพื่อให้ได้โอกาศสมาคมกับช่างศิลปที่รุ่นราวคราวเดียวกันกับตัวเราเอง เพื่อให้คุ้นเคยกับการวิพากษ์อย่างถากถาง และแลกเปลี่ยนความเห็นกันตรงๆ คือให้ได้โต้เถียงกันในเรื่องการงานอย่างจังๆทีเดียว ปัญญาจึงจะแตก ที่เราจะไปโต้เถียงกันกับคาจารย์เช่นเดียวกันนั้น ก็เห็นจะไม่ได้เรื่องเป็นแน่ และเมื่อเราคุ้นเคยกันกับการโต้ตอบเช่นนั้นแล้ว ถ้ามีใครเขาติเราอย่างไร ก็จะได้ไม่มัวไปเปลืองเวลาโกรธเขาให้เส้นประสาทเสียเปล่าๆ และจะได้รู้จักกลับเอาข้อความที่เขาติเรานั่นเองมาเป็นเครื่องเตือนสติเราให้สามารถใช้ประกอบความคิดเห็นให้เป็นประโยชน์ต่อไป

การแลกเปลี่ยนความเห็นกันเช่นนี้แหละ ที่ฝรั่งเขาเรียกกันว่า "Discussion" อันเป็นลักษณะของช่างศิลป และคนในสมัยประชาธิปตัย เพราะฉะนั้น เขาจึงถือกันว่า การให้โอกาศให้ช่างศิลปที่รุ่นราวคราวเดียวกัน ได้สมาคมแลกความเห็นกันนั้น เป็นการเจริญปัญญาได้ดียิ่งกว่าวิชา ซึ่งอาจารย์ใดๆจะสอนให้ลูกศิษย์ได้...

...การที่ได้โอกาศพบคาจารย์หลายๆคน ที่แสดงความเห็นต่างๆกันนั้นก็ไม่ใช่ของเลว เราจะเป็นช่างศิลปที่ดีได้ ก็โดยได้พบได้เห็นได้ทินได้ฟัง ความรู้ความคิดความเห็นจากแง่ต่างๆก่อนที่

เราจะลงความเห็นของเราเอง อาจารย์ก็เป็นประโยชน์แก่เราได้ โดยช่วยชักจูงแนะนำเราในทางเหล่านี้ แต่การศึกษาที่ดีจริงแล้ว จะต้องหมายถึงการฝึกนักเรียนให้เป็นผู้ไม่ต้องอาศัยอาจารย์ และลงสุดท้าย เมื่อได้รับปริญญาแล้ว ก็ต้องสามารถเป็นอาจารย์ควมคุมแนะนำตนเองไปได้ โดยไม่ต้องอาศัยผู้ใดเลย...

...ที่จริง "วิจิตรศิลป" เป็นวิชาที่เราสอนกันไม่ได้และไม่ควรจะสอน แต่วิชาบางอย่างทางทฤษฎีและเทฆนิคอันเกี่ยวด้วยวิจิตรศิลปเป็นวิชาที่สอนได้ และควรจะสอน

วิชาที่สอนไม่ได้และไม่ควรสอนนั้น คือ 1. การประลองหาความคิด Idea และการคิดเห็นเป็นรูป Imagination ในการประกอบการทำศิลปวัตถุ 2. การประลองหาวิธีสำแดงความรู้สึกในดวงจิตต์ด้วยวัตถุ และวิธีทำที่เหมาะเจาะกันกับอุปนิสสัยพิเศษฉะเพาะตัวบุคคลที่เป็นช่าง Mean of Expression

การประดิษฐ์หรือประกอบทำสิ่งทั้งหลาย ย่อมได้กำเนิดจากความคิด อาจารย์ที่พยายามเสี้ยมสอนศิษย์ให้ประกอบความคิดให้เหมือนหรือให้ตรงกันกับความคิดของตนเสมอ และคอยตัดคอยฝืนฝีมือของศิษย์ให้มาเหมือนฝีมือของตนเสมอไปแล้ว เราไม่ควรนับว่าอาจารย์ผู้นั้น มีความหวังดีและซื่อตรงต่อศิษย์เสียเลย เพราะความคิดและฝีมือของมนุษย์นั้นย่อมต่างกันจะให้เหมือนกันไปหมดนั้นเป็นไปไม่ได้... ...อาจารย์ที่ดีจริงๆแล้ว ควรจะแนะนำศิษย์ให้ประกอบความคิดและประลองหาวิธีสำแดงฝีมือของตนเองไปในทางที่สะดวกที่สุด ถนัดมือที่สุด และเหมาะกันกับอุปนิสสัยของเขาที่สุด การแนะนำนั้นจะต้องพลิกแพลงให้เหมาะกันกับกาล กับความสามารถและน้ำใจของศิษย์ ไม่เร็วเกินไป ไม่ช้าเกินไป ไม่มากเกินไป ไม่น้อยเกินไป ให้โอกาศนักเรียนใช้ความคิดให้ต้องนึกต้องคันคว้าหาเอาเอง พลิกแพลงเอาเอง ให้รู้จักประกอบความคิดและประลองฝีมือ โดยลำพังตนเองในทางที่ถูกต้อง...

...วิชาที่สอนได้และควรจะสอนนั้น คือ 1. การฝึกหัดให้รู้จักใช้ตา เพื่อให้สังเกตได้ด้วยความไหวพริบ ให้รู้จักบังคับมือให้กระทำการงานได้คล่องแคล่ว และหัดให้หูมีความรู้สึกสดับฟังได้โดยชัดเจนแล้วเข้าใจ 2. การสอนให้รู้จักใช้และรักษาเครื่องมือไว้ให้สามารถ การสอนให้รู้จักวัตถุเครื่องใช้ต่างๆ และวิธีประกอบทำการงานและธุรการแห่งอาชีพของช่างศิลปหัดถกรรมในทางเทฆนิค เพื่อให้รู้เท่าถึงงานจะได้รู้จักพลิกแพลงแสดงความคิดได้โดยสะดวก 3. การสอนให้รอบรู้หลักวิชาและศิลปลักษณะต่างๆ ในทางทฤษฎีซึ่งเขานิยมกันว่าถูกต้องตามหลักวิจิตรศาสตร์ aesthetic เพื่อให้สามารถเลือกเฟ้นประกอบการงานได้ในทางที่ถูกต้องและดีเลิศ และถ้าสามารถจะทำได้ก็จะได้คิดเพิ่มพูนนำพาศิลปวิชาช่างให้ก้าวหน้าต่อไปอีก

วิชาเหล่านี้เป็นศิลปวิธีที่สามารถจะสอนกันได้ทั้งนั้น แต่โดยลำพังสิ่งที่สอนกันได้นี้ การประกอบศิลปวัตถุจะเป็นผลสำเร็จดีจริงหาได้ไม่ นักเรียนยังจะต้องประลองให้บังเกิดความสามารถประกอบความคิด การคิดเห็นเป็นรูปขึ้นให้ได้โดยลำพังตนเอง และให้รู้จักวิธีแสดงฝีมือและความรู้สึกในน้ำใจ ให้เหมาะกันกับอุปนิสสัยของตนเอง ในทางที่ถนัดและสะดวกที่สุด ซึ่งช่างศิลปทุกคน

จะต้องประลองค้นหากันเอาเอง จึงจะสามารถทำให้บังเกิดความขลัง Elan vital ให้ประกอบศิลปนฤมิต Creative Art กันขึ้นได้ดังนี้ การสอนวิจิตรศิลปที่ถูกต้องดีจริงๆแล้ว จะต้องมีโครงการที่รวมวิธีศึกษาทั้งสองนี้ตามส่วนที่สมควรกัน

เมื่อช่างศิลปเขาประกอบทำศิลปวัตถุ สิ่งแรกที่เขาทำนั้น เขาต้องเริ่มด้วยความคิด คือการคิดเห็นเป็นรูปวัตถุที่เขาจะทำขึ้น อยู่ในสมองของเขาเสียชั้นหนึ่งก่อน ความคิดที่ว่านี้ไม่หมายถึงเรื่องที่เขาจะเล่าอย่างเรื่องราวในสมุดหรือเรื่องที่ช่างเขียนเขาจะต้องเขียนเป็นภาพขึ้นประดับโบสถ์หรือระเบียง หรือเป็นรูปประกอบเนื้อเรื่องในสมุด อันไม่ใช่ "ความคิด" ของช่างศิลปที่เราหมายถึงในที่นี้ เป็นความคิดในเรื่องของนักนิพนธ์

ความคิดที่เราหมายถึงในที่นี้ คือ มูลลักษณะ Motive ที่เขาใช้ประกอบทำเป็นศิลปวัตถุขึ้น ซึ่งเป็นรูปทรง เป็นสี เป็นปีก เป็นแผ่น เป็นส่วนต่างๆ การแสดงความคิดด้วยมูลลักษณะเหล่านี้เป็นสิ่งสำคัญที่สุดในการประกอบศิลปวัตถุ และการรอบรู้ในศิลปวิธีต่างๆ ที่สามารถจะเรียนหรือสอนกันได้นี้ ก็เป็นประโยชน์แต่เพียงให้ช่างศิลปสามารถแสดงความคิดด้วยมูลลักษณะเหล่านี้ และให้สามารถสำแดงความรู้สึก อันมีอยู่ในดวงจิตต์ของเขาออกมาเป็นวัตถุให้ผู้ที่ดูหรือฟังแล้วเข้าใจสังเกตเห็นได้โดยชัดเจน อันไม่ใช่สิ่งที่ทำให้สำเร็จได้ง่ายๆนัก

ภาวนามัยปัญญา Inspiration ที่นำช่างในอาการที่ประกอบความคิดนั้น ช่างไม่สามารถจะบังคับให้บังเกิดขึ้นเมื่อไรก็ได้ตามใจเขา คนบางคนกล่าวว่าเขาเป็นช่างศิลปเขาจะทำงานของเขายังไม่ได้ จนกว่าจะบังเกิดภาวนามัยปัญญาขึ้นมาเอง ซึ่งข้าพเจ้าเห็นว่า ถ้าเขาจะขืนรอปัญญากันเรื่อยไปก็ตายเปล่า ปัญญาจะเกิดขึ้นมาเองนั้นไม่ได้เลย ภาวนามัยปัญญาจะเกิดได้ก็แต่ผู้ที่หมั่นคิด หมั่นประลอง หมั่นทำ ไม่หยุด ไม่หย่อน และปัญญานั้นจะไม่บังเกิดแก่ผู้ที่เกียจคร้าน ที่ได้แต่นอนรอคอยให้เกิดปัญญาขึ้นมาเอง... ...ภาวนามัยปัญญาที่ว่ามานี้ เป็นผลมาจากความรู้ความชำนาญและจากอุปนิสัยซึ่งเป็นสิ่งที่ริเริ่มให้ช่างสามารถประกอบศิลปวัตถุขึ้นได้ แต่ช่างศิลปจะบังคับให้บังเกิดปัญญาขึ้นมาเองนั้น เขาทำไม่ได้อย่างใจดอก...

...เมื่อเด็กเอาดินสอหรือ "เครยอง" มาขีดเขียนอะไรเล่น เช่นเขียนเป็นว่าวจุฬา เป็นต้น นั่นเป็นอาการประกอบความคิดของเด็กทีเดียว พอคิดอะไรขึ้นมา เด็กก็มักจะพยายามขีดเขียนเป็นอาการประกอบความคิดสนับสนุนไปพร้อมกันกับสิ่งที่นึกอยู่ในน้ำใจ โดยไม่กระดากหรืออับอายใครอย่างใดเลย แต่เมื่อถึงเวลาเปลี่ยนอายุ เมื่อเด็กกลายเป็นหนุ่มเป็นสาวกันขึ้น ชักกระดากกันขึ้นมาแล้ว และเกิดมีความอายด้วยอาการต่างๆนาๆจึงพากันทิ้งอาการแสดงความรู้สึกในน้ำใจอย่างเปิดเผยที่ได้เคยเป็นมา โดยฝีมือในทางขีดเขียนเป็นรูปเป็นภาพ และโดยมากมักจะหันไปใช้เพลงยาว เป็นวิธีแสดงความคิดที่พลุ่งอยู่ในน้ำใจ ซึ่งกลายเป็นความลับกันไปแล้ว ลักษณะจิตตศาสตรที่ว่ามานี้เป็นความจริง และก็คงจะสังเกตเห็นได้กันบ้างแล้วทุกคน ผู้ที่เป็นช่างศิลปแทบทุกคนก็คงจะจำได้เหมือนกันว่าสิ่งที่เราเคยขีดเขียนเล่นกัน เมื่อเรายังเป็นเด็กๆกันอยู่นั้น มักจะเวียนมาเป็นปัจจัยให้เราประกอบเป็นความคิดกันบ่อยๆ และเราก็มักจะปรับปรุงแต่งเติมความคิดเหล่านั้นกันอยู่เสมอๆตลอดมาเป็นลำดับ ผลของการประกอบความคิดเห็นเช่นที่ว่ามานี้ได้

ปรากฏเป็นภาพ เป็นรูปหุ่น และศิลปวัตถุสำคัญๆกันไปแล้ว เมื่อช่างศิลปเติบโตขึ้น ก็มีอยู่เป็นอันมากการประลองฝีมือของช่างศิลปที่เราว่าสอนกันไม่ได้นั้น ก็คล้ายกันกับการประกอบความคิดไปพร้อมๆกันกับมืออย่างอาการกระทำของเด็กๆดังที่ว่ามาแล้ว จึงเป็นทางที่ช่างศิลปเขาประกอบความคิดและความชำนาญให้ "ปัญญาแตกได้" โดยไม่ต้องมีผู้ใดเสี้ยมสอนให้เลยและที่จริงก็ไม่มีผู้ใดสามารถสอนให้เขาได้ เพราะอาการเช่นนั้นมันต้องเป็นการประลองทำด้วยความคิดและฝีมือ อันบังเกิดจากน้ำใจและดวงจิตต์ โดยฉับพลันออกมาเอง...

...เมื่อเทียบความตามที่ว่ามานี้แล้ว การสอนวิจิตรศิลปนั้นเราสอนกันได้ก็แต่ในทางทฤษฎีและวิชาเทฆนิคต่างๆ ส่วนการประกอบความคิดนั้น ถึงแม้ว่าอาจารย์จะพยายามอธิบายให้ศิษย์สักเท่าไรก็ไม่เป็นผลดี จะกลับกลายเป็นโทษ และตัดความสามารถของศิษย์เสียด้วยซ้ำ ศิษย์อาจเข้าใจผิดได้ต่างๆนาๆ เพราะในชั้นต้นก็ยังไม่คุ้นเคยกันกับภาษาของช่างศิลป อันประกอบมูลด้วยลักษณะต่างๆเป็นเส้น เป็นรูปทรง เป็นสี เป็นปีก เป็นแผ่นคล้ายๆ กันกับภาพสมมุติ หรือเครื่องหมายสมมุติ สิ่งที่อาจารย์พอจะทำได้ก็มีแต่เพียงแนะนำให้นักเรียนเข้าใจทีละเล็กละน้อยไปก่อนเมื่อคุ้นเคยกันเข้าบ้างแล้ว จึงค่อยเพิ่มวิชาให้ยากขึ้นทวีขึ้นเป็นลำดับกันไป การซักไซ้ไต่ถามฟังความเห็น และสังเกตวิธีที่อาจารย์เขาประกอบความคิดกันนั้น เป็นวิธีบำรุงปัญญาความรู้ได้ดีที่สุด โอกาศให้ได้พบปะสนทนากันกับผู้ที่ชำนาญ และคุ้นเคยกับการงานแห่งอาชีพมากกว่าตัวเราเองทุกๆวัน และโอกาศให้ได้พบปะสนทนากันกับช่างศิลป และช่างหัดถกรรมทุกประเภทงาน ก็เป็นวิธีประกอบปัญญาให้แก่นักเรียนช่างศิลปได้ไม่น้อยไปกว่าสมุดและตำราที่เราไม่มีไว้สำหรับอ่านและพลิกดู...

ศิลป ศาสนา และมหาชน

ศิลปนั้น ก็ไม่ผิดอะไรกันกับพระศาสนา ศิลปและศาสนาจะเจริญขึ้นในประเทศใดได้ ก็โดยความเลื่อมใสของมหาชน ประเทศใดไม่มีศิลป ศีลธรรมของคนในประเทศนั้น ก็ไม่ผิดอะไรกันกับคนในประเทศที่ไม่มีศาสนา จะนับว่าประเทศนั้นมีอารยธรรมอันบริบูรณ์นั้นไม่ได้...

...ศิลปวัตถุนั้นเป็นสิ่งที่ประกอบทำขึ้นด้วยการพินิจพิจารณาสังเกตเลือกเฟ้น และจดจำทำขึ้นไว้ด้วยความสุขุม ให้เป็นวัตถุอันถาวร ไม่วอกแวกฟางฝ้าเหมือนดาเห็น และต้องเป็นสิ่งที่ดีพอที่จะจูงตาและจับใจผู้ดู ชวนให้พินิจพิศดู แล้วทำให้บังเกิดรสซึมซาบเข้าไปในดวงจิตต์ ให้เกิดความชื่นบานสำราญใจหรือเศร้าโศก หรือเลื่อมใสได้ประดุจหัวข้อสำคัญแห่งพระศาสนาอันสามารถจะยึดน้ำใจมนุษย์ไว้ได้...

...ในขณะนี้ วิจิตรศิลป หรือคณะช่างศิลปหัดถกรรมแห่งประเทศเรามีวงแคบที่สุด ถ้าเอาวงการของเราไปเปรียบกันกับคณะช่างศิลปแห่งมหาประเทศที่รุ่งเรืองทางคุณภาพเช่นนี้แล้ว ก็เท่ากันกับเอาน้ำหยดเดียวไปเปรียบกันกับมหาสมุทร ถึงกระนั้น คนในประเทศเราก็ยังไม่วายคุยโตถึง

การช่างไทย คือ "วิจิตรศิลปสยาม" ซึ่งเรารู้สึกกันอยู่ทุกคนว่าเป็นส่วนสำคัญของวัฒนธรรมของเราที่ยังเหลืออยู่ และที่ยังจะพอคุยอวดเขาได้บ้าง แต่ตัวอย่างที่เราชอบอวดชาวต่างประเทศเขานั้นโดยมากก็หาใช่ฝีมือของคนสมัยนี้ เป็นฝีมือของคนในยุคก่อนๆเขา และคนในสมัยเรานี้ก็ไม่มีโอกาศ หรือความสามารถในทางศิลปพอที่จะทำได้เท่าเทียมกันกับงานที่เขาได้ทำขึ้นไว้...

...ถึงแม้ว่า คนในสมัยนี้จะไม่เห็นความสำคัญของวิจิตรศิลปก็ดี เราไม่ยอมเชื่อเสียเลยว่าวิจิตรศิลปของเราจะซาโทรมลงจนศูนย์หายไปเสียสิ้น ถึงแม้ว่าอุปสรรคอันร้ายกาจจะบังเกิดขึ้นหรือผู้ใดที่ใจชั่วจะทำลายศิลปวัตถุทั้งหลายให้หมดสิ้นทั่วทั้งประเทศ แต่เมื่อความปรารถนาของมหาชนหันกลับมาหาสิ่งที่ให้ความสุขแก่ดวงจิตต์และน้ำใจ มากกว่าสิ่งที่กำเนิดความสุขกายและโภคสมบัติ เมื่อความสามารถของช่างหัตถกรรมเข้มแข็งขึ้นมา และเมื่อปัญญาและความคิดของช่างศิลปปราชญ์เปรื่องพร้อมเพรียงกันขึ้นมาใหม่อีกคราวหนึ่งแล้ว "วิจิตรศิลปสยาม" ก็จะฟื้นขึ้นมาใหม่ด้วยเหมือนกัน แต่แน่ละศิลปใหม่ของเรานั้น อาจไม่มีเชื้อศิลปสยามเดิมติดเสียเลย แต่ก็จำเป็นจะต้องมีลักษณะ หรือเชื้อศิลปอย่างใดอย่างหนึ่งมาเจือจานเป็นชะนวนที่ต่อเชื่อมเป็นพืชพันธุ์ให้บังเกิดมีศิลปขึ้นในประเทศนี้อีก ถ้าศิลปสยามของปู่ย่าตายายของเราจะสาปศูนย์ไปเสียทีเดียวดังศิลปแห่งชนชาวอเมริกาเดิม อันเป็นสิ่งที่น่าเสียดายเป็นนักหนา ศิลปสยามอันจะบังเกิดมีขึ้นมาใหม่อีกนั้น ก็อาจมีลักษณะและทำนองอย่างศิลปแห่งยุโรป ดังที่ได้เป็นมาแล้วในอเมริกาก็อาจเป็นได้ แต่นั่นแหละ ใครบ้างจะไม่เสียดายวิจิตรศิลปอันมีลักษณะพิเศษของประเทศเราที่ได้เคยใช้กันมา ถึงแม้ว่าเราจะผูกพันเสียดายในศิลปลักษณะเดิมของเราสักเท่าไร เราก็ไม่หมายจะหันกลับไปอยู่ดีกอย่างกุฏีของพระสงฆ์ที่วัดโพธิ์ หรืออยู่เรือนชะนิดที่ใช้ได้ถุนเป็นกะโถนกันต่อไปอีก ศิลปของเราจะต้องเป็นศิลปที่ประกอบขึ้นด้วยวิชาเทพนิดที่ทันสมัย แต่มีลักษณะเป็นไทยแท้ๆคือไม่เหมือนศิลปลักษณะแห่งประเทศใดๆ เท่าศิลปลักษณะไทยที่เรานิยมและได้เคยใช้กันมาแล้ว

ใครเลยจะทำนายได้ว่า ภายหน้าศิลปในประเทศเราจะขยายตัวไปอย่างไร? ที่พอจะทราบได้ก็คือ ลักษณะของศิลปในอนาคตนั้นจะคล้อยตามวัฒนธรรม และความนิยมของมหาชนซึ่งจะเป็นผู้นำไป และไม่ใช่ตามความนิยมของช่างศิลปเท่านั้น นั่นเป็นของแน่ทีเดียว...

...ในชั้นต้น อย่าไปหมายถึงวิจิตรศิลปกันนักเลย เราควรจะหมายถึงแต่เพียงคุณภาพของช่างหัตถกรรมพื้นเมือง อันจำเป็นจะตองปรับให้มีไว้เป็นมาตรฐานอันสมควรเสียก่อน เมื่องานขั้นนี้ดีขึ้นเป็นลำดับกันไปจนถึงมาตรฐานอันดีเลิศแล้ว วิจิตรศิลปก็จะมีกำเนิดตามหัตถกรรมขึ้นมาเองจากพวกช่างหัตถกรรมนั่นเอง ดังที่ได้เป็นมาแล้วในสมัยก่อนๆ การที่เริ่มปรับปรุงด้วยฝึกช่างศิลปก่อนช่างหัตถกรรมนั้น เป็นความคิดที่ได้กระทำกันมาในประเทศเราในอาชีพทั้งหลายแทบทุกประเภทคือ หัตถนะชะนิดชี้นำก่อนคนที่จะลงมือทำงาน ผลสุดท้ายก็ไม่มีใครอยากเป็นคนที่จะลงมือทำงาน นั่นก็เป็นธรรมดาของมนุษย์ แต่ผลร้ายไปตกอยู่ที่โภคชีพของประเทศที่เราจะไม่มีช่างหัตถกรรมที่มีฝีมือกันกับเขาได้ และจะต้องใช้ช่างต่างประเทศในทางหัตถกรรมกันตลอดไป ศิลปของเราก็จะไม่มีลักษณะอันเป็นไทยแท้ๆกันได้เลย...

...วิจิตรศิลปในประเทศใดจะรุ่งเรืองขึ้นจากโรงเรียนวิจิตรศิลปและโรงเรียนช่างหัตถกรรมเท่านั้นไม่ได้เลย นอกจากจะมีการอบรมมหาชนให้รู้จักเลื่อมใสในศิลป สนับสนุนไปด้วยกัน โรงเรียนเหล่านั้นย่อมขาดสัมพันธ์อันจำเป็นสำหรับต่อเชื่อมระหว่างมหาชน คณะช่างหัตถกรรมและโรงเรียนศิลป ความนิยมเลื่อมใสในศิลปและวัฒนธรรมของประเทศเราจะเจริญอย่างไรได้?

วิจิตรศิลปน้อย (Minor Fine Arts) เช่น วรรณคดี และดนตรีนั้น อาจรุ่งเรืองขึ้นได้ไม่น้อยในหมู่ผู้วิเศษ (Genius) ที่ฉลาดเฉลียวทันๆกันสักสองสามคนเท่านั้น โดยไม่ต้องอาศัยความนิยมของมหาชนสนับสนุนไปด้วยเลย เช่น ในสมัยของเพทราค หรือรับเลย์ หรือในรัชกาลที่ 2 เป็นต้น ส่วนวิจิตรศิลปใหญ่ (Major Fine Arts) คือ ช่างปั้นสลัก จิตรกรรม และสถาปัตยกรรม ซึ่งเป็นงานชนิดนุ่มหนึด อันประกอบขึ้นเป็นรูป เป็นทรง เป็นปีก เป็นแผ่น ที่จำจะต้องอาศัยความสังเกตพินิจพิศดูด้วยนัยน์ตา อันได้เคยรับความฝึกฝนจนชำนาญมาบ้างแล้ว จึงจะดูแล้วรู้จักเห็นได้เข้าใจได้ และโดยที่วัตถุเหล่านั้นเป็นสิ่งที่ตำตามนุษย์อยู่ ถึงแม้แต่จะไม่อยากดูก็ต้องเห็นเช่นนั้นแล้ว จึงเป็นการจำเป็นที่วิจิตรศิลปประเภทนี้ จะต้องอาศัยมหาชนที่ได้รับความอบรมในทางศิลป รู้จักดู แล้วแลเห็นได้ เข้าใจได้กับเขาจริงๆ...

...วิจิตรศิลปศึกษาอย่างที่เราหมายถึงนั้น ต้องเป็นการงานที่สามารถนำวัฒนธรรมและอุดสาหกรรมของประเทศทุกชะนิด ไปสู่ความเจริญเท่าเทียมเสมอหน้ากันกับช่างต่างประเทศเขา และถ้าจะทำได้ ก็จะต้องหมายให้คุณภาพและความสามารถเยี่ยมขึ้นไปกว่าเขาเสียอีก เพราะฉะนั้นเราจึงจำต้องเน้นว่า ผู้ที่จะเป็นช่างศิลปกับเขาแล้ว จึงจำเป็นจะต้องเลือกสรรค์เอาฉะเพาะแต่ผู้ที่อุดมด้วยการศึกษาอย่างบริบูรณ์ และจะต้องเป็นผู้ที่มีอุปนิสสัยเป็นช่างศิลปจริงๆที่แสดงให้เห็นได้ชัดเจนแล้ว การสมัครเข้ามาเป็นช่างศิลปนั้นเอง ก็ควรจะเป็นการกระทำด้วยความเลื่อมใส อันจะอดกลั้นไว้ไม่ได้แล้ว อย่างพระสงฆ์ที่ท่านสละได้หมดสำหรับพระศาสนา ช่างศิลปของเราก็จะต้องสละได้หมดสำหรับการนฤมิตคิดทำของ และเพื่อศิลปเท่านั้น ไม่สนใจใยดีในลาภยศอำนาจวาสนาหรือการบ้านการเมืองอย่างไรเลย เราจะยังชีวิตอยู่เพื่อศิลป ซึ่งเราถือว่าเป็นศาสนาของเราเช่นนั้นแล้ว ความรุ่งเรืองในทางศิลปแห่งประเทศนี้ ก็คงไม่ไกลไปนัก แต่ก็จะไม่เป็นผลสำเร็จได้เลย ถ้ามหาชนไม่เข้าใจจุดหมายของพวกเราดังว่ามานี้

ในการประกอบอาชีพของช่างศิลปต่อไปภายหน้า ขอให้นักเรียนและช่างศิลปทุกๆคนตรึกตรองด้วยความเพ่งเล็งไปให้ไกลสักหน่อยหนึ่ง และคิดดูทางได้ทางเสียแห่งอาชีพของท่านว่า

(1) ในการประกอบทำศิลปวัตถุต่างๆขึ้นนั้น ถ้าเราจะคิดทำของให้ใช้ได้เหมาะเจาะจริงๆแล้ว เป็นการจำเป็นที่สุดที่เราจะต้องรู้จักตลาดและความประสงค์ของผู้ซื้อ ตลาดสินค้าของเรามีแล้วหรือไม่? อยู่ที่ไหนกัน? ของที่เราจะประดิษฐ์คิดทำขึ้นนั้น เราจะทำขึ้นทำไมกัน? เราจะเรียนศิลปวิชาเหล่านี้ไปเพื่อทำรูปหุ่นไปตั้งเกะกะอยู่ตามมุมห้อง และเขียนรูปเข้ากรอบไว้ไปเที่ยวติดตามหอแสดงในพิพิธภัณฑ์อย่างที่ฝรั่งเรียกกันว่า "อาคาเดมี" เช่นนั้นหรือ? ถ้าเช่นนั้นแล้วโรงเรียนวิจิตรศิลปของเราก็มีจุดหมายอย่างโรงเรียนวิจิตรศิลปของมหาประเทศเขาอย่างเด็มที่ คือ ไม่

หมายประกอบประโยชน์อย่างใด นอกจากการเรียนวิจิตรศิลปไว้สอนนักเรียนช่างศิลปให้ไปสอนวิจิตรศิลปให้นักเรียนช่างศิลปสอนวิจิตวศิลปให้นักเรียนช่างศิลป ฯลฯ กันต่อๆไป และเรียวลงไปทุกที เหมือนตัวเลข 0,999,999 ไม่รู้จักเต็มหน่วย เพราะวิชาที่เราเรียนไปนั้น จะไม่มีโอกาศประกอบเป็นศิลปนฤมิตอันเป็นประโยชน์แห่งชีวิตเราจริงๆเลย ศิลป "อาคาเดมิก" นั้นดีสำหรับประเทศที่รุ่งเรืองทางโภคชีพ และอุตสาหกรรมแล้ว แต่ประเทศเราต้องการศิลปนฤมิต ศิลปอุตสาหกรรมและตลาด ซึ่งเรามีแล้วหรือไม่?

(2) เราเรียนเป็นช่างศิลป อันหมายถึงผู้ใช้ความคิดทำและออกแบบอย่าง แบบอย่างที่เราประกอบขึ้นนั้น ช่างหัดถกรรมเขามีหน้าที่เป็นผู้ประกอบทำขึ้นด้วยความชำนาญ ช่างหัดถกรรมที่เราจะต้องร่วมมือด้วยนั้น อยู่ที่ไหน? มีประเภทใดบ้าง? เราควรจะรู้จักความสามารถของเขาว่าเขาเป็นไทย หรือเป็นช่างต่างประเทศ? ถ้าเป็นช่างต่างประเทศ ช่างเหล่านั้นเขาเข้าใจศิลปลักษณะสยามได้ดีหรือไม่? ถ้าไม่เข้าใจ เราควรจะผูกแบบโดยอนุโลมตามเป็นทำนองของช่างต่างประเทศพวกนั้นหรือ? เราจะทำเช่นนั้นได้ดีจริงๆหรือ? หรือเราจะควรทำศิลปวัตถุพันทางคือ ออกแบบเป็นไทยแต่ใช้ฝีมือเป็นเทศกันเรื่อยไป? ถ้าเราจะใช้ช่างหัดถกรรมที่เป็นไทย ช่างพวกนั้นเขาประกอบการศึกษาและหัดฝีมือทางปฏิบัติงานกันที่ไหน? อย่างไร? จึงจะมีฝีมือทั้งคุณภาพและสามารถพอที่จะทำการงานตามแบบ และตัวอย่างของเราได้ดีจริงๆ

(3) เมื่อเราสำเร็จการศึกษาในทางทฤษฎีจากโรงเรียนแล้ว เราจะไปเรียนปฏิบัติงานกันที่ไหน? เราจะไปประกอบอาชีพกันอย่างไร? ในสำนักงานโรงงาน หรือสถานใด? จะยัดเยียดกันเข้าไปทำราชการกันเรื่อยไปหรือ? หรือจะหาญออกไปลองสู้ช่างต่างประเทศที่ยึดตลาดกันไว้หมดแล้ว? ช่างต่างประเทศพวกนั้น หรือเขาจะยอมสอนวิธีปฏิบัติงานให้แก่เรา? เมื่อเขารู้กันอยู่แล้วว่าเราจะไปคิดแย่งงานมาจากเขา นอกจากช่างต่างประเทศพวกนี้แล้ว นักเรียนช่างยังต้องสู้อาจารย์ที่เคยสอนเรามา สู้โรงเรียนที่เราได้เคยเรียนวิชากันมา เหมือนเด็กที่ต้องคิดสู้บิดามารดาของตนเอง...

...ว่าถึงช่างศิลปโดยฉะเพาะแล้ว ปัญหาที่เป็นหรือตายกันจริงๆนั้น อยู่ที่ตลาด อยู่ที่การฝึกสอนช่างหัดถกรรมพื้นเมือง และอยู่ที่สำนักงานหรือโรงงาน หรือคณะหัดถกรรมและพาณิชยการที่จะจัดการควบคุมกันประกอบอาชีพ และเพื่อชิงเอาอิสสระภาพในทางหัดถกรรมคืนมาให้ช่างไทย ปัญหาเหล่านี้ข้าพเจ้าก็ได้เคยคิดแก้ไว้บ้างแล้ว แต่จำจะต้องขอให้ท่านผู้ที่มีน้ำใจเลื่อมใสในศิลปจริงๆทุกคน ได้โปรดสนับสนุนช่วยกันคิดแก้ไขปรับปรุงกันไปจนเป็นผลสำเร็จให้จงได้ เพื่อฟื้นวัฒนธรรมและศิลปสยามให้กลับรุ่งเรืองทันสมัยขึ้นมา และภายหน้าจะได้เจริญขึ้นเป็นลำดับกันต่อๆไป

ตัดตอนมาจาก: ม.จ. อิทธิเทพสรรค์ กฤดากร. "คำแนะนำนักเรียนช่างศิลป์ในวิจิตรศิลปศึกษา." **เรื่องเกี่ยวกับสถาปัตยกรรม.** พิมพ์เป็นที่ระลึกในการพระราชทานเพลิงศพ,กรมศิลปากร พ.ศ. 2478, 103-147.

