หนังสืออ้างอิง

ทฤษฎีและปฏิบัติการวิจารณ์ศิลปะ

ระดับประถมศึกษาและมัธยมศึกษา

DCID LIBRARY
0000007155
ศ ๗๐๐ ป:ม
พ ๗๙๘ ท
ล.5

กระทรวงศึกษาธิการ

หนังสืออ้างอิง

ทฤษฎีและปฏิบัติการวิจารณ์ศิลปะ

ระดับประถมศึกษาและมัธยมศึกษา

เลขทะเบียน ส 06115 ว.5
วันที่ 27 ต.ค. 2544
เลขเรียกหนังสือ ส 700 ป:ม
พ 798 ท

กรมวิชาการ
กระทรวงศึกษาธิการ

พิมพ์ครั้งที่หนึ่ง จำนวน ๕๐,๐๐๐ เล่ม
ลิขสิทธิ์เป็นของกระทรวงศึกษาธิการ พ.ศ. ๒๕๓๒
ผู้จัดพิมพ์ กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ
ISBN 974 - 10 - 0730 - 2

ประกาศกระทรวงศึกษาธิการ

เรื่อง อนุญาตให้ใช้หนังสือในโรงเรียน

ด้วยกรมวิชาการได้จัดทำหนังสืออ้างอิง เรื่อง "ทฤษฎีและปฏิบัติการวิจารณ์ศิลปะ" สำหรับระดับประถมศึกษาและมัธยมศึกษา ขึ้น กระทรวงศึกษาธิการได้พิจารณาแล้วอนุญาตให้ใช้หนังสือนี้ในโรงเรียนได้

ประกาศ ณ วันที่ ๖ มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๓๒

(นายประโมทย์ ไชยกิจ)
ผู้ตรวจราชการกระทรวง รักษาราชการแทน
รองปลัดกระทรวง ปฏิบัติราชการแทน
ปลัดกระทรวงศึกษาธิการ

คำนำ

หนังสือ "ทฤษฎีและปฏิบัติการวิจารณ์ศิลปะ" เป็นหนังสืออ้างอิงสำหรับครูใช้ค้นคว้าประกอบการจัดการเรียนการสอนทั้งในระดับประถมศึกษาและระดับมัธยมศึกษา ในกลุ่มวิชาต่าง ๆ ที่มีเนื้อหาวิชาศิลปศึกษาให้มีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น กรมวิชาการได้มอบหมายให้นายพีระพงษ์ กุลพิศาล เป็นผู้เขียน นายวิชัย วงศ์ใหญ่ เป็นผู้ตรวจ และนายสมเจตน์ กาฬดิษย์ เป็นผู้ออกแบบรูปเล่มและภาพประกอบ

หนังสือเล่มนี้ให้ความรู้เกี่ยวกับการวิจารณ์ศิลปะประเภทต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งด้านทัศนศิลป์ ทั้งในทางทฤษฎีและปฏิบัติ รวมทั้งชี้ให้เห็นสภาพของการวิจารณ์ศิลปะของไทยในช่วง ๒๐ ปีที่ผ่านมา ซึ่งจะเป็นประโยชน์ในการส่งเสริมให้นักเรียนมีความรู้ความเข้าใจและสามารถแสดงออกในทางศิลปะได้ดียิ่งขึ้นด้วย

กรมวิชาการขอขอบคุณทุกท่านที่มีส่วนร่วมในการจัดทำไว้ ณ โอกาสนี้

(นายพะนอม แก้วกำเนิด)
อธิบดีกรมวิชาการ

สารบัญ

หน้า

บทนำ ..... (๑)

ตอนที่ ๑ ทฤษฎีการวิจารณ์ ๑

จุดประสงค์ของการวิจารณ์ ๑

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจารณ์ศิลปะ ๔

การวิจารณ์ศิลปะประเภทต่าง ๆ ๘

๑. การวิจารณ์ทางหนังสือพิมพ์ ๙

๒. การวิจารณ์เพื่อการศึกษา ๑๐

๓. การวิจารณ์เชิงวิชาการ ๑๒

๔. การวิจารณ์เพื่อมวลชน ๑๓

การวิเคราะห์ตัดสินประเภทต่าง ๆ ๑๓

๑. รูปแบบนิยม ๑๔

๒. ความรู้สึกนิยม ๑๘

๓. เครื่องมือนิยม ๒๑

บทสรุป ๒๘

ตอนที่ ๒ ปฏิบัติการวิจารณ์ ๒๙

ขั้นพรรณนา ๓๐

ขั้นวิเคราะห์รูปแบบ ๓๔

ขั้นตีความ ๓๙

การตั้งสมมติฐาน ๔๑

ทฤษฎีเลียนแบบ ๔๕

ตีความผลงาน ๔๘

ขั้นตัดสิน ๕๑

๑. เปรียบเทียบกับงานเก่า ๕๒

๒. ประเมินค่าความเป็นต้นแบบ ๕๗

๓. เทคนิคและฝีมือ ๖๑

ตอนที่ ๓ การวิจารณ์ศิลปะในช่วงสองทศวรรษของไทย ๖๗

สภาพทั่วไป ๖๗

การวิจารณ์ศิลปะเพื่อการศึกษา ๗๐

การตัดสินผลงาน ๗๒

บทสรุป ๗๕

หน้า

ชื่อศิลปินและบุคคลที่อ้างถึง ๗๖
บรรณานุกรม ๗๙

บทนำ

ความรู้ทางศิลปะสามารถแยกออกเป็น ๔ กลุ่มใหญ่ ๆ คือ ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลป์ ความรู้ทางสุนทรียศาสตร์ ความรู้ทางการปฏิบัติงานศิลปะ และความรู้ทางการวิจารณ์ศิลปะ ผู้ที่ศึกษาศิลปะควรศึกษาหาความรู้ให้ครอบคลุมเนื้อหาทั้ง ๔ กลุ่มนี้ หนังสือฉบับนี้มีเจตนาที่จะเสริมสร้างความรู้ทางการวิจารณ์เป็นสำคัญ เนื่องจากความรู้ด้านนี้ยังไม่เป็นที่แพร่หลายไปสู่ระบบการศึกษาและสาธารณชนเท่าที่ควร โดยเฉพาะอย่างยิ่งการวิจารณ์ทางทัศนศิลป์ มีสถาบันการศึกษาหลายแห่ง ได้บรรจุรายวิชาการวิจารณ์ศิลปะ (บางแห่งใช้คำว่าศิลปวิจารณ์) ไว้ในหลักสูตร แต่ก็ขาดแคลนเอกสารค้นคว้าที่เป็นภาษาไทย ส่วนใหญ่ยังต้องอาศัยตำราจากต่างประเทศ ซึ่งก็มีอยู่ไม่มากนัก ผู้สอนและผู้เรียนขาดแคลนตำราด้านนี้อย่างมากจนไม่สามารถหาแนวปฏิบัติทางการวิจารณ์ศิลปะได้อย่างมีมาตรฐานและชัดเจน หนังสือเล่มนี้ได้เรียบเรียงขึ้นโดยอาศัยแนวคิดจากข้อเขียนของ เอดมันต์ เบิร์ค เฟลด์แมน เป็นพื้นฐาน เพื่อให้ผู้อ่านได้มองเห็นบทบาทของการวิจารณ์ทั้งในเชิงทฤษฎีและปฏิบัติ รวมทั้งสภาพของการวิจารณ์ศิลปะร่วมสมัยของไทยในปัจจุบัน

ผู้เขียนเชื่อว่า ทุก ๆ คนต่างก็มีความปรารถนาที่จะแสดงความเห็นเชิงวิเคราะห์ของตนที่มีต่อผลงานศิลปะ ทั้ง ๆ ที่ตนเองอาจจะไม่คุ้นเคยกับผลงานศิลปะหรือทฤษฎีการวิจารณ์ศิลปะเลย ที่เป็นเช่นนี้ก็เพราะว่า ในสังคมประชาธิปไตย คนจะกล้าแสดงความคิดเห็นในเนื้อหาสาระที่ตนเองสนใจ และต่างก็ให้ความสำคัญต่อความคิดเห็นเหล่านั้นอย่างเสมอภาคกัน เช่นเดียวกับความเสมอภาคในการลงคะแนนเลือกตั้ง ด้วยเหตุนี้ จึงเป็นผลให้การวิจารณ์งานศิลปะร่วมสมัยมีความเอาจริงจังเป็นอย่างมากอย่างที่เห็นกันอยู่ในปัจจุบัน ความเอาจริงจังทางการวิจารณ์ดังกล่าวเป็นองค์ประกอบอย่างหนึ่งที่ทำให้ศิลปะร่วมสมัยเป็นที่สนอกสนใจของคนโดยทั่วไป ข้อสังเกตอีกประการหนึ่งก็คือ การให้การศึกษาในระบบการศึกษาทุก ๆ ระดับไม่ค่อยให้ความสำคัญต่อการสร้างเสริมพื้นฐานทางการวิจารณ์และตัดสินผลงานศิลปะอย่างมีขั้นตอนให้แก่ผู้เรียน แม้แต่ผู้ที่มีการศึกษาสูง ๆ ก็มักจะนำความคิดเห็นทางศิลปะของคนอื่นมาใช้ หรือไม่ก็เสนอความคิดเห็นโดยไม่รู้ว่าความคิดนั้นมีที่มาอย่างไร

เนื้อหาของหนังสือฉบับนี้ มุ่งเน้นทฤษฎีและวิธีการวิจารณ์ เพื่อนำไปใช้กับศิลปะร่วมสมัยในปัจจุบัน โดยพยายามหลีกเลี่ยงไม่ให้ซ้ำซ้อนกับเนื้อหาทางสุนทรียศาสตร์ และปรัชญาศิลปะ แต่จะมุ่งให้เกิดความคิดทางการวิจารณ์และตัดสินผลงานศิลปะโดยตรง เชื่อมั่นว่าเนื้อหาที่เสนอไว้นี้สามารถนำไปใช้ประเมินคุณค่าของผลงานศิลปะได้อย่างไม่มีที่สิ้นสุด และยังเชื่อว่ากระบวนการประเมินคุณค่าที่เป็นระบบนั้นมีอยู่จริงและสามารถรักษาไว้ต่อไปได้ โดยเฉพาะเนื้อหาที่เกี่ยวกับการวิจารณ์ศิลปะเชิงปฏิบัติ จะช่วยให้ผู้อ่านเกิดความชำนาญทางการวิจารณ์ขึ้น ภายใต้วิจารณญาณเชิงตรรกะของตนเอง

ขอขอบคุณ รองศาสตราจารย์ ดร. วิชัย วงศ์ใหญ่ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดำรง วงศ์อุปราช และผู้ช่วยศาสตราจารย์ นิพนธ์ ทวีกาญจน์ ที่ช่วยอนุเคราะห์อ่านต้นฉบับและเสนอแนะสิ่งที่เป็นประโยชน์ต่อการเรียบเรียงเนื้อหาของหนังสือฉบับนี้เป็นอย่างมาก และหวังเป็นอย่างยิ่งว่าผู้อ่านคงได้รับสาระความรู้จากหนังสือเล่มนี้บ้างพอสมควร อันจะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาทางศิลปะสืบไป

ตอนที่ ๑ ทฤษฎีการวิจารณ์

(THE THEORY OF CRITICISM)

จุดประสงค์ของการวิจารณ์

เป้าหมายหลักของการวิจารณ์ศิลปะ คือ การสร้างความเข้าใจในคุณค่าของงานศิลปะด้วยวิธีการมองควบคู่กับการคิด คนดูงานศิลปะที่ได้รับการฝึกฝนมาก่อน จะพบข้อมูลและรายละเอียด อันเป็นประโยชน์ต่อการวิเคราะห์คุณค่าที่มีอยู่ในงานศิลปะนั้น ๆ และข้อที่น่าสนใจก็ไม่ได้อยู่ที่ตัวรายละเอียดเพียงอย่างเดียว แต่ขึ้นอยู่กับจุดประสงค์ที่จะรู้ว่า รายละเอียดดังกล่าวมีความเกี่ยวข้องกับคุณค่าของงานนั้นเพียงใด ด้วยเหตุผลนี้เอง ข้อมูลทางโบราณคดี ทางประวัติศาสตร์หรือทางสังคมศาสตร์ ที่มีอยู่ในงานศิลปะ ถึงแม้จะเป็นข้อมูลที่น่าสนใจเพียงใด อาจจะไม่มีประโยชน์กับการวิจารณ์ศิลปะเลย เพราะในการวิจารณ์ศิลปะ เราต้องการค้นหาสิ่งที่ทำให้เรามีความรู้สึกมากกว่าเหตุผลอื่น ๆ

หลังจากมีความเข้าใจแล้ว เป้าหมายอีกประการหนึ่งก็คือ ความสุข และความพึงพอใจ ซึ่งตามปกติแล้ว การที่ได้รู้ว่ามีอะไรอยู่ในงานศิลปะ ก็มีส่วนทำให้เกิดการยอมรับงานชิ้นนั้นอยู่แล้ว เมื่อได้วิเคราะห์แยกแยะอย่างมีขั้นตอน อย่างมีระบบ ก็ยิ่งทำให้รู้ความหมาย และเกิดความพอใจขึ้น การวิจารณ์ศิลปะจึงเป็นผลทางปริมาณที่ช่วยสร้างความพึงพอใจในงานศิลปะให้แก่เรา

มีคนบางคน โดยเฉพาะพวกศิลปิน เชื่อว่าการพินิจพิเคราะห์งานศิลปะอย่างมีระบบเป็นการทำลายความพอใจของตนเอง ทำให้คุณค่าทางอารมณ์ของผลงานลดลง เพราะการศึกษา

ผลงานศิลปะอย่างระมัดระวังเป็นเพียงการหาข้อมูลเท่านั้น เหมือน ๆ กับที่นักโบราณคดีหรือนักมานุษยวิทยามองว่างานศิลปะเป็นหลักฐานทางวัฒนธรรมที่ถูกฝังไว้ แต่ในทัศนะของนักวิจารณ์ศิลปะ เชื่อว่าข้อมูลรายละเอียดต่าง ๆ เป็นเหตุผลที่ใช้สนับสนุนการยอมรับและไม่ยอมรับผลงานมากกว่า เนื่องจากขณะที่เราดูงานศิลปะอยู่ เราจะเกิดความรู้สึกพอใจหรือบางทีก็ไม่พอใจ ทั้งนี้เป็นเพราะความเป็นมนุษย์ของเรานั่นเอง จึงทำให้เกิดความอยากรู้อยากเห็น และต้องการรู้ว่าสี รูปร่าง และเรื่องราวต่าง ๆ ที่ประกอบกันอยู่จนเกิดเป็นผลสำเร็จของงานนั้น มีคุณค่าต่อความรู้สึกพอใจของเราอย่างไร

จุดประสงค์ของการวิจารณ์ศิลปะไม่ได้มุ่งที่ความสุข และความพอใจของผู้วิจารณ์แต่เพียงผู้เดียวเท่านั้น มีคนอื่นอีกมากมายที่ค้นพบสิ่งที่น่าสนใจอีกหลาย ๆ จุดจากงานศิลปะชิ้นเดียวกันนั้น เราจึงจำเป็นต้องคำนึงถึงความคิดของคนอื่น ๆ เหล่านั้นด้วย ดังนั้น การวิจารณ์จึงมีจุดประสงค์เพื่อการแลกเปลี่ยนความรู้สึกกับคนอื่นที่ได้สัมผัสกับงานศิลปะชิ้นเดียวกับเรา ไม่ว่าจะเป็นด้านดนตรีหรือบทประพันธ์ แต่ถ้าคนอื่นไม่ทำ เราก็จะเป็นผู้บอกเขาว่างานนั้นมีค่า หรือมีความล้มเหลวอย่างไรต่อตัวเรา ด้วยเหตุนี้การวิจารณ์ศิลปะจึงมีแรงจูงใจทางสังคมแฝงอยู่เสมอ เพราะการวิจารณ์ศิลปะ คือ การพูดถึงศิลปะ

การพูดถึงศิลปะ หรือ การวิจารณ์ศิลปะ เป็นวิธีการแบ่งปันเนื้อหาสาระของชีวิตซึ่งกันและกันวิธีหนึ่ง โดยทั่ว ๆ ไป มีคนน้อยคนนักจะปฏิเสธความรู้สึกของตนที่มีต่องานศิลปะ จนบอกอะไรไม่ได้เลย เพราะอย่างน้อยเขาก็ต้องเรียนรู้อะไรจากศิลปะบ้าง สำหรับนักวิจารณ์ที่มีประสบการณ์จริง ๆ จะมีขีดความสามารถด้านสุนทรียศาสตร์มากและหลาย ๆ ทาง เมื่อเขาเปิดเผยสิ่งที่ค้นพบในงานศิลปะออกมาก็เท่ากับเป็นการขยายความสามารถที่จะเข้าใจและชื่นชมงานศิลปะชิ้นนั้นให้กับบุคคลอื่นออกไปอีก ถือได้ว่า เป็นการแบ่งประสบการณ์ทางศิลปะอย่างหนึ่ง ในที่นี้การวิจารณ์ศิลปะก็คือการสอนนั่นเอง เป็นการแบ่งปันประสบการณ์ชีวิตให้แก่กัน และศิลปะก็คือแหล่งที่ให้สิ่งเหล่านี้แก่เราอย่างไม่มีที่สิ้นสุด

จุดมุ่งหมายของการวิจารณ์ศิลปะที่ยอมรับกันมากที่สุดก็คือ การอธิบายคุณค่าหรือระดับของผลงานอย่างมีเหตุผล ซึ่งหมายถึง การตัดสินว่าผลงานนั้น ดีอย่างไร อันเป็นธรรมชาติอย่างหนึ่งของมนุษย์ที่ชอบประเมินค่าของบางชิ้นว่า ดีกว่า หรือเลวกว่า หรือมีค่ากว่าชิ้นอื่น ๆ ลักษณะเช่นนี้ชี้ให้เห็นว่ามนุษย์มีความหวังที่จะเป็นเจ้าของสิ่งที่มีค่า ไม่ว่าจะเป็นด้านวัตถุหรือจิตใจ การตัดสินเชิงวิเคราะห์เช่นนี้ในแต่ละคนจะมีระดับไม่เท่ากัน และไม่ใช่เรื่องที่จะทำกันได้ง่าย ๆ โดยเฉพาะกับงานศิลปะซึ่งมีคนจำนวนมากต้องการหลักเกณฑ์ในการตัดสินว่าอะไรดี ดีกว่า หรือดีที่สุด ในที่สุดก็มีเรื่องของเงินเข้าไปเกี่ยวข้องกับการตัดสินดังกล่าวอยู่บ้างไม่มากก็น้อย แม้แต่ในวิชาการด้านประวัติศาสตร์ศิลป์ก็พยายามยกคุณค่าของงานศิลปะโดยอ้างคำบอกเล่า

ที่สืบทอดกันมาเกี่ยวกับสถานที่กำเนิดผลงานนั้น หรือไม่ก็วันที่งานชิ้นนั้นทำเสร็จเพื่อให้คนซื้องานชิ้นนั้นไป อย่างไรก็ตามข้อมูลที่นักประวัติศาสตร์ค้นพบเหล่านั้น ยังคงคุณค่าสาระของความเป็นมนุษย์อยู่บ้าง เพราะไม่ได้มุ่งเรื่องธุรกิจเพียงอย่างเดียว คราวนี้ลองหันมาดูงานศิลปะสมัยใหม่กันบ้าง ในงานศิลปะสมัยใหม่นั้น คำบอกเล่าที่สืบทอดกันมามีอยู่น้อยมาก (ยกเว้นงานที่ปลอมแปลง) จึงยากแก่การสร้างให้เกิดค่าเป็นเงินเป็นทองขึ้นมาด้วยการวิจารณ์ กลับจะต้องใช้การวิจารณ์ช่วยสร้างความเข้าใจในตัวศิลปิน และแบบอย่างที่เปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลาในโลกของศิลปะอีกด้วย อย่างไรก็ตาม การสร้างความเข้าใจอันดีกับงานศิลปะ นอกจากให้ประโยชน์โดยตรงกับศิลปะแล้ว ยังช่วยเสริมสร้างชื่อเสียงและความมั่งคั่งให้กับผู้ที่เกี่ยวข้องอีกทางหนึ่งด้วย

จุดประสงค์ของการวิจารณ์ศิลปะ ที่ดูจะมีความสำคัญน้อยที่สุดในแง่ของการจัดอันดับและประเมินคุณค่า ก็คือ ผลที่ได้กับนักเรียนในการสอนศิลปะ และผลทางธุรกิจในการจัดแสดงผลงานเพื่อการค้า รวมทั้งผลที่มีอิทธิพลต่อการทำงานของศิลปิน

นอกจากนั้นการวิจารณ์ศิลปะยังมีส่วนเกี่ยวข้องกับการสะสมงานศิลปะอีกด้วย เพราะเมื่อนักสะสมต้องการซื้อผลงานศิลปะจำเป็นต้องใช้ความเห็นเชิงวิเคราะห์เพื่อตัดสินงานชิ้นนั้น ซึ่งความคิดเห็นนั้นจะเป็นของตนเองหรือจากบุคคลอื่นก็ได้

มีคนจำนวนมากมีโอกาสได้สะสมงานศิลปะ ทั้ง ๆ ที่ราคาของงานเหล่านั้นแสนจะแพงเมื่อผลงานมีค่ามากขึ้น ศิลปินก็จะผลิตงานออกมามากขึ้น ในสังคมที่มั่งคั่งเงินจะกลายเป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่งทางวัฒนธรรม การซื้อขายงานศิลปะจึงเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งไปด้วย ขณะเดียวกันการวิจารณ์ศิลปะที่ปรากฏตามหนังสือพิมพ์รายวัน นิตยสาร หรือตามสถาบันการศึกษา มหาวิทยาลัยต่าง ๆ รวมทั้งที่วิจารณ์กันตามหอศิลป์และพิพิธภัณฑ์ ล้วนมีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์งานของศิลปินและผลงานที่ถูกวิจารณ์ การวิจารณ์เข้ามามีบทบาทเพราะความสัมพันธ์ระหว่างศิลปินกับมวลชนมีการเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม เรายอมรับว่าศิลปินมิได้สร้างสรรค์ผลงานจากความว่างเปล่า วัสดุที่ใช้ล้วนแต่ได้รับการพิจารณาเลือกเฟ้นโดยมีข้อมูลต่าง ๆ พร้อม ประโยชน์ทางอ้อมหรือจุดประสงค์ของการวิจารณ์ ก็คือช่วยสร้างข้อมูลเชิงวิเคราะห์อันมีเกณฑ์ที่เป็นมาตรฐาน ซึ่งอาจจะแตกต่างไปจากข้อมูลที่ศิลปินใช้วัดผลงานของตนเองก็ได้ มีศิลปินบางคนจะปฏิเสธความเห็นเชิงวิเคราะห์ดังกล่าว ว่าไม่มีอิทธิพลใด ๆ ต่อตนและจะเอามาเป็นเกณฑ์วัดผลงานของเขาไม่ได้ อย่างไรก็ตาม ยังมีศิลปินจำนวนมากที่ยังอยากสร้างสรรค์งานอยู่ แต่ขาดแรงบันดาลใจบางอย่าง จะศึกษาหาความกระจ่างต่าง ๆ จากเกณฑ์การวิจารณ์ เพื่อนำเอามาใช้แก้ปัญหาการทำงานของตนเองต่อไป

ในเมื่อจุดประสงค์ของการวิจารณ์ศิลปะ เริ่มจากความต้องการที่จะเข้าใจและเกิดความพอใจในผลงานศิลปะนั้น ๆ พอจะสรุปได้ว่ารูปแบบของการวิจารณ์ควรจะประกอบด้วย ความ

เห็น (opinion) และเกณฑ์มาตรฐาน (standard) ที่มีต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะนั้น ๆ และบทบาทหน้าที่ของการวิจารณ์ก็ไม่ใช่เพื่อสร้างอิทธิพลต่อการทำงานของศิลปิน แต่เป็นบทบาทและหน้าที่ที่จะต้องค้นหาความหมายของงานศิลปะ แสวงหาสิ่งที่ชอบ แล้วจึงอธิบายออกมาตามเกณฑ์ที่ตั้งไว้ เกณฑ์ดังกล่าวจะเปลี่ยนไปเรื่อย ๆ ตามกาลเวลาและสถานที่ กระบวนการสื่อสารซึ่งกันและกันจะเกิดขึ้นระหว่างการค้นหาความหมายและคุณค่าทางศิลปะจากผลงานดังกล่าว

