การทำบุญทางไกล : ศิลปะที่วัดไทยในวิมเบอดัน

ซานดรา หลุยส์ เคท

สีและจิตรกรรมแห่งอารมณ์

...จากบทความที่ปรากฏอย่างต่อเนื่องเกี่ยวกับจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้ และสูจิบัตรที่เขียนโดยจิตรกรเองระบุในเบื้องต้นว่า สิ่งที่ทำให้จิตรกรรมฝาผนังที่นี้ต่างไปจาก "ขนบ" ของจิตรกรรมตามฝาผนังวัดในเมืองไทย ก็คือสีนั่นเอง โดยสีที่ใช้เป็นสีอครายลิก ซึ่งจะให้ภาพที่มีความสุกสว่างมากขึ้น และมีสีที่หลากหลาย ด้วยวิธีการใช้สีเช่นนี้จิตรกรมุ่งที่จะถ่ายทอดเรื่องราวทางพุทธศาสนาออกมาในรูปของศิลปะ และตั้งใจสื่อความหมายของเรื่องราวผ่านอารมณ์ความรู้สึก สีและคุณสมบัติของสีที่กระทบต่ออารมณ์ (ค่อนข้างแตกต่างไปจากการใช้สีเป็นสัญลักษณ์และใช้เป็นเครื่องหมายในการจัดลำดับชั้นทางสังคมตามที่เป็นมาในประวัติศาสตร์) เป็นสิ่งที่จิตรกรเหล่านี้เชื่อถือว่า พวกเขาต้องเรียนรู้เพื่อสร้างงานศิลปะที่มีลักษณะเฉพาะตัวที่แท้จริง...

...สีที่ผนังแห่งนี้มีความสดใสและมีระดับความต่างและความจัดมาก ซึ่งแตกต่างไปจากสีที่ดูสงบที่ได้จากเนื้อสีจากวัตถุธรรมชาติ ซึ่งใช้กันในจิตรกรรมฝาผนังตอนปลายพุทธศตวรรษที่ 23 หรือต่างจากกลุ่มสีโทนเดียวในตอนต้นพุทธศตวรรษที่ 24 ด้วยวิธีใช้สีเช่นนี้ จิตรกรได้สร้างภาพเขียนที่ข่มพระประธานในพระอุโบสถลง ภาพของเฉลิมชัยที่มีสีแดงสุกสว่างด้านหลังพระประธานสอดรับกันพอดีกับภาพของปัญญาที่มีสีน้ำเงินจัด สีม่วงสด และสีชมพูบนผนังด้านตรงกันข้าม ในขณะที่ภาพฉากหลังซึ่งแสดงเรื่องราวส่วนตัวของจิตรกรที่บรรจุรายละเอียดและทิวทัศน์ในระยะไกลถูกนำเสนอด้วยโทนสีอ่อนที่มีความสว่าง และเขียนอย่างประณีต การใช้สีจำนวนมากนี้ได้ก่อให้เกิดคำวิพากษ์วิจารณ์ในด้านลบจากชาวไทยหลายคนว่า ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่นี่รบกวนจิตใจและเป็นภาพที่ประหลาดผิดปรกติ หรืออาจพูดได้อีกแบบหนึ่งว่า สีที่ใช้ไม่เป็นไปตาม "ขนบ" ...

ชีวิตประจำวันกับการแสดงความคิดเห็นทางการเมือง

เหมือนกับที่จิตรกรตั้งแต่สมัยอยุธยาได้วาดภาพชาวบ้านทั่วไป ในชีวิตประจำวันของพวกเขามีทั้งสุข สนุก และเศร้า ซึ่งเป็นที่ประทับใจแก่ผู้พบเห็น จิตรกรแห่งวัดพุทธปทีปก็ได้ทำเช่นเดียวกัน ภาพชีวิตประจำวันสำหรับคนไทยและผู้มาเยี่ยมชมคนอื่นๆในจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้ประกอบไปด้วยตราเครื่องหมายของสินค้าในวัฒนธรรมตามสมัยนิยมของยุคโลกาภิวัฒน์ในปลายคริสต์ศตวรรษที่ 20 อาทิ เครื่องหมายของเบียร์ไฮเนเก้น โคคาโคล่า ตัวนินจาเต่าในภาพยนตร์หรือภาพคนนั่งเล่นไพ่ ...ในบทบาทของจิตรกรแห่งยุครัตนโกสินทร์ พวกเขาได้วาดภาพช่วงเวลาแห่งประวัติศาสตร์ให้หยุดนิ่งบนฝาผนัง ได้สร้างภาพที่แสดงให้เห็นถึงการเสด็จพระราชดำเนินและพระราชกรณียกิจขององค์พระประมุข และภาพที่แสดงให้เห็นปัญหาสิ่งแวดล้อม และการสูญเสียวิถีชีวิตที่รื่นรมย์ของชาวไร่ชาวนา

...ศิลปินเหล่านี้ได้วาดภาพที่แสดงความเห็นอย่างรุนแรงต่อวิทยาการสมัยใหม่ พัฒนาการของสังคมบริโภค การเมืองระดับโลก และสงคราม โดยเฉพาะในส่วนที่เป็นภาพนักการเมืองตะวันตกหลายคนนั้น แสดงให้เราเห็นถึงจุดยืนของตัวศิลปินเอง หรืออาจเป็นจุดยืนของประเทศไทยและเอเซีย (โดยเฉพาะอย่างยิ่งในโลกของพุทธศาสนา) ที่มีต่อวัฒนธรรมตะวันตก ศิลปะ และศาสนา และระบบของโลกที่ถูกครอบงำโดยค่านิยมแบบทุนนิยม...

ความคิดเห็นต่อศิลปะสมัยใหม่

...ในภาพจิตรกรรมที่แสดงถึงเหตุการณ์ปัจจุบันและมุมมองในจุดสำคัญของโลกสมัยใหม่ของจิตรกรกลุ่มนี้ พวกเขาถือว่าตัวเองมีฐานะเป็นศิลปิน และเป็นคนไทย เป็นผู้มีส่วนร่วม เป็นผู้สังเกตการณ์ และเป็นผู้แสดงความคิดเห็นต่อเหตุการณ์เหล่านั้น สิ่งที่มีความซับซ้อนและละเอียดอ่อนก็คือ จิตรกรซึ่งเพิ่งจะจบการศึกษาจากวิทยาลัยเพาะช่างและมหาวิทยาลัยศิลปากรกลุ่มนี้มักจะเรียกร้องว่า ศิลปะไทยแนวประเพณี และแนวความคิดส่วนตัวของพวกเขา หรือการแปลงรูปแบบจากศิลปะแนวประเพณีนั้นเป็นสิ่งที่เชื่อมโยงกับความเคลื่อนไหวของศิลปะโลก ดังที่ปรากฏให้เห็นว่า พวกเขาตระหนักถึงคุณค่าในศิลปะตะวันตก (แม้จะนำมาล้อเลียนด้วยก็ตาม) และได้วาดภาพที่เป็นตัวแทนของศิลปะและสถาปัตยกรรมตะวันตกลงในฉากที่มีความสำคัญในจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้...

...นอกจากจิตรกรแห่งวัดพุทธปทีปจะวาดสิ่งที่พวกเขามีความรู้จากศิลปะตะวันตก ทั้งในด้านรูปแบบและเทคนิคแล้ว พวกเขายังวิพากษ์วิจารณ์โลกศิลปะในสังคมร่วมสมัยอีกด้วย เห็นได้จากการที่พวกเขาลดค่าความสูงส่งของศิลปินลง (อาทิ ภาพฟานก๊อกตกจากบันได) และลดความสูงส่งของงานชิ้นสำคัญ (ดังเช่น รูปโมนาลิซาที่แตกออกเป็นชิ้นๆ ซึ่งแสดงให้เห็นว่า ในท้ายที่สุดมันก็เป็นแค่รูปที่ถูกวาดบนผ้าใบ) ในแง่นี้โลกของศิลปะจึงเป็นแหล่งข้อมูลทางความคิดที่ต่อเนื่องกันมา เป็นแรงบันดาลใจสำหรับจิตรกรไทย และกลายเป็นประเด็นของการแสดงความคิดเห็นทางพุทธศาสนา เป็นเนื้อหาที่ถูกนำมาเล่าทับกันอย่างซับซ้อนกับเงื่อนไขของชีวิตร่วมสมัยอย่างตะวันตก และอย่างไทย ในกระแสโลกาภิวัฒน์...

ภาพทิวทัศน์ ภาพเหมือนบุคคล และเรียลลิสม์

...ในขณะที่เกือบจะไม่เคยมีปรากฏงานในรูปแบบของศิลปะไทยชิ้นใดเลยที่มีลักษณะของจิตรกรรมแบบเรียลลิสม์ หรือ แบบเหมือนธรรมชาติ (ที่แตกต่างออกไปจากการแสดงภาพด้วยเส้นและการแสดงภาพแบนๆ หรือการใช้แบบแผนในการเสนอภาพคนและเทพ) ในจิตรกรรมฝาผนังไทยตั้งแต่ปลายสมัยอยุธยา[1] แบบแผนของงานเรียลลิสม์นั้นได้บรรลุถึงขีดของรูปแบบใหม่ที่

---

[1] **วิยะดา ทองมิตร** อ้างว่า ภาพเขียนสำหรับแขวนผนังรูปป่าของขรัวอินโข่ง ปัจจุบันเก็บไว้ที่หอศิลป์แห่งชาติ กรุงเทพฯ เป็น**ภาพวาดแนวเหมือนจริงชิ้นแรกของไทย** - ดู "จิตรกรรมแนวตะวันตกสกุลช่างขรัวอินโข่ง" ศูนย์ข้อมูลวัฒนธรรมไทย, 2522 - **คำว่า "จิตรกรรมแนวเหมือนจริงหรือจิตรกรรม** แนวเรียลลิสม์" ซึ่งถูกจำกัดความโดยศิลปะแนวตะวันตกนั้น ข้าพเจ้าหมาย

จิตรกรรมฝาผนังวัดพุทธปทีป ด้วยการสร้างภาพเหมือนรูปถ่าย (photo-realist) ของตัวศิลปินและบุคคลที่พวกเขาคิดว่ามีความสำคัญที่จะต้องแสดงความขอบคุณหรือระลึกถึง การจัดระดับความสำคัญขององค์ประกอบต่าง ๆที่เกิดจากการสร้างรูปขึ้นใหม่นี้ ได้ถูกแสดงออกมาอย่างเหมือนจริงหรือตามแบบธรรมชาติ จากทิวทัศน์ไปสู่ภาพสัตว์ จากคนธรรมดาไปสู่ผู้สูงศักดิ์ นี้เป็นเครื่องบ่งชี้และเป็นการก่อร่างความเป็นจริงทางสังคมแนวใหม่ และเป็นการอ้างถึงสถานภาพทางสังคมของช่างเขียนภาพฝาผนังว่ามีฐานะเป็นศิลปิน...

...คุณสมบัติของภาพที่เห็นได้ในแบบเหมือนจริงในจิตรกรรมไทยได้พัฒนาควบคู่ไปกับการเปลี่ยนแปลงทางการเมือง (แม้ว่าจะไม่ใช่สาเหตุหลักก็ตาม) และความเปลี่ยนแปลงในความสัมพันธ์ของคนในทางสังคม ความเปลี่ยนแปลงนี้ถูกกำหนดโดยการค้า การคุกคามจากการล่าอาณานิคม บทบาทของมิชชันเนอรี่ การทูต การลงทุน และการท่องเที่ยว ความต่างระหว่างภาพที่เป็นจริงกับจินตนาการนั้นถึงขีดสุดอย่างเห็นได้ชัดจากวัดพุทธปทีป ซึ่งมันได้เกิดขึ้นนอกเขตแดนของประเทศไทย

องค์ประกอบของภาพทิวทัศน์และสถานที่ค่อย ๆได้รับการปรับเปลี่ยนให้มีลักษณะที่เหมือนจริงมากขึ้น โดยเริ่มพัฒนาจากการออกแบบประดิษฐ์รูปไปสู่การแบ่งองค์ประกอบของพื้นที่ว่างในภาพให้มีการระบุสถานที่ในแบบเหมือนจริงมากขึ้น ต้นไม้ที่เคยมีรูปแบบเฉพาะซึ่งมักจะเป็นรูปแบบของจีนที่มีลำต้นเล็กบิดงอและกิ่งเต็มไปด้วยดอกไม้ ภูเขาที่ตะปุ่มตะปั่มเต็มไปด้วยก้อนหินม้วนตัว ซึ่งเป็นรูปแบบที่ใช้กันในจิตรกรรมสมัยต้นรัตนโกสินทร์ ได้กลายมาเป็นรูปแบบที่มีชีวิตชีวามากขึ้นในช่วงปลายของพุทธศตวรรษที่แล้ว ในวัดบางแห่งในเขตของกรุงเทพที่มีจิตรกรรมฝาผนังในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 24นั้น ต้นไพน์ (ไม่ใช่ไม้พื้นเมืองของไทย) ได้ปรากฏในภาพทิวทัศน์แล้ว ดอกไม้ซึ่งเข้ามาเป็นส่วนตกแต่งในพื้นที่ของภาพค่อย ๆหลีกทางให้แก่ภาพเมฆในท้องฟ้า และภาพก็มีการแสดงความเปลี่ยนแปลงของแสงซึ่งเป็นผลจากเวลา ดังที่ได้ชี้แจงในบทนี้ นวัตกรรมที่มีความเปลี่ยนแปลงไปมากที่สุดในจิตรกรรมฝาผนังตามวัดของไทยก็คือ ความเปลี่ยนแปลงในโครงสร้างของภาพสถาปัตยกรรม และภาพทิวทัศน์ โดยเริ่มจากการรับเอาวิธีการสร้างภาพด้วยทัศนียวิทยาที่มีจุดรวมสายตาจุดเดียว "single-point perspective" การใช้เส้นขอบฟ้า และการปรับอัตราส่วนรูปคนให้มีขนาดเล็กลงเพื่อกำหนดความลึก ช่างเขียนยังเริ่มวาดรูปคนด้วยค่าความเป็นสีที่ให้ผลของภาพที่มีแสงและเงาด้วย ทั้งสองอย่างนี้ทำให้เกิดความรู้สึกถึงน้ำหนักและภาวะในแต่ละขณะของเวลา ความเปลี่ยนแปลงนี้ได้ทำลายเอกภาพของ

ถึงความพยายามที่จะบรรยายถึงวัตถุต่างๆ ในพื้นที่ว่างอย่างละเอียดชัดเจน ในบริบทของศิลปะไทยรูปแบบเหมือนจริงมากหรือน้อยมีความหมายเท่ากับ " 'การรับรู้ด้วยสัมผัส' (perceptual) ซึ่งตรงข้ามกับ 'การรับรู้ด้วยมโนทัศน์' (conceptual) ถึงสถานที่ คน และสิ่งของ สำหรับความแตกต่างในจิตรกรรมฝาผนังวัดพุทธปทีป ขอให้เปรียบเทียบ "ความเหมือนจริง" ของช้างในฉากมารผจญ กับ รูปแบบไทยของช้างในฉากพระเวสสันดรชาดก : ดู "จิตรกรรมแนวตะวันตกสกุลช่างขรัวอินโข่ง". ศูนย์ข้อมูลวัฒนธรรมไทย, 2522

การเล่าเรื่องในแบบ 2 มิติลง [2] แน่นอนความเปลี่ยนแปลงนี้ยังก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของแบบแผนและการรับรู้ภาพที่ปรากฏในพื้นที่ของจิตรกรรมฝาผนังด้วย สิ่งที่ก่อรูปขึ้นในจักรวาลตามมโนคติของพุทธศาสนาของคนไทยที่มีการมองโลกในระดับชั้นของสิ่งมีชีวิต และพื้นที่ที่ระบุความสัมพันธ์ของตัวละครในภาพที่มีสถานะทางสังคมที่ต่างกัน ซึ่งทั้งหมดอยู่ในภาพเดียวกันในจิตรกรรมฝาผนังแบบเดิมของไทยนั้น จะอ่านหรือรับรู้ให้เข้าใจได้ด้วยการมองการจัดภาพในแนวตั้ง ที่แสดงลำดับชั้นของบุคคลและสถานที่ [3] แต่ในความสัมพันธ์ของภาพตามแนวนอน ภาพบุคคล จะมีกิจกรรมต่างๆในพื้นที่เดียวกัน แม้ว่าจะแตกต่างและแยกออกจากกันด้วยขนาดที่ใหญ่หรือเล็กก็ตาม การจัดภาพที่แสดงลำดับชั้นของชีวิตดูเหมือนจะถูกทำลายลง หากระบบการจัดภาพด้วยการใช้ทัศนียวิทยาถูกนำมาใช้ เพราะภาพบุคคลจะเป็นที่เข้าใจได้ก็ต่อเมื่อดูความสัมพันธ์รวมของภาพในพื้นที่ที่ปรากฏ มากกว่าจะเข้าใจได้ด้วย การดูจากฐานะที่เป็นสัญลักษณ์ทางศาสนา สาระสำคัญของการสร้างภาพ "สถานที่" นี้เป็นการสร้างนัยสำคัญที่เป็นหลักฐานยืนยันถึงความเปลี่ยนแปลงของความเป็นปัจเจกบุคคลของคนไทย โดยผ่านองค์ประกอบหรือวิธีการของชาวบ้านที่สามารถบ่งชี้ความสัมพันธ์ในสังคมไทย และความสัมพันธ์กับชาวต่างประเทศ...

บทวิพากษ์

ในบทนี้ ข้าพเจ้าต้องการแสดงให้เห็นถึงความเชื่อมโยงระหว่างประสบการณ์ของศิลปินกับการอ้างถึงสิ่งที่เกิดขึ้นในสถานที่ต่างๆในโลก ด้วยกลวิธีและแบบแผนต่างๆที่ศิลปินมี ประสบการณ์ทั้งจากพื้นที่ทางภูมิศาสตร์ จากภาวะทางสังคมของไทยและความสัมพันธ์กับตะวันตก จากวัฒนธรรมและลักษณะประจำชาติในบริบทของกระแสวัฒนธรรมข้ามชาติ จากการเล่าเรื่องที่เป็นส่วนตัว และจากพันธะสัญญาต่อการรื้อฟื้นการสร้างงานแบบอดีตในมุมมองที่ร่วมสมัย มาสู่จิตรกรรมฝาผนังที่จิตรกรกลุ่มนี้วาดขึ้น ณ วัดพุทธปทีป ข้าพเจ้าต้องการเน้นที่การแสดงออกที่ปรากฏในผลงานนี้ ในแง่ของการเล่าเรื่องและกลวิธีทางศิลปะ ดังที่จิตรกรกลุ่มนี้เรียกว่า เป็นแง่มุมของ "ผู้ชม" ในขณะที่ตระหนักด้วยว่าตัวเองมีฐานะเป็น "ศิลปิน" และในแง่ของการเล่าพุทธประวัติที่อยู่ในรูปของศิลปะต่อกลุ่มผู้ชมที่หลากหลาย ต่อเหตุการณ์ เวลา และสถานที่ที่มีการแสดงออกนั้นปรากฏอยู่ ด้วยเวลาที่ผ่านไป รายละเอียดต่างๆที่จิตรกรเก็บเอามาจากความนิยมตามสมัย อาจล้าสมัยไปบ้าง ยกตัวอย่างเช่น นินจาเต่าที่เคยได้รับความนิยมอย่างมากในช่วง

---

[2] ศิลป์ พีระศรี กล่าวถึงเรื่องนี้ไว้ : ดู ศิลป์ พีระศรี "ภาพจิตรกรรมไทย". 2498 และ "วิวัฒนาการจิตรกรรมฝาผนังของไทย". 2503

[3] ริชาร์ด โอคอนเนอร์ กล่าวว่า แนวโน้มความสัมพันธ์ของคนไทยในสังคมที่ถูกแสดงในทางตั้งและการจัดลำดับชั้น จะเห็นได้ชัดในจิตรกรรมฝาผนังของไทยที่แสดงภาพเกี่ยวกับพระพุทธเจ้า สาวก เทพชั้นต่างๆ พระสงฆ์ ผู้ที่ควรสักการะ และคนธรรมดา ผู้รู้ทางจิตรกรรมฝาผนังในอดีตบางท่านกล่าวถึง พื้นที่ในฉากหมู่บ้านและชีวิตประจำวันของชาวบ้านที่เรียกว่า "ภาพกาก" ซึ่งความหมายตามคำก็แสดงถึงการแบ่งชั้นทางสังคม เหมือนดังพื้นที่ที่ปรากฏภาพเหล่านี้ก็อยู่ใต้สุด หรือถูกกันออกไปไกลเป็นส่วนชายขอบ : ดู O'conner, Richard, "Merit and the Market : Thai Symbolizations of Self-Interest" Journal of the Siam Society 14, 1986, P. 62-82.

ทศวรรษที่ 1990 ก็ค่อยๆเสื่อมความนิยมลงไปตามเวลา แต่ก็ยังมีหลายสิ่งที่ยังคงได้รับความนิยมอยู่ต่อไป ด้วยความซับซ้อนที่เกิดขึ้นจากการเสนอภาพที่มีความซ้อนเหลื่อมกัน ทั้งจากรูปแบบและวิธีการทางศิลปะ และด้วยการเสนอแง่มุมมองของจิตรกรหลายๆคน จิตรกรแห่งวัดพุทธปทีปได้วาดอดีตที่อยู่ในปัจจุบัน ปัจจุบันที่พวกเขาวาดเป็นการตระหนักถึงโลกาภิวัฒน์ทางการเมือง สังคม และอำนาจทางวัฒนธรรม และแรงผลักดันเคลื่อนไหวของประชาชนที่ทำให้เกิดเป็นภาวะเช่นนี้ขึ้น และพวกเขาตระหนักถึงการแบ่งกลุ่มแบ่งประเภท (อาทิ ขนบทางวัฒนธรรม ภาวะสมัยใหม่ เรื่องของรัฐชาติ จิตนิยมและวัตถุนิยม) ซึ่งสิ่งเหล่านี้เป็นเรื่องที่เรายังต้องถกเถียงกันอยู่ในขณะนี้ และในขณะเดียวกันก็เป็นเรื่องที่เราใช้กำหนดสถานะของผู้อื่นและตัวเราเองในปัจจุบัน

นอกจากจะเป็นการแสดงออกต่อสังคมในทางใหม่แล้ว พวกเขายังได้วาดภาพในพื้นที่ข้ามชาติ โดยอ้างถึงหลายชาติหลายประเทศในเวลาเดียวกัน ในหลายฉากหลายตอนที่ได้กล่าวถึงไว้แล้วข้างบน ภาพบุคคลที่ปรากฏแสดงถึงคนหลากหลายเชื้อชาติ และองค์ประกอบต่างๆก็ทำให้เห็นได้ชัดถึงความเป็นมาทางเชื้อชาติของรูปคนเหล่านั้น ไม่ว่าจะบ่งชี้โดยรูปแบบลักษณะทางศิลปะ หรือโดยอ้างถึงธุรกิจ การเมือง การเอาชนะในสงคราม การท่องเที่ยว หรือความทรมาน ในภาพจิตรกรรมฝาผนังนี้ราวกับว่านักเดินทางข้ามเวลาได้เดินทางเข้ามาในเหตุการณ์ต่างๆที่เคลื่อนตามพระพุทธเจ้าไปบนเส้นทางสู่การตรัสรู้และบรรลุพระนิพพานของพระองค์ พื้นที่บนผนังของวัดพุทธปทีปไม่ได้เป็นพื้นผิว 2 มิติที่ใช้บรรยายเรื่องอย่างที่จิตรกรรมฝาผนังของไทยในอดีตเคยเป็นมาอีกต่อไป แต่เป็นสิ่งที่ดูคลุมเครือว่า การมีอยู่ของจิตรกรรมแห่งนี้เป็นการกำหนดขอบเขตเฉพาะของคนไทย หรือของตะวันตก หรือของเอเชียกันแน่ อย่างไรก็ตาม ไม่ใช่พื้นที่ที่มีความเฉพาะดังกล่าวมานี้ที่เป็นประเด็นสำคัญ แต่ด้วยภาพที่บ่งชี้ชัดถึงสถานที่หลายแห่งและบุคคลผู้มีชื่อเสียงหลายคนที่โยงให้นึกถึงประเทศต่างๆนี้ ได้พาผู้ชมเข้าไปสู่ดินแดนในพุทธประวัติ และทำให้เราตระหนักถึงคำสอนของพระพุทธองค์ การแสดงออกทางศิลปะนี้เป็นการสร้างภาพจำลองของสังคม และชีวิตในทางศาสนาที่เป็นไปของวัดแห่งนี้ด้วยเช่นกัน ดังที่วัดแห่งนี้ได้สนองต่อผู้ที่มาสักการะบูชาและนักเดินทางจากทั่วโลก...

...ตลอดประวัติศาสตร์ของการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังไทย การเล่าเรื่องเกี่ยวกับพุทธศาสนามักจะเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นภายในท้องถิ่น (มักจะเกิดขึ้นในวัดไทย วัง หมู่บ้าน หรือในป่า) และขยายออกไปยังฉากในท้องถิ่นที่สังคมกำหนดไว้ (ภายในพระราชวัง ที่อยู่ของชาวต่างชาติที่เข้ามาอาศัยอยู่ในประเทศไทย และฉากวัฒนธรรมประเพณีในสังคม) ซึ่งภาพที่วาดมักแสดงถึงความรู้สึกทางสุนทรีย์และแสดงถึงลักษณะเด่นเฉพาะของท้องถิ่นนั้นๆ เช่น ท้องถิ่นของคนไทย ล้านนา และอีสาน เป็นต้น แต่ในจิตรกรรมฝาผนังที่วัดพุทธปทีปมีรายละเอียดต่างๆ อาทิเช่น เครื่องบิน (จรวดนำวิถี นินจาเต่า สถานที่สำคัญที่เป็นอนุสรณ์สถาน และบุคคลต่างๆ ผู้มีชื่อเสียงจาก ชาร์ลี แชปลิน ไปถึง แรมโบ้ และพระสันตปาปา) สิ่งเหล่านี้ขยายทัศนะการมองแบบไทยๆที่เป็นเรื่องของท้องถิ่นออกไปสู่สากล...

...จากภาพจิตรกรรมในหลายฉากที่มีรายละเอียดคล้ายคลึงกันนี้ ศิลปินได้สร้างเรื่องราวจากโบราณกาลให้มาอยู่ในสถานที่และเวลาของผู้ชม ข้าพเจ้าพบว่า รายละเอียดเหล่านี้ เป็นสิ่งที่ก่อให้เกิดปัญหาในหลายระดับด้วย ในแง่ที่มันฝืนกับจุดยืนและความเข้าใจของผู้ชมที่มีต่อโลก "ภายนอก" ที่ถูกเขียนอยู่ในจิตรกรรม ผู้ชมบางคนโต้แย้งกับความคิดที่ฝังใจว่า ประเทศไทยเป็นเช่นนั้น (เพื่อนชาวอเมริกันคนหนึ่งกล่าวถึงเครื่องบินในภาพว่า "มันชวนให้ฉันคิดว่า ประเทศไทยเป็นประเทศที่มีเครื่องบินมากมาย") ผู้ชมคนอื่นๆที่คุ้นเคยดีกับภาพพุทธประวัติโดยที่เคยได้ชมมาในประเทศไทย (หรือ ในประเทศอื่นๆที่นับถือพุทธศาสนานิยายเถรวาท) ก็มักจะโต้แย้งกับตัวเองว่า ภาพเขียนนี้ไม่เป็นตาม "ขนบ"...

...เป็นการยากที่จะทำความเข้าใจและหาข้อสรุปเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างศาสนาและศิลปะ หรือแม้แต่จะจำกัดขอบเขตของการวิเคราะห์ศิลปะไทยร่วมสมัย ทั้งในแง่ของการสร้างงานศิลปะที่มีเนื้อหาทางพุทธศาสนา จะด้วยจินตนาการหรือด้วยความตั้งใจอื่นๆ ตลาดของศิลปะแนวนี้ (ขนาดของตลาดศิลปะในประเทศไทยก็ยังคงอยู่รอดได้ในสภาพเศรษฐกิจปัจจุบัน) และการถกเถียงวิพากษ์วิจารณ์เกี่ยวกับศิลปะแนวประเพณีใหม่ และพุทธศิลป์แนวใหม่ในประเทศไทยนั้น ยังไม่มีทีท่าว่า ข้อถกเถียงในเรื่องความสัมพันธ์นี้จะยุติลงได้

เรื่องนี้มีนัยสำคัญของอัตลักษณ์ทางการเมืองและความแตกต่างในระดับโลกอยู่ด้วย ซึ่งในด้านหนึ่งเป็นแรงผลักดันทางศาสนา และอีกด้านหนึ่งเป็นสิ่งที่ก่อให้เกิดสำนึกในด้านการแสดงออกทางศิลปะที่เป็นส่วนตัวของศิลปิน จิตรกรรมที่วัดพุทธปทีปเป็นสิ่งบ่งชี้ว่า ด้วยวิธีการหรือวิธีคิดเช่นใดที่ศิลปินและผู้เขียนบทความทางศิลปะ แสดงจุดยืนและแนวความคิดของตัวเขาเองในระบบเศรษฐกิจที่นับถือพุทธศาสนา และในศิลปะ และในตลาดศิลปะด้วย จิตรกรรมฝาผนังวัดพุทธปทีปแสดงถึง ศิลปินร่วมสมัยไทยกลุ่มใหญ่ซึ่งค้นหาความชัดเจนถูกต้องทางวัฒนธรรม ที่เปิดรับสิ่งต่างๆอย่างกว้างขวาง โดยผ่านเรื่องราวทางพุทธศาสนาและจินตนาการ ศิลปะของพวกเขาเหมือนการเติมเชื้อให้แก่การโต้เถียงกันระหว่างวัตถุนิยมกับจิตนิยม ซึ่งแสดงถึงลักษณะของภาวะสมัยใหม่ของไทยที่ต่อเนื่องไปถึงแวดวงทางการเมืองและวัฒนธรรมด้วย ศิลปินและกลุ่มที่ตระหนักว่ามีความขาดแคลนในโครงสร้างที่จะสนับสนุนการสร้างงานศิลปะนั้น ปฏิเสธการแบ่งขั้วอย่างเด่นชัดในเรื่องนี้ แง่หนึ่งก็เป็นการเพิ่มอำนาจการขยายตัวแก่เศรษฐกิจแบบสังคมบริโภค และเพิ่มปัญหาให้แก่สังคมและสิ่งแวดล้อม นักวิจารณ์ในอีกด้านหนึ่ง ปฏิเสธศิลปะประเพณีนิยมใหม่ และพุทธศิลป์แนวใหม่ เพราะพวกเขาเชื่อว่ามันตกอยู่ในโลกของจินตนาการที่ซ้ำซาก และขาดการวิเคราะห์อย่างจริงจัง และไม่เผชิญกับปัญหาของสังคมและโลกแห่งความเป็นจริง แนวความคิดนี้โดยตัวมันเองก็เป็นแนวทางของแนวคิดนานาชาติที่เห็นว่า ศิลปะเป็นการวิจารณ์สังคม ในจุดสุดท้ายแล้วการโต้แย้งกันนี้ก็อยู่ที่การประเมินว่าอะไรเป็นศิลปะ "ที่ดี" โดยใช้มาตรฐานทั้งของไทยและสากลซึ่งใครมีอำนาจทางวัฒนธรรมที่จะตัดสินก็ขึ้นอยู่กับว่าแวดวงไหนเป็นผู้ตัดสินและหลักอันไหนที่ใช้ในการตัดสินนี้

ที่วัดพุทธปทีป จิตรกรได้สร้างงานขึ้นบนความสัมพันธ์ที่ยังไม่มีข้อยุติระหว่าง โลกศิลปะ ศิลปะไทยประเพณี คำสอนทางศาสนา อดีตกาลและสมัยใหม่...

...สำหรับพวกเขา "อดีต" ในบริบทนี้หมายถึง ประวัติศาสตร์ และพัฒนาการในจิตรกรรมฝาผนังไทย ซึ่งประกอบด้วยภาพแทนความหมายและลวดลายที่มีระบบระเบียบเป็นไวยากรณ์ให้เรียบเรียงในเชิงศิลปะที่สามารถแสดงถึง "ความเป็นไทย" แต่แทนที่จะยึดติดกับจิตรกรรมฝาผนังของไทยในอดีต จิตรกรกลุ่มนี้ได้เลือกที่จะใช้พื้นฐานของภาพจิตรกรรมไทย ซึ่งพวกเขาสามารถที่จะทดลองนำเอารูปแบบอื่นๆเข้ามาผสมผสาน เช่น แบบเรียลลิสม์ เซอร์เรียลลิสม์ เอกเพรสชั่นนิสม์ และภาพเหมือนบุคคล จินตนาการใหม่ และสัญลักษณ์ที่มีความหมายส่วนตัว ภายในฉากชนบทบางภาพแสดงความรู้สึกถึงความโหยหาคิดถึงบ้านและอดีต ซึ่งก็แสดงถึงรูปแบบของวิถีชีวิตปัจจุบันที่ผสมผสานอยู่กับเทคโนโลยีสมัยใหม่ และความต้องการทางวัตถุด้วย ในขณะที่บางฉากก็วิพากษ์วิจารณ์ความเป็นสมัยใหม่ด้วยภาพอาวุธทำลายล้างจำนวนมาก และภาพนักการเมืองหลายคนที่ไม่ลังเลใจที่จะใช้อาวุธเหล่านี้ การทดลองใช้รูปแบบมากมายในการสร้างภาพเช่นนี้ เป็นการเปิดไปสู่การเชื่อมโยงกับผู้ชมที่มีหลากหลายในโลกปัจจุบัน จากมุมมองของศิลปิน คำสอนทางพุทธศาสนายังคงเป็นหนทางหนึ่งและเป็นหนทางของพวกเขาที่จะทำความเข้าใจต่อความเป็นสมัยใหม่ และพวกเขาได้พยายามที่จะทำให้มุมมองของพวกเขา เป็นที่เข้าใจได้และประทับใจต่อสาธารณะที่กว้างขวางออกไป...