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์ที่ตัดตอนมาจากข้อเขียนซึ่งเรียบเรียงจากคำบรรยายของหม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรพ์ กฤดากร เมื่อปี พ.ศ. 2476 แม้ผู้บรรยายมุ่งที่จะให้ความรู้เรื่องแนวทางการศึกษาศิลปะแก่นักเรียนช่างศิลป์ก็ตาม แต่เนื้อความก็ครอบคลุมไปถึงทัศนคติของคนร่วมสมัยที่มีต่องานศิลปะ ซึ่งส่งผลอย่างยิ่งต่อความตกต่ำของงานศิลปะและการช่างไทยในขณะนั้น ในประเด็นหลังนี้ดูจะมีน้ำหนักไม่น้อยในเนื้อหาของการบรรยาย และโดยเนื้อแท้แล้วเรื่องนี้น่าจะเป็นประเด็นหลักเสียด้วยซ้ำ ทั้งนี้ การสรุปความในตอนท้ายของการบรรยายก็มีความชัดเจนอยู่ และอาจเป็นด้วยเหตุผลที่ต้องการสื่อความข้อนี้ต่อคนในวงที่กว้างออกไป หม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรพ์จึงเรียบเรียงคำบรรยายนี้ออกมาเป็นข้อเขียน และนำมาเผยแพร่ในวารสารวิทยาจารย์ในปีเดียวกันนั้นเอง

ความมุ่งหมายที่จะเผยแพร่ความรู้ความเข้าใจต่อศิลปะเพื่อกระตุ้นให้คนส่วนใหญ่หันมาส่งเสริมงานศิลปะและหัตถกรรมของช่างไทยนั้น หากพิจารณาจากข้อเขียนนี้อาจกล่าวได้ว่า หม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรพ์ทำด้วยความตั้งใจและเต็มใจเป็นส่วนตัว แต่ในขณะเดียวกัน บทบาทดังกล่าวก็เกี่ยวพันโดยตรงกับหน้าที่ในงานของท่านด้วย หม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรพ์ศึกษาวิชาสถาปัตยกรรมจากประเทศฝรั่งเศส เมื่อครั้งที่วิชานี้ยังสอนรวมกับวิชาการศิลปะแขนงอื่นๆ เช่น จิตรกรรม และประติมากรรม ในสถาบันศิลปะ Ecole des Beaux-Arts ในปารีส ท่านจึงมีความรู้และได้ฝึกฝนมาในทางศิลปะด้วย หลังจากนั้นก็เข้ารับราชการในกรมศิลปากร ซึ่งขึ้นอยู่กับกระทรวงวัง ตั้งแต่ พ.ศ. 2459 จนกระทั่งกรมศิลปากรย้ายมาสังกัดในราชบัณฑิตยสภา เมื่อ ปี พ.ศ. 2469 ก็ได้เลื่อนเป็นผู้อำนวยการศิลปากรสถาน และอยู่ในตำแหน่งนี้จนกระทั่งถึงแก่กรรม เมื่อ ปี พ.ศ. 2477 ข้อเขียนที่คัดมาในตอนต้นจึงเป็นผลงานในขณะที่ท่านอยู่ในตำแหน่งซึ่งเทียบเป็นอธิบดีกรมศิลปากรในปัจจุบัน นอกจากข้อเขียนนี้แล้ว ยังมีบทความอีกหลายตอนที่เขียนและเผยแพร่ในช่วงเวลาไล่เลี่ยกัน[1] ซึ่งว่าด้วย สถาปัตยกรรม ศิลปะ และหัตถกรรม อาทิ "สถาปัตยศึกษา" "สหกรณ์หัตถกรรม : บันทึกการประลองหาอิสสระภาพในทางหัตถกรรมคืนแก่สยามประเทศ" และ "วิชาวาดเขียนกับการศึกษา" เป็นต้น ข้อเขียนเหล่านี้ รวมทั้งบทความที่คัดมาข้างหน้านั้น เป็นสิ่งยืนยันที่ดีว่า อธิบดีกรมศิลปากรท่านนี้ตระหนักดีถึงหน้าที่ของท่านซึ่งจะต้องเร่งฟื้นฟูบำรุงงานศิลปะของช่างไทย ซึ่งท่านก็ลงมือเป็นส่วนตัวด้วยการเขียนบทความเหล่านี้ขึ้น

ข้อเขียนของหม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรพ์ชิ้นนี้ ให้ภาพที่ค่อนข้างชัดเจนว่า ศิลปะของไทยในช่วงเวลาของการเปลี่ยนแปลงการปกครองนั้นกำลังอยู่ในภาวะที่วิกฤต และงานศิลปะของไทยมีวงจำกัดอยู่ในเรื่องของความปราณีต และขาดแคลนผู้รู้ แต่สิ่งที่เป็นปัญหาหนักก็คือ ในระดับที่รองลงไปจากวิจิตรศิลป์ในชั้นงานฝีมือของช่างก็ตกต่ำลงด้วยจน "ช่างต่างประเทศเข้ามายึดตลาดไปหมด

---

[1] กรมศิลปากรได้รวบรวมข้อเขียนของหม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรพ์ที่เคยพิมพ์เผยแพร่ในหนังสือจดหมายเหตุสมาคมสถาปนิกสยาม ไทยเขษมรวมข่าว และวิทยาจารย์ ระหว่างปี พ.ศ. 2476 ถึง 2477 มารวมในหนังสือ ชื่อ *"เรื่องเกี่ยวกับสถาปัตยกรรม"*. พิมพ์เป็นที่ระลึกในการพระราชทานเพลิงศพ พ.ศ. 2478

แล้ว" เราควรพิจารณาด้วยว่า ภาพจากมุมมองของหม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรพ์ในบทวิจารณ์นี้ตั้งอยู่บนจุดยืนจากประสบการณ์ของการทำงานกับช่างในทางสถาปัตยกรรม ในบทความเรื่อง "สถาปัตยศึกษา" ความตอนหนึ่งอธิบายไว้ว่า ช่างหัตถกรรมจีนเข้ามายึดตลาดก่อสร้างจากไทยไปเสียหมด เพราะมีการนำช่างจีนมาสร้างงานตามพระราชนิยมในสมัยรัชกาลที่ 3 และเมื่อความนิยมแบบตะวันตกตามติดกันเข้ามา นายช่างออกแบบชาวตะวันตกก็รับเอาช่างหัตถกรรมจีนไปใช้ เพราะช่างไทยร่วงโรยกันหมดเสียแล้ว[2] ในข้อเขียนดังกล่าวชี้ชัดว่า การประเมินว่าช่างไทยตกต่ำนั้น หม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรพ์มองจากช่างฝีมือในทางก่อสร้าง แล้วจึงค่อยขยายวงออกไปสู่งานของช่างหัตถกรรมอื่นๆ เมื่อเราพิจารณาว่า ความนิยมรูปแบบสถาปัตยกรรมตะวันตกที่ค่อยๆเพิ่มสูงขึ้น ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 ที่ครอบคลุมไปถึงเชื้อพระวงศ์และขุนนางด้วย นี่ย่อมหมายรวมถึงความนิยมในวัตถุ สิ่งของ เครื่องใช้ในแบบตะวันตกที่เพิ่มสูงขึ้นด้วยเช่นเดียวกัน เมื่อรสนิยมของผู้อุปถัมภ์งานช่างไทยกลุ่มสำคัญเปลี่ยนทิศไปเช่นนี้ ความเห็นของหม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรพ์ที่ว่างานช่างไทยตกต่ำลงก็คงมีความจริงไม่น้อย อย่างไรก็ตาม สิ่งที่เราควรตระหนักก็คือ ความนิยมในศิลปะตะวันตกที่ถูกยอมรับว่าเป็นเครื่องแสดงความทันสมัยและความก้าวหน้านั้นหมายถึงว่าความนิยมนี้ได้กลายมาเป็นเกณฑ์หรือมาตรวัดความก้าวหน้า ดังนั้นรูปแบบและลักษณะของศิลปะใดที่ไม่เข้าตามเกณฑ์ก็ย่อมถูกระบุว่า "ล้าหลัง" หากเราจะพิจารณาภาพรวมของงานศิลปะและงานฝีมือของช่างไทยในช่วงเวลาดังกล่าวให้ชัดเจนขึ้นแล้ว ก็ควรมองอีกด้านหนึ่งด้วยว่า งานช่างไทยมีลักษณะที่สนองรูปแบบวิถีชีวิตของคนไทยมาแต่เดิม และไม่ได้มีจุดประสงค์เพื่อแข่งขันทางการค้ากับต่างประเทศ หากจะมีการแข่งขันกันบ้างก็เป็นแต่เพียงการแข่งขันฝีมือของช่างภายใต้กรอบแนวคิดทางศิลปะแบบเดียวกันภายในประเทศเท่านั้น ส่วนความเสื่อมลงของศิลปะและการช่างนั้นเกิดขึ้นจากกระบวนการทางสังคมที่ขาดผู้อุปถัมภ์และนำไปสู่การขาดความนิยมในที่สุด เพราะรูปแบบเก่าไม่สอดคล้องกับวิถีชีวิตแบบใหม่ที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว ในท้ายที่สุดการพิจารณาในประเด็นนี้ เราควรตระหนักด้วยว่าเกณฑ์ที่หม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรพ์ใช้ประเมินผลงานศิลปะและงานช่างไทยก็เป็นเกณฑ์ที่อิงอยู่กับรสนิยมแบบตะวันตกนั้นเอง

ความในตอนต้นกับตอนท้ายของบทวิจารณ์นี้มีเนื้อความที่ดูแย้งกันในตัวอยู่บ้าง เมื่ออ่านบทวิจารณ์นี้แล้ว เราอาจสรุปว่า ทัศนะของหม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรพ์ต่องานศิลปะนั้น เน้นหนักไปในเรื่องของความสามารถด้านทักษะและฝีมือเชิงช่าง และที่สำคัญ เป็นทัศนะที่มุ่งมอง "ประโยชน์" ของงานศิลปะเป็นหลัก แม้คำอธิบายถึงศิลปะในตอนต้น ผู้เขียนดูจะให้ความสำคัญกับความคิดและการสร้างสรรค์อย่างมาก และถึงกับย้ำว่า ความประณีตและความสามารถทางเทคนิค ตลอดจนความสามารถในการเลียนแบบถ่ายทอดจากธรรมชาติ หรือแม้แต่การยึดถือความงามเองก็ตามก็ยังไม่ใช่การเข้าถึงความหมายของศิลปะ หากต้องเป็นการสั่งสมประสบการณ์จากการปฏิบัติจนถึงขั้น "ปัญญาแตกออกไปได้" จึงจะเล็งเห็นความหมายของศิลปะ นอกจากนี้ยังเน้นความสำคัญของการสร้างสรรค์ที่ก้าวไปถึงขั้นของการแสดงออกเฉพาะตัวด้วย การแสดงทัศนคติต่อศิลปะดังกล่าวนี้เป็นสิ่งที่น่าสังเกตอย่างยิ่ง เพราะนี่อาจเป็นครั้งแรกๆในสังคมไทยที่มีการแสดงความคิด

[2] อ้างแล้ว, หน้า 32-33

เห็นต่องานทัศนศิลป์ในทิศทางนี้ และถูกระบุไว้อย่างชัดเจนโดยบุคคลที่เป็นคนไทย โดยเฉพาะหากเราตระหนักในเบื้องต้นว่า ข้อเขียนนี้เผยแพร่ในปี พ.ศ. 2476 เมื่อศิลปะร่วมสมัยยังไม่ก่อตัวขึ้นด้วยซ้ำ อย่างไรก็ตาม ความในตอนท้ายหลังจากที่กล่าวถึง "ศิลปะ ศาสนา และมหาชน" หม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรพ์กลับแสดงทัศนะไปในทิศทางที่ไม่เห็นด้วยกับการส่งเสริมการศึกษาวิจิตรศิลป์ โดยเฉพาะ จิตรกรรม และประติมากรรม โดยให้เหตุผลว่า เป็นศิลปะที่ยังไม่ก่อประโยชน์ และ "ดีสำหรับประเทศที่รุ่งเรืองทางโภคชีพและอุตสาหกรรม" แล้วเท่านั้น พิจารณาจากข้อเขียนนี้ เราสรุปเพิ่มเติมได้ว่า ในทัศนะของหม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรพ์นั้น "มหาชนส่วนใหญ่ยังขาดความเข้าใจและยังไม่มีความพร้อม" ท่านจึงระบุว่า "ในชั้นต้น อย่าไปหมายถึงวิจิตรศิลป์กันนักเลย เราควรจะหมายถึงแต่เพียงคุณภาพของช่างหัตถกรรมพื้นเมือง" ในแง่นี้ ผู้เขียนอาจประเมินสังคมไทยในเรื่องของความพร้อมที่จะเรียนรู้ศิลปะไว้ค่อนข้างต่ำ[3] สิ่งที่น่าสังเกตก็คือ หลังจากข้อเขียนนี้เผยแพร่ไปแล้ว 1 ปี หม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรพ์ก็ถึงแก่กรรมในเดือนกุมภาพันธ์ ปี พ.ศ. 2477 และในปีเดียวกันนี้เอง ที่โรงเรียนประณีตศิลปกรรมได้ถือกำเนิดขึ้นในสังกัดของกรมศิลปากร และได้พัฒนาต่อมาเป็นมหาวิทยาลัยศิลปากรในที่สุด พัฒนาการของการศึกษาศิลปะจากช่วงเวลาของบทวิจารณ์นี้มาจนถึงปัจจุบัน อาจเป็นเครื่องยืนยันที่ดีว่า สังคมไทยขณะนั้นมีความพร้อมที่จะรับและเรียนรู้ศิลปะในทิศทางใหม่เพียงใด

สิ่งที่น่าพิจารณาประการหนึ่งก็คือ ทัศนะของหม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรพ์ที่มุ่งมองศิลปะในแง่ที่เป็น "ผลผลิต" ทางสังคม แม้ความบางตอนจะแสดงความเห็นว่าให้ความสำคัญกับศิลปะในฐานะที่เป็นเครื่องยกระดับสติปัญญาก็ตาม แต่โดยภาพรวมแล้ว อาจกล่าวได้ว่า หม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรพ์มีทัศนะค่อนไปในทางที่มุ่งมองประโยชน์ที่เป็นรูปธรรมจากศิลปะ ในเรื่องนี้ หากเราพิจารณาสถานะของงานศิลปะและงานช่างไทยตามที่ผู้เขียนอธิบาย ก็อาจเห็นเหตุผลที่ว่าเพราะเหตุใดผู้เขียนจึงต้องกระตุ้นให้สังคมไทยหันมาสนับสนุนกันเองมากขึ้น แต่สิ่งที่น่าสังเกตในประเด็นนี้อยู่ในจุดที่ว่า เพราะเหตุใดผู้เขียนจึงต้องกระตุ้นด้วยการผูกโยงศิลปะ ศาสนา และมหาชนเข้าด้วยกัน เนื้อความหลังจากที่ยกเรื่อง ศิลปะ ศาสนา และมหาชนขึ้นมาแล้ว หม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรพ์ก็ย้ำถึงศิลปะในฐานะที่เป็นเครื่องแสดงถึงความเจริญทางวัฒนธรรมและอารยธรรมของประเทศ จนมาลงท้ายที่การแย่งชิงเอาอิสรภาพทางช่างคืนจากชาวต่างประเทศ ตามทัศนะดังกล่าวนี้ ผู้เขียนยกศิลปะให้มีบทบาทสูงและสำคัญจนราวกับเป็นกิจกรรมของการ "สร้างชาติ" หากพิจารณาตามข้อเขียนนี้อาจประเมินได้ยากว่า สถานการณ์ทางสังคมหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองแล้ว 1 ปีเป็นอย่างไร ผู้เขียนจึงต้องกระตุ้นมหาชนในลักษณะนี้ อาจเป็นไปได้ว่า ผู้เขียนตระหนักดีว่า สถาบันที่เคยเป็นผู้อุปถัมภ์งานศิลปะมาแต่เดิมไม่อาจเป็นที่พึ่งอีกต่อไป ส่วนรัฐใหม่ก็อาจยังไม่พร้อมที่จะเข้ามาเกื้อหนุนแก่ศิลปะ ผู้เขียนจึงเลือกที่จะฝากศิลปะเอาไว้กับศาสนาเป็น

---

[3] ในบทความเรื่อง "สหกรณ์หัตถกรรม" หม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรพ์แสดงความเห็นไว้ชัดเจนว่า ไม่เห็นความเหมาะสมที่จะสอนวิชาวิจิตรศิลป์ในระดับอุดมศึกษาในขณะนั้น "...เมื่อความหวังเหล่านี้ (ในการจัดตั้งโรงเรียนฝึกช่างพื้นเมืองโรงเรียนฝึกช่างพื้นเมือง; ผู้วิเคราะห์) เป็นผลสำเร็จได้แล้ว และถ้ายังเห็นว่าจำเป็น (ถ) ก็จะจัดโรงเรียนพิเศษสำหรับนายช่างหลวง (อาคาเดมี) ขึ้นเทียบชั้นสถานอุดมศึกษา...". อ้างแล้ว, หน้า 67

อันดับแรก ดังที่ระบุว่า "ศิลปะนั้น ก็ไม่ผิดอะไรกันกับพระศาสนา" การกระตุ้นปลุกเร้า ประชาชน ในแง่นี้ก็อาจเป็นเพราะ ผู้เขียนเองตระหนักดีว่า ไม่มีผู้อุปถัมภ์ใดในขณะนั้นที่จะยั่งยืนไปกว่าการสร้างให้เกิดศรัทธาและหันมาสนับสนุนกันเองในหมู่ประชาชน ดังที่ระบุว่า "ศิลปะและศาสนาจะเจริญขึ้นในประเทศใดได้ ก็ด้วยความเลื่อมใสของมหาชน" สิ่งที่น่าสังเกตอย่างยิ่งก็คือ การกระตุ้นปลุกเร้าประชาชนของหม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรพ์ด้วยการเทียบเคียงศิลปะเข้ากับศาสนานั้น จุดประสงค์ประการสำคัญอย่างหนึ่งก็คือการช่วงชิงอิสรภาพมาจาก "ช่างต่างประเทศ" แต่ด้วยคำอธิบายในทำนองเดียวกันนี้เองที่ศาสตราจารย์ ศิลป์ พีระศรี[4] นำมาใช้อธิบายกระตุ้นให้คนไทยหันมาสนับสนุนงานศิลปะในเวลาต่อมา หากความพ้องกันทางความคิดในเรื่องนี้ของบุคคลทั้งสองคงมีจุดประสงค์ที่ไม่เหมือนกันไปเสียทั้งหมด

เราไม่อาจทราบได้ว่า ศิลปะร่วมสมัยของไทยจะเป็นอย่างไร หากการศึกษาและพัฒนาการของศิลปะเดินไปในทิศทางที่หม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรพ์ได้ร่างไว้ในอดีต เพราะประวัติศาสตร์เดินไปในทิศทางอื่น ส่วนความแคลงใจของหม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรพ์ที่ทิ้งไว้ในตอนท้ายบทวิจารณ์นี้ ก็มีคำตอบที่ชัดเจนแล้วในปัจจุบัน โดยเฉพาะเรื่องการเรียนรู้และเรียนจากครูชาวต่างประเทศ อย่างไรก็ตาม สิ่งที่ควรยกย่องหม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรพ์ก็คือ การตระหนักถึงความรับผิดชอบที่จะต้องกระตุ้นและโน้มน้าวให้คนส่วนใหญ่หันมาสนับสนุนงานศิลปะ ซึ่งความพยายามนี้เด่นชัดในเรื่องของการส่งเสริมการศึกษา และที่สำคัญก็คือ การที่หม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรพ์แนะนำให้ผู้เรียนถือเอาการวิจารณ์เป็นเครื่องมือสำคัญของการเรียนรู้ในสถาบันการศึกษา และนี่อาจเป็นแนวทางแรกและแนวทางที่ดีที่สุดในการสร้างวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ขึ้นในสังคมไทยก็เป็นได้ บทวิจารณ์นี้อาจจัดได้ว่าเป็นการวิจารณ์ทัศนศิลป์ ในขณะที่วงการทัศนศิลป์ยังไม่ถือกำเนิดขึ้นอย่างเป็นรูปธรรมด้วยซ้ำ แม้พัฒนาการทางศิลปะจะไม่ได้เดินไปในทางของบทวิจารณ์นี้ก็ตาม แต่บทวิจารณ์นี้ก็ได้ให้ภาพทางประวัติศาสตร์ในช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อสำคัญของศิลปะร่วมสมัยที่ควรแก่การศึกษาอย่างยิ่ง

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

---

[4] ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี แสดงแนวคิดในเรื่องศิลปะกับศาสนาไว้ในหลายบทความ อาทิเช่น "...ศิลปะมีจุดหมายปลายทางเช่นเดียวกันกับศาสนา กล่าวคือ มุ่งหมายเพื่อยกระดับจิตใจของมนุษย์ให้ขึ้นสู่ความบริสุทธิ์ผุดผ่อง..." ศิลป์ พีระศรี : เรียบเรียงโดย ยิ้มศิริ แปล "วัฒนธรรมและศิลปะ" สุจิบัตรประกอบการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 10 พ.ศ. 2505.

วัฒนธรรมและศิลปะ

ศิลป์ พีระศรี

ในประวัติศาสตร์ของมนุษย์ชาตินั้น ปรากฏว่ามีอยู่หลายสมัยที่พุทธปัญญาของมนุษย์ไม่มีความสูงส่ง แต่ทว่ามีกำลังจิตที่เข้มแข็ง มีบางสมัยที่มนุษย์มีความเจริญก้าวหน้าอย่างใหญ่หลวง แต่มนุษย์กลับสูญเสียความเข้มแข็งทางด้านกำลังจิตไป

ในยุคเรานี้ จะเห็นได้ว่าสมองมนุษย์ได้สร้างความสำเร็จในกิจการต่าง ๆ อย่างน่าชื่นชม แต่เมื่อพิจารณาในแง่ความก้าวหน้าของจิตใจแล้ว เราก็ยังอยู่ในระดับต่ำมาก มนุษย์ได้ค้นพบพลังงานปรมาณู ส่งดาวเทียมขึ้นไปสู่ห้วงอวกาศเพื่อเป็นบริวารของดวงอาทิตย์และได้บรรลุผลทางความเร็วอันน่าตื่นใจด้วยเครื่องกล สิ่งที่มหัศจรรย์ทั้งหลายแหล่ซึ่งเกิดจากพลกำลังและความรุนแรงอันมหาศาลนั้น แทนที่จะให้ความอภิรมย์กลับบดขยี้จิตใจของเราลงไป

ชีวิตได้กลายเป็นสิ่งที่ปราศจากเนื้อหา และดูเหมือนว่าประเทศยิ่งเจริญขึ้นเท่าใด ประชาชนพลเมืองก็ยิ่งจะต้องทำงานหนัก เพื่อชดใช้มวลแห่งความต้องการอันเป็นสิ่งเทียมมากขึ้นเท่านั้น ตั้งแต่เช้าจนค่ำ ประสาทของเราเต็มไปด้วยความเคร่งเครียดไม่เคยผ่อนคลาย มิฉะนั้นก็หาไม่พอใช้พอกิน เราว้าวุ่นมาก จนวันหนึ่ง ๆ ไม่มีเวลาแหงนดูฟ้าว่ามีเมฆหรือแจ่มใส เราผละหนีจากธรรมชาติอันเป็นดุจมารดาที่ให้แต่สิ่งดีสิ่งงามแก่ชีวิตเราไปอย่างผิดทาง ก็เพื่อที่จะสร้างโลกแห่งความหวาดกลัวและความเกลียดชัง สิ่งที่ร้ายที่สุดก็คือเจ้าลัทธินิยมวัตถุอันน่าพรั่นพรึงนั้นกำลังข่มขู่มนุษย์ทุกรูปทุกนามไปทุกหนแห่ง ปัจจุบันนี้มนุษย์พากันคิดว่า อารมณ์รู้สึกนึกคิดที่กอปรด้วยความเมตตาสงสารรักใคร่ซึ่งกันและกันนั้นเป็นสิ่งผิด มนุษย์ได้รับการสอนให้เป็นผู้ปราศจากความเมตตาปราณี ให้มีแต่ความโลภหลงและยึดวัตถุเป็นที่ตั้ง

การที่จะสร้างแนวต่อต้านลัทธิวัตถุนิยมนั้น ก็ต้องอาศัยหลักสำคัญ ๒ ประการ คือ หลักธรรมอันบริสุทธิ์ทางศาสนา ประการหนึ่ง และศิลปะ อีกประการหนึ่ง แท้จริงนั้น จากประจักษ์การทั้งหลายแหล่ ศิลปะก็คืออาหารของจิตใจและพุทธิปัญญาของมนุษย์เรา ไม่ว่าวรรณกรรม ดนตรี จิตรกรรม ประติมากรรม และมัณฑนศิลป เราได้ประสบแต่ความเพลิดเพลินเจริญใจ ความสงบเยือกเย็น และบ่อเกิดของความหวังอันสูงส่ง ศิลปะทำให้เราเป็นคนดี รักใคร่กันและกัน ทำให้เรามีภาวะเป็นมนุษย์ที่แท้จริง ฉะนั้นศิลปะจึงเป็นสิ่งจำเป็นที่จะขาดเสียมิได้สำหรับชีวิตที่มีวัฒนธรรมของชาติ ซึ่งบรรดาบุคคลที่เจริญแล้วทั้งหลายต่างสนับสนุนส่งเสริมทั้งในด้านศีลธรรมและด้านการเงินอย่างเต็มที่ ดังนั้นจึงได้มีการเปิดการแสดงแข่งขันศิลปะกัน ทั้งภายในประเทศชาติของตนเองและระหว่างนานาชาติขึ้นทุก ๆรอบปี ทุกบ้านทุกเมืองมีการสร้างอาคารขึ้นเป็นศูนย์กลางศิลปะ สร้างหอศิลป์และพิพิธภัณฑ์ศิลปะขึ้นสำหรับประชาชนได้ชื่นชมสมบัติมีค่ายวดยิ่งของชาติ บรรดาประเทศต่าง ๆทั้งหลายมีการตกแต่งสถานที่ราชการด้วยงานจิตรกรรมและประติมากรรม มีการส่งเสริมศิลปกรรมชิ้นสำคัญ ๆ ระหว่างประเทศไปแสดงยังประเทศอื่น เพื่อแลกเปลี่ยนความชื่นชมในรสนิยมทางศิลปะซึ่งกันและกัน การกระทำเหล่านี้ทั้งหมดเกิดขึ้นได้ก็ด้วยอาศัยศรัทธาปสาทะ กอปรด้วยความมุ่งมั่นอย่างแรงกล้าที่จะรักษาไว้ซึ่งแสง

เพลิงยั่วรุ่งโรจน์ทางพุทธิปัญญาให้มีชีวิตคงอยู่ได้ ในยุคที่มนุษย์กำลังตกอยู่ในห้วงอันตรายที่จะกลายเป็นทาสของสิ่งผูกมัดทางกาย

ในราชสมัย ประเทศไทยเรามีศิลปกรรมเกี่ยวกับศาสนาอันน่านิยมชมชื่น ซึ่งคนไทยทุกคนต้องภาคภูมิใจ แต่น่าเสียดายที่ไม่มีใครต้องการสร้างงานศิลปะเพื่อส่วนบุคคล หรือสร้างขึ้นเพื่อวัตถุประสงค์เฉพาะตน ดังนั้นจึงไม่มีการเขียนการ์ตูนเหมือน ไม่มีงานประติมากรรมประดับประดาตามบ้านช่องหรือสวนสาธารณะ การสร้างงานศิลปเกี่ยวกับศาสนานั้นก็เพื่อที่จะเสริมส่งความต้องการของบุคคลเป็นการส่วนตัว ซึ่งก่อให้เกิดความจำเป็นขึ้นเป็นประเพณีด้วยเหตุนี้เอง ความนิยมชมชอบในศิลปะปัจจุบันจึงอุบัติขึ้น

ศิลปะที่เกี่ยวกับศาสนาในประเทศไทยเรานั้น เดิมได้อยู่ที่เหตุผลทางด้านความต้องการหรือเหตุผลทางด้านเศรษฐกิจแล้ว ก็กลายเป็นศิลปะเกี่ยวกับการค้าไป เมื่อศิลปินไทยเริ่มเรนมิตงานศิลปะร่วมสมัยปัจจุบัน (ทั่วทุกประเทศ) เป็นการส่วนตัว จึงมีน้อยคนที่มีความสนใจเลื่อมใสในกิจกรรมทางพุทธิปัญญาใหม่นี้ ตรงกันข้าม โดยเหตุผลทางความคิดและความรู้สึกตามประเพณีนิยม คนส่วนมากไม่เข้าใจว่า ศิลปะนั้นคือส่วนหนึ่งของชีวิตทางด้านวัฒนธรรม ซึ่งไม่อาจหยุดนิ่งคงอยู่ได้ตามสภาพเดิม กล่าวคือ ต้องแปรเปลี่ยนไป โดยประการฉะนี้เอง ความคิดสร้างงานศิลปะดั้นเป็นต้นฉบับไม่ซ้ำกับใครของศิลปินปัจจุบันจึงเกิดขึ้น ซึ่งแม้พิจารณาในแง่ศิลปะจะไม่ถึงขั้นสมบูรณ์ ก็ยังมีคุณค่ากว่างานลอกแบบหรือเลียนแบบศิลปะโบราณ ซึ่งได้กระทำซ้ำซากกันมาหลายเวลาเป็นเวลาช้านาน เพื่อที่จะยืนยันข้อเท็จจริงในเรื่องนี้ จำต้องกล่าวถึงภาพเขียนบางประเภทเรื่องความเกี่ยวดีหรือชาดกว่า ภาพเขียนเหล่านั้นมิใช่ศิลปะเรนมิต ย่อมเป็นสิ่งแน่ว่าศิลปินคงเขียนหรือปั้นหรือแกะสลักลายเส้นเป็นเรื่องอะไรก็ได้ที่ตนชอบ มิฉะนั้นแล้ว เราก็ตกแต่งประดับประดาเหลายานบ้านเรือนด้วยรูปถ่ายจากศิลปกรรมชั้นสูงของโบราณเสียจะดีกว่า

สิ่งที่น่าเศร้าใจในเรื่องศิลปะปัจจุบันนี้ก็คือ ศิลปกรรมเกือบทั้งสิ้นที่จัดแสดงในงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ๙ ครั้งที่แล้วๆ มา ซึ่งกรมศิลปากรได้จัดขึ้นนั้น ไม่มีเลยสักชิ้นเดียวที่ทางราชการได้ซื้อไปติดตั้งตามสถานที่ราชการ งานศิลปกรรมแต่ละชิ้นซึ่งทำขึ้นในระยะ ๙ ปีที่แล้วมาจึงสูญหายกระจัดกระจายไปสิ้น ถึงเวลาแล้วที่ควรตระหนักว่า ขณะนี้ประเทศเพื่อนบ้านของเราเขาส่งเสริมศิลปะกันมาก แต่เราเองยังคงปล่อยให้เป็นไปตามยถากรรม ขออย่าให้เราลวงตัวของเราเองเพราะว่าเรามีวัดมากแต่ มีโขนทีหนึ่ มีเครื่องกิน และตื่นๆ ดึกมากมาย ซึ่งสิ่งเหล่านี้มิได้เป็นเครื่องสำแดงถึงความมีวัฒนธรรมของไทยเลย สิ่งซึ่งเป็นเครื่องแสดงออกดังกล่าวนี้แหละที่ทำให้เราเกิดความภาคภูมิใจ และรู้สึกไม่น้อยหน้าใคร *เมื่อไรหนอเราจึงจะเริ่มเข้าใจในความจริงข้อนี้กันเสียที?*

ในวาระศิลปินแห่งชาติ *งานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ* ยังมีความมั่นใจว่า ด้วยการเปิดเผยเช่นนี้ วันหนึ่ง เขาคงจะโดดบันดาลประชาชนผู้รับผิดชอบให้เกิดความสนใจในศิลปะซึ่งหมายถึง *วัฒนธรรมของไทย* ขึ้นได้ วัฒนธรรมไทยนั้นมิได้หมายถึงแต่เพียงว่า เราแต่งตัวอย่างไร เราทักทายปราศรัยกันอย่างไร หรือเรานั่งเก้าอี้แทนที่จะนั่งพับเพียบกับพื้น หากหมายถึง

ความคิดทางสมอง ความรู้สึกจากส่วนลึกภายใน และความบันดาลทางจิตใจของเรา นั่น คือ ลักษณะอันแท้จริงของชาติ ไม่มีสิ่งใดที่แสดงออกซึ่งความรู้สึกทางวัฒนธรรมยิ่งไปกว่าศิลปะ

ที่มา: ศิลป์ พีระศรี; เขียน ยิ้มศิริ ผู้แปล. "วัฒนธรรมและศิลปะ" สูจิบัตรประกอบการแสดง ศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 10. พ.ศ. 2502.

สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.)
ชั้น 14 อาคารเอส-พี ทาวเวอร์
เลขที่ 979/17-21 ถนนพหลโยธิน แขวงสามเสนใน
เขตพญาไท กรุงเทพฯ 10400
โทร.298-0455 โทรสาร 298-0476
Home page : http://www.trf.or.th
E-mail : trf-info@trf.or.th

ห้องสมุด
เอกสารหมายเลข ท3

บทวิเคราะห์

นามของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เป็นที่รู้จักกันในวงการทัศนศิลป์ไทยเป็นอย่างดีในฐานะผู้บุกเบิกศิลปะสมัยใหม่ของไทยและผู้ก่อตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากร แต่เดิมศาสตราจารย์ศิลป์เป็นชาวฟลอเรนซ์ ประเทศอิตาลี มีชื่อเดิมว่า โคร์ราโด เฟโรจี แรกเริ่มท่านเข้ามารับราชการไทยในฐานะประติมากรของกรมศิลปากรเมื่อปี พ.ศ.2466 ต่อมาได้โอนสัญชาติและเปลี่ยนชื่อเป็น ศิลป์ พีระศรี ศาสตราจารย์ศิลป์ถึงแก่กรรมในขณะที่อายุย่าง 70 ปีพอดี เมื่อปี พ.ศ.2505 ท่านเป็นผู้ริเริ่มให้มีการประกวดและการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติขึ้นในปี พ.ศ. 2492 และได้ทิ้งผลงานให้แก่วงการศิลปกรรมได้เรียนรู้ไว้อย่างมากมาย ซึ่งในช่วงเวลาของการบุกเบิกวงการศิลปะสมัยใหม่ทั้งผลงานและการริเริ่มของท่านมีส่วนสำคัญอย่างยิ่งในการส่งเสริมและสนับสนุนให้ศิลปินไทยมีกำลังใจในการสร้างสรรค์ผลงาน นอกจากนี้ท่านยังได้เขียนตำราเกี่ยวกับทฤษฎีศิลปะและประวัติศาสตร์ศิลป์ บทความและบทวิจารณ์ศิลปะอีกเป็นจำนวนมาก ผลงานเหล่านี้ได้กลายเป็นตำราทางศิลปะยุคเริ่มแรก จึงกล่าวได้ บทบาทของผู้วางรากฐานการศึกษาศิลปะของท่านที่สำคัญอีกประการหนึ่งก็คือ การสร้างแบบอย่างของการถ่ายทอดความรู้ไว้เป็นลายลักษณ์ จากเดิมที่สอนและถ่ายทอดกันตัวต่อตัวแบบมุขปาฐะ นอกจากนี้ ข้อเขียนของท่านยังได้ฝากอุดมการณ์และแนวความคิดทางศิลปะที่จุดประกายให้เกิดนักวิจารณ์รุ่นใหม่ต่อมา จึงควรนับด้วยว่า ศิลป์ พีระศรี คือผู้ส่องทางให้แก่วงการวิจารณ์ของไทย

ผลงานเขียนของศาสตราจารย์ ศิลป์ ชิ้นนี้อาจนับเป็นบทวิจารณ์ศิลปะในความหมายทั่วไปได้ยาก เพราะไม่ได้วิจารณ์มุ่งตรงไปที่งานศิลปะ แต่เมื่อขยายกรอบของคำว่าบทวิจารณ์ให้กว้างขวางออกไป ข้อเขียนนี้ก็ครอบคลุมความหมายของการวิจารณ์บริบททางสังคมที่เกี่ยวเนื่องกับวงการศิลปะ และที่สำคัญบทวิจารณ์นี้สะท้อนแนวคิดของผู้วางรากฐานศิลปะสมัยใหม่ของไทยได้เป็นอย่างดี *"วัฒนธรรมและศิลปะ"* จึงมักถูกนำไปอ้างอิงหรือถูกนำไปพิมพ์ซ้ำใหม่หลายครั้ง สิ่งที่ผู้เขียนตอกย้ำตลอดบทวิจารณ์นี้ก็คือ ความสำคัญของจิตใจและความเสื่อมอันเกิดจากการพลัดหลงจากแนวทางของธรรมชาติไปสู่ความลุ่มหลงต่อวัตถุนิยม แต่เหนืออื่นใดก็คือการย้ำเตือนว่า สังคมไทยมิได้ตระหนักถึงความสำคัญของกิจกรรมทางศิลปะ ซึ่งเป็นหนทางนำไปสู่การสัมผัสกับพุทธิปัญญา การแสดงถึงศรัทธาต่อศิลปะอย่างสูงเช่นนี้ ย่อมสะท้อนถึงความเชื่อมั่นและมุ่งมั่นในวิถีทางของศิลปะแบบจิตนิยมที่แฝงกลิ่นไอของคตินิยมแบบศิลปะโรแมนติคไว้ด้วย เป็นที่น่าสังเกตว่าศรัทธาต่อศิลปะอย่างสูงส่งนี้เกิดขึ้นในกระบวนการทางพุทธิปัญญาในสังคมตะวันตก ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของปฏิกิริยาต่อต้านกับศาสนา เป็นการไฝ่หาความสูงส่งทางจิตใจและปัญญาในระดับบุคคล การแสดงความเป็นปัจเจกชนและการมุ่งหาความงามอันยิ่งใหญ่จากธรรมชาติในงานศิลปะจึงมีความหมายและได้ฝังรากลึกในหมู่ปัญญาชนชาวยุโรป ซึ่งศาสตราจารย์ศิลป์ก็คงได้รับทอดแนวคิดดังกล่าวไว้ด้วย อย่างไรก็ตาม ความเชื่อที่ว่าศิลปะคือความสูงทางพุทธิปัญญาซึ่งขัดเกลาจิตใจมนุษย์ได้นั้น ก็คงจะเป็นอุดมคติของขบวนการศิลปะแบบโรแมนติคที่จบลงด้วยความฝันที่ไปไม่ถึงประวัติศาสตร์ที่ผ่านมาของมนุษย์ชาติก็พิสูจน์อยู่ครั้งแล้วครั้งเล่าว่า มีทรราชจำนวนมากที่ลุ่มหลง

ในศิลปะ แต่นั่นก็มิได้ทำให้บุคคลเหล่านั้นมีจิตใจสูงขึ้นมาได้เลย สิ่งที่หลงเหลือจากอุดมคติแบบโรแมนติคประการหนึ่งก็คือ การยกคุณค่าของจิตใจอันเนื่องจากกิจกรรมทางศิลปะไปสู่ระดับของการสร้างอารยธรรม วัฒนธรรม และความเป็นชาติ ความเชื่อและศรัทธาต่อแนวคิดนี้อาจให้คุณและโทษได้ในเวลาเดียวกัน น่าสังเกตว่า ในช่วงเวลาร่วมสมัยกับศาสตราจารย์ศิลป์ แนวคิดทางศิลปะลักษณะเดียวกันนี้ก็แพร่กระจายไปทั่วยุโรป และในบางประเทศศรัทธาต่อศิลปะก็ถูกใช้เป็นเครื่องมือในการสร้างแนวคิดชาตินิยมแบบเผด็จการด้วย

ย้อนกลับมามองบริบทของสังคมไทย หากบทวิจารณ์นี้เป็นงานเขียนที่รวมอยู่ในช่วงแรกๆ ราวปี พ.ศ. 2482 ของศาสตราจารย์ศิลป์ แนวคิดของบทความนี้อาจสนิทแนบแน่นเป็นอย่างดีกับนโยบายของรัฐบาลในขณะนั้น แต่บทวิจารณ์นี้เป็นข้อเขียนที่จัดอยู่ในช่วงท้ายในชีวิตของท่าน แนวคิดนี้จึงกลายเป็นควันหลงของการปลุกสำนึกของคนในชาติให้ตระหนักถึงความสำคัญของศิลปะ ที่ท่านสรุปในตอนท้ายว่าเป็นเครื่องแสดงถึงวัฒนธรรมอันเป็นลักษณะแท้จริงของชาติ น้ำเสียงที่ปรากฏอยู่ในบทวิจารณ์นี้สะท้อนความรู้สึกน้อยใจอยู่ด้วย ในการที่รัฐไม่เข้ามาเกื้อหนุนเท่าที่ควร (นี่อาจเป็นเหตุผลหนึ่งที่บทความนี้ถูกนำมาตีพิมพ์ใหม่ในที่ต่างๆอีกหลายครั้ง) สิ่งที่สะท้อนบริบทของสังคมไทยอีกประการหนึ่งก็คือ การต่อต้านลัทธิวัตถุนิยมที่ผู้เขียนแสดงความเห็นอย่างชัดเจนอาจเป็นความพยายามที่จะต้านกระแสทัศนคติของประชาชนโดยทั่วไป ผู้นิยมคำขวัญอันแพร่หลายในขณะนั้นว่า *"งานคือเงิน เงินคืองาน บันดาลสุข"* และอาจเป็นการสะท้อนไปสู่ *"ประชาชนผู้รับผิดชอบ"* ด้วย ในช่วงเวลาที่ศาสตราจารย์ศิลป์เขียนบทวิจารณ์นี้ขึ้น นโยบายหลักของรัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัตน์ก็คือการมุ่งความสนใจไปในเรื่องเศรษฐกิจ ศิลปะ และวัฒนธรรมไม่ใช่สิ่งที่ได้รับความสนใจเท่าใดนักเมื่อเทียบกับนโยบายของรัฐบาลก่อนหน้านั้น ข้อเรียกร้องของท่านในบทวิจารณ์นี้ จึงอาจส่งผลในเรื่องของการตอกย้ำอุดมการณ์ให้แก่ผู้รักและสนับสนุนศิลปะอยู่แล้วมากกว่าจะได้รับผลตอบสนองอย่างเป็นรูปธรรม

สิ่งที่น่าสนใจในแนวคิดของศาสตราจารย์ศิลป์ประการหนึ่งก็คือ การเทียบเคียงศิลปะเข้ากับศาสนา เป็นที่น่าสังเกตว่า แนวคิดนี้ไม่ถูกต่อต้านแม้แต่น้อย ในทางตรงข้าม สังคมไทยพร้อมจะรับแนวคิดใดก็ตามที่ยืนยันว่ามีเป้าหมายปลายทางเช่นเดียวกับศาสนา ทั้งที่จริงแล้ว จุดกำเนิดของแนวคิดเช่นนี้ในสังคมตะวันตกเกิดขึ้นจากการต่อต้านศาสนา แต่นั้นอาจไม่ใช่สิ่งที่สังคมไทยให้ความสนใจ เพราะแนวคิดนี้ได้กลายรูปไปเป็นกระบวนการหนึ่งของการสร้างวัฒนธรรมของชาติให้เจริญงอกงามในจังหวะเวลาที่สังคมไทยพร้อมที่จะเปิดรับแนวคิดนี้ สิ่งที่เราไม่อาจมองข้ามไปได้ในท้ายที่สุดก็คือความพยายามอย่างยิ่งที่จะปลุกปลอบสำนึกให้สังคมไทยรักและเห็นคุณค่าของศิลปะ ความศรัทธาและการยืนยันอย่างมั่นคงจวบจนบั้นปลายชีวิตของท่านนั่นเองที่ทำให้คนกลุ่มหนึ่งเกิดความศรัทธาตามไปด้วย ศิลปะร่วมสมัยของไทยจึงค่อยๆวางรากฐานจากนั้นมา ซึ่งบทวิจารณ์ที่คัดมาตอนต้นคงเป็นประจักษ์พยานในเรื่องนี้ได้เป็นอย่างดี

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

ภาพพุทธประวัติจากหินสลัก
ยุคก่อนมีพระพุทธรูปในประเทศอินเดีย พ.ศ. 300-700

พระเทพวิสุทธิเมธี

ในประเทศอินเดียมีภาพพุทธประวัติในหินสลักอยู่ประเภทหนึ่งซึ่งกล่าวได้ว่าเป็นพุทธประวัติชุด*แรกที่สุดในโลก* และ*น่าสนใจที่สุด* หรือมี*ค่าที่สุดในโลก*ด้วย คือชุดที่ได้จำลองเอามาพิมพ์ไว้ในสมุดเล่มนี้จำนวนหนึ่งนั่นเอง และเป็นภาพพุทธประวัติที่ยังไม่เคยมีในประเทศไทยเรา

ที่ว่าเป็น*ครั้งแรกในโลก*นั้น หมายความว่าก่อนหน้าพุทธประวัติชุดนี้ยังไม่เคยมีใครที่ไหนได้ทำภาพพุทธประวัติขึ้น ไม่ว่าประเทศไหนในโลก พุทธประวัติชุดที่กล่าวนี้ เริ่มทำขึ้นในประเทศอินเดีย ระหว่าง พ.ศ. 300 เศษ ถึง พ.ศ. 600 เศษเป็นระยะเวลาสามร้อยปีเท่านั้น โดยเป็นภาพพุทธประวัติที่ไม่ยอมทำรูปพระพุทธองค์อยู่ยุคหนึ่ง หลังจาก พ.ศ. 600 เศษเป็นต้นมา ก็มีการทำภาพพุทธประวัติในยุคที่สอง คือมีพระพุทธรูปและมีเรื่อยมาจนกระทั่งถึงทุกวันนี้ ก่อนหน้า พ.ศ. 300 เศษขึ้นไปทางหลัง ก็ยังค้นไม่พบว่าได้มีการสลักภาพพุทธประวัติไว้ ณ ที่ใดเลย

ที่ว่าน่าสนใจที่สุดหรือมีค่าที่สุดนั้น ก็เพราะมุ่งแสดงพระพุทธองค์ในทางนามธรรมยิ่งกว่าทางรูปธรรม แสดงความสูงในทางจิตใจของพุทธบริษัทแห่งยุคนั้นยิ่งกว่าในยุคนี้ จึงไม่ทำรูปของพระพุทธองค์ในลักษณะที่เป็นรูปมนุษย์ ซึ่งเป็นการแสดงความเขลาและความขลาดออกมาในที่สุด แต่ได้แสดงด้วยสัญลักษณ์ที่ทำขึ้นเฉพาะเหตุการณ์นั้นๆ ในพระชนม์ชีพของพระองค์ อย่างมีความหมายลึก *ชนิดที่รูปภาพคนแสดงเช่นนั้นไม่ได้* ซึ่งจะได้วิจารณ์กันต่อไปตามสมควร...

...เมื่อความสำคัญของภาพพุทธประวัติชุดนี้อยู่ที่การไม่ยอมทำรูปพระพุทธองค์เป็นรูปมนุษย์ antropomophic image แต่พยายามทำเป็นสัญลักษณ์ symbol ไปเสียทั้งนั้น ดังนี้แล้วปัญหาย่อมเกิดขึ้นว่า ทำไมจึงไม่ยอมทำ ? ถ้าเราตอบคำถามข้อนี้ได้ เราจะเข้าใจอะไรมากมายหลายอย่าง ในทางศิลปะ โบราณคดี ประวัติของศาสนา กระทั่งหลักธรรมะในขั้นสูงเช่น เรื่องความไม่ยึดมั่นด้วยอุปทานเป็นต้น

ในขั้นแรกที่สุด เราจะต้องทราบกันเสียก่อนว่า ประเทศอินเดียในยุคพุทธกาลหรือยุคอุปนิษัทนั้น มีวัฒนธรรมทางจิตใจหรือทางศาสนาขึ้นสูงถึงขนาดที่ประนามรูปเคารพ idol กันเสียแล้ว... ...สรุปความว่า ในยุคอุปนิษัทของอินเดีย (ประมาณตั้งแต่ 200 ปีก่อนพุทธกาล ลงมาถึง 200 ปีหลังพุทธกาล) นั้น รู้จักนั่งเข้าฌาน นั่งสมาธิวิปัสสนา เพื่อค้นหาความจริงในด้านนามธรรมหรือความสูงในทางวิญญาณกันทั่วไปแล้ว จึงประณามการไหว้รูปเจว็ดกันแล้วในหมู่ชนที่มีวัฒนธรรม...

...ทีนี้เราจะย้อนกลับไปถึงความรู้สึกอันเกี่ยวกับรูปเคารพในประเทศอินเดีย ในสมัย พ.ศ. 300 ถึง พ.ศ.600 กันใหม่ เพื่อศึกษาดูว่าในระยะกาลนั้น มหาชนมีความรู้สึกในเรื่องนี้กันอย่างไร

หลักฐานเท่าที่ปรากฏอยู่จริงในหินสลักต่างๆ นั้นค้นพบได้จากที่ 3 แห่งคือที่สถูปภารหุต ต่อนไปทางทิศเหนือ ที่กลุ่มสถูปสาญจี ทางภาคกลาง และกลุ่มสถูปอมราวดี ทางอินเดียใต้ ซึ่งมีหินสลักภาพพุทธประวัติอยู่ด้วยกันมากมาย สำหรับ*สถูปภารหุต*นั้น ถูกทำลายสูญหายไปเสียมาก เมื่อเจ้าหน้าที่ทางโบราณคดีไปพบเหลืออยู่ประมาณ 1 ใน 4 และได้นำไปเก็บรักษาไว้ใน Indian Museum ที่กัลกัตตาทั้งหมด แม้แต่ชิ้นใหญ่ ๆ เช่น ซุ้มประตูขนาดมีความสูงตั้ง 3 วา... ...สำหรับ*สถูปสาญจี*นั้น นับว่าโชคดีมาก ที่อะไรๆก็ยังคงอยู่ในที่เดิม จนกระทั่งสามารถจัดเป็นพิพิธภัณฑ์สถานขึ้นโดยเฉพาะ ณ ที่นั้นเอง... สำหรับ*สถูปกลุ่มอมราวดี*ทางอินเดียใต้นั้น น่าสังเวชที่ชาวบ้านพบก่อนเจ้าหน้าที่ รื้อแผ่นสวยงามไปขาย... ...ในที่สุดชิ้นที่สวยงามประมาณ 200 ชิ้น ก็ไปรวมกันอยู่ได้ที่บริติชมิวเซียม ในประเทศอังกฤษ... ...ส่วนที่เหลืออีกมากมายนั้นถูกนำไปรวมรักษาไว้ที่พิพิธภัณฑ์สถานแห่งรัฐมัดราส...

...จากความใหญ่โตมโหฬาร ความมากมาย และความประณีตบรรจงในการกระทำ ตลอดจนถึงความเสียสละอดทน อันจะสังเกตเห็นได้จากศิลปวัตถุนั้นๆ ทำให้รู้สึกว่าพุทธบริษัทแห่งสมัยนั้น (พ.ศ. 001 - 600) ไม่มีความรู้เรื่องพระพุทธรูปกันเสียเลยจริงๆ และไม่มีใครเคยทำพระพุทธรูปขึ้นเลยในระยะนี้ ประชาชนทั่วไปก็ดี พวกช่างหรือศิลปินก็ดี กษัตริย์หรืออิสรชนก็ดี ตลอดถึงคณะสงฆ์และพุทธบริษัททั่วไปก็ดี มั่นคงอยู่ในคติที่ว่าองค์พระศาสดาหรือ "พระภควัน" นั้นไม่ใช่สิ่งที่อาจจะแสดงได้ด้วยรูปของมนุษย์ สิ่งที่อาจจะแสดงได้ด้วยรูปของมนุษย์นั้น เป็นเพียงเปลือกนอกของสิ่งที่เรียกว่าพระศาสดาที่แท้จริง อันจะเป็นที่พึ่งของเราได้ ถ้าเราแสดงภาพของพระภควันด้วยรูปร่างมนุษย์เช่นนั้น เราก็เป็นคนดู่พระภควัน หรือแสดงพระภควันในลักษณะที่เป็นของเท็จหรือของปลอมออกมา เพราะว่าใครจะไปทำภาพของหน้าตาแขนแมนของพระองค์ให้เหมือนของจริงได้ หรือว่าใครจะแสดงอารมณ์ mood อันแท้จริงที่พระพักตร์ของพระพุทธรูปนั้นให้เหมือนของจริงได้หรือถูกต้องได้ ย่อมทำไปตามอารมณ์ของผู้ทำเองจนมีมากแบบมากชนิด น่าเกลียดน่าชังก็มี เป็นเจ้าชู้ไปก็มี บูดบึ้งไม่สมกับความเป็นพระภควันไปก็มี มากมายเหลือที่จะกล่าวได้ ยิ่งพยายามยิ่งขึ้นเท่าไร ก็จะยิ่งไปไกลไปเท่านั้น เพราะทำด้วยมานะทิฏฐิของตนเอง ไม่ได้ทำด้วยจิตว่างเหมือนจิตของพระภควันเอง และโดยแท้จริงนั้น สิ่งที่เรียกว่าอารมณ์ในลักษณะที่เป็น mood นั้นจะไม่มีเลยแก่องค์พระภควันที่แท้จริง จะมีแม้เพียงบางอย่างก็ที่นามรูปอันเป็นชั้นผิวนอกเท่านั้น ไม่เกี่ยวกับพระภควันที่แท้จริงเลย เมื่อเขารู้จักแยกพระภควันองค์จริงที่เขาถือเอาเป็นที่พึ่ง ออกจากเปลือกนอกที่ปรากฏแก่คนทั่วไปดังนี้ เขาจึงไม่ทำองค์พระภควันนั้นให้เป็นรูปมนุษย์ มีหน้าตาแขนแมนอย่างนั้นอย่างนี้แต่ประการใด

ทีนี้ ก็มาถึงปัญหาเกี่ยวกับสัญลักษณ์

พวกที่ทำพระพุทธรูปขึ้นมา ก็จะหาทางออกว่าแม้ที่ทำเป็นองค์พระพุทธรูปขึ้นมานั้น ก็มุ่งให้เป็นเพียงสัญลักษณ์ symbol ไม่ใช่ประสงค์จะทำเป็นรูปเหมือน idol ดังนั้นแม้จะมีอารมณ์ mood อะไรแสดงอยู่ในหน้าตานั้นบ้างก็ให้ถือเป็นเพียงสัญลักษณ์พอให้รู้ประวัติของพระพุทธองค์ได้ก็แล้วกัน ข้อนี้ยิ่งพูดไปก็จะยิ่งเห็นว่าเป็นการหาทางออกอย่างข้างๆคูๆยิ่งขึ้น เพราะว่าผู้ที่หลุด

พันแล้วโดยแท้จริงนั้น ย่อมพ้นจากการกระตุ้นหรือการปรุงแต่งโดยประการทั้งปวง จึงไม่มีแบบหรือรูปของอารมณ์ mood ใดที่เป็นของจริงสำหรับท่าน มีแต่ที่เปลือกนอกดังที่กล่าวแล้ว การไปแสดงสัญลักษณ์ของสิ่งชั้นเปลือกนอกที่มิใช่พระองค์จริงนั้น จะมีประโยชน์อะไร...

พวกที่ทำภาพพุทธประวัติในหินสลักที่สาญจี ภารหุต และอมราวดีนั่นแหละ เป็นพวกที่ทำภาพพระพุทธองค์ในลักษณะที่เป็นสัญลักษณ์อย่างแท้จริง และเป็นสัญลักษณ์ที่ถูกต้องถึงที่สุดจริงๆ ด้วย พวกนี้มีความเห็นว่าไม่มีสัญลักษณ์ใดๆที่เหมาะสมสำหรับพระองค์นอกจากสัญลักษณ์แห่ง *ความว่าง* ดังนั้นเราจึงได้เห็นบัลลังก์ที่ว่างเต็มไปหมดในภาพเหล่านั้น โดยไม่มีใครอยู่บนบัลลังก์ กระทั่งบนหลังม้าที่ออกผนวช ก็มิได้มีใครนั่งอยู่บนนั้น...[1] ...ผู้ดูจะต้องเข้าใจให้ถูกต้องเสียด้วยว่า ไม่ใช่ตัวบัลลังก์นั้นเป็นสัญลักษณ์ หากแต่ว่าความว่างจากตัวคนบนบัลลังก์นั่นแหละเป็นสัญลักษณ์ เราอาจรู้หรือทายได้ทุกคนว่าบนบัลลังก์นั้นมีพระพุทธองค์ประทับอยู่ แต่องค์แท้ของพระพุทธองค์นั้นคือความว่างจากบุคคลอันอยู่ในลักษณะซึ่งเราไม่สามารถจะแสดงด้วยภาพหรือแบบหรือรูปใดได้ นอกจากความว่างนั้นเอง...

...ทีนี้ยังมีสัญลักษณ์พิเศษอีกอย่างหนึ่ง ซึ่งบางทีก็ทำวางไว้บนพระแท่นนั้น... คือรูปตรีรตนะ มีลักษณะเป็นดอกบัวบานอยู่ในวงกลมคือความว่าง และมีเปลวแสงสว่างออกมาจากวงกลมนั้น อันเป็นสัญลักษณ์ที่มีความหมายดีเป็นพิเศษจนกลายเป็นเครื่องหมายศักดิ์สิทธิ์ไปในที่สุด... ...เมื่อพระแท่นและต้นโพธิ์เป็นสัญลักษณ์แสดงความหมายทางร่างกายเนื้อตัว ตรีรตนะนี้ก็แสดงความหมายทางคุณธรรมหรือจิตใจโดยตรง อย่างสูงสุดหรือถึงที่สุดด้วยกันทั้งนั้น ทั้งหมดนี้เป็นลักษณะเฉพาะของแบบสาญจีและภารหุต

สำหรับแบบอมราวดีนั้น ยังก้าวไกลออกไปอีกก้าวหนึ่งคือ ทำสัญลักษณ์ของพระพุทธองค์เพิ่มขึ้นอีกแบบหนึ่งคือ ทำเป็นเสาสูง มีไฟลุกรอบตัว ที่ยอดเสามีเครื่องหมายตรีรตนะ ที่โคนเสามีรอยพระพุทธบาทคู่หนึ่ง นี่นับว่าเป็นความคิดก้าวหน้าต่อมาของยุคอมรวดีเอง ดูก็แยบคายดีมาก และใครๆที่เป็นพุทธบริษัทก็พอจะอธิบายได้เองแล้วว่า สิ่งเหล่านี้ที่เอามาประกอบกันเข้าเป็นสัญลักษณ์ของพระพุทธองค์นั้น แต่ละสิ่งมีความหมายว่าอย่างไร ทั้งหมดนั้นมุ่งแสดงคุณธรรมทางนามธรรม มิได้มุ่งแสดงทางวัตถุร่างกาย ดูแล้วทั้งสวยทั้งศักดิ์สิทธิ์ ดูแล้วเพิ่มความรัก ความเชื่อความเลื่อมใสในพระพุทธองค์ ยิ่งกว่าดูพระพุทธรูปหลายแบบทีเดียว เพราะทำให้ซาบซึ้งในคุณธรรมของพระองค์ลึกกว่ากันนั่นเอง

เพื่อความเข้าใจยิ่งขึ้น ในเรื่องราวอันเกี่ยวกับการไม่ยอมทำรูปเหมือนเช่น พระพุทธรูป แต่ทำสัญลักษณ์แห่งความว่างและอื่นๆแทนนี้ เราจะนึกได้ด้วยสามัญสำนึกว่า แม้ในบุคคลธรรมดา ที่เป็นบุคคลสำคัญของชาติ เช่น สมเด็จพระนเรศวรมหาราช สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช และสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก เป็นต้นนี้ ในสมัยที่เราได้ฟังแต่พระเดชพระคุณของ

---

[1] ความที่หายไปนี้ อ้างถึงการบรรยายภาพสลักหินหลายชิ้นในหนังสือ ที่ไม่ปรากฏรูปพระพุทธเจ้า แต่ศิลปินเว้นไว้เป็นที่ว่าง, ดูภาพประกอบและคำบรรยายที่ 27, 34, 36-40, 42-46 ใน : พระเทพวิสุทธิเมธี, "ภาพพุทธประวัติจากหินสลัก ยุคก่อนมีพระพุทธรูปในประเทศอินเดีย พ.ศ. 300 – 700", กองทุนวุฒิธรรม, 2509

ท่าน เรารู้สึกจับใจซาบซึ้งด้วยความรัก ความเลื่อมใส นับถือบูชาอย่างไร ทั้งๆที่เราทายไม่ถูกว่าพระพักตร์ของท่านเป็นอย่างไร ครั้นเราทำรูปของท่านขึ้นในลักษณะรูปเหมือน ความประทับใจที่เคยมีอย่างซาบซึ้งนั้น มันซึดลงอย่างไรและเพียงไร และยิ่งชินตาหนักเข้า มันจะเปลี่ยนไปอย่างไร หรือว่าเมื่ออนุสาวรีย์นั้นกร่อนไปตามกาลเวลา (เช่นพระพุทธรูปหักเกลื่อนไปตามที่ต่างๆ) เราจะมีความรู้สึกอย่างไร เพราะยากที่ใครจะยอมเชื่อได้ว่าอนุสาวรีย์ของบุคคลนั้นทำได้เหมือนตัวจริง เพราะไม่มีใครเคยเห็นท่าน ในบรรดาคนที่มีชีวิตอยู่ ต้องเดาต้องสันนิษฐาน ดังนั้นจึงเกิดความลังเลขึ้นในใจของผู้เห็นทุกคราวที่เห็น ความลังเลนั้นเองย่อมจะบั่นทอนความรู้สึกประทับใจอย่างซาบซึ้งในตอนที่เรายังไม่ได้ทำรูปเหมือนของท่านขึ้นมา ทีนี้เราขยับใกล้เข้ามาถึงรูปถ่ายที่เหมือนจริงๆของคนจริงๆ ของใครคนหนึ่ง ที่เราเคยประทับใจในคุณธรรมของเขา ในขณะที่เรายังไม่เคยเห็นรูปถ่ายของเขา รูปถ่ายที่เราได้รับมานั้น จะทำลายความรู้สึกบางอย่างแทบสิ้นเชิง ในทางความสูงหรือศักดิ์สิทธิ์ชนิดที่บรรยายเป็นตัวหนังสือหรือคำพูดไม่ได้ แม้ว่าจะได้ทำให้เกิดความรู้สึกอย่างอื่นขึ้นมาแทนอีกทางหนึ่ง มันก็ไม่มีค่าเท่ากับความรู้สึกอันแรกโน้น... ...ดังนั้นบุคคลในยุคที่มีปัญญาอย่างยุคอุปนิษัทของอินเดีย จึงไม่ยอมทำรูปเคารพหรือรูปเหมือน

เราจะดูกันต่อไปอีกนิดหนึ่ง คือเมื่อรูปเคารพเช่น พระพุทธรูป บุบสลายลงไป มีคอหัก แขนขาด หูแหว่ง จมูกวิ่น เป็นต้น เราเห็นแล้วจะรู้สึกอย่างไร นี้อย่างหนึ่ง กับเมื่อรูปสัญลักษณ์ เช่นแท่นว่าง รูปธรรมจักร หรือรอยพระบาท เป็นต้น แตกหักแหว่งวิ่นหรือกระจัดกระจายไป เราจะรู้สึกเหมือนกันกับที่เห็นพระพุทธรูปบุบสลายนั้นหรือไม่ โดยที่แท้นั้นย่อมต่างกันลิบลับคือสัญลักษณ์ที่แตกหักนั้นยังมีความศักดิ์สิทธิ์และความหมายอันให้ความรู้สึกแก่จิตใจอยู่เท่าเดิม ส่วนรูปเคารพนั้นทำให้ความทุเรศ ให้ความปั่นป่วนรวนเรแก่จิตใจ ถ้าหักออกในส่วนที่ทำให้ดูน่าเกลียด เราก็จะรู้สึกเกลียดดังนี้เป็นต้น ดังนั้นคนที่ฉลาดในด้านจิตใจจึงพากันไม่นิยมทำรูปเคารพและห้ามการทำรูปเคารพมาแล้วตั้ง 3,000 กว่าปี เพิ่งจะมาถอยหลังเข้าคลองกันอีกเมื่อยุคหลังนี้

ทีนี้ในระดับสูงสุดคือการทำสัญลักษณ์นั้น ถ้าทำเป็นภาพอย่างใดอย่างหนึ่งเป็นรูปหรือแบบขึ้นมา ก็ต้องเผชิญกับความชำรุดเป็นธรรมดา ดังนั้นคนที่ฉลาดที่สุดจึงใช้ "ความว่าง" เป็นสัญลักษณ์ของพระพุทธองค์ เป็นสัญลักษณ์ที่ไม่รู้จักชำรุดทรุดโทรมหรือเปลี่ยนแปลงได้แม้แต่นิดเดียว นับว่าเป็นสัญลักษณ์ที่ยอดสุดของสัญลักษณ์ทั้งหลาย เมื่อไม่มีอะไรจะกระทบกระทั่งพระภควันพระองค์จริง อันเป็นอนันตกาลได้ฉันนั้น ดังนั้นพุทธบริษัทในอินเดียสมัย พ.ศ.300–600 จึงไม่ยอมทำรูปเคารพแก่พระพุทธองค์ แต่ได้ทำสัญลักษณ์ในขั้นที่ฉลาดที่สุด คือความว่างแทน...

...สรุปความที่กล่าวมาแล้วอย่างยืดยาวนี้ ก็พอจะทำให้ผู้อ่านเรื่องนี้หยั่งทราบได้เองว่าพุทธบริษัทแห่งยุคที่ไม่ยอมทำพระพุทธรูปนั้น เขามีความรู้สึกกันอย่างไรในเรื่องนี้ และไม่มีขนบธรรมเนียมประเพณีที่จะทำพระพุทธรูปขึ้น มิใช่ว่าเขาจะจนปัญญาหรือไร้ฝีมือในการทำพระพุทธรูปนั้น ดังเราจะเห็นได้ว่าเขาสามารถทำหินสลักอันงดงามนั้น ซึ่งยากกว่าการทำพระพุทธรูปโดยตรงเป็นไหนๆ หากแต่เขาต้องการจะแสดงความรู้สึกที่สูงกว่า เป็นอุดมคติกว่า เข้าถึงพระ ภควันองค์จริงได้ง่ายกว่า เพราะไม่ผูกพันกับวัตถุนิยม materialism แต่ประการใดนั่นเอง

ทั้งหมดนี้เป็นการตอบปัญหาที่ว่า ทำไมจึงไม่ยอมทำพระพุทธรูปในหินสลักเหล่านี้ ทั้งที่เป็นเรื่องพุทธประวัติโดยตลอด...

...การแสดงธรรมหรือแสดงประวัติด้วยภาพนี้มีผลลึกซึ้งกว่าการแสดงด้วยตัวหนังสือ หรือด้วยคำพูด ตรงที่จะทำให้เกิดการประทับใจลึกซึ้งกว่า เพลิดเพลินกว่า และโดยที่ไม่รู้สึกตัวยิ่งกว่า มีการถ่ายทอดทางจิตใจได้ง่ายกว่า ถ้าหากว่าการกระทำนั้นกระทำโดยศิลปินที่ถึงขนาดจริงๆ ดังนั้นเราจึงควรสนใจที่จะศึกษาธรรมะด้วยภาพกันเสียบ้าง และสมุดเล่มน้อยนี้จึงเกิดขึ้นเพื่อความมุ่งหมายอันนี้

ที่มา: พระเทพวิสุทธิเมธี. "ภาพพุทธประวัติจากหินสลักยุคก่อนมีพระพุทธรูปในประเทศอินเดีย พ.ศ. 300-700". กรุงเทพ: กองทุนวุฒิธรรม, ตีพิมพ์ครั้งแรก 2509. คำนำ หน้า 1-19.