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจารณ์ศิลปะ (TOOLS OF ART CRITICISM)

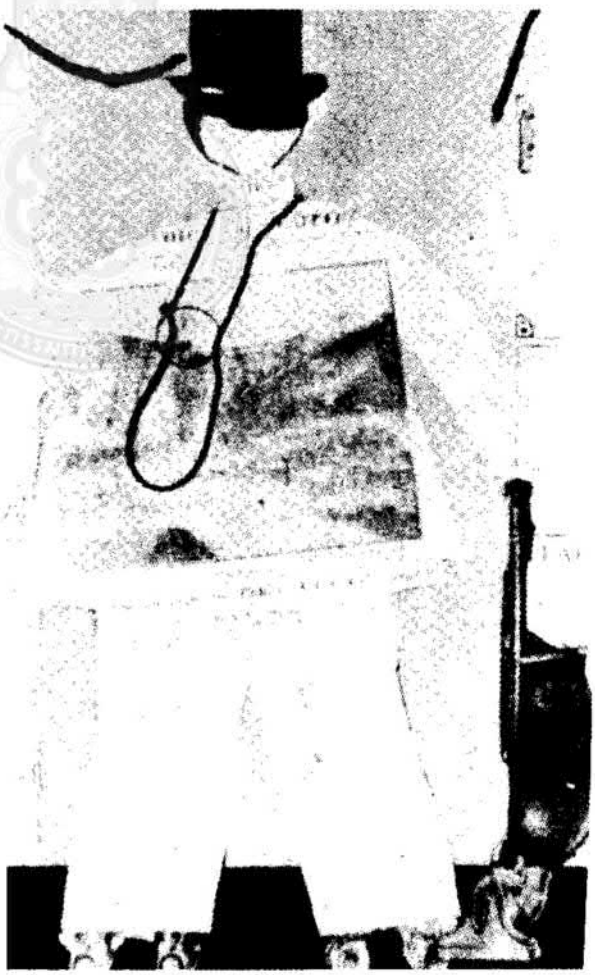
เครื่องมือที่มีประโยชน์และเหมาะสมสำหรับช่วยให้การวิจารณ์บรรลุผลคืออะไร และนักวิจารณ์ต้องมีความรู้ประเภทใดหรือต้องมีความชำนาญด้านใด จึงจะถือว่าต่างไปจากบุคคลทั่ว ๆ ไป

ประการแรก นักวิจารณ์จะต้องมีความคุ้นเคยกับผลงานศิลปะ โดยเฉพาะอย่างยิ่งผลงานที่ตนเองถนัดที่จะวิจารณ์ การสร้างความคุ้นเคยจะเกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อมีการศึกษางานศิลปะเหล่านั้นอย่างมีระบบ ไม่ว่าจะเป็นด้านประวัติศาสตร์ศิลป์ หรือจากผลงานจริง ๆ และงานจำลอง (reproduction) ศิลปินส่วนใหญ่ที่ถนัดทางการวิจารณ์จะศึกษาหาความรู้จากผลงานในพิพิธภัณฑ์และจากประสบการณ์ตรงในการปฏิบัติงานด้วยตนเอง สำหรับการศึกษาผลงานจากสไลด์นั้นเป็นเพียงการเตือนความทรงจำจากผลงานจริง ๆ เท่านั้น ไม่สามารถจะนำมาเป็นข้อมูลเพื่อสร้างความเข้าใจที่ถูกต้องได้

ถ้าเปรียบเทียบกันระหว่างความคุ้นเคยกับงานศิลปะกับความรู้ในหลักต่าง ๆ ทางประวัติศาสตร์ศิลป์ ความคุ้นเคยกับงานศิลปะช่วยเรื่องการวิจารณ์ได้มากกว่า เพราะทำให้เราเข้าใจถึงแบบอย่างทางศิลปะ (style) และแง่มุมต่าง ๆ มากขึ้น เช่น ด้านสังคมและการดำเนินชีวิตของศิลปิน อีกทั้งทำให้เกิดความเข้าใจถึงเหตุผลที่นักวิจารณ์และนักวิชาการอื่น ๆ เคยพูดเกี่ยวกับงานนั้น ๆ ในช่วงเวลาต่าง ๆ กัน รวมทั้งช่วยให้เข้าใจถึงเทคนิควิธีการ การใช้วัสดุสำหรับการสร้างสรรค์งานนั้น ๆ อีกด้วย การคุ้นเคยกับงานศิลปะจะทำให้นักวิจารณ์มีรสนิยมเพิ่มขึ้นอย่างหาขอบเขตไม่ได้ นักวิจารณ์จึงจำเป็นต้องรู้เรื่องของการสร้างสรรค์งานศิลปะอย่างต่อเนื่องและลึกซึ้ง โดยไม่เลือกเวลาและสถานที่ การทำเช่นนี้มีผลทำให้การแสดงความคิดกว้างขวางขึ้น และสามารถกำหนดเกณฑ์ต่าง ๆ ได้ โดยไม่จำกัด ยกตัวอย่างเช่น นักประวัติศาสตร์-ศิลป์จะไม่รู้เรื่องของแบบอย่างทางศิลปะ และเทคนิควิธีเหมือนกับที่ศิลปินรู้ เพราะไม่ได้ฝึกมาโดยตรง จึงจำเป็นต้องชดเชยความรู้ดังกล่าว โดยพยายามดูงานศิลปะหลาย ๆ แบบ และศึกษาขั้นตอนการทำงานไปพร้อม ๆ กัน ประสบการณ์ของนักวิจารณ์ที่กล่าวมา จะทำให้ผู้ที่ต้องการเป็นนักวิจารณ์ในอนาคตมีความเข้าใจถึงช่องว่างระหว่าง คุณค่าของงานขณะลงมือทำและ

คุณค่าหลังจากงานนั้นทำเสร็จแล้ว

ในวงการศิลปะปัจจุบัน มีนักวิจารณ์เป็นจำนวนมากที่คุ้นเคยกับศิลปินเป็นอย่างดี ซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่หลีกเลี่ยงกันไม่ได้ เพราะทั้งศิลปินและนักวิจารณ์ต่างก็มีงานและสิ่งที่สนใจเหมือน ๆ กัน ขณะเดียวกัน การรู้จักมักคุ้นกับศิลปินอาจมีส่วนทำให้การวิจารณ์ไม่สัมฤทธิผล ถ้านักวิจารณ์ผู้นั้นมีความชอบหรือไม่ชอบศิลปินเป็นส่วนตัวอยู่ อันเป็นเหตุให้การวิจารณ์ไม่มุ่งไปที่ผลงานเพียงอย่างเดียว โดยเฉพาะอย่างยิ่งนักวิจารณ์ทางหนังสือพิมพ์ **(journalistic critic)** มักจะศึกษาลักษณะเฉพาะทางศิลปะจากศิลปินเป็นส่วนตัว โดยคาดว่าจะพบความตื้นลึกและจุดประสงค์บางอย่างสำหรับนำไปใช้ในการวิจารณ์ได้ อย่างไรก็ตามการทำเช่นนี้อาจจะเป็นชนวนให้ศิลปินและนักวิจารณ์ไม่ลงรอยกัน ถ้านักวิจารณ์ผู้นั้นสนใจเฉพาะแต่ศิลปินที่มีชื่อเสียงแล้วไปต่อต้านงานของศิลปินผู้นั้นเข้า



๑. ภาพล้อลักษณ์ที่ไม่ค่อยดีนักของนักวิจารณ์ในสายตาของศิลปินเป็นคนใส่หมวกทรงสูง ดูแล้วน่าขัน สวมสเกตวิ่งอยู่รอบหอศิลป์ ในมือถือเครื่องดูดฝุ่น

อาร์เธอ จี. โคฟ. นักวิจารณ์ ค.ศ. ๑๙๒๕

การตัดสินของนักวิจารณ์ที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานของประสบการณ์และเทคนิควิธีทางศิลปะจะเป็นที่ยอมรับของศิลปินเป็นส่วนมาก นักวิจารณ์ประเภทนี้มีอยู่เป็นจำนวนน้อย และบางคนก็เป็นศิลปินอยู่แล้ว โดยทั่วไป บทวิจารณ์มักจะเป็นของนักทฤษฎีเสียมากกว่า และศิลปินมักไม่ค่อยเชื่อถือ ในมุมกลับกันก็ยังมีนักวิจารณ์และนักวิชาการที่พร้อมจะรับฟังข้อคิดเห็นของศิลปินอยู่เสมอ ขณะเดียวกันนักวิจารณ์อีกส่วนหนึ่งกลับรู้สึกว่าศิลปินไม่มีความสามารถที่จะวิเคราะห์อะไรเป็นเหตุเป็นผลได้ ข้อโต้แย้งเช่นนี้คงจะมีเรื่อย ๆ ไป ตราบใดที่ยังมีศิลปินกับนักวิจารณ์ปัจจุบันตามมหาวิทยาลัยต่าง ๆ มีแนวโน้มที่จะให้มีครูทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติ หรือครูคนเดียวที่ถนัดทั้งสองอย่าง แทนที่จะใช้ครูที่ถนัดทางทฤษฎีอย่างเดียวเป็นผู้สอนศิลปะอย่างที่ทำกันอยู่

พอจะเป็นข้อสรุปได้ว่า นักวิจารณ์ที่เก่งแต่ทฤษฎีและการใช้คำ อาจจะขาดประสบการณ์ทางเทคนิควิธีการปฏิบัติงานศิลปะก็ได้ ความจริงแล้ว ในหมู่นักวิจารณ์ด้วยกัน ก็ไม่เห็นด้วยที่นักวิจารณ์จำเป็นต้องมีความสามารถทางการปฏิบัติงานศิลปะ แต่ก็มีข้อกล่าวหากันว่านักวิจารณ์ที่ไม่รู้เรื่องเทคนิค จะมองไม่เห็นความด้อยทางฝีมือที่ปรากฏในผลงาน แต่กลับอ้างทฤษฎีต่าง ๆ มาสนับสนุนงานเลว ๆ ขึ้นมา จนทำให้ พวกมือสมัครเล่น **(amateurs)** พวกมือใหม่ **(neophytes)** พวกทำเล่น ๆ **(practical jokers)** รวมทั้งสัตว์ต่าง ๆ เคยได้รับรางวัลไปก็มี ทั้ง ๆ ที่ศิลปินตัวปลอมเหล่านี้เทียบกับศิลปินจริง ๆ ไม่ได้เลย เป็นการนำเอาความเสื่อมเสีย อัปยศ มาสู่วงการวิจารณ์ศิลปะ จึงไม่ควรนิ่งเฉยกับปัญหานี้ เนื่องจากมีผลกระทบโดยตรงต่อคุณภาพของบทวิจารณ์ ที่ปรากฏอยู่ดาษดื่นตามหนังสือพิมพ์ และนิตยสารทางศิลปะในปัจจุบัน สำหรับนักวิจารณ์ที่มีความสามารถอยู่แล้ว ก็ต้องมีใจเป็นธรรม ยอมรับผลงานที่มีค่าการแสดงออกทางศิลปะ ถึงแม้งานนั้นดูแล้วจะผิดปกติ ตื่นเต้น หรือเป็นเพียงงานที่ทดลองทำขึ้นก็ตาม พร้อมที่จะบอกข้อผิดพลาดของงานที่เห็นว่าใช้ไม่ได้และขาดความจริงใจ เว้นเสียแต่ว่าจะอธิบายถึงความสามารถด้านเทคนิควิธีที่ปรากฏในผลงานนั้นได้ ถ้าจะพูดให้ย่อลงก็คือนักวิจารณ์ต้องมีอะไรมากกว่าการเป็นนักเขียน คือ ต้องรู้ด้วยว่างานนั้นทำขึ้นมาได้อย่างไร ถ้าไม่มีสิ่งนี้อยู่ การวิจารณ์ตัดสินครั้งนั้น จะมีความถูกต้องได้ ก็เพราะโชคช่วยนั่นเอง

มีคำอีกคำหนึ่ง คือ คำว่า ประสาทสัมผัสเชิงวิเคราะห์ **(critical sensibility)** หมายถึงความสามารถโต้ตอบความหมายต่าง ๆ ที่อยู่ในงานศิลปะ **(The ability to react to the variety of meanings in the work of art)** หรืออาจจะหมายถึง ความสามารถในการแยกแยะความรู้สึกต่าง ๆ ของคนที่มีต่องานศิลปะ **(capacity for discriminating among one's feeling in the presence of a work of art)** โดยปกติ คนเราจะมีความสามารถทางความรู้สึกแตกต่างกันออกไป และอารมณ์ที่เกิดขึ้นมักเกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ในชีวิตประจำวันของตน ทำนองเดียวกันกับความสามารถทางความรู้สึกและความเข้าใจที่เรามีต่องานศิลปะ นักวิจารณ์ต้องเป็นคนที่เข้าใจในสุนทรียศาสตร์

อย่างกว้างขวาง การนำเอาไปใช้ก็มีขอบเขตอยู่มาก เพราะข้อจำกัดในการรับรู้ทางสุนทรียศาสตร์มักสร้างข้อโต้แย้งต่าง ๆ ขึ้นมากมาย ซึ่งนักวิจารณ์จะต้องเข้าใจในสิ่งนี้ ยกตัวอย่างเช่น มีบางคนคิดว่า เส้นตรง ๆ หรือภาพที่จัดด้วยเส้นตรง ระนาบเรียบ ๆ แบน ๆ และรูปทรงของผลึกต่าง ๆ ให้ความรู้สึกที่แข็งกระด้าง หยาบ เย็นชา ไม่อิสระ ถูกควบคุม ไม่น่าสนใจ และอื่น ๆ อีกมากมาย บางคนก็ชอบองค์ประกอบของเส้นโค้ง โดยเฉพาะโค้งแบบตัว s ที่มีนักทฤษฎีบางคนบอกว่าเป็นเส้นโค้งที่งดงาม เหตุผลของความชอบเหล่านี้ นักจิตวิทยาอาจจะพิสูจน์ได้ ขณะเดียวความชอบนี้ก็อาจเปลี่ยนแปลงไปได้เช่นกัน อย่างไรก็ตามประสาทสัมผัสของแต่ละคนจะแตกต่างกันออกไป ทั้ง ๆ ที่เป็นการสัมผัสจากงานชิ้นเดียวกัน ไม่ว่าจะเป็นจากงานของไฟนิงเงอร์ มอนดรีอัน มีส แวน เดอร์โรห์ อัลเบิรส์ กาโบ และของศิลปินอื่น ๆ ดังนั้นก่อนที่จะตัดสินใจว่า ไม่ชอบงานของศิลปินที่กล่าวมาคนใดก็ตามต้องหาความหมายของผลงานเหล่านั้นให้ได้ก่อน สำหรับนักวิจารณ์ที่ไม่ชอบงานเรียบ ๆ ก็ไม่ควรจะไปดูงานสถาปัตยกรรมของ มีส หรืองานจิตรกรรมแบบบาศกนิยมแบบวิเคราะห์ **(analytic cubism)**

นักวิจารณ์บางคนไม่สามารถเข้าถึงงานได้ทั้งหมด เพราะมีความยึดมั่นถือมั่นที่จะชอบอะไรอยู่อย่างเดียวตลอด หรือไม่ก็ขีดกรอบจำกัดอารมณ์ของตนเองมากเกินไป จึงมีความจำเป็นอย่างมากที่นักวิจารณ์จะต้องมีประสบการณ์ในผลงานต่าง ๆ ได้อย่างทั่วถึง ดังนั้นในวงการศึกษา โดยเฉพาะทางด้านศิลปะ ควรมีการชี้นำให้ผู้เรียนเพิ่มพูนประสบการณ์ทางสุนทรียศาสตร์จากงานศิลปะที่มีอยู่ในปัจจุบัน เพราะการทำเช่นนี้จะช่วยเสริมสร้างความเป็นมนุษย์ให้แก่ผู้เรียนได้อีกทางหนึ่ง ตามเป้าหมายของการจัดการศึกษาแบบเสรีนิยม **(liberal education)** การเน้นให้คนมีศักยภาพเชิงวิเคราะห์ถือได้ว่าเป็นสาระสำคัญประการหนึ่งของการศึกษาด้านวิจิตรศิลป์

จากข้อคิดเห็นดังกล่าว ไม่ได้หมายความว่าจะไม่ให้นักวิจารณ์ใช้ความชอบของตนเองในการวิจารณ์เลย ความจริงนักวิจารณ์ก็มีอะไรเหมือน ๆ กับคนอื่น คือมีประสบการณ์และความชอบของตนเอง มีความลำเอียง มีช่องว่างระหว่างความรู้กับประสบการณ์ แต่การจะเป็นนักวิจารณ์ที่ดีได้ จะต้องมีเครื่องมือและวิธีการในการพิจารณาแยกแยะผลงานศิลปะ รวมทั้งต้องมีเครื่องมือการวิจารณ์อีกอย่างหนึ่งคือ ความรอบคอบ **(judical temperament)** ซึ่งหมายถึงความสามารถที่จะยับยั้งการตัดสินไว้ก่อน จนกว่าจะมีหลักฐานพร้อม ผู้ที่ไม่ได้ฝึกการวิจารณ์มาก่อนมักจะตัดสินรวดเร็วเกินไป ด้วยการสรุปประเด็นก่อนแล้วจึงหาเหตุผลสนับสนุนภายหลัง โดยธรรมชาติแล้ว ประสบการณ์ทางศิลปะจะเกิดขึ้นในช่วงเวลาหนึ่งเท่านั้น และระหว่างนั้นนักวิจารณ์จะเกิดความประทับใจต่าง ๆ มากมาย อันเป็นตัวนำไปสู่การตีความ หรือการตัดสินในเวลาต่อมา ความรอบคอบขึ้นอยู่กับช่วงเวลาที่ใช้ในการรวบรวมความประทับใจและปฏิกิริยา

โต้ตอบต่าง ๆ จากผลงาน เพื่อให้สมองได้คิด กลั่นกรอง เลือกเฟ้น และเรียงเรียงสิ่งต่าง ๆ หรือจะกล่าวอย่างย่อ ๆ ว่า ต้องใช้เวลาสำหรับการหาเหตุผลและความเหมาะสม ในขณะที่ความรู้สึกกำลังถูกจู่โจม จึงจะถือได้ว่ามีความรอบคอบ

ข้อสังเกตเกี่ยวกับความรอบคอบอีกประการหนึ่งก็คือ ประเด็นที่การวิจารณ์ศิลปะเป็นงานที่ใช้ประสาทสัมผัส ต่างไปจากกระบวนการทางหลักเกณฑ์ (deductive process) กระบวนการวิจารณ์จึงเหมือน ๆ กับกระบวนการพิจารณาคดีในศาลของลูกขุน ซึ่งประกอบด้วยการรวบรวมข้อเท็จจริง การเสนอหลักฐานพิสูจน์แล้วจึงตัดสิน จะเห็นว่าเริ่มทำกันตั้งแต่ยังไม่รู้ว่าผลการตัดสินจะเป็นอย่างไรก่อนแล้วจึงให้เหตุผลตามข้อเท็จจริงและความรู้สึกเป็นลำดับ ๆ ไปจนกว่าจะได้บทสรุปที่เชื่อถือได้ การทำเช่นนี้จะช่วยให้ผู้วิจารณ์หลีกเลี่ยงการใช้ความรู้สึกส่วนตัวและการลำเอียงของอารมณ์ที่อาจจะเกิดขึ้นได้ ขณะเดียวกันการสรุปด้วยเหตุผลที่ขาดการพิสูจน์หรือการใช้เหตุผลที่ไม่ตรงกับลักษณะผลงาน ถือว่าเป็นการวิจารณ์ที่ใช้ไม่ได้ ทั้ง ๆ ที่การหลีกเลี่ยงเหตุผลและการวิเคราะห์ก็ให้ประโยชน์อยู่บ้างเหมือนกัน ด้วยเหตุนี้ เมื่อเผชิญหน้ากับผลงานที่ดูยาก วิธีที่ดีที่สุดคือ พยายามรวบรวมข้อมูลต่าง ๆ ให้เป็นระบบไว้ก่อน โดยใช้วิธีวิเคราะห์ของตนเองเพื่อนำไปสู่บทสรุปอันเที่ยงตรงและมีเหตุผลต่อไป

การวิจารณ์ศิลปะประเภทต่าง ๆ (TYPES OF ART CRITICISM)

นักวิจารณ์แบ่งออกเป็นประเภทต่าง ๆ ตามบทบาททางสังคมหรืออาชีพที่แต่ละคนทำอยู่ ส่วนใหญ่เราจะคุ้นเคยกับนักวิจารณ์ทางหนังสือพิมพ์ (journalistic critic) ซึ่งเป็นผู้เขียนบทวิจารณ์การแสดงงานศิลปะ การละคร หนังสือ และดนตรีคอนเสิร์ท ตามปกติการแบ่งประเภทและการจัดหมวดหมู่นักวิจารณ์ จะแยกกันออกไปตามความรับผิดชอบ เช่น การวิจารณ์ในหนังสือพิมพ์อาจจะใช้คนเพียงคนเดียวรายงานบทวิจารณ์ทางศิลปะ ดนตรี และการละคร ขณะเดียวกันสำหรับนิตยสาร อาจจะใช้หลายคน ตามความถนัดเฉพาะต่าง ๆ กัน มีการวิจารณ์อีกประเภทหนึ่งที่ใช้กันในโรงเรียนทั่ว ๆ ไป เช่น โรงเรียนศิลปะ วิทยาลัย มหาวิทยาลัย หรือสถาบันที่สอนศิลปะต่าง ๆ โดยมีครูเป็นผู้ดำเนินการ เรียกว่า การวิจารณ์เพื่อการศึกษา (pedagogical criticism) และยังมีนักวิชาการอีกจำนวนหนึ่งตามมหาวิทยาลัยที่ทำงานให้กับพิพิธภัณฑ์ต่าง ๆ ด้วยการเขียนบทวิจารณ์ซึ่งไม่เหมือนกับบทวิจารณ์ของนักหนังสือพิมพ์หรือครู นอกจากนั้น ก็เป็นการวิจารณ์ของนักวิจารณ์ที่ไม่มีอาชีพทางด้านนี้โดยตรง เป็นลักษณะของการวิจารณ์เพื่อการเผยแพร่ จะเห็นได้ว่า มีนักวิจารณ์อยู่หลาย ๆ กลุ่ม และแต่ละกลุ่มก็มีความถนัดเฉพาะแตกต่างกันออกไป ซึ่งแยกออกเป็น ๔ ประเภทดังนี้

๑. การวิจารณ์ทางหนังสือพิมพ์ (JOURNALISTIC CRITICISM)

ลักษณะเฉพาะของการวิจารณ์ประเภทนี้ คือ การเสนอข่าวสารให้แก่ผู้อ่านหนังสือพิมพ์หรือนิตยสาร โดยการแจ้งข่าวและเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในวงการศิลปะเป็นครั้งคราว เพื่อสนองความต้องการของผู้ที่สนใจทางด้านนี้ ที่อ่านหนังสือพิมพ์หรือนิตยสารเหล่านั้นอยู่เป็นประจำ และยังมีการเสนอข่าวสารอีกลักษณะหนึ่งเรียกว่า **Review** ซึ่งเป็นข้อเขียนสั้น ๆ ที่กล่าวถึงการจัดแสดงงานต่าง ๆ ไม่มีการวิเคราะห์อย่างมีระบบ เป็นการเขียนแนะนำผลงานที่ผู้อ่านอาจจะไปหาชมได้ด้วยตนเองตามสถานที่ที่จัดแสดง เนื้อหาของข่าวสารเป็นไปเพื่อให้ผู้อ่านมองเห็นลักษณะของผลงาน ด้วยคำบอกเล่า โดยไม่ต้องวิเคราะห์ตัดสินคุณค่าหรือเน้นความสำคัญใด ๆ การที่ผู้เขียนจำเป็นต้องตัดการวิเคราะห์ออกไป เหลือไว้แต่บทสรุปการวิเคราะห์ ก็เพราะการเขียนวิจารณ์ทางหนังสือพิมพ์เป็นการเขียนแบบสั้น ๆ เน้นความสำคัญไปที่คำบรรยายซึ่งแสดงความตื่นเต้นและน่าสนใจ แต่อาจจะเป็นเรื่องที่โชคร้ายอยู่บ้าง ที่ปรากฏว่าการเขียนแนวนี้ก็ยังมีให้เห็นในบทความขนาดยาว ๆ ตามนิตยสารต่าง ๆ ทั้ง ๆ ที่ไม่น่าจะปล่อยให้เกิดขึ้น