...นอกจากนี้ ศิลปินกลุ่มนี้ยังอ้างถึงศิลปะตะวันตก และนำมาทำให้ดูตลกแบบไทยๆ ซึ่งเป็นการพลิกกลับการจัดลำดับชั้นทางศิลปะอีกด้วย ด้วยการอ้างถึงภาพจำนวนมาก พวกเขาแสดงให้เห็นถึงความรู้ที่พวกเขามีต่อศิลปะตะวันตก ในขณะเดียวกันพวกเขาก็ลดค่าความยิ่งใหญ่ของศิลปินอย่าง ฟานก๊อก ไมเคิลแอนเจอโล และดาวินชี หรือผลงานที่ยิ่งใหญ่ (อย่างโมนาลิซา หรือเกอร์นิก้า) ลง ด้วยเหตุนี้ โลกศิลปะจึงไม่เพียงเป็นแหล่งของความคิดใหม่ๆและแรงบันดาลใจแต่ยังเป็นประเด็นให้แสดงความเห็นในทางพุทธศาสนา และเป็นเนื้อหาให้นำมาเล่าได้อย่างซับซ้อนในเรื่องที่เกี่ยวกับเงื่อนไขของชีวิตร่วมสมัยที่เป็นแบบตะวันตก แบบไทย หรือแบบโลกาภิวัฒน์ การเลือกสรรของศิลปินไทยกลุ่มนี้ เป็นการยืมและลอกเลียนมาจากศิลปะของผู้อื่นหลายกลุ่ม ซึ่งเป็นกลวิธีในการนำเสนอศิลปะของพวกเขาเอง มากกว่าที่จะเป็นการสืบทอดศิลปะจากแหล่งเดิม ซึ่งข้าพเจ้าเห็นว่า มันได้แสดงให้เห็นถึงความมั่นคงต่อเนื่องและความสมบูรณ์ในทัศนะการมองของพวกเขา

ความผสมผสานที่เกิดจากการเลือกสรรที่จะอ้างอิงถึงศิลปะตะวันตก หรือการยกเอาสิ่งที่กำลังได้รับความนิยมในวัฒนธรรมร่วมสมัย การนำเสนอความเป็นอื่น เรื่องเพศ และการเมืองเข้ามาบันทึกไว้เป็นหลักฐานในจิตรกรรมฝาผนังของไทยมีมานานมากกว่าหนึ่งร้อยปีแล้ว ด้วยระยะห่างของเวลาและความเข้าใจจาก "ชั่วขณะในปัจจุบัน" ที่มีต่องานจิตรกรรมของพวกเขาเอง จิตรกรรมฝาผนังเหล่านั้นจึงเป็นการปรากฏของอดีตอยู่เสมอ แต่ในชั่วขณะของการชมที่เชื่อมโยง

กับภาพเหล่านั้นเป็นสิ่งที่เป็นปัจจุบัน ข้าพเจ้ายืนกรานว่า นี้เป็นจุดสำคัญอย่างแน่นอนของจิตรกรรมที่วัดพุทธปทีปที่เป็นเหตุให้เกิดการตระหนัก และการสำนึกถึงจุดยืนของคนๆหนึ่งในชั่วขณะนั้น และทำให้เกิดการโต้แย้งขึ้นในใจในเรื่องของจริยธรรม และการตัดสินใจเลือกทางใดทางหนึ่งในชั่วขณะนั้น...

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้แปล

ตัดตอนแปลจาก : Cate, Sandra Louise, "Long-distance Merit-Making: Art at a Thai Buddhist Temple in Wimbledon",Thesis (Ph.D. in Anthropology) University of California Berkelry,Fall 1998. pp. 280-380.

บทวิเคราะห์

ข้อความบางตอนที่คัดมาจากวิทยานิพนธ์ของ ซานดรา เคท นี้แสดงถึงทัศนะเชิงวิจารณ์ของผู้เขียน และความเห็นบางประการของผู้ชมชาวไทย และชาวต่างประเทศที่มีต่อจิตรกรรมฝาผนังที่วัดพุทธปทีป ซึ่งเป็นวัดไทยในพระพุทธศาสนาที่ตั้งอยู่ชานกรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษใน วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ซานดรา เคท ไม่ได้ศึกษาเฉพาะผลงานที่จิตรกรได้วาดสำเร็จลงไปแล้วเท่านั้น แต่ผู้เขียนยังทำการศึกษาในขอบเขตที่กว้างขวางถึงปัจจัย และเงื่อนไขต่างๆที่ส่งผลต่อการสร้างงานจิตรกรรมแห่งนี้ ทั้งในแง่ของความหมายและความสำคัญของสถานที่ ความผูกพันและการยอมรับผลงานหรือการปฏิเสธผลงานนี้โดยชุมชนชาวไทย และพุทธศาสนิกชน ตลอดจนผู้อุปถัมภ์ให้มีการสร้างงานจิตรกรรมชิ้นนี้ขึ้นนอกเขตแดนของประเทศไทย ในการศึกษาถึงองค์ประกอบสำคัญดังกล่าวนี้ ซานดรา เคท ได้สัมภาษณ์และรวบรวมความคิดเห็นทั้งฝ่ายที่สนับสนุนและฝ่ายที่ไม่เห็นด้วยกับผลงานนี้ จากกลุ่มคนจำนวนมาก ตั้งแต่ พระสงฆ์ พุทธศาสนิกชน ทั้งชาวไทยและต่างประเทศ นักวิชาการ นักวิจารณ์ และศิลปินคนอื่นๆที่แสดงความคิดเห็นต่อผลงานนี้ และที่สำคัญความเห็นและแนวความคิดจากกลุ่มศิลปินผู้สร้างงานเอง โดยเฉพาะ เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ และปัญญา วิจินทนสาร ผู้นำกลุ่มคนสำคัญของจิตรกรแห่งวัดพุทธปทีป

เป็นที่น่าสังเกตว่า ชื่อของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ซานดรา เคท ไม่ได้ระบุตรงถึงจิตรกรรมฝาผนังที่เป็นประเด็นสำคัญของการถกเถียง หากผู้เขียนตั้งชื่อที่แสดงให้เห็นว่า เรื่องที่กล่าวถึงนี้มีนัยสำคัญที่กว้างออกไปกว่าตัวผลงานเอง ซึ่งผู้เขียนได้เปิดประเด็นสำคัญ 3 ประการ ก่อนที่จะเชื่อมโยงไปสู่หัวใจสำคัญของการอภิปราย ซานดรา เคท เปิดประเด็นอภิปรายในวิทยานิพนธ์ของเธอ ด้วยการกล่าวถึง คติของการสร้างงานพุทธศิลป์ของช่างไทยในอดีต ที่มุ่งสร้างงานเพื่อถวายเป็นพุทธบูชา หรือที่เรียกกันโดยทั่วไปว่า "การทำบุญ" เธอชี้ให้เห็นว่า ทัศนคตินี้เป็นแรงผลักดันต่อจิตรกรแห่งวัดพุทธปทีปเพียงใด และแนวคิดนี้นำไปสู่จุดเริ่มต้นของการทำบุญในรูปแบบนี้ได้อย่างไร ส่วนสำคัญของการอภิปรายในประเด็นนี้ก็คือ แรงจูงใจ และความคาดหวังของคนจำนวนหนึ่ง ทั้งฝ่ายศิลปิน ผู้อุปถัมภ์ และผู้มีส่วนเกี่ยวข้องคนอื่นๆ ซึ่งแต่ละฝ่ายก็คิดเห็นและแสดงบทบาทของตัวเองตามแรงผลักดันจากความคาดหวังนั้น ในประเด็นต่อมา สถานที่ที่ผลงานนี้ปรากฏอยู่ เป็นวัดไทยในประเทศอังกฤษ ดังนั้นสถานที่และกลุ่มผู้ชมที่มีโอกาสได้สัมผัสกับงานชิ้นนี้จึงแตกต่างไปจากเงื่อนไขของการสร้างงานจิตรกรรมฝาผนังอื่นๆที่ปรากฏอยู่ในประเทศไทย ซานดรา เคท ได้อภิปรายอย่างละเอียดถึงปัจจัยดังกล่าวที่มีผลต่อแนวความคิดในการสร้างผลงานของจิตรกรกลุ่มนี้ ซึ่งความบางส่วนในประเด็นนี้ก็ปรากฏให้เห็นชัดอยู่ในข้อความที่ผู้วิเคราะห์ได้คัดไว้ด้วย ในประเด็นสุดท้ายก่อนที่ผู้เขียนจะเข้าสู่สาระสำคัญของตัวงาน ผู้เขียนไม่ลืมที่จะกล่าวถึงภูมิหลังและโลกทัศน์ของกลุ่มจิตรกรก่อนที่พวกเขาจะประกาศว่า พวกเขามีฐานะเป็นศิลปิน และมีจุดประสงค์ที่จะสร้างงานศิลปะที่ทัดเทียมกับศิลปะร่วมสมัยของชาวตะวันตก โดยอาศัยรากฐานของจิตรกรรมฝาผนังของไทยในอดีต จากภูมิหลังมาสู่เจตจำนงค์ของจิตรกรกลุ่มนี้ ผู้เขียนได้โยง

ให้เห็นว่า ทัศนคติ การศึกษา พื้นเพของจิตรกร และการข้ามน้ำข้ามทะเลมาสร้างผลงานไว้ในวัดไทยในต่างแดน ล้วนมีผลต่อมโนทัศน์ในการสร้างผลงานของจิตรกรกลุ่มนี้ทั้งสิ้น

ข้อความที่ผู้วิเคราะห์คัดมานี้ เป็นเนื้อความในส่วนที่ ซานดรา เคท อภิปรายถึงตัวงานจิตรกรรมที่ศิลปินวาดสำเร็จลงแล้ว สิ่งที่เป็นหัวใจสำคัญของเนื้อความตอนนี้ก็คือ คำอธิบายของผู้เขียนที่ชี้ให้เห็นว่า ในรายละเอียดแต่ละส่วนที่ศิลปินวาดขึ้นนั้น เกิดขึ้นจากการไตร่ตรองอย่างดีของศิลปิน ไม่ว่าในด้านเนื้อหา หรือกลวิธีในการสร้างภาพก็ตาม ความผสมผสานระหว่างตะวันตกกับไทย อดีตกับปัจจุบัน วัตถุนิยมกับจิตนิยม เรื่องทางโลกกับโลกทางธรรม และศิลปะไทยตามแนวประเพณีกับศิลปะร่วมสมัยที่มีตะวันตกเป็นผู้นำ ประเด็นเหล่านี้ ผู้เขียนยกขึ้นมาวิเคราะห์ ถกเถียง และเสนอแง่มุมทั้งแย้ง ทั้งสนับสนุนจากหลายฝ่ายได้อย่างมีสีสัน เมื่อผู้เขียนอภิปรายถึงรูปแบบที่ศิลปินแสดงออก เธอก็แสดงให้เห็นว่า ได้ศึกษาถึงรูปแบบของจิตรกรรมไทยในอดีตมาอย่างดี และสามารถนำความรู้นั้นมาชี้แจงให้เห็นความต่างระหว่าง ผลงานแห่งอดีตกับผลงานศิลปินที่เธอกล่าวถึงได้อย่างชัดเจน ยิ่งกว่านั้นเธอยังแสดงให้เห็นด้วยว่า ความเข้าใจต่อรูปแบบของงานจิตรกรรมไทยของเธอเป็นความเข้าใจที่ลึกลงไป จนสามารถที่จะอธิบายได้ว่ารูปแบบของงานจิตรกรรมในแต่ละสมัยแสดงนัยถึงโครงสร้างความสัมพันธ์ของคนไทยในแต่ละช่วงเวลา ในจุดนี้ ซานดรา เคท ไม่ลังเลใจที่จะอธิบายว่า รูปแบบของจิตรกรรมฝาผนังของไทยที่เปลี่ยนแปลงไป แสดงถึงโครงสร้างทางสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปด้วย และจิตรกรรมฝาผนังที่วัดพุทธปทีปก็เป็นไปเช่นนั้นตามเจตจำนงค์ของศิลปิน ในส่วนของรูปแบบกลวิธีของศิลปะ ตะวันตกที่จิตรกรแห่งวัดพุทธปทีปเลือกสรรมาผสมผสาน ผู้เขียนก็วิเคราะห์ให้เราเห็นถึงความมุ่งหมายของศิลปินที่ทำเช่นนั้นได้กระจ่างชัด และเมื่อผู้เขียนอภิปรายในด้านความหมายและเนื้อหาของภาพเธอก็สามารถชี้แจงได้ชัดว่า เพราะเหตุใดเรื่องราวทั้งในประเทศไทยและในโลก หรือเรื่องราวที่ร่วมสมัย และพุทธประวัติ จึงเข้ามารวมเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้ได้ ข้อความในตอนท้ายที่ผู้วิเคราะห์คัดมานี้ มีบทสรุปที่ผู้เขียนเห็นว่าเป็นสิ่งที่มีคุณค่าที่สุดของผลงานจิตรกรรมนี้ นั่นก็คือการที่ศิลปินสามารถสร้างอดีตให้อยู่ในปัจจุบัน และสามารถทำให้ปัจจุบันที่ปรากฏอยู่ในงานศิลปะต่อหน้าผู้ชม กระตุ้นให้ผู้ชมตระหนักว่า โลกที่เป็นอยู่นี้มีมิติ มีแง่มุมที่แตกต่างหลากหลายซ้อนเหลื่อมกันอยู่ และผู้ชมในฐานะคนๆหนึ่งต้องตัดสินใจ และเลือกทางทำความเข้าใจโลกปัจจุบันด้วยมุมมองของตัวเอง หากสิ่งที่ซานดรา เคทกล่าวถึงนี้เป็นจุดมุ่งหมายที่ศิลปินต้องการแสดงออก การตีความของผู้วิจารณ์ก็ช่วยให้ความมุ่งหวังของศิลปินแจ่มชัดขึ้นอย่างยิ่ง

บทสรุปนี้แสดงทัศนะของผู้เขียนที่ค่อนไปในทางที่จะประเมินว่า ศิลปินกลุ่มนี้ประสบความสำเร็จในการที่จะสร้างงานให้เป็นไปตามมโนทัศน์ที่พวกเขาวางเอาไว้ หากเราพิจารณาตามลำดับขั้นตอนในการให้เหตุผลของผู้เขียนต่อรูปแบบ วิธีการ และกลวิธีที่ศิลปินแสดงออก ก็คงต้องยอมรับว่า การตีความและการประมวลเหตุผลที่ ซานดรา เคท ยกขึ้นมาอภิปรายนั้นสมเหตุผลและหนักแน่นด้วยความรู้และข้อมูล และหากเราพิจารณาความคิดของผู้เขียน เชื่อมโยงกับข้อความในตอนที่ผู้เขียนชี้ไปถึงพัฒนาการของพุทธศิลป์ และศิลปะแนวประเพณีใหม่ ซึ่งกำลังเติบโตในวงการศิลปะร่วมสมัยของไทยในขณะนั้น ก็อาจกล่าวได้ว่าผู้เขียนมีความโน้มเอียงที่จะรับว่า

งานจิตรกรรมแห่งวัดพุทธปทีปเป็นความสำเร็จทางศิลปะ ทั้งในแง่ของผลงานที่ปรากฏในต่างประเทศ และในแง่ของอิทธิพลทางความคิดต่อพัฒนาของศิลปะในทิศทางนี้ อย่างไรก็ตาม สิ่งที่ยังคงเป็นปัญหาอยู่บ้างก็คือ หากเราไม่พิจารณาแต่ด้านที่จิตรกรรมวัดพุทธปทีปเป็นงานศิลปะเท่านั้น แต่พิจารณาในแง่ของความสอดคล้องระหว่างผลงานนี้กับสถานที่ที่เป็นพุทธสถาน ซึ่งผู้เขียนก็กล่าวถึงไว้ในตอนต้นของบทความว่า ผลงานจิตรกรรมนี้ ค่อนไปในทางวุ่นวายและไม่สงบนิ่ง แม้ผู้เขียนจะอธิบายว่า สิ่งที่ปรากฏเช่นนั้นเป็นเจตจำนงของศิลปิน แต่คำอธิบายนี้อาจมีน้ำหนักน้อยเกินกว่าที่จะทำให้เห็นได้ว่า ผลงานของศิลปินมีความสอดคล้องกันดีกับพุทธสถาน อย่างไรก็ตามในประเด็นนี้ผู้เขียนก็ไม่ได้ละเลย ดังที่ปรากฏว่าในบางส่วนของวิทยานิพนธ์ของเธอได้รายงานความรู้สึกของคนจำนวนหนึ่งว่า ผลงานของศิลปินเป็นสาเหตุสำคัญที่ทำให้เกิดความรู้สึกไม่สงบนิ่งในบรรยากาศของพระอุโบสถวัดพุทธปทีป สิ่งที่ผู้เขียนกระตุ้นให้คิดต่อมาในประเด็นนี้ ก็มีความน่าสนใจไม่น้อยเช่นกัน เมื่อเธอพยายามที่จะตั้งคำถามว่า ความรู้สึกดังกล่าวนั้นเกิดจากการติดยึดกับความเคยชินที่มีต่อสิ่งที่เรียกว่า "ขนบ" หรือไม่ คำถามที่ผู้เขียนตั้งไว้นี้ มุ่งตรงไปสู่มาตรฐานของการตัดสินที่ผู้ชมจะเลือกยอมรับงานจิตรกรรมแนวใหม่ ที่เป็นการตีความต่อโลกปัจจุบัน ซึ่งศิลปินตั้งใจให้การตีความนี้ กระตุ้นให้เราตระหนักถึงคุณพระธรรมของพระพุทธองค์ หรือจะเลือกที่จะยึดถึงศิลปะแห่งอดีตที่เราคุ้นเคย ซึ่งนำความสงบมาสู่ความรู้สึกทางใจ อย่างไรก็ตามไม่ว่าผู้ชมจะยอมรับศิลปะของปัจจุบัน หรือยังเลือกที่จะติดยึดถึงขนบของศิลปะไทยในอดีต นั่นก็คือสิ่งที่ผู้ชมและผู้อ่านจะต้องเลือกว่าจะใช้เกณฑ์ใดในการตัดสิน ดังที่ ซานดรา เคท ได้กล่าวว่า นี่เป็นประเด็นสำคัญที่สุดที่เธอต้องการจะเสนอ

เมื่อพิจารณาบทวิจารณ์นี้ทั้งหมด สิ่งที่เห็นได้ชัดเจนที่สุดก็คือ ผู้เขียนได้ทำหน้าที่ของนักวิจารณ์ในแง่ของการตีความงานของศิลปินจากความรู้ที่เธอค้นคว้ามาอย่างลึกซึ้งในหลายด้าน จนทำให้บทวิจารณ์นี้มีความหนักแน่น และสามารถอธิบายต่องานศิลปะที่เชื่อมโยงไปสู่การอธิบายต่อความเป็นไปของสังคมโลก นอกจากนี้ บทวิจารณ์นี้ยังให้ข้อมูลเกี่ยวกับรูปแบบและกลวิธีของงานศิลปะทั้งไทยและตะวันตก อดีตและร่วมสมัย ซึ่งช่วยให้ผู้ชมและผู้อ่านเกิดความเข้าใจต่อกระบวนการและแนวคิดในการสร้างสรรค์ของศิลปินได้เป็นอย่างดี ที่สำคัญบทวิจารณ์นี้ทำหน้าที่ของการวิจารณ์ในการกระตุ้นให้ผู้อ่านได้ตระหนักถึงบทบาทของตัวเอง และย้อนทบทวนแนวคิดของตัวเองที่มีต่อศิลปะ และโลกที่มีทางเลือกอันหลากหลายนี้

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

ผลงานจิตรกรรมของพิชัย นิรันดร์

น.ณ ปากน้ำ

วงการจิตรกรรมสมัยใหม่ในเมืองไทย เพิ่งจะตื่นตัวเมื่อไม่กี่ปีมานี้เอง ขณะนี้พอจะนับตัวจิตรกรผู้เขียนภาพสมัยใหม่ได้ซึ่งมีอยู่ไม่กี่คนด้วยกัน ในจำนวนคนเพียงหยิบมือนี้มี พิชัย นิรันดร์ รวมอยู่ด้วยผู้หนึ่ง ผลงานของพิชัย นิรันดร์ ได้เคยนำออกแสดงในงานศิลปกรรมแห่งชาติ จนหยิบรางวัลเหรียญทองมาแล้ว และยังเคยแสดงร่วมกับกลุ่มศิลปินอื่นๆอีกหลายครั้ง เช่น เคยนำผลงานไปแสดงที่มาเลเซีย แสดงร่วมกับ 12 ศิลปินที่ อ.ส.ท. และก่อนที่จะแสดงเป็นส่วนตัวที่หอศิลปพญาไท เขาก็ได้ร่วมแสดงกับกลุ่มจิตรกรร่วมสมัยที่หอศิลปปทุมวัน อันเป็นระยะห่างกันไม่กี่เดือน

งานแสดงครั้งสุดท้าย อันเป็นผลงานส่วนตัวซึ่งเพิ่งจะจัดแสดงเป็นครั้งแรกที่หอศิลปพญาไท นับว่าได้เรียกความสนใจจากผู้เข้าชมพอสมควร ส่วนมากมักจะยกย่องและมีมุทิตาจิตในงานเหล่านั้นไม่มากก็น้อย นับว่าไม่เสียเที่ยวเปล่าที่ได้ไปชม เพราะว่าเป็นงานที่แปลกใหม่ไม่ข้องแวะกับคตินิยมใด ๆที่แสดงคุณลักษณะอันประจักษ์ชัดก็คือความเป็นตนของตนเองซึ่งจะหาได้ไม่ง่ายนักในยุคปัจจุบันนี้ ข้าพเจ้าเคยตั้งใจมานานแล้วที่จะเขียนแนะนำผลงานใหม่ๆของจิตรกรในยุคนี้ แต่จนแล้วจนเล่าก็ยังไม่มีโอกาสเพราะมักจะเห็นงานของหลายต่อหลายคนอยู่ประปรายตามงานแสดงต่าง ๆซึ่งยังจับลักษณะปัจเจกภาพไม่ได้อย่างถนัดชัดแจ้งนัก แต่ก็เกิดความนิยมในใจอยู่หลายคนด้วยกัน เช่น ผลงานของ ประยุทธ ฟักผล ดำรง วงศ์อุปราช ปรีชา อรชุนกะ พีระ พัฒนพีระเดช และประพันธ์ ศรีสุดา นอกจากนี้ยังมีคนอื่นๆอีกหลายคนซึ่งน่ายกย่องด้วยกันทั้งนั้น เมื่อได้ชมงานแสดงเดี่ยวของพิชัย นิรันดร์ เข้า จึงถือโอกาสแนะนำจิตรกรผู้นี้เป็นรายแรก และต่อไปเมื่อมีงานของคนอื่น ๆที่น่าสนใจแสดงเดี่ยวขึ้นบ้าง ถ้าเป็นงานดีน่าชมก็จะได้แนะนำให้รู้จักเป็นอันดับต่อไป...

...ภาพแรกชื่อ "มาจากไหน" เป็นภาพสีน้ำมันขนาดใหญ่ใช้เทคนิคสีบาง ๆฟู่กลมกลืนกันทั้งภาพ สีสดใสและสะอาด ภาพทั้งหมดดูเลือนลางคล้ายจมผลุดโผล่อยู่ในหมอก แต่หมอกอันนี้มิใช่หมอกธรรมชาติ ควรเป็นหมอกอันเกิดจากประสาทตาที่เหลือมกันอยู่ยังปรับไม่ได้โฟคัสเสียมากกว่า ในท่ามกลางสิ่งพร่าพรายซึ่งดูคลับคล้ายคลับคลากับมวลชีวิตเมื่อแรกกำเนิด บ้างก็ขดตัวงออยู่ในครรภ์ บ้างก็เติบโตเป็นทารก เห็นเนื้อเยื่อและน้ำเลี้ยงชีวิตฟูฟอง ทุกอย่างลอยอยู่ในกระแสธารของชีวิต ซึ่งเราไม่อาจรู้ว่าสิ่งเหล่านี้มาจากไหน แม้เบื้องล่างอันมีเศษกระดูกและสิ่งอันไร้สาระต่าง ๆตกตะกอนอยู่ เราก็ไม่อาจหยั่งไปถึงเบื้องปลายคืออนาคตว่าเป็นเช่นไรเช่นกัน

เมื่อได้ยืนอยู่เบื้องหน้ารูปนี้ แม้ว่าชื่ออันเป็นปริศนาจะไม่ถูกตั้งขึ้นมาเราก็อดที่จะนึกคิดในใจไม่ได้ว่า สรรพชีวิตเหล่านี้มาจากไหน มาได้ด้วยอย่างไร ควรจะถือว่าภาพนี้เป็นสาระทั้งเนื้อหาและรูปความคิดอันเป็นแก่นสารสำคัญสำหรับคนยุคนี้ที่หลงละเมอเพ้อพกหยิบฉวยเอาสิ่งปลอม ๆมาประดับตน แล้วอวดตัวทำได้ต่าง ๆนานา แท้จริงนั้นเราต่างไม่รู้ด้วยกันทั้งนั้นว่า ตนเองนั้นคือใคร มาจากไหน ภาพนี้เขียนด้วยวิธีแบบโรแมนติคผสมเอกซเพรสชั่นนิสม์ มีคติการจัดภาพแบบแอบแตรคปะปนอยู่ด้วย ควรนับว่า พิชัย นิรันดร์ ผู้เขียนภาพเป็นผู้ฉลาด สามารถนำคติอันเป็นสื่อกลางของวิธีการต่าง ๆมาผสมผสานให้เข้ากันได้อย่างเหมาะ

ภาพที่สอง "ไม่มีชื่อ" เป็นภาพซากนกและปลาอันตายตกตะกอนในแต่ละภพชาติของตน มองเห็นภพและสภาวะของอุปาทานอันก่อเนื่องเป็นภพมีส่วนเชื่อมสัมพันธ์กันอยู่ เห็นแล้วนึกถึงพระไตรลักษณ์ ทุกอย่างอย่าว่าแต่คนเลย แม้สัตว์และพืชย่อมล้วนแต่อยู่ในข่าย อนิจจัง ทุกขัง อนัตตา ด้วยกันทั้งสิ้น ดูภาพนี้ซึ่งเขียนในแนวสมัยใหม่ชวนให้คิดไปได้ต่างๆนานา ว่าถึงความงามในการจัดภาพ นับว่าเป็นเอกชวนให้พิจารณานานๆ อยากได้ภาพเหล่านี้ไปติดไว้ในวัด เพื่อเตือนใจให้สาธุชนได้เห็นถึงความไม่เป็นแก่นสารของชีวิต ซึ่งเบื้องปลายล้วนแต่ฝังซากของตัวเองทับถมกันเกลื่อนแผ่นดิน ไม่ผิดอะไรกับซากนกและปลาเหล่านี้ สำหรับสีในภาพนี้ตรงกันข้ามกับภาพแรกอย่างหน้ามือเป็นหลังมือ กล่าวคือภาพแรกใช้สีสะอาดบางๆเป็นสีฟ้า ชมพู และเหลืองหม่นอ่อนๆเจือจางอยู่ในสีขาวใส บ่งให้เห็นถึงสัญลักษณ์สิ่งแรกเกิด ส่วนภาพหลังใช้สีน้ำตาลหนักๆชวนให้คิดถึงความตายและซากอันปราศจากชีวิตซึ่งหันหลังให้กับความสดใสโดยสิ้นเชิง

ภาพที่สาม ชื่อ "ความต้องการ" เป็นภาพสีน้ำมันขนาดใหญ่ ระบายด้วยสีสะอาดใสเหมือนภาพที่หนึ่ง อันความต้องการหรือตัณหาก็คือตัวเดียวกัน มนุษยชาติเรานี้ต่างเวียนว่ายตายเกิดอยู่ใน เวทนา ตัณหา อุปาทาน ด้วยกันทั้งสิ้น นี่คือภาพสัญลักษณ์ของชีวิตแสดงถึงการ ดิ้นรนกระสันที่จะดำรงอยู่ในภพชาติของตน มีตัณหาคือความต้องการ เป็นนายกัปตันนำวิถี ดูภาพนี้แล้วก็เหมือนอ่านบทกวีเพราะๆที่บรรยายความเป็นไปของชีวิตด้วยเส้นและน้ำหนัก ชวนให้นึกถึงกาพย์ของ อังคาร กัลยาณพงศ์ ซึ่งพรรณาไว้ว่า

"ถึงภพหน้าฟ้าอื่น
ไม่ฟื้นขื้นชื่นใจใฝ่ฝัน
ฟอสซิลดิ้นผวาจาบัลย์
หินผานั้นจะเปื่อยเป็นดิน
เผาะเผาะน้ำค้างพร่างพราย
รินรินหลายสายกระแสสินธุ์
นองเนินไกรลาศศีขรินทร์
สิ้นสุดหล้าป่าหิมพานต์"

ภาพที่สี่ ชื่อ "วงกลม" หรือสังส ,รวัฏเขียนด้วยสีน้ำมันขนาดใหญ่ท่วมหัวเช่นเดียวกับภาพแรกๆ สีคล้ายภาพที่สอง มีข้อน่าตำหนิอยู่อย่างหนึ่งก็คือสีที่ล้อมรอบวงกลมใช้สีตัน หากใช้สีสะอาดก็จะดูงดงามมิใช่น้อย ทั้งๆที่ภาพภายในวงกลมเขียนอย่างจับจิตจับใจ พอมาถูกล้อมกรอบด้วยสีขุ่นๆ ก็เท่ากับไปทำลายเอกภาพของส่วนข้างในให้สะเทือนหวั่นไหวไปด้วย ข้อนี้หวังว่า พิชัย นิรันดร์ คงจะเข้าใจเจตนาดีของการติเพื่อก่อไว้ด้วย

ภาพสุดท้ายชื่อ "เดือนมืดในป่า" พอจะมองเห็นอารมณ์กวีของเขาอย่างถนัดชัดแจ้งในภาพนี้ เห็นอารมณ์ของป่า ดวงตาของสัตว์ร้าย ดวงดาว และตานกฮูก มีประกายแอบแฝงเร้นรับอยู่ในความมืด

น่าเสียดายสำหรับท่านที่ไม่มีโอกาสได้ชม เพราะจะได้มีโอกาสดูสีสันจากของจริงๆซึ่งชวนประทับใจมากกว่าภาพขาวดำนี้มากนัก อย่างไรก็ดีท่านที่ได้ชมเพียงภาพขาวดำก็คงจะประจักษ์ชัดแก่ตาของท่านเองแล้วว่า งานของเขามีค่าควรแก่การยกย่องเพียงไร

เพราะว่าข้าพเจ้าชื่นชมในผลงานเหล่านี้ จึงได้มีแก่ใจเขียนอารัมภบทให้ในสูจิบัตรงานแสดงของพิชัย นิรันดร์ จึงขอถือโอกาสคัดลอกอารัมภบทนั้นมาลงไว้ในตอนท้ายนี้ด้วย เพื่อให้การแนะนำผลงานของจิตรกรผู้นี้สมบูรณ์ยิ่งขึ้นดังนี้

"ภาวะนามธรรมของศิลปะเริ่มอุบัติขึ้น เมื่อทฤษฎีสีแสงในธรรมชาติได้วิวัฒนาการขึ้นสู่จุดอิ่มตัวสูงสุด คณาจารย์ จิตรกรต่างก็เผยแพร่ลัทธิตามคติความคิดเห็นของตน ล้วนแตกแขนงแปลกกันไปไม่มีที่สิ้นสุด คติเหล่านี้ล้วนเป็นปัจจยาการในโลกของสีโดยเฉพาะ หาได้ยึดถือของเก่าคือธรรมชาตินิยมและมโนภาพนิยม อันเคยยกย่องสืบต่อกันมาหลายศตวรรษนั้นไม่ นักอิมเพรสชั่นนิสม์เป็นกลุ่มผู้บุกเบิกยอมมอบกายถวายชีวิตให้แก่โลกของสี และบรรยากาศอันมีส่วนพัวพันกันอย่างแนบแน่นเป็นปฐม ต่อจากนั้นกลุ่มสัญชาติญาณป่าหรือที่เรียกกันว่าโฟเวอได้เร่งเร้าให้ชาวโลกรู้จักอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ของสี ซึ่งสามารถจะปลุกปั้นให้เป็นโลกจักรวาลแม้กระทั่งสิ่งอันเกิดในภวังคจิต หลักการอันนี้นักสังเคราะห์สีรุ่นใหม่ คือกลุ่มนาบิสนำมาปฏิรูปใหม่โดยจับเคล็ดลับปัจจยาการของสีจากรังสีแสงในบรรยากาศ ตลอดจนการเกิดและแดกดับของสีหนึ่งกับสีอีกสีหนึ่งมีภาพชาติต่อเนื่องกันตามนัยแห่งปฏิจจสมุปบาท กล่าวคือ สีใดสีหนึ่งเมื่อสถิตอยู่ในภาวะสีหนึ่งย่อมเปล่งภาวะภพชาติ ตัณหา อุปาทานของมันออกมาอย่างพร้อมมูล

สิ่งเหล่านี้แสดงออกด้วยรังสีในสเปคตรัมซึ่งจิตรกรจับเอามาร้อยกรองเป็นงานจิตรกรรมเพราะว่าแนวใหม่นี้มีทางออกอย่างกว้างไพศาล เปรียบเสมือนนทีที่ไหลสู่เวิ้งมหาสมุทร ย่อมไม่อาจหยั่งถึงขอบเขตความสิ้นสุดของมันได้ จิตรกรแห่งยุคสมัยนี้ จึงตัดกังวลในคณปลิโพธ คือการถือกลุ่มคณะเหมือนแต่ก่อน ณ บัดนี้งานศิลปะได้ถูกปลดปล่อยจากความพิชาญ และการบงการของศาสนา และแม้กระทั่งกรอบข้อบังคับของนักวิจารณ์ศิลปะ นั่นก็คือเมื่อจิตรกรเข้าถึงสัญลักษณ์และอารมณ์นามธรรมของสีทั้งลีลาอัตโนมัติในน้ำหนักแสงเงา โดยไม่ยอมให้อายตนะทั้งปวงคอยรายงานความรู้สึกอันมากระทบใจ แล้วคอยรายงานสมองว่าควรจะเป็นอย่างนั้นอย่างนี้ หามิได้ จิตอันได้รับการอบรมในสุนทรียะอิสระอันมีสีเป็นประธาน ย่อมครอบงำด้วยภูตัตถตารมณ์ หาได้ยินดียินร้ายในรูปและสัญญาเก่าๆไม่ ความอหังการและมมังการก็ย่อมจะถูกปลดปล่อยไปเสียด้วยเพราะภาวะอันก่อรูปและสัญญาต่างๆล้วนเป็นอนิจจังเสียทั้งนั้น ความเป็นอนัตตาของงานศิลปะ ก็คือการทิ้งรูปแบบและความเชื่อดึกดำบรรพ์ลงไป มาสู่ภาวะใหม่คือรูปารมณ์ และศิลปะชนิดนี้เรียกกันว่าศิลปะนิรรูป

ขึ้นชื่อว่างานศิลปะก็ย่อมต้องอาศัยการฝึกฝนทั้งฝีมือและรสนิยมโดยฝึกปรือเสมอมิได้ว่างเว้น แม้ดูเผินๆว่าศิลปะแนวใหม่นี้จะไม่ยึดถือรูปหรือเหตุบันดาลใจใดๆ นอกจากภพในภวังคจิตหรือความผสานกันโดยอัตโนมัติของสี โดยมีสุนทรียะที่ฝึกฝนแล้วเป็นเครื่องบงการ เช่นเดียวกับวลีต่างๆอันเปล่งออกมาจากแถวแนวอันยาวเหยียดของเพลงซิมโฟนี่ เป็นกลไกอันพิสดารเหลือจะพรรณนาให้เข้าใจง่ายๆ แม้การเข้าถึงเพียงชั่วระยะฉาบฉวย ผู้ได้รับการฝึกมาดีแล้วย่อมได้เปรียบ

กว่าผู้ไม่คุ้นเคยมาก่อนอย่างแน่นอน อย่างไรก็ดี ความแปร่งปร่าของศิลปะทั้งปวงย่อมจะมีจุดหยั่งเหมือนหูของนักดนตรีย่อมจับได้ฉับพลันว่า อะไรเพี้ยนอะไรผสานกันเป็นเลิศ

ข้อนี้ในภาพเขียนก็ฉันนั้น งานที่ดีย่อมขึ้นอยู่กับความมีวสีของจิตรกร และจิตรกรที่ดีย่อมจะยึดมั่นในคติปัจเจกภาพของตนเป็นใหญ่ หาได้หวั่นไหวต่อโลกธรรมทั้งปวงไม่ ข้าพเจ้ามั่นใจว่าเมื่อทุกท่านได้เห็นผลงานของพิชัย นิรันดร์ แล้วก็คงจะยอมรับว่าเขาคือ จิตรกร อันคู่ควรแก่การยกย่องในยุคปัจจุบันนี้ และทุกสิ่งทุกอย่างอันเป็นคุณสมบัติของจิตรกรที่ดีดังที่ข้าพเจ้าพรรณนามานั้น เขามีอยู่อย่างครบถ้วนในตัวและแม้ในผลงานเหล่านี้ด้วยแล้ว

คำนำนี้ ข้าพเจ้าได้เขียนให้แก่จิตรกรไทยผู้รักและมีเจตน์จำนงอันแรงกล้าที่จะสร้างสรรค์ผลงานให้ดีเด่นทั้งฝีมือ เทคนิค และความคิด แม้ว่างานเหล่านี้อาจจะมิใช่ผลงานที่สุกงอมของเขาซึ่งเป็นเพียงระยะเริ่มผลิตเมล็ดดมออกมาเท่านั้น ถึงกระนั้นเมื่อท่านผู้อ่านได้เห็นผลงานที่ดีพิมพ์ประกอบด้วยนี้ก็คงจะประจักษ์ชัดแก่ใจตนเองว่า ข้าพเจ้ามิได้กล่าวเกินความจริงไปเลยแม้แต่น้อย

ที่มา: ประยูร อุลุชาฎะ. "ผลงานจิตรกรรมของพิชัย นิรันดร์." **ศิลปทัศน์,** พระนคร : โอเดียนสโตร์ 2511 หน้า 277-291.