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์ที่ปรากฏอยู่ข้างต้นตัดตอนมาจากคำนำของหนังสือชื่อเดียวกันกับบทวิจารณ์ ซึ่งเขียนโดย พระเทพวิสุทธิเมธี (เงื่อม อินทปัญโญ) หรือที่รู้จักกันดีในนาม พุทธทาสภิกขุ "เมธี" รูปนี้ได้แต่งหนังสือเพื่อเผยแพร่หลักธรรมไว้ไม่น้อย หนังสือเรื่อง "ภาพพุทธประวัติจากหินสลักยุคก่อนมีพระพุทธรูปในประเทศอินเดีย" ก็เช่นเดียวกันที่เขียนขึ้นโดยมีเป้าหมายที่จะ "แสดงธรรม" ดังนั้น แม้ข้อเขียนนี้จะมีทัศนวิจารณ์ต่องานพุทธศิลป์อย่างชัดเจนปรากฏอยู่ การพิจารณาข้อเขียนนี้ในแง่ของการวิจารณ์ศิลปะ ผู้อ่านก็ควรตระหนักถึงจุดประสงค์ของพุทธทาสภิกขุในการเขียนงานชิ้นนี้ขึ้นไว้ด้วยในเบื้องต้น

ย้อนหลังกลับไปในปีพุทธศักราช 2505 พุทธทาสภิกขุได้ริเริ่มให้มีการปั้นจำลองภาพหินสลักพุทธประวัติชุดนี้ขึ้น โดยใช้เวลานานถึงสามปี เมื่อเสร็จแล้วก็ได้นำมาตั้งรายล้อมโรงมหรสพทางวิญญาณในบริเวณสวนโมกขพลาราม จากนั้นพุทธทาสก็ลงมือเขียนอธิบายภาพหินสลักชุดนี้ ซึ่งมีมากกว่า 50 ชิ้น แล้วพิมพ์เผยแพร่ดังที่ความตอนหนึ่งในคำนำของหนังสือเล่มนี้ปรากฏอยู่ข้างต้นแล้ว

การวิจารณ์หรือข้อถกเถียงถึงงานพุทธศิลป์นั้น คำในตัวเองก็ชี้ชัดอยู่แล้วว่า เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาและงานศิลปะ ซึ่งการอยู่ร่วมกันของสองคำนี้ในบริบทเดียวกันดูจะนำมาสู่ความขัดแย้ง และชวนให้คิดในประเด็นต่างๆได้ไม่น้อย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง คำสอนไม่ให้ติดยึดในวัตถุ และการสอนให้ละตัวตนละกิเลส อันเป็นเป้าหมายสูงสุดทางพุทธศาสนาดูจะไม่สอดคล้องกับการสร้างสรรค์ทางศิลปะที่จะต้องอาศัย "สื่อ" อย่างใดอย่างหนึ่งที่เป็นรูปธรรม ยิ่งกว่านั้น หากจะมองอย่างสุดขั้วในแง่ที่ว่า กิจกรรมทางศิลปะในปัจจุบันเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับการแสดงออกของปัจเจกบุคคลบนพื้นฐานของเสรีภาพและการแสวงหา "ตัวตน" แล้ว ก็ยิ่งจะเห็นได้ว่า เรื่องทางโลกกับเรื่องทางธรรมที่มาบรรจบกันที่พุทธศิลป์ในยุคสมัยของเรานั้น เป็นเรื่องที่มีความย้อนแย้งกันในตัวสูง จนเป็นสิ่งที่น่าคิดอย่างยิ่งว่า พุทธศิลป์จะสามารถนำพาพุทธธรรมมาถ่ายทอดให้ได้ "ผลที่ลึกซึ้งกว่าการแสดงด้วยตัวหนังสือหรือด้วยคำพูด" ดังที่ท่านพุทธทาสกล่าวไว้จริงเช่นนั้นหรือไม่

ในขณะเดียวกัน การวิจารณ์หรือถกเถียงถึงงานพุทธศิลป์ในภาพหินสลักชุดนี้ โดยตั้งอยู่บนแนวคิดในเรื่องการแสดงออกถึงปัจเจกของศิลปิน ก็ไม่สอดคล้องกับข้อเท็จจริงเช่นกัน ทั้งนี้ผู้ที่สร้างงานพุทธศิลป์ดังกล่าวขึ้นมา คงไม่ได้มุ่งความสนใจไปที่การแสดงออกของตัวตน แต่น่าจะมีเป้าหมายที่การรับใช้พระศาสนา สิ่งที่สร้างขึ้นก็น่าจะมีฐานะไม่แตกต่างไปจากบันทึกที่ไม่ใช้ตัวอักษร บันทึกที่ไม่ได้มีไว้ "อ่าน" แต่มีไว้ "ชม" ประกอบกับการ "ฟัง" ทั้งนี้เพราะภาพเหล่านี้เป็นการบอกเล่าเรื่องราวว่า เกิดอะไรขึ้น และมีใครทำอะไรบ้าง ซึ่งเรื่องที่ต้องการจะเล่าในกรณีนี้ก็คือพุทธประวัติที่มีรายละเอียดที่ซับซ้อน มีอุปมา และมีนัยยะอยู่ในเรื่อง อย่างไรก็ตาม การเล่าเรื่องราวด้วยสื่อในระบบของภาพก็ไม่สามารถสื่อความให้ผู้รับเข้าใจเนื้อหาของเรื่องได้โดยละเอียดครบถ้วน ทั้งนี้เพราะภาษาภาพกลับต้องอาศัยสัญลักษณ์แทนความหมายในการสื่อความที่สลับซับซ้อน การทำความเข้าใจภาพและเรื่องที่ประกอบกันนี้จึงต้องการคำอธิบาย ภาพพุทธประวัติ

ชุดนี้จึงถูกสร้างขึ้นเป็นเครื่องมือในการเผยแพร่สั่งสอนและเพื่ออธิบายเนื้อหาทางศาสนาแก่ผู้คนทั่วไป และแน่นอนว่าการอธิบายภาษาภาพดังกล่าวให้ได้ผลก็จำเป็นจะต้องอาศัยสื่อในระบบภาษาทั้งลายลักษณ์และมุขปาฐะเพื่อขยายความออกไป ที่สำคัญในการเล่าเรื่องราวด้วยระบบ "ภาพ" นี้ ผู้เล่าและผู้รับจำเป็นจะต้องมีพื้นฐานความเข้าใจต่อเรื่องที่เล่าร่วมกันอยู่บ้าง

ความพยายามที่จะเข้าใจภาพหรือพุทธศิลป์ในอดีตอันไกลนั้น นอกจากจะหมายความว่า "ผู้เล่า" อยู่ห่างไกลจากกันในลำดับของเวลาแล้ว ยังหมายถึงความแตกต่างทางสังคมและวัฒนธรรมด้วย ดังนั้นความพยายามที่จะทำความเข้าใจต่อศิลปะของอดีต จึงจำเป็นต้องศึกษาหาข้อมูลและหลักฐานเชิงโบราณคดีหรือเชิงประวัติศาสตร์มาประกอบเพื่อช่วยอธิบายให้ผู้รับในปัจจุบันเข้าใจปัจจัยแวดล้อมและเนื้อหาที่ผู้เล่าถ่ายทอด อย่างไรก็ตาม การรวบรวมความรู้ในเรื่องบริบทของการสร้างงานในอดีตนั้น ยังไม่ใช่ทั้งหมดของกระบวนการศึกษาและเรียนรู้งานศิลปกรรมของอดีต ทั้งนี้เราไม่อาจมองข้ามในเรื่องของ "การตีความ" ภาพไปได้ ดังที่กล่าวแล้วว่า คุณลักษณ์ของสื่อในระบบของภาพไม่ได้เอื้อต่อการบรรยายขยายความโครงเรื่อง ในแง่นี้ ทั้งผู้เล่าและผู้รับก็จำเป็นต้องทำความเข้าใจต่อเรื่อง แล้ว "คิดออกมาเป็นภาพ" ภายใต้กระบวนการของการ "คิดออกมาเป็นภาพ" หรือ "คิดจากภาพ" นี้เองที่ทำให้ภาพไม่ถูกจำกัดอยู่ในกรอบของความหมายเฉพาะ ดังนั้นความสามารถในการตีความภาพจึงเป็นสิ่งที่มีความสำคัญในกระบวนการของศิลปะระหว่างผู้สร้างและผู้รับ

สำหรับพุทธทาสแล้ว ข้อเขียนที่แสดงอยู่ข้างหน้าแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่า การตีความของท่านต่อภาพหินสลักนี้ ตั้งอยู่บนแนวคิดทางพุทธศาสนาอย่างชัดเจน สิ่งที่น่าสงสัยและน่าตั้งคำถามอย่างยิ่งก็คือ แนวคิดที่จะนำไปสู่เส้นทางแห่งความหลุดพ้นของพุทธศาสนาจะนำมาใช้อธิบายถึงเรื่องทางโลกให้ครอบคลุมและให้เข้าใจได้อย่างไร ในเมื่อกระบวนการสื่อสารระหว่างผู้สร้างกับผู้รับในทางศิลปะบนโลกนี้ยังต้องอาศัยสื่อ ซึ่งในที่นี้ก็ยังไม่หลุดพ้นไปจากวัตถุ และการตีความซึ่งแน่นอนว่าไม่อาจเลี่ยงอัตวิสัยไปได้ ข้อเขียนของพุทธทาสชิ้นนี้จึงแสดงความละล้าละลังอยู่ในตัวบทไม่น้อย เนื้อความหลายตอนยังแสดงถึงการยอมรับในเรื่องอารมณ์ความรู้สึกที่มีและรับได้จากการชมภาพพุทธประวัติชุดนี้ด้วยซ้ำ โดยเฉพาะในเรื่องของการโน้มน้าวใจของวัตถุในฐานะที่เป็นศิลปะ ซึ่งท่านระบุว่า "ดูแล้วทั้งสวย ทั้งศักดิ์สิทธ์ ดูแล้วเพิ่มความรักความเชื่อเลื่อมใสในพระพุทธองค์" ในทำนองเดียวกันกับเรื่องของความเสื่อม ความไม่เที่ยงแท้ของวัตถุที่ปรากฏในพระพุทธรูปนั้น พุทธทาสดูจะไม่วางเฉยในเรื่องนี้เอาเสียเลย แต่เมื่อใช้แนวคิดเดียวกันนี้อธิบายถึงงานศิลปะนอกกรอบของพุทธศิลป์ออกไป ท่านกลับปฏิเสธงานศิลปะในลักษณะที่แสดงรูป representational art ด้วยเหตุผลจากความรู้สึกและอารมณ์ ดังนั้น ความเห็นของพุทธทาสที่กล่าวไว้ว่า การแสดงพระพุทธรูปในลักษณะของมนุษย์ เป็นการแสดง "ความเขลา และขลาด" ก็ดูจะขัดกับการลำดับเหตุผลที่ท่านอธิบายเองในบทวิจารณ์นี้

แม้ข้อเขียนชิ้นนี้จะมีความย้อนแย้งในตัวบท แต่จากการนำแนวคิดทางพุทธศาสนามาอธิบายงานศิลปะ พุทธทาสภิกขุได้เปิดประเด็นที่น่าศึกษาและน่าพิจารณาไว้ด้วย ผู้วิเคราะห์อยากตั้งข้อสังเกตว่า คำว่า "ความว่าง" ที่ถูกกล่าวถึงในบทวิจารณ์นี้เป็นการมองตามแก่นของ

พุทธศาสนา แต่เมื่อความว่างดังกล่าวอยู่ในรูปของงานศิลปะ หรืออีกนัยหนึ่งอยู่ในรูปของวัตถุแล้ว แม้จะพยายามมองไปถึง "นามธรรม" เพียงใดก็ตาม เราย่อมไม่อาจปฏิเสธความเป็นวัตถุของงานศิลปะนั้น ดังนั้น คำว่า "ความว่าง" ในที่นี้จึงมีความหมายเป็น "พื้นที่ว่าง" ในภาพ และพื้นที่ว่างดังกล่าวไม่ได้แสดงถึงความ "ไม่มี" แต่กลับแสดงการมีอยู่ของความหมาย ซึ่งพื้นที่ว่างดังกล่าวในภาพจะแสดงความหมายได้ก็ต่อเมื่อมีพื้นที่แวดล้อมและมีรูปแวดล้อมมาช่วยสร้างความต่าง และช่วยอธิบายว่า พื้นที่ว่างนั้นคือพระพุทธองค์ ในทางกลับกัน หากพื้นที่ว่างนั้นไม่ถูกแวดล้อมด้วยรูปอื่นๆ ก็จะไม่เกิดความต่างระหว่างพื้นที่ว่างกับพื้นที่ที่เหลือ การบ่งชี้ความหมายก็จะไม่เกิดขึ้น ตัวอย่างจากบทวิจารณ์นี้อาจช่วยชี้ให้เห็นว่า การตีความงานศิลปะด้วยมโนทัศน์ของเรื่องที่ถูกเล่านั้น อาจช่วยให้เราเข้าใจความหมายของภาพได้ส่วนหนึ่ง ในส่วนที่เหลือเราจำเป็นที่จะต้องอ่าน "ภาษาภาพ" และต้องนำเอามโนทัศน์นั้นมาอธิบายระบบภาษาของภาพให้ได้ด้วย มิฉะนั้นแล้ว การวิจารณ์ความคิดดังกล่าวก็จะเป็นสิ่งที่หลุดพ้นไปจากงานศิลปะที่ปรากฏอยู่จริง ดังเช่นการอธิบายลักษณะเชิงนามธรรมของความว่างที่ปรากฏในภาพพุทธประวัติชุดนี้ ย่อมไม่อาจอธิบายไปจนสุดทางด้วยแนวคิดของพุทธศาสนา ไม่เช่นนั้นแล้ว ความว่างที่กล่าวถึงกันนั้นก็จะต้องหมายถึงสิ่งที่ไม่มี ซึ่งไม่ใช่ศิลปะที่ต้องอาศัยรูปและวัตถุ

ประเด็นจากบทวิจารณ์นี้ทำให้ผู้วิเคราะห์อยากตั้งข้อสังเกตต่อไปว่า การศึกษาศิลปกรรมของอดีตซึ่งมักรวบรวมเอาข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์และโบราณคดี หรือแม้แต่การนำเอาแนวคิดของพุทธศาสนามาอธิบายภาพดังเช่นในบทวิจารณ์นี้ การศึกษาในทิศทางดังกล่าว มักจะมุ่งความสนใจไปสู่การอธิบายความหมายหรือสัญลักษณ์ของภาพเป็นหลัก หากการศึกษาเรื่องนี้มุ่งที่จะอธิบายระบบภาษาภาพในงานพุทธศิลป์หรือศิลปกรรมของอดีตมากขึ้นบ้างแล้ว เราอาจพบลักษณะเชิงนามธรรมแง่อื่นที่หลากหลายขึ้นจากภาพจิตรกรรมฝาผนัง หรือแม้กระทั่งพระพุทธรูปก็เป็นได้ ซึ่งการรวบรวมความรู้ในเรื่องกลวิธีการสร้างระบบภาษาภาพเอาไว้ อาจนำไปสู่ความรู้ใหม่ที่เปิดปฏิสัมพันธ์ด้านการสร้างสรรค์ระหว่างอดีตกับปัจจุบันให้กว้างได้ยิ่งขึ้นกว่าเดิม

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

วิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังของไทย

ศิลป์ พีระศรี

ศิลปะแบบรัตนโกสินทร์

หลังจากที่ได้เสียกรุงศรีอยุธยาใน พ.ศ. 2310 แล้ว ประเทศไทยก็ต้องประสบความยุ่งยากอยู่เป็นเวลา 10 ปี ซึ่งทำให้ไม่สะดวกแก่การที่จะผลิตศิลปะวัตถุ ราวกลางพุทธศตวรรษที่ 24 ยุคใหม่แห่งความเจริญของประเทศไทยจึงได้เริ่มขึ้น และภายหลังสมัยธนบุรี กรุงเทพพระมหานครก็ได้กลายเป็นเมืองหลวงที่สวยงามของประเทศไทย

ในสมัยนี้มีการสร้างวัดกันขึ้นเป็นจำนวนมาก และมีหลายวัดประดับด้วยจิตรกรรมฝาผนังช่างสมัยอยุธยาคงจะได้มาทำงานต่อที่กรุงเทพฯ และ ณ กรุงเทพฯ นี้ก็ได้เกิดมีสกุลช่างเขียนที่สำคัญขึ้น ซึ่งได้ผลิตจิตรกรรมฝาผนังที่สวยงามหลายแห่งติดต่อกันลงมาเป็นเวลาถึง 70 ปี ในครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 25 ภาพเขียนฝาผนังแบบคลาสสิคก็เริ่มเสื่อมลง ทั้งนี้ก็เพราะไปรับอิทธิพลจากศิลปะตะวันตกเข้ามา

สกุลช่างรัตนโกสินทร์ได้รวบรวมเอาสกุลช่างไทยอื่นๆไว้ด้วย และด้วยเหตุนี้เราจึงอาจกล่าวได้ว่าสมัยนี้เป็นสมัยคลาสสิคสำหรับจิตรกรรม จากจิตรกรรมฝาผนัง ณ พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ในวัดสุทัศน์เทพวราราม และในวัดสุวรรณาราม จังหวัดธนบุรี...

...สกุลช่างเขียนสมัยรัตนโกสินทร์นี้ได้ครอบคลุมไปถึงจิตรกรรมฝาผนังของวัดหลายวัดทางภาคเหนือของประเทศไทยด้วย จิตรกรรมเหล่านี้แสดงลักษณะแตกต่างไปจากภาพเขียนในภาคกลางของประเทศไทย จิตรกรทางภาคเหนือนิยมเขียนภาพชีวิตประจำวัน ในขณะที่ทางภาคกลางของประเทศไทยนิยมเขียนภาพเรื่องศาสนาหรือเรื่องนิยายต่างๆตามแบบคลาสสิค แม้จะเป็นความจริงที่ว่า ช่างเขียนทางภาคเหนือจะวาดภาพตามแบบคลาสสิคด้วย เป็นต้นว่า ภาพพระพุทธองค์ พระโพธิสัตว์ และเจ้านาย แต่ลักษณะก็คงเป็นภาพเหมือนชีวิตจริง ถ้าเรามองดูภาพที่งดงามเรื่องสังข์ทองในวิหารลายคำ วัดพระสิงห์ จังหวัดเชียงใหม่ เราจะรู้สึกคล้ายกับว่าเราเข้าไปอยู่ในสภาพการณ์ที่เป็นจริงตามความเป็นอยู่เมื่อ 100 ปีก่อน ลวดลายทุกส่วน แม้จนกระทั่งร่างกายได้วาดขึ้นไว้อย่างถูกต้องตรงความจริง และด้วยการสังเกตอย่างเฉียบแหลม

เพราะเหตุว่า ช่างทางภาคเหนือไม่จำต้องทำงานตามกฎเกณฑ์อย่างเข้มงวด เหตุนั้นจึงเป็นการง่ายที่จะสังเกตรู้ความสามารถของช่างเหล่านี้ ในวัดเดียวกัน เราอาจเห็นมีทั้งองค์ประกอบภาพที่งดงามมากกับที่ไม่น่าดูปนกันอยู่ เป็นต้นว่า ที่วัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน เราจะเห็นว่าบางส่วนของภาพเขียน เช่น ภาพบุคคลสามคนกำลังขึ้นสวรรค์ จะวาดขึ้นโดยช่างที่ไม่มีความชำนาญ แต่ในขณะเดียวกันภาพชายหนุ่มกำลังเกี้ยวหญิงสาวนั้น ประดิษฐ์ขึ้นโดยช่างฝีมือชั้นครูจริงๆ ถ้าภาพทั้งหมดนี้ทำขึ้นตามแบบคลาสสิคก็คงจะเป็นการยากอย่างยิ่งที่จะสังเกตเห็นความแตกต่างกันเป็นอันมากของภาพทั้งสองนั้นได้

จิตรกรรมฝาผนังที่เก่าที่สุดในสมัยรัตนโกสินทร์ก็คือ ภาพเขียนในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ณ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ กรุงเทพฯ ซึ่งวาดขึ้นระหว่าง พ.ศ. 2338-2340 ณ ที่นี้เราจะสังเกตเห็นได้ดังกล่าวมาแล้วว่า พื้นหลังของภาพเขียนในสมัยรัตนโกสินทร์จะมีสีคล้ำกว่าพื้นหลังของภาพสมัยอยุธยา ภาพบุคคลต่างๆเป็นจำนวนร้อยๆรูปได้วาดกันขึ้นได้ตลอดฝาผนังทั้ง 4 ด้านของพระที่นั่งองค์นี้ และเมื่อเรามองดูภาพเขียนเหล่านี้แล้วเราก็จะรู้สึกยุ่งยากใจที่ไม่รู้ว่าภาพไหนเป็นภาพที่ดีที่สุด แต่กลุ่มภาพเรื่องพระภูริทัตต์กำลังทอดพระเนตรนางรำและนักดนตรีสาวที่สวยงามเพียงกลุ่มเดียว ก็อาจทำให้เราเข้าใจซาบซึ้งถึงคุณค่าอย่างสูงทางศิลปะของภาพเขียนในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ได้...

...จิตรกรรมฝาผนังดั้งเดิม ณ วัดนี้ (วัด (ใหญ่) อินทาราม จังหวัดชลบุรี : ผู้วิจัย) วาดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ คือ ราวกลางพุทธศตวรรษที่ 23 แต่รูปเหล่านี้ก็ได้รับการซ่อมแซมใหม่ใน พ.ศ. 2475 น่าเสียดายที่การซ่อมนี้ทำขึ้นโดยช่างฝีมือเลวและเลยทำลายความงามของภาพเขียนดั้งเดิมเสีย เฉพาะแต่บางแห่งเท่านั้นที่เรายังพอมองเห็นความละเมียดละไมของภาพเขียนเก่าที่เป็นรูปคนเดี่ยวๆ หรือเป็นรูปรวมหมู่ได้

ภาพเขียนเรื่องไตรภูมิขาดความเป็นเอกภาพไปไม่เหมือนกับภาพปางมารผจญ ซึ่งมีความเป็นเอกภาพและมีชีวิตจิตใจมากกว่า ภาพพระพุทธองค์และนางธรณีนั้น วาดขึ้นอย่างสวยงาม และรูปมารกำลังผจญก็แสดงชีวิตจิตใจดี โดยทั่วไปภาพเขียนปางมารผจญนี้ต้องแสดงความน่ากลัว เหตุนั้น ตามลักษณะทั่วไปการวาดจึงดูค่อนข้างหยาบ ถ้าจะนำเอาไปเปรียบเทียบกับภาพอื่นๆที่เขียนขึ้นอย่างประณีต ในเรื่องภาพปางมารผจญนี้คุณค่าทางศิลปะอยู่ที่มีลักษณะตรงกันข้าม ความมีชีวิตจิตใจอยู่ที่ฝ่ายพวกมารก็กำลังแสดงการโจมตีอย่างโหดร้าย ฝ่ายพระพุทธองค์ทรงมีความสงบ ซึ่งแน่พระทัยว่าจะได้ตรัสรู้จึงมิได้ทรงสะดุ้งกลัว

ภาพเขียนดั้งเดิม ณ วัดดุสิดาราม จังหวัดธนบุรี วาดขึ้นในราวกลางพุทธศตวรรษที่ 24 และอยู่ในหมู่ภาพเขียนชั้นคลาสสิครุ่นเดียวกับวัดสุวรรณาราม จังหวัดธนบุรี และวัดสุทัศน์เทพวราราม จังหวัดพระนคร เหตุนั้นจึงเป็นการง่ายที่จะแยกภาพที่สวยงามดั้งเดิมเหล่านี้ออกจากภาพอื่นๆ ซึ่งได้รับการซ่อมแซมเพิ่มเติมในเวลาต่อมา ส่วนใหญ่ของภาพเทพชุมนุมซึ่งเขียนเรียงแถวไว้เป็นแนวซ้อนกัน ภาพขนาดใหญ่ปางมารผจญและภาพเรื่องไตรภูมิยังคงรักษาคุณลักษณะอันงดงามดั้งเดิมของตนไว้ ในขณะที่ภาพอื่นๆ ซึ่งอยู่ระหว่างช่องหน้าต่างได้สูญเสียไปเพราะถูกซ่อมแซมเมื่อราว 30 ปีมาแล้ว

สำหรับภาพเรื่องไตรภูมิส่วนที่น่าสนใจที่สุดก็คือเมืองนรก ณ ที่นี้ช่างเขียนได้ใช้ความนึกคิดส่วนตัวของเขาแสดงภาพการลงโทษทุกชนิดแก่ผู้กระทำบาป และผู้กระทำบาปส่วนมากก็จะหันหน้าไปยังพระมาลัยและกระทำการเคารพเพื่อจะขอให้หลุดพ้นจากทุกขเวทนา ภาพเรื่องไตรภูมินี้มีเขียนอยู่เกือบทุกวัดที่มีจิตรกรรมฝาผนัง แต่ก็ไม่มีแห่งใดเลยที่ภาพเมืองนรกจะได้รับการวาดขึ้นอย่างน่ากลัว และให้ความรู้มากเท่ากับที่วัดดุสิดาราม

จิตรกรรมฝาผนัง ในวัดสุวรรณาราม จังหวัดชนบุรี ได้วาดกันขึ้นในครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 24 แต่ภาพเขียน ณ ที่นี้ก็คงจะได้เขียนขึ้นโดยช่างหลายคนในระยะต่างๆกัน ในบรรดาภาพเรื่องเวสสันดรชาดกตั้งแต่ผนังเบื้องหลังพระประธานไปจนสุดผนังด้านข้างนั้น มีอยู่หลายภาพที่สวยงามเป็นพิเศษ ภาพที่งามที่สุดภาพหนึ่งก็คือ ตอนที่พระเวสสันดรกำลังลา พระชนกชนนีของพระองค์ ภาพนี้แสดงความรู้สึกที่น่าสงสารมาก ทั้งสีที่ใช้ก็สวยสดด้วย ภาพขบวนเสด็จของพระนางศิริมหามายาทางด้านซ้ายมือของผนังด้านหน้าก็น่าชมเช่นเดียวกัน ขบวนเสด็จนี้ประกอบด้วยช้างหลายเชือกกำลังเดินอย่างได้จังหวะตามแนวที่คดโค้งไปมา บรรดาคนขี่อยู่หลังช้างต่างก็กำลังส่งเสียงคุยและรื่นเริงกันในท่าที่เป็นไปตามธรรมชาติอย่างที่สุด นับได้ว่าเป็นการศึกษาเกี่ยวกับชีวิตของไทยอย่างน่าทึ่ง...

...ภาพเขียนในพระวิหารหลวงวัดสุทัศน์เทพวราราม ซึ่งวาดขึ้นราวตอนปลายพุทธศตวรรษที่ 24 นั้นแสดงถึงการกระทำอย่างใจกล้าที่สุดของช่างเขียนไทยในสมัยโบราณ และในขณะเดียวกันก็เป็นเครื่องหมายแสดงถึงความเคารพอย่างยิ่งของชาวไทย และของพระมหากษัตริย์ที่มีต่อองค์พระปฏิมาซึ่งหล่อขึ้น ณ กรุงสุโขทัยในราวกลางพุทธศตวรรษที่ 20 ด้วย ทั้งนี้ก็เพราะวิหารแห่งนี้ได้สร้างขึ้นเพื่อประดิษฐานพระพุทธรูปองค์นี้โดยเฉพาะ ภายในวิหารอันกว้างใหญ่ประดับด้วยภาพเขียนเต็มไปหมด ตั้งแต่ราว 1 เมตรจากพื้นขึ้นไปจนถึงเพดานอันสูง เสาสี่เหลี่ยมใหญ่นั้นก็ประดับเต็มไปด้วยจิตรกรรมฝาผนังเช่นเดียวกัน จึงเท่ากับว่าวิหารแห่งนี้เป็นพิพิธภัณฑสถานของศิลปะไทยอย่างแท้จริง มีองค์ประกอบภาพมากมายที่เขียนเป็นเรื่องชาดกต่างๆ ตลอดจนภาพดินแดนในเทพนิยายซึ่งประกอบไปด้วยกินนรและกินนรีที่สวยงาม ภาพเมืองสวรรค์ซึ่งประกอบไปด้วยสัตว์และต้นไม้นานาชนิด ภาพจากเรื่องรามเกียรติ์ เรื่องชีวิตประจำวันของคน ธรรมดาสามัญ กล่าวคือ ภาพเขียนเหล่านี้แสดงโลกที่เราอยู่นี้ปะปนกับโลกที่ช่างได้คิดฝันขึ้น เราจะต้องเหลียวตามองดูภาพเหล่านี้ไปรอบๆ และมองสูงขึ้นไปจนกระทั่งภาพทั้งหมดหายไปในบรรยากาศที่ค่อนข้างมืดและดูค่อนข้างลึกลับ ภาพเขียนนางกินนรีที่น่ารักกำลังถูกกินนรเกี้ยวอยู่บนเสาด้านซ้ายต้นที่สองนั้นดูเหมือนจะวาดขึ้นด้วยชีวิตจิตใจมากกว่าวาดโดยพู่กัน ภาพทิวเขาลำเนาไม้ต่างๆก็เป็นแบบไทยอย่างแท้จริงคือ ประกอบไปด้วยสระซึ่งมีน้ำกำลังมีไอระเหยไปเป็นควันออกไปและมีดอกไม้งามๆ ไกลออกไปก็เป็นป่าทึบ สิ่งเหล่านี้เป็นภาพที่ช่างเขียนได้เห็นอยู่รอบตัวเขาทุกวันทุกวัน

บนเสาด้านซ้ายต้นแรก เราอาจจะชื่นชมกับภาพเขียนที่สวยงามแสดงถึงพิภพของพวกอสูร ณ ที่นี้เหล่าอสูรกำลังเตรียมจัดการเลี้ยงฉลอง ซึ่งมีการดื่มของมึนเมาอย่างมากมาย เพื่อย้อมน้ำใจให้เข้มแข็งและกล้าหาญ ก่อนที่จะยกทัพขึ้นไปรบกับพระอินทร์

ในภาพถัดจากหน้าต่างบานที่สองบนผนังด้านขวามือ เราจะเห็นมีภาพแสดงถึงการประสูติโอรสของพระโพธิสัตว์ ภาพแผ่นนี้เขียนขึ้นตามแบบเขียนอย่างง่ายๆตรงข้ามกับภาพแบบคลาสสิคอื่นๆ ซึ่งมีอยู่เป็นจำนวนมาก แต่ภาพนี้ก็มีสิ่งที่ชักจูงจิตใจของเราอย่างที่ไม่อาจจะหลีก

เลี่ยงได้ ช่างได้บันทึกภาพซึ่งคงจะได้เกิดขึ้นในบ้านของเขาเองลงไว้อย่างง่ายๆ ดังนั้นจึงอาจนับได้ว่า ภาพนี้ก็คือการบันทึกเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ลงไว้นั่นเอง

จิตรกรรมฝาผนังที่วัดสุทัศน์เทพวรารามจะมีสีค่อนข้างคล้ำ แต่มีองค์ประกอบที่สดใสมากทำให้มีชีวิตขึ้นเป็นแห่งๆ องค์ประกอบภาพที่สดใสงดงามภาพหนึ่งก็คือภาพบนผนังซ้ายสุดทางด้านหน้า ณ ที่นี้ สีแดง สีน้ำตาล และสีเหลือง จะประกอบเป็นภาพที่มีชีวิตจิตใจอย่างน่าดู ตรงกันข้ามกับพื้นสีเขียว ในภาพแผ่นใหญ่นี้ก็จะมีลักษณะเช่นเดียวกับภาพแผ่นอื่นๆ คือ ในชั้นแรก เราจะสังเกตเห็นสถาปัตยกรรมซึ่งใช้เป็นฉากหลังอย่างสวยงาม ต่อมาก็คือความได้สัดส่วนของฝูงชน และท้ายที่สุดก็คือความชื่นชมในลักษณะอันละเมียดละไมของฝูงชนเหล่านี้ ทั้งนี้นับได้ว่า เป็นการค่อยๆยกระดับแห่งการชื่นชมในทางปัญญาอย่างแท้จริง...