ถึงแม้ตามข้อตกลงทั่ว ๆ ไปในหมู่นักวิจารณ์ทางหนังสือพิมพ์จะมุ่งประเด็นไปที่การกระตุ้นความอยากรู้อยากเห็น และความเพลิดเพลินของผู้อ่าน โดยไม่ต้องการให้เป็นเรื่องยากจนเกินไป ประกอบกับเนื้อที่ของหน้ากระดาษก็มีอยู่น้อย ก็ยังปรากฏว่ามีข้อเขียนวิจารณ์ชิ้นเยี่ยม ๆ ในบางฉบับ ทั้งรายวันและรายสัปดาห์ ส่วนที่เป็นรายเดือนซึ่งเน้นเนื้อหาทางศิลปะโดยเฉพาะมักจะมีอะไรผิดแผกกันออกไป บ้างก็มุ่งเซียร์พรรคพวก หรือไม่ก็โจมตีพิพิธภัณฑ์และกองทุนต่าง ๆ ที่ไม่สนับสนุนศิลปินที่ตนเองชื่นชอบ โดยทั่วไปจะพยายามกระตุ้นให้เกิดความขัดแย้ง และมีความลำเอียงแฝงอยู่อย่างรุนแรง โดยต่างฝ่ายต่างก็สร้างบรรยากาศการทำลายฝ่ายที่อยู่ตรงข้ามตน อันเป็นสิ่งที่เห็นอยู่เสมอในวงการศิลปะร่วมสมัยปัจจุบัน ในอดีตบทวิจารณ์ที่ประสบความสำเร็จโดยไม่มีบทวิจารณ์อื่นต่อต้านเลยก็มี คือ บทวิจารณ์สนับสนุนกลุ่ม **action painting** ถือได้ว่าเป็นบทวิจารณ์ที่ทำให้เกิดเสรีภาพในการวิจารณ์อย่างมากในช่วง ค.ศ. ๑๙๕๐ เป็นงานวิจารณ์ของ*ฮิลตัน เครเมอร์* และ*แฟรงค์ เกทไลน์* เขียนวิจารณ์ศิลปินที่ทำงาน **action painting** คือ *ฮาโรลด์ โรเซนเบิร์ก* และ *โทมัส เฮส*

เนื่องจากนักวิจารณ์ทางหนังสือพิมพ์จำเป็นต้องเขียนบ่อย ๆ และมีกำหนดเวลาตายตัว ลักษณะของงานจึงเหมือนการเขียนข่าว มักไม่เที่ยงตรง และด่วนสรุปเกินไป ชอบใช้ความเห็นส่วนตัวแทนการวิเคราะห์ บางทีก็มีแนวโน้มที่จะใช้สติปัญญาของตนกับศิลปินที่ไม่เคยเห็นตัวตนโดยเปล่าประโยชน์ สำหรับผู้อ่านที่มีวิจารณญาณ มักจะรู้ทันถึงความลำเอียงของนักวิจารณ์ก่อน จึงพยายามอ่านผลงานของนักวิจารณ์หลาย ๆ คนเป็นการทดแทน และไปดูผลงานนั้น

ด้วยตนเอง เพื่อตรวจสอบความถูกต้องแน่นอน ถ้าไม่ทำเช่นนี้ สักวันหนึ่งในอนาคต จะรู้สึกว่าความรู้ความเข้าใจในงานศิลปะร่วมสมัยที่ตนเองมีอยู่ ล้วนได้มาจากข้อเขียนที่มีชื่อเท่านั้น

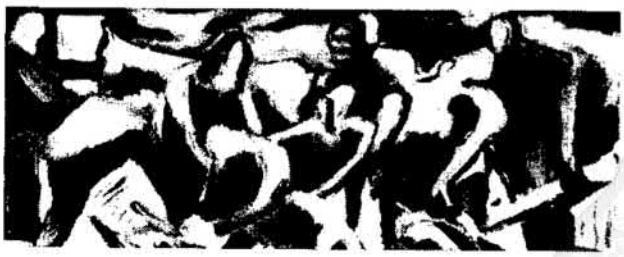
๒. การวิจารณ์เพื่อการศึกษา (PEDAGOGICAL CRITICISM)

จุดประสงค์ของการวิจารณ์ประเภทนี้ คือ การเพิ่มพูนวุฒิภาวะทางสุนทรียศาสตร์ (aesthetic maturity) และทางศิลปะแก่นักศึกษาโดยไม่จำเป็นต้องให้นักศึกษาทำได้ถึงขั้นประเมินค่าเพื่อตัดสินผลงาน ผู้ที่มีบทบาทมากคือครูศิลปะ ซึ่งควรเป็นคนที่มีความตระหนักถึงวงการศิลปะและติดตามความเคลื่อนไหวด้านการวิจารณ์อยู่ตลอดเวลา ขณะเดียวกันก็สามารถสวมบทบาทของนักวิจารณ์ที่ดีได้ด้วย โดยไม่จำเป็นต้องมุ่งมั่นให้นักศึกษาทำงานเยี่ยงศิลปิน ความคิดเห็นของนักวิจารณ์ประเภทนี้เป็นไปเพื่อเร้าความสนใจและกระตุ้นให้เกิดการปรึกษาหารือกันโดยไม่หวังผลสัมฤทธิ์ที่เลอเลิศใด ๆ

งานที่น่าหนักใจอย่างหนึ่งของครูศิลปะก็คือ การวิจารณ์ผลงานระหว่างการสอน ด้วยการวิเคราะห์และหาความหมายจากผลงานของนักศึกษาคนหนึ่งให้นักศึกษาคนอื่น ๆ ฟัง ขณะเดียวกันนักศึกษาก็ได้รู้วิธีการวิเคราะห์และหาความหมาย รวมทั้งได้รับความคิดและแนวทางในการทำงานควบคู่กันไปด้วย การเรียนรู้ความงามของศิลปะในระยะแรกของเด็กทั้งเด็กเล็กและเด็กโตที่มีทักษะแล้ว ต่างก็มีความต้องการให้คนอื่นสนใจงานของตนเองมากพอ ๆ กัน ด้วยเหตุที่การสร้างสรรค์งานศิลปะ เป็นเรื่องของการนำไปใช้กับสังคม (เราสร้างสรรค์ศิลปะขึ้นมาเพื่อให้บุคคลอื่นเป็นเจ้าของ เป็นผู้ใช้ และเป็นผู้ยอมรับ ขณะเดียวกันก็เพื่อให้ผู้สร้างเองเกิดความภาคภูมิใจด้วย) ครูศิลปะจึงต้องวิจารณ์และสรุปการทำงานของนักศึกษาด้วยความระมัดระวัง โดยเฉพาะการที่จะตัดสินว่างานนั้น "เสร็จ" แล้วหรือไม่ เป็นเรื่องที่ละเอียดอ่อนและมีความหมายมาก ซึ่งต้องอาศัยความร่วมมือกันระหว่างครูและนักศึกษา ไม่ใช่เพียงฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งเท่านั้น

การสอนศิลปะตั้งแต่ ค.ศ. ๑๙๓๐ เป็นต้นมา ครูมักจะใช้เกณฑ์การวิจารณ์ของตนเองประเมินผลงานของนักศึกษา ขณะเดียวกันนักศึกษาก็จะเสาะแสวงหาครูที่มีผลงานแบบที่ตนเองชอบ จนบางครั้งถึงกับลอกเลียนแบบก็มี เรามักจะไม่ค่อยเห็นครูและผู้เรียนที่มองเห็นคุณค่าของการวิจารณ์ว่าเป็นสิ่งที่ใช้เสริมสร้างประสิทธิภาพของการทำงาน แทนการใช้มาตรฐานของครูเป็นหลัก หากเป็นได้อย่างนั้นจะทำให้การสอนกับการวิจารณ์มีผลต่อการศึกษายิ่งขึ้น ครูที่เป็นศิลปินอยู่แล้วก็จะไม่ต้องการให้นักศึกษาเลียนแบบตนเอง อย่างเช่น *รอเบิร์ต เฮนรี* (๑๘๖๕ – ๑๙๒๕) เป็นครูคนหนึ่งที่ให้แรงบันดาลใจแก่นักศึกษาเป็นอย่างมาก สอนจิตรกรรม

๒. โธมัส ฮาร์ท เบนตัน. ศิลปะของตะวันตก (๑๙๓๒)



๓. แจ็กสัน พอลล็อก. เปลี่ยนตำแหน่ง ปลาย ค.ศ. ๑๙๓๖

๔. อาร์ชีล กอร์กี. น้ำตก ปลาย ค.ศ. ๑๙๔๓

ด้วยวิธีสอนที่ค้นพบด้วยตัวเอง และเปิดใจกว้างสำหรับนักศึกษาของตน สำหรับครูอีกคนหนึ่งคือ *โทมัส ฮาร์ท เบนตัน* (๑๘๘๙ –) มีลักษณะต่างออกไป เนื่องจากยึดบุคลิกและเกณฑ์แคบ ๆ ของตัวเองเป็นหลัก จึงมี *เบนตัน* น้อยเกิดขึ้นมาอีกมาก เห็นได้จากงานของ *แจ็กสัน พอลล็อก* ยุคแรก ๆ มีลักษณะใกล้เคียงกับงานของ *เบนตัน* มาก ต่อมาก็ได้อิทธิพลจาก *ปีกัสโซ* และ *อาร์ชีล กอร์กี* (๑๙๔๐ – ๑๙๔๘) รวมทั้งจากศิลปินอื่น ๆ อีก จนกระทั่งมีชื่อเสียงจากการหยดและเทสีอันเป็นแบบอย่างเฉพาะของตนเอง

ครูที่ใช้การวิจารณ์เพื่อการศึกษาศิลปะ มักเป็นครูที่ยอมเสียสละคอยช่วยเหลือผู้เรียนอยู่เสมอ เพราะต้องกำหนดเกณฑ์ตามลักษณะเฉพาะของผู้เรียน เพื่อให้ผู้เรียนพัฒนาไปตามแนวทางของตนเอง ซึ่งบางคนก็พัฒนาไปได้มาก ขณะเดียวกันบางคนก็ไม่มีความเชื่อมั่นในตนเอง

เลย ลักษณะของผู้เรียนทั้ง ๒ ประเภทดังกล่าว เป็นสิ่งที่ท้าทายทักษะและความสามารถทางการสอนและการวิจารณ์ของครูอย่างยิ่ง

๓. การวิจารณ์เชิงวิชาการ (SCHOLARY CRITICISM)

การวิจารณ์ศิลปะได้อย่างมีหลักเกณฑ์ จะช่วยเสริมสร้างความเป็นนักวิชาการ ที่มีประสาทสัมผัสอันละเอียดอ่อน (critical sensibility) และรอบคอบ (judical temperament) การวิจารณ์ประเภทนี้เป็นการเสนอแง่มุมของการวิเคราะห์อย่างทะลุปรุโปร่ง รวมถึงการให้ความหมายและประเมินค่าผลงาน ทั้งที่เป็นปัจจุบันและที่สืบทอดมาจากอดีต ตลอดจนการเสนอหลักฐานที่มีคุณค่าต่าง ๆ เท่าที่จะทำได้ ซึ่งโดยปกติแล้ว การที่จะทำได้เช่นนี้ ต้องอาศัยความช่วยเหลือจากมหาวิทยาลัย การวิจารณ์อย่างเป็นวิชาการ คือการตัดสินผลงานของศิลปินทั้งที่มีชีวิตอยู่และที่เสียชีวิตไปแล้ว เปรียบเสมือนการพิจารณาตัดสินคดีของศาล ซึ่งต่างก็เป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับชีวิต ลักษณะของการวิจารณ์จะต้องเป็นไปเท่าที่เครื่องมือสำหรับการวิเคราะห์จะเอื้ออำนวยให้ด้วยความเป็นธรรม และปราศจากความเกรงกลัวหรือความพอใจเป็นส่วนตัว

เป็นเรื่องที่น่ายินดีอย่างยิ่ง ที่มีการใช้การวิจารณ์ประเภทนี้กับการวิจารณ์ศิลปะร่วมสมัยกันแล้ว ทำให้มีผลไปถึงการวิจารณ์ทางหนังสือพิมพ์ด้วย การวิจารณ์เชิงวิชาการมักมีนักวิชาการของมหาวิทยาลัยสนับสนุนอยู่ และนักวิชาการเหล่านั้นก็มีความรู้สึกชอบหรือไม่ชอบศิลปะร่วมสมัยเช่นเดียวกับนักวิชาการทางหนังสือพิมพ์ ต่างกันแต่เพียงว่า นักวิจารณ์ทางหนังสือพิมพ์มีเวลาที่จะแสดงความเห็นน้อยกว่าเท่านั้นเอง นอกจากนั้น การที่มีศิลปินเข้าไปเป็นครูอยู่ในวงวิชาการ ทำให้บทวิจารณ์ทางวิชาการมีอิทธิพลต่อนักวิจารณ์อาชีพ ผู้ซึ่งในอดีตไม่ได้สนใจศิลปะร่วมสมัยมาก่อนเลย

ประโยชน์ที่ได้จากการวิจารณ์เชิงวิชาการอย่างมากก็คือ การนำเอางานที่เคยวิจารณ์กันไว้แล้วกลับมาตรวจสอบอีกครั้งหนึ่ง เนื่องจากแต่ละยุคสมัยจะมีวิธีดูงานศิลปะตามแบบของตนเอง เมื่อมีการตรวจสอบอีกครั้งหนึ่ง อาจจะทำให้ศิลปินที่ไม่ได้รับความสนใจมาก่อนในอดีตกลายเป็นศิลปินที่มีค่าอย่างยิ่งสำหรับปัจจุบัน บ่อยครั้งที่พิพิธภัณฑ์หลายแห่งจัดแสดงผลงานศิลปะของกลุ่มและแบบอย่างต่าง ๆ ซึ่งเคยล้มเหลวมาแล้วในอดีต เช่นที่พิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่มีการจัดแสดงงานโดยใช้ชื่อเป็นทางการว่า **Art Nouveau** เพื่อชี้ให้เห็นถึงการเคลื่อนไหวของวงการศิลปะตกแต่งกลุ่มเล็ก ๆ ในช่วงหนึ่ง ผู้ดำเนินการจัดคือ *ปีเตอร์ เซลส์* ภัณฑารักษ์ทางจิตรกรรมและประติมากรรม การแสดงครั้งนั้นมีอิทธิพลต่อศิลปินชั้นนำหลาย ๆ คนอย่างเห็นได้ชัด ไม่ว่าจะเป็นจิตรกร ประติมากร สถาปนิก นักออกแบบ และช่างฝีมือต่าง ๆ ซึ่งปัจจุบันผลงานของบุคคลเหล่านี้ ถือกันว่าเป็นจุดสุดยอดของศิลปะสมัยใหม่เลยทีเดียว อย่างไรก็ตาม กระแสของอิทธิพลที่เกิดขึ้นในครั้งนั้นไม่ได้เกิดจากผลของการจัดแสดงเพียงอย่างเดียว แต่เกิดจากผลของ

การติดตั้งด้วยความชำนาญ ประกอบกับเอกสารการวิเคราะห์ที่เผยแพร่ด้วย จนทำให้ผลงานที่เรียบง่ายเหล่านั้น ประกาศตัวเองแก่ศิลปินร่วมสมัยควบคู่ไปกับศิลปะที่แสดงรอยฝีแปรงและใช้สีหนา ๆ บนผ้าใบ ซึ่งทำกันมาตั้งแต่ ค.ศ. ๑๙๐๐ ค่านิยมทางสุนทรียศาสตร์แบบเรียบง่ายดังกล่าวปรากฏให้เห็นในผลงานทัศนศิลป์ทั่ว ๆ ไป ทั้งภาพประกอบนิตยสาร เครื่องประดับ และงานอุตสาหกรรมต่าง ๆ รวมทั้งสถาปัตยกรรมและประติมากรรม

๔. การวิจารณ์เพื่อมวลชน (POPULAR CRITICISM)

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วว่า การวิจารณ์มีส่วนในการให้อิทธิพลต่อการสร้างสรรค์งานของศิลปิน โดยที่การวิจารณ์ดังกล่าวอาจจะเกิดจากการวิเคราะห์เพื่อสนองรสนิยมของมวลชน หรือเกิดจากการวิเคราะห์ในฐานะผู้เชี่ยวชาญก็ได้ ศิลปินที่มีหัวก้าวหน้าเชื่อว่า ศิลปินควรทำงานให้ก้าวไกลไปกว่ารสนิยมของมวลชน เพราะมวลชนจะมีรสนิยมมากมายหลากหลายและเชื่องช้าล้าสมัย จะชอบอะไรก็ทำกันแบบสืบทอดต่อกันมา ถ้าจะมองอีกแง่หนึ่งจะเห็นว่า ถ้าปราศจากคนเหล่านี้ ก็จะไม่มีคนที่สืบทอดความชอบต่าง ๆ ไว้ให้คนหัวก้าวหน้าต่อต้าน ดังนั้น แนวคิดเกี่ยวกับการแบ่งคนเป็นพวกก้าวหน้าและล้าหลัง ถือได้ว่าเป็นแนวคิดที่ไม่ช่วยสร้างความก้าวหน้าทางประวัติศาสตร์เลย

มีคนจำนวนมากที่ตัดสินงานศิลปะด้วยความรู้สึกของตัวเอง โดยคิดว่าพวกตนมีสายตาเป็นกลางในการวิจารณ์ศิลปะ ความเชื่อทำนองนี้มีมาตลอดตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน และยังยืนยันว่าความเชื่อดังกล่าวของตนมีมาตรฐานต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะ คือเห็นว่า ศิลปะจะต้องมีความเหมือน และความถูกต้องตามที่ตาเห็น ความจริงทั้งภาพยนตร์และโทรทัศน์ ซึ่งสนองความต้องการดังกล่าวอยู่แล้ว ก็ยังมีสิ่งที่นอกเหนือไปจากความเหมือนและความจริงตามธรรมชาติ แต่เราก็หวังที่จะให้ศิลปินร่วมสมัยทำงานลอกเลียนสิ่งที่เห็นเพื่อสนองคนส่วนมากบ้าง ขณะเดียวกันก็หวังต่อไปอีกว่า ความก้าวหน้าทางสุนทรียศึกษา คงจะช่วยให้คนเหล่านั้นรู้จักวิเคราะห์ภาพเหมือนต่าง ๆ ได้ จนมองออกว่าภาพเหมือนที่หลอกลวง ก็มีให้ตำหนิอยู่เช่นกันและก็มีทางเป็นไปได้ที่คนส่วนใหญ่จะมองเห็นความแตกต่างของภาพเหมือนที่ลอกกันทุกกระเบียดนิ้ว **(mechanical realism)** กับภาพเหมือนที่มีลักษณะเลียนแบบ **(mimetic style)** และการวิจารณ์เพื่อมวลชนคงจะช่วยแยกแยะเกณฑ์การมองแบบต่าง ๆ ให้แก่เขาได้

การวิเคราะห์ตัดสินประเภทต่าง ๆ (KINDS OF CRITICAL JUDGEMENT)

มีคำถามที่น่าสนใจคำถามหนึ่งว่า นักวิจารณ์ให้อะไรเป็นพื้นฐานในการประเมินคุณค่าผลงาน ถ้าจะตอบคำถามนี้จะต้องกำหนดไว้ก่อนว่า นักวิจารณ์ที่จะกล่าวถึงนี้ เป็นนักวิจารณ์ที่มีความรู้ มีวินัย มีความรอบคอบ และมีประสาทสัมผัสที่ดี และการประเมินค่าจะต้องเป็นไป

เพื่อหาคำตอบว่า คุณค่าของงานศิลปะนั้น ๆ คืออะไร สิ่งที่จะกล่าวต่อไปนี้คือ หลักในการค้นหาคุณค่าทางศิลปะ **(artistic excellence)** ซึ่งเป็นหลักที่นักวิจารณ์และคนทั่ว ๆ ไปยอมรับกันอยู่

๑. รูปแบบนิยม (FORMALISM)

การวิจารณ์รูปแบบ **(formal criticism)** เป็นการวิเคราะห์คุณค่าของงานที่การจัดรูปแบบ **(formal organization)** การจัดรูปแบบที่กล่าวนี้ หมายถึง การประสานกันขององค์ประกอบพื้นฐานต่าง ๆ ที่ปรากฏในผลงาน ไม่เกี่ยวโยงไปถึงชื่อเรียกหรือความหมายใด ๆ ทั้งสิ้น เช่น งานออกแบบอาคารสถาปัตยกรรมของ *มีส* มีค่าอยู่ที่การประสานกันของส่วนรวมทั้งหมด ไม่ใช่จากส่วนย่อยจนเกิดเป็นลักษณะเฉพาะตัวขึ้นมา โดยไม่ได้ไปเกี่ยวโยงหรือเหมือนกับอะไรทั้งสิ้น จะเอาไปเปรียบกับอาคารที่ใช้เหล็กกับกระจก ก็คงจะไม่ได้ แต่ถ้านำไปเปรียบกับลักษณะรูปร่าง และพื้นผิวของบ้านที่ออกแบบโดย *แฟรงค ลอยด์ ไร้ท์* ก็คงจะเป็นไปได้ง่ายกว่า เนื่องจาก *ไรท์* เป็นสถาปนิกโรแมนติค **(romantic)** ที่พยายามออกแบบบ้านให้มีโครงสร้างเข้ากับ ดิน หิน ท้องฟ้า และสภาพธรรมชาติต่าง ๆ

ศิลปินแนวรูปแบบนิยม **(formalist)** จะคำนึงถึงความสัมพันธ์ของส่วนต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นโดยตัวเองเป็นผู้กะเกณฑ์ คิดคำนวณ และวางแผนเอง มากกว่าการรับรู้ของผู้ดู *มอนดรีอัน* เป็นศิลปินแนวรูปแบบนิยมคนหนึ่ง ที่พยายามตัดทอนสิ่งที่ตัวเองรับรู้มา แล้วนำมาจัดวางเข้าด้วยกันดูแล้วเรียบง่ายน่าสนใจ โดยที่เราไม่สามารถจะรู้ถึงกระบวนการ และวิธีการสร้างรูปแบบอันแน่นอน ของศิลปินได้เลย

จุดเด่นของศิลปะแนวรูปแบบนิยม ไม่ได้อยู่ที่การมีรูปแบบเรขาคณิต หรือนามธรรมเท่านั้น งานที่เป็นรูปแบบตามธรรมชาติก็เป็นได้ เช่นงานของ *ปูแซง* ก็ประกอบขึ้นด้วยรูปร่างที่ชัดเจนมากมาย เพียงแต่จัดภาพให้มีองค์ประกอบของมวลของเส้น และทิศทางต่าง ๆ กันออกไป โดยแสดงถึงความเกี่ยวข้องซึ่งกันและกันระหว่างมวลกับพื้นที่ได้อย่างเฉียบขาด สมดุล และไม่กระจัดกระจาย

๕. นิโคลัส ปูแซง. **ทิวทัศน์และการฝังศพของ Phocion ค.ศ. ๑๖๔๘**

นักวิจารณ์แนวรูปแบบนิยม จะค้นหาคุณค่าของงานจากความหมาย เรื่องราว และวัสดุ และตัดสินกันที่รูปแบบการจัด ว่าดูแล้วเข้ากับความหมายและวัสดุที่ใช้หรือไม่ เช่น นักวิจารณ์อาจจะเห็นด้วยกับโลหะทองแดง *ที่มิส วาน เดอร์ โรห์* ใช้กับตึก **Seagram** แต่ไม่ได้เห็นด้วยเพราะความเป็นโลหะของมัน เห็นด้วยเพราะตำแหน่งที่นำแผ่นทองแดงจัดวางไว้ได้อย่างประสานกลมกลืนกับปริมาณของกระจกสี และความสูงของอาคารและพื้นที่ว่างต่าง ๆ อันมีผลกับความรู้สึกที่มีต่อภาพรวมของอาคารนั้น