บทวิเคราะห์

ในแวดวงทัศนศิลป์ไทย ประยูร อุลุชาฎะ เป็นจิตรกรอาวุโสที่ได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรม) ในปี 2535 ในวงวิชาการเขาเป็นที่รู้จักในฐานะผู้รอบรู้เรื่องประวัติศาสตร์ และโบราณคดี จนแม้แต่เรื่องโหราศาสตร์ เขาก็มีความจัดเจนเป็นผู้รอบรู้ด้วยเช่นกัน ในด้านของงานเขียน ความที่เป็นผู้รักการอ่านและการเขียนมาตั้งแต่ยังเยาว์[1] กอรปกับความผันผวนในช่วงชีวิตที่ไม่เอื้อต่อการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมที่เขารัก จึงมีส่วนผลักดันให้ประยูรนำความรู้มาถ่ายทอดเป็นงานเขียนที่มีคุณค่ามากมายภายใต้นามแฝงต่างๆ[2] น.ณ ปากน้ำ เป็นหนึ่งในนามปากกาที่รู้จักกันมากที่สุด ซึ่งใช้ในการเขียนบทวิจารณ์ บทความทางโบราณคดีและประวัติศาสตร์ โดยเริ่มครั้งแรกในหนังสือชาวกรุง ปี 2500

โดยทั่วไปแล้ว ก่อนที่นักวิจารณ์จะลงมือเขียนว่าด้วยผลงานของศิลปินผู้ใดผู้หนึ่ง เขาก็มักจะมองเห็นประกาย หรือความพร่ามัวบางจุดในผลงานของศิลปินผู้นั้นอย่างชัดเจนเสียก่อน บทวิจารณ์ที่ยกมาตอนต้นก็เช่นกัน หากสิ่งที่เป็นคุณลักษณ์สำคัญในบทวิจารณ์ของ น.ณ ปากน้ำ ไม่ได้อยู่ที่การชี้ถึงความเด่นและข้อด้อยของศิลปิน แต่เป็นความสามารถในการสร้างภาพพจน์อันชวนให้คล้อยตามงานจิตรกรรมด้วยภาษาที่เป็นกลั่นกรองแล้ว จนแม้สีซึ่งเป็นคุณสมบัติของวัตถุที่ต้องสัมผัสด้วยตา น.ณ ปากน้ำ ก็เติมเต็มลงในภาพที่เกิดขึ้นในใจได้จากการบรรยายด้วยตัวอักษร ผู้เขียนกล่าวไว้ในตอนต้นและบทสรุปของบทวิจารณ์นี้ว่า จิตรกรได้สร้างปัจเจกภาพในงานของตัวเองขึ้นมา และการใช้สีก็ดูจะเป็นปัจจัยสำคัญ หากปราศจากซึ่งภาษาที่จะถ่ายทอดให้เราสัมผัสสีได้ด้วยใจแล้ว ผู้เขียนก็ย่อมไม่อาจชี้ถึงคุณลักษณ์นั้นในงานของศิลปินได้เลย

ในด้านการวิเคราะห์เนื้องาน ผู้เขียนดูจะยึดหลักการของการสร้างเอกภาพเพื่อให้เกิดผลทางสุนทรีย์ แต่โดยรวมก็ไม่ใช่การวิเคราะห์เจาะลึกองค์ประกอบ หรือกลวิธีสร้างภาพของศิลปินแต่อย่างใด หากบรรยายถึงผลของภาพอย่างกว้างๆ น่าสังเกตว่า ในจุดที่บรรยายถึงภาพของศิลปินในตอนต้น (ซึ่งไม่ใช่ในส่วนของการยกคำนำจากสูจิบัตร) ผู้เขียนใช้คำที่สื่อความไม่ซับซ้อนจนแม้ในเรื่องของเทคนิคด้านการใช้สีก็เป็นคำง่ายๆซึ่งผู้ไม่มีความรู้เฉพาะทางก็เข้าใจได้ โดยเฉพาะในจุดที่ติติงจิตรกร เหตุผลที่ให้ก็เป็นคำที่ตรงออกมาจากสามัญสำนึก ในขณะเดียวกัน เมื่อกล่าวถึงผลของภาพที่สะเทือนไปถึงเนื้อหาและความคิด ผู้เขียนก็ใช้คำมาสร้างภาพพจน์ให้มีชีวิตชีวา จนความบางตอนเราอาจเห็นภาพอันน่าตระหนก หรือในความบางตอนที่เป็นนามธรรมก็โยงเอาแง่คิดทางพุทธศาสนามาช่วยตีความสัญลักษณ์ และความบางตอนที่ต้องใช้จินตนาการสูง

---

[1] ดู ประยูร อุลุชาฎะ. "น.ณ ปากน้ำ ศิลปินตลอดชีวิต" สูจิบัตรประกอบการแสดงนิทรรศการเชิดชูเกียรติศิลปินอาวุโส พุทธศักราช 2537. หน้า101

[2] นามปากกาที่ผู้วิจารณ์ใช้ในการเขียนมีดังนี้ พลูหลวง ลุ่มเจริญศรัทธา กเวลชในบูร เอ.พี. พีชเชอร์ โอลธี นายซีเนียร์ ดู ประยูร อุลุชาฎะ. "ประวัติการแสดงงานและผลงาน." อ้างแล้ว หน้า109.

ยากที่เล่าภาพพจน์ด้วยเรื่อง ก็ยกร้อยกรองของกวีขึ้นมาช่วยเทียบเคียงให้เห็นภาพชัดขึ้น ความสลับซับซ้อนของคำในช่วงนี้กล่าวได้ว่า มีระดับความสั่นไหวของความหมายอย่างยิ่งทีเดียว

สิ่งที่น่าสังเกตอีกประการหนึ่งก็คือ เนื้อความในบทวิจารณ์นี้ดูแบ่งออกเป็น 2 ช่วง ที่เชื่อมต่อกันได้ไม่สนิทนัก การเขียนถึงงานของศิลปินคนเดียวกันชุดเดียวกันถึง 2 ครั้งนี้ ทำให้น้ำเสียงที่เปล่งออกมาในแต่ละตอนต่างกันไปบ้าง แม้สำนวนการเขียนจะปรากฏชัดว่าเป็นผู้เขียนคนเดียวกัน รอยสะดุดที่เกิดขึ้นนี้ส่วนหนึ่งอยู่ในจุดประสงค์ของผู้เขียนนั่นเอง ความที่คัดมาจากสูจิบัตรดูเหมือนผู้เขียนต้องการจะบรรยายถึงพัฒนาการของโลกศิลปะร่วมสมัยที่ก้าวหน้าออกไปไกล ซึ่งจิตรกรที่กล่าวถึงในตอนต้นมีส่วนเข้าร่วมในกระแสนั้น เนื้อความที่สื่อกว้างออกไปนี้ นัยหนึ่งก็คือความพยายามของผู้เขียนที่จะสรุปว่า ศิลปินกำลังแสวงหาความก้าวหน้าและกำลังก้าวไปในทิศทางที่เชื่อมต่อกับความเป็นไปของโลก ในขณะเดียวกัน เนื้อความในตอนต้นที่แยกย่อยลงในงานของศิลปินแต่ละชิ้นก็ไม่อาจรวมกำลังกันเชื่อมต่อเข้ากับคำและความที่กว้างใหญ่ไพศาลในตอนท้ายได้ จึงเป็นที่น่าเสียดายที่ความหมายอันงดงามในตอนต้นไม่ได้บทสรุปที่มารับกันให้เหมาะเจาะสอดคล้อง อย่างไรก็ดาม สิ่งที่น่าสนใจในความตอนท้ายนี้อยู่ที่ความน่าตื่นใจกับคำทางพุทธปรัชญาที่ถ่าโถมมาเชื่อมต่อเป็นปฏิกิริยากับความหมายของโลกศิลปะ จากรังสีของแสงในบรรยากาศมาสู่การเกิดและแตกดับตามกฏปฏิจจสมุปบาท จากการมองเห็นภาพอันกรอบขึ้นจากสีไปสู่การปลดปล่อยรูปและสัญญาให้จิตใจสามารถเข้าถึงภาวะที่เป็นนามธรรม คำอธิบายเหล่านี้ เมื่ออ่านอย่างผาดเผินก็อาจดูเหมือนเป็นการเล่นคำ แต่หากพินิจให้ดีแล้ว คำอธิบายนี้ก็คือการชี้ถึงกุญแจดอกสำคัญที่ประวัติศาสตร์ของจิตรกรรมก้าวจากโลกของการสร้างภาพไปสู่โลกของนามธรรม ซึ่งกุญแจดอกนั้นก็คือ ปฏิกิริยาของสีที่สร้างรูปหรือสลายรูปให้กลายเป็นภาพนามธรรมนั่นเอง น่าเสียดายที่การสื่อความหมายในความตอนท้ายซึ่งมีความอลังการนี้ ยากเกินกว่าที่จะสื่อความให้กระบวนการอันสลับซับซ้อนมีความกระจ่างชัดและเข้าใจได้โดยไม่ต้องอรรถาธิบายเพิ่มเติม

ในบทวิจารณ์นี้ แม้ผู้เขียนจะแสดงความชื่นชมงานของจิตกรไว้มาก แต่ผู้วิจารณ์ก็ไม่ได้ยกย่องศิลปินจนเกินตัว ในจุดที่มีข้อติติงผู้เขียนก็ไม่ลังเลที่จะชี้แจง และให้เหตุผลกำกับไว้อย่างตรงไปตรงมา ทั้งในตอนท้ายของบทความ การประเมินคุณค่าก็เลือกสรรคำมาใช้ไม่สูงเกินจริงและไม่ต่ำจนบั่นทอนจิตใจของจิตรกร แต่ฟังดูเหมือนกับเป็นการถ่อมตัวแทนศิลปิน และเป็นการหนุนให้กำลังใจในการพัฒนางานต่อไปข้างหน้า ดังที่เขาย้ำในตอนท้ายว่า "จิตรกรที่ดีย่อมจะยึดมั่นในคติปัจเจกภาพของตน หาได้หวั่นไหวต่อโลกธรรมทั้งปวงไม่" สำหรับผู้เขียนที่สามารถครอบครองภาษาเช่น น.ณ ปากน้ำ คำกล่าวประเมินค่าที่ระบุว่า ผลงานของศิลปินครั้งนี้ยังไม่ใช่ผลงานที่ "สุกงอม" หากเป็นเมล็ดดมที่เริ่มผลิออก จึงไม่ใช่การตำหนิติติง หากเป็นการยกงานของศิลปินมาวางไว้ในตำแหน่งอันเป็นที่แจ้ง ให้ผู้ชมเฝ้าติดตามการเจริญงอกงามของจิตรกรผู้นี้ และ ณ พื้นที่อันเป็นสาธารณะนี้ ประยูร อุลุชาฎะ ได้บรรลุกิจของนักวิจารณ์อย่างสมบูรณ์แล้ว

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล,วันทนีย์ ศิริพัฒนานันทกูร : ผู้วิเคราะห์

ระลึกถึง จ่าง แซ่ตั้ง

สมพร รอดบุญ

ปูชนียบุคคลสำคัญท่านหนึ่งที่ต้องการจารึกไว้ในประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่ของไทยคือ จ่าง แซ่ตั้ง ศิลปินและกวีผู้ใช้ชีวิตแบบสมถะเรียบง่ายแต่ผลงานสร้างสรรค์ทางด้านศิลปะของท่านเป็นพลังสำคัญที่ทำให้วิวัฒนาการทางด้านศิลปะสมัยใหม่ของไทยมีความเป็นเอกลักษณ์พิเศษแตกต่างไปจากชาติอื่นๆในแถบภาคพื้นเอเชียอาคเนย์ ถึงแม้ว่าจ่างจะศึกษาศิลปะและฝึกฝนด้วยตนเองมาโดยตลอดก็ตาม แต่ทัศนคติในการทำงานของท่านนั้นมีสาระสำคัญต่อวงการศึกษาศิลปะอย่างมาก ท่านได้เคยกล่าวว่าการเขียนรูปหรือการทำงานศิลปะนั้น สื่อสำคัญอยู่ที่การริเริ่มสร้างสรรค์ด้วยปัญญาและสมองของเรา คำกล่าวนี้ทำให้นึกถึงหลักธรรมที่สามารถนำมาใช้ประยุกต์กับการปฏิบัติงานศิลปะได้เช่นกัน นั่นคือการสร้างด้วยสติสัมปชัญญะและการสร้างด้วยปัญญา ซึ่งในความเป็นจริงนั้นผู้ใกล้ชิดกับจ่างหลายท่านได้เล่าให้ฟังว่า การทำงานศิลปะของจ่างเป็นการเจริญธรรมอย่างหนึ่ง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงทศวรรษ 2490 และ 2500 ผลงานที่ผลิตขึ้นส่วนใหญ่มีลักษณะเป็นนามธรรม

งานศิลปะแนวนามธรรมของจ่างในช่วงระยะเวลาดังกล่าวมีการแสดงออกซึ่งพลังแห่งความรู้สึกและจิตวิญญาณที่สมบูรณ์ที่สุด และอาจกล่าวได้ว่าในช่วงเวลานี้จ่างเป็นศิลปินไทยคนเดียวที่เขียนภาพแนวนามธรรมโดยมีรากฐานที่มาจากรากเหง้าทางด้านวัฒนธรรมของจีน ซึ่งเป็นวัฒนธรรมเก่าแก่ดั้งเดิมของบรรพบุรุษและครอบครัวของเขา จ่างมีความสนใจในธรรมชาติ ปรัชญาจีนและบทกวี นอกจากนี้การทำงานของเขายังมีความสัมพันธ์กับพุทธศาสนาลัทธิเซ็นและลัทธิเต๋า จากการได้พูดคุยกับสมาชิกในครอบครัวของจ่างทำให้ทราบว่าการทำสมาธิก่อนที่จะลงมือเขียนภาพนั้นเป็นสิ่งสำคัญสำหรับศิลปินท่านนี้มาก ดังนั้นพลังในการทำงานของจ่างจะเห็นได้จากการใช้ฝีแปรงลากเป็นเส้นที่สามารถเคลื่อนไหวได้อย่างเสรี การตวัดเส้นหรือการลากเส้นนั้นเป็นไปอย่างฉับพลันคล่องแคล่ว เป็นการรวมใจและมือให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ศิลปะการเขียนอักษรจีนก็เป็นอีกส่วนหนึ่งที่ให้ความบันดาลใจแก่การทำงานของจ่าง ภาพเขียนในแนวนามธรรมที่ปรากฏไม่เพียงแต่จะเผยให้เห็นถึงความรู้สึกอันล้ำลึกเท่านั้น แต่ยังเป็นเสมือนภาษาสากลที่สามารถสื่อให้เข้าใจได้จากการใช้ เส้น รูปทรง และสีที่มีพลังอันแรงกล้าผสมผสานกับความรู้สึกที่ละเอียดอ่อน ส่วนภาพเหมือนของจ่างซึ่งเขียนขึ้นตั้งแต่ปี พ.ศ. 2497 จนกระทั่งถึงปี พ.ศ. 2530 เป็นเสมือนการบันทึกชีวิตภาวะอารมณ์ความรู้สึกในช่วงเวลาต่างกัน ภาวะของความยากลำบากในการดำรงชีวิตของจ่างเป็นภาวะที่เต็มไปด้วยความกดดัน อันเป็นสาเหตุของการนำมาสู่การทำงานที่ดูรุนแรงและเต็มไปด้วยพลังความรู้สึก เราสามารถสัมผัสกับชีวิตได้จากการอ่านความรู้สึกที่แฝงอยู่บนใบหน้าแววตาของศิลปิน การใช้ สี น้ำหนักแสงเงา และฝีแปรงทำให้ภาพมีทั้งความน่ากลัว ความลึกลับ ความทรนง ความหนักแน่น ความสิ้นหวัง ความมั่นใจ ความท้อแท้ ความหวาดระแวง ความสุข ความทุกข์ ความผ่อนคลาย และความสนุกสนานคละเคล้ากันอย่าง

หลากหลายและมีรสชาติ ภาพเหมือนของจ่างสะท้อนภาพชีวิตทั้งในแง่บวกและแง่ลบ เสมือนไฟชีวิตที่มีความสว่างเจิดจ้า ร้อนแรง และมืดมนอันเป็นความหม่นหมองและความทุกข์ที่แท้จริง

ภาพเหมือนของจ่างทั้งหมดทำให้ผู้เขียนต้องหยุดคิดพิจารณาถึงสภาวะชีวิตมนุษย์ แก่นสาร และสาระสำคัญของชีวิตที่แท้จริงนั้นคืออะไร ภาพเหมือนของจ่างเป็นเสมือนสัญลักษณ์ที่แสดงสัจธรรมของชีวิตซึ่งมีความชัดเจนและความสมบูรณ์ ภาพเหมือนเหล่านั้นมีความหลากหลายในเทคนิค และรูปแบบที่เหมือนจริง รูปแบบที่เป็นกึ่งนามธรรมและนามธรรม เมื่อกล่าวถึงเทคนิคจะเห็นได้ว่ามีการใช้วัสดุที่สอดคล้องกับเทคนิค ไม่ว่าจะเป็นการปาดป้ายสี การแต้มจุด หรือการขีดเส้นเพียงแผ่วเบาบนพื้นที่ว่าง ล้วนสะท้อนให้เห็นถึงจังหวะของอารมณ์ความรู้สึก ตลอดจนจิตวิญญาณของศิลปิน ซึ่งมีผลกระทบทางด้านจิตวิญญาณอย่างสูง ภาพเหมือนทั้งหมดของจ่างเมื่อนำมาจัดวางเรียงรายต่อเนื่องกันนั้น เปรียบเสมือนการตั้งคำถามที่ว่า "ฉันคือใคร" เป็นคำถามที่ท้าทายให้ผู้ดูต้องถามตนเอง และพิจารณาถึงความเป็นอัตลักษณ์ เป็นคำถามในเชิงปริศนาซึ่งศิลปินไม่ต้องการคำตอบ แต่ผู้ดูเท่านั้นที่ต้องคิดและตอบตนเอง ในระหว่างปี พ.ศ. 2538 และ 2539 นั้น ศูนย์เอเชีย มูลนิธิญี่ปุ่นในกรุงโตเกียว ได้จัดนิทรรศการศิลปะสมัยใหม่ของประเทศแถบเอเชียชื่อ Asian Modernism ขึ้น ผู้จัดได้นำศิลปะแนวนามธรรม รวมทั้งภาพเหมือนของตนเองของจ่างไปแสดงพร้อมกับงานศิลปะไทยชั้นบรมครูท่านอื่นๆ ณ ประเทศญี่ปุ่น อินโดนีเซีย และฟิลิปปินส์ จากการวิเคราะห์เปรียบเทียบวิวัฒนาการทางด้านศิลปะแนวนามธรรมจากยุโรปและอเมริกา เช่น ศิลปะแนวแอ็บสแตรคเอ็กซเพรสชั่นนิสม์ (Abstract Expressionism) ได้เข้ามามีบทบาท และมีอิทธิพลต่อวิวัฒนาการของศิลปะสมัยใหม่ในประเทศดังกล่าวมากในช่วงทศวรรษ 2500 และ 2510 แต่ในกรณีของไทยนั้น ในขณะที่กระแสอิทธิพลของตะวันตกกำลังมาแรง จ่างสร้างสรรค์ศิลปะแนวนามธรรมโดยมิได้รับอิทธิพลทางความคิดหรือแบบอย่างของตะวันตกแต่ประการใด ตามที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้นว่า รูปแบบของศิลปะแนวนามธรรมของจ่างได้ความบันดาลใจและมีที่มาจากรากฐานทางวัฒนธรรมของจีน ซึ่งมีความผูกพันอย่างใกล้ชิดกับชีวิตและการทำงานของศิลปิน ภาพเขียนนามธรรมของจ่างมักมีขนาดใหญ่ สีที่ใช้ก็จะเป็นเพียงสีขาวดำและมีความหนายากต่อการเก็บรักษา บางครั้งท่านเขียนภาพโดยใช้สีขาวบนพื้นสีขาว และสีดำบนพื้นสีดำ ฝีแปรงที่บดขยี้หรือป้ายตวัดบนผืนผ้าใบมีการใช้จังหวะอารมณ์ความรู้สึก และแม้กระทั่งพื้นที่อันว่างเปล่าที่ปรากฏในงานสะท้อนให้เห็นถึงจิตวิญญาณของความเป็นตะวันออกอย่างชัดเจน

ในขณะที่จ่างยังมีชีวิตอยู่นั้น แม้ว่าการสร้างสรรค์ศิลปะของเขาจะไม่เป็นที่ยอมรับของคนบางกลุ่ม แต่การไม่ยอมรับมิได้เป็นผลเสียแต่ประการใด ในทางตรงกันข้าม เมื่อกาลเวลาผ่านไปการทำงานซึ่งเป็นลักษณะทวนกระแสของศิลปะซึ่งเป็นที่นิยมในขณะนั้นกลับเป็นตัวที่บ่งบอกให้เห็นถึงความเป็นเอกลักษณ์ ความเป็นตัวตนที่แท้จริงของศิลปะ และความเป็นต้นฉบับของศิลปะงานนามธรรมของจ่างมีคุณค่าทางประวัติศาสตร์ศิลปะของไทยและเอเชียอาคเนย์ ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาและต้องสงวนรักษาไว้เป็นอย่างดีเพื่อชนรุ่นหลังจะได้มีโอกาสชื่นชมต่อไป เมื่อย้อนกลับมาดูงานภาพเหมือนของจ่างอีกครั้ง จะเห็นได้ว่าการเขียนภาพของท่านจะมีลักษณะ

ของการทำงานที่เป็นแบบไม่ย่ำอยู่กับที่ มีการใช้รูปแบบและเทคนิคเปลี่ยนกลับไปกลับมาโดยตลอด จ่างจะไม่ยึดมั่นอยู่กับรูปแบบวิธีการหรือรูปทรงภายนอกที่ปรากฏ คุณสมบัติที่แท้จริงองศิลปินย่อมจะไม่ยึดติดอยู่กับสิ่งดังกล่าวซึ่งมักจะเป็นตัวก่อให้เกิดอุปสรรคในการสร้างสรรค์ เพราะเหตุว่า ศิลปินไม่สามารถหลีกเลี่ยงกฎเกณฑ์เหล่านั้น ทำให้ขาดซึ่งอิสรภาพและเป็นหนทางที่ปิดกั้นมิให้ศิลปินได้เข้าถึงสัจธรรมของชีวิต ดังนั้นการลากเส้นหรือการตวัดพู่กันในแต่ละครั้งของจ่างจะแฝงไว้ด้วยพลังความมั่นคง เป็นไปอย่างรวดเร็ว และเด็ดขาด เป็นการถ่ายทอดภาวะของจิตที่บริสุทธิ์ในช่วงปฏิบัติงาน หลุดพ้นจากพันธนาการใดๆทั้งสิ้น จ่างใช้จิตวิญญาณของตนเข้าสัมผัสกับธรรมชาติและสิ่งต่างๆที่เขียน หลักการสำคัญของศิลปินท่านนี้อีกประการหนึ่งคือ การถ่ายทอดวิญญาณของสิ่งที่เขียน ส่วนสิ่งที่ไม่อาจจะมองข้ามไปได้นั้นคือการใช้ฝีแปรง ทีพู่กันและการจุดด้วยปากกาหรือดินสอมักจะประสานกลมกลืนไปกับการเคลื่อนไหว เปรียบเสมือนชีวิตที่ต้องดำเนินไป ในกรณีของจ่างนั้น เทคนิคในการเขียนภาพ หรือความงามที่ปรากฏมิใช่สิ่งสำคัญที่สุดจิตใจต่างหากเป็นเรื่องที่แสดงความเป็นสัจธรรมโดยตรง นอกจากนี้ บทกวีของจ่างบางบทมีการใช้ภาษาซึ่งเป็นคำง่ายๆในลักษณะซ้ำๆกัน หากนำบทกวีเหล่านั้นมาเปรียบเทียบกับศิลปะแนวคอนเซพท์ชัวล ในปัจจุบัน ภาษาที่ใช้จะเป็นสื่อกระตุ้นและนำให้ผู้อ่านเกิดคำถามขึ้นในใจ แง่ที่ว่าความเป็นศิลปินนั้นขึ้นอยู่กับอะไร แน่นอน คงไม่มีสถาบันหรือค่านิยมตามกระแสของศิลปะ หรือการยอมรับของสังคมในช่วงขณะหนึ่งขณะใด แต่ด้วยจิตวิญญาณของความเป็นศิลปินอย่างแท้จริงเท่านั้นที่อยู่เหนือขอบเขตมิติของกาลเวลา สถานที่ หรือกฎเกณฑ์ใดๆทั้งสิ้น ผลงานสร้างสรรค์ของจ่างเกิดจากความรัก ความศรัทธา ตลอดจนการรู้คุณค่าของศิลปะ ดังนั้นความเป็นศิลปินของจ่างจึงเป็นที่ประจักษ์ และผลงานของท่านยังเป็นคุณูปการต่อการศึกษาทางด้านศิลปะ และวงการศิลปกรรมร่วมสมัยของไทยต่อไปอีกนานเท่านาน

ที่มา: สมพร รอดบุญ. "ระลึกถึง จ่าง แซ่ตั้ง." สูจิบัตรประกอบนิทรรศการ "จ่าง แซ่ตั้ง ก็คือจ่าง แซ่ตั้ง." (21 มีนาคม – 9 เมษายน 2543) เดอะเมอร์คิวรี่ อาร์ต แกลเลอรี่, กรุงเทพฯ.

บทวิเคราะห์

งานเขียนที่คัดมาข้างต้นเป็นบทความประกอบการแสดงงานนิทรรศการ "จ่าง แซ่ตั้ง ก็คือ จ่าง แซ่ตั้ง"[1] ผู้วิจารณ์คือ สมพร รอดบุญ อาจารย์ นักวิชาการ และภัณฑารักษ์ระดับแนวหน้าของวงการทัศนศิลป์ไทย ผลงานด้านการเขียนของเธอมักจะพบได้ในสูจิบัตรของนิทรรศการที่เธอมีส่วนผลักดันและสนับสนุนให้ศิลปินไทยมีโอกาสเผยแพร่ผลงานทั้งในระดับประเทศและระดับนานาชาติ จากประสบการณ์ในการทำงานกับวงการศิลปะร่วมสมัยมาเป็นเวลานาน ข้อเขียนของเธอจึงมีคุณค่าแก่การศึกษาและมักมีคำแนะนำที่ชวนให้ผู้อ่านต้องพิจารณาใคร่ครวญอยู่เสมอ บทวิจารณ์ที่ยกมาข้างต้นนี้ก็เช่นกัน ที่เป็นหนึ่งในผลงานจำนวนมากของเธอที่มีความโดดเด่น

สมพรได้เชื่อมโยงให้เห็นว่ามีปัจจัยหลักอยู่ 3 ประการ ที่ส่งผลต่อทัศนคติและวิธีการแสดงออกทางศิลปะของศิลปินผู้นี้ ที่แตกต่างไปจากศิลปินในยุคเดียวกัน ประการแรกคือ รากเหง้าทางวัฒนธรรม ประการที่สองคือ ปรัชญาทางพุทธศาสนา และประการสุดท้ายคือ ปัจจัยทางเศรษฐกิจภายในครอบครัว ในการบรรยายถึงปัจจัยทั้ง 3 ประการนี้ เธอได้ให้ข้อมูลภูมิหลังและทิศทางของวงการศิลปะในช่วงชีวิตของศิลปินแทรกไว้โดยตลอด และที่สำคัญผู้เขียนได้วิเคราะห์ลึกลงไปถึงแนวทางในการสร้างสรรค์ของจ่างอย่างละเอียด การที่ศิลปินสะท้อนตัวตนจากปรัชญาในการมองโลกและการดำรงชีวิตออกมาด้วยรูปแบบนามธรรมนั้น ผู้เขียนก็ชี้ได้ชัดว่า มโนทัศน์ดังกล่าวไม่ได้เป็นเพียงแค่แนวคิดหรือรูปแบบในการแสดงออก แต่เป็นมุมมองที่กว้างและไกลออกไป ปรัชญาตะวันออกได้กลายมาเป็นปรัชญาชีวิตที่ศิลปินผสมผสานอย่างกลมกลืนจนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน อีกประเด็นหนึ่งที่ผู้เขียนสามารถนำมาถ่ายทอดได้อย่างน่าประทับใจก็คือ การที่ศิลปินเปลี่ยนปัญหาของชีวิตให้กลายเป็นพลังในการแสดงออกได้อย่างรุนแรงและเต็มไปด้วยความรู้สึก จนอาจกล่าวได้ว่า เมื่อเราได้อ่านข้อเขียนนี้แล้ว ก็ยิ่งทำให้เห็นคุณค่าและความหมายในผลงานของศิลปินได้อย่างถ่องแท้

ในด้านเทคนิค จะเห็นได้ว่าสมพรให้ความสำคัญในเรื่องนี้ไว้สูง เธอพยายามชี้ให้เห็นว่ากลวิธีในการแสดงออกที่หลากหลายคือลักษณะเด่นในผลงานของจ่าง และการที่ศิลปินไม่ติดยึดอยู่กับรูปแบบเดิมๆนั้น ทำให้ผลงานของเขามีเสน่ห์น่าติดตาม โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เทคนิคการใช้พู่กันวาดภาพขาวดำที่แสดงออกถึงพลังในศิลปะแบบตะวันออก เป็นสิ่งที่เธออธิบายความได้ด้วยภาษาง่ายๆไม่ซับซ้อน จนเราเข้าใจได้ว่า เพราะเหตุใดศิลปินผู้นี้จึงมีความโดดเด่นและมีลักษณะเฉพาะตัวในงานสูง

ในข้อเขียนที่ไม่ยาวนักชิ้นนี้ เป็นสิ่งที่น่าชื่นชมผู้เขียนที่สามารถวิเคราะห์ให้เหตุผลสนับสนุนและอธิบายถึงสาระสำคัญที่แฝงอยู่ภายในงานได้อย่างกระชับครบถ้วน นี่คงเป็นการยืนยันให้เห็นถึงประสบการณ์และความสามารถในการสื่อความของเธอ ทั้งยังแสดงให้เห็นถึงวุฒิภาวะ

---

[1] นิทรรศการครั้งนี้เป็นการรวบรวมผลงานภาพใบหน้าของจ่างจำนวน 400 ชิ้น นี้ จ่าง แซ่ตั้ง สร้างขึ้นระหว่าง พ.ศ. 2497-2530

ของผู้เขียนที่เข้าใจโลกของศิลปะและโลกแห่งความจริง หากพิจารณาทั้งบทความให้ดีแล้ว เราคงเข้าใจผู้เขียนได้ไม่ยากว่า การเขียนบทวิจารณ์ครั้งนี้ นอกจากผู้เขียนต้องการจะชี้ให้เห็นถึงประกายในผลงานของศิลปินแล้ว ผู้เขียนยังต้องการสื่อความกับคนในวงการทัศนศิลป์อีกด้วย เพราะประวัติชีวิตของศิลปินอาจเอื้อประโยชน์ในแง่ของวิธีคิด วิธีการสร้างสรรค์ และเป็นตัวอย่างที่ดีให้แก่ศิลปินรุ่นหลังในการเรียนรู้และค้นหาแนวทางในการสร้างงานของตนอย่างไม่ท้อถอย เราอาจสรุปได้ว่า ความโดดเด่นของบทวิจารณ์นี้ก็คือ คำอธิบายที่ว่า ผลงานของจ่างไม่ได้เป็นเพียงวัตถุทางศิลปะ หากเป็นหนทางที่สะท้อนถึงจิตใจอันแข็งแกร่งแน่วแน่ของศิลปิน และหากศิลปะจะมีคุณค่าอื่นใด ก็คงเป็นคุณค่าทางจิตใจที่ผู้ชมสามารถรับได้จากการชมงานศิลปะนั่นเอง และนี่คือคุณค่าทางปัญญาที่นักวิจารณ์คนหนึ่งได้ฝากไว้ในงานเขียนอันจะเป็นสมบัติของสังคมไปอีกตราบนานเท่านาน

วันทนีย์ ศิริพัฒนานันทกูร : ผู้วิเคราะห์

“จาก “จันทร์เอ๋ยจันทร์เจ้าฯ” ถึง “กระท่อม” ของประเทือง เอมเจริญ.”

พิษณุ ศุภ.