...ภาพเขียนเรื่องรามเกียรติ์บนผนังที่วัดราชบูรณะ จังหวัดพิษณุโลก ได้วาดขึ้นในปลายพุทธศตวรรษที่ 24 และมีลักษณะคล้ายคลึงกันมากกับภาพเขียนเรื่องพิภพอสูรในพระวิหารวัดสุทัศน์ฯ ชั่วแต่ลักษณะของบรรดาอาคารบ้านเรือนเท่านั้นที่ดูจะแตกต่างไปจากจิตรกรรมที่กรุงเทพฯ องค์ประกอบของจิตรกรรมฝาผนังที่ดีที่สุด ณ วัดราชบูรณะก็คือ ภาพตอนทศกัณฐ์สั่งเมืองก่อนที่จะออกไปรบกับพระรามเป็นครั้งสุดท้าย รูปร่างของทศกัณฐ์ที่เต็มไปด้วยกำลังวังชานั้นจะดูเด่นอยู่ในที่ประชุมซึ่งดูเงียบเหงา เพราะทราบว่าหัวหน้าที่รักของคนกำลังจะจากไปอย่างไม่มีวันกลับ ส่วนอื่นๆของจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้ เป็นต้นว่า ภาพยักษ์กำลังขี่สัตว์ต่างๆที่น่าเกลียดก็ดูฝีมือค่อนข้างหยาบมาก และเมื่อเปรียบเทียบกับภาพตอนทศกัณฐ์กำลังสั่งเมืองแล้ว เราก็จำต้องคิดว่าหลายตอนของจิตรกรรมฝาผนัง ณ วัดราชบูรณะนี้คงจะวาดขึ้นโดยช่างที่ไม่มีความชำนาญ

จิตรกรรมฝาผนัง ณ วัดพระสิงห์ จังหวัดเชียงใหม่ นับว่าเป็นภาพเขียนที่สำคัญมาก เพราะเหตุว่าภาพเขียน ณ ที่นี้ได้แสดงถึงความรู้สึกและการแสดงออกของศิลปะภาคเหนือ สิ่งที่สำคัญที่สุดสำหรับจิตรกรรมฝาผนัง ณ วัดนี้ ซึ่งวาดขึ้นในครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 24 ก็คือภาพที่เขียนเล่าเรื่องตามชีวิตจริง ดูคล้ายกับว่า ช่างทางภาคเหนือรู้สึกชื่นชมเป็นอันมากในการบันทึกเรื่องจริงและลักษณะซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของความเป็นอยู่ของเขาเอง ณ ที่นี้จะขอกล่าวถึงจิตรกรรมฝาผนังที่แสดงภาพตอนเจ้าเงาะกำลังเข้าไปในพระราชวังของท้าวสามนต์ ในภาพนี้รูปบุคคลทุกคนจะได้รับการวาดขึ้นตามแบบจริงทั้งสิ้น หลายคนกำลังยั่วเย้าเจ้าเงาะอยู่ด้วยความสนุกสนานตามธรรมชาติ และบางพวกก็มองดูท้าวสามนต์และนางมณฑาว่าจะรู้สึกอย่างไร ในการที่นางรจนามาเลือกเอาเจ้าเงาะเป็นคู่ครอง สำหรับการวางกลุ่มภาพ การวาดเส้นและการแสดงอารมณ์นั้นนับได้ว่าจิตรกรรมฝาผนัง ณ วัดพระสิงห์เป็นภาพเขียนที่ดีที่สุดแห่งหนึ่งที่ช่างไทยได้เคยทำมา

อีกภาพหนึ่งซึ่งแสดงตอนจ้าวข่ากำลังเดินทางจะเข้าวังของท้าวสามนต์ เพื่อมาให้เจ็ดธิดาเลือกคู่ก็เป็นการแสดงอย่างเฉียบแหลมเกี่ยวกับจ้าวข่าและบริวารที่รู้สึกลังเลใจ เนื่องในการ

เลือกคู่ครั้งนี้ภาพนี้ผูกขึ้นอย่างดีและมีโครงการระบายสีอย่างเรื่อยๆเข้ากันได้ดีกับศักดิ์ศรีของบุคคลในภาพ

ที่วัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน ก็เช่นกัน มีจิตรกรรมฝาผนังซึ่งวาดขึ้นในราวต้นพุทธศตวรรษที่ 25 ภาพนี้เขียนขึ้นในแบบชีวิตตามความเป็นจริง ซึ่งดูทั้งน่ารักและน่าสนุก เป็นศิลปะซึ่งแสดงให้เห็นความสุขของชนชาติไทยที่ดำรงอยู่ในดินแดนที่เต็มไปด้วยความสุขสำราญ

ภาพกลุ่มหญิงสาวกำลังเดินไปตลาด แล้วก็มีบรรดาชายหนุ่มคะนองพากันตามเกี้ยวพาราสีนั้น เป็นภาพชีวิตประจำวันซึ่งช่างเขียนคงจะได้เคยเห็นมาหรืออาจจะได้มีส่วนร่วมด้วยก็ได้ ภาพนี้วาดขึ้นอย่างมีเสน่ห์น่ารัก เป็นลักษณะของศิลปะแบบเรียบๆง่ายๆ

เท่าจะพูดถึงความสำคัญของเรื่องแล้ว ภาพเขียนเรื่องศิขรนะกุมารมีความสำคัญยิ่งกว่าภาพหญิงสาวไปจ่ายตลาดเป็นอันมาก แต่สำหรับในด้านศิลปะ ภาพศิขรนะกุมารก็มีความสำคัญน้อยกว่า ความจริงเวลาเรามองดูภาพเรื่องศิขรนะกุมารนี้ เราจะรู้สึกขัดนัยน์ตา เนื่องจากการวาดรูปไม่ได้สัดส่วน และแบบวาดก็ไม่เป็นทั้งแบบคลาสสิค หรือแบบตามชีวิตจริง หรือแบบสมัยแรกเริ่ม ในการวาดภาพเรื่องนี้ดูคล้ายกับว่า ช่างต้องการจะแสดงความสามารถอย่างดีที่สุดของเขา แต่ก็ไม่สำเร็จตามมุ่งหมาย ตรงกันข้าม จิตรกรรมฝาผนังที่แสดงเป็นสุภาพบุรุษกำลังเกี้ยวหญิงสาวอยู่อีกแห่งหนึ่งนั้น น่าชมเสียจริงๆทั้งการให้สีและการวาด...

...เท่าที่เราทราบกันในปัจจุบัน ไม่มีวัดใดทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทยมีจิตรกรรมฝาผนัง เว้นแต่วัดหน้าพระธาตุ อำเภอปักธงชัย จังหวัดนครราชสีมา ฝาผนังของพระอุโบสถวัดนี้ประดับด้วยภาพเรื่องชาดกต่างๆปนเคล้ากับภาพชีวิตประจำวัน ภาพชีวิตประจำวันนี้จะมีปรากฏอยู่แทบทุกวัด และการที่ศิลปินได้วาดภาพเหล่านี้ขึ้น ก็ไม่ใช่เป็นการกระทำโดยบังเอิญ หากแต่เกิดจากความจำเป็นที่จะต้องแก้มิให้เกิดการวาดภาพซ้ำๆ ในเรื่องที่คล้ายคลึงกันตามกฎเกณฑ์ ดังนั้นภาพชีวิตประจำวันนี้จึงใช้เป็นเครื่องแบ่งแยกภาพที่จำต้องเขียนซ้ำๆกันได้อย่างดียิ่ง

เห็นได้ชัดว่า จิตรกรรมฝาผนังในวัดหน้าพระธาตุนี้ ได้ถูกซ่อมแซมเป็นจำนวนมากและซ่อมอย่างเลว เราไม่สามารถจะกล่าวได้อย่างแน่นอนว่าภาพนี้เขียนขึ้นเมื่อใด แต่ถ้าดูตามแบบของการเขียนแล้วก็คงจะทำขึ้นในราวปลายพุทธศตวรรษที่ 24 เท่ากับเป็นแสงสว่างครั้งสุดท้ายของความงามในอดีต บนผนังด้านขวามือมีองค์ประกอบแสดงภาพสถาปัตยกรรมซึ่งดูคล้ายกับจิตรกรรมฝาผนังในสมัยวัดนโกสินทร์ แต่ 2 ใน 3 ของผนังด้านซ้ายมือจะมีภาพกลุ่มคนอยู่ในองค์ประกอบที่น่าประหลาด ซึ่งเป็นลักษณะแบบใหม่ องค์ประกอบแบบนี้เป็นรูปเส้นโค้งๆไปมาของหมู่ต้นไม้ ซึ่งแสดงว่าเป็นทิวเขาที่ตั้งซับซ้อนกัน คล้ายกับทิวทัศน์แบบจีน แต่ก็ไม่ได้เลียนแบบจีน หากแต่ได้รับการดลใจมาจากธรรมชาติจริงๆ กล่าวตามจริงแล้วบริเวณจังหวัดนครราชสีมาก็ล้อมรอบไปด้วยทิวเขาที่สวยงาม ศิลปินผู้ประดิษฐ์จิตรกรรมฝาผนัง ณ วัดหน้าพระธาตุนี้ก็คงจะเป็นชาวเมืองนี้จึงได้วาดทิวทัศน์บ้านเกิดเมืองนอนของตนไว้

ในบรรดาภาพที่แสดงถึงชีวิตคนธรรมดาสามัญนั้น ภาพที่ดีที่สุดก็คือ ภาพพวกเล่นชนไก่ เราอาจคิดได้ว่า ในขณะที่ช่างกำลังเขียนภาพนี้ ชาวบ้านก็คงจะกำลังดูการเล่นชนไก่อยู่นอกวัด ในขณะเดียวกันจิตรกรรมฝาผนังที่แสดงการแต่งกายพื้นเมืองของชาวบ้านแถบนั้นในศตวรรษที่แล้ว ภาพเกวียนเทียมด้วยวัว และลักษณะพื้นเมืองอื่นๆ ตลอดจนลักษณะของตัวเมืองนครราชสีมาเองเมื่อราว 90 ปีมาแล้วก็น่าสนใจเช่นเดียวกัน...

...หลังจากต้นพุทธศตวรรษที่ 25 แล้ว จิตรกรรมฝาผนังไทยซึ่งเขียนขึ้นตามแบบดั้งเดิมก็เสื่อมลง จะคัดลอกกันไปตามตัวอย่างภาพที่สวยงามที่มีอยู่แต่ก่อน โดยผู้คัดลอกไม่มีความเข้าใจในความงาม รูปที่เขียนซ้ำแบบกันต่อๆมาก็ไม่มีชีวิตจิตใจอีกต่อไป ในขณะเดียวกันศิลปะตะวันตกก็ได้แพร่เข้ามาในประเทศไทย และทุกคนก็ตื่นเต้นกับสิ่งแปลกๆนี้ เพราะเป็นของใหม่ เป็นธรรมดาอยู่เองที่ว่าช่างเขียนก็ย่อมจะได้รับอิทธิพลของศิลปะแบบตะวันตก ซึ่งค่อนข้างแข็งกระด้างและมีลักษณะคล้ายภาพถ่ายมากกว่าภาพเขียน ด้วยความปรารถนาที่จะฟื้นฟูจิตรกรรมของไทย และเพื่อจะดัดแปลงให้เป็นของทันสมัย ช่างของเราจึงพยายามที่จะเลียนแบบศิลปะตะวันตก โดยวาดภาพวัตถุทั้งหลายให้เป็นแบบสามมิติทั้งในแบบมีทัศนียวิสัย (perspective) และให้มีปริมาตร (volume) แต่เนื่องจากภาพเขียนของไทยเป็นแบบสองมิติ (คือแบนราบ) และมีทัศนียวิสัยเป็นแบบเส้นขนานกัน (ซึ่งมิใช่แบบวิทยาการ) เพราะฉะนั้นเมื่อช่างเขียนยอมรับเอาคติทางตะวันตกมาใช้ ภาพเขียนของเราก็เลยสูญเสียลักษณะพิเศษโดยเฉพาะของตนเองกลายเป็นศิลปะครึ่งชาติไป ณ ที่นี้เห็นควรกล่าวไว้ด้วยว่า ภาพเขียนแบบดั้งเดิมของไทยนั้นเหมาะดีสำหรับใช้เขียนจิตรกรรม ฝาผนัง แต่แบบของตะวันตกนั้นเหมาะที่จะใช้เป็นภาพเขียนบนผืนผ้าใบ...

ตัดตอนมาจาก: ศิลป์ พีระศรี; ม.จ. สุภัทรดิศ ดิศกุล ทรงแปล. "บทความวิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังของไทย." **อักษรศิลป์.** สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศิลปากร 2537. หน้า 244-253.

: ดีพิมพ์ เผยแพร่ครั้งแรกในวารสารศิลปากร, 2502.

บทวิเคราะห์

เป็นที่ทราบกันโดยทั่วไปว่า ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เป็นผู้วางรากฐานให้แก่ศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย คุณูปการของท่านในด้านการจัดระบบการศึกษาศิลปะ และในด้านการสอนที่ไม่เพียงถ่ายทอดให้ศิษย์ "ทำได้" แต่ยังสอนให้รักศิลปะ เป็นสิ่งที่ประจักษ์กันดีอยู่แล้ว อย่างไรก็ตาม บทบาทสำคัญของศาสตราจารย์ศิลป์อาจไม่นำมาสู่ความสำเร็จของวงการทัศนศิลป์ดังที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน หากศาสตราจารย์ศิลป์ไม่ได้แสดงให้เห็นว่าท่านเห็นคุณค่าในงานศิลปกรรมของไทยอย่างแท้จริง อาจกล่าวได้ว่า หัวใจสำคัญของความสำเร็จในงานของท่านอยู่ที่ความเข้าใจในคนไทย และศิลปะของคนไทยนั่นเอง แม้ในช่วงเวลาร่วมสมัย ภาพของศาสตราจารย์ศิลป์ในฐานะชาวต่างประเทศที่เข้ามาสอนคนไทยให้สร้างงานศิลปะในรูปแบบใหม่ อาจดูเหมือนเป็นสิ่งที่ขัดต่อการธำรงรักษาอัตลักษณ์ในงานศิลปกรรมของไทย แต่ตลอดช่วงเวลาของท่านก็ได้แสดงให้เห็นว่าการสร้างสรรค์ศิลปะในรูปแบบใหม่ไม่จำเป็นต้องปฏิเสธศิลปะตามประเพณีแต่ดั้งเดิม ในทางตรงกันข้าม ศาสตราจารย์ศิลป์กลับเป็นผู้มีส่วนสำคัญอย่างยิ่งในการกระตุ้นให้คนไทยเห็นคุณค่าของศิลปะในอดีตของคนไทยเอง บทวิจารณ์ที่คัดมาไว้ในสรรนิพนธ์ฉบับนี้ก็เป็นประจักษ์พยานได้อย่างดี ส่วนสำคัญที่ควรระลึกถึงก็คือ ด้วยความเข้าใจที่ละเอียดลึกซึ้งในคุณค่าและศิลปกรรมของคนไทย ท่านสามารถจะชี้แนะแก่ศิลปินรุ่นหนุ่มสาวให้สานต่อลักษณะของศิลปกรรมในอดีตต่อไปได้[1] จึงนับเป็นโชคของวงการทัศนศิลป์ไทยที่ ณ จุดเริ่มต้น ศิลปินไทยไม่ได้ทิ้งรากของศิลปะดั้งเดิม แต่พยายามที่จะค้นหาความเป็นตัวของตัวเองจากรากฐานของศิลปะในอดีต ศิลปะสมัยใหม่จึงไม่ใช่ปฏิปักษ์ต่อศิลปะแนวประเพณี และไม่ถูกต่อต้านอย่างรุนแรง[2] แต่ค่อยๆได้รับการยอมรับดังที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน ผู้ที่สนใจวงการศิลปะร่วมสมัยของไทยคงสังเกตได้ไม่ยากว่า ศิลปะแนวประเพณีไม่ได้สูญไปจากวงการทัศนศิลป์ ศิลปินในปัจจุบันสามารถที่จะนำคุณลักษณ์จากจิตรกรรมฝาผนังมา สร้างต่อ สร้างใหม่บนผืนผ้าใบได้อย่างน่าชม เราคงปฏิเสธไม่ได้ว่านี้เป็นผลที่สืบเนื่องจากที่ศาสตราจารย์ศิลป์ได้สร้างไว้นั่นเอง

---

[1] บทความจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ตั้งแต่ครั้งที่ 1-12 พ.ศ. 2492-2504 แสดงให้เห็นการสนับสนุนของศาสตราจารย์ศิลป์ต่อศิษย์จำนวนมาก ให้นำลักษณะเด่นของศิลปะดั้งเดิมของไทยมาสร้างเป็นศิลปะสมัยใหม่

[2] การรับอิทธิพลของศิลปะตะวันตกเข้ามาในประเทศแถบเอเชีย ก่อให้เกิดกระแสต่อต้านในหลายประเทศจนเป็นความขัดแย้งที่รุนแรง และทำให้ศิลปะแนวประเพณียากจะสานเข้ากับศิลปะในแนวทางใหม่ได้ ชิโอดะ จูนิชิ ภัณฑารักษ์ ของพิพิธภัณฑ์ศิลปะร่วมสมัยโตเกียว ได้แสดงความเห็นต่อบทบาทของศาสตราจารย์ศิลป์ ในเรื่องนี้ว่า *"อาจารย์ศิลป์มีบทบาทที่ต่างกันถึงสองบทบาท ซึ่งในญี่ปุ่นยุคใหม่ถือว่า สองบทบาทนี้มีลักษณะที่แยกจากกันโดยสิ้นเชิง บทบาทนั้นอยู่ในฐานะผู้สนับสนุนความเป็นตะวันตก และในขณะเดียวกันก็ยังทำหน้าที่ผู้พิทักษ์ประเพณีดั้งเดิม ความมุ่งหวังของเขาคือต้องการรวมศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกกับประเพณีของไทยให้เข้าเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันจนไม่สามารถแยกออกได้ สำหรับในญี่ปุ่นแล้ว สองแนวคิดนี้มีความขัดแย้งกันอยู่อย่างมาก"* ดู: บทความ "ศิลปะไทยสมัยใหม่จากมุมมองของญี่ปุ่น" สูจิบัตรของนิทรรศการ Asian Modernism Diverse Development in Indonesia, the Philippines, and Thailand, มูลนิธิญี่ปุ่น, 2539.

บทวิจารณ์ที่ตัดตอนมาจากบทความเชิงประวัติศาสตร์ศิลป์ที่ว่าด้วยวิวัฒนาการของจิตรกรรมฝาผนัง ที่เขียนโดยศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ชิ้นนี้ จัดเป็นการวิจารณ์ที่มีคุณค่า เพราะเป็นการบุกเบิกการศึกษาประวัติศาสตร์ของศิลปกรรมไทยในเชิงสุนทรียภาพ โดยผู้เขียนตั้งใจที่จะอธิบายถึงคุณค่าของศิลปะที่ไม่ผูกติดอยู่กับอายุ รูปแบบมาตรฐานหรือความสำคัญของเรื่องอย่างแน่นอนตายตัว แต่อยู่ที่การถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดจากจิตใจออกมาเป็นภาพ ด้วยฝีมืออันยอดเยี่ยมของศิลปินหรือช่างเขียนนิรนามในอดีต น่าเสียดายอย่างยิ่งที่การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลป์ในทิศทางที่ศาสตราจารย์ศิลป์เริ่มไว้เมื่อเกือบกึ่งศตวรรษมาแล้วไม่มีผู้สานต่อ ทั้งนี้อาจเป็นเพราะการศึกษาในแนวทางนี้ไม่อาจพึ่งเพียงข้อมูลเอกสารหรือหลักฐานข้อเท็จจริงในทางประวัติศาสตร์มาเป็นข้อสรุปที่ยุติได้ แต่ต้องอาศัยความรู้และความรักในคุณค่าของศิลปะ ประกอบกับการตั้งมั่นบนจุดยืนทางสุนทรียศาสตร์ของตนเองในการวินิจฉัย ในแง่นี้ การที่ศาสตราจารย์ศิลป์มีความมั่นคงจากประสบการณ์เชิงศิลปะ กอปรกับการที่มีพื้นเพมาจากวัฒนธรรมอื่น จึงช่วยให้การศึกษาศิลปกรรมไทยในด้านสุนทรียภาพ พ้นออกจากข้อจำกัดทางวัฒนธรรมบางประการ เมื่อท่านต้องวิจารณ์ผลงานฝีมือครูโทยโบราณ ท่านก็ทำได้อย่างตรงไปตรงมา และเมื่อจำเป็นต้องวินิจฉัยเปรียบเทียบ แม้ภาพหนึ่งจะมีความสำคัญทางเนื้อหามากกว่า แต่ท่านก็ไม่ลังเลในการตัดสินว่าภาพใดมีคุณค่าทางสุนทรีย์สูงกว่า การที่ศาสตราจารย์ศิลป์แยกภาพบางส่วนจากผนังทั้งหมดขึ้นมาชี้ให้เห็นคุณค่าที่เด่นชัดเช่นนี้ จึงเป็นการชี้แนวทางสำคัญที่จะช่วยผู้ชมและผู้ศึกษาศิลปะให้เกิดความซาบซึ้งถึงคุณค่าทางสุนทรีย์ของจิตรกรรมไทย และเป็นการนำทางให้แก่นักประวัติศาสตร์ศิลป์รุ่นหลังที่จะศึกษาด้านสุนทรียภาพของศิลปกรรมต่อไปจากที่ท่านได้เบิกทางเอาไว้

หากพิจารณาถึงการประเมินคุณค่าศิลปกรรมของศาสตราจารย์ศิลป์จากบทวิจารณ์ที่คัดมานี้ จะเห็นชัดเจนว่าท่านให้น้ำหนักต่อการแสดงออกส่วนตัวของช่างสูง แม้จะมีผู้โต้แย้งว่าแนวทางในการประเมินคุณค่างานศิลปกรรมของท่านตั้งอยู่บนแนวคิดของศิลปะสมัยใหม่แบบตะวันตกที่ให้ความสำคัญต่อการแสดงออกของปัจเจกบุคคล จนอาจเป็นการวินิจฉัยที่ขาดการพิจารณาจากแง่มุมทางสังคมวัฒนธรรม แต่เมื่ออ่านบทวิจารณ์นี้อย่างถี่ถ้วน เราก็คงต้องยอมรับว่าการที่ศาสตราจารย์ศิลป์ให้ค่าต่อการแสดงออกส่วนตัวของช่างเขียนนั้น ท่านไม่ได้ใช้หลักวิชาทางศิลปะแต่เพียงอย่างเดียว แต่เป็นการนำหลักวิชามาปรับใช้ให้เข้ากับสถานการณ์ ดังที่เราจะสังเกตได้ว่าท่านไม่ได้ติดยึดอยู่กับรูปแบบหรือหลักวิชา แม้ในเรื่องความประณีตละเอียดอ่อนที่เชื่อถือกันว่าเป็นลักษณะเด่นของจิตรกรรมไทย เมื่อถึงคราวที่จิตรกรรมนั้นจะต้องแสดงถึงความรุนแรง และช่างก็ใช้การวาดที่ค่อนข้างหยาบแสดงออกได้เป็นอย่างดี ท่านก็พร้อมที่จะแตกกฎเพื่อยืนยันว่าลักษณะการแสดงออกเช่นนั้นมีคุณค่าทางศิลปะสูง และหากเราจะวิเคราะห์ให้ลึกลงไปกว่านั้นก็จะเห็นว่าการให้ค่าต่อการแสดงออกของช่างเขียนนั้นแสดงให้เห็นถึงความเคารพต่อปัจเจกบุคคลที่

ตั้งอยู่บนความเข้าใจคนไทยและสังคมไทย หากขาดความเข้าใจต่อขนบประเพณีของสังคมไทยและวิถีชีวิตของชาวบ้านเสียแล้ว ท่านคงไม่อาจชี้ชัดลงไปได้ว่าภาพใดแสดงชีวิตประจำวันของคน

ไทยได้อย่างมีชีวิตชีวา หรือภาพใดเป็นการบันทึกลักษณะของธรรมชาติในภูมิประเทศของช่างท้องถิ่น ดังที่ปรากฏชัดอยู่แล้วในบทวิจารณ์นี้

เราคงต้องสรุปว่า ความสำคัญของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ที่สะท้อนอยู่ในบทวิจารณ์นี้ก็คือ การนำทางเราไปสู่คุณค่าของศิลปะ จนถึงขั้นที่สามารถที่จะกระตุ้นสำนึกให้เราเกิดความรักและเห็นคุณค่าทางสุนทรีย์จากงานศิลปะของอดีตที่คนในปัจจุบันอาจเข้าถึงได้ยาก บทวิจารณ์ชิ้นนี้จึงเป็นเครื่องยืนยันได้อย่างดียิ่งว่า ความรักอันแท้จริงในศิลปะนั้นนำทางไปสู่ความเข้าใจอันถ่องแท้ระหว่างมนุษย์ที่ข้ามสังคม วัฒนธรรมและเวลา ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรีได้แสดงความจริงข้อนี้ไว้แล้วอย่างกระจ่างชัดในบทวิจารณ์นี้ และนี่ก็คือพลังทางปัญญาที่ท่านได้ทิ้งไว้ให้สังคมไทย

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

ภาษาของจิตรกรรมไทย

ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล

...ในการกล่าวถึงผลงานศิลปะว่าเป็นสิ่งผลิตทางวัฒนธรรมนั้น อาจจะประสบปัญหาอยู่บ้าง เนื่องจากมักจะมีสมมุติฐานสำเร็จรูปอยู่แล้วว่า ศิลปะคืออะไร ในเรื่องนี้นักมานุษยวิทยาที่ศึกษาผลงานการประดิษฐ์สร้างสรรค์ของกลุ่มชนต่างๆในสังคมก่อนอุตสาหกรรมได้ตั้งคำถามเกี่ยวกับการนิยามคำว่า ศิลปะ (art) เอาไว้มาก เนื่องจากผู้ที่ศึกษาศิลปะในสังคมก่อนอุตสาหกรรมมักจะประสบปัญหาว่าจะจัดวัตถุสิ่งของหรือกิจกรรมชนิดใดเข้าเป็นงานศิลปะบ้าง และมักจะพบว่างานที่มีลักษณะตรงกับงานศิลปะในอุดมคติตามมาตรฐานของสังคมตะวันตกนั้นหาได้ยากหรือไม่มีเลย มาตรฐานของตะวันตกจะเห็นศิลปะในอุดมคติว่าเป็นศิลปะบริสุทธิ์ที่ไม่ได้สร้างขึ้นเพื่อประโยชน์ใช้สอยแต่อย่างใด หรือเพื่อรับใช้ใครหรือคนกลุ่มใดโดยตรง ในสังคมก่อนอุตสาหกรรมนั้นงานศิลปะมีรูปแบบเนื้อหาและหน้าที่ที่แตกต่างหลากหลายออกไป เราจะไม่พบหอศิลปะ นิทรรศการภาพเขียน การจัดคอนเสิร์ต หรือภาพพิมพ์ที่ประดับตามผนังบ้าน ในขณะที่สิ่งเหล่านี้เป็นสิ่งที่เรามักจะนึกถึงเมื่อกล่าวถึงศิลปะ ในสังคมอื่นๆงานศิลปะอาจจะพบได้เฉพาะในการประดับประดาร่างกายสำหรับเข้าพิธี เช่นที่พบในกลุ่มชาวเม้าท์ฮาเก็น ที่เกาะนิวกินนี รูปบูชาที่ใช้ในพิธีของชาวอัฟริกันเผ่าต่างๆ หรือลวดลายบนผ้าห่ม ด้ามช้อน และเครื่องใช้ไม้สอยต่างๆของชาวอเมริกันอินเดียนในทวีปอเมริกาเหนือ ดังนั้นการที่จะนิยามศิลปะด้วยรูปแบบหรือหน้าที่ใช้สอย ตามลักษณะที่เราคุ้นเคยในสังคมตะวันตกหรือสังคมอุตสาหกรรม จึงเป็นเรื่องที่แคบเกินไป...

...สิ่งที่น่าสังเกตเกี่ยวกับศิลปะในบริบทของวัฒนธรรมไทยก็คือว่า การเกิดขึ้นของคำว่าศิลปะนั้นเป็นเรื่องที่ค่อนข้างใหม่ นักประวัติศาสตร์ศิลปะในปัจจุบันมักจัดผลงานที่เป็นศาสนวัตถุว่าเป็นพุทธศิลป์[1] โดยจัดหมวดหมู่ตามประเภทของงานศิลปะ ดังนั้นพระอุโบสถ เจดีย์ และอาคารต่างๆจะได้รับการจัดว่าเป็นสถาปัตยกรรม พระพุทธรูปเป็นประติมากรรม รูปเขียนเป็นจิตรกรรม การจัดทำนองนี้ได้อาศัยวิธีการแบ่งประเภทงานวิจิตรศิลป์ (fine arts) ของตะวันตก ที่จริงแล้วความพยายามที่จะนิยามอาคารและวัตถุเหล่านี้ว่าเป็นงานศิลปะนั้น เพิ่งมาเริ่มมีขึ้นในราวกลางพุทธศตวรรษที่ 25 นี้เอง...

...ผู้ที่มีบทบาทสำคัญในการริเริ่มวิเคราะห์วัตถุ และอาคารสถานที่เนื่องในศาสนาว่าเป็นงานศิลปะนั้นเป็นศิลปินและปัญญาชนชาวต่างประเทศท่านหนึ่ง ที่นับได้ว่าเป็นผู้ริเริ่มขบวนการศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย คือศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี และเป็นที่น่าสังเกตว่างานเขียนของ

---

[1] ดูตัวอย่าง สงวน รอดบุญ. "นามานุกรมของไทย" อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ รศ. สงวน รอดบุญ ณ เมรุ วัดมกุฏกษัตริยาราม กรุงเทพมหานคร วันอังคารที่ 8 ธันวาคม พ.ศ. 2530

ท่านเริ่มปรากฏในช่วงทศวรรษ 2480 เป็นต้นมาเช่นเดียวกับการก่อตั้งสถาบันทางศิลปะ ดังนั้น ความเข้าใจเกี่ยวกับคำว่า*ศิลปะ*ตามแบบตะวันตกคงจะเริ่มตกผลึกในช่วงทศวรรษนี้ โดยเห็นได้จากการริเริ่มทำหนังสือ *ศิลปสงเคราะห์พจนานุกรมศัพท์ศิลปะของชาวตะวันตก* ซึ่งมีศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เป็นผู้เรียบเรียง และพระยาอนุมานราชธนเป็นผู้แปล ดังนั้นถึงแม้ในปัจจุบันเราจะคุ้นเคยกับการจัดรูปเขียนตามฝาผนังว่าเป็นศิลปะในแขนงจิตรกรรมก็ตาม เราควรจะเข้าใจด้วยว่า รูปเขียนเหล่านี้ไม่ได้สร้างขึ้นตามอุดมคติทางศิลปะของสังคมตะวันตกยุคโรแมนติก ซึ่งเน้นคุณสมบัติของความเป็นศิลปะบริสุทธิ์ แต่อาจสร้างขึ้นเพื่อวัตถุประสงค์ของการใช้สอยบางอย่าง หรือผลประโยชน์ของคนบางกลุ่มในสังคม รวมทั้งต้องการจะสื่อสารความคิดบางชุดไว้ในรูปวาดด้วย

ดังนั้นถึงแม้ว่าเราจะใช้คำว่าจิตรกรรมเมื่อกล่าวถึงภาพวาดบนผนังพระอุโบสถ หรือเรียกจิตรกรรมว่าศิลปะ เราก็ไม่ควรที่จะจำกัดการมองศิลปะของเราให้อยู่ในกรอบของการตีความศิลปะหรือคำนิยามของคำว่าศิลปะ ซึ่งเพิ่งเริ่มก่อตัวขึ้นในสังคมไทยเมื่อไม่นานมานี้...

...ความละเอียดประณีตถือเป็นคุณสมบัติเด่นอย่างหนึ่งของช่างไทย เป็นเรื่องธรรมดามากที่จะมีการวาดรูปเดียวกันซ้ำแล้วซ้ำอีก ลายตู้พระธรรมวัดเชิงหวายอันเลื่องชื่อ ก็ได้รับการลอกชนิดเหมือนกันทุกกระเบียดนิ้วโดยช่างรัตนโกสินทร์... และน่าสนใจที่คำวิจารณ์ตู้ฝีมือใหม่กว่าคือเส้นแข็งไม่อ่อนหวานเท่าของเดิม ความเห็นเช่นนี้เป็นการวิจารณ์ในประเด็นการเปรียบเทียบฝีมือของช่างแต่ละคนที่เขียนรูปเดียวกัน การวาดพุทธประวัติหรือทศชาติครั้งใหม่ก็คือการวาดตามแบบแผนเก่า หลักการสร้างงานศิลปะแบบนี้ดูจะไม่ต่างจากหลักของศิลปะจารีตแขนงอื่นๆ ในนาฏกรรมก็เช่นเดียวกัน กระบวนรำ (repertoire) บางชุด เช่นรำหน้าพาทย์ จะเป็นการรำที่มีกระบวนท่ากำหนดไว้หมดแล้วทั้งชุด หากเปลี่ยนแปลงก็อาจจะถูกหาว่าเป็นการผิดครูได้ ผู้รำแต่ละคนจึงแข่งขันกันในรายละเอียดว่าใครจะสามารถแสดงท่ารำออกมาด้วยร่างกายของตนเองอย่างกลมกลืน ได้รูปทรงพอเหมาะพอดี มีลีลาน่าดูกว่ากัน เช่นเดียวกับรายละเอียดลักษณะเส้นองค์ประกอบ และลีลาของช่างเขียนแต่ละคน

รูปเขียนไทยมักจะได้รับการวิจารณ์จากนักวิจารณ์ศิลปะในปัจจุบันว่า เป็นศิลปะที่ลอกเลียนของเก่าไม่แสดงความเป็นตัวของตัวเองของช่างในฐานะปัจเจกบุคคล ผู้วิจัยเห็นด้วยกับข้อสังเกตนี้ แต่เห็นว่าข้อวิจารณ์นี้ยังมิได้อธิบายความจริงทั้งหมด อัจฉริยภาพของช่างไทยไม่ได้อยู่ที่การประดิษฐ์สิ่งใหม่ แต่อยู่ที่การเล่นกับโครงสร้าง การสร้างของช่างเป็นการล้อกับโครงสร้างคือสร้างเส้น สร้างลายมาเสริมบ้าง ขัดแย้งบ้าง กับเส้นโครงใหญ่อยู่ตลอดเวลา จนเกือบจะถึงจุดที่เอาชนะโครงสร้าง หรือยกเลิกโครงสร้างนั้นไปเลย แต่ก็เพียงแต่*เกือบ* เท่านั้น เพราะช่างจะไม่ก้าวล่ำเส้นออกไปโดยเด็ดขาด ท่านองเดียวกันกับที่นักดนตรีไทยอาจจะใส่ลูกล้อ ลูกขัด เข้าไปเพื่อให้มีสีสันแพรวพราว แต่ก็จะจบลงด้วยโน๊ตเดียวกัน หากเราเริ่มด้วยความคิดที่ว่า ช่างไทยไม่มีโอกาสที่จะสร้างสรรค์ตรงใดเลยเลย ก็เป็นเรื่องน่าเสียดายที่จะทำให้เรามองไม่เห็นอัจฉริยภาพที่ซ่อนเร้นอยู่...

...ลักษณะเฉพาะของลายไทยคือการใช้เส้นคดกริชเป็นกรอบหลักในการเขียนเส้นแทบจะทุกเส้น และเมื่อนำเส้นมาประกอบกันเป็นลาย เส้นเหล่านี้จะต้องมีความสัมพันธ์ที่ทั้งรับและล้อกัน แต่ทั้งหมดจะอยู่ในกรอบรวมของความเป็นเส้นคดกริช ถึงแม้ว่ากรอบนี้อาจจะไม่เขียนออกมาให้เห็นตรงๆ ความสัมพันธ์ระหว่างเส้นในลายนั้น เราสามารถจะสรุปออกมาได้เป็นสองส่วน คือ ส่วนที่เป็นสัมพันธ์ระหว่างเส้นที่เป็นส่วนย่อย เส้นเหล่านี้จะมีลักษณะที่ค่อนข้างจะเท่าเทียมและสมดุลย์กัน คือมีทั้งความเหมือนและความต่างกันที่สามารถประสานสอดคล้องกันได้ อีกส่วนหนึ่งเป็นความสัมพันธ์ระหว่างเส้นย่อยๆกับโครงใหญ่ที่อาจจะมองไม่เห็น ในส่วนนี้โครงใหญ่จะเป็นสิ่งที่ควบคุม กำกับ เส้นย่อยๆ โดยอาจจะอนุญาตให้มีความหลากหลายได้ แต่เป็นความหลากหลายที่จะล้ำจากโครงใหญ่ออกไปไม่ได้ เส้นย่อยๆจึงไม่สามารถท้าทายโครงสร้างใหญ่ได้อย่างจริงจัง ภาษาเช่นนี้เปิดโอกาสให้ช่างได้ใช้ความเป็นตัวของตัวเอง ในการเขียนส่วนที่เป็นส่วนย่อย เราสามารถมองเห็นได้ว่าฝีมือของช่างแต่ละคนนั้น มีความเป็นเอกลักษณ์ของตนเองอย่างชัดเจน เราอาจจะสามารถแยกผลงานของพระอาจารย์นาคออกจากครูทองอยู่ และครูคงแป๊ะได้ แต่สิ่งที่เป็นความเฉพาะเหล่านี้อยู่ในระดับของรายละเอียด ในขณะที่โครงสร้างใหญ่นั้นเป็นสิ่งเดียวกัน ช่างเขียนแต่ละคนจึงมิได้สร้างภาษาใหม่ของตนเอง หากแต่เป็นการพลิกแพลงภายในกำกับของโครงสร้างเดิม...