การวิจารณ์ประเภทนี้ มองเรื่องของฝีมือในแง่การนำสิ่งต่าง ๆ มาใช้ได้อย่างเหมาะสมกลมกลืนและน่าพึงพอใจ ก่อนที่จะมองว่าสิ่งนี้นำมาใช้นั้นคงทนถาวรหรือสมเหตุสมผลหรือไม่ กล่าวง่าย ๆ ว่าไม่ได้เริ่มต้น โดยให้ความสนใจกับการใช้วัสดุเครื่องมือ ดังนั้นหัวใจของการวิจารณ์แนวรูปแบบนิยม ก็คือ เอกภาพในความหลากหลาย **(unity in variety)** และเอกภาพที่กล่าวนี้ ไม่ใช่เอกภาพทางวัสดุ แต่เป็นเอกภาพทางรูปแบบ

รูปแบบนิยม นับว่ามีอิทธิพลต่อวงการศิลปะมาก แต่ก็มีผู้ไม่เห็นด้วยกับการแยกเรื่องราวและองค์ประกอบที่เกี่ยวข้องออกจากการสื่อความหมาย ขณะเดียวกัน ผู้ที่เห็นด้วยก็กล่าวว่าเป็นเรื่องยากที่จะชี้ให้เห็นจุดเด่น เพราะเรารู้ได้อย่างไรว่าการประสานขององค์ประกอบนั้นมีความเด่นชัดและน่าชื่นชม แม้แต่ *รอเจอร์ ฟราย* กับ *ไคลฟ์ เบล* นักวิจารณ์ในกลุ่มรูปแบบนิยมที่มีชื่อเสียง ก็ยังไม่สามารถกำหนดเกณฑ์แสดงค่าของรูปแบบได้ **(formal excellence)** บอกได้แต่เพียงว่าเป็นเรื่องเกี่ยวกับสภาวะว่างและอารมณ์สุนทรีย์ **(disinterested & aesthetic emotion)**

ถ้าจะอธิบายออกไปอีกว่า องค์ประกอบต่าง ๆ จะน่าสนใจก็ต่อเมื่อองค์ประกอบนั้นรวมตัวกันจนเกิดเป็นโครงสร้างของความคิดค้น หากคำอธิบายนี้ใช้ได้เราจะรู้ได้อย่างไรว่า "โครงสร้างของความคิดได้เกิดขึ้นแล้ว" เมื่อมาถึงประเด็นนี้ก็ต้องหันไปดูที่ "การรับรู้ของผู้ดู" เพราะผู้ดูเท่านั้นที่จะรู้ว่าเขาพอใจงานนั้นแล้ว *เบอร์นาร์ด เบอร์เรนสัน* นักสะสมและนักวิจารณ์คนหนึ่งใช้คำว่า "มีชีวิตชีวา" **(life enchancing)** อธิบายลักษณะดังกล่าว ซึ่งเป็นความเชื่อ ตามแนวคิดเกี่ยวกับค่าทางสุนทรียศาสตร์ ของพวกรูปแบบนิยม

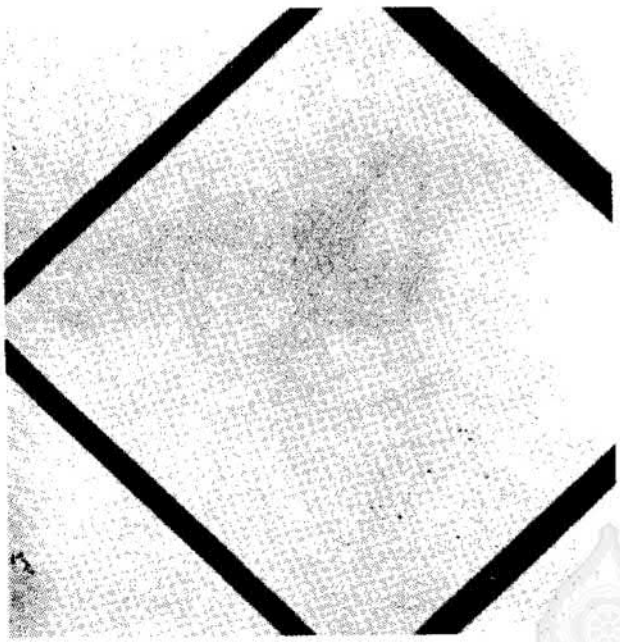
เกณฑ์ทางสุนทรียศาสตร์ อาจจะไม่ใช่เกณฑ์เฉพาะบุคคลอย่างที่เข้าใจกันก็ได้ คำว่า "ยอดเยี่ยม" "สวยงาม" "มีชีวิตชีวา" เป็นคำที่ใช้แทนคุณค่าทางการประสานขององค์ประกอบเป็นค่าที่ได้จากการรับรู้จากเหตุผล เกิดขึ้นหลังจากพบว่าตัวเองมีความพอใจ คำเหล่านี้จึงเป็นเกณฑ์ทางความคิด **(ideal standard or norm)**

แนวคิดที่สำคัญทางสุนทรียศาสตร์ของพวกรูปแบบนิยม เน้นที่การสื่อความหมาย คล้าย ๆ กับแนวคิดของ*พลาโตนิสต์ (platonist)* ที่อธิบายไว้ว่า ของทุกสิ่งมีความคิดที่สมบูรณ์แฝงอยู่ ถ้าเป็นจริงตามนั้น ทั้งพวกรูปแบบนิยมและพลาโตนิสต์ก็คงจะต้องถกเถียงกันต่อไปว่าความคิดที่สมบูรณ์นั้น เกิดขึ้นก่อนหรือหลังการสร้างงาน อย่างไรก็ตามทั้งคู่ต่างก็ยอมรับว่า มีความคิดเกี่ยวกับรูปแบบที่สมบูรณ์อยู่ในงานศิลปะไม่มากก็น้อย แม้บุคคลธรรมดาก็สามารถรับรู้ถึงความคิดนั้นได้ การที่มันสื่อความหมายกับคนคนนั้นได้ ไม่ใช่ด้วยการเรียนรู้หรือความเคยชิน แต่เป็นเพราะคนคนนั้นเป็นบุคคลธรรมดานั่นเอง

คุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ **(aesthetic excellence)** ตามที่กล่าวมา เป็นสิ่งที่มีอยู่ทั้งในตัวศิลปินและคนธรรมดา ไม่ว่าจะเป็น*มอนดรีอัน*หรือ*คันดินสกี้* ต่างก็สนใจที่จะค้นหารูปแบบทางศิลปะที่ค่าทางความคิดและความรู้สึก *มอนดรีอัน*ใช้รูปแบบเรขาคณิต สำหรับ*คันดินสกี้* ถึงแม้จะใช้รูปแบบเรขาคณิตเช่นกันก็ตาม แต่สีและรูปร่างดูมีอิสระและมีความรู้สึกแสดงออกถึงพลังอารมณ์มากกว่า **(expressionistic)**

ศิลปินรูปแบบนิยม ใช้เกณฑ์จากความรู้สึกของตนเองโดยตรง โดยเฉพาะอย่างยิ่งเกณฑ์การตัดสินใจว่างานนั้นเสร็จแล้ว ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของรูปแบบและเรื่องราว ศิลปินจะปรับปรุงเพิ่มเติม เพื่อให้เกิดความประสานกลมกลืนกัน จนรู้สึกว่าทำต่อไปอีกไม่ได้แล้ว

ประเด็นการวิจารณ์อย่างหนึ่งของการวิจารณ์ในแนวรูปแบบนิยมก็คือ การตัดสินใจว่าศิลปินได้ปรับปรุงรูปแบบถึงจุดที่ตนเองต้องการหรือไม่ หรือว่าได้ทำลายรูปแบบอย่างไรบ้าง จึงจำเป็นต้องมีความรู้และซาบซึ้งในรูปแบบและวิธีการที่ศิลปินมีอยู่หรือขาดหายไป ด้วยเหตุนี้นักวิจารณ์แนวรูปแบบนิยม จึงต้องเป็นผู้ที่มีประสบการณ์กว้างขวาง และไม่หลงคำวิจารณ์ของผู้อื่น จนไปตำหนิว่าศิลปินประสบความล้มเหลวในการทำงาน



๖. พีท มอนดรีอัน. **จิตรกรรม ๑** ค.ศ. ๑๙๒๖

๗. วาซิลี คันดินสกี้. **การศึกษาองค์ประกอบหมายเลข ๗** ค.ศ. ๑๙๑๓

เกณฑ์การวิจารณ์แนวรูปแบบนิยม ประกอบด้วย ๑) ความรู้สึกที่มีต่อตัวผลงาน ๒) ความรู้สึกในคุณค่าของการออกแบบ ๓) การสื่อความหมายหรือสัญญาณต่าง ๆ ที่สร้างความพึงพอใจ หรือกระตุ้นความรู้สึกต่าง ๆ

รูปแบบนิยม จะปฏิเสธคุณค่าที่ไม่ใช่ค่าทางสุนทรียศาสตร์ เช่น ค่าทางสังคม ทางประวัติศาสตร์ ทางจิตวิทยา และค่าทางการลอกเลียนแบบ

๒. ความรู้สึกนิยม (EXPRESSIONISM)

คุณค่าทางศิลปะของการวิจารณ์ประเภทนี้อยู่ที่ ความคิดและความรู้สึกอันเข้มข้นและชัดเจน ต่างไปจากคุณค่าทางรูปแบบนิยมโดยสิ้นเชิง และการวิจารณ์ความรู้สึกจะไม่สนใจเรื่องการจัดองค์ประกอบ นักวิจารณ์กลุ่มนี้ยอมรับงานศิลปะของเด็ก ซึ่งจะไม่มีความชำนาญด้านการจัดภาพ เพราะเด็กทำงานจากแรงกระตุ้นภายใน ไม่ใช่ทำแบบประดิดประดอย เสริมแต่งหรือปรับปรุง เหมือนผู้ใหญ่ เด็กจะสนุกสนานกับการใช้สี การออกแบบ และการใช้จินตนาการอันไม่มีขอบเขต ผลงานก็มีความเรียบง่ายอย่างเด็ก ๆ นักวิจารณ์ประเภทนี้เชื่อว่าเด็ก ๆ จะถ่ายทอดโลกในความคิดของตน ด้วยการมองเข้าไปถึงหัวใจของสิ่งต่าง ๆ โดยไม่ต้องอาศัยการเพิ่มเติมหรือตัดทอน เหมือนในโลกของผู้ใหญ่ ทัศนะเช่นนี้ชี้ให้เห็นว่า ความคิดและอารมณ์ที่เด็กแสดงออกมีความน่าสนใจมากกว่าเทคนิควิธีและการจัดภาพ ซึ่งนักวิจารณ์ประเภทนี้มีความเห็นว่า องค์ประกอบและการจัดภาพเป็นเพียงสื่อทางความคิดและความรู้สึกบางอย่างเท่านั้น

งานศิลปะทุกชิ้น ถึงแม้จะไม่ต้องคำนึงถึงแบบอย่าง หรือการประสบความสำเร็จ ก็ล้วนแต่สื่อความคิดและความรู้สึกระดับใดระดับหนึ่งได้ทั้งสิ้น ฉนั้นเมื่อเอาการแสดงออกมา

๘. ภาพวาดด้วยชอล์กสีของเด็ก จากหนังสือ **กระบวนการทางศิลปศึกษาในโรงเรียนประถมศึกษา**โดย ชอร์ช คอนราด (เพรนติส–ฮอล ค.ศ. ๑๙๖๔) ได้รับอนุญาตจากผู้แต่ง

๕. ชอง ดูบูเฟ. **คนสวมชุดแดง** ค.ศ. ๑๙๖๑

กำหนดเป็นเกณฑ์แสดงค่าทางสุนทรียศาสตร์ เกณฑ์นี้คงมีอะไรนอกเหนือกว่าความคิดและความรู้สึกอย่างแน่นอน ความรู้สึกนิยมเห็นว่าสิ่งนั้นคงเป็น ความเข้มข้นของประสบการณ์ **(intensity of experience)** ที่ผลงานนั้นให้แก่เรา หมายถึง คุณสมบัติที่กระตุ้นความรู้สึกและสื่อความหมายได้อย่างลึกซึ้งของวัสดุ หากเรานำวัสดุมาใช้อย่างแกน ๆ เหมือนอย่างที่ทำคุ้น ๆ กันอยู่ในชีวิตประจำวัน ความรู้สึกดังกล่าวก็จะไม่เกิดขึ้นเลย ยิ่งกว่านั้นความรู้เกี่ยวกับความชำนิชำนาญของศิลปินก็เป็นพื้นฐานอย่างหนึ่งของความเข้มของประสบการณ์ เช่น ถ้ามีนักถ่ายภาพถ่ายภาพเหตุการณ์ที่แสดงถึงความหายนะบางอย่างจริง ๆ โดยไม่บิดเบือนอะไรเลย อาจจะเป็นภาพแผ่นดินไหว ทะเลบ้า หรือการโจมตีทางอากาศของเครื่องบิน แม้ภาพเหล่านั้นจะให้ความรู้สึกที่ตื่นเต้นหวั่นไหวอย่างรุนแรง เราก็ยังไม่ยอมรับว่านักถ่ายภาพผู้นั้นเป็นบุคคลที่ทำให้เราเกิดความรู้สึกดังกล่าว ด้วยเหตุนี้นักวิจารณ์แนวความรู้สึกนิยมจะสนใจผลงานศิลปะที่

๑๐. ออตโต ดิกซ์. **ภาพขยายการทิ้งระเบิด ค.ศ. ๑๙๒๔**

๑๑. การโจมตีรถถังทางอากาศ ในสงครามโลกครั้งที่ ๑
ภาพโดย United Press International

๑) ให้ความเข้มข้นและความประทับใจ ที่มีผลต่อความรู้สึกมากกว่าปกติ

๒. ผลดังกล่าว เป็นผลของการใช้เทคนิค แสดงออกถึงความคิด หรือ พลังความรู้สึกจากประสบการณ์ทางอารมณ์ของศิลปินโดยตรง

นักวิจารณ์ประเภทนี้เชื่อว่า ศิลปะควรจะบอกอะไรบางอย่าง หมายถึง ศิลปะควรจะเปิดเผยสิ่งที่ศิลปินต้องการพูดให้เรารู้บ้าง การวิจารณ์ลักษณะนี้ช่วยให้คนธรรมดา ๆ ชอบศิลปะ เพราะได้เห็นว่าศิลปะเป็นแหล่งเปิดเผยเรื่องราวของชีวิต และได้เข้าใจถึงความฉลาด ในการใช้ประสาทสัมผัสของศิลปิน ว่าต่างไปจากความฉลาดของคนโดยทั่วไปในสังคม ศิลปินเป็นผู้เสนอสัจจะของชีวิต ด้วยความรู้เอง **(intuition)** ความสามารถพิเศษ **(talent)** และจินตนาการ **(imagination)** ของเขาเอง ดังนั้น เกณฑ์การตัดสินของการวิจารณ์ประเภทนี้ จึงมุ่งไปที่ ๑) ความเป็นต้นแบบ **(originality)** ๒) ความเหมาะสมกับสมัย **(contemporary relevance)** และ ๓) ความชัดเจนของความคิด **(cognitive vividity)** ที่ต้องการสื่อความหมาย ดังนั้นเทคนิควิธีและการจัดภาพจึงต้องสัมพันธ์กับความคิด หรือเป็นเนื้อหาของงานศิลปะนั้นด้วย

การที่นักวิจารณ์แนวรู้สึกนิยม นำเอาสัจจะของชีวิตมาใช้เป็นเกณฑ์อย่างหนึ่ง ดูจะเป็นเรื่องที่ไม่ปกตินัก ความจริงเกณฑ์นี้ไม่ได้เจาะจงลงไปว่าศิลปะจะต้องเลียนแบบ หรือบันทึกเหตุการณ์เกี่ยวกับชีวิตอย่างตรงไปตรงมา เพียงทำให้ผู้ดูเกิดความซั่งใจในความเป็นไปได้ จนเกิดประสบการณ์ทางสุนทรียศาสตร์ก็เพียงพอแล้ว ไม่เหมือนกับการวิจารณ์ละคร หรือนวนิยายที่มีการพูดถึงตัวละครและสภาพแวดล้อมต่าง ๆ ซึ่งทฤษฎีเลียนแบบ **(imitation or mimesis)**

จะมีอิทธิพลมากกับการวิจารณ์ศิลปะเหล่านี้ แต่สำหรับทัศนศิลป์และดนตรีนำทฤษฎีนี้ไปใช้น้อยมาก ปัจจุบัน พวกความรู้สึกนิยม เห็นว่าศิลปะควรสอดคล้องกับชีวิตก็เพียงพอ ไม่จำเป็นจะต้องดูแล้วเหมือนไปหมดทุกอย่าง ไม่ว่าจะเป็นสถานที่ บุคคล หรือเหตุการณ์ก็ตาม แต่จะต้องเสนอความคิดและอารมณ์ที่มีความหมายแก่ผู้ดูโดยฉับพลัน

ไม่ว่าจะเป็นเกณฑ์ทางอารมณ์ (ความรู้สึกนิยม) หรือเกณฑ์ความกลมกลืนของรูปแบบ (รูปแบบนิยม) เป็นเพียงเกณฑ์กว้าง ๆ สำหรับตัดสินผลงาน ซึ่งไม่ได้หมายความว่า ผลงานที่มีคุณสมบัติเช่นนี้จะเลิศไปหมด อย่างไรก็ตาม ผลงานที่มีความยิ่งใหญ่จริง ๆ จะเป็นที่ยอมรับของคนส่วนมากอย่างแน่นอน ถ้าคนเหล่านั้นได้ข้อมูลที่ดี มีประสาทสัมผัส และใจกว้าง

บทบาทอย่างหนึ่งของการวิจารณ์ศิลปะก็คือ การเสนอ มาตรฐาน เกณฑ์ และวิธีการของการวิจารณ์ศิลปะเชิงมนุษยศาสตร์ ไม่ใช่เชิงวิทยาศาสตร์ เป็นการสืบส่วนปัญหาที่มนุษย์สนใจ จนเกิดบทสรุปสำหรับการพิสูจน์ขึ้น แล้วนำมาใช้เป็นหลักฐานแสดงรสนิยมและการตัดสินผลงานที่มีอยู่ในประวัติศาสตร์ต่อไป

๓. เครื่องมือนิยม (INSTRUMENTALISM)

ทฤษฎีนี้ถือว่าศิลปะเป็นเครื่องมืออย่างหนึ่งที่ช่วยเสริมจริยธรรม ศาสนา การเมือง ตลอดจนจุดประสงค์ต่าง ๆ ทางจิตวิทยา คุณค่าทางศิลปะของทฤษฎีนี้อยู่ที่ผลต่อเนื่อง อันเกิดจากความคิดและความรู้สึกแสดงออกในงานศิลปะ ต่างไปจากคุณค่าตามแนวความรู้สึกนิยม ซึ่งมีเกณฑ์อยู่ที่ความมีชีวิตชีวา ความน่าเชื่อถือ และความเข้มข้นในการสื่อความหมายของความคิดและความรู้สึกโดยตรง นอกจากนั้นทฤษฎีนี้ยังต้องการให้ศิลปะสนองผลอย่างอื่นมากกว่าสนองตัวของมันเอง เช่น การใช้ดนตรีประกอบภาพยนตร์ ผู้ฟังไม่ควรสนใจที่ตัวดนตรีโดยตรง ดนตรีเป็นเพียงสิ่งที่เสริมว่าลีลาและการแสดงออกของภาพยนตร์ ช่วยทำให้ความหมายต่าง ๆ ของภาพยนตร์เด่นชัดขึ้นและช่วยเน้นจุดสำคัญของเนื้อเรื่อง ดังนั้นการสร้างทางศิลปะจึงต้องมีเป้าหมายเพื่อช่วยสังคม การเมือง และจริยธรรม เหมือนกับที่ดนตรีมีต่อการแสดงในภาพยนตร์

ตัวอย่างของศิลปะตามทฤษฎีนี้มีอยู่มากมายในประวัติศาสตร์ศิลปะ กล่าวคือ ในอดีตศิลปะจะมุ่งสนองความต้องการของสถาบันและชนชั้นสูงในสังคม เช่น พระ ศาสนา ขุนนาง คหบดี ศาล ราชวงศ์ รัฐ ผู้เผด็จการ และคนชั้นสูงต่าง ๆ แต่ปัจจุบันศิลปะเป็นสิ่งที่สนองตัวมันเอง ไม่เกี่ยวข้องกับชนชั้นทางสังคมหรือสถาบันใดอย่างเฉพาะเจาะจง โดยมีพิพิธภัณฑ์ มหาวิทยาลัย และกองทุนต่าง ๆ คอยช่วยเหลืออยู่โดยตรง และคอยดูแลให้ศิลปินและวงการศิลปะดำเนินไปอย่างอิสระ พวกเครื่องมือนิยมในปัจจุบันก็ยอมรับในเสรีภาพของศิลปิน ที่ไม่ขึ้นกับสถาบันใด แต่ก็ยังต่อรองให้ศิลปะรับใช้จุดประสงค์บางอย่าง เพื่อการเสริมสร้างสถาบันใดสถาบันหนึ่งอยู่

บางครั้งพวกเครื่องมือนิยม ก็มีความยุ่งยากในการหาความหมายที่แท้จริงของการสร้างงานศิลปะที่เกิดขึ้นในประวัติศาสตร์ทางศิลปะ เพราะปัจจุบันการยอมรับศิลปะโบราณเป็นไปด้วยเหตุผลต่าง ๆ กัน เช่น ประติมากรรมสมัยโรมันเนสต์สร้างขึ้นเพื่อใช้สอนศาสนาแก่คนที่อ่านหนังสือไม่ออก แต่ปัจจุบันการเรียนรู้เรื่องศาสนาอาจจะได้มาจากหนังสือหรือแหล่งข้อมูลอื่น ๆ ก็ได้ ดังนั้น ประโยชน์อันเด่นชัดของประติมากรรมดังกล่าว ก็ควรจะเป็นความประสานกลมกลืนกับโครงสร้างทางสถาปัตยกรรม รวมทั้งคุณค่าทางสัญลักษณ์และการแสดงออกของความเป็นศิลปะเกี่ยวกับศาสนา ไม่ใช่ศิลปะที่รับใช้ศาสนา ด้วยเหตุนี้ประติมากรรมโรมันเนสต์จึงถือกันว่าเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตทางศาสนาในสภาพปัจจุบัน

๑๒. **กษัตริย์ดาวิด จากวิหาร Santiago de Compostela** สเปน (ปลายปี ค.ศ. ๑๐๗๗ – ๑๑๒๔)

๑๓. **ประตูใหญ่ด้านทิศใต้** วัด St. Pierre ที่ Moissac ฝรั่งเศส (ต้นคริสต์ศตวรรษที่ ๑๒)

๑๔. มิเคลันเจโล. ปิเอตา
ค.ศ. ๑๔๕๔ หรือ ๑๔๕๕

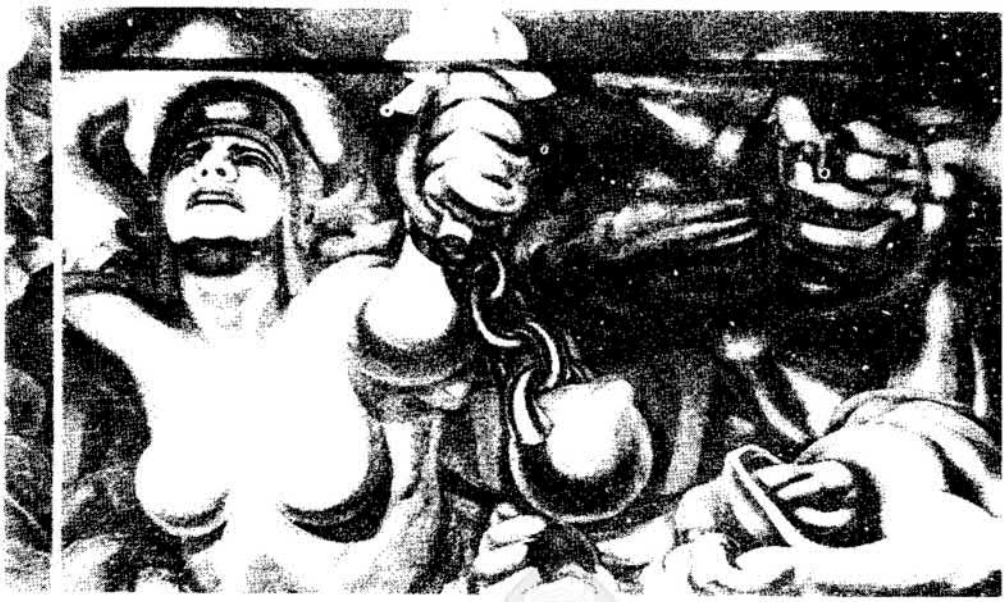
สิ่งที่พวกเครื่องมือนิยมชอบถกเถียงมากก็คือ ประเด็นการวิเคราะห์คุณค่าทางการสร้างสรรค์ศิลปะ (artistic creativity) นักวิจารณ์ประเภทนี้เชื่อว่าศิลปะจะต้องรับใช้เป้าหมายบางอย่าง นอกเหนือไปจากตัวของมันเอง ทั้งด้านรูปแบบและการแสดงออก เพื่อสนองศาสนา รัฐ ชนชั้นปกครอง หรืออาจจะกล่าวอีกอย่างหนึ่งว่า การสร้างสรรค์งานศิลปะ ต้องมีแรงจูงใจจากสาเหตุบางอย่าง ซึ่งอาจเป็นธรรมเนียมปฏิบัติ หรือความต้องการทางจิตวิทยาและสิ่งที่เชื่อถือด้วยความจริงจังและจริงใจ ยังมีแรงจูงใจอีกอย่างหนึ่งที่มีมานานแล้วในประวัติศาสตร์ คือ แรงจูงใจจากผู้อุปการะ ที่ช่วยเหลือเกี่ยวกับค่าใช้จ่ายสำหรับการทำงานของศิลปิน