ครับ ตามที่ได้สัญญากันไว้ว่าจะได้พูดถึงงานศิลปะของคุณประเทือง เอมเจริญ กันในสัปดาห์นี้ ก็เป็นอันตกลงด้วยความเต็มใจและมั่นใจหลังจากที่ได้ไปชมผลงานจริงๆมาแล้วที่สถาบันวัฒนธรรมเยอรมันซึ่งจะเปิดแสดงจนถึงวันที่ ๑๒ เมษายน ประการแรกผมมั่นใจว่างานศิลปะของคุณประเทือง เอมเจริญ มีคุณค่าควรแก่การวิจารณ์ และในประการที่สองผมเชื่อมั่นว่าไม่ว่าผมจะวิจารณ์ไปอย่างไร คุณประเทืองก็ยังคงเป็นคุณประเทืองไม่เปลี่ยนแปลง ไม่ว่าผมจะชมหรือตำหนิติเตียนคุณประเทืองก็คงไม่ยินดียินร้ายให้เป็นที่ปริเวทนาแต่อย่างไร เมื่อเป็นเช่นนี้ ผมจึงคิดว่า การพูดถึงความจริงด้วยเหตุผล จึงน่าจะเกิดประโยชน์ยิ่งไปกว่าคำสรรเสริญเยินยอหรือคำติเตียนทั้งแก่ตัวคุณประเทืองเอง ประชาชนทั่วไป และตัวผมเอง

การที่ได้พูดถึงชีวิตของคุณประเทืองอย่างยืดยาวไปแล้วนั้น ก็เพื่อที่จะปูพื้นให้เข้าใจถึงงานศิลปะของคุณประเทืองได้ง่ายขึ้น เพราะว่าผลงานของคุณประเทืองอยู่ในประเภทที่มีเนื้อหาทางการแสดงออกในทางด้านอารมณ์และความรู้สึกจากจิตใจ ประสบการณ์ของชีวิตที่สั่งสมอยู่ในตัวศิลปิน จึงเป็นเนื้อหาที่จะต้องสัมพันธ์กับการแสดงออกทางศิลปะอย่างแนบแน่น สภาพแวดล้อมของศิลปินเป็นอย่างไรก็น่าจะสะท้อนให้เห็นออกมาในผลงานนั้นๆ ใครที่รู้จักชีวิตของคุณประเทืองก็จะเข้าใจถึงงานศิลปของคุณประเทืองได้ไม่ยากนักเหมือนกับเราได้เห็นรูปรองเท้าคู่เก่าของวินเซนต์ แวนก๊อก เราเข้าใจถึงชีวิตที่แสนลำเค็ญของเขาได้

งานศิลปะของคุณประเทือง มีลักษณะเป็นภาพของการแสดงทรรศนะด้วยการรวบรวมจากประสบการณ์ในชีวิตของคุณประเทืองหลายๆ ด้าน เช่น จากธรรมชาติ จากความสับสนวุ่นวายในสังคม จากชีวิตในอดีตอันลำเค็ญ และจากความคิดฝัน รวบรวมแล้วแสดงความคิดเห็น ต่างๆที่ประสบมาไว้ในภาพเดียวกัน ด้วยรูปแบบและวิธีการที่เป็นสากล และเป็นตัวของคุณประเทืองเอง

ในด้านเนื้อหาเรื่องราวที่คุณประเทืองเสนอในงานศิลปะในระยะแรกๆ นั้น คุณประเทืองเคยบอกอยู่เสมอว่าได้ศึกษาศิลปะด้วยตนเองจากธรรมชาติ จากดวงอาทิตย์ สิ่งเหล่านี้ถ้ามองดูในฐานะที่ศิลปินเป็นเพียงมนุษย์เล็กๆ คนหนึ่งในจักรวาลนี้ การที่จะหยิบจับความยิ่งใหญ่ของธรรมชาติ และพลังของจักรวาลอันลี้ลับให้ผู้อื่นได้เห็นเป็นภาพในงานศิลปะ จึงเป็นเรื่องที่ยากและห่างไกลจากความสามารถของมนุษย์เกินไป บางครั้งจึงดูเป็นการกล่าวถึงเพื่อให้ดูขลังๆ เล่นเท่านั้นเอง

ทีนี้ถ้าจะพูดถึงธรรมชาติ ก็จะต้องตีปัญหาให้แตกว่า ธรรมชาติในทรรศนะของศิลปินนั้นคืออะไร และธรรมชาติที่จะใช้แสดงออกนั้นเป็นส่วนไหน กำหนดขอบเขตลงไปให้ชัดเจน เพราะธรรมชาตินั้นมีความหมายกว้างขวาง อะไรๆ ก็ธรรมชาติไปเสียทั้งนั้น

คนจีนโบราณนั้น ท่านได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้ที่ยอมรับในธรรมชาติเป็นอย่างยิ่ง จิตรกรจีนได้แสดงทรรศนะที่ตนมีต่อธรรมชาติในภาพเขียนของเขาด้วยการยอมรับความยิ่งใหญ่ของธรรมชาติ ในลักษณะของรูปแบบที่ง่ายๆ ธรรมดาๆ เช่น รูปภูเขา น้ำตก ลำธาร ต้นไม้ แต่

สิ่งง่ายๆ เหล่านี้เองต่างหากที่ทำให้คนดูเกิดจินตนาการไปถึงธรรมชาติอันยิ่งใหญ่ ความสัมพันธ์กันระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ และความกลมกลืนกันของทุกสรรพสิ่งในจักรวาล การพูดง่ายๆ ก็คือ จิตรกรจีนนั้นเขียนเพียงภูเขาลูกเดียว ก้อนหินก้อนเดียว ต้นไผ่สักต้นหนึ่งก็สามารถบอกถึงความยิ่งใหญ่ของธรรมชาติในจักรวาลนี้ได้

งานศิลปะของคุณประเทืองในชุดแรกๆนั้น จึงมองเห็นได้ถึงการตั้งจุดมุ่งหมายในเนื้อหาที่สูง และอยู่ห่างไกลจากธรรมชาติของตนเองมากเกินไป ผลงานจึงเป็นเพียงภาพของการแสดงออกถึงพละกำลังของธรรมชาติ ขาดความลึกซึ้งและยากแก่การประเมินคุณค่า ที่ผมพูดเช่นนี้ก็เพราะว่า คุณประเทืองนั้นผ่านชีวิตอันแสนเข็ญ ได้พบกับสิ่งต่างๆ ด้วยตนเอง การที่คุณประเทืองจะได้สะท้อนถึงสภาพของชีวิตการต่อสู้จึงน่าจะเป็นความจริงแท้ที่คุณประเทืองรู้สึกได้มากที่สุด การแสดงออกด้วยภาพของพลังดวงอาทิตย์ ความเป็นไปในจักรวาลจึงเป็นเหมือนภาพเขียนที่ขู่คนดูด้วยคำพูดที่ลึกซึ้ง เป็นปรัชญามากกว่าที่จะพูดกันด้วยภาษาชาวบ้าน พูดง่ายๆ และกินใจ

แต่ในระยะหลังช่วงสี่ห้าปีที่ผ่านมานี้ คุณประเทืองได้กำหนดช่วงเวลาของการทำงานขึ้นโดยตั้งเป้าหมายในการเสนอเนื้อหาในมุมใดมุมหนึ่งที่คุณประเทืองได้เจาะจงเลือก วิธีการเช่นนี้ผมคิดว่าเป็นวิธีการทำงานศิลปะที่ถูกต้อง กล่าวคือตั้งจุดมุ่งหมายไว้ก่อน แล้วดำเนินการตามขั้นตอนเพื่อให้บรรลุถึงเป้าหมายที่ต้องการ

ในช่วงปี พ.ศ. ๒๕๑๙ คุณประเทืองได้เจาะจงที่จะเสนอเรื่องราวของชีวิตผู้คนในยุคที่สังคมประชาธิปไตยกำลังเบิกบาน ด้วยภาพที่เสนอปัญหาของสังคมอันพิกลพิการนับว่าเป็นผลมาจากการเศรษฐกิจและการเมือง และในช่วง ปี พ.ศ. ๒๕๒๐ ภาพชุดที่กำลังเปิดแสดงอยู่นี้ก็เช่นกัน ที่คุณประเทืองตั้งเป้าหมายที่จะออกไปธุดงค์เดียวดันดั้นอยู่ในกระท่อมโดดเดี่ยวกลางทุ่งนาหนองแขมเป็นเวลาสี่เดือนกว่า เพื่อบันทึกความเคลื่อนไหวความเปลี่ยนแปลงของทุ่งนา ตั้งแต่ชาวนาไถหว่าน ข้าวกล้าเขียวขจีไปทั้งทุ่งนาแล้วก็ออกรวงเหลืองอร่าม และในฤดูเก็บเกี่ยวเมื่อลมหนาวโชยมา ภาพเขียนชุดนี้นอกจากจะบันทึกความเปลี่ยนแปลงของฤดูกาล แล้วก็ยังได้บันทึกถึงชีวิตและหยาดเหงื่อของชาวนา โดยได้เสนอภาพเหล่านั้นอย่างลึกซึ้งแอบแฝงอยู่ในรายละเอียดต่างๆในภาพ ผลงานชุดนี้จึงเป็นการกำหนดขอบเขตของความคิดไม่ให้กระเจิดกระเจิงออกไป และแสดงให้เห็นถึงการเน้นเจาะจงในเนื้อหาสาระที่จริงจังชัดเจนขึ้นของคุณประเทือง

ดังนั้นข้อที่น่าสังเกตก็คือ การเลือกขอบเขตของเนื้อหาในการทำงานก็ยังต้องมีข้อแม้ว่าจะต้องคำนึงถึงการเลือกลักษณะของรูปแบบที่เหมาะสมในการแสดงออกอีกด้วย ในกรณีนี้ผมอยากจะเปรียบเทียบผลงาน ๒ ชิ้นของคุณประเทืองที่มีรูปแบบต่างกัน ชิ้นแรกเป็นผลงานของในปี ๒๕๑๕ ชื่อ "จันทร์เอ๋ยจันทร์เจ้า ขอข้าวให้ข้ากิน" ได้นำออกแสดงเมื่อเดือนตุลาคม ๒๕๑๘ ที่หอศิลป พีระศรี กับผลงานที่นำมาแสดงในครั้งนี้ชื่อ "กระท่อมหมายเลข ๕" ดูกันด้านเนื้อหาโดยกว้างขวางแล้วจะเห็นได้ว่าทั้งสองภาพนี้เสนอเรื่องราวของชีวิตเหมือนกัน แต่แตกต่างกันที่ลักษณะของการเน้นเรื่องราว ในรูปแรกนั้นเน้นถึงปัญหาสังคม เป็นภาพของเด็กอดโซที่คอยความเมตตาจากเพื่อนมนุษย์พร้อมด้วยจานข้าวที่ว่างเปล่าวางอยู่ข้างหน้า เบื้องหลังของเด็กเป็น

ความสับสนวุ่นวาย และมีดวงจันทร์อยู่เป็นสัญลักษณ์แห่งความหวังและเมตตา จานอันว่างเปล่าวางอยู่ในองค์ประกอบที่เด่นชัดเป็นคำตอบของภาพว่า ความหวังยังคงเป็นความหวังซึ่งไม่มีทางจะเป็นความจริงขึ้นมาได้ คุณประเทืองเลยตั้งชื่อว่า "จันทร์เอ๋ยจันทร์เจ้า ขอข้าวให้ข้ากิน" เป็นการประชดประชันให้เห็นว่า ในเมื่อมนุษย์ด้วยกันยังขาดความเมตตาต่อกันแล้ว ก็ไปขอสิ่งที่อยู่สูงส่งขึ้นไปคือดวงจันทร์ ซึ่งเป็นความหวังเท่านั้น เพราะดวงจันทร์ไม่อาจจะทำให้ท้องใครอิ่มได้เลย

การเสนอเนื้อหาที่เป็นการบอกเล่าเรื่องราวเช่นนี้ ในทางศิลปะประเภททัศนศิลป์แล้วถือว่ามีส่วนทำให้เรื่องราวนั้นแบ่งแยกความสนใจในสาระของศิลปะไปเสีย ศิลปะแขนงนี้ท่านให้จดจำไว้ว่า ทำอย่างไรจึงจะเสนอเรื่องราวให้น้อยลงแต่แฝงเนื้อหาสาระอันลึกซึ้งได้ การบอกเรื่องราวในภาพเขียนว่าเป็นรูปใครกำลังทำอะไร ในภาพนี้ดูจะเป็นไปเพื่อประกอบเรื่องราวในวรรณกรรม หรือภาพบันทึกเหตุการณ์เสียมากกว่า

ทีนี้ทางด้านรูปแบบที่แสดงออกรูปทรงของเด็กที่กำหนดให้นั่งอยู่กลางภาพนั้น มีลักษณะก้ำกึ่งระหว่างความเป็นจริงในธรรมชาติกับลักษณะที่ดัดแปลงให้เป็นรูปทางสัญลักษณ์ จึงทำให้มองไม่เห็นในสภาวะที่เป็นจริง และไม่แน่ใจว่ารูปทรงของเด็กที่เน้นให้มีลักษณะเกินความจริงนั้นจะเป็นชีวิตจริงไปได้อย่างไร และที่สำคัญก็คือขาดความสมบูรณ์ทางด้านโครงสร้างของรูปคน ปัญหาทางด้านความงามในศิลปะจึงติดตามมา

อีกประการหนึ่งรูปเด็กกับส่วนที่เป็นพื้นหลังขาดความสัมพันธ์ต่อกัน ด้วยรูปเด็กนั้นเป็นรูปที่มาจากแบบเหมือนจริง แต่ในพื้นหลังเป็นลักษณะของความคิดพ้นจากจินตนาการของคุณประเทืองเองเป็นเส้นขดไปงอมา ความไม่สมบูรณ์ในรูปแบบเหล่านี้จึงอาจวินิจฉัยได้ว่าเป็นผลมาจากการกำหนดให้เสนอเรื่องราวที่เด่นชัดเกินไปนั่นเอง

ทีนี้มาดูรูปที่สองที่ชื่อ "กระท่อมหมายเลข ๕" เป็นรูปกระท่อมชาวนาเด่นอยู่กลางภาพข้างบนเป็นเนื้อที่ว่างของท้องฟ้า จะเห็นว่าการเสนอเรื่องราวของภาพนี้เป็นไปอย่างง่ายๆ แต่เป็นภาพของความจริงที่ได้เคยพบเห็นอยู่ ความลึกซึ้งจะเกิดขึ้นต่อเมื่อเราได้มองดูด้วยความสังเกตด้วยความพินิจพิเคราะห์ กระท่อมชาวนาเก่าๆ หลังนี้คุณประเทืองต้องการให้เป็นสัญลักษณ์ เป็นตัวแทนของชาวนาซึ่งมีชีวิตอยู่อย่างสันโดษ ต้องต่อสู้อย่างโดดเดี่ยวท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงของธรรมชาติ ความเก่าของกระท่อมได้เน้นถึงการต่อสู้ของชาวนาที่เกิดขึ้นอย่างนี้มาแล้วทุกสมัย

ความรู้สึกต่างๆนี้เกิดขึ้นได้จากรูปแบบต่างๆทางศิลปะ เช่นการใช้สีเรียบง่ายเป็นโครงสีน้ำเงินเข้มบอกถึงความเศร้าสร้อย ความเวิ้งว้าง การวางองค์ประกอบของกระท่อมกลางความว่างเปล่ามีท้องฟ้าอันเวิ้งว้างอยู่เบื้องบนเน้นถึงความสันโดษ การต่อสู้โดยลำพังของชาวนา คนด้านรูปทรงของกระท่อมนั้น มีลักษณะง่ายๆ ไม่งดงามอย่างกระท่อมที่จะอยู่อาศัยได้ แต่เป็นรูปทรงที่ผสมกับบุคลิกลักษณะของคุณประเทืองโดยเฉพาะ มีลักษณะเหมือนกับสิ่งที่มีชีวิตที่เหน็ดเหนื่อยจากการงาน ค้อมร่างกายสู่พื้นดิน รูปทรงแบบนี้ให้ความรู้สึกที่ต่ำต้อยเจียมตัว ในรายละเอียดของกระท่อมนั้นก็เป็นการบันทึกถึงความเปลี่ยนแปลงด้วยกาลเวลา ด้วยเปลวแดด ด้วย

สายฝน และลมหนาว จะเห็นได้จากลักษณะความเคลื่อนไหวของเส้นที่บอกถึงการต่อสู้ด้วยความอดทน

สรุปแล้วการเสนอเรื่องราวแต่น้อยในภาพชุดท้องนาของคุณประเทืองในครั้งนี้ เรียกได้ว่าเป็นความก้าวหน้าที่จะต้องติดตามต่อไป ทั้งเนื้อหาที่เข้มข้น และรูปแบบที่ชัดเจนขึ้น... รูปที่เด่นที่สุดนอกจากรูป "กระท่อม" ที่ได้กล่าวมาแล้วก็ยังมีอีกรูปหนึ่งคือ "กล้าสีเขียว" ซึ่งได้แสดงให้เห็นถึงพลังความกว้างไกลของต้นกล้าสีเขียว เป็นพลังของความอุดมในผืนดิน นอกจากนี้ก็มีรูปที่อยู่ในอันดับรองลงไปคือ "ข้าวเปลือกสีทอง" "คลื่นข้าวเปลือก" และ "ลมกลางคืน"

มีสิ่งที่ขอฝากเป็นข้อคิดสำหรับการแสดงภาพเขียนในครั้งนี้ ก็คือจำนวนภาพที่นำออกแสดงมากเกินไป บางภาพนั้นมีสาระมีความประณีตน้อยเกินไปที่จะนำออกแสดงเช่นรูป "ขึ้น ๑๕ ค่ำ" "ทุ่งนา" "ย่ำค่ำ" "ตกปลา" และ "สะพาน" ภาพเหล่านี้ยังเสนอจุดมุ่งหมายไม่ชัดเจน จึงมีส่วนทำลายภาพอื่น ๆ ให้ลดความเข้มข้นลงไปด้วย ในการแสดงครั้งต่อไป ผมขอเสนอให้คุณประเทืองได้คัดเลือกผลงานไม่ต้องมากนัก แต่มีจุดมุ่งหมายชัดเจนดังเช่นรูป "กระท่อมหมายเลข ๕" กับ "กล้าสีเขียว" ให้ผมมาดูเพียง ๒ รูปเท่านี้ ผมก็อิ่มใจพอแล้วครับ

ที่มา: พิษณุ ศุภ "จาก 'จันทร์เอ๋ยจันทร์เจ้าฯ' ถึง 'กระท่อม' ของประเทือง เอมเจริญ." **สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์** ปีที่ 24 ฉบับที่ 40 (เมษายน 2521) : 30-32.

บทวิเคราะห์

พิษณุ ศุภ เป็นนามปากกาของพิษณุ ศุภนิมิตร ที่ใช้ในการเขียนบทวิจารณ์ศิลปะ และงานเขียนเรื่องสั้น ความสนใจต่อการเขียนของนักวิจารณ์ท่านนี้มีมาตั้งแต่ยังเป็นนักศึกษา ในด้านทัศนศิลป์ พิษณุ ศุภ เริ่มบทบาทในฐานะ ศิลปินภาพพิมพ์ ที่มีผลงานได้รับรางวัลในระดับเหรียญทองถึงสองครั้งจากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ รวมทั้งรางวัลจากการประกวดอื่นๆ อีกมากมาย และเขายังเป็นอาจารย์สอนศิลปะในสถาบันที่เขาจบการศึกษามา คือที่ คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ความรักในการเขียนพอๆกับงานศิลปะทำให้เขาสนใจเขียนบทความและบทวิจารณ์มาตั้งแต่ยังเรียนอยู่ในมหาวิทยาลัย โดยมีผลงานการวิจารณ์ในหนังสือรับน้องใหม่ของมหาวิทยาลัยบ้าง และส่งออกมาตีพิมพ์ในหนังสือพิมพ์บ้าง ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2516 แต่ พิษณุ ศุภ เริ่มเป็นที่รู้จักในฐานะนักวิจารณ์ศิลปะเมื่อเขาเขียนลงในสยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์เป็นประจำตั้งแต่ปี พ.ศ. 2520 และนับแต่นั้นเขาก็มีผลงานสม่ำเสมอต่อเนื่องยาวนานที่สุดคนหนึ่งในวงการวิจารณ์ กล่าวได้ว่านักวิจารณ์ท่านนี้ได้สะสมประสบการณ์ด้านการเขียนและการวิจารณ์งานทัศนศิลป์ไว้ไม่น้อย และต้องนับว่า พิษณุ ศุภ เป็นผู้มีบทบาทซ้อนกันหลายฐานะในวงการทัศนศิลป์ บทบาทที่ซ้อนเหลื่อมในบุคคลคนเดียวกัน จึงไม่ใช่เรื่องง่ายดายนักสำหรับนักวิจารณ์ท่านนี้ในการที่จะรักษาอุดมคติของความเป็นกลางในการวิจารณ์ไว้ โดยไม่คำนึงถึงผลกระทบต่อตัวผู้วิจารณ์เอง หรือต่อกลุ่มศิลปิน และสถาบันศิลปะที่ผู้วิจารณ์มีส่วนเกี่ยวข้องใกล้ชิดด้วย

ในด้านแนวทางของการวิจารณ์งานศิลปะ พิษณุ ศุภ ให้ความสำคัญต่อรูปแบบในการแสดงออกที่เน้นผลทางสุนทรีย์จากความเป็นเอกภาพขององค์ประกอบศิลป์เป็นประการหลัก แม้เขาจะให้ความสำคัญต่อเนื้อหาของงานศิลปะด้วยก็ตาม แต่เขาก็มีทัศนะที่ว่า เนื้อหาในทางทัศนศิลป์ไม่ควรเป็นเนื้อหาเชิงพรรณนา และควรเป็นการสรุปแนวเรื่องซึ่งแฝงความหมายไว้เท่านั้น เพื่อไม่ให้เกิดความเยิ่นเย้อ หรือเกิดปัญหาในการจัดรูปแบบทางองค์ประกอบของภาพ การที่เขาให้ความสำคัญต่อผลทางสุนทรีย์จากรูปแบบการแสดงออกมากกว่าคุณค่าในด้านเนื้อหา และใช้แนวทางนี้ในการวิจารณ์ประเมินคุณค่างานศิลปะโดยรวม ย่อมก่อให้เกิดปฏิกิริยาโต้แย้งจากกลุ่มศิลปินและนักวิจารณ์ที่มีความสนใจในงานศิลปะที่เน้นด้านของเนื้อหาเรื่องราว แนวความคิดและการวิจารณ์ของ พิษณุ ศุภ จึงได้รับการวิจารณ์อย่างรุนแรงว่าขาดความเป็นกลาง และขาดวิสัยทัศน์ที่จะประเมินคุณค่าศิลปะที่เน้นเนื้อหาเรื่องราวของชีวิต และสังคม และโน้มเอียงไปในทางที่

สนับสนุนแต่คุณค่าด้านสุนทรีย์เท่านั้น [1] อย่างไรก็ดาม นักวิจารณ์ท่านนี้มีส่วนสำคัญในการสร้างความมั่นคงให้แก่วงการวิจารณ์ทั้งจากปริมาณงานวิจารณ์ที่สม่ำเสมอตลอดระยะเวลากว่า 20 ปี และจากความเชื่อมั่นในความคิดซึ่งเขาตอกย้ำอยู่เสมอว่า *"การกล่าวถึงผลงานทัศนศิลป์โดยที่ไม่พูดถึงรูปแบบของการแสดงออกในเชิงศิลปะดูจะไม่เป็นการถูกต้องเพราะเนื้อหาเรื่องราวแต่อย่างเดียวไม่อาจจะแสดงออกถึงความเป็นศิลปะแบบทัศนศิลป์ได้"*[2]

การวิจารณ์ผลงานของประเทือง เอมเจริญ ในช่วงปี พ.ศ. 2521 เป็นเรื่องที่ทำได้ไม่ง่ายนักสำหรับ พิษณุ ศุภ ทั้งนี้เพราะเหตุว่า ตลอดช่วงเวลาของความตึงเครียดในสังคมไทย ระหว่าง ปี พ.ศ. 2516 ถึง พ.ศ. 2519 ประเทือง เอมเจริญได้รับผลกระทบทางจิตใจจากเหตุการณ์ทางการเมือง และได้สร้างผลงานศิลปะที่ใช้เรื่องราวจากเหตุการณ์ทางสังคมเพื่อสะท้อนความทุกข์ยากของประชาชนและเพื่อแสดงความคิดเห็นในด้านการเมือง ผลงานของประเทืองจึงมักถูกจัดอยู่ในกลุ่ม *"ศิลปะเพื่อชีวิต"* ภายหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 ความขัดแย้งทางความคิดระหว่างกลุ่มนักวิจารณ์ที่สนับสนุนแนวคิด *"ศิลปะเพื่อศิลปะ"* กับกลุ่มที่เห็นด้วยกับ *"ศิลปะเพื่อชีวิต"* ก็ปรากฏชัดเจนขึ้นในวงการวิจารณ์ทัศนศิลป์ จากจุดยืนของ พิษณุ ศุภ ที่มองสุนทรียภาพในงานศิลปะเป็นเรื่องสำคัญ เขาจึงมักถูกจัดอยู่ในกลุ่มที่สนับสนุน *"ศิลปะเพื่อศิลปะ"* ดังนั้นการวิจารณ์ผลงานของประเทืองในช่วงเวลาดังกล่าวจึงเป็นสิ่งท้าทายสติปัญญาของนักวิจารณ์ไม่น้อยในการที่จะแสดงให้เห็นว่า กรอบความคิดทางศิลปะใดก็ตามที่ถูกกำหนดขึ้นนั้น หาใช่อุปสรรคในการชื่นชม และการแสดงความคิดเห็นต่องานศิลปะไม่ พิษณุ ศุภ คงจะตระหนักถึงความขัดแย้งทางความคิดในช่วงเวลานั้นเป็นอย่างดี เขาจึงแสดงความมั่นใจต่อคุณค่าในผลงานของศิลปินที่เขาจะวิจารณ์ไว้สูง ด้วยการเขียนบทความบรรยายถึงความเป็นมาและความยากลำบากในการดำรงชีวิตของประเทืองในฐานะศิลปินเอาไว้หนึ่งสัปดาห์ล่วงหน้าก่อนที่ศิลปินจะนำผลงานออกแสดง และประกาศต่อสาธารณะว่าจะวิจารณ์ผลงานของศิลปินผู้นี้ ทั้งที่ยังไม่ได้เห็นนิทรรศการเลยด้วยซ้ำ [3] เมื่อเขาเขียนบทวิจารณ์ *"จาก "จันทร์เอ๋ยจันทร์เจ้าฯ" ถึงกระท่อมของ ประเทือง เอมเจริญ"* เขาก็ยังย้ำถึงความมั่นใจในคุณค่าของผลงานของศิลปินเสียแต่แรก เป็นการแสดงความตั้งใจจริงในการวิจารณ์ และยังแสดงความเชื่อมั่นว่า การวิจารณ์ที่แสดงความคิดเห็นด้วยเหตุผลนั้นจะเป็นประโยชน์ต่อทุกฝ่าย

จากการตั้งชื่อบทวิจารณ์ชิ้นนี้ก็ทำให้เราเห็นเจตนาของผู้วิจารณ์ที่ไม่ได้มุ่งแต่จะประเมินคุณค่าผลงานของศิลปินที่กำลังจัดแสดงอยู่ หากแสดงให้เห็นว่าผู้วิจารณ์ตั้งใจที่จะวิเคราะห์พัฒนาการในงานของศิลปิน เพื่อนำไปสู่ข้อสรุปในตอนท้ายและเพื่อชี้ให้เห็นว่าแนวทางในการ

---

[1] บทความที่วิจารณ์แนวคิดของ พิษณุ ศุภ อย่างรุนแรงปรากฏชัดเจนในบทความของ เฉลิมชัย กรับทอง (นามแฝง) "ความคิด พิษณุ ศุภ นักวิจารณ์แห่งทศวรรษ" โลกศิลปะ ปีที่ 1 ฉบับที่ 3 (เมษายน 2524) : 52-56

[2] พิษณุ ศุภ. "<u>แนวทางการพัฒนาศิลปกรรมของประเทือง เอมเจริญ</u>" บ้านและสวน ปีที่ 5 ฉบับที่ 52 (ธันวาคม 2523) : 92

[3] ดู พิษณุ ศุภ. "<u>ประเทือง เอมเจริญ ผู้สร้างศิลปะเพื่อชีวิตตัวจริง</u>" สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ปีที่ 24 ฉบับที่ 35 (26 มิถุนายน 2521) : 30-32

สร้างสรรค์ในลักษณะใดที่ทำให้ศิลปินสามารถสร้างผลงานที่มีคุณค่าสูงขึ้นมาได้ และอะไรที่เป็นข้อด้อยในการสร้างสรรค์ของศิลปินที่ผ่านมา

ผู้วิจารณ์อาศัยข้อมูลเชิงภววิสัยที่เกี่ยวข้องกับการสร้างงานของศิลปินจากการติดตามชมผลงานของศิลปินมาโดยตลอด เขาจึงสามารถวิเคราะห์งานของศิลปินย้อนกลับไปได้ลึกและสามารถให้เหตุผลต่อการวิจารณ์ของเขาได้อย่างหนักแน่น ในบางตอนก็สามารถยกตัวอย่างงานศิลปะของวัฒนธรรมอื่นที่มีแนวเรื่องเดียวกันขึ้นมาเทียบให้เห็นประเด็นของการวิจารณ์ได้อย่างเด่นชัด แม้ พิษณุ ศุภ จะได้ชื่อว่าเป็นนักวิจารณ์ที่สนใจต่อรูปแบบและความงามในงานศิลปะเป็นหลัก แต่จากบทวิจารณ์ชิ้นนี้ได้แสดงให้เห็นว่า เขาไม่ได้ละเลยความสำคัญของเรื่องราวเนื้อหาในงานศิลปะแต่อย่างใด ทั้งยังตั้งประเด็นการวิจารณ์ตามข้อเท็จจริงที่ว่า ประสบการณ์ในชีวิตของศิลปินเป็นแรงบันดาลใจ และเป็นพลังที่สำคัญในการสร้างสรรค์ ยิ่งกว่านั้น ผู้วิจารณ์ยังย้ำด้วยว่าความสำเร็จในผลงานระยะหลังๆ ของศิลปินส่วนหนึ่งเกิดขึ้นจากการเดินเข้าไปหาประสบการณ์ตรงต่อสิ่งที่ศิลปินต้องการจะถ่ายทอดเพื่อสัมผัสรับเอาความรู้สึก ซึมซับเอาข้อมูลที่เป็นรูปธรรมที่หนักแน่นเพียงพอต่อการสร้างสรรค์

ประเด็นสำคัญของบทวิจารณ์นี้อยู่ที่ข้อเสนอของผู้วิจารณ์ที่ต้องการชี้ให้เห็นปัญหาในการสร้างสรรค์ว่า การรับเอาข้อมูลและความรู้สึกจากประสบการณ์ตรงเพื่อสร้างงานขึ้นนั้น ศิลปินจะต้องกำหนดขอบเขตเนื้อหาและความคิดที่แจ่มชัด และจะต้องเลือกรูปแบบที่เหมาะสมในการแสดงออกด้วย ซึ่งศิลปินก็เดินมาถึงจุดที่แก้ปัญหานั้นได้แล้ว แต่นักวิจารณ์ต้องการจะชี้ให้เห็นชัดเจนลงไปเพื่อช่วยสนับสนุนให้ศิลปินก้าวไปข้างหน้าได้อย่างมั่นใจยิ่งขึ้น และการที่ผู้วิจารณ์ชี้ข้อด้อยในงานช่วงหนึ่งหรือชิ้นหนึ่งของศิลปินนั้น ก็เห็นได้ชัดเจนว่า พิษณุ ศุภ ไม่มีเจตนาที่จะตำหนิติเตียนผลงานเหล่านั้นในทางกล่าวร้าย แต่เพื่อแสดงให้เห็นว่าข้อผิดพลาดของศิลปินคืออะไรพร้อมกับเสนอแนะว่าศิลปินเรียนรู้อะไรได้จากข้อผิดพลาดนั้น แม้ว่าการวิจารณ์บางส่วนผู้วิจารณ์อาจเน้นหนักไปในด้านวิเคราะห์รูปแบบในการแสดงออก แต่ข้อเสนอแนะและเหตุผลในการวิจารณ์ก็มีความหนักแน่นและน่ารับฟังอย่างยิ่ง การวิจารณ์เช่นนี้ย่อมเป็นสิ่งที่ยืนยันความตั้งใจของผู้วิจารณ์ที่เชื่อว่า การวิจารณ์จะช่วยชี้ทางให้ศิลปินเห็นปัญหาอันจะเป็นประโยชน์ในการสร้างสรรค์ต่อไป และการวิจารณ์เช่นนี้ย่อมแสดงให้เห็นว่า กรอบความคิดทางศิลปะที่ถูกกำหนดขึ้นจากสำนึกใดก็ตาม ไม่ใช่กำแพงทางความคิดที่สามารถจะปิดกั้นพลังทางปัญญาของการวิจารณ์ได้

เป็นที่น่าเสียดายที่บทวิจารณ์ที่สามารถแสดงพลังปัญญาเช่นนี้ ไม่อาจสร้างความเข้าใจต่อคนจำนวนหนึ่งได้ ในช่วงเวลาที่บทวิจารณ์ชิ้นนี้ปรากฏต่อสาธารณะ ทั้งนี้อาจเป็นเพราะความขัดแย้งทางความคิดในวงการศิลปะในช่วงเวลาดังกล่าวก่อให้เกิดความคิดที่มุ่งเผชิญหน้าสูงเกินกว่าจะรับฟังเหตุผลของการวิจารณ์ที่ชี้ข้อด้อยในลักษณะนี้ได้ แต่จากการค้นข้อมูลของผู้วิเคราะห์พบว่า ศิลปินผู้สร้างสรรค์เองก็รับฟังการวิจารณ์นี้โดยไม่มีปฏิกิริยาใดๆ และยังแน่วแน่ในการสร้างสรรค์งานศิลปะต่อไป ส่วนผู้วิจารณ์ซึ่งได้รับปฏิกิริยาจากผู้อ่านที่ตอบสนองต่อบทวิจารณ์ไปในทางลบ ก็ยังคงมีความมั่นใจและตั้งใจที่ดีต่องานของศิลปิน ดังจะเห็นได้จากการที่เขาติดตาม และ

ยังได้เขียนบทวิจารณ์ถึงผลงานของศิลปินผู้นี้ต่อมาอีกหลายครั้ง[4] ในปัจจุบันที่แนวความคิดทางศิลปะที่ตรงกันข้ามในอดีตดังกล่าวได้คลายความขัดแย้งลงแล้ว จึงเป็นโอกาสดีในการที่จะย้อนกลับมาพิจารณาบทวิจารณ์นี้เสียใหม่ในฐานะที่เป็นตัวอย่างและเป็นบทเรียนแห่งอดีตที่แสดงให้เห็นได้ว่า การวิจารณ์เช่นไรที่เป็นพลังทางปัญญา และเพราะเหตุใดการวิจารณ์ที่เป็นพลังทางปัญญาชิ้นนี้จึงไม่ได้รับการยอมรับ

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

[4] อ้างแล้ว

บทวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของนาย "อิทธิพล โดย ผศ. อิทธิพล"

อิทธิพล ตั้งโฉลก

เป็นที่ทราบกันโดยทั่วไปแล้วว่าศิลปวิจารณ์ซึ่งเป็นตัวกลางระหว่างศิลปินผู้สร้างงานกับประชาชน ผู้ดูงานในบ้านเรายังไม่มีประสิทธิภาพเพียงพอ เรายังขาดแคลนนักวิจารณ์ทัศนศิลป์ในระดับมืออาชีพ ศิลปินยังคงต้องทำหน้าที่เป็นผู้อธิบายงานศิลปะกับสาธารณชน ผมในฐานะที่เป็นศิลปินผู้สร้างงานมายาวนานกว่า 30 ปี ก็ยังประสบปัญหาไม่มีนักวิจารณ์มาศึกษา วิเคราะห์วิจารณ์ผลงานอย่างจริง เข้มข้น และต่อเนื่อง ในการแสดงเดี่ยวครั้งที่ 2 ปี 2543 นี้ ผมจึงต้องพึ่งพาศักยภาพของตัวเองในฐานะที่เป็นอาจารย์และนักวิชาการที่สอนและวิจารณ์ผลงานของนักศึกษามาตลอดเกือบ 30 ปีด้วยนี้ มาทำหน้าที่วิเคราะห์ผลงานของตนเอง ซึ่งในการทำหน้าที่นี้คงจะมีทั้งข้อดีและข้อด้อย ข้อดีก็คือ ตัวผมเองย่อมมีความรู้ ความเข้าใจในกระบวนการทำงานของตนเองอย่างถ่องแท้และลึกซึ้งเข้าไปถึงระดับความคิดตัวเองย่อมเป็นเรื่องที่ไม่อาจจะหลีกเลี่ยงได้ อย่างไรก็ตามข้อเขียนนี้มีจุดประสงค์มากกว่าการประเมินคุณค่า ยกย่องตัวเอง โดยผมหวังว่านอกจากบทความนี้จะช่วยให้ผู้ดูงานได้เกิดความรู้ ความเข้าใจ อันจะนำไปสู่การชื่นชมผลงานให้ลึกซึ้งขึ้นแล้ว ในภายภาคหน้าจะมีนักวิจารณ์ที่เป็น "คนกลาง" จริงๆ มาวิจารณ์ผลงานของผมในระดับที่ลุ่มลึกกว่า โดยอาศัยบทความนี้เป็นพื้นฐานต่อไป