...กลุ่มคนที่ทำหน้าที่รักษาภาษาของจิตรกรรมให้มีความคงที่ มีการเปลี่ยนแปลง หรือแตกต่างจากแบบฉบับไม่มากคือช่าง ช่างจึงเป็นกลุ่มคนที่มีส่วนสำคัญในการทำให้ภาษาที่สื่อในระบบปิด* ถูกสร้างซ้ำในรูปแบบเดิม (reproduce) นั้นคือช่าง วิถีการใช้ชีวิตภายในโครงสร้างทางสังคมของช่างไทย น่าจะมีส่วนช่วยอธิบายว่าเหตุใดการยึดติดอยู่กับจารีตจึงสามารถสืบทอดกันต่อมาได้...

...ภาพของช่างที่เสนอมาทั้งในบทที่แล้วและบทนี้ ดูจะเป็นภาพของคนที่ถูกครอบงำกำกับด้วยกฎเกณฑ์ในหลายๆระดับ ทั้งในเรื่องของจารีตภาษาที่มีกรอบกำกับอย่างชัดเจน และในระดับของการดำรงชีวิตอยู่ในสังคม การทำงานในชีวิตประจำวันซึ่งมีกฎเกณฑ์ทางความสัมพันธ์ทางสังคมครอบงำอยู่อีก ภาพของช่างจึงดูจะกลายเป็นตัวขุนตัวหนึ่งในกระดานหมากรุกที่มีชีวิตอยู่และทำงานไปตามการเล่นที่ควบคุมโดยผู้อื่น ช่างเองจะรู้สึกถึงความขัดแย้งในการทำงานศิลปะของตนหรือไม่ เนื่องจากงานที่ช่างทำนั้นก็น่าจะเป็นสิ่งที่แสดงออกถึงศักยภาพส่วนบุคคลของช่างแต่ละคนบ้างไม่มากก็น้อย

เราไม่อาจจะหาคำตอบต่อคำถามเหล่านี้ได้จากข้อมูลเชิงประจักษ์ร่วมสมัย ไม่มีบันทึกใดใดของช่างในสมัยต้นรัตนโกสินทร์ที่จะนำมาเป็นหลักฐานอ้างอิงได้ว่า ช่างคิด อธิบาย และให้เหตุผลได้อย่างไร หรือรู้สึกอย่างไรต่อชีวิตและการทำงานของตน แต่แบบแผนการปฏิบัติบางอย่าง

---

* คำว่าระบบปิดในที่นี้ ผู้เขียนหมายถึง ระบบภาษาของจิตรกรรมไทยที่มีความจำกัดเฉพาะ ดูรายงานการวิจัยของ ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล "ภาษาของจิตรกรรมไทย", 2536

ในชีวิต อาจจะทำให้ช่างเห็นว่า "อำนาจ" ที่แวดล้อมตัวเขาอยู่นั้น เป็นสิ่งที่เป็นไปโดยธรรมชาติ มิใช่การบังคับโดยใครคนใดคนหนึ่ง และเขาอาจจะไม่รู้สึกถึงอำนาจนั้นด้วยซ้ำไป ปัจจัยเกี่ยวกับวัฒนธรรมการมีครู และวิธีการทำงานของช่างน่าจะมีส่วนในการทำให้ช่างไม่เรียกร้องที่จะริเริ่มทำงานที่แหวกแนวออกไปมากนัก...

...ช่างไทยได้รับการปลูกฝังให้มีความเคารพครูเป็นอย่างสูง วัฒนธรรมการทำงานของช่างจะยกความดีงามทั้งหลายทั้งปวงให้แก่ครู ช่างแต่ละคนไม่อาจเอื้อมที่จะกล่าวอ้างว่าผลงานเป็นของตนเองแต่ผู้เดียว การเอาตัวของตัวเองเป็นที่ตั้งดูจะเป็นการผิดมารยาทที่ถือประพฤติปฏิบัติกันอย่างร้ายแรง การปลูกฝังการแสดงความอ่อนน้อมถ่อมตนเป็นกระบวนการยาวนานที่เกิดขึ้นตั้งแต่เยาว์วัย

วิธีฝึกหัดเป็นช่างเขียนเมื่อสองร้อยกว่าปีมาแล้วนั้นไม่มีบันทึกเอาไว้ แต่มีบันทึกของอาจารย์เฉิศ พ่วงพระเดช ครูช่างชาวเพชรบุรีที่กล่าวถึงวิธีเรียนในราวปี 2450 น่าจะเป็นแนวเทียบเคียงกันได้ ท่านได้กล่าวไว้ว่า

"ข้าพเจ้าอายุได้ 9 ปี ได้ไปอยู่กับหลวงพ่อฤทธิ์เพื่อศึกษาวิชาวาดเขียน เมื่อพ.ศ. 2447 อายุท่านได้ 72 พรรษา (เจ้าอาวาสวัดพลับพลาไชย) จังหวัดเพชรบุรี เมื่อ พ.ศ. 2450 หลวงพ่อฤทธิ์ได้รับเขียนจั่วเมรุ (พระพิศาลสมณกิจ) เจ้าคณะจังหวัดวัดคงคาราม ท่านเอาข้าพเจ้าไปเป็นลูกมือ ท่านได้ร่างภาพจั่วหนึ่ง พระรามรบกับทศกรรฐ์ พื้นเป็นลายเปลวเพลิง อีกจั่วหนึ่งเป็นรูปหนุมานไปพบมัจฉานุในสระบัว พื้นเป็นลายเปลวเพลิง แล้วท่านก็ให้ข้าพเจ้าเป็นคนตัดเส้น และก็บอกให้ลงสีแล้วท่านก็กลับวัด เวลาเย็นท่านก็ไปดู ข้าพเจ้าเป็นผู้เขียนลงสีเสร็จ ท่านเป็นแต่ผู้ร่างให้ เวลานั้นข้าพเจ้าอายุได้ 12 ปี ได้ลงมือเขียนสีเป็นครั้งแรก ได้รับความชมเชยจากพระภิกษุและฆราวาสว่า ลูกศิษย์ท่านวัดพลับพลาไชยเขียนเก่ง ข้าพเจ้าเพิ่งได้รับเกียรติเป็นครั้งแรกในชีวิต..."

...สิ่งที่น่าสนใจในบันทึกของช่างผู้นี้คือ เหตุการณ์ที่ท่านเขียนจั่วเมรุงานศพ ซึ่งคงจะเป็นจุดที่หลวงพ่อเห็นว่าอาจารย์เฉิศมีฝีมือพอสมควรแล้ว จึงเปิดโอกาสให้ออกโรงแสดงฝีมือได้ แต่ที่น่าสังเกตก็คือการเขียนรูปครั้งนี้ท่านเขียนจากโครงที่หลวงพ่อเป็นผู้ร่างให้ อีกทั้งรูปที่เขียนคือพระรามรบทศกัณฑ์ กับหนุมานพบมัจฉานุ ตลอดจนลายเปลวเพลิงพื้นหลังก็ล้วนแต่เป็นรูปที่ท่านรู้จักดี เคยเห็นหลวงพ่อวาดมาหลายครั้งแล้ว หรืออาจจะเคยวาดเองมาแล้วด้วยซ้ำ การที่ท่านได้รับคำชมเชยจากผู้ที่ได้เห็น จึงมิได้เป็นคำชมเชยในฝีมือส่วนอื่นๆ เช่น ความคมของเส้น การให้สี คุณภาพของการลงสี และความละเอียดประณีต คุณสมบัติเหล่านี้เป็นสิ่งที่ได้รับการชื่นชมว่าเป็นการแสดงออกถึงความสามารถส่วนบุคคล โดยไม่จำเป็นจะต้องคิดลวดลายใหม่ การเลียนแบบของเดิมถือว่าเป็นสิ่งที่พึงกระทำ ไม่ใช่สิ่งที่ผิดหรือถือว่าเป็นการแสดงความด้อยความสามารถแต่ประการใด...

---

[2] ดู วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. "สาระ น่ารู้ในศิลปะ". 2531, หน้า 60.

...การที่ช่างไม่เซ็นชื่อตัวเองลงไปนั้น นอกจากเหตุผลว่าช่างไม่ได้ทำงานให้ตัวเอง ช่างหลวงทำงานให้ราชการ ช่างพระทำสนองศรัทธาในพระศาสนา ส่วนช่างเชลยศักดิ์ไม่ต้องการเปิดเผยตนเองเพราะเกรงจะถูกเกณฑ์ไปใช้ [3] ส่วนหนึ่งก็เป็นไปได้ว่าช่างไม่เคยถูกสอนจากระบบการฝึกฝนและการทำงานแบบจารีตให้รู้สึกว่าตนเองนั้นคือผู้ที่เป็นเจ้าของงาน แต่จะถูกสอนให้แสดงความเคารพในพลังบางอย่างที่ยิ่งใหญ่กว่าตนเอง ได้แก่พลังของเทพ หรือครูที่ล่วงลับไปแล้ว ที่มาช่วยกันผลักดันให้เกิดความสามารถในการทำงานของช่างคนหนึ่งๆขึ้นมา ความสามารถนั้นจึงมิได้ถูกมองว่าเป็นสิ่งที่เกิดมาจากศักยภาพภายในของตัวช่างแต่ละคนเป็นอันดับแรก ทั้งนี้มิได้หมายความว่าการไม่เซ็นชื่อจะทำให้ไม่ทราบว่าช่างคนใดเป็นผู้เขียน ในวงสังคมสมัยต้นรัตนโกสินทร์ซึ่งอาศัยปฏิสัมพันธ์ส่วนบุคคลเป็นหลักนั้น ช่างก็น่าจะรู้จักฝีมือซึ่งกันและกันจากประสบการณ์การทำงาน ความสัมพันธ์ส่วนตัว และการบอกเล่าสืบทอดด้วยวาจา โดยไม่จำเป็นต้องอาศัยการบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษรในรูปของลายเซ็น ฝีมือที่เป็นเลิศจะต้องเป็นที่กล่าวขวัญถึงและรู้จักกันดี แต่ประเด็นก็คือว่าฝีมือเหล่านี้ไม่ได้รับการอธิบายว่าเกิดมาจากความสามารถเฉพาะตัวบุคคลเป็นอันดับแรก...

...ในช่วงปลายของพุทธศตวรรษที่ 24 นี้ เราได้เห็นความเปลี่ยนแปลงเด่นๆบางอย่างขึ้นกับจิตรกรรมฝาผนัง ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นนี้ชี้ให้เห็นว่า ภาษาของลายกนกซึ่งเป็นสื่อที่สนองตอบและหล่อเลี้ยงโดยบรรยากาศทางสังคมบางอย่างกำลังเกิดการปรับกลไกภายในของตนเพื่อสนองรับบรรยากาศทางสังคมใหม่ที่เกิดขึ้น แนวโน้มที่เห็นได้ค่อนข้างชัดคือ จิตรกรรมพุทธศาสนาในช่วงนี้จึงได้พยายามหาวิธีเปิดภาษาของตนเองจากสื่อที่มีคำและประโยคจำกัด ไปเป็นสื่อที่พยายามขยายรูปแบบและวิธีสื่อให้กว้างขวางหลากหลายขึ้น...

...ความเปลี่ยนแปลงนี้ดูจะค่อยๆเกิดขึ้นมาทีละน้อย ถ้าสังเกตจากตัวอย่างตู้พระธรรมและหีบบรรจุพระไตรปิฎกในสมัยปลายอยุธยา[4] จะเห็นว่ามีการให้เนื้อที่แก่ลายกนกเต็มที่ กินรี กิเลน คชสีห์ ราชสีห์ ซึ่งส่วนใหญ่เป็นสัตว์ในตำนาน หรือสัตว์เล็กๆ เช่น นก กระแต เป็นเพียงส่วนเล็กๆของภาพ รูปสัตว์เหล่านี้มักจะอยู่ตรงปลายล่างของตู้ หรือถ้าอยู่ตรงกลางก็จะถูกห่อหุ้มอย่างแน่นหนาด้วยลายกนก บางตัวก็กลายเป็นส่วนหนึ่งของลายดังที่กล่าวมาแล้ว ตัวรูปสัตว์หรือคนจึงมิใช่จุดเด่นขององค์ประกอบ แต่เมื่อเปรียบเทียบกับตู้พระธรรมสมัยกรุงรัตนโกสินทร์แล้ว ปรากฏว่าตู้รัตนโกสินทร์ให้เนื้อที่แก่บรรดาตัวละครมากขึ้นคือ ขยายขึ้นมาเป็นครึ่งหนึ่งของภาพ หรือเต็มทั้งตู้ ในขณะเดียวกันลายกนกที่เคยสดชื่นมีชีวิตชีวาก็ดูจะเริ่มหมดพลังลง *"สมัยรัชกาลที่ 1 โดยทั่วไปแล้วความกระตือรือร้นและไฟของศิลปะดูจะมอดลง ทุกอย่างจึงดูเนือยๆไม่คึกคัก แต่ก็ยังสง่างามอยู่"* นักประวัติศาสตร์ศิลปะ เช่น น.ณ ปากน้ำ เห็นว่าการหมดแรงลงของ

---

[3] ดู คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. หน้า คำนำ ในโชติ กัลยาณมิตร ผลงาน 6 ศตวรรษของช่างไทย. กรุงเทพฯ: กรรมาธิการอนุรักษ์ศิลปสถาปัตยกรรม สมาคมสถาปนิกสยาม. 2520

[4] น.ณ ปากน้ำ. "ศิลปะลายรดน้ำ." กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ. 2533

กนกเป็นสัญญาณของความเสื่อมของศิลปะ แต่หากเราพิจารณาให้กว้างขึ้นก็อาจเห็นได้ว่าเป็นความเสื่อมของวิธีการสื่ออย่างหนึ่ง และการเจริญเติบโตขึ้นของการสื่ออีกอย่างหนึ่งมากกว่า การที่กนกที่เคยสามารถล้อโครงสร้างเล่นได้อย่างสนุกสนานกลายเป็นกนกที่*เซื่องลง*อย่างมาก ยอมตัวให้อยู่ในกรอบเส้นโครงอย่างเห็นได้ชัดนี้ มีลักษณะของการลอกตามของเดิมโดยรักษาไว้ได้แต่เพียงรูปแบบ น่าจะเป็นสัญญาณว่า ระบบภาษาของกนกกำลังเริ่มมีความเปลี่ยนแปลง และถูกท้าทายด้วยระบบภาษาหรือวิธีการแสดงออกวิธีอื่น ลายกนกกำลังเริ่มเปลี่ยนฐานะจากที่เคยเป็นหัวใจ เป็นอักขระพื้นฐานของการวาดรูปไทยไปเป็นเพียงรูปแบบหนึ่งที่รู้จักกันและลอกกันเพียงแต่ให้เหมือนของเดิมเท่านั้น...

...ถ้าเราเปรียบเทียบรูปชุดพุทธประวัติในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ซึ่งสันนิษฐานว่าวาดในสมัยรัชกาลที่ 1... ...กับรูปที่วัดสุวรรณาราม ซึ่งมีหลักฐานว่าวาดในสมัยรัชกาลที่ 3 นั้น จะเห็นว่ารูปที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์นั้น ฉากที่แสดงชีวิตเจ้าชายสิดธัตถะส่วนใหญ่เป็นฉากวัง ถ้านับจำนวนกลุ่มรูปละเอียดทั้งหมดจะได้ 39 กลุ่ม ส่วนในช่วงที่เป็นพระพุทธเจ้า ฉากส่วนใหญ่จะเป็นป่า ซึ่งถ้านับเป็นกลุ่มรูปจะได้ 39 กลุ่มเช่นเดียวกัน รูปคนส่วนใหญ่ในฉากเหล่านี้จะเป็นคนประเภทนาฏลักษณ์ ตัวกษัตริย์ ข้าราชบริพารชั้นสูง พระพุทธเจ้า ส่วนรูปที่เป็นตัวกากหรือชาวบ้านทั่วไปนั้น มีอยู่บ้างประปรายบริเวณนอกกำแพงวังบ้าง ในป่าบ้าง... ...แต่เมื่อดูที่วัดสุวรรณารามจะพบความเปลี่ยนแปลงที่น่าสนใจคือ ตัวกากนั้นได้รับเนื้อที่เพิ่มมากขึ้น... ...ที่น่าสนใจมากคือผนังมโหสถ ในฉากการต่อสู้ระหว่างพระเจ้าจุลนีพรหมทัดกับพระเจ้าวิเทหะ... ...มีรูปทหารกลุ่มใหญ่เหมือนทหารต่างชาติ วิธีเขียนหน้าทหารเหล่านี้ผิดไปจากขนบของรูปที่อยู่ในโครงของกนก เช่น แทนที่จะวาดคิ้วเป็นวงโค้ง กลับวาดเป็นปื้นสามเหลี่ยม รูปนี้อันที่จริงแล้วได้ท้าทายกฎของการจัดประเภทตัวคนจากจุดศูนย์กลางอีกด้วย เนื่องจากบรรดาทหารที่อยู่ล่างลงไปแต่ก็ชิดกับตัวมโหสถซึ่งมีท่วงที่นาฏลักษณ์อย่างสมบูรณ์นั้น กลับต่อสู้กันอย่างซุลมุน ผ้าผ่อนหลุดลุ่ยเปิดเผยของที่พึงปิดกันอย่างสนุกสนาน คำอธิบายหนึ่งมาจากตำนานที่เล่ากันว่าผนังนี้วาดโดยครูคงแป๊ะ ช่างชาวจีน ดังนั้นเทคนิคในการวาดจึงต่างออกไป แต่ว่าในผนังอื่นที่ดูจะไม่ใช่ฝีมือครูคงแป๊ะก็มีลักษณะเช่นเดียวกัน...

...การท้าทายด้วยความสนุกสนานนี้ นอกจากจะเป็นเรื่องของความเปลี่ยนแปลงโลกทัศน์แล้ว น่าจะสัมพันธ์กับระดับการควบคุมที่ชนชั้นสูงมีต่อวัดนั้นนั้นด้วย ในกรณีของพระที่นั่งพุทไธสวรรย์กับสุวรรณารามนั้น พระที่นั่งพุทไธสวรรย์เป็นพระที่องค์หนึ่งในบริเวณวังหน้า ส่วนวัดสุวรรณารามนั้นอยู่ในเขตธนบุรี ถึงแม้จะจัดว่าเป็นอารามหลวง แต่ก็มิใช่วัดใหญ่หรือมีความสำคัญใกล้ชิดกับราชสำนักมาก อาจจะเป็นไปได้ว่า ยิ่งวัดนั้นอยู่ห่างไกลจากศูนย์กลางของอำนาจทางการเมืองของราชสำนักรัตนโกสินทร์ออกไปเท่าใด ความเป็นอิสระในจิตรกรรมก็จะยิ่งมีได้มากขึ้นเท่านั้น ดังตัวอย่างเช่น วัดหน้าพระธาตุ จังหวัดนครราชสีมา มีจิตรกรรมซึ่ง

สันนิษฐานว่าวาดในสมัยรัชกาลที่ 3-4 เรื่องจุลปทุมชาดก เป็นฝีมือช่างท้องถิ่น มีภาพการร่วมรักอย่างเปิดเผยอยู่หลายแห่ง...

...การว่าจ้างช่างชาวจีน ซึ่งมีหลักฐานการใช้ช่างกลุ่มนี้มากในสมัยรัชกาลที่ 3 แต่ถึงแม้จะมีการว่าจ้างในรูปต่างๆ กระบวนการทำงานในช่วงพุทธศตวรรษที่ 24 ก็ยังมีลักษณะของการที่ช่างทำงานในฐานะที่เป็นสมาชิกขององค์กรทางสังคมและเป็นสมาชิกที่มีพันธะทางกฎหมายที่จะต้องให้แรงงานแก่รัฐ ช่างเขียนจึงมิได้ทำงานในฐานะบุคคลอิสระ นอกจากนั้นขั้นตอนของการทำงานเขียนรูปบนฝาผนังยังเป็นงานที่ต้องทำร่วมกันหลายคน มีกระบวนการในการควบคุมผลงานโดยแม่กองหรือผู้ควบคุมงานในระดับต่างๆอยู่ไม่น้อย รวมทั้งจารีตในการฝึกฝนช่าง การนับถือยำเกรงครู ยังเป็นกลไกที่ทำให้ผลงานของช่างมีลักษณะเป็นสมบัติส่วนรวม มิใช่สมบัติส่วนบุคคล... ...งานจิตรกรรมของช่างจึงเป็นงานที่มุ่งที่จะสื่อเนื้อหาที่เป็นโลกทัศน์ส่วนรวม มิใช่เนื้อหาที่เป็นความคิดความรู้สึกของช่างคนใดคนหนึ่ง โลกทัศน์ร่วมนี้ไม่จำเป็นจะต้องเป็นโลกทัศน์ที่คนทุกกลุ่มในอาณาจักรสยามมีร่วมกันหรือเหมือนกัน แต่เป็นวิธีการมองโลกอธิบายความเป็นไปของโลก และนิยามความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ชนิดหนึ่งที่เสนอโดยชนชั้นสูงในสังคม...

...ในบริบทของสังคมไทยต้นรัตนโกสินทร์โดยรวมนั้น จิตรกรรมเป็นสื่อทางวัฒนธรรมอย่างหนึ่งที่มีภาษาเฉพาะ และเป็นภาษาที่เอื้อและสนับสนุนการกล่าวถึงความคิดในการจัดระเบียบทางสังคมที่มีพื้นฐานอยู่บนความสัมพันธ์ที่ไม่เท่าเทียมกันของคนในกลุ่มต่างๆ ความคิดพื้นฐานนี้อาจจะปรากฏในสื่อทางวัฒนธรรมอื่นๆ เช่น การแสดงอรรถาธิบายถึงที่มาของความแตกต่างดังที่ปรากฏในวรรณกรรมทางศาสนา การระบุฐานะและหน้าที่ของบุคคลตามกฎหมายในนาฏกรรม ดนตรี และศิลปกรรมแขนงต่างๆที่อยู่ในจารีตของราชสำนัก โดยเฉพาะสื่อทางศิลปกรรมต่างๆที่เกิดในโครงสร้างของสังคมเช่นเดียวกับจิตรกรรมนั้น น่าจะมีภาษาที่มีลักษณะร่วมกับจิตรกรรมอยู่ไม่น้อย หากแต่การเปรียบเทียบสื่อต่างๆเหล่านี้อย่างสมบูรณ์เป็นเรื่องที่เรายังจะต้องศึกษาค้นคว้าต่อไปอีก

ดัดดอนมาจาก: ปริดดา เฉลิมเผ่า กออนันดกูล. "ภาษาของจิตรกรรมไทย: การศึกษารหัสของภาพ และความหมายของสังคมวัฒนธรรมของจิตรกรรมพุทธศาสนาต้นรัตนโกสินทร์." รายงานการวิจัยเสนอต่อสถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. กรุงเทพ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2536.หน้า 14-120.

บทวิเคราะห์

รายงานการวิจัยเรื่อง ภาษาของจิตรกรรมไทย โดยปริดตา เฉลิมเผ่า ก่ออนันตกูล อาจารย์คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เป็นการศึกษาจิตรกรรมไทยเนื่องด้วยพุทธศาสนาสมัยต้นรัตนโกสินทร์ ด้วยวิธีการวิเคราะห์ของนักมานุษยวิทยา ความสนใจของปริดตาต่อกลไกทางสังคมที่ควบคุมให้กระบวนการสื่อสารของจิตรกรรมไทยมีระบบขึ้นมา จึงเป็นมุมมองที่ต่างไปจากการมองของวงการทัศนศิลป์ และประวัติศาสตร์ศิลป์ ที่มีความสนใจในด้านคุณค่าทางสุนทรีย์ การสื่อความหมายทางปรัชญาและศาสนา หรือการกำหนดอายุของศิลปกรรม และการกำหนดแบบลักษณะศิลปกรรมตามยุคสมัย แม้การศึกษางานศิลปกรรมของไทยชิ้นนี้ จะเขียนขึ้นโดยนักวิชาการนอกวงการศิลปะก็ตาม แต่มุมมองใหม่ที่ต่างไปจากวงวิชาการที่ศึกษาอยู่เดิม ก็มีคุณค่าควรแก่การนำมาพิจารณา ทั้งวิธีการที่ผู้ศึกษานำมาใช้วิเคราะห์ ก็เป็นการนำเสนอวิธีการศึกษาศิลปกรรมในอีกแนวทางหนึ่ง รายงานการวิจัยชิ้นนี้จึงเป็นการเปิดประตูไปสู่การแสวงหาความรู้ทางศิลปะให้กว้างออกไปจากเดิม แม้ปริดตาจะออกตัวในบทนำของรายงานการวิจัยว่า เธอไม่มีความประสงค์ที่จะเสนอข้อมูลใหม่ใดๆ และข้อมูลเกือบทุกชิ้นที่ใช้ก็เป็นข้อมูลที่มีการตีพิมพ์แล้วทั้งสิ้น ทั้งยังย้ำอีกว่าวิธีการที่เธอใช้วิเคราะห์อาจจะไม่ใช่วิธีการเดียวหรืออาจจะไม่ใช่วิธีการที่ดีที่สุด แต่เป็นเพียงวิธีการหนึ่งในการเข้าถึงความหมายของจิตรกรรมโบราณ อย่างไรก็ตาม การรวบรวมข้อมูลมาผูกโยงกัน และจัดระเบียบข้อมูลเหล่านั้น เพื่อวิเคราะห์ให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างศิลปกรรมกับระเบียบทางสังคมวัฒนธรรมที่แวดล้อมผลงานอยู่ดังที่ปรากฏนี้ ก็นับได้ว่าข้อเขียนนี้ช่วยนำทางผู้อ่านไปสู่ความเข้าใจต่อ ศิลปกรรมของไทยในอดีตได้อย่างลุ่มลึก ทั้งยังเป็นการเปิดทางในการศึกษาวิเคราะห์ศิลปกรรมในทิศทางนี้ต่อไปข้างหน้า และที่สำคัญรายงานการวิจัยฉบับนี้ยังเสนอข้อสังเกต ซึ่งมีนัยยะสำคัญที่วงการศิลปะควรนำมาทบทวน เพื่อพิจารณากระบวนทัศน์ในการศึกษาศิลปกรรมของไทยอีกครั้ง แม้ผู้อ่านบางคนอาจไม่เห็นด้วยกับวิธีการศึกษาและข้อสังเกตบางประการของปริดตา แต่ด้วยข้อเขียนที่เป็นเหตุเป็นผล และด้วยข้อมูลที่ให้ความเข้าใจถึงความคิด ความเชื่อ และระบบสังคมที่เป็นปูมหลังของผู้สร้างงานจิตรกรรม ก็ทำให้ประเด็นที่ปริดตายกขึ้นอภิปรายนั้นมีความหนักแน่นและยากที่จะปฏิเสธข้อสังเกตเชิงวิจารณ์นี้ได้

ปริดตาเริ่มข้อเขียนชิ้นนี้ด้วยการตั้งข้อสงสัยต่อกระบวนทัศน์ในการศึกษาศิลปกรรมไทยในอดีต โดยเฉพาะการให้คำนิยามต่อ "ศิลปะ" การจัดแยกประเภท และการประเมินคุณค่าศิลปกรรมที่เราคุ้นเคยกันอยู่ในปัจจุบัน โดยชี้ให้เห็นว่าแนวคิดต่อศิลปะเช่นนี้เป็นมโนทัศน์ที่เกิดขึ้นภายหลังศิลปะดั้งเดิม ปริดตานำข้อเท็จจริงดังกล่าวมาสู่ข้อสรุปที่น่าสนใจอย่างยิ่งที่ว่ามโนทัศน์ของศิลปะสมัยใหม่ไม่อาจครอบคลุมความหมายของศิลปกรรมในลักษณะที่ต่างไปจากศิลปะที่เกิดขึ้นในสังคมตะวันตก (ที่เป็นต้นกำเนิดแนวคิดศิลปะสมัยใหม่) ได้ครบถ้วน โดยเฉพาะอย่างยิ่งผลผลิตทางสังคมวัฒนธรรมก่อนสังคมอุตสาหกรรมจะเกิดขึ้น เช่น งานพุทธศิลป์ของไทย การศึกษาจิตรกรรมไทยชิ้นนี้ในแง่หนึ่งจึงเป็นความพยายามค้นหาความเข้าใจต่อศิลปกรรมของ

ไทยในกรอบวิธีคิดของสังคมไทย ณ เวลาที่มีการสร้างงานจิตรกรรมฝาผนังขึ้น ปริตตาทดลองใช้วิธีอ่านระบบสัญญะ (Semiology) ของจิตรกรรมไทย เพื่อให้เข้าใจพื้นฐานของระบบในการสื่อความของภาพ ซึ่งเป็นวิธีการหาคำตอบตามวิธีการทางสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา ผลของการอ่านระบบภาษาของจิตรกรรมไทยนี้ ปริตตาสรุปว่า จิตรกรรมไทยมีระบบภาษาที่เป็นระบบจำกัดที่ผู้ใช้ภาษามีไวยากรณ์ที่จำกัด อันได้แก่ กนก และรูปประโยค คือ การผูกลายให้เลือกใช้ได้ไม่มากนัก และโครงสร้างของภาษาภาพก็มีการวางมาตรฐานที่เป็นระบบอย่างเข้มงวดไว้แล้วทั้งสิ้น ดังนั้นสำหรับช่วงที่จะเริ่มเรียนภาษาจิตรกรรมในระบบจำกัดที่ไม่ได้เปิดทางเลือกไว้ให้ใช้อย่างกว้างขวาง จึงต้องเลียนคำและประโยคที่คนอื่นผูกเอาไว้เป็นตัวอย่าง จนกระทั่งสามารถสร้างประโยคของภาพ และเติมแต่งโครงสร้างของภาพด้วยรายละเอียดได้ด้วยตัวเอง ผลของการวิเคราะห์โครงสร้างภาษาภาพเช่นนี้ ปริตตาไม่ได้สรุปว่า ภาษาของจิตรกรรมไทยเต็มไปด้วยข้อจำกัดจึงด้อยคุณค่า แต่เธอกลับนำความรู้ทางสังคมวิทยาเข้ามาช่วยอธิบายทำให้ผู้อ่านเกิดความเข้าใจต่อจิตรกรรมไทยในอีกแง่มุมหนึ่ง ดังที่เธอระบุว่า *"รหัสภาษาแบบจำกัดไม่ได้แสดงถึงความด้อยทางปัญญา ด้อยความสามารถของผู้ใช้แต่อย่างใด รหัสแบบจำกัดเป็นการใช้ภาษาที่มีประสิทธิภาพ และมีความงามของตัวเอง รวมทั้งสนองจุดมุ่งหมายที่กลุ่มสังคมนั้นวางไว้"*[1] นั่นคือรหัสแบบจำกัดในภาษาของจิตรกรรมไทย สะท้อนให้เห็นการควบคุมทางสังคม *"ยิ่งภาษาถูกทำให้มีระเบียบกฎเกณฑ์มายิ่งขึ้นเท่าใด การควบคุมทางสังคมต่อสมาชิกที่ใช้ภาษาก็ยิ่งมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น"* [2] ปริตดายังนำมุมมองทางสังคมวิทยามาอธิบายเชื่อมโยงถึงประเด็นการประเมินคุณค่าของจิตรกรรมไว้อย่างมีเหตุผลอีกว่า การที่จะพิจารณาว่าจิตรกรรมไทยมีระบบที่เป็นแบบจำกัดซึ่งต่างจากรูปแบบภาษา (ภาพ) อื่นๆที่เป็นแบบเปิดให้ผู้ใช้ภาษาเลือกแต่งเติมได้นั้น ไม่ได้มีนัยว่ามีคุณค่าต่างหรือมากน้อยกว่ากันอย่างไร เป็นแต่เพียงแสดงถึงลักษณะการควบคุมทางสังคมคนละแบบเท่านั้น ในแง่นี้ปริตตาจึงทักท้วงการวินิจฉัยงานศิลปะที่มีความโน้มเอียงการให้คุณค่าไปในด้านระบบโครงสร้างของภาษา (ภาพ) ที่เปิดโอกาสให้ปัจเจกบุคคลมีอิสระในการเลือกใช้ภาษามากกว่าว่า *"เป็นเรื่องที่กระทำจากสมมุติฐานสำเร็จรูปว่าคุณค่าทางศิลปะควรจะอยู่ที่ใด โดยมิได้คำนึงถึงประวัติศาสตร์และจุดมุ่งหมายทางสังคมของศิลปะชนิดนั้น"* [3] ณ จุดนี้ ปริตตาได้ชี้ต่อไปถึงแก่นความคิดในการสร้างผลงานศิลปะที่แตกต่างอย่างสิ้นเชิงระหว่างอดีตกับปัจจุบัน โดยเฉพาะในเรื่องของการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ และการแสดงบุคลิกภาพของศิลปินที่วงการทัศนศิลป์ปัจจุบัน ถือเป็นสิ่งสำคัญ[4] ในประเด็นนี้ เธอกล้าที่จะเสนอความคิดอย่างหนักแน่นว่า ทัศนคติต่อการ