อย่างไรก็ตาม ถ้าจะกล่าวว่า นักวิจารณ์ประเภทเครื่องมือนิยมก็เป็นนักวิจารณ์ประเภทรูปแบบนิยม หรือความรู้สึกนิยมอยู่แล้ว ต่างกันแต่ว่ามีแรงจูงใจพิเศษเพิ่มเติมเข้าไปอีก เพื่อชี้ให้เห็นว่างานนั้นดีกว่าเท่านั้นเอง จะได้หรือไม่ คำกล่าวนี้อาจจะไม่ถูกต้องนัก เพราะตามข้อเท็จจริงแล้ว นักวิจารณ์ประเภทเครื่องมือนิยมประเมินคุณค่าศิลปะที่การรับใช้ธรรมเนียมปฏิบัติต่าง ๆ แต่ไม่ยอมรับคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ในงานศิลปะมีอยู่อย่างอิสระ แยกออกต่างหากจากจุดประสงค์ภายนอก นักวิจารณ์พวกนี้จะไม่เห็นด้วยถ้าให้เหตุผลว่า การที่งานประติมากรรม ปิเอตา ของ *มิเคลันเจโล* เป็นผลงานอันยิ่งใหญ่ได้ ไม่ใช่เพราะเป็นงานประกอบความคิดทางศาสนาเพียงเท่านั้น แต่การจัดองค์ประกอบเป็นตัวเสริมให้เกิดความคิดต่าง ๆ อีกหลายอย่างไม่ว่าจะเป็นความตาย ความเศร้า ความรักผูกพันของผู้เป็นแม่ ซึ่งความคิดเหล่านี้

ล้วนแต่เป็นจุดประสงค์ ที่นำมาใช้แสดงออกและสร้างสรรค์รูปแบบ ปิเอตาทั้งสิ้น

ทุกคนต่างก็มีความรู้สึกเกี่ยวกับความรักของแม่ ความรู้สึกแสดงออกใน ปิเอตาทางความรักเศร้าสลดและสงบ จึงเป็นตัวเสริมด้านการสอนศาสนาอย่างไม่ต้องสงสัย มันทำให้มนุษย์มีความพอใจในชีวิตที่ได้สัมผัสกับความรักและความอบอุ่นของความเป็นแม่ การตีความและตัดสินค่าผลงานจะเป็นไปตามการรับรู้ของเราที่มีต่อจุดประสงค์ ซึ่งมีรูปแบบเป็นตัวบ่งบอก ดังนั้น เกณฑ์การตัดสินของนักวิจารณ์ประเภทเครื่องมือนิยม จึงขึ้นอยู่กับความสัมพันธ์ระหว่างการจัดองค์ประกอบและจุดประสงค์ของการทำงาน ศิลปินจะประสบความสำเร็จเพียงใดให้วิเคราะห์ที่จุดประสงค์ของการทำงาน ว่าสามารถสร้างได้ตามจุดประสงค์นั้น ๆ หรือไม่ ต่างไปจากการวิจารณ์ประเภทรูปแบบนิยม ซึ่งถือว่าจะต้องพิจารณาไปที่การจัดองค์ประกอบก่อนว่าสนองความคิดหรือไม่

๑๕. ดิเอโก ริเวรา. **ซาปาตา ผู้นำกสิกร**
ค.ศ. ๑๙๓๑



๑๖. ดาวิด อัลฟาโร ซิเกอิโรส. **ประชาธิปไตยใหม่** (ขยายรายละเอียด) ค.ศ. ๑๙๔๕

มีการวิจารณ์ประเภทเครื่องมือนิยมอีกแนวหนึ่ง ที่ไม่ค่อยจะมีรสนิยมทางศิลปะนัก เห็นว่าศิลปะเป็นเพียงสิ่งประกอบแนวคิด หรืออารมณ์ทางสังคมและการเมือง ได้แก่นักวิจารณ์*มาร์กซิส (Marxist)* ซึ่งต้องการให้ศิลปะเป็นเครื่องมือแสดงการต่อสู้ทางชนชั้น เพื่อยกฐานะทางเศรษฐกิจของมวลชนผู้ใช้แรงงานในระบบทุนนิยม ยิ่งกว่านั้นนักวิจารณ์กลุ่มนี้ยังคิดละเอียดลงไปอีกว่าการประเมินคุณค่าศิลปะต้องดูกันที่ความสามารถในการนำเสนอเนื้อหาทางวิภาษวิธีของลัทธิวัตถุนิยม **(dialectic materialism)** ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นการโน้มน้าวให้เห็นความสัมพันธ์ของสังคมกับการสร้างสรรค์งานศิลปะและประโยชน์จากงานศิลปะ ซึ่งไม่ค่อยสอดคล้องกับเกณฑ์การวิจารณ์ศิลปะนัก ตัวอย่างเช่น ศิลปินคอมมิวนิสต์คนหนึ่งคือ *ดิเอโก ริเวรา* สร้างงานตามแนวคิดของ*มาร์กซิส* ซึ่งเป็นที่ยอมรับกันในหมู่คนที่ไม่ใช่คอมมิวนิสต์ด้วย ไม่ว่าจะเป็นภาพผนังหรือภาพวาดใด ๆ ล้วนแต่เป็นเรื่องเกี่ยวกับการแสวงหาประโยชน์ของมวลชนเม็กซิกันอินเดียนที่มีมาในประวัติศาสตร์เพื่อก่อให้เกิดแรงจูงใจในการปฏิวัติ ดู ๆ ไปแล้วเป็นงานประเภทรูปแบบนิยมมากกว่าเครื่องมือนิยม และศิลปินผู้นี้เป็นที่ยอมรับกันว่ามีความสามารถทางการออกแบบมีฝีมือและความชำนิชำนาญในการเขียนภาพขนาดใหญ่ได้อย่างกลมกลืนกับโครงสร้างของสถาปัตยกรรม

๑๗. ดิเอโก ริเวรา. **สตรีสองคน** ค.ศ. ๑๙๑๔

การที่รัฐบาลโซเวียตหรือรัฐบาลเผด็จการทั่ว ๆ ไป พยายามสร้างแรงจูงใจให้การสร้างงานศิลปะเป็นส่วนสนับสนุนแนวคิดทางการปกครอง ถือว่าเป็นเรื่องปกติ และจะด่วนสรุปว่าเป็นความผิดพลาดของรัฐบาล ที่นำเอาทฤษฎีเครื่องมือนิยมมาใช้ก็คงไม่ได้ หากแต่เป็นเพียงคำประกาศของรัฐบาลว่าสิ่งนี้คือ แบบอย่างราชการ **(official style)** มากกว่าที่เรียกกันว่าสัจนิยมสังคม **(socialist realism)** ลักษณะของงานต้องแสดงสาระตามจุดมุ่งหมายที่ประกาศ

๑๘. เอ็ดวาร์ด แลนนิง. **บทบาทของผู้อพยพระหว่างการพัฒนาอุตสาหกรรมในอเมริกา** ภาพผนังที่เกาะเอลลิส (ขยายรายละเอียด) ค.ศ. ๑๙๓๐ หอสมุดสาธารณะของนิวยอร์ก

ไว้ เพื่อเป็นตัวแทนระบบสังคม และต้องไม่แสดงหรือเปิดเผยลักษณะแห่งความเป็นศิลปะหรือสิ่งที่ไม่เหมาะสมอื่น ๆ การวิจารณ์ตามแนวทฤษฎีนี้จึงมุ่งไปที่การค้นหาเป้าหมายทางสังคม จริยธรรม และจิตวิทยา

บทสรุป

นักปรัชญาและนักสุนทรียศาสตร์หลายท่าน ได้อธิบายหลักเบื้องต้นทางทฤษฎีการวิจารณ์เพื่อตัดสินผลงานศิลปะไว้มากมายหลายทฤษฎี ซึ่งอาจแตกต่างไปจากสิ่งที่ได้กล่าวมา ความจริงแล้วสิ่งที่ได้กล่าวมาเป็นเพียงทฤษฎีหลัก ๆ เพื่อใช้ในการวิจารณ์ค่าทางสุนทรียศาสตร์สำหรับนักศึกษาที่เพิ่งเริ่มต้นเรียนเกี่ยวกับการวิจารณ์ศิลปะ ให้เกิดความรู้ความเข้าใจ พอที่จะนำไปใช้ในการวิจารณ์ตัดสินค่าของงานศิลปะได้ โดยอาจจะนำเอาทฤษฎีต่าง ๆ ไปใช้เพื่อประเมินค่าความพอใจในงานศิลปะในแง่ที่เป็นสื่อเฉพาะบุคคล หรือเป็นสื่อที่แสดงยุคสมัยก็ได้ นอกจากนั้นยังสามารถนำเอาไปใช้เป็นแรงบันดาลใจแก่เพื่อนมนุษย์ เพื่อการสร้างสรรค์โลกให้ดีกว่าเดิม สำหรับการวิจารณ์งานสถาปัตยกรรม งานช่างฝีมือ และงานที่เป็นผลิตภัณฑ์อุตสาหกรรม ก็อาจจะนำทฤษฎีเหล่านี้ไปใช้โดยเน้นการวิเคราะห์ประโยชน์ใช้สอยที่งานเหล่านั้นมีต่อสังคม ต่อผู้ใช้แรงงาน รวมทั้งการแสดงออกทางรูปแบบและกระบวนการ การที่รูปแบบและจุดประสงค์ของงานศิลปะมีความแตกต่างกันออกไป เป็นเครื่องชี้ให้เห็นว่า ไม่มีทฤษฎีใดเพียงทฤษฎีเดียวที่ใช้ประเมินผลงานได้ทุกชิ้น แต่ละทฤษฎีก็เหมาะสำหรับงานแต่ละประเภท คนที่ชอบกล่าวว่า “งานชิ้นนั้น งานชิ้นนี้ไม่เป็นศิลปะ” ก็เพราะเขาไม่มีทฤษฎีการวิเคราะห์นั่นเอง อย่างไรก็ตามถ้าเราต้องการเข้าใจศิลปะและสามารถประเมินค่าของมันได้ ก็อย่าไปเข้าใจว่าทฤษฎีจะเป็นเครื่องบ่งบอกว่าอะไรเป็นศิลปะหรือไม่เป็น แต่เราจะต้องนำเอาคำจำกัดความของศิลปะมาใช้ เพื่อสร้างความเข้าใจให้มากที่สุดเท่าที่จะมากได้ต่างหาก

ตอนที่ ๒ ปฏิบัติการวิจารณ์

(THE CRITICAL PERFORMANCE)

สิ่งที่กล่าวมาแล้ว ได้แก่ ทฤษฎีการวิจารณ์ คุณสมบัติของนักวิจารณ์ จุดประสงค์ของการวิจารณ์ และการใช้เหตุผลเพื่อการตัดสิน เนื้อหาที่จะกล่าวต่อจากนี้ คือ การลงมือปฏิบัติทางการวิจารณ์จริง ๆ ความจริงแล้ว ข้อความใด ๆ ก็ตามที่พูดเกี่ยวกับศิลปะล้วนเป็นส่วนหนึ่งของการปฏิบัติทางการวิจารณ์ทั้งสิ้น ขณะเดียวกันการที่จะพูดถึงงานศิลปะโดยไม่กล่าวถึงประโยชน์ของการพูดหรือการวิจารณ์เลยก็คงไม่ได้

ดังที่ได้สรุปไว้แล้วว่า นักวิจารณ์จะมีลักษณะและระบบการทำงานของตนเอง เหมือน ๆ กับทนายมีวิธีการให้เหตุผลต่อลูกความ ทนายจะมีวิธีเสนอหลักฐานต่าง ๆ ประกอบกับการอ้างอิงกฎหมาย เพื่อชี้แจงเหตุผลว่าอะไรผิด หรือเพียงเพื่อการอุทธรณ์คัดค้าน ฯลฯ การวิจารณ์ศิลปะกับการพิจารณาคดีทางกฎหมายมีนั้น ไม่เหมือนกัน เพราะต่างก็มีรูปแบบเฉพาะของตนเอง นักวิจารณ์ที่ดีจะต้องเป็นผู้ที่มีจิตสำนึกในการวิเคราะห์ **(critical conscious)** รูปแบบ กระบวนการ หรือระบบต่าง ๆ ให้บรรลุถึงจุดสรุปทางการวิจารณ์

การปฏิบัติทางการวิจารณ์ศิลปะแบ่งออกเป็น ๔ ขั้นตอน ได้แก่ ขั้นพรรณนา **(description)** ขั้นวิเคราะห์รูปแบบ **(formal analysis)** ขั้นตีความหรือแปลความ **(interpretation)** และขั้นประเมินค่า หรือขั้นตัดสิน **(evaluation or judgement)** ขั้นตอนเหล่านี้สามารถลดหรือตัดทอนลงได้ เนื่องจากต่างก็มีความซ้ำซ้อนซึ่งกันและกันอยู่ อย่างไรก็ตามขั้นตอนเหล่านี้จะดำเนินจากง่ายไปหายาก และด้วยเหตุที่การวิจารณ์ศิลปะเกี่ยวข้องกับการสังเกตและทดลอง ค้นหา

โดยประสบการณ์มากกว่าการสรุปจากหลักเกณฑ์ **(empirical than deductive)** การดำเนินการจึงต้องเริ่มจากจุดเล็ก ๆ ไปยังส่วนที่กว้างออกไป คือ เริ่มต้นวิเคราะห์จากข้อเท็จจริงที่เห็นก่อนแล้วจึงสรุปคุณค่า

ขั้นพรรณนา (DESCRIPTION)

การพรรณนา คือ กระบวนการบันทึกสิ่งต่าง ๆ ที่ค้นพบในผลงานอย่างทันทีทันใดโดยยังไม่มีการสรุป เป็นเพียงการเข้าใจสิ่งที่มีลักษณะง่าย ๆ และธรรมดา ๆ เพื่อให้รู้ว่ามัน "คืออะไร" ซึ่งคนช่างสังเกตสักหน่อยก็ทำได้ คล้าย ๆ กับการพิจารณาคดี ผู้ที่เป็นพยานจะต้องไม่สรุปความเห็นหรือความรู้ของตนเอง แต่ต้องคอยตอบคำถามทุกคำถาม ตามข้อเท็จจริงให้มากเท่าที่จะทำได้ การตีความและประเมินค่าคำพูดเหล่านั้น เป็นหน้าที่ที่คนอื่นจะต้องทำ เช่นเดียวการวิจารณ์ศิลปะ การพรรณนาต้องมาก่อน หลังจากนั้นจึงจะตีความ ภาษาที่นักวิจารณ์ใช้ก็ต้องเป็นภาษาง่าย ๆ ที่สุดเท่าที่จะทำได้ และต้องเป็นภาษาที่ไม่มีการประเมินค่าแอบแฝงอยู่

เหตุที่ต้องหลีกเลี่ยงการสรุปและตัดสินคุณค่า เป็นเพราะต้องการให้สิ่งที่พรรณนาหรือค้นพบมีความสมบูรณ์ที่สุด คำว่า ค้นพบ ภาษาอังกฤษใช้ว่า **inventory** มาจากคำลาตินว่า **invenire** แปลว่า พบ **(to find)** หรือ เข้าถึง **(to come upon)** นั่นคือ นักวิจารณ์มีหน้าที่ที่จะต้องค้นหาสิ่งต่าง ๆ ที่ปรากฏในผลงานให้พบ ในขั้นนี้ถ้ารีบร้อนอธิบายคุณค่าไปพร้อม ๆ กันเลย จะทำให้นักวิจารณ์ต้องตัดสินและประเมินค่าโดยอัตโนมัติ ข้อพรรณนาดังกล่าวจะขาดความสมบูรณ์ทันทีเพราะการสรุปค่าของงานศิลปะแต่ละชิ้น จะเกี่ยวเนื่องไปถึงองค์ประกอบอื่น ๆ ด้วย เช่น เรื่องของฝีมือและความชำนาญ จินตนาการ ความต่อเนื่องของการทำงาน เป็นต้น ซึ่งล้วนแต่เป็นเรื่องที่ละเอียดถี่ถ้วนเกินกว่าที่จะทำได้ในขั้นนี้ เหตุผลอีกประการหนึ่งที่ต้องหลีกเลี่ยงการตัดสินก็คือเราต้องการให้ประโยคสุดท้ายของคำวิจารณ์ เกิดจากการรับรู้ที่ได้สัมผัสโดยตรงจากงานนั้น

บางคนอาจจะเถียงว่า การสังเกตและพิจารณาผลงานควรมีพร้อม ๆ กับการตัดสินจึงจะถูกต้อง เพราะเราเห็นสิ่งต่าง ๆ ในผลงานไปพร้อม ๆ กับคุณค่าและความหมายของมัน แต่อย่าลืมว่าการวิจารณ์อย่างมีระบบนั้น จะประกอบด้วยขั้นพรรณนาสิ่งที่เห็น ขั้นตีความและขั้นตัดสิน จึงไม่ควรมีการประเมินค่าเข้าแทรกลักษณะของการรับรู้ในขั้นนี้ ต่อเมื่อการค้นหามีความสมบูรณ์แล้ว จึงนำสิ่งที่รับรู้เหล่านั้นมาตีความและประเมินค่าต่อไป นักวิจารณ์ที่ดีพึงระลึกไว้เสมอว่า การตีความจากหลักฐานที่ยังไม่พร้อมมูล เป็นเรื่องที่ไม่ควรกระทำอย่างยิ่งกลับสร้างความยุ่งยากขึ้นในภายหลัง

สิ่งที่นักวิจารณ์ต้องพรรณนาหรืออธิบาย ในงานศิลปะคืออะไร ก่อนอื่นจะต้องพูดถึงสิ่งที่เห็นชัดเจนที่สุดก่อน เช่น ถ้าเป็นงานแบบเหมือนจริง ก็ต้องบันทึกชื่อสิ่งที่เห็นไว้ก่อน

การอธิบายก็ต้องใช้คำที่เข้าใจง่าย เป็นที่ยอมรับของคนทั่วไป ยกตัวอย่าง เช่น ในภาพสตรีแห่งอาวีญญอง **(Les Demoiselles d'Avignon)** ของ*ปีกัสโซ* มีรูปผู้หญิงอยู่ทั้งหมด ๕ คน ถ้าไม่รู้ชื่อภาพจะพบว่ามีอยู่รูปหนึ่งดูแล้วไม่เป็นผู้หญิง เอาเป็นว่ามีรูปคนอยู่ ๕ คนในภาพนี้ และมีอยู่ ๔ คน ดูเหมือนผู้หญิง ถ้าจะให้ดียิ่งขึ้น นักวิจารณ์จะต้องพิสูจน์ให้ได้ว่าอีกคนหนึ่งก็เป็นผู้หญิงเช่นกัน รูปเหล่านี้ดูแล้วไม่เป็นธรรมชาติ ซึ่งข้อมูลนี้มีประโยชน์ต่อการตีความในภายหลังมาก ชื่อภาพบางครั้งก็ทำให้เกิดความไขว้เขว ขณะเดียวกันก็ช่วยให้การยอมรับได้ง่ายขึ้น และช่วยให้ปลอดภัยอีกด้วย

๑๕. ปาโบล ปีกัสโซ. **สตรีแห่งอาวีญญอง** ค.ศ. ๑๙๐๗

ถ้าเป็นผลงานที่ดัดแปลงจากธรรมชาติมาก การกำหนดชื่อจะทำได้ยากมาก เพราะไม่รู้ว่าเป็นต้นไม้ คนหรือรูปอะไร จึงจำเป็นต้องอธิบายอย่างกว้าง ๆ ถึง สี ทิศทาง ตามที่มองเห็น และต้องระวังไว้เสมอว่าอย่าให้ความหมายใด ๆ ทั้งสิ้นกับชื่อเหล่านั้น ให้บอกแต่เพียงว่า รูปนั้น

เป็นรูปไข่ รูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า เส้นสัมผัสมีความคม หรือไม่คม อย่าไปบอกว่ารูปนั้นมีความนุ่มนวลอ่อนหวาน ประหลาด กลมกลืน หรือรุนแรง เป็นที่รู้กันว่า นักวิจารณ์ที่ได้รับการฝึกฝนแล้วจะสามารถรับรู้และอธิบายการจัดองค์ประกอบของภาพได้โดยไม่ต้องตัดสินค่าใด ๆ เช่น มีความรู้เรื่องการจัดวางรูปร่างและสีแบบซ้ำ ๆ กัน แยกแยะทิศทางของรูปทรงต่าง ๆ ได้ และช่วยชี้ให้ผู้ดูได้เห็นสิ่งที่เขาไม่สามารถค้นพบด้วยตนเอง

มีการอธิบายอีกอย่างหนึ่ง ซึ่งจำเป็นมาก แต่ยากกว่าแบบที่กล่าวมา คือ การอธิบายศิลปะสมัยใหม่ ให้รู้ว่างานนั้นทำเสร็จมาได้อย่างไร ถ้าอธิบายได้จะมีผลดีต่อการตีความอย่างมาก สำหรับการพิจารณางานประติมากรรมไม่ควรบอกแต่เพียงว่าเป็นงานหล่อทองแดงจากรูปปั้นดินเหนียว ต้องอธิบายด้วยว่าการปั้นดินเหนียวนั้นทำอย่างไร โดยเปรียบเทียบระหว่างงานของศิลปินต่าง ๆ เช่น *โรแดง* กับ *เอบสไตน์* หรือ *เมลลอล* เกี่ยวกับการใช้สีก็มีความสำคัญและควรบันทึกไว้เช่นกัน นักวิจารณ์ที่มีความรู้ด้านเทคนิควิธีทางศิลปะ จะรู้ว่าสีถูกผสมให้จางลงหรือไม่ และระบายอย่างไร ผสมกันอย่างไร ใช้อะไรผสม ลงพื้นหลายชั้นหรือชั้นเดียว สำหรับงานสถาปัตยกรรมก็ให้ดูที่เทคนิควิธีที่พอเห็นได้ เช่น ใช้โครงสร้างคอนกรีตหรือเหล็ก ส่วนงานหัตถกรรมและอุตสาหกรรม ต้องอธิบายถึงกระบวนการผลิตหรือประกอบ **(process of fabrication)** ให้รู้ว่าภาชนะนั้นทำด้วยการเคาะปั๊มขึ้นรูป หรือหล่อ และมีร่องรอยของเครื่องมือหรือกระบวนการผลิตหลงเหลือให้เห็นอยู่หรือไม่