อิทธิพลทำงานศิลปะมาเป็นเวลากว่า 30 ปี ซึ่งตลอดระยะเวลานี้เขาได้สร้างผลงานออกมาจำนวนมากมายหลายประเภท หลายเทคนิค และหลายต่อหลายชุด ทั้งภาพพิมพ์ จิตรกรรม และประติมากรรม แต่บทความนี้จะมุ่งวิเคราะห์เฉพาะผลงานจิตรกรรม ในช่วง 3 ปี ที่สร้างขึ้นระหว่างปี 2541-2543 ชุด "สีสันแห่งแสง" นี้ แต่คงหลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะอ้างอิงถึงผลงานเก่าที่เกี่ยวข้อง ผลงานจิตรกรรมชุดนี้แตกต่างไปจากงานในชุดเดิมๆ อย่างเห็นได้ชัดจากรูปลักษณ์ภายนอก คือ มีลักษณะเป็นรูปธรรมเห็นถึงเรื่องราวได้ชัดเจนขึ้น ถ้าสำรวจย้อนหลังผลงานทั้งหมดของเขาก็จะเห็นได้ว่า ผลงานส่วนใหญ่เกือบทั้งหมดเป็นนามธรรมมีเพียงผลงานบางชุด เช่น ภาพพิมพ์แกะไม้ชุดที่ได้รับรางวัลเหรียญทองครั้งแรกจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาตินั้น มีลักษณะกึ่งนามธรรมที่ผู้ดูมองเห็นเรื่องราวของประตู หน้าต่าง และผนังเก่าๆ และผลงานจิตรกรรมฝาผนังขนาดใหญ่ที่เป็นเรื่องราวของ น้ำ และไฟ ที่ธนาคารไทยพาณิชย์สำนักงานใหญ่ ก็มีลักษณะกึ่งนามธรรมที่เห็นถึงเรื่องราวคู่ตรงกันข้ามของน้ำ และไฟ ถึงแม้รูปแบบของผลงานมีลักษณะเป็นรูปสัญลักษณ์มากกว่าเหมือนจริง และมีเพียงผลงานภาพพิมพ์ ชุดเดียวไม่กี่ชิ้น คือ ชุดประตูเหล็ก และประตูไม้ของห้องแถวเก่าๆ ที่ทำขึ้นในช่วงปี 2523 เท่านั้นที่มีรูปแบบเหมือนจริง

ทำไมอิทธิพลต้องทำงานในแบบนามธรรม? จึงเป็นคำถามที่น่าจะนำมาพิจารณาตั้งแต่ตอนต้นนี้ เพื่อนๆในรุ่นเดียวกันหรือรุ่นที่เรียนอยู่ใกล้เคียงกันจะทราบดีว่า อิทธิพลมีทักษะฝีมือเชิงช่างสูงที่เห็นได้ชัดทั้งในงานจิตรกรรม และประติมากรรมแบบเหมือนจริง ถึงขนาดที่เพื่อนอาจารย์คนหนึ่งเคยพูดว่า "อิทธิพลเลือกทำศิลปะผิดแนว ไม่ตรงกับความถนัดของตัวเอง ถ้าเขาทำงานในแนวเหมือนจริงจะพบความสำเร็จยิ่งกว่านี้" ในการเลือกทำงานแบบนามธรรมจึงไม่ใช่

การหลีกหนีเพราะความไม่ถนัด และไม่ใช่การทำตามกระแสนิยมในยุคนั้นเพียงเพื่อให้ดูเป็นผลงาน "สมัยใหม่" เพราะความคงเส้นคงวาของผลงานตลอด 30 ปีเป็นประจักษ์พยาน แต่อิทธิพลทำงานแบบนามธรรมก็เพื่อแสดงออกถึงประสบการณ์ทางใจที่ได้รับโดยตรงต่อสัจจะแห่งธรรมชาติอันเป็นโลกอัตวิสัยแห่ง "นาม" มากกว่าการแสดงออกถึงประสบการณ์ทางกายอันเป็นโลกของวัตถุแห่ง "รูป" และการที่เขาเลือกทำงานในแนวนี้ก็มิใช่เพียงเพื่อให้ก้าวล่วงพ้นจากระเบียบกฎเกณฑ์ความถูกผิด หรือเหมือนจริงของธรรมชาติเพื่อให้มี "อิสระ" ในการสร้างสรรค์เท่านั้น แต่เป็นไปตามความเชื่อมั่น "ศรัทธา" ว่างานนามธรรมเป็นวิถีที่จะนำไปสู่การแสดงออกถึง "ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพแห่งสัจจะของจักรวาล" เลยทีเดียว

อันที่จริงงานศิลปะที่เป็นการแสดงออกถึงสภาวะแห่ง "นาม" สำหรับศิลปินตะวันออกนั้นมีมาตั้งแต่บรรพกาลแล้ว ดังที่กล่าวไว้ในคัมภีร์เต๋าของจีน "เหนือสิ่งอื่นใด การวาดภาพมิใช่ 'การลอกเลียนแบบ' จากธรรมชาติ 'ความเหมือน' มิใช่สิ่งสำคัญของการวาดภาพ การสร้างสรรค์นั้นคือความจริง เมื่อศิลปินที่แท้วาดรูปต้นไม้ รูปปรากฏของต้นไม้มิได้อาศัย 'ความเหมือน' หากคือการถ่ายทอด 'วิญญาณ' ของต้นไม้นั้นลงในภาพ ต้นไม้นั้นจึงเป็นต้นไม้จริงเป็นต้นไม้ที่มีชีวิต ต้นไม้นั้นมิได้เป็นเพียงกระดาษที่เปื้อนสีหมึก"[1] คำกล่าวนี้แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่า งานศิลปะนั้นเป็นการแสดงออกถึง "ความเป็นจริง" ที่ศิลปินได้รับประสบการณ์ทางใจโดยตรงจากธรรมชาติ มิใช่การแสดงออกถึง "ความเหมือนจริง" ที่เป็นเพียงการเลียนแบบแค่ผิวภายนอกตามที่ตาเห็นเท่านั้น

ความเป็นนามธรรมในจิตรกรรมชุดนี้ของอิทธิพลเห็นได้ชัดเจนว่าเป็นจุดมุ่งหมายในการแสดงออก เพราะถึงแม้ผู้ดูจะเห็นถึงรูปธรรมของเรื่องราวธรรมชาติที่เป็นต้นไม้ ใบไม้ และน้ำ แต่อิทธิพลได้ใช้วิธีการอันหลากหลายในการเลือกสรร ดัดแปลง ตัด และลดทอนสิ่งที่ไม่ใช่สาระสำคัญออก คือการเลือกสรรเฉพาะรูปทรงของต้นไม้ ใบไม้ ดอกไม้เพียงบางชนิด และเน้นขยายเพียงบางส่วนให้มีขนาดใหญ่กว่าจริงหลายเท่า การตัดและลดทอนรายละเอียดต่างๆ ภายในรูปทรงลงให้เหลือเพียงความแบนและเรียบง่าย ผู้ดูจะเห็นเพียงเงาดำของรูปร่างภายนอกในลักษณะ "การมองย้อนแสง" เท่านั้น ทั้งนี้เพื่อบ่งบอกความหมายอย่างง่าย ตรง และชัดแจ้งที่สุด ถึงสาระสำคัญในผลงานคือเรื่องของ "แสง" แต่การแสดงให้เห็นประจักษ์ถึงเรื่องของแสงได้ก็ต้องมีคู่ตรงกันข้ามคือ รูปทรงที่มีลักษณะเป็นเงาดำ (silhouette) เป็นตัวเปรียบเทียบ เช่นเดียวกับ "รูปทรง" ที่ต้องปรากฏคู่อยู่กับ "พื้นที่ว่าง" เสมอ จะดำรงอยู่โดยตนเองโดดๆไม่ได้ การอาศัยคู่ของสิ่งตรงข้ามมาเป็นเนื้อหาสาระในงานศิลปะนั้นเป็นแนวความคิดหลักของอิทธิพลมาตั้งแต่แรกเริ่ม แต่งานในแต่ละชุดจะมีคู่ตรงกันข้ามที่แตกต่างกันไป เช่น ระเบียบกฎเกณฑ์กับอิสระ ความนิ่งกับความเคลื่อนไหว แสงกับเงา เป็นต้น คู่ตรงกันข้ามนี้เป็นสัมพันธภาพที่ต้องปรากฏเคียงคู่กัน เปรียบเทียบกัน หรือเป็นสองด้านของสัจธรรมอันเดียวกัน และเป็นสัจธรรมที่ศาสนาตะวันออกค้นพบมาตั้งแต่บรรพกาล ดังคำกล่าวของลามะโควินทะว่า "สัมพันธภาพของรูปและความว่าง มิใช่สัมพันธภาพของสิ่งที่ตรงกันข้าม แต่มันเป็นเพียงสองด้านของความจริงอันเดียวกัน ซึ่งดำรงอยู่ร่วมกัน

---

[1] วิถีแห่งเต๋า, พจนา แปล, หน้า 242.

และดำเนินไปด้วยกันอย่างต่อเนื่อง"[2] หรือในคัมภีร์ของเต๋ากล่าวไว้ว่า "ความสงบนิ่งในความสงบนิ่งมิใช่ความสงบนิ่งที่แท้จริง แต่เมื่อมีความสงบนิ่งในท่ามกลางความเคลื่อนไหวเท่านั้น ท่วงทำนองแห่งจิตวิญญาณจึงปรากฏทั้งในสวรรค์และบนโลกพิภพ"[3]

"แสง" มีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการดำรงอยู่ของสรรพสิ่งบนโลก แสงทำให้เรามองเห็นโลกถ้าปราศจากแสงโลกก็จะมืดมิดและหนาวเย็น แสงเป็นพลังงานบริสุทธิ์ที่ให้ความอบอุ่นให้ความร้อน ก่อให้เกิดชีวิต เติบโต ดำรงอยู่ เคลื่อนไหว เปลี่ยนแปลงเป็นกลางวัน-กลางคืน เป็นฤดูกาล เป็นเดือน เป็นปี เป็นวัฏจักรที่หมุนเวียนแปรเปลี่ยน ไม่หยุดนิ่งอย่างเป็นนิรันดร์

"แสง" ในทางศิลปะเป็นทัศนธาตุพื้นฐานที่เป็นปัจจัยหลัก แสงก่อให้เกิดน้ำหนักอ่อนแก่สุนทรียภาพแห่งแสงและเงาหรือน้ำหนักอ่อนแก่ เป็นปัจจัยหลักในงานทัศนศิลป์ทุกประเภท ในทางสัญลักษณ์ "แสง" ถูกใช้แทนความหมายของสิ่งที่ดีงามทั้งหลาย ไม่ว่าจะเป็นแสงเทียน แสงไฟ แสงจากหลอดไฟฟ้า และแสงจากดวงอาทิตย์ ล้วนแล้วแต่เป็นสัญลักษณ์สากลที่หมายถึงความหวัง ความเจริญรุ่งเรืองพุฒิปัญญา หรือทางออกแห่งปัญหาและอุปสรรคต่างๆเสมอตลอดมา

ในงานจิตรกรรมของอิทธิพล ชุดนี้ "แสง" เป็นสัญลักษณ์แห่งพลังงานธรรมชาติบริสุทธิ์ที่ก่อให้เกิดชีวิต เติบโต เปลี่ยนแปลงเคลื่อนไหวอย่างมีชีวิตชีวา และอย่างทรงพลัง ในขณะเดียวกัน "แสง" ในงานชุดนี้ยังเป็นการแสดงออกแห่งสภาวะอารมณ์ และความรู้สึกทางจิตใจของเขาไปพร้อมๆกันด้วย ดังนั้น "แสง" ซึ่งปรกติก็เหมือนกับ "พื้นที่ว่าง" ที่ไม่ได้แสดงตัวเองอย่างโดดเด่นแต่มีบทบาทเป็นตัวประกอบ จึงถูกอิทธิพลกลับบทบาทให้มาแสดงตัวเองอย่างเด่นชัด กลายเป็นตัวเอกที่แสดงพลังแห่งชีวิต เคลื่อนไหว เลื่อนไหล เปลี่ยนแปลงไม่หยุดนิ่ง มิใช่ตัวประกอบในผลงานอีกต่อไป ในทางกลับกันรูปทรงที่เป็นเงาดำของต้นไม้ ใบไม้และน้ำ กลับถูกลดบทบาทลงให้แบนเรียบ และนิ่งสงบ มิใช่ตัวแสดงเอกอย่างเช่นในงานตามปกติ ลายแถบเส้นขนานของแสงที่อิทธิพลสร้างขึ้นโดยใช้เครื่องมือเฉพาะคล้ายหวีนี้ เคลื่อนไหว เลื่อนไหล เป็นเสมือนหนึ่งสายแห่งพลังงานเคลื่อนตัวอย่างเป็นจังหวะร่ายรำ ซอกซอนไปทั่วทุกอณูของสรรพสิ่ง แสดงให้เห็นถึงความประสานสัมพันธ์กันของทั้งสองสิ่งระหว่างแสงกับรูปทรงอย่างไม่อาจจะแยกออกจากกันได้ ดำรงอยู่ร่วมกันและดำเนินไปด้วยกันอย่างต่อเนื่องและไม่สิ้นสุด

การแสดงออกซึ่งประสบการณ์แห่งสัจจะโดยใช้ "ภาษาเฉพาะ" แห่งจิตรกรรมของอิทธิพลนั้น นอกจากการใช้รูปทรงจากธรรมชาติที่เป็นเงาดำคู่เคียงกับลายแถบเส้นขนาน อันเป็นสีสันแห่งแสงที่สะท้อนถึง "กาลเวลา" และ "การแปรเปลี่ยน" ไม่หยุดนิ่งของสรรพสิ่งแล้ว ในผลงานส่วนใหญ่จากอดีตจนถึงปัจจุบันของอิทธิพล ยังมีองค์ประกอบที่สำคัญปรากฏร่วมอยู่ด้วยเสมอ คือเส้นและรูปทรงเรขาคณิต ซึ่งในผลงานชุดนี้มีเส้นตรงขนานเป็นระเบียบซ้อนอยู่ในอีกมิติหนึ่งปรากฏให้เห็นได้ชัดเจนบ้าง ไม่ชัดบ้าง สะท้อนให้เห็นถึงความเป็นระเบียบกฎเกณฑ์ของธรรมชาติ เช่น กลางวัน กลางคืน ฤดูกาลต่างๆไปจนถึงระบบของสุริยจักรวาล นอกจากนี้ยังเป็นการแสดงให้เห็นถึงคู่ตรงกันข้ามที่นำมาเปรียบเทียบ ย้ำให้เห็นถึงสาระสำคัญในงานคู่อื่นๆอีกก็คือ ความเป็น

---

[2] **เต๋าแห่งฟิสิกส์.** ฟริตจอฟ คาปรา เขียน. วเนช แปล. หน้า 188

[3] เรื่องเดียวกัน. หน้า 170

เอกสารหมายเลข ท3

ระเบียบกับความอิสระ ความสงบนิ่งกับความเคลื่อนไหว และความเรียบง่ายกับความยุ่งเหยิงซับซ้อน

ดังได้กล่าวมาแล้วว่าจิตรกรรมชุดนี้ของอิทธิพลเป็นการแสดงถึงประสบการณ์แห่ง "สัจจะ" ที่ได้รับโดยตรงจากธรรมชาติ โดยใช้ "ภาษาเฉพาะ" ของจิตรกรรม ดังนั้น จิตรกรรมจึงเป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นถึง "สัจธรรม" ที่เขาได้เข้าถึง แต่การเข้าถึง "สัจจะ" นี้ เกิดจากญาณทัศน์ (intuitive) อันเป็นความรู้ที่ผุดขึ้นในใจเอง มิใช่ความรู้ที่เกิดจากการคิดในแนวเหตุผล (rational) เขาจึงไม่อาจใช้คำพูดอธิบายได้ แต่การที่เขาเป็นศิลปินที่มีทักษะ การถ่ายทอด "สัจจะ" จึงเป็นการใช้ภาษาของจิตรกรรมสื่อสารโดยตรงจากคนสู่คน จากหัวใจสู่หัวใจ ภาษาของจิตรกรรมนี้ก็คือ เส้น สี น้ำหนัก พื้นผิว รูปทรง และพื้นที่ว่าง ภาษาเฉพาะนี้เป็นภาษาแห่ง "ความงาม" เป็นภาษาแห่งใจและเป็นภาษาแห่งจิตวิญญาณที่ลึกล้ำ ดังนั้นการสร้างสรรค์จิตรกรรมชุดนี้จึงเป็นการเข้าถึงสัจจะแห่งธรรมชาติ และสัจจะแห่งจิตรกรรมไปพร้อมๆกัน

อย่างไรก็ดาม การใช้ภาษาของจิตรกรรมให้สัมฤทธิ์ผลสื่อสารระหว่างใจถึงใจได้นั้นต้องอาศัยเทคนิค วิธีการที่มีความประสานสอดคล้องกับรูปแบบและเนื้อหาของงานอย่างเป็นเอกภาพ เทคนิคของอิทธิพลชุดนี้ เป็นเทคนิคที่ค้นคิดทดลอง และพัฒนามาจากพื้นฐานของการเรียนฝึกฝนและทำงานภาพพิมพ์มาก่อน เทคนิคนี้เป็นเทคนิคเฉพาะที่ผสมผสานวิธีการทางจิตรกรรมและภาพพิมพ์เข้าด้วยกัน คือใช้ทั้งวิธีระบายสีน้ำมันหลายๆ สีบนกระดาษที่มีผิวเรียบและมันวาว แล้วใช้ลูกกลิ้งกลิ้งสีน้ำเงินเข้มทึบลงไปจนดำเรียบทั่วทั้งแผ่น หลังจากนั้นอิทธิพลจึงใช้เครื่องมือเฉพาะที่มีลักษณะเป็นซี่ๆคล้ายหวีขูดเอาสีน้ำเงินเข้มชั้นบนนั้นออกไปทำให้สีหลากสีที่อยู่ในชั้นถัดไปปรากฏให้เห็นขึ้นมาได้ และเว้นเฉพาะบริเวณที่เป็นรูปทรงเงาดำให้คงไว้ กระบวนการกลับค่าที่เริ่มจากดำกลับไปหาขาวหรือเริ่มจากมืดกลับไปหาสว่างนี้ย่อมเหมือนกับแสงที่ส่องสว่างขับไล่ความมืดของรัตติกาล เมื่อแสงส่องกระทบสิ่งใดรูปทรงของสิ่งนั้นก็ปรากฏขึ้นมา และด้วยวิธีการเฉพาะเช่นนี้รูปแบบของงานก็เกิดลักษณะเฉพาะไม่เหมือนใคร มีเอกลักษณ์ของตัวเองไปด้วย เอกภาพของงานก็เกิดขึ้นจากความเป็นเหตุเป็นผลสัมพันธ์กันทั้งเนื้อหา รูปแบบ และเทคนิค

การสร้างภาพโดยการขูดสีจากมืดกลับไปหาสว่างนี้ต้องเป็นไปอย่างรวดเร็ว ฉับพลัน และปราศจากความลังเล เพราะอิทธิพลต้องใช้เครื่องมือขูดลงไปในขณะที่สียังเปียก ย่อมไม่สามารถจะร่างภาพใดๆไว้ก่อนได้ และต้องกระทำอย่างรวดเร็วก่อนสีแห้ง การใช้กรรมวิธีที่ "ฉับพลัน" นี้เองที่ทำให้เขาต้องมีสมาธิอย่างเข้มข้น จดจ่อ และต่อเนื่อง มือ ตา ใจ สี รวมทั้งเครื่องมือและกระดาษรวมตัวเป็นหนึ่งเดียวในช่วงขณะเวลาที่ทำงานอยู่นั้น ย่อมส่งผลให้การแสดงออกเป็นไปอย่างบริสุทธิ์ปราศจากการติดยึด การปรุงแต่งใดๆ และตรงออกมาจากใจ

การทำงานจิตรกรรมในเรื่องราวเกี่ยวกับธรรมชาตินี้ เป็นเหมือนการย้อนกลับไปสู่รากฐานของสรรพสิ่งโดยเฉพาะในกรณีของอิทธิพล เพราะผลงานในอดีตของเขาที่ผ่านมาเกือบทั้งหมดเป็นเรื่องราวของเมือง เรื่องราวของวัตถุที่มนุษย์สร้างขึ้น เช่น ผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ ภาพพิมพ์โลหะ ร่องลึก และจิตรกรรม ในชุด "ผนัง" ชุด "เมือง" หรือ ชุด "ชิ้นส่วน" ทั้งนี้ก็คงด้วยเหตุผลที่

ตรงไปตรงมาและชัดเจนว่าเขาเป็นคนเมือง เกิดเติบโต และอาศัยอยู่ในกรุงเทพฯ มาโดยตลอด การทำงานศิลปะก็มาจากประสบการณ์ชีวิตและสิ่งแวดล้อมโดยตรง ผลงานในยุคแรกๆนั้นจึงเป็นผลงานที่สะท้อนให้เห็นถึงประสบการณ์ชีวิตในเมืองที่เขาได้เข้าถึง ถึงแม้จะมีผลงานภาพพิมพ์หินในยุคเดียวกันนี้ เป็นชุด "ต้นไม้" ที่เป็นเรื่องของธรรมชาติโดยตรง แต่ก็ยังเป็นเรื่อง "ต้นไม้ในเมือง" ที่ถูกมนุษย์ตัดแต่ง ควบคุม บังคับจนขาดอิสระในการเติบโต ผลงานทั้งภาพพิมพ์และจิตรกรรม ตั้งแต่ยุคแรกประมาณปี 2513-2531 จึงเป็นเรื่องราวของ "เมือง" ทั้งหมด จนถึงปลายปี 2531 จึงมาถึงจุดเปลี่ยนที่สำคัญช่วงหนึ่งที่เห็นเด่นชัดจากจิตรกรรมชุด "ชิ้นส่วน" การเปลี่ยนครั้งนี้เป็นการเปลี่ยนทั้งเรื่องราว เนื้อหา รูปแบบ และเทคนิคใหม่ทั้งหมด โดยมีจุดเริ่มต้นจากความบันดาลที่เปลี่ยนจากเรื่องราวของสิ่งแวดล้อมทางวัตถุมาสู่สิ่งแวดล้อมทางศิลปวัฒนธรรม นั่นคือ การเข้าไปเห็น "วัด" ในจังหวัดเชียงใหม่ การไปเห็นวัดในเชียงใหม่นั้น ไม่ใช่เรื่องแปลกสำหรับอิทธิพล เพราะมารดาเป็นคนเชียงใหม่ เขาจึงมีโอกาสได้ไปเชียงใหม่บ่อยครั้งตั้งแต่เด็กจนโต แต่การเห็นในครั้งนั้นเป็นการเห็นในจังหวะที่สอดคล้องพอเหมาะพอดีทั้งกาละและเทศะ คือวุฒิภาวะทางศิลปะของเขาในขณะนั้นเชื่อมโยงกับสถานที่ คือ วัดๆนั้นทำให้อิทธิพลเกิดประกายแห่งความคิดในการสร้างสรรค์งานชุดใหม่ขึ้นมาได้

จุดเปลี่ยนที่สำคัญเมื่อต้นปี 2541 เกิดขึ้นอีกครั้งหนึ่งจากการทำกิจวัตรประจำวันธรรมดาสามัญในบ้านที่แวดล้อมไปด้วยต้นไม้นานาชนิดที่งดงาม จุดบันดาลเกิดจากการพักผ่อนนั่งมองต้นไม้ ใบไม้ และน้ำ ดังที่ได้กล่าวไปแล้ว เพื่อนอาจารย์ต่างสถาบันท่านหนึ่งได้กล่าวหยอกล้อว่า "แก่แล้วก็หันหน้าเข้าวัด และหันหน้าเข้าหาธรรมชาติ" หลังจากที่ได้ดูสไลด์ผลงานของอิทธิพลย้อนหลัง คงเป็นสัจธรรมที่เป็นความจริงแล้วทีเดียว ด้วยที่จริงแล้วเมื่อพิจารณาทบทวนย้อนหลังกลับไป ความเปลี่ยนแปลงในผลงานแต่ละช่วงแต่ละชุดนั้น ส่วนใหญ่เกิดจาก "ความเป็นไปเอง" ของญาณทัศนะมากกว่า เกิดจากการคิดในเชิงเหตุผล หรืออาจจะกล่าวได้อีกนัยหนึ่งก็ได้ว่า ความรู้และความคิดใหม่ๆที่เกิดขึ้นเองจากการปฏิบัติงานอย่างจดจ่อและต่อเนื่อง "งานเห็นเอง คิดได้เอง" มากกว่าเกิดจากการอ่านค้นคว้าทางทฤษฎี ดังนั้นการหันหน้าไปหาศิลปวัฒนธรรมเดิมและการหันหน้าไปหาธรรมชาติ จึงเป็นการหันหน้าไปสู่ "ความธรรมดาสามัญ ความเรียบง่าย และรากฐานดั้งเดิม" ของมนุษย์ด้วยเป็นสภาวะจิตใจของศิลปินตะวันออกมาตั้งแต่บรรพกาลนั่นเอง

ที่มา: อิทธิพล ตั้งโฉลก. "บทวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของนายอิทธิพล โดย ผ.ศ.อิทธิพล." **สูจิบัตรประกอบการแสดงงานนิทรรศการสีสันแห่งแสง** (11 พฤษภาคม – 12 มิถุนายน 2543) ตวพลแกลเลอรี่ ; กรุงเทพฯ. ไม่ปรากฏเลขหน้า.

บทวิเคราะห์

โดยทั่วไป อิทธิพล ตั้งโฉลกไม่เป็นที่รู้จักในฐานะนักวิจารณ์ศิลปะ แม้เขาจะมีงานเขียนบทความและบทวิจารณ์อยู่บ้างก็ตาม แต่ผลงานการเขียนที่มีอยู่ไม่มากนักของอิทธิพล ล้วนแต่มีความน่าสนใจต่อวงการทัศนศิลป์และวงการวิจารณ์ ทั้งนี้เพราะเขาสามารถแสดงทัศนะได้อย่างหนักแน่น อันเป็นผลมาจากประสบการณ์การสอนที่ต้องวิจารณ์ผลงานของนักศึกษามาเกือบ 30 ปี และนอกจากการสอนที่คณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากรแล้ว อิทธิพลยังเป็นศิลปินที่มีผลงานสร้างสรรค์ควบคู่ไปอย่างต่อเนื่อง จนผลงานของเขาได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางทั้งในประเทศและต่างประเทศ อิทธิพลจึงได้รับความเชื่อถือสูงในวงการทัศนศิลป์ นอกจากนี้เขายังสนใจต่อการวิจารณ์ศิลปะและติดตามความเปลี่ยนแปลงในวงการวิจารณ์อยู่ตลอดเวลา ข้อเขียนของอิทธิพลจึงเป็นการถ่ายทอดประสบการณ์ที่มีคุณค่าต่อการศึกษา โดยเฉพาะในด้านการอธิบายวิเคราะห์รูปแบบและโครงสร้างองค์ประกอบศิลป์ของผลงาน ตลอดจนเทคนิควิธีการที่ศิลปินสร้างสรรค์นั้น เป็นสิ่งที่เห็นได้ชัดเจนในข้อเขียนของเขา นับได้ว่าในฐานะของนักเขียนและนักวิจารณ์แล้ว อิทธิพลมีส่วนช่วยผู้อ่านและผู้ชมให้เข้าใจถึงผลงานของศิลปินได้เป็นอย่างดี[1] ในส่วนของการแสดงทัศนะต่อการวิจารณ์ อิทธิพลก็สามารถชี้ให้เห็นถึงปัจจัยและปัญหาหลายประการที่เป็นอุปสรรคต่อการพัฒนาวงการวิจารณ์ทัศนศิลป์ได้อย่างชัดเจน[2] บทวิจารณ์ของเขาที่คัดมาบรรจุอยู่ในสรรนิพนธ์นี้ ในตอนต้นของบทวิจารณ์ก็สะท้อนให้เห็นปัญหาของวงการวิจารณ์ที่มีผลกระทบต่อตัวเขาเองโดยตรงในฐานะที่เขาเป็นศิลปิน ดังที่เขาระบุว่า วงการวิจารณ์นั้นขาดแคลนนักวิจารณ์ทัศนศิลป์ในระดับมืออาชีพ ดังนั้นศิลปินจึงยังคงต้องทำหน้าที่เป็นผู้อธิบายงานศิลปะกับสาธารณชน

การขาดแคลนนักวิจารณ์ที่สนใจศึกษาวิเคราะห์ผลงานของศิลปินที่มีพัฒนาการ และมีความแน่วแน่ในทิศทางของตัวเอง จนศิลปินต้องออกมาประกาศเรียกร้องและชวนเชิญให้นักวิจารณ์หันมาวิจารณ์ผลงานของเขาเช่นนี้ แม้จะสะท้อนให้เห็นความอ่อนแอของวงการวิจารณ์ที่ขาดนักวิจารณ์ที่ทำงานอย่างจริงจังก็ตาม แต่การพิจารณาถึงความอ่อนแอของวงการวิจารณ์ทัศนศิลป์จากกรณีนี้ก็ควรคำนึงถึงวัฒนธรรมของสังคมไทยด้วย ความอาวุโส วุฒิภาวะ และความเชื่อถือที่วงการทัศนศิลป์มีต่ออิทธิพลก็อาจเป็นอุปสรรคอีกประการหนึ่งที่ทำให้ไม่มีนักวิจารณ์ออกมาแสดงทัศนะต่อผลงานของเขา ในแง่นี้ อิทธิพลเองก็เคยแสดงความคิดเห็นไว้ในบทความตอนหนึ่งว่า *"...วัฒนธรรมในการวิจารณ์เองยังอยู่ในระดับเริ่มต้น คนไทยยังไม่คุ้นเคย และไม่ถนัดต่อการแสดงความคิดเห็นอย่างเปิดเผยตรงไปตรงมา ผู้น้อยจะไม่กล้าโต้แย้งผู้ใหญ่... โดยเฉพาะในวง*

---

[1] ดูบทความ "จิตรกรรมนามธรรม เมื่อปลายศตวรรษที่ 20." สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมของอาจารย์คณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร ครั้งที่ 16, 2542: 78-83.

[2] ดูบทความ "แนวคิดและหลักการวิจารณ์ทัศนศิลป์." *เนชั่นสุดสัปดาห์* ปีที่ 8 ฉบับ 407 (10 - 19 มีนาคม 2543): 68-69. และปีที่ 8 ฉบับที่ 407 (20 - 26 มีนาคม 2543): 52-53.