---

[1] ดูปริตตา เฉลิมเผ่า ก่ออนันตกูล "ภาษาของจิตรกรรมไทย", 2536 , หน้า 27

[2] อ้างแล้ว ปริตตา เฉลิมเผ่า ก่ออนันตกูล , หน้า 70อ้างแล้ว ปริตตา เฉลิมเผ่า ก่ออนันตกูล , หน้า 70

[3] อ้างแล้ว ปริตตา เฉลิมเผ่า ก่ออนันตกูล , หน้า 28

[4] แนวคิดของศิลปะสมัยใหม่ถือว่าสิ่งสำคัญของการสร้างสรรค์ก็คือการแสดงออกถึงความเป็นตัวของตัวเอง และการสร้างสิ่งใหม่ที่ไม่ใช่การลอกแบบ แนวคิดนี้ปรากฏอยู่ในบทความหลายชิ้นของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ซึ่งแสดงให้เห็นทัศนะของ การแยกมองศิลปกรรมของไทยในอดีตออกจากศิลปะร่วมสมัยค่อนข้างชัดเจน โดยเฉพาะเรื่องจุดมุ่งหมายของผู้สร้างงานในอดีตกับปัจจุบัน อย่างไรก็ตาม ในบางบทความ ศาสตราจารย์ก็ให้ความสำคัญกับ ลักษณะเด่นของภาพที่แสดงถึงรูป

สร้างสรรค์สิ่งใหม่ในทางศิลปะเป็นหลุมพรางทางวิชาการ และย้ำในเรื่องนี้อยู่หลายตอนในรายงานการวิจัยของเธอ เพื่อเตือนให้ผู้สนใจศึกษาศิลปกรรมของไทยระลึกว่า การยึดมโนคติของปัจจุบันในการมองผลงานของอดีตนั้น ไม่อาจนำไปสู่ความเข้าใจศิลปกรรมของไทยในอดีตได้อย่างถ่องแท้ หรืออาจถึงกับไม่เห็นคุณค่าที่แท้จริงของผลงานเหล่านั้นเลยก็เป็นได้ ปริตตาไม่เพียงท้วงติงเท่านั้น แต่ยังยกเรื่องนี้ขึ้นอภิปรายอย่างละเอียด เป็นการแนะให้เรามองประเด็นของการสร้างสรรค์ในศิลปะของไทยในอดีตได้ด้วยใจเป็นธรรม ด้วยการชี้ชัดว่า "อัจฉริยภาพของช่างไทยไม่ได้อยู่ที่การประดิษฐ์สิ่งใหม่ แต่อยู่ที่การเล่นกับโครงสร้าง" นัยสำคัญต่อวงการศึกษาในเรื่องนี้ก็คือ การที่ช่างไทยไม่แสวงหาความแปลกใหม่ไม่ใช่เพราะช่างไทยด้อยความสามารถ แต่เป็นเพราะช่างไทยไม่มีทัศนคติว่า ระบบที่มีอยู่นั้นเป็นสิ่งที่ต้องปฏิเสธ หรือเป็นข้อจำกัดของการสร้างสรรค์ที่ต้องหนีออกไป หรือต้องล้มล้างเสีย ในทางตรงข้ามช่างไทยมีคติและความเชื่อที่ว่า การเล่นกับโครงสร้างที่ว่างไว้เป็นระบบก็คือการท้าทายให้ช่างเขียนแสดงความสามารถของตัวเองออกมาจนถึงขีดสูงสุด ข้อสังเกตที่ดูสวนทางกับแนวคิดศิลปะสมัยใหม่นี้ ดูจะมีน้ำหนักมากยิ่งขึ้นเมื่อปริตตาขยายวงของการอภิปรายจากระบบภาษาภาพไปสู่ระบบการควบคุมทางสังคมที่มีต่อช่างเขียน ตัวอย่างที่เธอยกขึ้นมาในหลายกรณี [5] ช่วยทำให้ภาพของสังคมที่อยู่เบื้องหลังงานจิตรกรรมที่เราไม่เคยเห็นมาก่อนกระจ่างชัดขึ้น นั่นก็คือ ภาพของช่างเขียนที่เคยมีชีวิตอยู่จริงภายใต้กรอบระเบียบทางสังคมที่เคร่งครัด ความเข้าใจในสถานะทางสังคมของช่างเขียนจึงช่วยให้เราเข้าใจ โลกทัศน์ของช่างเขียนได้ว่า เพราะเหตุใดช่างเขียนไทยจึงแสดงตัวตนในภาพเขียนในขอบเขตที่จำกัดเท่านั้น การแสดงออกทางศิลปะของช่างเขียนไทยที่รักษาระบบภาษาไว้อย่างเหนียวแน่นนี้มีความชัดเจนยิ่งขึ้นอีก เมื่อเธอนำเอาลักษณะร่วมของระบบภาษาแบบจำกัดที่ปรากฏอยู่ในสื่อวัฒนธรรมอื่นๆ เช่น นาฏกรรมและดุริยางค์เข้ามาช่วยอธิบายให้เห็นแก่นของจิตรกรรมไทย การใช้ความรู้จากศิลปะหลายสาขาเข้ามาช่วยส่องทางในการทำความเข้าใจต่อจิตรกรรมเช่นนี้ จึงเป็นการช่วยส่องให้เราเห็นแนวทางในการศึกษาค้นคว้าศิลปกรรมไทยในลักษณะข้ามสาขาที่จะนำไปสู่ความเข้าใจถึงแก่นและองค์ความรู้ของศิลปะไทยอย่างแท้จริงต่อไป

การวิเคราะห์ของปริตตาที่ใช้วิธีการอ่านรหัสภาษาภาพ ไม่ใช่กรอบความคิดที่วางไว้อย่างตายตัว ดังที่เธอระบุว่า *"เราไม่สามารถจะนำรูปแบบหรือสกุลทางศิลปะ มาจัดว่าเป็นรหัสแบบจำกัด หรือรหัสแบบแต่งเติมอย่างใดอย่างหนึ่งตลอดไปโดยไม่มีการเปลี่ยนแปลงได้ ...ความเป็นรหัสแบบจำกัด หรือรหัสแต่งเติมของภาษาจิตรกรรมแต่ละชุดนั้น ขึ้นอยู่กับเหตุการณ์ทาง*

แบบที่มีความเป็นไทยสูง หรือมีอิทธิพลของศิลปะจีน อินเดีย หลงเหลือให้เห็น หรือแสดงลักษณะเด่นทางความรู้สึกของช่างเขียน แนวคิดเช่นนี้อาจเทียบได้กับการให้ความสำคัญต่อการแสดงออกที่เด่นชัดของศิลปินร่วมสมัย : ดู บทความ "วิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังของไทย" ม.จ. สุภัทรดิศ ดิศกุล ทรงแปล และ "คุณค่าของจิตรกรรมฝาผนัง" , กรมศิลปากร , 2502

[5] ดู บทที่ 3 ชนชั้นสูง ช่าง และการผลิตรูปเขียนใน "ภาษาของจิตรกรรมไทย" โดย ปริตตา เฉลิมเผ่า ก่ออนันตกูล, 2536 หน้า 71-88.

ประวัติศาสตร์ และประวัติชีวิตของจิตรกรรมแต่ละแบบ" [6] คำอธิบายถึงความเลื่อนไหลมีชีวิตของภาษาตามความเปลี่ยนแปลงของสังคมเช่นนี้ ช่วยทำให้เธอมองความเปลี่ยนแปลงในรูปแบบภาษาของจิตรกรรมไทยที่ต่างไปจากนักวิชาการท่านอื่นๆ ที่มองว่าจิตรกรรมไทยสมัยรัตนโกสินทร์เริ่มเสื่อมลงโดยเฉพาะหลังรัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา แต่เธออธิบายปรากฏการณ์ทางจิตรกรรมด้วยการให้ภาพที่มีความสัมพันธ์กับปรากฏการณ์ทางสังคมในอีกแง่หนึ่งว่า เมื่อสังคมเปลี่ยน ภาษาจิตรกรรมก็เปลี่ยนได้ การที่จิตรกรรมไทยไม่อาจรักษาระบบภาษาอย่างเดิมไว้ได้นั้น "หากเราพิจารณาให้กว้างขึ้น ก็อาจเห็นได้ว่าเป็นความเสื่อมของวิธีการสื่ออย่างหนึ่ง และการเจริญเติมโตขึ้นของการสื่ออีกอย่างหนึ่งมากกว่า" ความเห็นของปริตตาเช่นนี้ช่วยทำให้เราเปิดใจกว้างออกมองด้านที่เป็นคุณจากความเสื่อม และทำให้เราต้องทบทวนต่อการประเมินคุณค่างานจิตรกรรมไทยในช่วงเวลาของการเปลี่ยนแปลงนี้เสียใหม่ ในประเด็นนี้ปริตตาไม่เพียงชี้นัยยะสำคัญว่า ความเสื่อมของรูปแบบทางศิลปะไม่ได้หมายความว่าไร้คุณค่า เธอยังชี้ในเรื่องนี้ให้ชัดขึ้นว่า การเติบโตขึ้นของภาษาใหม่ทางจิตรกรรมนั้น แท้ที่จริงเกิดขึ้นจากบทบาทของประชาชนในการท้าทายต่อการควบคุมทางสังคมจากส่วนกลาง และการเลือกที่จะแสดงออกอย่างเสรีเมื่อโอกาสเปิด ข้อเขียนนี้จึงช่วยชี้ทางเราให้เห็นความสำคัญ และเข้าใจผู้สร้างผลงานในฐานะคนๆหนึ่งที่มีความสำนึกคิด แม้เขาจะไม่แสดงความรู้สึกนึกคิดของตัวเขาเองออกมาตรงๆ แต่เลือกที่จะแสดงโลกทัศน์ของส่วนรวมก็ตาม

สิ่งที่พึงสังเกต ในการวิจัยเรื่องภาษาของจิตรกรรมไทยของปริตตาก็คือ ความพยายามที่จะแสดงคุณค่าของจิตรกรรมไทยด้วยการมองลึกเข้าไปถึงโลกทัศน์ของช่างเขียน และบริบทแวดล้อมของการสร้างงานจิตรกรรมนี้มีตรรกในตัว ไม่ใช่ด้วยการแสดงความรู้สึกที่แฝงด้วยมโนทัศน์ของชาตินิยม ข้อเขียนชิ้นนี้จึงสามารถอธิบายอดีตที่ดูลางเลือนให้แจ่มชัดขึ้นได้ด้วยเหตุผล และยังอาจเป็นแนวทางสำคัญของการศึกษาที่จะนำเข้าไปสู่ความเข้าใจต่อศิลปะในอดีต เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างต่อสร้างใหม่จากการรู้จักตัวเองอย่างถ่องแท้สืบต่อไป

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

---

[6] อ้างแล้ว, ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล, หน้า 27.

ผู้หญิงในจิตรกรรมฝาผนังไทย

อเล็ค กอร์ดอน

...ความรักไม่จำเป็นต้องถูกแสดงด้วยภาพการร่วมประเวณีเสมอไป และการมีเพศสัมพันธ์อาจจะเป็นหรืออาจจะไม่ใช่เครื่องหมายของความรักก็ได้ อย่างไรก็ตาม เรื่องดังกล่าวนี้สามารถที่จะแยกแยะจากกันได้อย่างชัดเจนและมีภาพจิตรกรรมฝาผนังที่แสดงภาพของความรักได้อย่างแจ่มชัด ดังตัวอย่างจาก วัดคงคาราม จังหวัดเพชรบุรี (ประมาณ พ.ศ. 2323)* ที่สะดุดตาอย่างยิ่ง ภาพชายหญิงคู่หนึ่งถูกวาดปรากฏอยู่ในหมู่กองทัพของพญามารที่กำลังถูกพัดพาไปในกระแสน้ำที่ไหลท่วม พวกเขากำลังยึดเกาะกันและต่างฝ่ายต่างช่วยกันพยุงตัว ในท่ามกลางรูปที่เต็มไปด้วยความน่ากลัวดุร้าย พวกเขากลับแสดงความเป็นมนุษย์ที่มีความอ่อนโยน ในวัดเดียวกัน จิตรกรรมอีกภาพหนึ่งแสดงภาพชายหญิงคู่หนึ่งกำลังเล้าโลมกันด้วยความรักอยู่ภายในบ้าน ส่วนอีกตัวอย่างหนึ่งที่แสดงถึงความรักปรากฏอยู่ในภาพที่วัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน

บทความที่น่าสนใจบทหนึ่งโดย ประสิทธิ์ จิตรามาศ ชื่อ "เพศ : เส้นเลือดของศิลปะและกวีนิพนธ์" กล่าวถึง เพลง การร่ายรำ บทกวี และละคร[1] แต่ไม่ได้อ้างถึงจิตรกรรมฝาผนังอย่างเฉพาะเจาะจง อย่างไรก็ดี เนื้อหาของบทความดูเหมือนจะเข้ากันได้กับจิตรกรรมฝาผนังด้วย เพราะในชีวิตจริงความสัมพันธ์ทางเพศมักจะถูกแสดงออกตามธรรมชาติและเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นซ้ำแล้วซ้ำเล่า ฉากหนึ่งจากจิตรกรรมที่วัดเกาะบางพูด ในกรุงเทพฯ (ปลายพุทธศตวรรษที่ 24) นับเป็นตัวอย่างที่ดี การบรรยายภาพในลักษณะที่คล้ายคลึงกันจำนวนมากก็มีปรากฏอยู่ในฉากชีวิตประจำวันในจิตรกรรมฝาผนังแห่งอื่นๆ โดยมาก (แม้จะไม่เสมอไป) มักเป็นภาพที่บรรยายฉากที่เป็นเรื่องทางเพศอย่างมีอารมณ์ขัน ฉากเรื่องเพศดังกล่าวนี้ไม่สอดคล้องเสมอไปกับเนื้อเรื่องที่มีความเคร่งขรึมเป็นจริงเป็นจังซึ่งเป็นประธานของภาพ ภาพเหล่านี้กลมกลืนกันไปอย่างไม่เสแสร้งเหมือนเป็นส่วนหนึ่งในฉากของชีวิตจริงที่ปรกติจะอยู่ในส่วนพื้นที่ของภาพกาก** แต่ก็ไม่จำกัดเฉพาะในส่วนนี้เท่านั้น ภาพเหล่านี้ยังปรากฏอยู่ในบางฉากที่เป็นเรื่องของเจ้า และในฉากมารผจญเช่นเดียวกับจิตรกรรมของประเทศอื่นๆอีกมาก ความสัมพันธ์ทางเพศปรากฏอยู่ในส่วนหนึ่งของฉากทั้งหมดในภาพ ซึ่งเราอาจอภิปรายกันถึงเรื่องนี้ได้โดยมิต้องเน้นจนเกินควร และโดยมิต้องยุ่งยากลำบากใจเหมือนกับว่ามันเป็นเช่น การหุงหาอาหาร

อย่างไรก็ตาม ผู้ทรงคุณวุฒิทางจิตรกรรมฝาผนังบางท่านเลี่ยงที่จะกล่าวถึงเรื่องนี้อย่างธรรมดาสามัญด้วยการบิดเบือนเรื่องนี้ บางคนอาจถึงกับสงสัยว่ามีการสมยอมคบคิดกัน โดยคนบางคนที่ทำให้มีการละเลยหรือถึงกับปฏิเสธการมีอยู่ของความสัมพันธ์ทางเพศในจิตรกรรมฝาผนัง หนังสือเล่มหนาและดีเยี่ยมของเวนค์ (Klaus Wenk) แทนที่จะระบุรายละเอียดทั่วไปของ

---

* อเล็ค กอร์ดอน เขียนบทความนี้เป็นภาษาอังกฤษและใช้คริสตศักราชระบุเวลา ดังนั้นเพื่อใช้ง่ายแก่การทำความเข้าใจช่วงเวลา ผู้แปลจึงปรับคริสตศักราชเป็นพุทธศักราช ผู้แปล

[1] ประสิทธิ์ จิตรามาศ. "เพศ เส้นเลือดของศิลปะและกวีนิพนธ์". ศิลปวัฒนธรรม. สิงหาคม. 2533. หน้า 96.

** ภาพกาก หมายถึง ภาพตัวละครชาวบ้านที่มักประกอบอยู่ตอนล่างของฉากในเมือง

การอธิบายภาพที่แสดงฉากดังกล่าวในจิตรกรรมฝาผนังกลับกล่าวถึงเพียงแค่ว่าเป็นเรื่องเพศ[2] ริงกิส (Rita Ringis) ก็สนใจเฉพาะกับแง่มุมของทฤษฎีทางศาสนา[3] ในหนังสือของโบเซอลิเย่ร์ (Jean Borssilier) เล่มที่เป็นหนังสือดีเยี่ยมในด้านอื่นๆได้ปล่อยให้การปรากฏอยู่ของเรื่องนี้หลุดไป เมื่อเขาอ้างว่า ฉากเกี่ยวกับเรื่องทางเพศที่เด่นชัดภาพหนึ่งในจิตรกรรมรัตนโกสินทร์ที่วัดหน้าพระธาตุ (ปักธงไชย) เป็นงานที่พิเศษยอดเยี่ยมต่างไปจากงานอื่นในประเพณีของจิตรกรรมฝาผนังไทย เขาให้ความเห็นว่า "ศิลปะไทยและวรรณคดีไม่ได้ยกเอาปัญหาที่เกี่ยวกับเรื่องทางเพศมากล่าวถึง ยกเว้นแต่จะทำด้วยความสุขุมระมัดระวังอย่างยิ่ง" และพิจารณาเห็นว่า นี้เป็นตัวอย่าง "ที่น่าชมอย่างยิ่ง" ด้วยเหตุเช่นนี้[4]

มีงานเขียนระดับมาตราฐานเกี่ยวกับจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาจำนวนน้อย เช่น ผลงานของ สันติ เล็กสุขุม กมล ฉายาวัฒน์ และวรรณิภา ณ สงขลา ยังดีที่ผลงานเหล่านี้ไม่บิดเบือนตามแบบดังกล่าวมา[5] ผู้เขียนกลุ่มนี้แสดงภาพประกอบที่มีฉากเรื่องเพศอย่างตรงไปตรงมา แต่ก็ทำโดยปราศจากการแสดงความคิดเห็น การเว้นไว้ซึ่งความคิดเห็นไม่ได้ช่วยแก้ไขการอธิบายที่ผิดของคนอื่นๆ ข้อเขียนชิ้นหนึ่งโดย สน สีมาตรัง ไม่ได้อภิปรายเรื่องเพศดังที่กล่าวมา แต่ได้เขียนไว้สั้นจนเกินไป และปรากฏอยู่ในสิ่งตีพิมพ์ที่ไม่เป็นเอกสารวิชาการ (หมายความว่า นักวิชาการที่ต้องการอ้างอาจทิ้งเอกสารนี้ไปได้)[6] ยิ่งกว่านั้น เขายังตั้งข้อสังเกตในบางกรณีที่ทำให้ผู้อ่านหลงทางได้ เช่น "ตำแหน่งของฉาก (เรื่องเพศ : ผู้แปล) ที่ปรากฏจะไม่เป็นการดึงความสนใจของผู้ชมไปจากเรื่องที่เป็นประธาน"[7] ในหลายกรณี ข้อความนี้มีความถูกต้อง แต่ขณะเดียวกันก็มีตัวอย่างมากพอที่จะระบุว่าข้อความนี้ยังไม่ถูกต้องและไม่ใช่ข้อความที่ใช้อ้างได้โดยทั่วไปในทุกกรณี

การอธิบายบทบาทของเรื่องเพศหรือกามกิจในจิตรกรรมฝาผนังที่ถูกบิดเบือนไปเป็นสิ่งที่มีความหมาย เพราะนี้ไม่เพียงแต่จะสร้างความคลุมเครือแก่การแสดงความสัมพันธ์ทางเพศในรูปแบบต่างๆ (อาทิเช่น การเกี้ยวพา การบอกรัก การร่วมเพศ การค้าประเวณี และการข่มขืน) แต่นี้ยังเป็นการกีดกั้นการศึกษาวิเคราะห์ในด้านที่สัมพันธ์กับบริบททางสังคมของพฤติกรรมทางเพศ อาทิเช่น แบบแผนประพฤติปฏิบัติทางเพศบางประการที่กำหนดว่ามีความด่างพร้อยหรือมีมลทิน ซึ่งทำให้เกิดทัศนคติด้านลบที่นำไปสู่ความอยุติธรรมในการปฏิบัติต่อผู้หญิงและการลงโทษต่อผู้หญิง

ในขณะที่ฉากกิจกรรมทางเพศจำนวนมากถูกวาดหลบอยู่ในมุมต่างๆ แต่อีกจำนวนมากก็ค่อนข้างที่จะเห็นเด่นชัด ข้าพเจ้าได้กล่าวบ้างแล้วถึงความขุ่นเคืองพระทัยของรัชกาลที่ 4 ที่ทรงมี

---

[2] Klaus Wenk, Mural Painting in Thailand, Zurich, Von Oppusdorff Verlag, 1972, p.22.

[3] Rita Ringis, Thai Temples and Temple Murals, Singapore, Oxford University Press, 1990.

[4] Jean Borssilier, La Peinture en Thailande, Fribourg, Office du Livre, 1976, p.74.

[5] สันติ เล็กสุขุม, กมล ฉายาวัฒน์, จิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยา, กรุงเทพ, สำนักพิมพ์เจริญวิทย์, 2524 : วรรณิกา ณ สงขลา, จิตรกรรมสมัยอยุธยา

[6] Sone Simatrang, "Erotic art in Thai Mural Painting",in Thailand Profile, August-September, 1977, pp. 40-41.

[7] Sone Simatrang, "Erotic art in Thai Mural Painting", pp 40-41.

ต่อการดึงดูดความสนใจของภาพที่แสดงเรื่องทางเพศที่ปรากฏอย่างเด่นชัดอยู่ในวัดหลวงแห่งหนึ่ง*** อีกตัวอย่างหนึ่งที่ชัดเจน (ปัจจุบันลบเลือนไป) เป็นภาพขนาดใหญ่ของกลุ่มผู้หญิงในเรือนของเจ้าบ้านผู้สูงศักดิ์ที่วัดพุทไธสวรรค์ จังหวัดอยุธยา แม้จะยังคงเห็นได้ด้วยการพินิจพิเคราะห์ แต่ภาพก็ถูกลบเลือนไปจนไม่อาจมองเห็นได้จากภาพถ่ายแล้วในขณะนี้

เราลองมาพิจารณาถึงตัวอย่างที่เด่นชัดที่สุดในจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาที่วัดช่องนนทรี ซึ่งได้อ้างถึงมาบ้างแล้ว แม้ว่าเรื่องที่เป็นประธานที่ปรากฏอยู่เบื้องหน้าจะเป็นภาพ *วิรุฬบัณฑิต* ถูกลักพาตัวไปโดยยักษ์ *ปันถะ* แต่อย่างน้อยก็มีภาพที่แสดงเรื่องเพศอยู่ 2 ภาพ ที่มีความโดดเด่นเท่าเทียมกันรวมอยู่ด้วย ภาพที่อยู่ต่ำกว่าดูน่าขันมาก เป็นฉากการตำข้าวซึ่งแสดงถึงการเตรียมการที่จะเกี้ยวพาประกอบอยู่ด้วย อารมณ์ขันนั้นค่อนข้างหยาบโลน แต่ก็แสดงถึงความผลิบานของความสัมพันธ์ทางเพศที่เต็มไปด้วยความรื่นรมย์และความเสน่หา แม้ว่าจะมีสิ่งรบกวนจากภายนอกในรูปของเด็กๆที่กำลังมาแกล้งแทรกเข้ามาเป็นการสร้างอารมณ์ขันก็ตาม ส่วนภาพที่อยู่สูงขึ้นไปก็มีสีสันที่แตกต่างออกไป ภาพที่ปรากฏแสดงให้เห็นเป็นบางส่วนของฉากร่วมเพศกันเป็นหมู่ ชายหญิงที่เข้าร่วมด้วยคู่หนึ่งกำลังทำกิจอยู่ บางคนกำลังพัก บางคนกำลังเฝ้าชม ขณะที่หญิงคนหนึ่งดูเหมือนจะเหน็ดเหนื่อยและแสดงอาการท้อแท้ หดหู่ เสื้อผ้าที่ปกปิดบางส่วนหลุดลุ่ย และโซเซกระเซอะกระเซิงออกมาจากประตูของอีกห้องหนึ่ง หญิงสาวอีกคนที่แต่งกายอย่างประณีตกำลังชี้ไปที่เธออย่างตำหนิติเตียนในความประพฤติของหญิงผู้นั้น

หนังสือเล่มหนึ่งที่พิมพ์เผยแพร่ภาพที่วัดช่องนนทรีอย่างดีและมีภาพประกอบจำนวนมาก อภิปรายถึงฉากนี้อย่างกว้างขวางด้วยคำอธิบายเพื่อช่วยให้เราเข้าใจถึงสถาปัตยกรรมสมัยอยุธยา[8] มีเพียงเล็กน้อยเท่านั้น และด้วยความอึกอักในท่าทีที่ค่อนข้างละอายที่จะยอมรับว่า มีฉากเรื่องเพศปรากฏอยู่ (ในภาพขยายใหญ่บนปกหน้าของหนังสือเล่มนี้ได้ตัดเอาฉากเรื่องเพศทั้ง สองออกไป และในภาพขยายใหญ่หน้า 75 ของหนังสือก็ตัดบางส่วนของฉากด้านบนออก) อาจจะเร็วเกินไปที่จะกล่าวว่า ในประเทศอื่นๆก็ปฏิบัติกันเช่นนั้น หรือพูดว่านี้เป็นเรื่องปรกติที่ไม่ต้องการการแสดงความคิดเห็น อันที่จริงแล้ว อาจไม่มีความจำเป็นต้องแสดงความคิดเห็นใดๆต่อไปอีก หากในเบื้องต้นไม่มีความพยายามใดๆที่จะเบี่ยงเบนความสนใจของเราออกไปจากเรื่องนี้ โดยทั่วไปแล้ว ดูเหมือนว่าเรื่องดังกล่าวนี้ผู้เขียนจำนวนมากจะสับสนและถูกจำกัดโดยทัศนคติส่วนตัวของเขาเองด้วยความกระดาก หรือด้วยความเขินอาย และด้วยทัศนคติหรือความเดียดฉันท์ของพวกเขาเช่นนี้จึงแทนที่จะใช้หลักเกณฑ์ทางวิชาการสุนทรียศาสตร์หรือการตัดสินทางประวัติศาสตร์เข้ามากำหนดการวิเคราะห์ของพวกเขา เป็นสิ่งที่เข้าใจได้ว่ามันอาจเกิดขึ้นในคนรุ่นก่อน แต่อย่างน้อยมันจะต้องถูกปฏิเสธในแง่ที่เป็นเรื่องทางวิชาการที่เลวและผิดทาง ส่วนในเรื่องที่ว่าเราหลงทาง

*** ข้อความตอนต้นของบทความที่มิได้ยกมาด้วย มีความตอนหนึ่งที่ อเล็ค กอร์ดอนยกเอาบันทึกพระราชดำรัสตอนที่กล่าวถึงจิตรกรรมวัดทองนพคุณบริเวณหลังพระประธานรูปนางฟ้าจีบดอกไม้กริยาไม่สำรวมที่อยู่ในตำแหน่งซึ่งพระสงฆ์ที่นั่งประกอบศาสนกิจในพระอุโบสถจะเห็นได้โดยชัดเจน ความตอนนี้ อเล็ค กอร์ดอน อ้างจาก Sompat Painoi. Mural Painting. Bangkok. Office of the National Culture Commission. 1965. p 8

[8] วัดช่องนนทรี. กรุงเทพ. สำนักพิมพ์เมืองโบราณ. 2525 หน้า 30, 73, 74

กันได้สักเพียงใดนั้นจะอภิปรายต่อไปว่า ฉากทางสังคมจากงานจิตรกรรมฝาผนังที่โดดเด่นภาพหนึ่งไม่อาจถูกยกขึ้นอภิปรายถกเถียงกันได้เลย หากเราไม่อาจยอมรับอย่างเปิดเผยถึง ธรรมชาติทางเพศ (ที่มีอย่างโจ่งแจ้ง) บางประการที่เกิดขึ้น

มีความไม่เท่าเทียมที่กระทำต่อผู้หญิงในสังคมไทย ในด้านความแตกต่างของการลงโทษผู้ประพฤติผิดทางเพศที่ถูกกำหนดขึ้นอย่างชัดเจนจนเป็นข้อเท็จจริง ข้อเท็จจริงดังกล่าวแทรกซึมอยู่ในจิตสำนึกอย่างกว้างขวางเพียงใดนั้น เป็นสิ่งที่ถูกปลูกฝังน้อยมาก ฉะนั้นงานจิตรกรรมที่น่าสนใจภาพหนึ่งที่วัดคงคาราม (บางส่วนถูกวาดทับภายหลัง) จึงเหมาะแก่การศึกษาอย่างละเอียด ฉากที่ปรากฏอยู่เบื้องหน้าเป็นตอนหนึ่งในมโหสถชาดก เรื่องดำเนินไปจากฉากกองทัพบุกตีเมืองของพระเจ้าจุฬามณี ซึ่งเป็นฉากที่รู้จักกันดี ภาพที่เห็นแม้ส่วนมากจะถูกทำลายหรือลบเลือนไป แต่ตามเรื่องดูเหมือนว่าภาพที่เหลือจะเป็นฉากครอบครัวของพระเจ้าจุฬามณีกำลังหลบหนีเข้าไปในอุโมงค์ อย่างไรก็ตามภาพที่ดีเยี่ยมที่สุดของฉากนี้ไม่มีส่วนเกี่ยวข้องกับท้องเรื่อง

เราจะเห็นภาพบรรยายถึงหญิงชาววัง 2 คน (หรืออาจจะมากกว่า) แต่ไม่ใช่เจ้าหญิง ถูกชักลอยขึ้นไปแขวนอยู่ในสาแหรก ข้าพเจ้าไม่อาจยอมรับการตีความของ น.ณ ปากน้ำ ในการแสดงความเห็นสั้นๆต่อภาพที่มีขนาดใหญ่ และเป็นภาพที่แสดงกลุ่มเรื่องต่างๆอย่างมากในวัดแห่งนี้ ดังที่ว่า "ทหาร 2 คน กำลังดระกองเหล่านางสนม นางกำนัลออกจากประสาท"[9] แต่อันที่จริงลำดับของเหตุการณ์ที่ถูกวาดปรากฏเป็น 4 ขั้น อย่างชัดเจน ดังนี้

1. เหล่านางกำนัลถูกฉุดคร่าออกจากพระราชวังโดยทหาร 4 นาย
2. ในมุมเงียบด้านหนึ่งของกำแพงเมือง มีการฉุดคร่าที่เกิดขึ้นตามมาด้วยการร่วมเพศ (หรือควรจะเป็นการข่มขืน) ที่ประกอบด้วย หญิง 2 คน กับทหาร 4 นาย ฉากนี้ค่อนข้างที่จะชัดเจนคงจะไม่ใช่ความตั้งใจของ น.ณ ปากน้ำ แต่ก็มีผู้ชมคนอื่นๆ หรืออาจจะเป็นผู้ที่อยู่ในวัดนั้นเองที่ตั้งใจและพยายามจะลบเอาเฉพาะส่วนของฉากนี้ ตรงที่มีภาพอวัยวะเพศออกไปเสีย
3. ลำดับต่อมา หญิง 2 คน ถูกปล่อยตัวออกมาโดยทหารที่ถืออาวุธ
4. ในลำดับสุดท้าย หญิง 2 คน ถูกชักขึ้นไปแขวนห้อยอยู่ (หรือ ชักสาแหรก)

ในฉากสุดท้ายน่าจะเป็นตัวอย่างของ*การชักสาแหรก* การลงโทษแบบโบราณและการประจานผู้หญิงที่ถูกพบว่าฝ่าฝืนประเพณีที่เกี่ยวกับเรื่องเพศ การลงโทษนี้เป็นวิธีการที่ใช้กับผู้หญิง และไม่ใช้กับผู้ชายที่เป็นคู่ของเธอที่ถูกกล่าวหาว่ากระทำผิด คำว่าชักสาแหรกเป็นส่วนหนึ่งของสำนวนเก่าที่ยังคงใช้ตกทอดมา จนเมื่อไม่นานนี้เป็นคำที่ใช้กล่าวประณามหญิงผู้ดีบางคน ต่อมานัยของคำนี้ถูกปรับมาใช้ดูถูกหรือว่ากล่าวหญิงสาวที่เกียจคร้าน (หรือทำอะไรไม่เป็นสักอย่าง) ที่ประพฤติราวกับว่า เธอถูกนำใส่ตระกร้าแล้วชักขึ้นไปแขวนลอยอยู่ข้างบนห่างไกลจากโลกข้างล่างที่มีงานการต้องทำ นี่อาจเป็นวิธีการที่สืบทอดมาจากอดีตที่มีการชักใส่ตระกร้าจริงๆขึ้นไปประจานต่อสาธารณะ การประจานในลักษณะที่คล้ายคลึงกันนี้มีปรากฏอยู่ในประเทศแถบยุโรป

---

[9] น.ณ ปากน้ำ, วัดคงคาราม, กรุงเทพ, สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, 2537, หน้า 3.

บางประเทศ และบางครั้งเพศชายก็ถูกประจานต่อสาธารณะในลักษณะเช่นนี้ด้วยเหมือนกัน ณ ฉากในจิตรกรรมฝาผนังนี้ก็เพศชายที่เป็นคู่นั้นเองที่เป็นผู้กระทำการลงโทษต่อผู้หญิง

พระสงฆ์รูปหนึ่งที่เป็นผู้นำชมของผู้เขียนอธิบายว่า นี้เป็นฉากที่แสดงบทลงโทษต่อผู้ล่วงละเมิดทางเพศ นี้เป็นความคิดเห็นที่แสดงออกนอกหน้าอย่างชัดเจน ภาพของการลงโทษเช่นนี้ คนบางคนอาจถึงกับพิจารณาเห็นว่ามีความจำเป็น เพื่อที่จะรักษาภาพของความถูกต้องเหมาะสมและจริยธรรม (ของเพศชาย) มิฉะนั้นอาจจะถูกทำให้เสื่อมลงได้ โดยข้อเท็จจริงที่ว่า จิตรกรรมฝาผนังในวัดนั้นเองที่เต็มไปด้วยการกระทบกระเทียบเปรียบเปรยในเรื่องทางเพศ ที่นี่มีภาพจำนวนมากมายที่สามารถนำไปตีพิมพ์ได้ แต่ผู้อ่านจะได้เห็นเพียงบางภาพเท่านั้นที่ถูกนำมาเผยแพร่ (โดยปราศจากการแสดงความเห็น) ในหนังสือที่กล่าวมาแล้วข้างต้นโดย น.ณ ปากน้ำ

ไม่มีอะไรที่ต้องปิดบังต่อข้อเท็จจริงที่ว่า ความรังเกียจเดียจฉันท์ของนักเขียนบางคนส่งผลในการหลบเลี่ยงความหมายของเรื่องทางเพศในจิตรกรรมฝาผนัง ในตัวอย่างดังที่ยกขึ้นมา อภิปรายนี้แสดงถึงการไร้ความสามารถในการศึกษาวิเคราะห์ให้เห็นถึงความไม่เท่าเทียมกันในการทำให้เกิดมลทินทางสังคมต่อผู้หญิงที่นำไปสู่การตำหนิติเตียนและความเสื่อมเสีย...