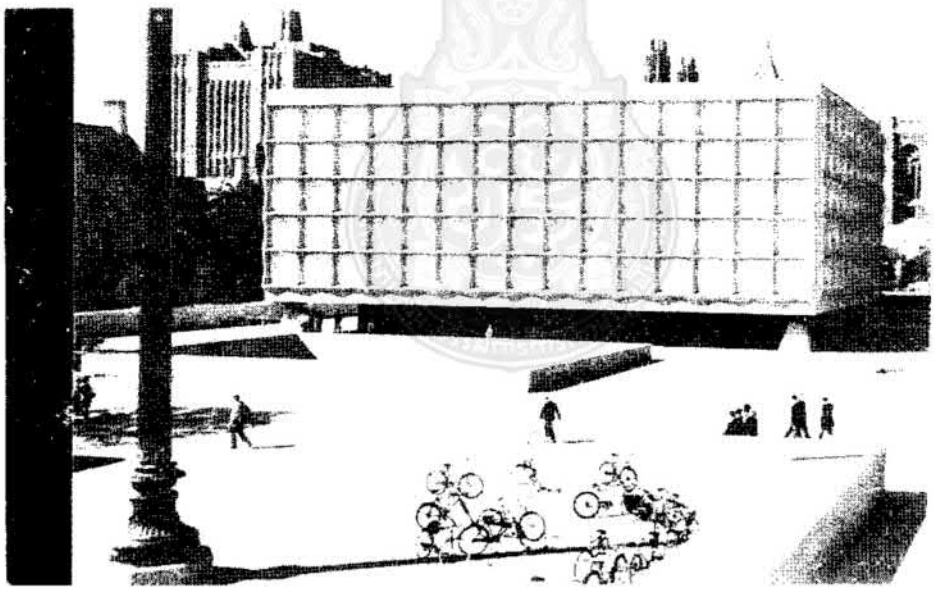
จะพบว่า การพรรณนาเชิงวิเคราะห์ตามที่กล่าวมา จะเกี่ยวข้องกับ (๑) การให้ชื่อสิ่งที่พบในผลงานศิลปะ (๒) การบอกหรือวิเคราะห์เทคนิควิธีในการสร้างผลงาน ทั้งนี้เป็นการช่วยผู้ดูให้เข้าใจภาพรวมของงานนั้น ก่อนที่จะถึงการตีความและประเมินค่าต่อไป การพรรณนาเชิงวิเคราะห์ **(critical description)** จะดำเนินไปอย่างช้า ๆ เพื่อการสรุปผลของความรู้สึกรับรู้ที่ลึกซึ้งต่อไป เช่นเรารู้ว่าแผ่นสีที่เห็น คือ ท้องฟ้า พื้นดิน เสื้อผ้า หรือผิวหนัง เพราะเป็นผลสรุปของกระบวนการรวบรวมข้อมูลทางประสาทสัมผัส ยิ่งการพรรณนาเปิดกว้างมากเท่าไร ผู้ดูก็จะยอมรับมากขึ้น โดยเฉพาะกับงานศิลปะแบบนามธรรม ยิ่งต้องเปิดกว้างออกไปอีก และต้องวิเคราะห์เทคนิควิธีทำมากขึ้นอีกด้วยเช่นกัน เพราะผู้ดูจะต้องอาศัยนักวิจารณ์มากขึ้น เช่น การวิจารณ์สถาปัตยกรรม จะต้องใช้นักวิจารณ์ที่รู้วิธีการก่อสร้าง รู้ความแตกต่างของผนังที่รับน้ำหนักตามปกติ กับผนังที่รับน้ำหนักมาก ๆ แต่ไม่ได้หมายความว่า การชี้ให้เห็นข้อแตกต่างของผนังจะช่วยให้ผู้ดูเกิดรสนิยมหรือตัดสินค่าได้ เพราะการที่รู้ว่าผนังนั้นรับน้ำหนักได้มากหรือไม่นั้นสามารถพิสูจน์กันได้ในทางปฏิบัติ ถ้าต้องการให้รู้ทางสุนทรียศาสตร์ก็ควรจะถามว่าผนังนั้นให้ความรู้สึกเหมือนรับน้ำหนักมากหรือไม่ จะเห็นว่าหลักฐานที่ได้จากการมองก็มีส่วนเกี่ยวข้องกับความรู้สึกของผนังเช่นกัน

ข้อวิจารณ์ลักษณะนี้จะพบได้จากข้อเขียนของ *ศาสตราจารย์ วินเซนต์ สกัลลี* ตอนหนึ่งว่า

"...ผนังอาคารหอสมุดไบนิเก **(Beineke)** เป็นแบบโครงถัก สร้างขึ้นเพื่อรับน้ำหนักมุมทั้งสี่ของตัวอาคาร โครงถักที่เห็นนั้น ดูแล้วเหมือนกับไม่ใช่ส่วนหนึ่งของตัวอาคาร แต่เป็นตัวลวงตาทำให้อาคารดูเล็กลง โดยเฉพาะส่วนกว้างของโครงหลังคา จะเห็นว่ามีขนาดเล็กลงมาก ทั้ง ๆ ที่ความจริงแล้วอาคารหลังนี้มีขนาดใหญ่โตมาก"

ข้อเขียนนี้ ชี้ให้เห็นถึงเกณฑ์อย่างหนึ่งทางสถาปัตยกรรมในประเด็นความแตกต่างระหว่างวิธีการก่อสร้างจริง ๆ กับลักษณะที่มองเห็น และยังทำให้เห็นว่าการวิเคราะห์เทคนิควิธีช่วยนำความรู้สึกเข้าสู่การรับรู้ทางสุนทรียศาสตร์ได้อย่างไร "ภาพลวงตา" อันเป็นผลจากการมองและจากตัวโครงสร้างเอง ที่ทำให้เกิดการวิจารณ์ตัดสิน ดังต่อไปนี้

"ผมคิดว่า ทุกอย่างมาถึงข้อยุติแล้ว อาคารหลังนี้อยู่ในสถานที่และทำเลที่ไม่เข้ากับอะไรเลย แต่ก็พอเทียบเคียงกับงานของ *คิริโค* และอาคารอิตาเลียนบางหลังในปี ๓๐ หรือต้นปี ๔๐"



๒๐. สกิดมอร์, โอวิงส์ แอนด์ เมอร์ริล. **หอสมุดเอกสารและหนังสือหายากไบนิเก** มหาวิทยาลัยเยล ค.ศ. ๑๙๖๓

ถึงแม้ข้อความนี้ไม่เหมาะที่จะเป็นตัวอย่างของการพรรณนาเชิงวิเคราะห์ก็ตาม แต่บทสรุปตอนท้ายนั้นน่าสนใจ ทำให้ทราบได้ทันทีว่าการตัดสินค่าเป็นไปในทางลบและผลงานยังไม่ประสบความสำเร็จ โดยพยายามชักจูงให้ผู้อ่านมีส่วนร่วมกับตัวผู้เขียน ตามข้ออ้างที่ว่าผลงานนี้คล้ายกับงานแย่ ๆ ของ *จอร์โจ เด คิริโค* (เกิด ๑๘๘๘) และยังนำไปเปรียบกับสถาปัตย-

กรรมเผด็จการฟาสซิสต์ของอิตาลี ซึ่งเป็นที่ตำหนิกันทั่วไป การตัดสินสถาปัตยกรรมครั้งนี้จึงเป็นการสรุปแบบโจมตี

ขั้นวิเคราะห์รูปแบบ (FORMAL ANALYSIS)

การวิเคราะห์รูปแบบเป็นการเจาะลึกเข้าไปมากกว่าการวิเคราะห์เชิงพรรณนา เพื่อบอกให้รู้ว่าสิ่งที่เราให้ชื่อไว้นั้น ประกอบกันอยู่อย่างไร จากภาพสตรีแห่งอาวีญญองเราพบว่ามีรูปผู้หญิงอยู่ ๕ คน ในขั้นพรรณนา แต่เมื่อมาถึงขั้นนี้เราต้องรู้ให้ลึกลงไปอีกว่า รูปผู้หญิงทั้ง ๕ คนนั้น มีการจัดรูปร่างและพื้นที่ของสีโดยการใช้เส้น ผิว และตำแหน่งของพื้นที่ ที่มีลักษณะเฉพาะอย่างไร ความจริงแล้วการวิเคราะห์รูปแบบ จัดว่าเป็นการพรรณนาประเภทหนึ่ง ซึ่งไม่ได้มุ่งไปที่การกำหนดชื่อหรือบอกเทคนิควิธีการ แต่มุ่งไปที่การพรรณนาคุณค่าของเส้น รูปร่าง สี และองค์ประกอบต่าง ๆ ที่ทำให้เกิดผลงานนั้นขึ้นมา

กลับมาที่ภาพสตรีแห่งอาวีญญอง อีกครั้งหนึ่ง จะเห็นว่ามีรูปคนบางรูปที่ใช้สีเรียบและคมขณะเดียวกัน ๒ รูปกลางใช้เส้นโค้งมาก สีที่ใช้ก็สด และตัดทอนจากธรรมชาติ มีอยู่รูปหนึ่งใช้สีขาวตัดเส้นรอบ ๆ รูป ส่วนรูปที่อยู่บริเวณรอบนอกมีลักษณะของศีรษะที่ขัดแย้งกับลำตัว โดยที่รูปกลางซึ่งเห็นจมูกด้านข้างดูแล้วใกล้เคียงธรรมชาติมากกว่า มีอยู่รูปหนึ่งคล้ายรูปปั้นที่กำลังจะล้มลงจากฐานเพราะลำตัวตั้งตรงแต่เท้าอยู่ในตำแหน่งที่รับน้ำหนักตัวไม่ได้

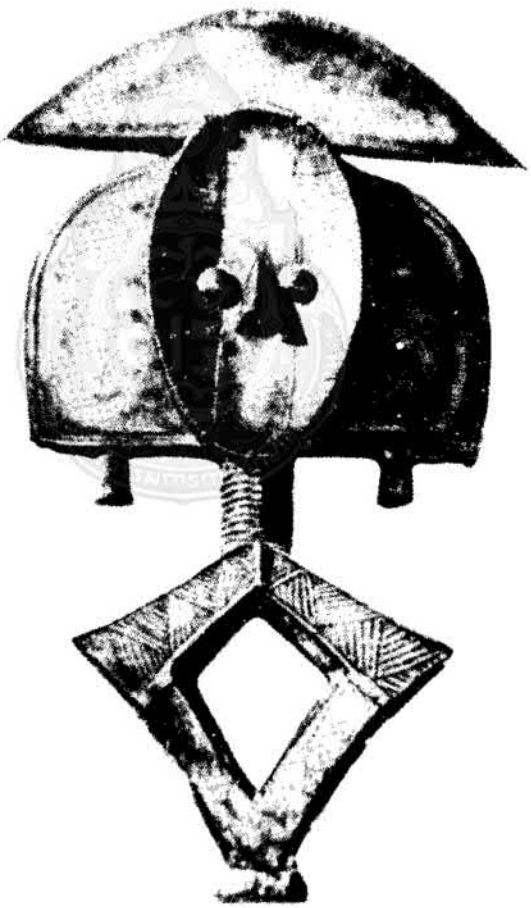
การที่มีรูปหนึ่งดูแล้วเหมือนจะล้ม ถือว่าเป็นส่วนประกอบที่จะนำมาใช้กับการลงความเห็นเกี่ยวกับรูปแบบของผลงานได้อย่างหนึ่ง โดยเฉพาะประเด็นเรื่องการตั้งตรงของลำตัวแบบผู้ชาย และเรื่องน้ำหนักที่ถ่วงลงสู่พื้น เราจะเห็นลักษณะของความเป็นชายได้ โดยต้องคำนึงถึง แบบอย่างทางศิลปะ สำหรับความคิดที่ตั้งใจจะแสดงให้เห็นว่ารูปนั้นล้ม เป็นการรับรู้ที่สำคัญอย่างยิ่งในงานชิ้นนี้ และจะมีผลถึงการตีความในโอกาสต่อไป

ถึงแม้ว่าสีของภาพนี้จะมีน้ำหนักแตกต่างกันออกไป ความรู้สึกลึก – ตื้นก็มีน้อยมาก มีพื้นที่แบ่งเป็นช่องตื้น ๆ เพราะรูปทรงต่าง ๆ ซ้อนทับกันอยู่ โดยไม่ใช้หลักทัศนียภาพวิทยา (perspective) เลย การจัดรูปร่างต่าง ๆ ก็ไม่มีการลดหลั่นกัน จุดสนใจเด่น ๆ ก็ไม่มี การเน้นความเข้มของสีหรือความคมชัดของรูปร่างเพื่อให้รูปดูลึกกว่าพื้นก็ไม่ปรากฏให้เห็น

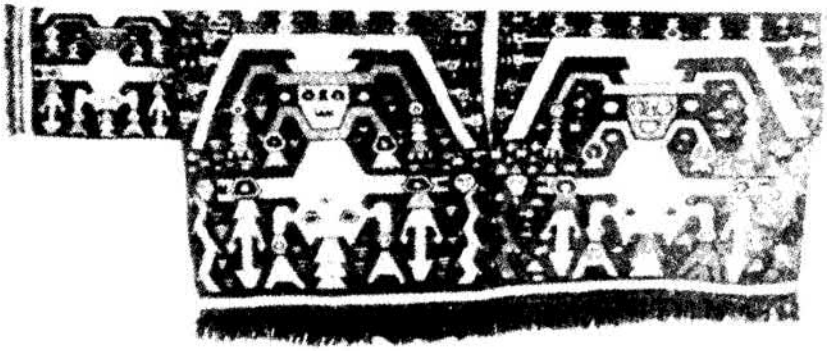
ที่น่าสังเกตก็คือ รูปมือลายเส้นของคนตรงกลาง แสดงถึงความชำนาญในการเขียนภาพลักษณะกินตา (foreshortening) มืออื่นอีก ๒ มือนั้นเขียนหยาบ ๆ ซึ่งมีอยู่มือหนึ่งเหมือนเด็กเขียนและอีกมือหนึ่งเขียนแบบต่าง ๆ (schematic = ออกแบบเอง) แขนก็เหมือนแขนในรูปแกะสลักไม่เป็นเนื้อเป็นหนังจริง ๆ แขนที่อยู่ซ้ายสุดของภาพเขียนออกเป็นสีกุหลาบ อย่างศิลปะยุโรปดั้งเดิม ขณะเดียวกันเส้นกับสีของแขนนี้ก็ดูขัดแย้งกัน คล้าย ๆ กับข้อขัดแย้งที่ *สกัลลี* วิจารณ์งานสถาปัตยกรรม ซึ่งจะมีผลต่อการตีความในภายหลัง

๒๑. ปาโบล ปิกัสโซ. สตรีแห่งอาวีญญอง ค.ศ. ๑๙๐๗, (ภาพบนเป็นภาพเต็ม ภาพล่างเป็นภาพขยายรายละเอียด) สะสมโดยพิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่

ข้อที่น่าสังเกตอีกอย่างหนึ่งก็คือ รูปคนที่เหลืออีก ๓ คน มีลักษณะการลด ตัดทอน เป็น ๓ แบบ ศีรษะของคนซ้ายมือใช้สีกระโดดจากชมพูเป็นน้ำตาล ตาก็ใหญ่กว่าปกติ จมูกมีลักษณะง่าย ๆ คล้ายงานแกะสลักของอัฟริกัน อียิปต์ หรือเปรู รูปศีรษะดูแล้วใกล้เคียงของจริงและมีสีเรือง ๆ เหมือนมีแสงพุ่งมากระทบกับงานประติมากรรม สำหรับศีรษะตรงมุมขวามือไม่มีอะไรเหมือนของจริงเลย ดูแล้วหยาบกระด้าง เหมือนยังเขียนไม่เสร็จ ส่วนที่เป็นหน้าอกก็ลดตัดทอนจนเหลือเป็นรูปเหลี่ยมและไม่คำนึงถึงแสง – เงา (ความจริงแล้วศิลปินก็ไม่ต้องการให้ดูเหมือนของจริงอยู่แล้ว เพราะไม่ได้เขียนโดยการลอกเลียนแบบ)



๒๒. กาบอน. รูปผู้พิทักษ์จากบริเวณพื้นที่ บาโกดา (คริสต์ศตวรรษที่ ๑๙ – ๒๐) สะสมโดยมหาวิทยาลัย เมืองซูริก



๒๓. เสื้อ หรือปันโจ, สิ่งทอ ของเปรู ค.ศ. ๑๓๐๐ – ๑๕๓๑

อย่างไรก็ตาม รูปศีรษะขวามือตอนบนดังกล่าวยังติดอยู่กับลำตัว แต่ศีรษะของรูปคนนั่งตอนล่างของภาพ ดูแล้วไม่ติดอยู่กับลำตัว เงาจมูกก็แบน ๆ เป็นเงาที่เขียนขึ้นเองอย่างอิสระ รูปศีรษะก็เขียนอย่างอิสระเช่นกัน ดวงตาก็จัดวางไว้ไม่สมจริง ศีรษะและไหล่ซ้ายเห็นได้หลายด้าน ส่วนอื่น ๆ นอกจากนั้นก็คล้าย ๆ รูปคน ๒ คนตรงกลาง ถ้าดูเฉพาะศีรษะไม่รู้ว่าเป็นเพศอะไร เชื้อสายใด อายุเท่าไร แต่เมื่อดูที่สะโพก ต้นขา และชื่อภาพจึงจะรู้ว่าเป็นผู้หญิง

บริเวณซ้ายสุดของพื้นภาพ เป็นสีน้ำตาล คล้ายรูปผู้หญิงขนาดใหญ่อยู่ในระยะใกล้ เป็นรูปตามแบบประติมากรรมอัฟริกัน แต่ไม่เต็ม รูปคล้ายลักษณะรูปแกะ สลักไม้ มีอยู่ทั่วทั้งภาพ

ที่กล่าวมาทั้งหมด เป็นเพียงตัวอย่างทางการวิเคราะห์รูปแบบเท่านั้นจะอธิบายเฉพาะสิ่งที่เป็นไปได้ สำหรับเป็นข้อมูลประกอบการตีความ ควรจะสังเกตเฉพาะรูปแบบที่ต่างไปจากการคาดคะเนที่มักจะพบกันโดยทั่ว ๆ ไป เช่น ควรพูดถึงเส้นตรงในที่ที่ควรเป็นเส้นโค้ง เป็นรูปที่แบนในที่ที่ควรเกลี่ยน้ำหนัก หรือพูดถึงการตัดทอนในส่วนที่น่าจะเหมือนธรรมชาติ และพูดถึงพื้นผิว รูปร่าง และทิศทางที่หยาบในที่ที่ควรจะนุ่มนวล

มีความคุ้นเคยอีกอย่างหนึ่งที่เป็นสากล เช่น ลำตัวที่ตั้งตรงให้ความรู้สึกเกี่ยวกับการทรงตัว โดยทั่วไปการคาดคะเนของคนเราจะมีเงื่อนไขจากประสบการณ์ในธรรมชาติอยู่ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของทิศทาง ลักษณะ รูปร่าง และเส้นต่าง ๆ เช่น เส้นหยัก เส้นซิกแซ็ก เส้นบิดม้วนเป็นเกลียว รูปกลม รูปไข่ รูปผลึก รูปสามเหลี่ยม รูปสี่เหลี่ยม เป็นต้น นักเรียนที่เรียนในโรงเรียนศิลปะจะเรียนรู้เรื่องการจัดภาพโดยใช้ทิศทางและเส้นเหล่านี้ เป็นการฝึกให้เกิดความชำนาญทางการรับรู้และการตอบสนองต่อรูปทรงที่บริสุทธิ์ โดยปราศจากสิ่งลวงตา การตอบสนองประสบการณ์ในธรรมชาติจะเป็นไปตามประสบการณ์ของเราเองรวมกับประสบการณ์ที่เคยมี

กับผลงานศิลปะและเงื่อนไขทางวัฒนธรรม ซึ่งทำให้เรามองเห็นรูปแบบทางศิลปะว่าควรจะเป็นอย่างไร แม้แต่ศิลปินเองก็ตระหนักถึงเงื่อนไขทางวัฒนธรรมของผู้ดูอยู่แล้ว ปิกัสโซรู้วิธีเขียนภาพโดยใช้หลักทัศนียวิทยา และยังรู้ดีว่าคนตะวันตกคุ้นเคยกับภาพเช่นนี้ ดังที่ปรากฏในภาพสตรีแห่งอาวีญญอง แต่ถึงกระนั้นก็ตาม ปิกัสโซก็ยังคงใช้พื้นที่แบบลวงตากระจัดกระจายอยู่ทั่วไป ภาพหุ่นนิ่งตรงกลางตอนล่างของภาพ มีลักษณะแบน ๆ ซ่อนตัวลึกเข้าไปในพื้นภาพโดยไม่ใช้หลักทัศนียภาพวิทยา เท้าของคนในภาพที่จัดไว้ด้านซ้ายมือก็มีระนาบและความสูงระดับเดียวกับหุ่นนิ่ง ซึ่งความจริงแล้วเท้าต้องยืนอยู่บนพื้น และพื้นจะอยู่ระดับเดียวกับโต๊ะที่วางหุ่นนิ่งไม่ได้ จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่า ความรู้เรื่องระยะที่เป็นจริงกลายเป็นเงื่อนไขทำลายภาพไปเสียแล้ว

หลักฐานต่าง ๆ ที่ได้จากการวิเคราะห์รูปแบบ จะนำมาใช้สำหรับการตีความและตัดสินค่าของผลงาน การตัดสินว่าผลงานชิ้นนี้ไม่ประสบความสำเร็จเพราะไม่มีหลักในการจัดระยะตามความเป็นจริง เป็นเรื่องที่ไม่สมควร ต้องหาเหตุผลอื่นมาใช้แทนหลักเกณฑ์ดังกล่าว กรณีภาพสตรีแห่งอาวีญญองจะพบว่ารูปทรงต่าง ๆ ในภาพจัดไว้แบบแบน ๆ ดูแล้วตื้น ๆ ตลอดพื้นภาพโดยไม่มีส่วนใดของภาพช่วยนำสายตาให้รู้สึกว่ามีพื้นที่ใดดูแล้วเหมือนจริง ทั้งสีและเส้นล้วนอยู่บนระนาบเดียวกัน ด้วยเหตุนี้เมื่อมองเข้าไปในภาพเมื่อไร สายตาก็จะเบนไปยังจุดอื่นทันที เช่นที่รูปหน้าสองคนตรงกลาง เมื่อเห็นครั้งแรกจะเป็นด้านหน้า ขณะเดียวกันสายตาก็จะเบนไปเห็นอีกด้านหนึ่งทันที เพราะจมูกเป็นจมูกด้านข้าง วิธีการมองแบบตั้งเดิมตั้งแต่สมัยเรอนาซองส์เป็นต้นมา กำหนดให้ผู้ดูไม่ต้องเคลื่อนไหว (เดิมทีเดียวตอนเด็ก ๆ ก็ไม่ได้ดูอย่างนี้ มาเรียนรู้เมื่อโตขึ้นแล้ว) ภาพเขียนของปิกัสโซทำให้ผู้ดูรู้สึกว่าตัวเองต้องเคลื่อนไหวไปด้วย เพื่อจะได้รับรู้ด้านข้างของจมูก ถ้าผู้ดูอยู่ในตำแหน่งเดียว จะมองไม่เห็นภาพด้านหน้าซึ่งมีจมูกเป็นด้านข้างบนใบหน้าเดียวกันได้ ลักษณะเช่นนี้เป็นการเคลื่อนไหวทางจินตนาการจากซ้ายไปขวา (ขณะที่ดูภาพ ๒ คนกลาง) ซึ่งเป็นลักษณะเดียวกับรูปคนกลางที่กำลังจะล้ม นอกจากนั้นการที่เราเป็นคนที่อ่านหนังสือจากซ้ายไปขวา เวลาดูรูปหรือปรากฏการณ์ต่าง ๆ ก็มองจากซ้ายไปขวาด้วยตามความคุ้นเคยที่จะต้องอ่านทุกอย่างตามเข็มนาฬิกา ขณะเดียวกันก็มีความไม่เชื่อในสิ่งที่มองอยู่ในใจ ลองมองรูปผู้หญิงนั่งด้านขวามือ จะเห็นว่าเราเกือบจะยอมรับว่าไหล่ แขน ต้นแขน และสะโพกเชื่อมต่อกันอยู่เป็นรูปเดียวกัน เพียงแต่ลักษณะกายวิภาคเปลี่ยนไปเป็นรูปร่างเปิด

การวิเคราะห์รูปแบบจะเริ่มตั้งแต่การพรรณนาสิ่งที่เห็นจนถึงการอธิบายความรู้สึกจากสิ่งที่รับรู้แล้วดังกล่าว ยิ่งสังเกตมาก รายละเอียดก็ยิ่งมาก จนทำให้เราตีความได้อย่างมั่นใจและสบายใจ โดยไม่มีใครท้วงติง