การศิลปะที่ยังเล็กและแคบ ศิลปินรู้จักกันหมด รวมทั้งผู้เขียนวิจารณ์ ความเป็นเพื่อนฝูง รุ่นพี่รุ่นน้อง หรืออาจารย์กับลูกศิษย์ การวิจารณ์ที่ผ่านมาจึงมักจะไม่ทำถึงขั้นประเมินคุณค่าจริงจัง หรือถ้าจะประเมินก็มักจะกล่าวเพียงด้านบวกด้านเดียว..."[3] ดังนั้นการที่นักวิจารณ์ขาดความสนใจที่จะวิจารณ์ผลงานของอิทธิพล เหตุผลประการหนึ่งอาจมาจากวัฒนธรรมของการวิจารณ์ในสังคมไทยนั้นเอง ในเรื่องของวัฒนธรรมการวิจารณ์ของไทยที่มักจะเลี่ยงการวิจารณ์ผลงานของผู้มีอาวุโส หรือเลี่ยงที่จะวิจารณ์ในด้านลบ ซึ่งเป็นอุปสรรคต่อการพัฒนาวงการวิจารณ์นั้นจากการสัมภาษณ์นักวิจารณ์ นักวิชาการศิลปะ หลายท่านก็ให้ความเห็นที่ตรงกันนี้ (ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ของผู้วิจัย ระหว่างปี พ.ศ. 2542-2543)

แม้การเรียกร้องต่อวงการวิจารณ์ของอิทธิพลในฐานะของศิลปินที่ถึงกับต้องใช้ความสามารถในการวิจารณ์ของเขามาวิเคราะห์ผลงานของตัวเอง จะเป็นสิ่งที่ต่างไปจากขนบของการวิจารณ์อยู่บ้างก็ตาม แต่ด้วยความเข้าใจในหน้าที่และความสำคัญของการวิจารณ์ ทำให้อิทธิพลเห็นความเป็นไปได้และเห็นข้อจำกัดของการเขียนบทวิจารณ์ในลักษณะนี้ จากความตอนต้นที่ปรากฏในบทวิจารณ์ที่คัดมานี้ อิทธิพลระบุไว้อย่างชัดเจนว่า เขาย่อมไม่อาจทำตัว *"ให้เป็นอื่น"* ได้อย่างสมบูรณ์ ดังนั้นเขาจึงไม่อาจวิจารณ์ผลงานของตัวเองไปจนถึงขั้นประเมินคุณค่าได้ ถึงแม้เขาจะไม่สามารถไปจนถึงสุดทางของการวิจารณ์ในข้อเขียนชิ้นนี้ได้ก็ตาม แต่อิทธิพลก็สามารถนำบทบาทสำคัญประการหนึ่งของการวิจารณ์ ในด้านที่ให้ประโยชน์ทางการศึกษาต่อสาธารณชนมาใช้ให้เกิดความเป็นไปได้ในงานเขียนชิ้นนี้ ดังที่เขาเขียนไว้ว่า เขาไม่มีจุดประสงค์ที่จะประเมินคุณค่าเพื่อยกย่องผลงานของตัว แต่มุ่งที่จะวิเคราะห์เพื่อให้ผู้อ่านได้ความรู้และเกิดความเข้าใจ และเพื่อเปิดทางแก่นักวิจารณ์ที่จะวิเคราะห์วิจารณ์ผลงานของเขาในโอกาสข้างหน้าให้ลึกซึ้งกว่าที่ตัวเขาเองจะสามารถทำได้ บทวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของอิทธิพลโดยอิทธิพลชิ้นนี้ จึงจัดว่าเป็นการวิจารณ์ตัวเองของศิลปินที่มีคุณค่าแก่การศึกษา และยังรักษาวัฒนธรรมของการวิจารณ์ไว้ได้อย่างเหมาะสม

คำอธิบายผลงานโดยตัวศิลปินเองในลักษณะของข้อเขียนที่ยกมานี้ เป็นสิ่งที่พบได้ไม่บ่อยนัก โดยทั่วไป เรามักจะพบบทสัมภาษณ์ ถ้อยแถลงถึงแนวคิด หรือบันทึกส่วนตัวของศิลปินที่สะท้อนให้เห็นตัวตนและโลกทัศน์ของศิลปินในแต่ละเรื่อง ซึ่งผู้ศึกษาต้องนำข้อมูลเหล่านั้นมาประกอบการวิเคราะห์ในหลายๆด้าน แต่บทวิเคราะห์ของอิทธิพลชิ้นนี้ ไม่ใช่เพียงการให้ข้อมูลหรือการแสดงความเห็นอย่างกว้างๆถึงแนวทางในการสร้างงานศิลปะเท่านั้น แต่เป็นการวิเคราะห์ถึงผลงานศิลปะที่สะท้อนตัวตนของศิลปินในระดับที่ลึกลงไปถึงปรัชญาของการมองโลกและการดำเนินชีวิต "นามธรรม" ที่เป็นแก่นของความคิดในการสร้างสรรค์ที่เขาอธิบายดูจะมีความหมายที่กว้างออกไปไกลกว่าจะเป็นแค่แนวความคิด หรือรูปแบบของการแสดงออกทางศิลปะเท่านั้น ด้วยถ้อยคำที่เรียบง่ายเป็นเหตุเป็นผล และปรัชญาตะวันออกที่เขายกขึ้นมาช่วยขยายความ เผยให้เห็นความเชื่อมต่อกันระหว่างศรัทธาในแนวทางของการสร้างสรรค์กับปรัชญาชีวิตที่เขายึดถือ จนทั้งสองสิ่งดูกลมกลืนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ข้อความที่ใช้ภาษาง่ายๆ แต่ให้ความหมายที่กระจ่าง

---

[3] อ้างแล้ว "แนวคิดและหลักการวิจารณ์ทัศนศิลป์", 2543

ชัดทำให้คนทั่วไปสามารถเข้าใจได้ว่า นามธรรมที่เขากล่าวถึงไม่ใช่สิ่งไกลตัว แต่เป็นสิ่งที่ทุกคนสัมผัสรับรู้ได้ และถึงแม้เขาจะยืนยันว่า ในฐานะของศิลปิน "สัจจะ" ที่เขาเห็น เป็นความรู้ที่เขาถ่ายทอดได้ด้วย "ภาษาเฉพาะ" หรือภาษาของจิตรกรรมเท่านั้น แต่เมื่อเขากล่าวถึงผลงานเหล่านั้น เขาก็สามารถอธิบายได้อย่างมั่นใจ จนผู้อ่านเข้าใจถึงแก่นความคิด และเกิดความรู้ในกระบวนการสร้างสรรค์อย่างกระจ่างชัด ด้วยการชี้ให้เห็นถึงหลักขององค์ประกอบทางทัศนศิลป์ซึ่งสะท้อนความจริงตามธรรมชาติที่ "นาม" ปรากฏอยู่ใน "รูป" และรูป ประสานสอดคล้องกัน ขัดแย้งกัน หรืออยู่ร่วมกัน และผันแปรไปตามวัฏจักรที่เป็นกฎของธรรมชาติ ส่วนในด้านเทคนิคทางจิตรกรรมที่เขาค้นคว้าจนมีลักษณะเฉพาะตัว ซึ่งปรกติเป็นเรื่องที่ซับซ้อนสำหรับคนทั่วไปที่ไม่มีความรู้ทางทัศนศิลป์มาก่อน อิทธิพลก็อธิบายถึงขั้นตอนวิธีการสร้างที่โยงเข้ากับภาวะของจิตและปรากฏการณ์ทางธรรมชาติที่เผยให้เห็นความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของแนวคิด จิตใจ และผลของการกระทำ ซึ่งเป็นสัจธรรมที่ผู้อ่านเห็นจริงได้ การนำเอาประสบการณ์ทางโลกมาอธิบายต่อประสบการณ์ทางทัศนศิลป์ได้อย่างละเอียดอ่อนเช่นนี้ ย่อมแสดงให้เห็นถึงระดับของความมั่นคงทางจิตใจและความเข้าใจต่อความจริงของโลก จนอาจกล่าวได้ว่า ข้อเขียนที่เหมือนการอธิบายถึงประสบการณ์ของการค้นหาทางศิลปะชิ้นนี้ ไม่ได้จบลงที่การสร้างให้เกิดความเข้าใจที่ลึกซึ้งถึงผลงานของศิลปินเท่านั้น แต่ยังเป็นการขยายวงของความคิดต่องานศิลปะออกไปสู่การเรียนรู้โลกและธรรมชาติ และการไตร่ตรองถึงปรัชญาของการดำรงชีวิตที่จะนำเราไปสู่ความสงบนิ่งทางจิตใจ บทวิเคราะห์ตัวเองที่ไม่ใช่บทยกย่องตัวเองชิ้นนี้ จึงมีคุณค่าอย่างยิ่งในแง่ของการศึกษา ทั้งต่อคนทั่วไปที่จะทำความเข้าใจศิลปะ ต่อนักวิจารณ์ที่จะเป็น "คนกลาง" ผู้มาเปิดประตูของการวิจารณ์เชิงประเมินคุณค่าผลงานของศิลปินผู้นี้ และต่อศิลปินคนอื่นๆในฐานะที่เป็นตัวอย่างของการพิสูจน์ให้เห็นว่า หนทางของการค้นหาความหมายของศิลปะ มีคำตอบรออยู่ในการดำเนินชีวิตและวิถีของการมองโลกในตัวเขาเอง

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

Throwing a stone towards the past

สมพงษ์ ทวี

ผลงานชุดนี้ของธเนศเป็นการเล่นกับตัวเอง ถามหาตัวเอง และพยายามที่จะแสวงหาคุณค่าความหมายในแง่มุมต่างๆของชีวิต ปรากฏการณ์ในจิตรกรรมได้มีสภาพเหมือนการต่อรอง เป็นภาวะระหว่างความจริงกับความลวง ให้ความรู้สึกคล้ายคล้ายการเดินทางไปสู่ความฝัน แต่เป็นความฝันที่อัดแน่นด้วยอารมณ์อันไม่แจ่มชัด มีเหตุผลและทั้งไร้เหตุผล

การนำเสนอของภาพวาดชุดนี้ใช้ขนาดค่อนข้างใหญ่ เมื่อผู้ชมยืนเฉพาะหน้ามันได้สร้างผลสะเทือนราวกับจะดึงเอาตัวผู้ชมนั้นเข้าไปด้วย ความวุ่นวาย ความพลุ่งพล่านที่ไหลหลั่งอยู่ในภาพประดุจจะมีชีวิต มีพลัง เร่งเร้าและเขย่าโลกภายในของความเป็นไปทั้งสิ้นทั้งปวงให้เกิดคำถาม แน่นอนว่าในกระบวนการในการแสดงออกนั้น เราอาจจะเห็นว่าตัวศิลปินได้รับอิทธิพลทางปรัชญาตะวันตกมาไม่น้อย เลยดูห่างไกลจากจิตวิญญาณดั้งเดิมของพื้นภูมิชีวิตไปบ้าง แต่นั่นไม่ใช่สิ่งผิดพลาดอันใด แม้ว่าเขาจะอ้างปรัชญาตะวันตก แต่โดยเนื้อแท้แล้วธเนศมิได้มุ่งจะวิเคราะห์ระบบวัฒนธรรมในการใช้ชีวิต ตรงข้ามวัฒนธรรมการใช้ชีวิตอาจจะเป็น "สิ่งอื่น" ที่ไม่มีความหมายต่อการกล่าวถึงในผลงานชุดนี้ โลกข้างในต่างหากคือประเด็นสำคัญที่เขาปรารถนาจะเอื้อนเอ่ยออกมา เป็นการพยายามที่จะพูดถึง "ข้างใน" ของตนเองด้วยการผ่านภาพเขียน หากมีคำถามว่าจะมีประโยชน์อันใดต่อผู้ชมที่จะพบว่าผลงานภาพเขียนที่ตนกำลังเสพชมอยู่นั้น คือการที่ตัวศิลปินใช้เป็นเครื่องมือเพื่อเข้าถึงโลกภายในของเขาเอง คำตอบก็คือว่าชีวิตย่อมมีคุณค่าต่อชีวิต ลมหายใจย่อมสะท้อนภาพของลมหายใจ เราเรียนรู้จากกันและกัน ประสบการณ์จาก "ผู้อื่น" ย่อมให้คุณค่าแก่เราเสมอ ความจริงในการดำรงอยู่ก็คือการเรียนรู้และเข้าใจระหว่างกัน ซึ่งเมื่อถึงที่สุดมันก็คือการทำความเข้าใจชีวิตทั้งมวลนั่นเอง

กล่าวเช่นนี้ก็มิได้หมายความว่าผลงานของธเนศจะเป็นการบอกเล่าชีวิตทั้งสิ้นทั้งปวง แต่เป็นชีวิตเฉพาะ เป็นการถามหาตัวตนของเขาและผู้เสพชมก็จะได้ทำความเข้าใจใน องค์ประกอบด้านต่างๆของอารมณ์ ความรู้สึก และความคิดของตัวศิลปิน เพื่อย้อนกลับมาพิจารณาดูตนเอง เมื่อศิลปินนำเอางานศิลปะเป็นการแสวงหาธาตุแท้ของตัว ผู้เสพชมก็น่าจะไตร่ตรองตนด้วยการพินิจไตร่ตรองผลงานศิลปะ

โดยทั่วไปอาจเห็นว่าธเนศได้มุ่งเอาด้านมืดของชีวิตเป็นโจทย์ ดูเหมือนว่าเขาจะไม่แน่ใจในชีวิตของเขาเองที่กำลังดำเนินไป มันได้เสนอให้แลเห็นว่า สำหรับเขาแล้วโลกล้วนให้สาระอันไร้สาระ เขาแสวงหาดวงประทีปอันเรืองรอง เพื่อนำทางไปสู่จุดหมายที่สูงส่ง แต่ชีวิตของเขา โลกภายในของเขาคลุกเคล้าและอัดแน่นด้วยคำถาม ชีวิตในภาพเขียนคือ "ข้างใน" ของชีวิตผู้สร้างสรรค์ คือปรากฏการณ์ทางจิตสำนึกของตัวศิลปิน ซึ่งแฝงไว้ด้วยความหม่นหมอง ความว้าเหว่ ความโดดเดี่ยว ศิลปินมุ่งแนะตัวเองให้เกิดความสว่างด้วยข้อแม้ของการตั้งสมมติฐาน แต่เขาเองก็ยังดิ้นขลุกขลักอยู่ในกรงขังของความแปลกแยกที่ไม่ได้มีใครสร้างขึ้นมา นอกเสียจากความปริวิตกของตนเอง

ผลงานชุดนี้เต็มไปด้วยปริศนาและความกังวลใจ ศิลปินได้ถ่ายทอดความเป็นไปของระบบทางความคิดออกมาสำหรับประกอบเข้ากับจิตรกรรมเพื่อสร้างเนื้อหา ภาพหนึ่งคือความเป็นไปได้ในระดับหนึ่งและในระดับหนึ่งนั้นก็ซ้อนทับเข้าหากันเรื่อยๆ นั่นก็คือความกดดันที่ค่อยๆเผยตัวอย่างช้าๆ ปัญหาที่น่าขบคิดตามมาก็คือความกดดันที่ว่าคืออะไร ตรงนี้อาจกล่าวได้ว่าเป็นเรื่องส่วนตัวของศิลปินโดยแท้ เราในฐานะผู้เสพชมคงไม่จำเป็นต้องตามหาเรื่องส่วนตัวของศิลปิน แต่ทำอย่างไรเล่าเราจึงจะเข้าถึงพลังของความกดดันที่เผยตัวออกมาและนำมาเป็นสาระที่พึงสดับในแง่ของปรัชญา

ถึงที่สุดศิลปะไม่ได้แสดงอารมณ์ความรู้สึก แต่ศิลปะพยายามพูดถึงความหมาย ศิลปะไม่ได้เป็นการตระหนักรู้ว่าสวยหรือไม่สวย ศิลปะไม่ใช่งานฝีมือ แต่ศิลปะคือเครื่องมือที่จะถ่ายทอดความคิดระหว่างผู้สร้างกับผู้รับ

ภาพวาดชุดนี้มิได้สวยงามและคงจะไม่ได้มีจุดประสงค์ที่จะทำให้ผู้ชมรู้สึกถึงความงามในหนทางของภาพเขียนที่แลดูเพื่อสนองตอบว่างดงามหรือไม่ แท้จริงแล้วธเนศปรารถนาจะทำให้ศิลปะของเขายิ่งใหญ่ขึ้นมาด้วยตัวเนื้อหาและเขาได้ "พูด" ผ่านภาพเขียน โดยสำนึกว่ามันคือปัจจัยอันเกื้อกูลกันระหว่างความคิดกับจินตนาการ ศิลปินได้ดุ่มดันเข้าไปในจิตสำนึกและครุ่นคิดมากกว่าที่จะโวยวายและกู่ตะโกนอย่างบ้าคลั่ง

ภาพชุดนี้คือการเข้าภวังค์ คือความเงียบที่กึกก้องอยู่ภายใน เป็นความคิดมากกว่าที่จะเป็นความรู้สึกและมีจุดประสงค์ที่มุ่งแสวงหาตัวเอง เพื่อสนองต่อการตอบคำถามในปัญหาว่าด้วยชีวิตและการมีอยู่

ศิลปินได้สร้างสถานะหนึ่งของจิตรกรรมขึ้นมา ไม่ใช่เพราะความพลุ่งพล่านของอารมณ์แต่เป็นการแตกปะทุของความคิด การแสวงหาเข้าไปในโลกทัศน์ใหม่ๆเพื่อทำความเข้าใจในการหลับและตื่น การเกิดและการตาย พร้อมกันนั้นศิลปินต้องการจะหลุดพ้นออกไปจากความสงสัย เขาปรารถนาจะรู้และแจ้งชัดกับการดำรงอยู่ ศิลปะได้ปรากฏขอบเขตอันไร้ที่สิ้นสุดด้วยการนำเสนอ "ความคิด" ที่มากกว่าขนาดของชิ้นงาน เมื่อสิ้นสุดขนาดคือ "ที่ว่าง" และความคิดก็คือที่ว่าง ศิลปะบรรจุโครงสร้างไว้ในปริมาณหนึ่งและนำไปสู่การไตร่ตรองอันกว้างไกล...

ที่มา: สมพงษ์ ทวี'. "Throwing a stone towards the past." **Art4d** ฉบับที่ 46 (กุมภาพันธ์ 2542) : หน้า 43-44.

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์ขนาดสั้นที่เขียนโดย สมพงษ์ ทวี[1] ชิ้นนี้ มีวิธีการเขียนเชิงพรรณนาที่นำไปสู่ความกระจ่างชัดในเรื่องคุณค่าในการสร้างสรรค์ของศิลปินมากกว่าจะเป็นการบรรยายหรือรายงานแล้วตามด้วยความเห็นส่วนตัวอันเป็นข้อสรุป บทวิจารณ์ชิ้นนี้จึงมีคุณค่าในด้านงานเขียนอันเป็นเอกเทศที่เกือบจะแยกออกจากงานของศิลปินก็ว่าได้ ยิ่งเมื่อเราตระหนักว่า ผู้เขียนมิได้บรรยายรูปและเรื่องที่ปรากฏในภาพของศิลปินเลยแม้แต่น้อย หากภาพพจน์อันเป็นสาระสำคัญของภาพกลับถูกผู้เขียนพรรณนาออกมาอย่างลึกซึ้ง เมื่อพิจารณาในเรื่องนี้แล้ว ผู้อ่านอาจตระหนักได้ว่าความงามของบทวิจารณ์นี้ตั้งอยู่ที่ใด และในแง่นี้ สมพงษ์ ทวี ในฐานะผู้มีความสามารถด้านการสร้างสรรค์ ทั้งทัศนศิลป์และวรรณศิลป์ ได้นำใจมาต่อใจกับศิลปินและได้นำวรรณศิลป์มาเชื่อมต่อกับทัศนศิลป์จนเป็นงานเขียนที่มีคุณค่าในตัว

ย่อหน้าแรกของบทวิจารณ์นี้ดูจะเป็นการสรุปรวมมโนทัศน์หลักของผู้เขียนที่มีต่องานของศิลปินไว้อย่างครบถ้วน ด้วยคำกล่าวที่ว่าศิลปินเล่นกับตัวเองและกำลังค้นหาความหมายของชีวิต (ตัวเอง)ผ่านการสร้างสรรค์งานศิลปะ สมพงษ์ตอกย้ำประเด็นนี้ตลอดบทวิจารณ์และใช้ความสามารถทางวรรณศิลป์ชี้ชวนให้เราคล้อยตามได้ว่า กิจกรรมของมนุษย์ในทางศิลปะมีความสำคัญไม่ใช่เพียงแต่การแสดงออกตามความพึงใจของศิลปินผู้หนึ่ง หากการแสดงออกด้วยวิถีทางของศิลปะนั้นอาจมีความหมายสูงถึงการค้นหาแก่นแท้ของชีวิต (อย่างน้อยที่สุดก็สำหรับคนๆหนึ่งในฐานะศิลปิน) ประเด็นสำคัญของบทวิจารณ์อยู่ในจุดนี้เอง เมื่อสมพงษ์ตั้งคำถามขึ้นอย่างไม่รู้เนื้อรู้ตัวว่า คุณค่าอันแท้จริงของงานสร้างสรรค์นั้นอยู่ที่ใด หากศิลปินใช้งานศิลปะของเขาเป็นเครื่องมือเพื่อเข้าถึงโลกภายในของตัวเอง คำถามที่คาดคั้นเอาคำตอบที่ยากที่สุดนี้ เรียบง่าย หากคำตอบก็ตามมาอย่างฉับพลัน เนื้อความที่อยู่ในคำตอบ ราวกับจะขยายความไปสู่งานศิลปะทั้งหลายทั้งปวง และราวกับจะตอบให้จี้เข้าไปถึงหัวใจของคำถามที่ว่า ศิลปะมีอยู่เพื่อะไร? **"ชีวิตย่อมมีคุณค่าต่อชีวิต ลมหายใจย่อมสะท้อนภาพของลมหายใจ เราเรียนรู้จากกันและกัน ประสบการณ์จาก "ผู้อื่น" ย่อมให้คุณค่าแก่เราเสมอ ความจริงในการดำรงอยู่ก็คือการเรียนรู้และเข้าใจระหว่างกัน เมื่อถึงที่สุด มันก็คือ การทำความเข้าใจชีวิตทั้งมวลนั่นเอง"** เราคงจะหาคำพูดเพียงไม่กี่ประโยคที่จะกินความว่า คุณค่าอันแท้จริงที่เราได้รับจากการชมงานศิลปะคืออะไรดังเช่นความที่ยกมานี้ได้ไม่ง่ายนักกระมัง ภาษาที่มีพลังเร้าใจในข้อเขียนของสมพงษ์ยังชวนให้เราเห็นคล้อยตามอีกว่า ประสบการณ์ด้านมืดของชีวิตไม่ใช่ส่วนน่ารังเกียจที่ผู้ชมควรจะเบือนหน้าหนี ตรงกันข้ามการเดินเข้าไปสู่โลกภายในที่ศิลปินเปิดต้อนรับนั้นช่างน่าตื่นเต้น และนำพาเราไปพบกับอารมณ์อันหลากหลายที่มีคุณค่าต่อการไตร่ตรอง และพาให้คิดไปได้ไกลถึงประสบการณ์ของตัวเราเองที่มองเทียบได้กับประสบการณ์ของศิลปิน

---

[1] บทวิจารณ์ โดย สมพงษ์ ทวี ลงตีพิมพ์ในหนังสือ art 4d ฉบับที่ 46 เดือนกุมภาพันธ์ 2542 หน้า 43-44

สำหรับผู้ชมหรือผู้อ่านที่อาจยังเข้าไม่ถึงแก่นของงานจิตรกรรม บทวิจารณ์นี้อาจเป็นสะพานเชื่อมโยงที่ดี แม้สมพงษ์จะไม่กล่าวบรรยายให้ผู้ชมจินตนาการเห็นภาพของศิลปิน แต่ในด้านของพรรณนา ผลทางความคิดและจิตใจที่มีต่อภาพของศิลปิน ผู้เขียนก็ได้แนะทางให้ผู้ชมได้สัมผัสกับตัวงานของศิลปินด้วย ทั้งในแง่ของการสัมผัสกับแรงปะทะจากขนาดของงานที่ค่อนข้างใหญ่ ซึ่งเป็นการเผชิญกับพลังและแรงที่สั่นไหวโลกภายในของผู้ชมเอง นี่คือการบอกนัยแก่ผู้ชมว่า การก้าวเข้าไปสู่โลกของจิตรกรรม ผู้ชมจะต้องเปิดใจของตัวเองออกรับสารและเฝ้าสังเกตความรู้สึกที่ได้รับจากประสบการณ์ทางศิลปะนั้นด้วยตัวเอง เช่นเดียวกับด้านเนื้อหา ผู้เขียนไม่ได้เล่าเรื่องราวใดๆในภาพ หากให้ภาพรวมเชิงความคิดที่ว่า สิ่งที่ปรากฏขึ้นในจิตรกรรมก็คือความเป็นไปอย่างหนึ่ง ซึ่งสามารถจะซ้อนทับกับความเป็นไปอีกอย่างหนึ่ง และในการซ้อนกันของภาพนี้เองที่เผยให้เราเห็นโลกภายในของศิลปิน ในภาวการณ์ของวงการศิลปะปัจจุบันที่ศิลปินแต่ละคนแสดงปัจเจกลักษณะของตัวเองสูง ดูเหมือนเป็นสิ่งยากต่อการทำความเข้าใจสำหรับผู้ชมทั่วไป การวิจารณ์เช่นเดียวกับที่สมพงษ์ ทวี ได้เขียนนั้น คงมีความหมายและความสำคัญมากขึ้นทุกขณะ เพราะข้อเขียนนี้เป็นเครื่องยืนยันที่ดีว่า การวิจารณ์เป็นสิ่งเติมเต็มและเปิดโลกทัศน์ให้แก่ผู้อ่าน และช่วยอธิบายแทนผู้ชมที่ไม่อาจสรรหาถ้อยคำมาบรรยายถึงงานของศิลปินได้ดั่งใจ ในท้ายที่สุด เราคงต้องขอบคุณและชื่นชมต่อข้อเขียนของสมพงษ์ ที่ช่วยทำให้พื้นที่ว่างที่ถูกเติมเต็มแล้วในภาพเขียนได้เปิดออกสู่ที่ว่างอันไร้ขอบเขตในความคิดและการไตร่ตรองอันกว้างไกล

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

เรื่องสั้น : คามิน

อุทิศ อติมานะ

ชีวิต-อารมณ์-ศิลปะ

จากประสบการณ์ที่ผู้เขียนได้ศึกษาศิลปะในรุ่นเดียวกันกับคามิน เลิศชัยประเสริฐดูเหมือนว่าในบรรดานักศึกษาศิลปะรุ่นนั้น คามินเป็นผู้มีแรงทะเยอทะยานที่เข้มข้นที่สุดคนหนึ่งใน "การเป็นศิลปิน" เขาเริ่มต้นสนใจศิลปะการถ่ายภาพ แม้สถาบันที่เขาศึกษาอยู่จะไม่มีการเรียนการสอนโดยตรง แต่เขาก็เป็นคนหนุ่มไฟแรงที่แสวงหาความรู้เกี่ยวกับการถ่ายภาพด้วยตัวเอง ผลงานในช่วงแรกเริ่มของเขาสะท้อนนิยามความเข้าใจศิลปะของคามินสำหรับเขาแล้ว "ศิลปะก็คือเครื่องมือของการสำแดงพลังทางอารมณ์ที่ครุกรุ่นบอบช้ำจากประสบการณ์ชีวิตที่ผ่านมา"

เมื่อพิจารณาศิลปะภาพถ่ายของเขาในขณะนั้น... *"เก็บกดหมายเลข 4"* เราจะสังเกตเห็นตัวละครหลักอยู่ 2 ประเภท *"รูปร่างของคนจริง และหุ่นใบหน้าคน"* จัดองค์ประกอบล้อรับกันในอิริยาบทต่าง ๆท่ามกลางบรรยากาศและสิ่งแวดล้อมที่ดูวังเวง น่ากลัว ผลงานชุดนี้ของเขาอ้างถึงแนวคิดเกี่ยวกับความเชื่อมโยงกันระหว่าง *"ชีวิตและความตาย"* (แทนค่าด้วยความกลมกลืนกันของวัตถุที่มีชีวิตและไร้ชีวิต) เป็นประสบการณ์ตรงของการพึ่งสูญเสียแม่ในช่วงเวลานั้น ซึ่งถูกตัดขาก่อนเสียชีวิต และคามินต้องทำหน้าที่เกี่ยวกับการทำขาเทียมด้วยกระดาษ เพื่อประกอบพิธีกงเต็กในพิธีศพแบบประเพณีจีน...

ผู้เขียนเชื่อว่า ผลงานศิลปะในวัยนักศึกษาของคามินมีความเกี่ยวกันไม่มากก็น้อยกับศิลปินศิลปะในดวงใจของเขา ซึ่งก็เหมือน ๆศิลปินทุก ๆคนในโลกไม่มีละเว้น ที่เริ่มต้นเติบโตมาจาก **"ภูมิปัญญาทางศิลปะ"** ในประวัติศาสตร์ศิลป์ที่ผ่านมา...ด้วยแรงทะเยอทะยานอย่างเปี่ยมล้นใน **"การเป็นศิลปิน"** หลังจากแสดงผลงานศิลปะเดี่ยวของเขาที่ หอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร ในปี 2530 คามินตัดสินใจที่จะเดินทางไป **"ขุดทอง"** ที่นคร นิวยอร์คทันที... ที่นิวยอร์คไม่ง่ายอย่างที่คิด โดยเฉพาะศิลปินชาวไทยที่จะก้าวเข้าไปเกี่ยวข้องกับ **"การเมืองของศิลปะ"** ใน นิวยอร์ค ชีวิตส่วนตัวของคามินในช่วงเริ่มต้นนั้นตกต่ำที่สุด... ช่วงเวลา 2 ปีแรกของการใช้ชีวิตในนิวยอร์ค เขาสามารถสร้างผลงานศิลปะชุดหนึ่งซึ่งต่อเนื่องทั้งแนวคิดและรูปแบบทางศิลปะขณะที่อยู่เมืองไทย ที่นี่คามินคือจิตรกรที่วาดภาพขนาดใหญ่ เริ่มต้นทดลองสร้างจิตรกรรมเป็นชุดติดตั้งรวมกันทั้งห้องในแบบ **"อินสตอลเลชั่นอาร์ต"** ตามสมัยนิยม เนื้อหาเรื่องราวของผลงานยังคงแสดงภาวะของมนุษยชาติที่ต้องคำสาปแห่งการต่อสู้ ดิ้นรน ความทุกข์ทรมาน ผลงานชุดนี้... มีชื่อว่า *"ฉันมองที่ตัวฉัน" (I Look at Myself)* นำเสนอแนวเรื่องเกี่ยวกับวัฏสงสารของชีวิต เกิด แก่ เจ็บ ตาย ชีวิตก่อนเกิดและชีวิตหลังความตาย ตัวละครในภาพเป็นตัวเขาเองในบริบทเรื่องราวของคริสต์ศาสนา อาทิ อาดัมและอีวา การกินแอปเปิ้ลจากต้นไม้แห่งความรู้ และการตายบนไม้กางเขน ...เมื่อพิจารณาผลงานชุดนี้ทำให้เกิดความสงสัยขึ้นมาทันทีว่า **"เหตุใดคามินจึงทำศิลปะที่อ้างถึงคริสต์ศาสนา"**... คามินกล่าวว่า *"ผมเคยศึกษาในโรงเรียนของคริสต์ศาสนา ศึกษาคัมภีร์ไบ*

เบิล สวดมนต์ ประกอบพิธีกรรม จนรู้สึกว่าตัวเองมีความผูกพันกับ "พระเจ้า" ในด้านจิตใจ แต่ไม่ได้สนใจคริสต์ศาสนาในฐานะรูปแบบและพิธีกรรม"

ความคิด นำ อารมณ์

ชีวิตในนิวยอร์คปีที่ 3 น่าจะเป็นช่วงชีวิตที่น่าจดจำสำหรับคามิน...จากประสบการณ์ศิลปะในอเมริกา... ดูเหมือนว่า คามินได้ละทิ้งกลิ่นไอของศิลปะเพื่อสำแดงพลังทางอารมณ์ไปเสียแล้ว เขาได้เริ่มต้นก้าวมาสู่ศิลปะแบบเน้นแนวความคิด... เป็นศิลปะที่แสดงออกจาก "ความคิดนำอารมณ์" แต่คามินก็ยังคงรักษาอุปนิสัยถาวรของเขานั้นคือความตรงไปตรงมา แต่เป็น "ความตรงไปตรงมาที่จะแดกดันเย้ยหยัน" ศาสตร์ศิลปะหรือเรื่องราวต่างๆ ภาพพิมพ์รูป อัลเบิร์ต ไอสไตน์ แลบลิ้น และพระสันตะปาปาทำท่าอารมณ์ขัน (รูปแทนของวิทยาศาสตร์และคริสต์ศาสนา) ให้กับคำว่า ART กลับหัว... ...ภาพพิมพ์รูปลิงถือหนังสือวิทยาศาสตร์และศาสนา ฯลฯ รูปแทนของสิ่งต่างๆในอดีต ปัจจุบัน อนาคต ถูกนำมาเปรียบเทียบกันด้วยความคิด เพื่อตั้งคำถามวัฒนธรรมของมนุษยชาติในแง่มุมต่างๆ...

น่าศึกษาอย่างยิ่งในอีกประเด็นที่ว่า ทำไมนิวยอร์คจึงสร้างวัฒนธรรมการอ่านให้กับคามิน เขาเริ่มต้นอ่านหนังสืออย่างจริงจัง และเป็นหนังสือในแนวปรัชญาตะวันออกทั้งหลาย อาทิ วิถีเต๋า พุทธศาสนานิกายเซ็น ฯลฯ และด้วยแรงบันดาลใจจากปรัชญาหยิน-หยาง ในลัทธิเต๋า คามินได้ริเริ่มสร้างศิลปะวาดเส้นอีกแนวทางหนึ่งขึ้น... "ไม่มีชื่อ" สำหรับวาดเส้นแล้วคือการ *"บำบัด"* จิตใจของเขาเมื่อรู้สึกว่าตัวเองฟุ้งซ่าน ตัวละครของภาพมักเป็นตัวละครทางนามธรรม 2 ฝ่าย อาทิ รูปทรงขาวกับรูปทรงดำ รูปทรงที่เกิดจากธรรมชาติกับรูปทรงที่สร้างเลียนแบบ ฯลฯ ล้อรับกันในอิริยาบทต่างๆ ผลงานแนวนี้ได้ถูกพัฒนาต่อมาในผลงานชุด นิราศไทยแลนด์ซึ่งจะกล่าวต่อไป

อย่างไม่สามารถคาดการณ์ได้ คามินประสบอุบัติเหตุทางความคิดต่อโลกศิลปะที่เขาพบเห็นที่นิวยอร์ค ในช่วงปลายปี 2533 เขาตัดสินใจละทิ้งโลกศิลปะในนิวยอร์คเพื่อกลับสู่เมืองไทยเป็นครั้งแรก ด้วยอารมณ์ที่ครุกรุ่นผิดหวังอย่างรุนแรง... เมื่อถูกซักชวนให้มองย้อนอดีต คามินกล่าวว่า *"เป็นช่วงชีวิตที่สับสนหลายประการ โดยเฉพาะความคาดหวังต่อศาสตร์ศิลปะที่สูงส่ง จากความเชื่อที่ว่า ศิลปะมีคุณค่าแก่ชีวิตด้านจิตวิญญาณ แต่กลับกลายมาเป็นคุณค่าแก่ชีวิตทางด้านวัตถุ เพิ่มพูนกิเลสตัณหา เป็นเพียงธุรกิจศิลปะ การเล่นเกมส์ การแก่งแย่ง และอำนาจ ฯลฯ"* แต่แล้ว **"ความเบื่อศิลปะ"** ก็เป็นเพียงอารมณ์ชั่ววูบระยะสั้นๆ

หลังจากได้ **"ชาร์ต"** ไฟศิลปะอีกครั้งหนึ่งที่เมืองไทย คามินก็ตัดสินใจกลับนครนิวยอร์คอีกเป็นครั้งที่ 2 ในช่วงต้นปี 2534 เขาถามตัวเองว่า *"ความเป็นไทยในผลงานศิลปะอยู่ที่ไหน? ความเป็นไทยในวัฒนธรรมไทยอยู่ที่อะไร? จากประสบการณ์ที่อยู่ต่างแดน ทำให้ตระหนักถึงคุณค่าทางวัฒนธรรมที่อยู่ในตัวเขาตลอดเวลา นั่นก็คือ ภาษาไทย"* วิถีชีวิตที่นิวยอร์คในครั้งที่ 2 ของเขาดูค่อนข้างมีชีวิตชีวา คามินทุ่มเทพลังงานชีวิตทั้งหมดเพื่อรังสรรค์ผลงานในชุด *"ก เอ๋ย ก ไก่"*... โครงงานศิลปะ "ก เอ๋ย ก ไก่" เปรียบได้กับการสร้างตำราบทเรียนพยัญชนะไทย ใน **"เวอร์ชั่นแบบคามิน"** ... เขาใช้กระดาษกาวกั้นให้เป็นรูปพยัญชนะ ก แล้วใช้นิ้วมือละเลงสีตาม

จินตนาการที่เขานึกขึ้นได้อย่างเฉียบพลันเกี่ยวกับพยัญชนะนั้นๆ ภาพนี้อ้างถึงลีลาของการชนไก่ ที่ค่อนข้างเป็นภาพนามธรรม พอละเลงสีด้วยมือจนเป็นที่น่าพอใจ เขาก็ใช้มือที่เปื้อนสีนั้น พิมพ์ลงบนกระดาษในชุดภาพพิมพ์ ซึ่งมีกระดาษกาวกั้นเป็นรูปพยัญชนะที่ต้องการไว้ก่อนแล้ว... และยังใช้มือที่เปื้อนสีนั้นเขียนพยัญชนะลงบนกระดาษขาวในชุด *"โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอนไทย"* และจินตนาการฉับพลันถึงเรื่องราวเกี่ยวกับพยัญชนะนั้นๆ แล้วจึงเติมพยัญชนะให้เป็นคำหรือประโยคที่เขาผุดนึกขึ้นได้อย่างตรงไปตรงมา...

...คามินกล่าว "เมื่อสิ้นสุดผลงานในชุด "ก เอ๋ย ก ไก่" ทำให้เขาได้ตระหนักรู้ถึงผลเสียของศิลปะที่เน้นคุณค่าทางวัฒนธรรมของแต่ละชนชาติ เป็นพื้นฐานของลัทธิชาตินิยม เป็นสาเหตุของความขัดแย้ง แบ่งชนชาติ จนกลายเป็นสงครามในที่สุด ด้วยเหตุนี้เขาจึงฉุกคิดถึงประเด็น **"ความเป็นสากลในงานศิลปะ"** ทำให้คิดถึงศิลปะของเด็กว่ามีสไตล์การแสดงออกที่อิสระ ตรงไปตรงมาเหมือนกันทั้งโลก ไม่มีกรอบของวัฒนธรรมหรือลัทธิทางศิลปะต่างๆ...