บทสรุป

การศึกษาที่มีการเริ่มต้นไว้แล้วและสืบทอดกันมาต้องได้รับการยอมรับ การศึกษาของข้าพเจ้าได้ทำตามลำดับขั้นของเวลาเริ่มต้นจากจิตรกรรมที่เก่าแก่ที่สุด[....] หมายความว่า สิ่งที่เป็นข้อมูลนำมาเสนอนี้มีที่มาเบื้องต้นจากงานในสมัยอยุธยา ซึ่งโชคดีที่ยังมีงานจิตรกรรมฝาผนังจำนวนเป็นร้อยหลงเหลือให้ศึกษา นอกจากนี้การศึกษาเกี่ยวกับจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์มีอยู่แล้วมากมาย ซึ่งไม่น่าสงสัยเลยว่า เป็นการเตรียมข้อมูลไว้ให้อย่างมั่งคั่ง

จากการวิเคราะห์ของข้าพเจ้าถึงจุดนี้ คงสรุปได้ว่า สิ่งที่เชื่อกันอยู่ในปัจจุบันบางประการเกี่ยวกับภาระหน้าที่ของผู้หญิงตามประเพณีในอดีตอาจผิดพลาด[....] หรืออย่างน้อยก็เป็นการลงความเห็นอย่างกว้างๆมากจนเกินไป ยิ่งกว่านั้นมีความชัดเจนว่า การละไว้ซึ่งการศึกษาฉากที่เกี่ยวกับเรื่องทางเพศในจิตรกรรมฝาผนังส่งผลอย่างกว้างขวางต่อความล้มเหลวในการศึกษาเรื่องเกี่ยวกับบทบาทของผู้หญิง ที่ไม่อาจใช้ประโยชน์ได้อย่างเต็มที่จากแหล่งข้อมูลอันมีคุณค่า พอๆ กับการสร้างภาพบางประการที่บิดเบี้ยวไปจากความจริงของสถานะของผู้หญิงในสังคมไทย

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้แปล

ตัดตอนแปลจาก Alec Gordon, "Women in Thai Society as Depicted in Mural Painting", **Traditional T'ai Arts in Contemporary Perspective**, Bangkok, White Lotus, 1998, pp. 185-191.

[....] เพื่อความกระชับของเนื้อหา ผู้แปลจำต้องตัดเนื้อความบางประการ อาทิ ประวัติจิตรกรรมฝาผนัง และภาระหน้าที่ของผู้หญิงในราชสำนัก ที่ปรากฏในตอนต้นของบทความนี้ออกไป

บทวิเคราะห์

แนวความคิดเรื่อง สตรีนิยม (Feminism) เป็นกระแสที่ทวีความเข้มข้นขึ้นทุกทีในช่วงปลายศตวรรษที่ 20 แต่เดิมอาจจะมีลักษณะเป็นการเรียกร้องความเท่าเทียมกันระหว่างสตรีเพศกับบุรุษเพศ แต่พัฒนาการในลำดับต่อมามีลักษณะเป็นวิชาการมากขึ้น อันรวมทั้งการวิจัย การเรียนการสอน ตลอดจนถึงการสร้างอิทธิพลต่อสังคมและในสังคม ในส่วนที่เกี่ยวกับวิชาการ สาขาวิชาสตรีศึกษา (Women's Studies) สร้างผลงานออกมาอย่างต่อเนื่อง และเป็นตัวกระตุ้นให้เกิดการศึกษาค้นคว้าที่ขยายวงไปสู่การศึกษาเกี่ยวกับเรื่องของเพศ (Gender Studies) สำหรับประเทศไทยนั้น การศึกษาค้นคว้าในด้าน Women's Studies และ Gender Studies มักกระทำกันในกลุ่มวิชาสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์เสียเป็นส่วนใหญ่ การนำกระแส Women's Studies มาใช้ในการศึกษาศิลปะดังที่ อเล็ค กอร์ดอน (Alec Gordon) ได้นำเสนอในบทความที่นำมาแปลและวิเคราะห์ในครั้งนี้ อาจจะดูว่ามีลักษณะแปลกใหม่อยู่ไม่น้อย

ประเด็นที่ อเล็ค กอร์ดอน ยกขึ้นมาอภิปรายน่าจะเป็นประเด็นที่กระตุ้นให้วงวิชาการของไทยได้เกิดความสำนึกในด้านนี้ขึ้นมาได้บ้าง นั่นก็คือ เขาได้พยายามจะใช้หลักฐานจากจิตรกรรมฝาผนังเป็นตัวบ่งชี้ให้เห็นว่า ความสำนึกในเรื่องของบทบาทสตรีมีอยู่แล้วในวัฒนธรรมแบบประเพณีของไทย แม้ว่าเขาจะยอมรับว่าข้อมูลที่นำมาวิเคราะห์อยู่ในขอบข่ายที่จำกัด เพราะภาพจิตรกรรมฝาผนังจำนวนไม่น้อยได้ลบเลือนไปแล้ว ถึงกระนั้นก็ดี ส่วนที่ยังหลงเหลืออยู่ก็เพียงพอที่จะเป็นเครื่องยืนยันว่า ความคิดเรื่องสตรี พฤติกรรมของสตรีและทัศนะของสังคมที่มีต่อสตรีเป็นอย่างไร ในส่วนแรก เขากล่าวถึงหลักฐานที่บ่งบอกถึงการที่สตรีมีบทบาทในเรื่องของการงานเคียงบ่าเคียงไหล่กับบุรุษเพศ ส่วนที่สองเป็นเรื่องที่สังคมไทยอาจไม่นิยมแสดงออกอย่างเปิดเผย นั่นก็คือ เรื่องของเพศสัมพันธ์ระหว่างชายกับหญิง ซึ่งเขามองเห็นว่า ช่างไทยมิได้มองเรื่องดังกล่าวไปในเชิงสิ่งต้องห้ามที่พูดถึงไม่ได้ (taboo) ดังที่คนบางจำพวกด่วนสรุปเอาไว้ แต่ภาพแสดงความรักระหว่างชายหญิงนั้นชี้ให้เห็นถึงการแสดงออกอย่างละเมียดละไม บ่งบอกถึงความอบอุ่นแห่งความเป็นมนุษย์ ในส่วนที่สาม จิตรกรรมฝาผนังเป็นหลักฐานคำฟ้องที่ชัดเจนพอสมควรในเรื่องของความไม่ทัดเทียมกับระหว่างชายกับหญิงในสังคมไทย ภาพที่เขายกมาอ้างเป็นเรื่องของการลงโทษสตรีที่มิใช่แต่เพียงแสดงให้เห็นถึงความรุนแรงเท่านั้น แต่ยังเป็นเรื่องของการดูหมิ่นเหยียดหยามด้วยการจงใจประจาน จริงอยู่ ภาพที่ว่าด้วยสตรีมักจะอยู่ในส่วนล่างที่เรียกว่า ภาคเศษของจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งมักจะเป็นพื้นที่ที่ช่างไทยใช้ในการพรรณนาชีวิตความเป็นอยู่ของคนธรรมดาสามัญ อันเป็นเนื้อหาที่แตกต่างออกไปจากเนื้อหาหลักของจิตรกรรมอันเป็นเรื่องที่ว่าด้วยพุทธประวัติ ชาดก หรือธรรมาธรรมะสงครามในลักษณะที่เด่นและสง่างาม ข้ออภิปรายของ อเล็ค กอร์ดอน ในส่วนที่เกี่ยวกับวงวิชาการด้านศิลปะของไทย มีลักษณะเป็นการวิจารณ์เชิงลบอย่างโจ่งแจ้ง นั่นก็คือว่า ทั้งๆที่มีหลักฐานเป็นรูปธรรมอยู่ในตัวงานจิตรกรรม แต่นักประวัติศาสตร์ศิลป์ของไทยก็จงใจที่จะมองข้ามเรื่องของสตรี หรือไม่ก็ดูจะกระอักกระอ่วนโดยใช่เหตุที่จะเลี่ยงการอภิปรายสิ่งที่เกี่ยวกับเรื่องของสตรี ไม่ว่าจะเป็นไปในแนวของเพศสัมพันธ์หรือไม่ นัยของการวิจารณ์นี้ก็คือ นักวิจารณ์ไทยขาดความกล้าหาญ ทั้งในเชิงวิจารณ์และเชิงจริยธรรมที่จะเผชิญกับ

ความเป็นจริง พยาธิสภาพทางวิชาการที่กล่าวมานี้ ดูจะแผ่ขยายวงไปสู่นักวิชาการตะวันตกที่หันมาศึกษาศิลปะไทยด้วย ไม่ว่าจะเป็นปรมาจารย์ชาวเยอรมันหรือฝรั่งเศสที่รู้จักกันดี หมายความว่า เมื่อทำงานศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับเรื่องไทย ก็ดูจะติดเชื้อแห่งความขยาดกลัวทางวิชาการจากคนไทยเข้าไปด้วย ข้อกล่าวหาดังกล่าวถ้านำมาพินิจให้ดี ก็ดูจะเป็นคำฟ้องที่หนักแน่นทีเดียวว่า *ศิลปิน*ไทยมีความกล้าหาญทางจริยธรรมในขณะที่*นักวิชาการ*ยังอยู่ในระดับที่ต่ำกว่าศิลปินมากนัก ข้อสรุปรวมทั่วไป ก็คงจะเป็นว่า วิชาการทางศิลปะไล่ไม่ทันการวิจารณ์ศิลปะ และข้อจำกัดที่ว่านี้ก็ดูจะยังแก้ไม่ตกในส่วนที่เกี่ยวกับวงการศิลปะของไทยโดยรวม มิใช่แต่เฉพาะในกรณีของสตรีศึกษาเท่านั้น

ในแง่นี้ วงการวิชาการของไทยคงจะต้องเปิดใจออกรับคำวิจารณ์จากนักวิชาการชาวต่างประเทศรุ่นใหม่บ้าง ซึ่งมีความกล้าหาญและจริงใจต่อเราพอที่จะติติงเราในสิ่งที่เราอาจขาดตกบกพร่อง ประเด็นที่ว่านักวิชาการชาวต่างประเทศอยู่ในฐานะที่จะให้ทัศนะอันเป็นกลางในการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับงานของไทยนั้น อาจจะยังมิได้เป็นประเด็นที่นำมาพิเคราะห์กันอย่างจริงจัง ดังที่ อเล็ค กอร์ดอน ได้กล่าวไว้ นักวิชาการด้านไทยศึกษาจำนวนไม่น้อยไม่พร้อมที่จะพูดความจริงต่อวงการไทย ข้อวิจารณ์เช่นนี้คงจะหาหลักฐานมายืนยันได้ไม่ยากนัก ในสาขาวิชาอื่นๆก็เช่นกัน นักวิชาการตะวันตกบางคนรักเมืองไทยเสียจนเสียศูนย์ เมื่อพูดถึงความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับประเทศเพื่อนบ้าน เช่น ไทยกับพม่า หรือไทยกับประเทศเพื่อนบ้านในคาบสมุทรอินโดจีน ก็มักจะแสดงตัวว่าอยู่ข้างฝ่ายไทยอย่างโจ่งแจ้ง ในอีกแง่มุมหนึ่ง นักวิชาการชาวต่างประเทศจำนวนไม่น้อยหมกมุ่นกับเรื่องทฤษฎีและไม่ใส่ใจที่จะศึกษาข้อมูลให้ละเอียดลึกซึ้งพอ ข้อสรุปของเขาเหล่านั้นในบางครั้งจึงดูจะยังไม่หนักแน่นเท่าที่ควร สำหรับงานของ อเล็ค กอร์ดอน ที่อ้างมานี้ เราคงจะต้องวินิจฉัยว่า เท่าที่หลักฐานมีอยู่ เขาก็ได้ใช้หลักฐานเหล่านั้นให้เป็นประโยชน์ได้ สิ่งที่ยังขาดไปก็คือ เขามิได้ชี้ให้เห็นว่า ทางแก้ควรจะเป็นอย่างไร

วิทยาการที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมเป็นเรื่องที่อาจจะมิได้มีความแม่นตรงเท่ากับวิทยาศาสตร์ เพราะจำเป็นต้องอาศัยมนุษย์เป็นผู้แสวงหาและวินิจฉัยข้อมูล ซึ่งในบางครั้งที่จำต้องมีลักษณะอัตวิสัยอย่างเลี่ยงไม่ได้ ตัวอย่างงานของ อเล็ค กอร์ดอน ชี้ให้เห็นว่าถ้าศึกษาให้ถ่องแท้ นักวิชาการชาวต่างประเทศก็อาจจะ "เจาะ" วัฒนธรรมไทย ไปถึงระดับที่ลึกพอที่คนไทยเองจะต้องกลับมาฉุกคิดว่าอะไรเป็นอะไร ในทางที่กลับกัน เราก็คงจะต้องตั้งคำถามว่า มีตัวอย่างหรือไม่ที่นักวิชาการไทยสามารถจะเข้าถึงวัฒนธรรมของต่างชาติได้ในระดับที่ทัดเทียมกัน วิทยาการจะเจริญได้ก็ต่อเมื่อ มีการแลกเปลี่ยนกันในรูปของการจราจรสองทาง

เจตนา นาควัชระ : ผู้วิเคราะห์

ตีความพุทธศิลป์ด้วยสงสัย

อำนาจ เย็นสบาย

ในวงการศิลปะทุกวันนี้ ศิลปกรรมแนวประเพณีร่วมสมัยถือได้ว่าเป็นช่วงที่กำลังได้รับความสนใจจากกลุ่มศิลปินผู้สร้างสรรค์ และจากผู้ดูโดยทั่วไป การได้รับความสนใจหรือเกิดความตื่นตัว โดยเฉพาะในกลุ่มของศิลปินนั้น หากพิจารณาอย่างกว้างๆย่อมมีมูลเหตุมาจากหลายกรณี เช่น .สำนึกในการค้นหาความเป็นตัวของตัวเอง (อันเป็นผลกระทบมาจากขบวนการแสวงหาบางกลุ่มในสังคม) แรงจูงใจจากวงการธุรกิจระดับธนาคารที่ส่งเสริมสนับสนุนให้มีการประกวดแข่งขัน รากฐานความคิดที่ต้องการอนุรักษ์และพัฒนา ความรักและความรู้สึกท้าทายต่อการเป็นผู้คลี่คลายศิลปแนวประเพณีเพื่อเป็นตัวแทนแห่งยุคสมัย ฯลฯ แต่ทั้งนี้และทั้งนั้นก็มิได้หมายความว่า ศิลปินทุกคนที่สนใจตื่นตัวจะต้องขึ้นอยู่กับเหตุผลดังกล่าวเสมอไปทุกคน

อย่างไรก็ตาม เมื่อใดที่เราพูดถึงศิลปะแนวประเพณีร่วมสมัยผลงานศิลปะแนวหนึ่งที่ปรากฏอยู่และมีการพูดถึงกันอยู่เสมอก็คือ "พุทธศิลป์' แน่นอน เมื่อเราพูดถึงพุทธศิลป์ตามความเข้าใจแบบทั่วๆไปคำตอบที่คล้ายคลึงกันก็คือ งานศิลปะที่เกี่ยวข้องกับศาสนาพุทธ ตัวอย่างที่เป็นรูปธรรมได้แก่ สถาปัตยกรรมโบสถ์วิหารวัดวาอาราม ประติมากรรมพระพุทธรูป จิตรกรรมฝาผนังเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธประวัติหรือปริศนาธรรม ฯลฯ นั่นเป็นความเข้าใจที่เข้าใจกัน และถ้าพูดถึงพุทธศิลป์ในแง่ร่วมสมัยปัจจุบัน ความเข้าใจของคนทั่วไปก็คือ ผลงานการสร้างสรรค์ที่ศิลปินได้พัฒนาขอบเขตของเรื่องราว รูปแบบ การแสดงออก ตลอดจนเทคนิควิธีการขึ้นมาใหม่ ซึ่งถ้าเราจะสรุปอย่างหยาบๆ ในด้านเรื่องราว มีความสมจริงตามที่ตามองเห็นมากขึ้น ให้เสรีภาพในการคิดจินตนาการนอกกรอบความคิดดั้งเดิม ส่วนรูปแบบการแสดงออก เทคนิควิธีการ ศิลปินจำนวนไม่น้อยอาศัยวิทยาการบางอย่าง แนวคิดบางอย่างจากซีกโลกตะวันตกมาพัฒนาปรับปรุงผลงานของตน เช่น ผลงานบางชิ้นของถวัลย์ ดัชนี วรฤทธิ์ ฤทธาคณี สุรสิทธิ์ เสาวคง ปรีชา เถาทอง สมหมาย พันธุ์บ้านแหลม ดำรง วงศ์อุปราช กิลเบิร์ด ลอย ฯลฯ แม้ศิลปินบางท่านอาจจะปฏิเสธโดยถือว่าผลงานของตนเป็นงานต้นฉบับชนิดปลอดอิทธิพลใดๆ ศิลปินก็มีสิทธิที่จะปฏิเสธได้โดยสมบูรณ์ แต่ในสายตาของคนอีกกลุ่มหนึ่ง มิได้ถือว่าวิทยาการเป็นเรื่องของความเลวร้าย เป็นเรื่องของการทำลายคุณค่า ต่อเมื่อเรานำวิทยาการซึ่งถ่ายเทกันได้ตามลักษณะสังคมเปิดมาประกอบงานสร้างสรรค์แล้ว ตัวผลงานศิลปะอันเป็นผลรวมของหลายสิ่งหลายอย่างส่งผลกระทบแก่ผู้ดูในแง่ของความรู้สึกนึกคิดในแง่ของความงดงาม หรือในแง่ของการส่งเสริมความเป็นมนุษย์ ฯลฯ มากน้อยเพียงใดต่างหาก

ถึงกระนั้น แนวทางพุทธศิลป์ที่ศิลปินนำมาสร้าง และจัดอยู่ในกลุ่มศิลปะแนวประเพณีร่วมสมัยก็ยังมีกลุ่มความคิดอีกกลุ่มหนึ่งตั้งข้อสงสัยเอาไว้ เขาสงสัยว่า พุทธศิลป์ร่วมสมัยมีความหมายเพียงความเข้าใจแบบที่กล่าวตามข้างต้นเท่านั้นหรือ แตกต่างไปจากนั้นไม่ถือว่าเป็นงานพุทธศิลป์หรือ งานพุทธศิลป์จำเป็นด้วยหรือที่จะต้องอยู่ในกรอบของวัด พระพุทธรูป ภาพ

พุทธประวัติ จริยวัตรของภิกษุสงฆ์ พิธีกรรมทางศาสนา สัญลักษณ์ของอดีตที่นำมาจัดองค์ประกอบใหม่ ฯลฯ แล้วผลงานบางชิ้นอย่างผลงานภาพพิมพ์ชื่อ "สังขาร" ของสันต์ สาราณบริรักษ์ ประติมากรรมชื่อ "ปลายวิถีแห่งชีวิต" ของสิทธิเดช แสงหิรัญ ประติมากรรมชื่อ "อนิจจัง ทุกขัง อนัตตา" ของ นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน จิตรกรรมชื่อ "ใบไม้สีส้ม" ของวิเชียร วงศ์ศุภลักษณ์ ฯลฯ ซึ่งมองไม่เห็นวัด ไม่เห็นพระ ไม่เห็นพิธีกรรม ไม่เห็นพุทธประวัติ เหล่านี้จะเป็นพุทธศิลป์ร่วมสมัยได้หรือไม่ น่าจะได้ คือคำตอบของคนกลุ่มความคิดที่ตั้งข้อสงสัย เหตุผลของเขาก็คือ พุทธศิลป์ความหมายของเขา เป็นศิลปะที่เกี่ยวพันกับผู้ที่ตื่นแล้ว โดยตีความผ่านพุทธธรรม และพุทธธรรมอันเป็นหนังสือเล่มสำคัญของพระราชวรมุนี ได้แยกพุทธธรรมออกเป็น 2 ส่วน คือ สัจธรรมหรือกฎธรรมชาติ กับจริยธรรมหรือการรู้จักกฎธรรมชาติ แล้วนำมาใช้ในทางที่เป็นประโยชน์ อีกนัยหนึ่งเป็นความรู้ในการประยุกต์สัจธรรม กล่าวกันเฉพาะสัจธรรมหรือกฎธรรมชาติ ซึ่งเป็นเรื่องทันสมัยตลอดกาล พระพุทธองค์ได้แสดงให้เห็นในไตรลักษณ์ว่าด้วยหลักอนิจจตา ทุกขตา และอนัตตา เพียงหลักอนิจจตา หรือความไม่เที่ยงแท้แน่นอน ผลงานศิลปะของสันต์ ของนนทิวรรธน์ ของวิเชียร ตามที่กล่าวมาก็พูดได้ว่า ศิลปินสร้างงานโดยอาศัยรากฐานความคิดดังกล่าว เหล่านี้คือการตีความพุทธศิลป์โดยอิงหลักพุทธธรรมที่แตกต่างไปจากเดิม และเป็นเรื่องนำมาซึ่งการถกเถียงในหมู่ศิลปินผู้ใฝ่รู้ในปัจจุบัน

อย่างไรก็ตาม การตีความพุทธศิลป์ที่แตกต่างกันระหว่างอดีตกับปัจจุบัน ระหว่างปัจจุบันกับปัจจุบัน ซึ่งมีอยู่หลายกลุ่มความคิดนั้น จำเป็นที่เราจะต้องแยกส่วนที่เป็นการตีความออกจากส่วนที่เป็นความงาม เพราะความงามอันเป็นความสามารถจัดเจนของศิลปินในการสร้างสรรค์ศิลปะ ย่อมปรากฏตัวขึ้นได้ในผลงานศิลปะทุกกลุ่มที่ตีความแตกต่างกัน นั่นก็หมายความว่า ไม่ว่าศิลปินจะสะท้อนสัจธรรม หรือตรงข้ามกับสัจธรรม ย่อมไม่ใช่เงื่อนไขชี้ขาดว่าศิลปินจะสะท้อนด้านใดออกมาในผลงาน...

ทุกวันนี้ มีศิลปินจำนวนไม่น้อยในบ้านเมืองของเรากำลังตื่นตัวให้ความสนใจต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะแนวประเพณีร่วมสมัยกันมากขึ้น โดยมีพุทธศิลป์ในหลายความหมาย หลายความเข้าใจรวมอยู่ด้วย ตั้งแต่การตีความพุทธศิลป์เจือปนพราหมณ์ การตีความพุทธศิลป์ที่รูปแบบพิธีกรรม จริยวัตรตามที่เห็น และอีกหลายนัย จนถึงการตีความแบบเจาะลึกพุทธธรรม แล้วแสดงออกในทางศิลปะ โดยทุกกลุ่มอาศัยวิทยาการใหม่ๆมาพัฒนาผลงานของตนเป็นจุดร่วม และล่าสุดนี้ ศิลปินหนุ่ม 2 คน คือ ปัญญา วิจินธนสาร กับเฉลิมชัย โฆษิพิพัฒน์ ผู้มีบทบาทค่อนข้างโดดเด่นในการเป็นคลื่นลูกใหม่ของวงการศิลปะแนวประเพณีร่วมสมัย ที่มีเรื่องราวพุทธศิลป์เข้าไปเกี่ยวข้องกับผลงานจำนวนหนึ่ง กำลังเปิดงานแสดงของตนอยู่ที่บริติช เคาน์ซิล... ...ผลงานของบุคคลทั้งสองนับว่าท้าทายอดีต และท้าทายความคิดที่ขัดแย้งกันในปัจจุบันอยู่ไม่น้อย

หากเรา-ท่านทั้งหลายได้สัมผัส เสวนาแลกเปลี่ยนความคิดก็ไม่แน่... ท่ามกลางการคิดค้น การแสดงหาทางออกใหม่ๆให้กับวงการศิลปะแนวประเพณีร่วมสมัย อาจจะมีลูกระเบิดทางความคิดของบรรดาศิลปินลูกใหม่ๆเกิดขึ้นตามมาอีกหลายลูกก็ได้ ใครจะรู้

ที่มา: อำนาจ เย็นสบาย. "ตีความพุทธศิลป์ด้วยความสงสัย." สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ปีที่ 31 ฉบับที่ 3 (กรกฎาคม 2527). หน้า 30-31.

บทวิเคราะห์

เมื่อกล่าวถึง อำนาจ เย็นสบาย หลายคนรู้จักเขาในฐานะนักวิจารณ์ศิลปะ ศิลปิน และอาจารย์ประจำภาควิชาทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ในด้านการเขียนกล่าวได้ว่า เขาเป็นนักวิจารณ์ผู้มีประสบการณ์ในการเขียนงานวิจารณ์ที่ยาวนานที่สุดคนหนึ่ง โดยมีผลงานปรากฏอยู่ตามหน้านิตยสาร วารสาร และหนังสือพิมพ์ต่างๆ เป็นเวลากว่า 30 ปี นอกจากนี้ เขายังเป็นทั้งนักเขียน[1] นักจัดรายการวิทยุและโทรทัศน์[2] อีกด้วย มุมมองจากประสบการณ์การทำงานที่กว้างขวางและมีหลายบทบาทนี่เองทำให้มุมมองในการวิจารณ์ของเขาเป็นสิ่งที่น่าพิจารณา

"ตีความพุทธศิลป์ด้วยสงสัย" เป็นบทวิจารณ์ที่อำนาจเขียนขึ้นในปี 2527 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่งานศิลปะแบบดั้งเดิมของไทยถูกรื้อฟื้นขึ้นมาใหม่อย่างเบ่งบานโดยศิลปินหนุ่มสาว ในขณะเดียวกัน ภาคเอกชนจำนวนหนึ่งก็ขานรับ หรือเข้ามาส่งเสริม การสร้างสรรค์ในทิศทางใหม่นี้อย่างเป็นรูปธรรมด้วย อาทิ นิทรรศการจิตรกรรมบัวหลวง[3] ในการสนับสนุนของธนาคารกรุงเทพฯ มีบทบาทสำคัญในการกำหนดทิศทางของ "ศิลปะไทย" ในรูปแบบใหม่นี้ ผู้เขียนบทวิจารณ์จึงได้ตั้งข้อสงสัยต่อคำนิยาม การจัดแยกประเภท และการประเมินคุณค่าผลงานแนว "พุทธศิลป์" ที่คุ้นเคยกันอยู่ในช่วงเวลานั้น เพื่อนำไปสู่การขยายกรอบทางความคิดและการสร้างสรรค์ของศิลปินที่กว้างมากขึ้น

อำนาจได้จัดแยกแนวทางในการสร้างงานพุทธศิลป์ร่วมสมัยออกเป็น 2 กลุ่มใหญ่ ซึ่งต่างก็มีจุดประสงค์ร่วมกันคือ ต้องการเป็นตัวแทนแห่งยุคสมัย แม้ทั้ง 2 กลุ่มจะมีมโนทัศน์ในการสร้างสรรค์ที่เหมือนกัน แต่สิ่งที่ต่างกันอย่างชัดเจนก็คือ รูปแบบและวิธีการในการสร้างงาน การที่เขานำแนวทางทั้ง 2 มาเปรียบเทียบกันนี้ ผู้เขียนไม่ได้มีเจตนาจะตัดสินว่า วิธีการของฝ่ายใดดีกว่ากัน หากจุดประสงค์ที่แท้จริงก็คือ ต้องการเหนี่ยวรั้งให้คนในวงการทัศนศิลป์ถอยห่างจากความหมกหมุ่น และการติดยึดอยู่กับภาพลักษณ์ของรูปแบบและกลวิธี โดยเปิดประเด็นคำถามที่ท้าทายความคิดเอาไว้ว่า ศิลปินสามารถจะสร้างสัญลักษณ์ขึ้นใหม่โดยปราศจากการครอบงำของศิลปะในสมัยโบราณได้หรือไม่ และการสร้างสรรค์ในแนวทางดังกล่าวให้ถึงแก่นจำเป็นที่จะต้องอยู่

---

[1] อำนาจ เย็นสบาย มีผลงานวรรณกรรมจำนวนมาก ทั้งหนังสือสำหรับเด็กและเยาวชน เรื่องสั้น และนวนิยาย ผลงานบางชิ้นยังได้รับการตีพิมพ์เป็นภาษาต่างประเทศด้วย อาทิ คืนฟ้าหนาว โรงเรียนเปิดแล้ว เป็นต้น นอกจากนี้ ผลงานเขียนเพื่อเยาวชนของเขายังได้รับรางวัลมากมายจากสถาบันต่างๆ

[2] ในปี 2540 อำนาจ เย็นสบาย วิทยุซึ่งจัดรายการ "อยากรู้-อยากเห็น" ณ สถานีวิทยุกรมการพลังงานทหาร เป็นรายการที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสังคมและศิลปวัฒนธรรม นอกจากนี้ เขายังเคยจัดรายการโทรทัศน์ที่ชื่อ "ศิลปะสมัย" (คณะ)สถานีกองทัพบกช่อง 5 โดยกรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ เมื่อช่วงปี 2518-2519 รายการนี้ได้ปิดตัวลงในช่วงก่อน 6 ตุลาคม 2519 จากการเข้าควบคุมสื่อของรัฐบาลในขณะนั้น

[3] ดู: ไมเคิล ไรท์. "แสงสว่างท่ามกลางความมืด จิตรกรรมในประเทศไทยทุกวันนี้" สูจิบัตรประกอบการแสดงงานศิลปะบัวหลวงระบายสี ประมวลภาพรางวัลจิตรกรรม ครั้งที่ 1 – 19 เนื่องในวโรกาสฉลองศิริราชสมบัติครบ 50 ปี พ.ศ. 2539.

ในกรอบสัญลักษณ์ทางศาสนาเท่านั้นหรือ เพราะส่วนที่สำคัญน่าจะอยู่ที่เนื้อหาสาระที่ศิลปินต้องการจะสื่อความด้วย อำนาจตอกย้ำประเด็นนี้ต่อไปอีกว่า ในส่วนของการตีความผลงานแต่ละประเภทแต่ละช่วงเวลานั้น จำเป็นต้องแยกออกจากส่วนที่เป็นความงามให้ชัดเจน การกล่าวเช่นนี้ไม่ได้หมายความว่าผู้เขียนจะปฏิเสธคุณค่าของความงาม หากนักวิจารณ์ไม่ต้องการให้ผู้ชมติดยึดกับคุณค่าด้านความงามจนหลงลืมสาระด้านเนื้อหานั่นเอง

นอกจากนี้ ผู้เขียนยังให้ข้อคิดที่นับว่าเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อวงการศิลปะอีกประการหนึ่งว่า การเรียนรู้และการรับอิทธิพลจากงานของศิลปินในอดีตหรือแนวคิดทางตะวันตกจะเป็นประโยชน์ต่อศิลปินและวงการทัศนศิลป์อย่างมาก หากรู้จักนำวิทยาการเหล่านั้นมาปรับใช้ การที่ผู้เขียนแทรกประเด็นนี้ไว้ในช่วงต้น แม้ว่าเขาจะไม่ได้ให้เนื้อที่กับส่วนนี้มากนัก แต่เหตุผลต่างๆที่อธิบายไว้นั้น ก็มีความชัดเจนมากพอที่จะโน้มน้าวใจว่า ผลงานที่สร้างขึ้นแม้จะมีความพ้องกันหรืออาจจะเรียนรู้จากผู้อื่นมา ก็ไม่ได้ทำให้คุณค่าของงานลดน้อยลงไปแต่อย่างใด หากขึ้นอยู่ที่ตัวผู้สร้างสรรค์จะสามารถถ่ายทอดและสื่อความออกมาได้งดงามและเปี่ยมด้วยสติปัญญาเพียงใด

ข้อเขียนของอำนาจชิ้นนี้นับได้ว่า เป็นการเสนอความเห็นขึ้นในช่วงที่ถูกจังหวะเวลา ณ จุดที่ผู้เขียนเสนอความเห็นนี้ เพิ่งจะเป็นจุดเริ่มต้นของศิลปะพุทธศิลป์แนวใหม่ และศิลปิน 2 คนที่ผู้เขียนกล่าวถึงในตอนท้าย ก็มีบทบาทสำคัญขึ้นอย่างมากในช่วงเวลาต่อมา ดังที่ผู้วิจารณ์ทำนายเอาไว้ ความเติบโตอันรุ่งโรจน์และการพลัดหลงของศิลปะในทิศทางนี้ ได้ดำเนินต่อไป หลังจากนั้นบทวิจารณ์ที่คัดมาในสรรนิพนธ์นี้จำนวนหนึ่งก็เป็นหลักฐานยืนยันที่ดี น่าเสียดายที่บทวิจารณ์สั้นๆชิ้นนี้ไม่อาจส่งแรงสะเทือนทางปัญญาออกไปได้กว้างไกลนักในอดีต มิฉะนั้น เราอาจได้เห็นความเติบโตหลากแนวทางที่มีผู้ศึกษา และสร้างสรรค์ได้ลึก และกว้างขึ้นกว่าที่เป็นอยู่ อย่างไรก็ตาม การมองย้อนกลับไปสู่ประเด็นสำคัญในการวิจารณ์ของอดีตที่ยังไม่ห่างไกลนักครั้งนี้ อาจเป็นการจุดประทุทางความคิดให้แก่ ศิลปินร่วมสมัยอีกครั้งหนึ่งก็เป็นได้

วันทนีย์ ศิริพัฒนานันทกูร : ผู้วิเคราะห์