ขั้นตีความ (INTERPRETATION)

การตีความ หมายถึง กระบวนการที่นักวิจารณ์แสดงออกถึงความหมายต่าง ๆ ของผลงาน อย่างละเอียดถี่ถ้วน แต่ไม่ได้หมายความว่า นักวิจารณ์จะต้องค้นหาคำพูดอธิบายประสบการณ์ได้เทียบเท่ากับที่ผลงานนั้นให้แก่เราทั้งหมด และก็ไม่ได้หมายความว่า การตีความเป็นการประเมินค่าของผลงาน เพราะการประเมินค่าและการตัดสิน เป็นเรื่องอิสระกว่านี้และจะเกิดขึ้นหลังการตีความ เราจะตัดสินได้ ก็ต่อเมื่อรู้แล้วว่าผลงานนั้นมีความหมาย หรือมีเนื้อหาสาระ (themes) อย่างไรรวมทั้งรู้แล้วว่าผลงานนั้น ได้แก้ปัญหาคุณค่าทางความงาม และทางปัญญาในแง่ใดได้สำเร็จ

ถ้าพิจารณาให้ดีแล้วจะพบว่า งานศิลปกรรมทุกชิ้นล้วนต้องการการตีความทั้งสิ้น งานที่ดูผาด ๆ แล้วเห็นว่าจืดชืด ก็ยังมีความหมายที่เราสามารถนำเอามาพิจารณาคุณค่าได้ทั้งสิ้น วิธีการวิจารณ์ที่ดีต้องใช้ได้กับงานศิลปะทุกชิ้นไม่ว่าของศิลปิน ของเด็ก หรือศิลปินฝึกใหม่ และงานของคนที่ผิดปกติทางอารมณ์ (emotionally disturbed persons)

การตีความเป็นช่วงสำคัญที่สุดของงานวิจารณ์ และเป็นเรื่องที่ท้าทายมาก ถ้าเราสามารถตีความได้อย่างทะลุปรุโปร่งแล้ว อาจจะไม่ต้องมีการประเมินค่าก็ได้ โดยทั่วไปในการเรียนการสอนศิลปะจะเน้นการวิเคราะห์และตีความกันมาก ด้วยวิธีชมเชยจุดเด่น ๆ แต่ข้อผิดพลาดที่เห็นอยู่บ่อย ๆ ก็คือ ไม่ค่อยมีการตัดสินค่า

การตีความจะเกี่ยวข้องกับการค้นหาความหมายต่าง ๆ และการชี้ให้เห็นว่าความหมายเหล่านั้นมีความสัมพันธ์กับชีวิตและมีเงื่อนไขต่อความเป็นมนุษย์อย่างกว้าง ๆ จุดนี้เองที่ทำให้การวิจารณ์เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา เพราะเป็นสิ่งที่เกี่ยวข้องกับความเป็นมนุษย์อย่างหนึ่งตลอดกระบวนการการวิจารณ์ มนุษย์ไม่เพียงได้รับรายละเอียดต่าง ๆ แต่ยังสามารถนำรายละเอียดเหล่านั้นไปใช้กับชีวิตตามที่ตนเองสนใจได้ การศึกษาศิลปะไม่ใช่เพื่อให้รู้ข้อเท็จจริงของตัวศิลปะเท่านั้น แต่เพื่อให้รู้ว่า มันมีผลกระทบต่อเราอย่างไรด้วย

ศิลปะมีเนื้อหาทางความคิดบางอย่างแฝงอยู่แล้ว (ไม่นับแง่การเมือง) เมื่อศิลปะเป็นผลิตผลของมนุษย์ จึงต้องแสดงคุณค่าของผู้ผลิตอยู่ด้วยอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ เพราะมนุษย์จะไม่ดำเนินชีวิตอย่างไร้คุณค่า ไม่ว่าจะด้วยจิตสำนึกหรือจิตใต้สำนึกก็ตาม งานศิลปะเป็นผลงานของคนซึ่งสร้างจากความคิด วัสดุ และประสบการณ์ มันจึงเป็นสื่อของความคิดนั้นด้วย ในฐานะนักวิจารณ์เราไม่สนใจแต่เพียงว่าศิลปะสะท้อนความคิดของศิลปินอย่างไร แต่สนใจไปถึงว่าความคิดนั้นแสดงออกด้วยความซื่อสัตย์ ต่อตัวศิลปินเองและต่อสาธารณชนหรือไม่ ความจริงนักวิจารณ์ไม่มีหน้าที่เข้าไปแทรกแทรงเรื่องส่วนตัวของศิลปิน แต่ก็เป็นเรื่องจำเป็นที่นักวิจารณ์จะต้องค้นหาความคิดอันเด่นชัดที่ศิลปินแสดงออกในผลงานให้ได้ โดยไม่ต้องอาศัยความรู้จากจิตสำนึกของศิลปินเลย (หมายถึง ไม่ต้องสนใจว่าตัวศิลปินคิดไว้อย่างไร):

จากข้อเขียนข้างบน ทำให้ได้ข้อสรุปทางการวิจารณ์ว่า "ศิลปินไม่ใช่คนที่รู้ความหมายในผลงานของตนเองได้ดีที่สุด" มีศิลปินหลายคนที่เห็นด้วยกับข้อสรุปนี้และก็มีศิลปินอื่น ๆ ที่ไม่เห็นด้วยอยู่เหมือนกัน ศิลปินจะเชื่ออย่างไรก็ตาม แต่ถ้าเราเชื่อว่าศิลปินเป็นบุคคลคนเดียวที่ตีความผลงานตนเองได้ดีที่สุด การวิจารณ์จะประสบกับความยุ่งยากทันที จริงอยู่ในฐานะที่เราเป็นนักวิจารณ์ เราต้องสนใจว่าศิลปินคิดอย่างไรกับงานของเขา และสนใจในทุกสิ่งที่ศิลปินบอกกับเรา แต่เราจะพิจารณาความเห็นของศิลปินเท่า ๆ กับความเห็นที่เราได้จากคนอื่น ๆ และถือว่าสิ่งเหล่านั้นเป็นเพียงวัตถุดิบ ซึ่งต้องยืนยันจากการวิเคราะห์และตีความด้วยตัวของเราเอง

การที่หนังสือศิลปะหรือสูจิบัตรศิลปะ เอาคำพูดของศิลปินอธิบายประกอบไว้ที่รูปผลงาน ซึ่งช่วยให้เกิดความเข้าใจหรือเพลิดเพลินยิ่งขึ้น หรือทั้งสองอย่างพร้อม ๆ กัน ก็อาจทำให้ไขว้เขวได้เหมือนกัน ศิลปินก็เป็นเช่นเดียวกับคนอื่น ๆ ที่มีความสามารถทางการเขียนและการพูดอย่างกระจ่างชัดหรือตรงไปตรงมาต่างกันออกไป กล่าวคือต่างก็มีระดับความรู้ในเรื่องของตนและระดับความเข้าใจในพฤติกรรมของตน โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแสดงออกทางศิลปะอันสลับซับซ้อนของตน

คนที่คุ้นเคยกับงานศิลปะแนวเหมือนจริง ซึ่งมีความหมายที่ชัดเจนอยู่แล้วจะให้มาตีความงานศิลปะแบบนามธรรม คงจะยากมากทีเดียว จึงจำเป็นต้องอาศัยคำพูด คำบันทึกของศิลปิน หรือของผู้ใกล้ชิดกับศิลปิน ช่วยสร้างความกระจ่าง ตามที่ทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลปะทฤษฎีหนึ่งกล่าวว่า ศิลปินรู้ว่าตัวเองกำลังแสดงออกหรือแก้ปัญหาอะไรอยู่ และรู้ตัวอยู่เสมอด้วย นักวิจารณ์จะต้องมีความเข้าใจอย่างชัดเจนระหว่างคำว่า เจตนาในการสร้างสรรค์ทางศิลปะ **(artistic intent)** กับคำว่า ผลสัมฤทธิ์ทางศิลปะ **(artistic achievement)** และนักวิจารณ์จะใช้คำพูดหรือคำอธิบายผลงาน ก็ต่อเมื่อแน่ใจแล้วว่า คือคำกล่าวที่เป็นจริงตามลักษณะของผลงานที่เห็นนั้น เวลาวิจารณ์งานสมัยใหม่อาจจะได้รับอิทธิพลจากคำพูดของศิลปินหรือจากข้อเขียนที่เกี่ยวกับศิลปินคนนั้น แต่ต้องระลึกไว้ว่าอิทธิพลเหล่านั้นเป็นเพียงสิ่ง "แนะแนวทาง" ไปสู่ความหมาย ซึ่งเป็นความหมายที่นักวิจารณ์จะค้นพบด้วยตัวเองภายหลัง

ได้กล่าวถึงแนวนิยมทางทฤษฎีการวิจารณ์และให้ข้อคิดเห็นต่าง ๆ ไว้ในตอนที่แล้วว่าการวิเคราะห์งานศิลปะเป็นกระบวนการเพื่อหาข้อยุติ ข้อคิดเห็นนี้ทำให้รู้สึกว่าการตีความมีผลต่อการประเมินค่าทางศิลปะน้อยเกินไป เพราะผลงานไม่สามารถพูดอะไรด้วยตัวของมันเองได้ เมื่อเป็นเช่นนี้ เราจะอธิบายความรู้สึกของผลงานเป็นคำพูดได้อย่างไร และที่กล่าวว่า การวิจารณ์คือ "การพูดเกี่ยวกับศิลปะ" ไม่ว่าจะพูดถึงสี พื้นผิว และรูปร่างต่าง ๆ การที่จะทำให้คำพูดนั้นกระชับและถูกต้องจะทำได้อย่างไร คำตอบก็คือ การวิจารณ์ศิลปะจะใช้แทนประสบการณ์ทางศิลปะไม่ได้ ถ้าใช้แทนกันได้ก็คงไม่ต้องเขียนรูป ปั้นรูป หรือสร้างผลงานต่าง ๆ ออกมา

การค้นหาความหมายในงานศิลปะ ไม่มีผลในการค้นพบคำพูดที่สอดคล้องกับค่าที่มองเห็นในงานนั้น (หมายถึง การหาความหมายของผลงานกับการหาคำอธิบาย เป็นปัญหาคนละประเด็น) เป็นเรื่องที่ออกจะโชคร้าย ที่ยังมีข้อเขียนทางศิลปะพยายามทำเช่นนั้น ซึ่งส่งผลให้การวิจารณ์ออกมาในทางลบ การวิจารณ์เพื่อตีความจะมุ่งประเด็นไปที่ คุณค่าทางความรู้สึกและรูปแบบ โดยวิเคราะห์การกระทบ **(impact)** ที่คุณค่านั้นมีต่อการมอง เพราะขณะที่เรารับรู้ผลงาน ทั้งรูปแบบและคุณค่าต่าง ๆ จะรวมตัวกันเป็น เอกภาพ **(unity)** และเอกภาพ นี้เอง คือความหมายของผลงาน ซึ่งเป็นความหมายที่เราต้องตีออกมาเป็นคำพูด

ระหว่างขั้นพรรณนากับขั้นวิเคราะห์รูปแบบ เราจะกล่าวถึงเรื่องของสีและรูปร่าง เพื่อให้ผู้ดูเกิดความสนใจสี และรูปร่างที่ปรากฏอยู่จริง ๆ ในผลงานไม่ใช่ให้มาสนใจภาษาที่เราอธิบาย

ปัญหาสำคัญของ สุนทรียศาสตร์และการวิจารณ์ศิลปะ คือ ปัญหาเรื่องความเคยชินทางวัฒนธรรมและการเรียนรู้ ที่เข้ามาแทรกแซงการรับรู้ทางศิลปะของมนุษย์ จนทำให้เกิดการบิดเบือนทางการรับรู้ขึ้น และไม่มีเครื่องมือใดที่จะเก็บข้อมูลทางความรู้สึกแล้วแปลความออกมาเป็นสัญลักษณ์ทางคณิตศาสตร์ได้ ถ้ามีอยู่จริง เราก็ไม่ต้องการใช้ เพราะมนุษย์รับรู้งานศิลปะชิ้นเดียวกันได้ไม่เหมือนกัน อันเป็นผลให้ความสนใจในศิลปะและสุนทรียศาสตร์มีลักษณะเฉพาะของแต่ละคน ความหลากหลายทางการรับรู้ คือที่มาของความสุขและความสนุกสนาน ที่กลับกลายเป็นตัวปัญหา สร้างความยุ่งยากให้แก่การวิจารณ์ศิลปะหรือการพูดเกี่ยวกับงานศิลปะซึ่งต้องการให้ผู้อื่นยอมรับ โดยที่เขาไม่ต้องสูญเสียลักษณะเฉพาะและความคิดเห็นของตนเองไปเลย

การตั้งสมมติฐาน (FORMING AN HYPOTHESIS)

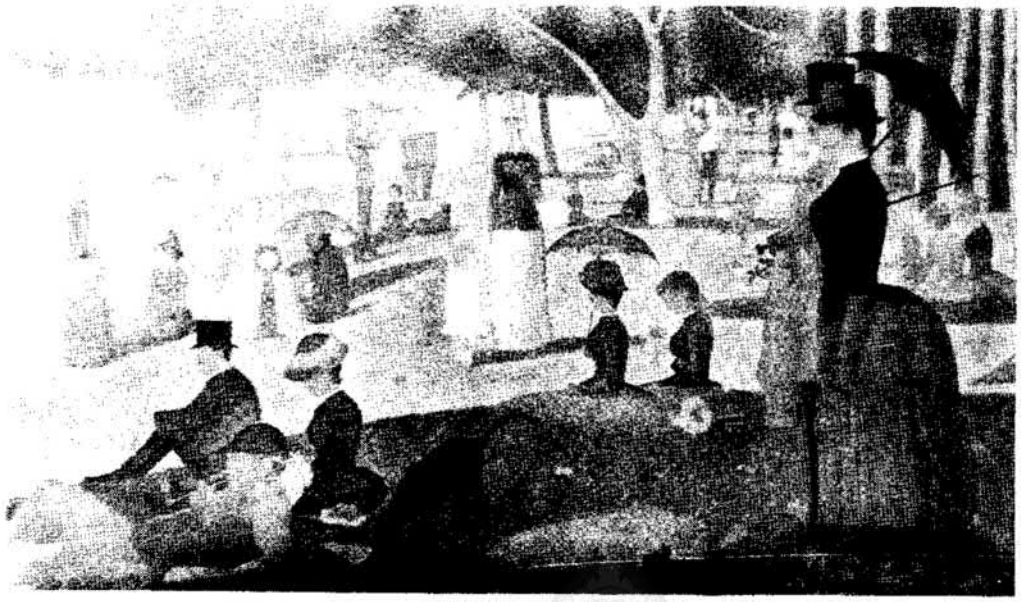
เราจะเริ่มต้นตีความงานศิลปะอย่างไร ตามปกติระหว่างการพรรณนาและวิเคราะห์ที่ทำอย่างมีขั้นตอน อาจมีการตีความและการอธิบายความหมายสอดแทรกอยู่บ้างแล้วก็ได้ แต่คำอธิบายที่วิเคราะห์ไว้เหล่านั้นยังไม่สมบูรณ์เพียงพอที่จะบอกสิ่งต่าง ๆ ในส่วนรวมของผลงานได้ทั้งหมด เพราะความหมายที่ตีออกมาต้องหนักแน่นและสามารถอธิบายได้เหมาะสมกับหลักฐานที่ได้รวบรวมไว้แล้ว จึงจำเป็นต้องเพิ่มสมมติฐานขึ้นอีก ๑–๒ สมมติฐาน แล้วตรวจสอบดูว่าเป็นที่พอใจหรือยังตามข้อเท็จจริงแล้ว การตีความในการวิจารณ์ศิลปะแตกต่างไปจากกระบวนการที่ใช้ทางวิทยาศาสตร์ ซึ่งอาศัยการตั้งสมมติฐานเช่นกัน ในวิทยาศาสตร์จะค้นหาสาเหตุหรือกลุ่มของสาเหตุที่นำมาใช้ได้กับปรากฏการณ์ที่สนใจ โดยตัวนักวิทยาศาสตร์เองก็ต้องการมีส่วนรู้เห็นในปรากฏการณ์นั้นด้วยการเข้าไปทดลอง เพื่อค้นให้พบว่าปรากฏการณ์นั้นเกิดจากอะไร สำหรับการวิจารณ์ศิลปะ จะไม่สนใจว่าอะไรเป็นสาเหตุให้เกิดการสร้างสรรค์

ศิลปะเท่าไรนัก แต่จะสนใจความคิดหรือหลักในการจัดองค์ประกอบทางศิลปะ ที่ทำให้เกิดผลทางความรู้สึกต่อเรามากกว่า ผลทางความรู้สึกดังกล่าวนี้ ต่างไปจากปรากฏการณ์ที่นักวิทยาศาสตร์ศึกษา เพราะมันไม่ได้เป็นผลที่เกิดจากการสังเกตพิจารณา แต่เป็นผลจากความรู้สึก และงานศิลปะชิ้นเดียวกันก็ให้ความรู้สึกแก่คนแต่ละคนไม่เหมือนกัน ซึ่งตรงกันข้ามกับวิทยาศาสตร์ ที่ตั้งข้อสรุปไว้ว่าคนต่างกันจะมีข้อสังเกตเกี่ยวกับปรากฏการณ์ต่าง ๆ เหมือน ๆ กัน เมื่อปฏิบัติตามเกณฑ์การทดลองอันเดียวกัน การที่ความรู้สึกที่มีต่องานศิลปะหรือที่มีในประสบการณ์ทางสุนทรียศาสตร์ เป็นสิ่งที่เกิดขึ้น "ภายใน" ตัวผู้ดู เราจึงไม่สามารถศึกษาความรู้สึกภายในดังกล่าวได้ จึงควรจะศึกษาจากคำพูด คำยืนยันข้อสังเกต และการรับรู้อื่น ๆ ที่อยู่ภายนอก

ในการวิจารณ์ศิลปะ สมมติฐาน คือ ความคิดหรือหลักที่ใช้ในการจัดองค์ประกอบศิลป์ที่มีความหมายเกี่ยวโยงกับการพรรณนาและวิเคราะห์รูปแบบ ในเมื่อทางวิทยาศาสตร์สามารถอธิบายปรากฏการณ์ โดยใช้สมมติฐานได้หลายสมมติฐาน การอธิบายงานศิลปะก็ใช้สมมติฐานได้หลายสมมติฐานเช่นกัน และความรู้ทางวิทยาศาสตร์สามารถใช้สมมติฐาน (ทฤษฎี) ๒ อย่างพิสูจน์ได้อย่างเท่าเทียมกัน เพราะความรู้ทางวิทยาศาสตร์ ต้องอาศัยการทดลองและเปลี่ยนแปลงไม่ได้ ถ้ามีความรู้ใหม่เกิดขึ้น ก็เพียงแต่หาหลักฐานให้มากขึ้น เพื่อสนับสนุนทฤษฎีนั้น หรือไม่ก็ต้องหาทฤษฎีอื่นมาแทน ในทางศิลปะ การอธิบายและการคาดคะเนคุณค่าของผลงานก็สามารถเปลี่ยนแปลงได้ แต่ไม่ใช่เพราะผลของการมีความรู้ใหม่หรือมีความก้าวหน้าทางศิลปะเกิดขึ้น แต่เป็นเพราะการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมที่เป็นตัวทำให้การรับรู้ของคนเปลี่ยนไป การที่เราเห็นว่าสิ่งนี้มีหรือไม่มีค่า มีสาเหตุมาจากการเปลี่ยนแปลงของสถานการณ์ทางประวัติศาสตร์และสิ่งแวดล้อม ด้วยเหตุผลนี้เอง จึงจำเป็นต้องตั้งสมมติฐานสำหรับใช้ตีความมากกว่าสมมติฐานเดียว

ในเมื่อมีสมมติฐานมากกว่าหนึ่งอย่างที่ใช้อธิบายงานศิลปะได้ นักวิจารณ์ก็ควรเลือกอธิบายงานศิลปะ โดยใช้วิธีการเดียวใช่หรือไม่ คำตอบนี้จะขึ้นอยู่กับคนส่วนใหญ่ที่นักวิจารณ์รับใช้อยู่ แต่ถ้านักวิจารณ์ทำเพื่อเสริมสร้างความเข้าใจของตนเองก็สามารถใช้วิธีการเดียวได้ หรืออาจจะค่อย ๆ เปลี่ยนแปลงปรับปรุงวิธีการเดิมไปตามประสบการณ์และความเข้าใจที่ตนเองมีเพิ่มขึ้น สำหรับนักวิจารณ์ที่ทำงานเพื่อผู้อื่น เช่น ครู หรือนักวิชาการ จะต้องเปลี่ยนแปลงวิธีการตีความให้สอดคล้องกับความพอใจของผู้ฟังหรือคนส่วนใหญ่ เท่าที่พัฒนาการและสมรรถนะทางความเข้าใจของตนเองจะเอื้ออำนวยให้

ตัวอย่างเช่น ครูอาจจะอธิบายงาน ชื่อ บ่ายวันอาทิตย์ของ เซอรา **(Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte by Seurat)** ว่าเป็นภาพของชายหญิงกำลังสนุกสนาน ร่าเริงด้วยการเดินไปตามริมฝั่งน้ำ หรือพักผ่อนใต้ร่มไม้ ดูคนตกปลา และเรือใบรวมทั้งเล่นกีฬาต่าง ๆ



๒๔ – ๒๕. ชอร์ช เซอรา. **บ่ายวันอาทิตย์ที่เกาะ** La Grande Jatte ค.ศ. ๑๘๘๔ – ๘๖ (ภาพเต็มและภาพขยาย) ได้รับอนุญาตจาก สถาบันศิลปะของนครชิคาโก งานสะสมเพื่อเป็นที่ระลึกแก่ เฮเลน เบิร์ช บอร์ทเลท์

เป็นต้น ในอีกแง่หนึ่ง ถ้าเป็นการวิจารณ์สำหรับเด็กเล็ก ๆ การตีความควรจะมีเนื้อหามากกว่าเรื่องราวของภาพตามที่ตาเห็น และสำหรับเด็กอื่น ๆ ที่โตขึ้นแล้ว อาจจะพูดถึงลักษณะพื้นผิวของ

ภาพว่าดูแล้วคล้ายผ้าพื้นหยาบ ๆ อันเป็นวิธีเขียนแบบจุดของกลุ่มศิลปินลัทธิประทับใจ **(impressionism)** นอกจากนั้น อาจจะพูดถึงความสัมพันธ์ระหว่างวิธีการเขียนกับลักษณะของแสงที่ปรากฏ และพูดถึงรูปทรงง่าย ๆ และการตัดเส้นอย่างระมัดระวัง **(the control of contours)** ครูบางคนอาจจะอธิบายขยายออกไปถึงความสง่างาม ความเงียบสงบของบรรยากาศ แล้วชี้ให้เห็นว่าไม่มีอะไรในภาพปรากฏให้เห็นว่ามีการส่งเสียงเอะอะ กลับมีแต่การเคลื่อนไหวที่เต็มไปด้วยความนิ่มนวล สมกับเป็นบ่ายวันอาทิตย์จริง ๆ ในช่วงสุดท้ายอาจจะเสนอสมมติฐานขึ้นว่าภาพเขียนนี้เป็นงานตัดทอนจากธรรมชาติ **(abstraction)** เขียนแบน ๆ เป็นรูปวัตถุต่าง ๆ ที่เราคุ้นเคยอยู่ประกอบกับรูปคน โดยเน้นความสนใจของผู้ดูให้มองเห็นความสัมพันธ์ในส่วนต่าง ๆ ของภาพ เช่น พื้นที่ของแสงและเงา ความลึกตื้น ความรู้สึกเกี่ยวกับบรรยากาศ และการใช้สีต่าง ๆ เลียนแบบแสงแดดและเงาตกทอด หรืออาจจะเสนอสมมติฐานอื่น ๆ ขึ้นอีก เช่น ภาพนี้เป็นการเล่นหลอกตาคนดูของศิลปิน โดยที่ศิลปินพยายามชักจูงให้คนดูเข้าถึงผลงานชิ้นนี้ด้วยเส้นไม่กี่เส้น ด้วยเงาที่ตกทอด ด้วยความมืดสว่าง ด้วยเส้นนำสายตา และวิธีใช้สีวิธีใหม่ จนผู้ดูเกิดความพอใจในสิ่งที่ศิลปินหลอก แล้วตบท้ายด้วยการตีความถึง การเสนอความคิดและความปรารถนาของศิลปินที่มีต่อผู้ดู ตามที่แสดงออกอยู่ในผลงานนี้และอาจจะรวมไปถึงงานชิ้นอื่นของศิลปินด้วย ความคิดดังกล่าวอาจจะมากเกินไปสำหรับคนบางคน และไม่จำเป็นต้องเป็นความคิดที่ได้จากข้อมูลประวัติของศิลปินโดยตรง แต่ถ้าเห็นว่าเหมาะสมก็สามารถนำไปใช้ตีความเพื่ออธิบายการรับรู้ของเราได้ จะเห็นว่าการตั้งสมมติฐาน หรือการตีความ สามารถใช้เป็นเครื่องมืออธิบายรูปทรงง่าย ๆ แบน ๆ ที่ประกอบกับรูปคนที่มีขนาดเล็กลงเรื่อย ๆ ขณะที่เคลื่อนสายตาจากส่วนล่างขึ้นไปยังส่วนบนของผืนผ้าใบและยังสามารถใช้อธิบาย จุดบริเวณที่เป็นน้ำ ใบไม้ สนามหญ้า และเสื้อผ้าได้อีกด้วย ถ้าเราจะลองตั้งสมมติฐานว่างานชิ้นนี้แสดงถึงการใช้เวลาว่างของคนฝรั่งเศสชั้นกลาง หรือแสดงถึงการพักผ่อน ซึ่งเป็นที่นิยมกันทั่วไปขณะนั้น (ใกล้เคียงกับการตีความให้กับเด็กเล็ก) อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาแล้วไม่สอดคล้องกับข้อมูลที่พรรณนาและวิเคราะห์รูปแบบไว้ ก็ไม่ต้องถือว่าเป็นสิ่งสำคัญที่จะนำไปปฏิบัติอย่างจริงจัง