เวลา-ประสบการณ์-ศิลปะ

กลางปี 2534 คามินวางแผนกลับสู่ประเทศไทยเป็นครั้งที่ 2 เพื่อแสดงผลงานในชุด "ก เอ๋ย ก ไก่" และในขณะเตรียมงานนิทรรศการ เขาก็เริ่มสร้างศิลปะในโครงงานชุด "นิราศไทยแลนด์" ไปด้วย ไม่น่าเชื่อว่า เพียงระยะเวลาที่อยู่เมืองไทยช่วง 3 เดือน คามินผลิตผลงานของเขาราวกับโรงงานอุตสาหกรรม นิราศไทยแลนด์มีทั้งหมด 5 ชุด ประกอบด้วย วาดเส้น บทกวี ภาพพิมพ์ ภาพถ่าย และการแสดง นิราศเกี่ยวข้องกับบันทึกการเดินทาง คามินใช้รองเท้าของเขาเป็นเครื่องหมายแสดงถึงการเดินทางไปถึงสถานที่ต่างๆ พื้นรองเท้าถูกแกะสลักเป็นชื่อของเขา 3 ภาษา จีน ไทย และอังกฤษ 3 วัฒนธรรมที่หล่อหลอมความเป็นคามิน เขาวางแผนที่จะบันทึกสิ่งที่ประทับใจในรูปแบบต่างๆจากการดำเนินชีวิตประจำวัน พร้อมทั้งแสดงทัศนคติต่อเหตุการณ์นั้นๆ ด้วยประโยคสรุปสั้นๆ "รถ รถ ลด รถ" "ไม้กวาด" และเซ็นชื่อตัวเองพร้อมวันที่ของเหตุการณ์นั้นๆด้วย 3 ภาษา

จะเห็นว่า "หลักการการสร้างสรรค์ศิลปะที่ให้คุณค่าประสบการณ์ชีวิตในแต่ละวัน การบันทึกประสบการณ์ด้วยเทคนิคของศิลปะ การพยายามเรียนรู้ ทำความเข้าใจ และหาประโยคสรุปเหตุการณ์นั้นๆ และการเซ็นชื่อของตัวเองอย่างบรรจง พร้อมวันที่ของประสบการณ์นั้นๆ" น่าจะกล่าวได้ว่า เป็นหลักการพื้นฐานของกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะของคามิน ซึ่งเริ่มต้นตั้งแต่ผลงานชุดต่อๆมา จวบกระทั่งผลงานล่าสุด คามินให้เหตุผลว่า *"ผมประทับใจความคิดของ อัลเบิร์ต ไอสไตน์ที่ว่า เราจะรู้จักเวลาได้ เนื่องจากมีประสบการณ์เข้ามาขั้น และเวลาของแต่ละคนไม่เท่ากัน ขึ้นอยู่กับความสัมพันธ์ของสภาวะจิตแต่ละบุคคลนั้นๆ แนวคิดนี้ตอกย้ำให้ผมตระหนักถึงคุณค่าของเวลาที่สัมพันธ์กับสภาวะจิตของตัวเองจากประสบการณ์ในชีวิตประจำวัน"*

นอกจากแนวคิดเกี่ยวกับเวลาแล้ว ผลงานนิราศไทยแลนด์ยังสะท้อนอิทธิพลแนวคิดทางปรัชญา หยิน-หยาง ของลัทธิเต๋า... นิราศไทยแลนด์ถูกนำเสนอสู่สาธารณชนถัดมาอีกปีหนึ่ง

(ปลายปี 2535) ประเด็นการใช้รองเท้าแทนค่าการเดินทางของเขาเป็นที่น่ากังขาของคนไทยบางกลุ่ม และประเด็นการเผาผลงานศิลปะของเขาเองในชุด *"วาดเส้นสู่จิตวิญญาณ"* ทั้งหมดราว 1000 ชิ้น ทุกๆ 8 นาที ต่อ 1 ภาพ ซึ่งก่อให้เกิดข้อสงสัยหลากหลายมุมมองแก่ผู้ชม คามินให้เหตุผลในกรณีการใช้รอยเท้าในผลงานศิลปะของเขาหลายประเด็น หนึ่งในเหตุผลที่สำคัญนั้นคือ การตั้งคำถามทางวัฒนธรรมกับสังคมไทย ซึ่งถือว่าเท้าเป็นของต่ำ ไม่สุภาพ แต่เราสามารถเคารพกราบไหว้รอยเท้าของพระพุทธเจ้า (รอยพระพุทธบาท) เพราะคุณงามความดีของพระองค์นั้นแสดงว่าคุณค่าที่แท้จริง **"เป็นนามธรรมของกิจกรรมที่มีคุณค่าต่อสังคม มิใช่รูปแบบ"** จากประเด็นนี้ทำให้เขาเกิดการตั้งคำถามถึง **"คุณค่าที่แท้จริงในศิลปะว่าอยู่ที่รูปแบบหรือเจตนา"** ส่วนกรณีการเผาผลงานของตัวเอง คามินอ้างถึงวัฒนธรรมจีนในเรื่องการเผาหุ่นต่างๆที่ทำจากกระดาษเพื่ออุทิศส่วนกุศลให้จิตวิญญาณอีกมิติหนึ่ง กรณีการเผาผลงานของเขาคือการอุทิศกุศลทั้งหลายที่เขาเพียรวาดผลงานศิลปะชุดนี้ขึ้นให้กับจิตวิญญาณของนักสร้างสรรค์ศิลปะที่ผ่านมา และอีกนัยหนึ่งเป็นการแสดงท่าทีให้เห็นว่า **"ศิลปะมิใช่สินค้า แต่เป็นเพียงกระบวนการ 'บำบัด' จิตวิญญาณและปัญญาของเรา"** เท่านั้น ดูเหมือนว่าเหตุผลที่คามินกล่าวมาในที่นี้ น่าเชื่อถือมากน้อยเพียงใดคงละไว้ให้เป็นดุลยพินิจของผู้ชมต่อไป

โครงงานศิลปะ *"ม่วงงิ้ง แซ่เล้า"* ดูเหมือนจะสะท้อนการพัฒนาแนวคิดเกี่ยวกับ **"เวลา-ประสบการณ์"** ของคามินให้ชัดเจนมีระบบระเบียบมากขึ้น (จากเดิมที่เขามักทำศิลปะหลายๆชิ้นในเวลาเดียวกัน) คามินเริ่มต้นโครงงานนี้ในวันแรกที่เดินทางกลับไปนิวยอร์คเป็นครั้งที่ 3 (ซึ่งเป็นครั้งสุดท้าย) ในราวตุลาคม 2534 และสิ้นสุดโครงงานเดือนกันยายน 2535 ที่ประเทศไทย รวมเวลาทำงาน 366 วันพอดี เหตุที่ชื่อโครงงานคือ ม่วงงิ้ง แซ่เล้า (ซึ่งเป็นชื่อในวัยเยาว์) สะท้อนจุดหมายของโครงงานที่ปรารถนาการแสดงออกทางศิลปะด้วยจิตวิญญาณแบบเด็กๆอย่างแท้จริง... จิตวิญญาณของม่วงงิ้งถูกวางแผนแสดงออกเป็น 2 ชุด อย่างแรก วาดบนผ้าใบขนาด 12x12 นิ้ว ทุกวันๆละ 1 ชิ้น โดยการบันทึกเรื่องราวของตัวเขาเองกับประสบการณ์ชีวิตในแต่ละวันจากความเชื่อที่ว่าประสบการณ์ส่วนตัวของแต่ละคนมีอิทธิพลต่อปัญหาสังคม ส่วนอีกชุดหนึ่ง... เป็นตัวเขาเองที่มองสังคมจากความเชื่อที่ว่า สภาวะแวดล้อมทางสังคมมีอิทธิพลต่อปัญหาส่วนตัว จะเห็นว่าผลงานในชุดหลังนี้คามินมิได้วาดจากเหตุการณ์เพียงวันเดียว แต่ประมวลจากหลายๆเหตุการณ์ในสังคมขึ้นมา เป็นประสบการณ์ในช่วงเวลาหนึ่งๆ... เขาวาดบนผ้าใบขนาดใหญ่ด้วยสีสันที่สดใสและสอดแทรกเรื่องราวในสังคมทั้งในแง่ลบและแง่บวกผสมผสานในภาพเดียวกันตามข้อเท็จจริงที่ได้รับอย่างตรงไปตรงมา จริงใจ ไม่ได้สนใจเกี่ยวกับสุนทรียภาพ เอกภาพของผลงานตามทฤษฎีศิลปะที่ผ่านมา ทำให้ผลงานชุดนี้มีผู้ชมบางส่วนกล่าวถึงว่า **"ดิบ" "ไร้รสนิยมทางศิลปะ"** ซึ่งน่าจะตรงกับเจตนารมย์ของศิลปิน

พุทธศาสนา-ศิลปะ-ชีวิต

ปลายปี 2536 คามินเริ่มต้นสร้างศิลปะอีกโครงงานหนึ่งในชื่อ "ปัญหา-ปัญญา"... โดยต่อเนื่องจากผลงานที่ผ่านมาที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดของ **"เวลา-ประสบการณ์-ความคิดเห็น"** แต่รูป

แบบเปลี่ยนไป โครงงานนี้ใช้เวลาสร้างถึง 2 ปีเต็ม... โดยปีแรก คามินจะอ่านหนังสือพิมพ์รายวันของวันนั้นๆ และเลือกตัดคอลัมน์ข่าว 1 ข่าวที่เขาประทับใจ และถือเป็นประเด็นที่ให้บทเรียนชีวิตสำหรับตัวเขาเอง หนังสือพิมพ์ส่วนที่เหลือจะถูกทำให้ย่อยสลาย และนำมาปั้นเป็นประติมากรรมกระดาษอีกครั้งหนึ่ง เป็นรูปทรงที่อ้างถึงเนื้อหาของข่าว หลังจากนั้นคามินจะนำคอลัมน์ข่าวที่เขาตัดไว้ติดทับบนรูปทรงประติมากรรมนั้นๆ ประติมากรรมวันละ 1 ชิ้น ข่าว 1 ประเด็น ได้ถูกรังสรรค์ขึ้นจนครบ 1 ปี หลังจากนั้น ในปีที่ 2 (ของวันที่เดียวกันแต่คนละปี) เวลาทั้งวันสำหรับคามินคือการหยิบประติมากรรมของปีที่ผ่านมาแต่วันที่เดียวกัน นำมาพิจารณาแสวงหาภูมิปัญญาความเข้าใจในปัญหา ความถูกต้องเหมาะสม ฯลฯ ของประเด็นข่าวนั้นๆ เพื่อเป็นบทเรียนทางปัญญาและพยายามคิดประโยคสั้นๆ 1 ประโยคที่สรุป-เตือนสติตัวเขาเอง เมื่อคิดได้แล้วจึงเขียนประโยคดังกล่าวบนประติมากรรมและวาดลายเซ็นชื่อตัวเอง น่ากล่าวได้ว่า เพราะความเป็นนักวางระบบให้กับวิถีชีวิตของตัวเอง ในปีที่ 2 ของโครงงาน *"ปัญหา-ปัญญา"* ซึ่งถือเป็นยุคทองของการสร้างวัฒนธรรมการอ่านให้เกิดขึ้นกับเขาเองอย่างต่อเนื่องอีกครั้งหนึ่ง โดยเฉพาะหนังสือที่เกี่ยวข้องกับภูมิปัญญาแบบตะวันออก จนทำให้วิถีชีวิตของคามินนั้นเปลี่ยนแปลงไปอย่างมาก เขาเริ่มต้นฝึกฝนโยคะอย่างจริงจังทุกวัน ไล่เลี่ยกับการนั่งสมาธิทุกๆวันอย่างจริงจัง

หนังสือ **"อุปลมณี"** ที่เขียนถึงชีวประวัติหลวงพ่อชา สุภัทโท ถูกกล่าวถึงในฐานะปัจจัยสำคัญที่เปลี่ยนวิถีชีวิตและมีผลโดยตรงต่อผลงานศิลปะชุด *"ปัญหา-ปัญญา"* ในระยะหลังอย่างมาก คามินกล่าวว่า *"ผมแสวงหาคำตอบของการมีชีวิต การทำศิลปะที่มีคุณค่ามาทั้งชีวิต จนได้อ่านหนังสือเล่มนี้ทำให้เกิดความเข้าใจใหม่ว่า พุทธศาสนาเป็นอีกวิธีหนึ่งที่ทำให้มนุษย์เราเข้าถึง สัจธรรม และมีขั้นตอนการปฏิบัติที่ชัดเจนจากการทำความเข้าใจทางภาษาที่สื่อ ทำให้ผมตัดสินใจเข้าสู่วิถีทางแบบพุทธในวิถีปฏิบัติ"*

น่าจะกล่าวได้ว่า อิทธิพลของปรัชญาพุทธศาสนานั้นเป็นปัจจัยใหม่ที่ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในกระบวนการสร้างศิลปะของคามิน จะเห็นว่า ผลงานที่ผ่านมาก่อนหน้านี้ตั้งแต่ผลงานชุด *นิราศไทยแลนด์-ม่วงงิ้งแซ่เล้า-อะไรในใจฉัน* หรือแม้แต่ชุด *ปัญหา-ปัญญา* ช่วงแรก การนำประสบการณ์ในแต่ละวันมาพิจารณามักมีจุดหมายไปสู่คำตอบที่มีพื้นฐานจากปรัชญา หยิน-หยาง (ตามที่คามินเข้าใจ) การเข้าใจสรรพสิ่งในฐานะสิ่งสมดุลย์ของความชั่ว/ดี ถูก/ผิด เป็นการใคร่ครวญปัญหาในระดับศีลธรรม ระดับวัฒนธรรม พุทธศาสนาที่คามินเข้าใจ ปรับทิศทางการนำประสบการณ์ในแต่ละวันมาไตร่ตรองเพื่อไปสู่คำตอบบนพื้นฐานของสรรพสิ่งนั้น **"ว่างเปล่า" "อนิจจัง-ทุกขัง-อนัตตา"** การแสวงหาความเข้าใจเหตุการณ์ต่างๆที่ปลดจากการลำเอียง อคติเพื่อผลประโยชน์เข้าข้างตัวเองหรือพวกพ้อง คามินเริ่มต้นกล่าวถึงคำว่า **"เหตุผลบริสุทธิ์"** และมันได้กลายเป็นปรัชญาพื้นฐานในผลงานชุดต่อไปของเขา

"ปัญหา-ปัญญา" เป็นผลงานที่มีเสียงตอบ-รับในแง่บวกมากที่สุด อาจเพราะความต่อเนื่อง อาจเพราะเวลาที่ทำถึง 2 ปี ฯลฯ แต่ที่เป็นจุดสำคัญในความเห็นส่วนตัวคือ สุนทรียภาพของรูปทรง/รูปแบบผลงานที่แปลก (ไม่เหมือนผลงานของคามินที่ผ่านมา ซึ่งเป็นรูปแบบทัศนศิลป์ตามประเพณีนิยม) เข้าสู่ตรโลกศิลปะปัจจุบันที่คาดหวังการได้เห็น **"รูปแบบของศิลปะ"** ที่ให้ความ

แปลกใหม่ตื่นเต้นทางประสาทสัมผัสมากกว่าจะสนใจ **"สาระ"** หรือแนวคิดที่เป็นนามธรรมเบื้องหลังรูปแบบเหล่านั้น ผลงานชุด *"ปัญหา-ปัญญา"* น่าจะเป็นผลงานที่มีจุดนัดพบเชิงคุณภาพที่พอดีระหว่าง **"สาระและรูปแบบ"** ของศิลปะในจุดยืนแบบคามิน

"ธรรมดา-ธรรมชาติ" เป็นผลงานศิลปะชุดล่าสุดที่นำมาเผยแพร่สู่สังคม เป็นอีกโครงงานหนึ่งที่ต่อเนื่องอย่างแนบสนิทกับผลงานที่ผ่านมา เริ่มต้นช่วงเดือนสิงหาคม 2538 ไปสิ้นสุดโครงงานอีก 366 วัน พอดี แนวคิดเกี่ยวกับเวลา-ประสบการณ์ และการแสวงหา **"เหตุผลบริสุทธิ์?"** จากประสบการณ์ในชีวิตประจำวันยังคงดำเนินต่อไป การเลือกวัสดุ-เทคนิควาดเส้นที่เรียบง่าย ดินสอดำบนกระดาษขาว... สื่อและสไตล์การวาดที่ **"ธรรมดา"** ที่สุด กับนิยามศิลปะแบบคามินที่ว่า **ศิลปะเป็นเพียงเครื่องมือ เป็นเพียงมรรควิธี เป็นเพียงกระบวนการเพื่อการพัฒนา "สาระชีวิต"** (เป็นกระบวนการเข้าถึงสัจธรรม คามินกล่าว) ฯลฯ มากกว่าเจตนาที่จะใช้เวลาของชีวิตแสวงหาคุณค่าทางรูปแบบของศิลปะ

ดูเหมือนว่า ช่วงชีวิตที่เขาเริ่มต้นสัมผัสพุทธศาสนาจะทำให้ระบบวิถีชีวิตของเขาเปลี่ยนแปลงไปอย่างมากจากเดิม... การนำประสบการณ์ชีวิตของแต่ละวันมาพิจารณาอย่างรอบด้าน ในขณะนั่งสมาธิ มองลึกเข้าไปสู่องค์ประกอบและเหตุปัจจัยต่างๆที่ประกอบกันเป็นกิจกรรม เหตุการณ์ และปัญหาในแต่ละวัน และตั้งคำถามที่ว่า อะไรคือ *"เหตุผลบริสุทธิ์?"* ของเหตุการณ์นั้น.. อะไรคือ ***"ความว่าง"*** ***"ความจริงสูงสุด"*** ***"สัจธรรม"*** ของเหตุการณ์นั้นๆ? เมื่อเขาคิดว่า **"พอจะเข้าถึงความจริง"** ของประเด็นนั้นๆแล้ว คามินก็จะทำศิลปะโดยเขียนประโยคสรุปประเด็นนั้นๆ ผ่านเทคนิคของการวาดเส้น

คำว่า **"เหตุผลบริสุทธิ์" (Pure Reason)** เป็นคำที่ถูกหยิบยกขึ้นมาอภิปรายเป็นลำดับแรกสุดของโครงงานนี้ มิตร ใจอินทร์* กล่าวว่า *"ต้องนิยามคำนี้ให้ชัดเจน เพราะเอมมานูเอล คานท์ นักปรัชญาตะวันตกเคยใช้คำนี้ และในความเห็นส่วนตัว มนุษย์ไม่สามารถเข้าถึงหรือเชื่อว่า "มี" เหตุผลบริสุทธิ์ที่เป็นกลาง หรือเชื่อว่าเราจะสามารถหาได้ในชีวิตจริง ยิ่งในบริบทของสังคมนิยม... ทุกๆเหตุผลที่ "มีอยู่" และ "สร้างขึ้น" ล้วนเพื่อตัวเราเองทั้งสิ้น ไม่มากก็น้อย"*

คามินเชื่อว่า *"เหตุผลบริสุทธิ์มีอยู่ในชีวิตประจำวันของเราทุกคน เช่นการเกิดขึ้นเองของสามัญสำนึกชั่วขณะหนึ่งของคนเรา โดยปราศจากความคิดและเจตนา หรืออีกสภาวะหนึ่งที่เกิดจากการฝึกสมาธิจนเกิดสติจิตตั้งมั่นเป็นสมาธิ แล้วเกิดปัญญาที่ว่างจากทัศนคติที่ยึดยั่นถือมั่นในตัวตนของตน เราไม่สามารถเข้าถึงด้วยสัมผัสของ ตา หู จมูก ลิ้น กาย และความคิด แต่เราสามารถเข้าถึงได้ด้วย "ญาณทัศนะ" ที่เกิดขึ้นจากประสบการณ์ในการปฏิบัติ ศีล สมาธิ ปัญญา ตามแนวทางของพุทธศาสนา"*

ความจริงแล้ว ทั้ง 2 ทัศนะสะท้อนปรัชญาชีวิตพื้นฐานของมนุษยชาตินั่นเอง ท่าทีแรกไม่เชื่อว่ามี **"*ภาวะ/โลกอุดมคติ*" (Utopia)** ที่สมบูรณ์แบบ ไม่มีภาวะนิพพานและเหตุผลบริสุทธิ์ เรา

---

* มิตร ใจอินทร์ เพื่อนสนิทร่วมรุ่นกับ อุทิศ อติมานะ และคามิน เลิศชัยประเสริฐ ทั้ง 3 คนมักแสดงความเห็นเชิงวิจารณ์ในประเด็นต่างๆร่วมกันอยู่เสมอ

ต่างดิ้นรนเพื่อดิ้นรนไปวันๆเท่านั้น (ซึ่งเป็นท่าทีในเชิงปรัชญาแนวหนึ่ง) แต่ท่าทีแบบคามินนั้นเชื่อว่ามี **"*ภาวะ/โลกอุดมคติ*"** มีภาวะนิพพาน มีเหตุผลบริสุทธิ์ และมนุษย์สามารถเข้าถึงได้ (ซึ่งเป็นท่าทีในเชิงพุทธศาสนา) มีผู้ชมบางท่านแสดงทัศนคติไม่เห็นด้วยอย่างมากต่อผลงานศิลปะชุดนี้ว่ามีลักษณะ **"สั่งสอน"**... จากกรณีนี้ คามินให้เหตุผลว่า "จุดมุ่งหมายแรกของการทำศิลปะชุดนี้ของผมเพื่อที่จะสอนตัวเอง... ผมใช้กระบวนการทำศิลปะเป็นวิธีการในการเข้าถึงสัจธรรม แต่ตัวผลงานศิลปะไม่ใช่ตัวสัจธรรม เหมือนดังการนั่งสมาธิ เป็นเพียงวิธีการที่จะทำให้เราเข้าถึงสัจธรรม แต่การนั่งสมาธิไม่ใช่ตัวนิพพาน"

ดูเหมือนว่า ข้อเท็จจริงที่เกี่ยวข้องกับ **"เรื่องสั้นคามิน"** ทำให้ผู้เขียนเกิดคำถามประเด็นใหม่ๆหลายเรื่องที่เกี่ยวข้องกับจุดยืนทางศิลปะแบบคามิน กับจุดยืนต่างๆของศาสตร์ศิลปะปัจจุบัน อาทิ

ประเด็นแรก เกี่ยวข้องกับ **"วิธีการสื่อสารความหมาย"** ของศิลปะวัตถุ สำหรับจุดยืนของคามินแล้ว เขาเชื่อวิธีการสื่อสารความหมายที่เน้นความเรียบง่าย จริงใจ ตรงไปตรงมา **(คามินเชื่อว่า จุดมุ่งหมายที่ดี ต้องใช้วิธีการที่ดี ที่ถูกต้องด้วย)** ซึ่งเป็นมุมตรงข้ามกับศิลปะร่วมสมัยทั่วไป ที่นิยมวิธีการสื่อสารความหมายแบบคลุมเครือ ใช้ "สื่อ" ทุกรูปแบบ ทุกกลวิธี เพื่อบรรลุจุดหมายที่ต้องการ โดยไม่ได้สนใจผลกระทบทางสังคม ศีลธรรม ฯลฯ

กรณีต่อมา คือการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างพุทธศาสนากับศิลปะร่วมสมัยกลุ่มต่างๆ ศึกษาเปรียบเทียบระหว่าง กลุ่มศิลปินที่นำเอา **"เนื้อหาและรูปแบบ"** ของพุทธศิลป์ในอดีตมาสร้างใหม่ โดยเปลี่ยนตัวละครและสิ่งแวดล้อมใหม่ กับศิลปะแบบคามิน ซึ่งเป็นอีกบริบทหนึ่งของความสัมพันธ์ระหว่างพุทธศาสนากับศิลปะร่วมสมัย ในแง่ของการนำเอาพุทธปรัชญามาใช้ในศิลปะของเขา

เรื่องต่อมา เกี่ยวข้องกับนิยามประเภทต่างๆของศิลปะร่วมสมัย หลายๆคนคงเคยอ่านประโยคยอดนิยม 2 ประโยค **"ศิลปะคือการเห็น" (Art As Seeing)** กับประโยค **"ศิลปะคือการคิด" (Art As Thinking)** เป็นประเภทของศิลปะในคริสต์ศตวรรษที่ 20 นิยามแรก เป็นศิลปะที่เน้นการค้นพบทาง **"รูปแบบใหม่ๆ"** ส่วนนิยามหลัง เป็นศิลปะที่เน้น **"กลวิธีการสื่อสารความคิด"** เพื่อชักชวนให้ผู้ชมได้คิดต่างๆนานา ในประเด็นที่ศิลปินต้องการ แต่สำหรับจุดยืนทางศิลปะของคามินเป็นอีกจุดยืนหนึ่ง ในที่นี้ผู้เขียนขอเสนอประโยคใหม่ว่าเป็น **"ศิลปะคือการปฏิบัติสมาธิ" (Art As Meditation)** เป็นศิลปะที่เน้นกระบวนการ การกระทำในปัจจุบัน

และ*ประเด็นสุดท้าย* เกี่ยวข้องกับปัญหา "คุณค่าของศิลปะ" จากภาพรวมของโลกศิลปะที่ถูกบันทึกบนหน้าประวัติศาสตร์ ทำให้ผู้เขียนเห็นว่า **"คุณค่าศิลปะ เป็นคุณค่าทางวัตถุ"** ศิลปินกับศิลปะที่พวกเขาสร้างขึ้น เป็นคนละกรณีกัน แต่สำหรับจุดยืนของคามิน ศิลปะเป็นเพียงมรรควิธีเพื่อการพัฒนา **"คุณภาพชีวิต"** ของศิลปิน ดังนั้น คุณค่าของศิลปะจึงไม่สามารถแบ่งแยกได้ระหว่าง "ศิลปินกับผลงานศิลปะของเขา"

มาถึงย่อหน้านี้ คามินได้ทิ้งคำถามใหม่ให้เกิดขึ้นกับเราว่า **"กระบวนการทำศิลปะสามารถพาเราสู่สภาวะสูงสุดของสัจธรรม ได้หรือไม่?"**

ที่มา: อุทิศ อติมานะ. "เรื่องสั้น : คามิน.", สูจิบัตรประกอบนิทรรศการ **"ธรรมดา-ธรรมชาติ."**, หอศิลป์ตาดู, กรุงเทพ, 2540, หน้า 29 –49.

บทวิเคราะห์

ประโยคแรกของบทวิจารณ์ที่คัดมาตอนต้นนี้ อุทิศ อติมานะ ได้อธิบายแก่ผู้อ่านว่า เขารู้จักสนิทสนมกับศิลปินมาเป็นเวลานานในฐานะเพื่อน อุทิศจึงเล่าเรื่องของศิลปินได้ละเอียดและสะท้อนความรู้สึกมีส่วนร่วมที่ค่อนข้างชัดเจน บทความนี้ถูกเขียนขึ้นเพื่อประกอบสูจิบัตรในนิทรรศการ จึงไม่ใช่เรื่องแปลกที่ผู้เขียนจะสร้างมุมมองจากจุดยืนที่ใกล้กับศิลปินมากและทำหน้าที่เป็นตัวแทนสื่อความให้กับผู้อ่าน มากกว่าจะเป็นการวิจารณ์จากจุดยืนของผู้ชมที่ไกลออกมา ในด้านหนึ่ง อุทิศใช้ความสัมพันธ์ระหว่างนักวิจารณ์กับศิลปินให้เป็นประโยชน์ไม่น้อย ภาพรายละเอียดในชีวิตส่วนตัว (ซึ่งบางส่วนถูกตัดทอนออกไปบ้าง) และคำพูดของศิลปินที่ถูกอ้างถึงในข้อเขียนนี้จัดได้ว่า เป็นการเสนอข้อมูลทางลึกที่เป็นประโยชน์ต่อผู้ชมและผู้อ่าน ในอีกด้านหนึ่ง แม้จะสร้างกลวิธีการเขียนในบางลักษณะเพื่อสร้างระยะห่างออกมาบ้างก็ตาม แต่โดยรวมแล้ว ผู้เขียนก็ยังทำได้ไม่จะแจ้งนัก แต่กระนั้น "เรื่องสั้น : คามิน" ก็ใช่ว่าจะขาดลักษณะของบทวิจารณ์หรือมุมมองเชิงวิจารณ์ ตลอดข้อเขียนนี้ อุทิศแทรกความเห็นไว้หลากหลายวิธี ตั้งแต่การเลือกเน้นคำบางคำจากต้นจนจบ หรือนำเสนอความเห็นต่างมุมเพื่อสร้างโอกาสในการอธิบาย หรือแม้แต่แสดงความเห็นผ่านคำพูดของศิลปินและบุคคลที่ 3 ยิ่งกว่านั้น ผู้เขียนยังสรุปความเห็นของตัวเองต่อประเด็นในแต่ละตอนไว้ด้วยการตั้งคำถามเปิด (ที่ดูเหมือนมีคำตอบในความก่อนหน้านั้นแล้ว) และที่ชัดเจนก็คือ ในตอนท้ายการสรุปประเด็นที่เป็นข้อสังเกตของผู้เขียนเป็นการตัดสินประเมินคุณค่าอย่างแน่ชัดทีเดียว เราอาจสรุปได้ว่า การเขียนบทวิจารณ์ในลักษณะนี้ไม่ใช่ "การวิจารณ์แบบแอบแฝง" แต่เป็นทางเลือกหนึ่งในการสร้างการวิจารณ์ อันที่จริงแล้ว ผู้เขียนเองอาจไม่ได้ตระหนักว่ากำลังสร้างการวิจารณ์อยู่ หากสำหรับผู้รักงานศิลปะ การแสดงความเห็นหรือแลกเปลี่ยนความเห็นกับผู้อื่นในเรื่องของศิลปะก็เลี่ยงการวิจารณ์ไปไม่พ้น ในกรณีนี้ การหาวิธีมาอธิบายงานศิลปะจึงกลายเป็นการสร้างกลวิธีการวิจารณ์ไปโดยปริยาย นี่อาจเป็นจุดเด่นของบทวิจารณ์นี้ และน่าจะเป็นสิ่งยืนยันที่ดีว่า การวิจารณ์นั้นซ้อนอยู่ในความคิดอยู่แล้ว และความคิดเชิงวิจารณ์ก็สามารถถ่ายทอดเป็นข้อเขียนได้หลายรูปแบบไม่เว้นแม้ในสูจิบัตรนิทรรศการ ในความเห็นของผู้วิเคราะห์วิธีการเขียนบทความประกอบสูจิบัตรเช่นนี้เป็นทางหนึ่งที่สามารถสร้างการวิจารณ์ที่มีคุณค่า และยังพัฒนาไปได้อีกไกลจนถึงระดับที่ผู้วิจารณ์สามารถถอยห่างออกจากศิลปินได้มากกว่าที่ผู้เขียนบทวิจารณ์นี้ไปถึงด้วยซ้ำ และนั่นอาจเป็นหนทางของการสร้างวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ที่เป็นลายลักษณ์ให้เข้มแข็ง และเป็นที่ยอมรับกันในวงการศิลปะร่วมสมัยของไทยก็เป็นได้

ในด้านของการบรรยายถึงช่วงชีวิต ทัศนคติ และแนวทางในการสร้างสรรค์ของศิลปินแม้ผู้เขียนจะใช้ภาษาที่ซับซ้อนไม่ลื่นไหลเท่าใดนัก แต่โดยรวมแล้วก็จัดได้ว่า ผู้เขียนทำได้อย่างละเอียดและมีลำดับขั้นตอนที่ดี การแบ่งพัฒนาการของศิลปินออกเป็นช่วง ๆก็ช่วยให้เห็นจังหวะและรอยต่อแห่งการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญ ผู้เขียนยังช่วยสร้างความเข้าใจได้มากว่า ประสบการณ์ในชีวิตที่ผ่านมามีผลอย่างไรต่อการสร้างสรรค์ของศิลปินทั้งด้านรูปแบบ กลวิธี และแนวความคิด โดยเฉพาะตอนที่กล่าวถึงผลงานระยะแรก ๆก่อนที่ศิลปินจะรับพุทธปรัชญามาเป็นแนวทางชีวิต ซึ่ง

มีลักษณะของการเสียดสียั่วยุนั้น ผู้เขียนอธิบายถึงรูปสัญลักษณ์หรือสื่อแทนความหมาย และการสร้างสรรค์ที่เน้นกระบวนการมากกว่าผลทางวัตถุ ด้วยการให้รายละเอียดจนข้อเขียนมีความน่าสนใจ ในขณะเดียวกัน ก็เป็นการปูทางความคิดเพื่อที่จะอธิบายว่าศิลปินมีความก้าวหน้าจากความพลุ่งพล่านทางอารมณ์ในงานระยะแรกๆ ไปสู่ความมั่นคงทางจิตใจในภายหลัง แต่จุดเด่นของข้อเขียนนี้ก็แฝงข้อขัดแย้งบางประการในเนื้อความอยู่ด้วย ผู้เขียนดูเหมือนจะให้ความสำคัญกับการแสดงออกแบบ "ตรงไปตรงมา" ไว้สูง ในด้านหนึ่ง อุทิศอธิบายไว้ว่า ความจริงใจในการแสดงออกของศิลปินมีคุณค่าทางความคิด ดังที่เขาเรียกว่า "ความคิดนำอารมณ์" แต่เมื่อผู้ชมที่รู้สึกว่างานของศิลปิน "ดิบและไร้รสนิยม" ผู้เขียนกลับสรุปความเห็นว่า นั่นเป็นสิ่งที่ตรงกับเจตนารมย์ศิลปิน เนื้อความจึงแย้งกับสิ่งที่ปรากฏอยู่ข้างต้น อันที่จริงแล้ว ผู้เขียนบทวิจารณ์นี้ก็แสดงท่าทีที่ยอมรับเป็นนัยว่า ผลงานของศิลปินในระยะแรกๆแสดงความอัดอั้นทางอารมณ์สะท้อนออกมาอยู่มาก ดังที่เขาย้ำคำว่า "การบำบัด" อยู่หลายครั้ง และก็รับว่า งานในระยะหลัง "น่าจะเป็นผลงานที่มีจุดนัดพบเชิงคุณภาพที่พอดีระหว่างสาระและรูปแบบ" ในทัศนะของผู้วิเคราะห์ การที่นักวิจารณ์จะกล่าวให้ชัดขึ้นว่า ในระยะแรกศิลปินยังขาดความสงบนิ่งทางใจ ทำให้งานในช่วงเวลานั้นยังไปไม่ถึงที่สุด ก็คงไม่ใช่การลดคุณค่าผลงานของศิลปินในกรณีนี้เลย หากจะทำให้เห็นชัดขึ้นด้วยว่า ผลงานในระยะหลังของศิลปินได้พัฒนาสูงขึ้นไปเพียงใด สิ่งที่ควรกล่าวถึงไว้อีกประการหนึ่งก็คือ การสร้างกลวิธีการวิจารณ์ ซึ่งผู้วิเคราะห์กล่าวไว้ข้างต้นว่า ผู้เขียนทำได้หลากหลายวิธีนั้น มีกรณีหนึ่งที่ยังขาดความชัดเจนอยู่ ก็คือการเสนอความเห็นของบุคคลที่ 3 ต่อคำว่าเหตุผลบริสุทธิ์ที่เฉียดเข้าไปใกล้กับ เอมมานูเอล คานท์ ซึ่งผู้พูดกล่าวว่า "ต้องนิยามคำนี้ให้ชัดเจน" หากเนื้อความที่ยกมาอ้างอิงนั้น ก็ไม่ใช่ "คำ" ของคานท์เอง ในลำดับต่อมาที่ดูเหมือนผู้เขียนต้องการอธิบายความข้อนี้ให้ "ชัด" ว่า "เราต่างดิ้นรนเพื่อดิ้นรนไปวันๆเท่านั้น" คำอธิบายนี้ก็ยังคลุมเครือว่า เป็นคำที่ "อุทิศให้กับคานท์" หรือ "อุทิศให้กับมิตร" แน่ ในกรณีนี้การอ้างอิงคำพูดของผู้อื่นจึงเกิดความไม่แน่ชัดขึ้น แต่โดยภาพรวมทั้งหมดแล้วก็ต้องนับว่าผู้เขียนได้เสนอรูปแบบและวิธีการวิจารณ์ได้อย่างมีชั้นเชิง

ในบทสรุปของบทวิจารณ์นี้ เป็นสิ่งน่าสนใจที่ผู้เขียนสามารถชักนำประเด็นการวิเคราะห์พัฒนาการเชิงศิลปะของศิลปินคนหนึ่งไปสู่มโนทัศน์ที่กว้างขึ้นได้ เมื่อผู้เขียนสรุปว่างานของศิลปินต่างไปจากทิศทางของศิลปะร่วมสมัย แม้อุทิศจะมีทัศนะต่อวงการศิลปะร่วมสมัยในด้านลบอยู่บ้างก็ตาม แต่เราก็ควรชมผู้เขียนที่มีความมั่นใจและกล้าเสนอมุมมองเป็นทางเลือกทั้งในเรื่องพุทธปรัชญากับศิลปะ และแนวคิด "ศิลปะเพื่อการพัฒนาตัวเอง" ซึ่งไม่ใช่แนวคิดตามกระแส กล่าวโดยสรุปแล้ว บทวิจารณ์นี้เด่นในเรื่องของการอธิบายถึงพัฒนาการของศิลปิน และกลวิธีการชักนำไปสู่ประเด็นของผู้เขียนซึ่งจัดได้ว่าอยู่ในระดับที่น่าศึกษา แม้การตั้งข้อสังเกตและการประมวลเหตุผลมาสนับสนุนจะยังไม่สมบูรณ์ชัดเจนที่สุดก็ตาม สิ่งที่ผู้เขียนทิ้งไว้ตอนท้ายว่า กระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะซึ่งผู้เขียนเห็นว่ามีค่าในฐานะเครื่องมือพัฒนาจิตใจของศิลปินนั้น จะนำพา "เรา" ไปสู่สภาวะสูงสุดของสัจธรรมได้หรือไม่ "เรา" คงไม่อาจตอบได้ เพราะกระบวนการดังกล่าวนั้นถูกสร้างขึ้นมา "เพื่อการพัฒนาคุณภาพชีวิตของศิลปิน" แต่สิ่งที่เราอาจได้รับและตอบกลับไปยังนัก

วิจารณ์ได้ชัดเจนก็คือ คุณค่าในด้านที่ผู้เขียนได้เปิดทางให้เรารู้จักกับศิลปินคนหนึ่งกระตุ้นปัญญาให้เราได้ขบคิดต่อวิถีทางเป็นไปของศิลปะร่วมสมัยได้อย่างดียิ่ง

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

ชีวิตอลหม่าน ของ วสันต์ สิทธิเขตต์

มานิต ศรีวานิชภูมิ

"เป็นไงพี่ งานสะใจดีไหมครับ" เสียงหนึ่งดังขึ้นถามอย่างแกมบังคับคำตอบล่วงหน้า

"เออ ๆ มันดี" เสียงหนึ่งจึงตอบแบบเออออห่อหมกพอเป็นพิธี

นั่นเป็นบทสนทนาหน้าห้องน้ำแกลเลอรี่ของชายสองคนที่ดังผ่านเข้าหูผม ระหว่างที่รอคิวเข้าไปปลดทุกข์ ขณะยืนปฏิบัติภารกิจปลดทุกข์อยู่นั้น ในสมองอดคิดไม่ได้ว่า ถ้าผมถูกใครถามแบบดักคำตอบไว้เช่นนั้นแล้ว ผมจะตอบเออออห่อหมกว่า "อลหม่าน" ภาพเขียนชุดใหม่ของวสันต์ สิทธิเขตต์ นั้น "มันดี-สะใจดี" จะดีไหม ??...

...แล้วเราก็มีศิลปินเช่น วสันต์ สิทธิเขตต์ ที่กล้าหาญกว่าใครเพราะสามารถวาดภาพ *"ไม่มีชื่อ"* ที่เห็นรัฐมนตรีในชุดสายสะพายเต็มยศ ใบหน้าเป็นสัตว์เดรัจฉานยืนเอามือกุมเป้าเรียบร้อยบนโต๊ะเบื้องหน้าที่แก้วไวน์แดงวางอยู่ เหมือนกำลังยืนรอใครบางคนในงานฉลองบางอย่าง หรือภาพ *"ภาระของรัฐมนตรี"*... ...หรือ *"ท่านรัฐมนตรีกำลังเซ็นอนุมัติสัมปทาน"* ที่เราจะเห็นนักการเมืองจิบไวน์และเสพสังวาสอย่างจะแจ้งกระจ่างตา หรือแม้แต่ "นิพพาน2000" ที่เห็นพระกำลังเสพเมถุนกับหญิงสาวในท่วงท่าสุนัขอย่างเบิกบานอารมณ์ เหล่านี้คือภาพสะท้อนการคอร์รัปชั่น โกงกิน และมุ่งแสวงหาประโยชน์ส่วนตัวของนักการเมือง และพระทุศีลทั้งหลาย ที่เรารับรู้อยู่ทุกเมื่อเชื่อวัน จนเป็นเรื่อง *"ชินชาตายด้าน"* ไปกับดีกรีความเลวร้ายที่เพิ่มขึ้น และซับซ้อนเข้าทุกทีวสันต์ก่นด่าในภาพวาดเช่นที่ตาสีตาสาสบถทุกเช้าในร้านสภากาแฟหน้าหมู่บ้านก่อนจะไปไร่ไปนาแล้วทุกอย่างก็ดำเนินไปเช่นเคย (จนบางครั้งกลายเป็นกิจวัตร หรือสูตรสำเร็จของชีวิตประจำวัน)

ในสังคมแบบตัวใครตัวมันและสยบยอมให้กับความชั่วร้ายเช่นไทยไทย เราอาจต้องการเพียงให้ใครบางคนลุกขึ้นมาทำหน้าที่เป็น "หน่วยกล้าด่า" เท่านั้น เพราะ *"นรกคือคนอื่น"* ความชั่วร้ายเป็นเรื่องที่คนอื่นก่อขึ้นทั้งสิ้น ไม่ใช่ตัวผมหรือตัวคุณ เช่นนี้แล้วเราจึงชมผลงานของวสันต์ด้วยอารมณ์และความรู้สึกแบบเดียวกับที่เราอ่านรายงานข่าว พฤติกรรมโกงกินของนักการเมืองหรือเรื่องพระเสพเมถุนของหนังสือพิมพ์รายวันหัวสี เราพากันตื่นเต้นไปกับข่าวการเปิดโปงความชั่วร้ายของคนอื่น เหมือนคนเชียร์มวยข้างสนาม

20 กว่าปีที่วสันต์แสดงงานศิลปะและขยันไปร่วมกิจกรรมประท้วงเรียกร้องเรื่องต่าง ๆ ตั้งแต่การเมือง ศาสนา จนถึงสิ่งแวดล้อมทั่วประเทศอย่างไม่รู้จักเหน็ดเหนื่อย จนมีผลให้วสันต์ถูกสังคมติดราจัดเข้าแฟ้มแบ่งประเภทโดยคนทั่วไป และนักวิชาการศิลปะว่าเขาเป็น *"ศิลปินนักต่อสู้เพื่อสังคม"* (ไม่รู้ว่าสันติบาลเขียนประวัติของเขาว่าอย่างไร) นานเข้า บ่อยเข้า ก็ลดเกรดเขาลงเป็นเพียง *"ดอกไม้ประดับเวทีอภิปราย"* หรือ *"สีสันบันเทิงคั่นรายการประท้วง"* (เป็นเรื่องน่าเศร้าที่เกิดขึ้นกับหลายคนมิใช่แต่วสันต์)

เมื่อวสันต์จัดแสดงภาพเขียนชุด ทิวทัศน์จากเกาะบูบู กระบี่ ก็ถูกนักวิจารณ์ศิลปะและเพื่อนศิลปินบางคนสับแหลก กล่าวหาว่าทิ้งอุดมการณ์การเมืองและสังคม วสันต์เองถึงกับเป๋ไป

ตามแรงวิจารณ์ ประกาศว่าจะไม่แสดงภาพทิวทัศน์ (ที่ไม่เกี่ยวข้องกับความเคลื่อนไหว) อีกต่อไป แทนที่จะให้วสันต์ได้ใช้ความพยายาม ฝีไม้ลายมือที่จะถ่ายทอดความเข้าใจในธรรมชาติ เราก็เลยได้แต่ภาพลายเส้นหยาบๆที่เป็นเพียงรูปต้นกิ่งงอกมาจากต้นไม้เพื่อถีบคนชั่ว เพราะภาพแบบนี้เราถือว่า "แรง" เราพากันมองความ "แรง" เพียงรูปแบบ เพียงเปลือกผิวกายนอก ทั้งที่สิ่งเหล่านี้ไม่สามารถนำพาใครไปสู่อะไร นอกจากสร้างความพึงพอใจชั่วครั้งชั่วคราว

เราไม่จำเป็นต้องตีกรอบเดียวให้กับคนใดคนหนึ่งและศิลปินก็ไม่จำเป็นต้องติดยึดกับทฤษฎีความคิดใดความคิดหนึ่ง (ไม่ว่าจะเป็นนักปรัชญามาร์กซ์ หรือสกุลลัทธิการเมืองคอมมิวนิสต์ อนาคิสต์) งานกลายเป็นโซ่ตรวนให้กับตนเอง เพียงแต่ให้รู้ว่าตนมีเป้าหมายและต้องการอะไรในท้ายที่สุด ดังเช่นที่พระพุทธเจ้าสลัดทิ้งเหล่าอาจารย์โยคีสำนักต่างๆจนนำไปสู่การบรรลุนิพพาน

"วสันต์ as usual" ผู้ชมท่านหนึ่งพูดกับผมพร้อมกับหัวเราะ เหอะ เหอะ คุณจะแปลความหมายนี้ว่าอย่างไร เป็นคำชมหรือคำด่าอย่างวิภาษหน้าใจศิลปิน

งานวสันต์ต้องมีภาพคนแก้ผ้า โชว์อวัยวะเพศ เสพสังวาสด้วยท่าพิสดาร ชาวนาหน้าเหี่ยว หรือมีอนเตียงและคำสบถด่านักการเมืองรุนแรง สิ่งเหล่านี้กลายเป็นโลโก้หรือตราสินค้าไปแล้ว ถ้าไม่มีสิ่งเหล่านี้ ก็ไม่ใช่ *"วสันต์ as usual"* ไม่มัน ไม่สะใจ คิดกันอย่างนี้ *"ศิลปะ"* จึงถึงแก่กรรมในเวลาอันรวดเร็ว

วสันต์ไม่เคยทำให้ใครผิดหวังด้วยผลงาน *"ภาพประกอบข่าวการเมือง"* อันเป็นความโกรธแค้นที่สามารถหาซื้อสะสมประดับบ้านได้ กระนั้นก็ตาม ผมกลับเห็นว่ามีผลงานที่ถือได้ว่าเป็น *"วสันต์ as Unusual"* โดดเด่นออกมาอย่างนุ่มนวลท่ามกลางความอลหม่าน ความคิดของวสันต์ภาพนั้นคือ *"คิดถึงพ่อ"* ในภาพจะเห็นชายผู้พ่อหันหลังยืนหันหลังอยู่บนชายหาด ร่างเปลือยเปล่า มือขวาเท้าเอว มือซ้ายชี้นิ้วมือออกไปถึงทะเลสีเขียว(คล้ายคนชี้ทาง) ตรงปลายแขนมีเด็กน้อย (เด็กชายวสันต์) กำลังห้อยโหนตัวอย่างมีความสุขสนุกสนาน โทนสีชมพูของภาพดูอ่อนหวานคล้ายความฝัน นุ่มนวล และอบอุ่น เป็นภาพความรักความผูกพันระหว่างพ่อ-ลูก ระหว่างชายต่างวัยที่งดงามภาพหนึ่ง *"นี่เป็นภาพสุดท้ายที่เขียน ตอนแรกจะเขียนแต่รูปแม่ แต่เขียนไม่ออก กลับนึกคิดถึงแต่พ่อทั้งๆที่จำหน้าพ่อไม่ได้แล้ว"* วสันต์เล่าถึงที่มาของรูปดังกล่าว พ่อของวสันต์เสียชีวิตตั้งแต่เขายังเด็ก เขาจึงผูกพันกับแม่มาก เวลาคิดถึงพ่อ วสันต์จึงเห็นภาพพ่อจากมุมมองของเด็ก อาจเป็นเพราะนี่คือ *"การวาดความรู้สึกอันแท้จริง"* ของวสันต์ในฐานะมนุษย์คนหนึ่ง ไม่ใช่ในฐานะนักเคลื่อนไหว นักประท้วง นักปฏิเสธ ที่เขาพยายามประกาศอยู่ตลอดเวลา

น่าแปลกใจที่ภาพ *"ผมเห็นแม่ในทุ่งข้าวสีทอง"* กลับไม่จับใจ อาจเป็นเพราะภาพนี้วสันต์ไม่ได้เห็นแม่ของเขาจริงๆในทุ่งข้าวก็ได้ เพียงแต่อยากจะจินตนาการเปรียบเปรยแม่ของตัวเองกับแม่โพสพ และนี่คือความแตกต่างที่เห็นชัดระหว่างภาพที่ได้จากความรู้สึกในใจกับภาพที่เกิดจากความคิดเห็นทางสมอง ที่พยายามสอดใส่ประเด็นทางสังคมเข้าไปในเนื้อหา ซึ่งต่างจากภาพ *"แม่กับลูก"* ในชุดตัวอรักและเกลียดชัง ปี 2539 ที่วสันต์เขียนสีฝุ่นบนไม้กลม เส้นผ่าศูนย์กลาง 120 ซม. เป็นภาพแม่ผมหงอกขาว นั่งเปลือยเปล่าอุ้มวสันต์ในร่างเด็กหนึ่งขวบ แต่ใบหน้าแก่เกือบสี่สิบ สวมแว่นสายตาหัวเถิกล้าน หนวดรุงรัง มือเด็กแตะวสันต์ถือพู่กัน เหนือหัวของเขามีภาพ

ถ่ายขาวดำรูปพ่อในชุดเครื่องแบบข้าราชการแปะอยู่ ภาพนี้กลับน่ารักและตรงไปตรงมามาก (ในตอนที่แม่ของวสันต์มีชีวิตอยู่ วสันต์มักจะกลับบ้านไปนอนตักแม่เสมอๆ) วสันต์เป็นเด็กเสมอสำหรับแม่ไม่ว่าเขาจะอายุ 10, 20, 30 หรือ 40 (คนส่วนใหญ่ก็เป็นเช่นนี้มิใช่หรือ)

วสันต์ Unusual นี้แตกต่างจากการคาดหมายหรือเดาได้ของใครๆ เป็นวสันต์ที่ไม่ธรรมดาที่นำพาหรือส่งให้ผู้ชมก้าวข้ามไปสู่อีกมิติหนึ่งแห่งปัญญา เข้าใจชีวิตมากขึ้น ไม่ใช่ยึดติดอยู่กับสถานการณ์ปัญหาการเมืองรายวัน เป็นวสันต์ที่ไม่ได้มีมิติเดียว เป็นคนมีเลือดเนื้อและความรู้สึก ไม่ใช่เครื่องจักรศิลปะผลิต "ความโกรธ" ตามที่ใครๆต้องการ

สิ่งนี่จะเป็นจริงได้ วสันต์เองต้องเลิกทำให้ตัวเอง "อลหม่าน" ไปตามกระแสเรียกร้องของสังคม การเมืองและกิจกรรมอันเป็นจำเป็น แล้วหันมาสร้างงานตามความรู้สึกนึกคิดอันแท้จริงของตนเอง

ที่มา: มานิต ศรีวานิชภูมิ. "ชีวิตอลหม่าน ของวสันต์ สิทธิเขตต์." สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ปีที่ 46 ฉบับ 27 (ธันวาคม 2542) หน้า 98.

บทวิเคราะห์

"ชีวิตคลหม่านของวสันต์ สิทธิเขตต์" เป็นบทวิจารณ์ที่ผู้เขียนต้องการแสดงความรู้สึกและความเห็นส่วนตัวต่องานของศิลปิน และทัศนะของผู้ชม ลักษณะการเขียนที่ไม่ปฏิเสธอัตวิสัยของการวิจารณ์ ดูจะเป็นวิธีการที่ มานิต ศรีวานิชภูมิ มีความถนัด และนำมาใช้ในบทวิจารณ์ของเขาได้อย่างน่าสนใจอยู่เสมอ โดยเฉพาะในบทวิจารณ์นี้ที่เปิดเรื่องด้วยการสะท้อนภาพของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ในสังคมไทย ที่การวิพากษ์วิจารณ์แบบปากต่อปากมีอยู่โดยทั่วไป แต่การแสดงทัศนวิจารณ์แบบเปิดเผยต่อสาธารณะกลับเป็นสิ่งที่ต้องอาศัยความกล้าหาญ การแสดงทัศนะส่วนตัวของผู้เขียนอย่างเปิดเผยในบทวิจารณ์นี้จึงเป็นสิ่งที่เหมาะสมกับวาระโอกาส จากบทสนทนาสั้นๆที่แฝงความหมายเชิงวิจารณ์ ซึ่งผู้เขียนเก็บเอามาวิเคราะห์ และอภิปรายเจาะลึกลงไปนั้น มีประเด็นที่ละเอียดอ่อนอย่างยิ่งที่ว่า การวิจารณ์อย่างแอบแฝงที่ทำให้คนในสังคมไทยเฉยเมยกับการแสดงทัศนวิจารณ์ต่อสาธารณะมาตลอดนั้น บัดนี้ได้กลายเป็นความชินชาและเกิดการสะสมทางอารมณ์จนคนในสังคมไม่ต้องการแสดงทัศนวิจารณ์ด้วยตัวเอง แต่ต้องการเห็นการวิจารณ์หรือการถูกวิจารณ์แบบสาธารณะที่มีความรุนแรงเพื่อความพึงพอใจส่วนตัว การเสนอภาพวัฒนธรรมของการวิจารณ์ที่กำลังเสื่อมถอยนี้ อาจเป็นภาพที่ผู้เขียนสร้างให้ขาวจัดดำจัดไปบ้าง แต่ก็เป็นคำเตือนที่มีค่าอย่างยิ่งต่อสังคมไทยปัจจุบัน สิ่งที่พึงระวังอย่างยิ่งก็คือ การพิจารณาบทวิจารณ์นี้ไม่ควรเกิดการพลัดหลงทางอารมณ์ไปในทิศทางเดียวกันกับที่ผู้วิจารณ์เองได้เสนอประเด็นเอาไว้

สิ่งที่มีความสำคัญในบทวิจารณ์นี้ ประการหนึ่งก็คือ การให้ภาพของตัวศิลปินที่ไม่ใช่เป็นเพียงผู้สร้างสรรค์ หรือ "นักวิจารณ์สังคม" เท่านั้น แต่ผู้เขียนยังให้ภาพอีกด้านหนึ่งที่มีความสำคัญอย่างยิ่ง นั่นก็คือ ภาพของศิลปินในฐานะปุถุชนคนหนึ่ง ที่มีชีวิตจิตใจ และมีภูมิหลังที่ก่อขึ้นมาเป็นชีวิตของเขาเอง ข้อเขียนนี้ให้ภาพที่มีรายละเอียดเล็กๆที่สำคัญต่อชีวิตของคนๆหนึ่ง ซึ่งช่วยผู้อ่านและผู้ชมให้มองศิลปินได้รอบด้านและเข้าใจผลงานของเขามากยิ่งขึ้น ภาพของตัวศิลปินที่ผู้เขียนสามารถให้แก่ผู้อ่านได้นั้นเกิดขึ้นจากความคุ้นเคยกันระหว่างศิลปินกับนักวิจารณ์เป็นส่วนตัว มานิต ศรีวานิชภูมิ เป็นที่รู้จักในฐานะศิลปินมากกว่านักวิจารณ์ เขาสร้างงานในลักษณะสะท้อนและวิจารณ์สังคมด้วย จึงไม่ใช่เรื่องแปลกที่ มานิต และวสันต์ จะรู้จักสนิทสนมและเคยทำงานร่วมกันมาก่อน การที่วงการทัศนศิลป์และวงการวิจารณ์ศิลปะของไทยไม่ห่างไกลจากกันเท่าไรนัก ในแง่หนึ่งก็มีประโยชน์อยู่มากดังเช่นในกรณีนี้ ที่ศิลปินและนักวิจารณ์รู้ตื้นลึกหนาบางกันเป็นอย่างดี นักวิจารณ์จึงช่วยผู้อ่านให้มองผลงานของศิลปินได้ในมิติที่มีความลึกยิ่งขึ้น น้ำเสียงของบทวิจารณ์ในบางส่วนก็ดูเหมือนผู้เขียนพยายามจะบอกแก่ผู้อ่านหรือผู้ชมเพื่อให้โอกาสแก่ศิลปินได้สร้างงานที่ต่างไปจากความคาดหวังบ้าง ในด้านกลับกัน ข้อเขียนบางส่วน โดยเฉพาะในตอนท้ายๆดูเหมือนผู้เขียนตั้งใจจะเขียนให้ศิลปิน (ซึ่งก็จัดเป็นผู้อ่านด้วย) ได้อ่าน เพื่อบอกแก่ศิลปินว่า เขาไม่ควรสั่นไหวไปกับการเรียกร้องของผู้ชมที่ต้องการเห็นผลงานที่เป็นภาพลักษณ์เฉพาะตัวศิลปิน

ความโดดเด่นของบทวิจารณ์นี้อยู่ที่การเขียนที่แสดงอารมณ์ความรู้สึกของผู้เขียนอย่างไม่ปิดบัง ในขณะเดียวกันก็ให้เหตุผลประกอบเป็นลำดับมากขึ้นๆ จนไปสู่การประเมินคุณค่า และ

ข้อสรุปที่เรียกร้องให้ศิลปินกลับมาดูตัวเอง ในฐานะมนุษย์ผู้มีจิตใจ มีความรัก และต้องการความรักอย่างที่มนุษย์ทุกคนมี และเรียกร้องให้ศิลปินสร้างงานที่มีพลังขึ้นจากความรู้สึกกันบึ้งของจิตใจ ข้อเขียนที่แสดงความรู้สึกส่วนตัวของผู้วิจารณ์เช่นนี้ไม่ได้ทำให้คุณค่าของบทวิจารณ์ลดลง แต่เป็นการทำให้บทวิจารณ์แสดงถึงชีวิตและงานศิลปะที่ไม่แห้งแล้ง และอธิบายได้ด้วยการให้เหตุผลประกอบ ทั้งความเห็นและข้อเสนอแนะของผู้เขียนที่มุ่งสนับสนุนและชี้ทางออกให้กับศิลปินก็มีความหนักแน่นไม่น้อย อย่างไรก็ดาม ข้อเขียนที่พยายามโน้มน้าวใจให้เห็นทิศทางที่ศิลปินควรจะเดินต่อไปนั้น ผู้วิจารณ์อาจแบ่งผลงานของศิลปินออกเป็น 2 กลุ่มที่ชัดเจนจนเกินไป ผลงานของศิลปินที่เรียกว่า "วสันต์ as usual" จึงดูเหมือนขาดความละเอียดอ่อนทางจิตใจ เพราะศิลปินมุ่งแต่จะวิจารณ์สังคมด้วยความรุนแรง ซึ่งโดยอันที่จริงแล้ว ผลงานศิลปะที่วิจารณ์สังคมอย่างรุนแรงของวสันต์ก็อาจไม่ซ้ำซากจำเจ และแข็งกระด้างไปเสียทั้งหมดก็เป็นได้

แม้บทวิจารณ์นี้ผู้เขียนจะใช้ลีลาในการเขียนที่ให้ภาพที่มีสีสันดัดกันรุนแรงอยู่บ้าง แต่คุณค่าของบทวิจารณ์นี้ก็อยู่ที่ความกล้าที่จะตัดสินและความกล้าที่จะให้เหตุผล ทั้งในด้านของการประเมินคุณค่า การชี้แนะแก่ศิลปิน และการโน้มน้าวให้ผู้อ่านเปิดใจกว้างออกรับการสร้างสรรค์ของศิลปินในทิศทางใหม่ ในแต่ละด้านที่กล่าวมานี้ ผู้เขียนล้วนทำหน้าที่ของนักวิจารณ์ได้อย่างดีและได้แสดงให้เห็นว่า การวิจารณ์ที่เป็นอัตวิสัยไม่จำเป็นต้องเป็นการวิจารณ์จากปฏิกิริยาทางอารมณ์ที่ปราศจากเหตุผล แต่สามารถกระทำได้และยอมรับได้ด้วยความสมเหตุสมผลในการเขียนนั้นเอง สิ่งที่เป็นนัยสำคัญที่แฝงอยู่ในบทวิจารณ์นี้ก็คือ การเตือนให้สังคมไทยตระหนักว่าการแสดงออกต่อสาธารณะที่จะนำไปสู่การสร้างวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ที่เข้มแข็งได้นั้น ต้องอาศัยความร่วมมือของคนในสังคมไม่ใช่แค่เพียงหน้าที่ของศิลปิน หรือนักวิจารณ์ ดังที่เป็นอยู่เช่นทุกวันนี้

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้เคราะห์

ข้อเท็จจริงบางประการในผลงานของชาติชายที่ข้าพเจ้ารู้

ทาคาดะ มิเนโอะ

ก่อนอื่น ข้าพเจ้าจำเป็นต้องสารภาพว่า ข้าพเจ้ายังใหม่ต่อความพิเศษไม่ธรรมดาของชาติชาย ยิ่งไปกว่านั้น ข้าพเจ้าเพิ่งจะคุ้นเคยกับผลงานของเขา และตัวชาติชายเองในเวลาต่อมาเมื่อประมาณไม่กี่ปีมานี้เอง แต่นี่เป็นการอธิบายถึงสิ่งที่ข้าพเจ้าอยากจะเขียนเกี่ยวกับชาติชายเมื่อข้าพเจ้าได้เห็นผลงานของเขาครั้งแรกที่ ฮิโรชิมา ประเทศญี่ปุ่น ในช่วงฤดูร้อนปี 1997 ข้าพเจ้ายังไม่เคยรู้จักผลงานของชาติชายหรือแม้กระทั่งชื่อของเขามาก่อนเลย ถึงแม้ว่า ข้าพเจ้าจะรู้จักศิลปินในประเทศไทยบางคนที่มีชื่อเสียงมาก เช่น มณเฑียร บุญมา แม้กระนั้น ครั้งแรกที่ข้าพเจ้าได้เห็น ข้าพเจ้าก็หลงใหลในผลงานของเขาเป็นอย่างมาก หรืออาจต้องพูดอีกอย่างหนึ่งว่าข้าพเจ้าหลงเสน่ห์งานของเขาเสียแล้ว

นั่นเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในนิทรรศการศิลปะที่ชื่อว่า "ศิลปะในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ 1997" แม้ว่านิทรรศการครั้งนี้จะมีผลงานที่ดีและงดงามของศิลปินเป็นจำนวนมาก จนแม้ขณะนี้ข้าพเจ้าก็ยังจดจำชื่อของศิลปินบางคนจากนิทรรศการครั้งนั้นได้ ตัวอย่างเช่น เอ็ง วี ชูว์ Eng Hwee Chu เป็นต้น แต่ผลงานของชาติชายกระทบใจข้าพเจ้ามากกว่าของคนอื่นๆ ข้าพเจ้าสามารถจดจำได้เป็นอย่างดีว่า วันนั้นเป็นวันที่อากาศดีวันหนึ่งในช่วงฤดูร้อน และข้าพเจ้ากำลังจะออกเดินทางจากโอซาก้าไปยังบังคลาเทศโดยผ่านกรุงเทพเพื่อจุดประสงค์ในการวิจัย และวันนั้นก็เป็นวันเปิดนิทรรศการพอดี... ...ที่นั่นมีผลงานจิตรกรรมของชาติชายแขวนอยู่บนผนัง 4 ชิ้น และทั้ง 4 ชิ้นเป็นภาพหน้าตัวเขาเองในแต่ละแบบ ซึ่งเขาได้ตั้งชื่อผลงานชุดนี้ว่า *"สยามเมืองยิ้ม"*

ในหนังสือบางเล่มได้อธิบายไว้ว่า อะไรคือ *"สยามเมืองยิ้ม?"* ประเทศไทยเป็นดินแดนแห่งรอยยิ้ม และแน่นอนพวกเราที่เป็นชาวต่างชาติมักจะได้รับการทักทายด้วยยิ้มและไหว้ในประเทศไทยเสมอ แต่การยิ้มในผลงานของชาติชายนั้นแตกต่างไปอย่างสิ้นเชิง ยิ้มปากเบ้ แสยะยิ้ม ยิ้มที่เลือดเย็น หรือยิ้มที่เต็มไปด้วยความร้ายกาจ และการหัวเราะในลำคอ เท่าที่ข้าพเจ้ารู้มันเป็นยิ้มที่ไม่เหมือนรอยยิ้มของคนไท ย สิ่งที่ชัดเจนก็คือชาติชายตั้งชื่องานชุดนี้อย่างตั้งใจและแตกต่างเป็นการเสนอความหมายบางประการที่ซ่อนอยู่ในชื่อนี้ แต่แน่นอนว่า ข้าพเจ้าไม่รู้ความหมายนั้นมาก่อน ผลงานจิตรกรรมเหล่านี้มีขนาดใหญ่ประมาณ 200x200 เซนติเมตรหรือมากกว่า ดังที่ข้าพเจ้าได้กล่าวมาแล้ว รอยยิ้มในผลงานจิตรกรรมเหล่านั้นดูน่าขนพองสยองเกล้า อย่างไรก็ตาม ผลงานเหล่านั้นก็เต็มไปด้วยพลังบางอย่าง และมีรังสีที่ฉายออกมาให้เราสัมผัสได้ ข้าพเจ้าจำต้องแสดงความรู้สึกนี้ออกมา ถึงแม้จะรู้ดีว่านี้จะเป็นคำพูดที่แสนธรรมดาและฟังดูไร้ความหมาย อย่างไรก็ตาม ในเรื่องของขนาดนั้น มีงานบางชิ้นที่ขนาดใหญ่กว่าปรกติมาก ซึ่งข้าพเจ้าสามารถยืนยันได้ว่า พลังและรังสีที่ข้าพเจ้าได้สัมผัสไม่ใช่เพราะขนาด เป็นสิ่งที่ยากมากที่จะอธิบายว่า พลังนั้นเป็นเช่นไรและรังสีนั้นเป็นแบบไหน แปลก เป็นด้านดี พิเศษ เลวร้าย หรือน่ากลัวในบาง

ความรู้สึก ไม่มีคำอธิบายใดๆจะแสดงสิ่งเหล่านั้นได้อย่างชัดเจน ในขณะเดียวกัน คำอธิบายทั้งหมดนี้ก็สามารถเปรียบเทียบได้เพียงบางความรู้สึกเท่านั้น แน่นอนว่ามันสวยงาม แต่ก็เหนือความงามในความรู้สึกทั่วไป ผลงานเหล่านั้นรุกเร้าข้าพเจ้า รุกเร้าอะไรต่อข้าพเจ้านั้น? ข้าพเจ้าไม่รู้ และก็ยังไม่รู้จนกระทั่งปัจจุบัน อย่างไรก็ตาม ข้าพเจ้ารู้สึกอย่างแท้จริงถึงแรงกดดันอันประหลาดที่โถบทับอย่างมากมาย ในแง่ของหลักจิตวิเคราะห์ ข้าพเจ้าอยากจะกล่าวว่า แรงกดดันนั้นเป็นดั่งการบังคับ ผลงานเหล่านั้นจูงใจข้าพเจ้า มันจูงใจให้ข้าพเจ้าทำอะไรนั้น? ในเวลานี้ข้าพเจ้าตอบได้อย่างชัดเจน ข้าพเจ้าเริ่มเสาะหางานของเขาที่กรุงเทพเพื่อที่จะชมผลงานชิ้นอื่นๆ ข้าพเจ้าไม่ต้องการจะเสียพื้นที่ในหน้ากระดาษไปเปล่าๆกับการบรรยายถึงความยากลำบากของข้าพเจ้าในการค้นหาผลงานของเขา อย่างไรก็ตาม ข้าพเจ้าได้พบกับผลงานที่ค่อนข้างใหม่ของเขา และรู้สึกสนิทสนมคุ้นเคยกับเขาในที่สุด และการค้นหาของข้าพเจ้าทำให้ได้พบข้อเท็จจริงที่สำคัญประการหนึ่งเกี่ยวกับงานของชาติชาย ผลงานจิตรกรรมของเขาไม่เพียงแต่เร้าผู้ดูทางจิตใจเท่านั้น แต่ยังเร้าทางกายภาพด้วย

เรื่องที่สอง ที่ข้าพเจ้าต้องการจะกล่าวถึงก็คือการทำงานของเขาซึ่งมีทั้งความกล้าและความสุขุม หรืออาจพูดได้ว่าเป็นความดิบที่ประณีต อย่างที่เรารู้กันว่า ชาติชายชอบงานที่มีขนาดใหญ่ซึ่งมักจะเป็นขนาดที่ใหญ่มากทีเดียวประมาณ 200x200 เซนติเมตร และบางครั้งก็มีความกว้างมากกว่า 300 หรือ 400 เซนติเมตร ขนาดที่ใหญ่โตนี้ทำให้ดูลานตา เราจำเป็นต้องอยู่ในระยะห่างพอสมควรเพื่อที่จะมองภาพทั้งภาพได้ อย่างน้อยที่สุด 2-3 เมตร หรือ 10 เมตรถ้าเป็นไปได้ จากจุดที่ยืนชมภาพอยู่เช่นนั้น ระยะห่างจะทำให้เราสามารถมองเห็นประเด็นความคิดหลักของเขาเช่นเดียวกับการได้เห็นภาพทั้งภาพ ตัวละครต่างๆในภาพจะแสดงตัวออกมาข้างหน้าอย่างมีพลังและมีชีวิต สีที่ดูเหมือนว่ารุนแรงมากเกินไปและกระจัดกระจายเมื่อเราดูมันใกล้ๆ ทันใดนั้นมันก็หลอมรวมกันและก่อรูปทรงที่แปลกใหม่และแตกต่างอย่างสิ้นเชิงให้ปรากฏออกมาภายในสีณ เวลานั้นเราจะเข้าใจว่า ทำไมเขาจึงเลือกภาพที่มีขนาดโตเช่นนั้น และนั่นทำให้เรารู้สึกประหลาดใจในความสามารถที่จะวาดภาพขนาดใหญ่ของเขาโดยที่งานไม่ดูหลวม แต่ครั้นเราเข้าไปใกล้ภาพและมองมันอย่างใกล้ชิด เราก็จะพบรูปคนและสิ่งต่างๆจำนวนมากในภาพ เราอาจจะพบรูปคนขนาดเล็กจำนวนมากที่เราจะสังเกตเห็นได้ยากจากจุดที่ไกลออกไป หรือเราอาจพบกลเม็ดบางอย่าง อาทิ ดวงตาขนาดเล็กทำเทียม ที่วางล้อเลียนอยู่ในตำแหน่งดวงตาของตัวละครสำคัญในภาพ ยิ่งไปกว่านั้น บางครั้งในภาพเราจะพบตัวอักษรภาษาไทยที่เขียนไว้จางๆภายในเส้นที่วาดเอาไว้ ลักษณะของการวาดเส้นที่มีความจริงจังและเต็มไปด้วยความหมายอย่างมากนั้นถูกชาติชายนำมาเล่นในเวลาเดียวกัน ความยืดหยุ่นที่แปรเปลี่ยนได้เช่นนี้เป็นลักษณะเฉพาะที่มีทั้งความกล้าและความสุขุมหรือความละเอียดอ่อนที่มักจะสร้างความอัศจรรย์ใจแก่เราเสมอ

อาจไม่จำเป็นต้องพูดว่า เขาไม่ใช่เพียงแต่ชายหนุ่มที่ประหลาดผู้ไม่สนใจทั้งกฎเกณฑ์และความเคยชินต่างๆในงานศิลปะเท่านั้น ในทางตรงกันข้าม เขาให้ความสนใจในศิลปะแนวประเพณี