ทฤษฎีเลียนแบบ (THE MIMETIC THEORY)

ตัวอย่างการตั้งสมมติฐานสำหรับตีความงานของ เซอรา ที่กล่าวมาคงเป็นเรื่องที่เข้าใจได้ไม่ยากนัก แต่ก็ยังคงมีปัญหาอยู่ว่าจะกำหนดสมมติฐานได้อย่างไร โดยทั่วไปสมมติฐานจะแฝงอยู่ในคำพูดของคนเรานั่นเอง เช่น พูดว่างานชิ้นนี้ เป็นงานทดลอง ป่าเถื่อน ประสาท คำพูดเหล่านี้มักจะได้ยินอยู่เสมอตามหอศิลป์ หรือพิพิธภัณฑ์ เป็นการพูดด้วยความหัวเสียระหว่างที่กำลังทำความเข้าใจงานยาก ๆ บางทีก็พูดแบบติดตลก เช่น "รูปนี้เป็นรูปวัวกินหญ้า แต่หญ้า

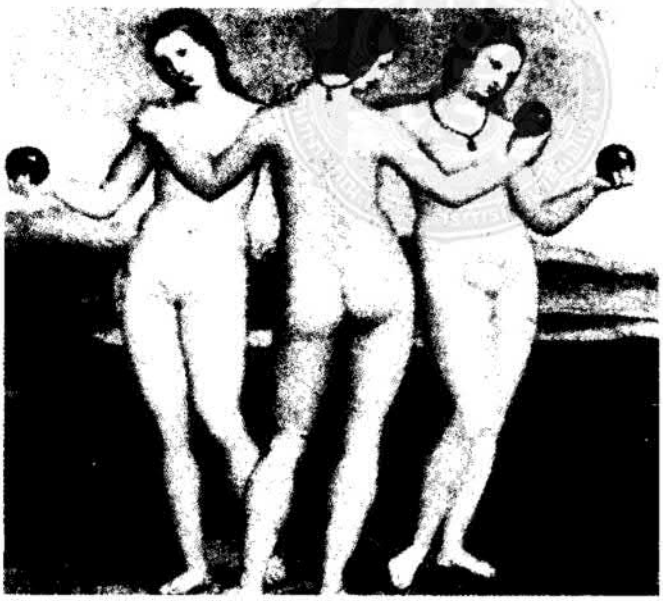
๒๖. ซีเมอร์ ลิปตัน. **Cerberus** ค.ศ. ๑๙๔๗

หมดแล้ว วัวจึงกลับไปเข้าคอก" **(It looks like a picture of a cow eating grass but the grass is gone and the cow went back to the barn.)** หรือกับงานประติมากรรมอิสระบางชิ้น ก็มีคนคิดว่าเป็นรูป "หมากัดขาที่โผล่จากกางเกงไปรษณีย์" **(Dog taking bite out of a mailman's pants leg.)** คำพูดเหล่านี้ชี้ให้เห็นถึงแรงกดดันภายในซึ่งมีอยู่ในบุคคลทั่ว ๆ ไป คล้ายกับที่มักพูดกันว่า "ดูเหมือน...รู้สึกเหมือน...ทำให้นึกถึง..." เป็นการพูดขณะที่จิตกำลังปะทะกับวัตถุ ที่เจ้าตัวไม่สามารถโต้ตอบได้ จึงเกิดความขัดแย้งระหว่างการรับรู้อันสับสนกับประสบการณ์เดิมที่มีอยู่

คนทั่วไปจึงนิยมใช้ทฤษฎีเหมือนจริง สำหรับตั้งสมมติฐานเพื่อตีความ ทั้ง ๆ ที่ไม่เคยได้ยินคำว่า **mimesis** มาก่อนเลย ทฤษฎีนี้กล่าวว่า ผลงานศิลปะจะต้องดูแล้วเหมือนหรือคล้ายกับสิ่งที่เคยเห็น เคยประสบ เคยได้ยิน หรือเคยอ่านมาก่อน คนเหล่านี้จะพยายามค้นหาสิ่งที่เป็นรูปเป็นร่างซึ่งใกล้เคียงกับประสบการณ์ของตน จะเห็นได้ว่า เมื่อเปรียบเทียบคนเหล่านี้กับผู้ที่ได้ศึกษาเรื่องการวิจารณ์มาก่อน คนพวกนี้จะไม่มีความพร้อมและโอกาสที่จะวิจารณ์งานศิลปะได้ดีเลย เนื่องจากพยายามที่จะตีความก่อนการวิเคราะห์ให้ถ่องแท้เสียก่อน ปฏิกิริยาทางคำพูดที่บอกว่า "ดูเหมือน..." "ทำให้นึกถึง..." ดู ๆ ไป ก็มีความถูกต้องอยู่บ้าง แต่รู้สึกจะเกินความจริงและเข้าใจยากเกินไป ทั้งนี้เป็นเพราะตนเองยังไม่ได้ค้นหาประสบการณ์ต่าง ๆ อย่างมีระบบ และยังไม่ได้ดูผลงานนั้นอย่างจริงจัง แม้แต่ครูศิลปะเองก็ชอบพูดกันอยู่บ่อย ๆ

การวิเคราะห์ว่า ประติมากรรมชิ้นนั้นดูเหมือนรูปหมากัดไปรษณีย์ **(look like a dog biting a mailman)** ถ้าสมมติฐานนี้เป็นที่พอใจของผู้พูดอย่างแท้จริง ก็แสดงว่าบุคคลผู้นั้นยอมรับว่าตนเองไม่มีความสามารถเพียงพอที่จะหาความหมายได้ดีกว่านี้ จึงต้องหันมาใช้วิธีพูดว่า "ดูเหมือน..." ซึ่งง่ายและรวดเร็วดี

๒๗. พีเตอร์ พอล รูเบนส์, **การตัดสินของ Paris** ค.ศ. ๑๖๓๘



๒๘. ราฟาเอล.**นางฟ้าทั้งสาม** ค.ศ. ๑๕๐๐ ได้รับอนุญาตจาก Musée de Chantilly; Ektachrome, Giraudon, Paris

ตีความผลงาน (สตรีแห่งอาวิญญอง)

เมื่อตอนที่แล้ว เราใช้ผลงานสตรีแห่งอาวิญญองของปิกัสโซ เป็นตัวอย่างสำหรับวิเคราะห์รูปแบบ คราวนี้ลองกลับมาดูงานนี้กันต่ออีก งานชิ้นนี้ไม่ได้เน้นเรื่องความงามของสตรี (ต่างกับงานของ *รูเบนส์* ชื่อ การตัดสินของ Paris และของ*ราฟาเอล* ชื่อ นางฟ้าทั้งสาม) หรือความชำนิชำนาญในการเกลี่ยสีหรือการใช้แสงแต่อย่างใด ซึ่งเราจะเห็นว่าทั้งสีและรูปร่างดูแล้วไม่ทำให้เกิดความรู้สึกเพลิดเพลินเลย หรือจะดูว่าเป็นงานประเภทมัณฑนศิลป์ที่มีความหมายตื้น ๆ ก็คงไม่ได้ ความจริงแล้วรูปนี้เป็นรูปแบบแสดงสัญลักษณ์ของความคิดนั่นเอง ถ้าเปรียบกับความคิดต่าง ๆ ที่มีมาในประวัติศาสตร์ งานชิ้นนี้ก็จัดว่าแสดงออกถึงความคิดที่เป็นต้นแบบได้ทีเดียว ลองมาตั้งสมมติฐานกันจากรูปคนกลางด้านซ้ายมือในภาพ ซึ่งดูแล้วเหมือนรูปอนุสาวรีย์ที่มีฐานไม่มั่นคง ราวกับกำลังจะล้มลงมา งานชิ้นนี้คงเกี่ยวข้องกับความคิดของการล้ม **(idea of falling)**

๒๕. ปาโบล ปิกัสโซ. สตรีแห่งอาวิญญอง ค.ศ. ๑๙๐๗

เราได้เห็นแล้วว่าศิลปินใช้สีขาวตัดเส้นลำตัวของรูปคนที่อยู่ตรงกลาง ซึ่งในอดีต ภาพคนบนแจกันของกรีกก็ใช้สีขาวตัดเส้นเช่นกัน โดยเฉพาะกับรูปคนสีดำ ซึ่งเป็นที่นิยมกันตั้งแต่ศตวรรษที่ ๖ ก่อนคริสตกาล ใบหน้าของคน ๒ คนกลางไม่ได้แสดงความรู้สึกอะไร ดวงตาเบิกกว้าง เหมือนรูปประติมากรรมและรูปเขียนบนแจกันของกรีก โดยเฉพาะคนกลางมีลักษณะใกล้เคียงกับรูป **venus anadyomene** ของ *เจ.เอ.ดี. แองกร์* ค.ศ. ๑๗๘๐ – ๑๘๖๗ อันเป็นแนวคิดเกี่ยวกับความงามของสตรีซึ่งมีมาแต่โบราณ ตั้งแต่สมัยเมดิเตอร์เรเนียน ซึ่งเป็นที่มาของอารยธรรมตะวันตก

๓๐. เจ.เอ.ดี. แองกร์. **Venus Anadyomene** ค.ศ. ๑๘๔๕

๓๑. ภาพขยายรายละเอียดผลงานของปีกัสโซ

๓๒. ภาพสตรีบนแจกันแอมโฟราของกรีก

ที่ปิกัสโซมีความรู้สึกชื่นชอบที่ลึกซึ้งอยู่ หลักฐานอีกอย่างหนึ่ง ก็คือ ทรงผมแบบกรีกของรูปกลาง ส่วนรูปคนยืนอีก ๒ คน ดูแล้วไม่ใช่ชาวตะวันตก แต่เป็นอัฟริกัน หรือเปรู หรือไม่ก็เม็กซิกัน ยุคก่อนโคลัมเบีย เขียนด้วยเส้นตรง แทนที่จะเป็นเส้นโค้ง และเขียนขึ้นด้วยจุดมุ่งหมายที่ต่างจาก รูป ๒ คนกลาง ขณะเดียวกันคนขวามือตอนบนดูน่าเกลียดมาก ส่วนคนซ้ายมือก็มีขาไม่เหมือนผู้หญิง และไม่ได้เป็นชาวตะวันตก ถึงตอนนี้เราจะพบว่าปิกัสโซตั้งใจจะนำเอาความเป็นตะวันตกและไม่เป็นตะวันตกมาจัดไว้ด้วยกัน และแสดงถึงการล้มของเผ่าพันธุ์ตะวันตก รูป ๒ คนกลางมีความงามตามแนวคลาสสิค จะดูขัดแย้งกับรูปคนอื่นอีก ๒ คนที่เหลือ ส่วนคนนั่งทางขวามือส่วนล่างมีศีรษะไม่เป็นชาวตะวันตก

ลักษณะอันนิ่มนวลแบบคลาสสิคดูแล้วขัดกับลักษณะเด่นของแบบดั้งเดิม **(primitive)** ขณะเดียวกันการล้มของแบบคลาสสิคก็คือ การล้มของวัฒนธรรม

มีนักประวัติศาสตร์บางคนบอกว่า ภาพนี้เดิมทีปิกัสโซตั้งใจจะเขียนเป็นรูปทิวทัศน์ มีรูปหญิงเปลือย ผลไม้ ดอกไม้ และสัญลักษณ์ของความตาย ล้อมรอบรูปทหารเรือ แต่ผลปรากฏว่าเมื่อเขียนเสร็จแล้ว ไม่เป็นไปตามแผนที่วางไว้ ขอให้ระลึกไว้เสมอว่าการตีความ ไม่จำเป็นต้องเป็นไปตามความตั้งใจของปิกัสโซเสมอไป เพราะจะทำให้ไขว้เขวตามศิลปินไปด้วยได้ง่าย จึงต้องวิเคราะห์ตีความกันตามที่เห็นจริง ๆ จากผลงาน ซึ่งอาจจะเป็นความหมายที่ปิกัสโซไม่เคยคิดมาก่อนก็ได้

การล่าเมืองขึ้นในอัฟริกาของยุโรป ยุติลงแล้วตั้งแต่ ค.ศ. ๑๙๐๗ ก่อนสงครามโลกครั้งที่ ๑ อย่างน้อยที่สุดงานของปิกัสโซก็ช่วยคาดคะเนเหตุการณ์ทางการเมืองและวัฒนธรรมไว้ล่วงหน้าถึง ๔๐ ปี ถ้าการตีความและการวิเคราะห์ครั้งนี้ถูกต้องก็แสดงว่างานชิ้นนี้มีคุณค่าต่อความคิดทางประวัติศาสตร์พอ ๆ กับคุณค่าทางการพัฒนารูปแบบทางศิลปะ

ขั้นตัดสิน (EVALUATION OR JUDGEMENT)

การตัดสินเป็นการประเมินค่างานศิลปะชิ้นหนึ่งเพื่อจัดอันดับ โดยการวิเคราะห์เปรียบเทียบกับงานชิ้นอื่น ๆ ที่อยู่ในกลุ่มเดียวกัน ว่ามีคุณค่าทางศิลปะและสุนทรียศาสตร์มากน้อยกว่ากันเพียงใด การวิจารณ์เพื่อตัดสินค่อนข้างจะไม่มีความจำเป็นเลย ถ้าการตีความได้ผลเป็นที่น่าพอใจแล้ว อย่างไรก็ตาม เพื่อสร้างแรงจูงใจบางประการ จึงจำเป็นต้องมีการจัดอันดับผลงานขึ้น เช่น กรณีที่พิพิธภัณฑ์มีเงินจำนวนจำกัดในการจัดหาผลงานศิลปะมาไว้ในพิพิธภัณฑ์ กรรมการและฝ่ายการเงินจะพยายามซื้อผลงานที่ตัดสินแล้วว่ามีคุณค่าและความสำคัญ ปัญหาเช่นนี้ก็เกิดขึ้นกับผู้ที่ชอบสะสมงานศิลปะเช่นกัน คนเหล่านี้จะพยายามซื้อผลงานที่ตนเองชอบ แต่ถ้างานนั้นมีราคาแพง เขาจะประเมินก่อนว่างานที่ชอบนั้นมีคุณค่าภายในอยู่หรือไม่เพื่อประกอบการตัดสินใจ

จะพบว่าการตัดสินด้วยวิธีนี้เป็นการตัดสินค่าจากเหตุผลมากกว่าค่าทางสุนทรียศาสตร์ ทั้ง ๆ ที่เราต้องการให้งานนั้นมีค่าทางสุนทรียศาสตร์ทั้งต่อตัวเราและผู้อื่นด้วย

มีนักวิจารณ์อีกกลุ่มหนึ่งที่เรียกกันว่า นักสะสมของเก่า **(connoisseurs)** เป็นผู้มีความรู้เกี่ยวกับการตัดสินค่างานเก่า ๆ อย่างงานสมัยเรนาซองส์ เป็นต้น โดยจะดูว่างานเก่านั้นเป็นของแท้หรือไม่ เช่น *บอทติชเชลลี่* เป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงและผลงานรู้จักกันทั่วไป เวลาตัดสินงานของศิลปินผู้นี้จึงต้องดูให้แน่ใจว่าเป็นงานของเขาจริง ๆ ถ้าแน่ใจว่าใช่ ก็ต้องหาคำอธิบายให้ได้ว่างานชิ้นนั้นเป็นงานที่ดีพอและมีแบบอย่างเฉพาะของเขา ขณะเดียวกันก็ต้องรู้ว่านักสะสมและนักเล่นของเก่าเคยตัดสินไว้อย่างไรบ้าง

สำหรับกรณีศิลปะร่วมสมัย จะมีปัญหาแตกต่างออกไป การดูว่าเป็นของแท้หรือไม่จึงมิใช่ปัญหาที่สำคัญ ขณะเดียวกันข้อเท็จจริงเกี่ยวกับการทำงานของศิลปิน การนำออกแสดง การขาย และผู้เป็นเจ้าของ ก็เป็นที่รู้กันหมดอยู่แล้ว รวมทั้งข้อคิดเห็นเกี่ยวกับตัวศิลปินและผลงานก็มีให้ศึกษาอีกมากมาย อย่างไรก็ตาม สำหรับข้อคิดเห็นดังกล่าวก็ยังมีข้อจำกัดอยู่มาก เนื่องจากเกิดขึ้นในระยะเวลาอันสั้น และอีกประการหนึ่งที่นักสะสมหรือผู้อำนวยการพิพิธภัณฑ์ทำกันมาก ก็คือ อยากจะได้ผลงานดี ๆ ของศิลปินไว้ก่อนที่ศิลปินผู้นั้นจะมีชื่อเสียง เพราะต้องการให้ผลการวิจารณ์ตัดสินของตัวเองเป็นเครื่องพิสูจน์ว่าตนเองรู้คุณค่างานก่อนที่คนอื่น ๆ จะรู้ คล้าย ๆ กับลักษณะของการเดิมพัน ศิลปะสมัยใหม่จึงเป็นของเล่นที่ใช้สำหรับการคาดการณ์มากกว่าใช้เป็นเครื่องพิสูจน์ความรู้ทางศิลปะ นับว่าเป็นกีฬาที่ตื่นเต้นกับการได้เล่นของเก่าและการสะสมงานศิลปะ แทนที่จะเป็นความตื่นเต้นที่ได้รู้ค่าทางสุนทรียศาสตร์ของผลงาน อันเป็นผลให้งานศิลปะกลายเป็นวัตถุทางการค้า ซึ่งมีราคาขึ้นลงได้ จนถึงขั้นมีการเก็งกำไรกัน กลอุบายในการควบคุมราคาก็เกิดตามมา โดยมีตลาดซื้อขายแพร่หลายขึ้น และมีผู้จัดการภาวะการตลาดเพื่อหวังผลทางการเงิน ปรากฏการณ์เช่นนี้เรียกกันว่า การพิจารณาค่าทางสุนทรียศาสตร์แบบพิเศษ

แต่สำหรับสิ่งที่จะกล่าวต่อไปนี้ จะเป็นเครื่องมือพิจารณาหรือวิจารณ์หาค่าทางสุนทรียศาสตร์เท่านั้น คือ

๑. เปรียบเทียบกับงานเก่า

การวิจารณ์เพื่อประเมินค่าผลงานมีจุดที่น่าสนใจอยู่ว่า งานที่ต้องการวิจารณ์จะมีส่วนเกี่ยวข้องกับงานที่จะนำมาเปรียบเทียบอีกจำนวนมากมาย ศิลปินหนุ่ม ๆ และนักวิจารณ์มือใหม่มักชอบคาดคะเนคุณค่าของงานจากข้ออ้างอิงที่เพิ่งเกิดขึ้น ซึ่งเสนอความรู้ทางการสร้างสรรค์งานศิลปะอย่างแคบ ๆ เหตุที่เป็นเช่นนี้ก็เพราะว่านักวิจารณ์ผู้นั้นเชื่อมั่นว่า มีช่วงเวลาอยู่ระยะหนึ่งที่สำคัญที่สุดของประวัติศาสตร์งานศิลปะนั้น ๆ ดังนั้นเมื่อมีเหตุการณ์ใดเกิดขึ้นก่อนหรือหลังช่วงเวลานั้นก็ต้องแยกพิจารณาออกไปต่างหาก และปรากฏว่ามีคนเป็นจำนวนมากที่ตัดสินงาน

ด้วยแนวคิดเช่นนี้ ซึ่งทำให้ข้อยืนยันคุณค่าต่าง ๆ ทางศิลปะมีเงื่อนไขตามช่วงเวลาที่ใช้อ้างอิง ด้วยเหตุนี้ ถ้าเราต้องการตัดสินงานกันอย่างจริงจัง สิ่งที่สำคัญก็คือ ความเหมาะสมของข้อความหรือคำพูดที่ใช้ประเมินค่า กับเวลาและสถานที่ที่ใช้ในการตัดสินครั้งนั้น

เรารู้กันอยู่แล้วว่า การสร้างสรรค์งานศิลปะมีต่อเนื่องกันจากอดีตถึงปัจจุบันประมาณ ๒,๐๐๐ ปี ผลงานแต่ละยุคก็มีช่วงห่างกันมากมาย การนำเอาประวัติศาสตร์มาอ้างไม่ใช่เพื่อแสดงว่าการวิเคราะห์ตัดสินนั้นเป็นเรื่องลำบาก แต่เพียงเพื่อให้นักวิจารณ์เห็นความสำคัญและความจำเป็นที่จะต้องทำความคุ้นเคยกับแบบอย่างต่าง ๆ ทางศิลปะที่มีอยู่มากมายเท่าที่สามารถจะทำได้ เพราะความก้าวหน้าด้านการแลกเปลี่ยนสื่อสารทางศิลปะในปัจจุบัน มีส่วนทำให้ผลงานทั้งที่เลียนแบบและสร้างสรรค์ กระจัดกระจายอยู่ทั่วไปตลอดระยะเวลาอันยาวนานในประวัติศาสตร์ อย่างที่*ออสเตร มอลรอกส์* กล่าวไว้ในหนังสือชื่อ "พิพิธภัณฑ์ไร้ผนัง" ว่า การสร้างสรรค์งานศิลปะในปัจจุบัน มีเงื่อนไขจากข้อเท็จจริงอย่างหนึ่ง คือ ศิลปินผู้สร้างสรรค์ทุกคนล้วนแต่ได้เห็น งานสลักหินของชาวทะเลใต้ รูปคนของหมู่เกาะ **Cyclades** ภาพปูนเปียกของโรมัน งานปอมปอาร์ต และงานประติมากรรมประดับวิหารของอินเดีย การที่นักวิจารณ์ตัดสินงานของศิลปินเหล่านั้นโดยใช้เกณฑ์ศิลปะที่ตนเองคุ้นเคย จากกลุ่มเดียว แหล่งเดียว หรือยุคเดียว ถือว่ามีข้อจำกัดทางการวิจารณ์เกินไป

เป็นเรื่องปกติสำหรับการพิจารณาภาพเหมือน ภาพคน หรือภาพทิวทัศน์ จะต้องนำไปเปรียบเทียบกับงานที่สร้างจากเป้าหมายคล้าย ๆ กันในอดีต เช่นเดียวกันกับการพิจารณาอาคารโบสถ์ หรือตึกของราชการ ยังมีความจำเป็นต้องรู้จักรูปแบบและประเภททางสถาปัตยกรรมที่เกิดจากการคิดค้นของคนสมัยใหม่ว่าต่างไปจากอดีตอย่างไร เพื่อจะได้ตัดสินค่าและความสำเร็จของงานยุคใหม่ได้อย่างสมบูรณ์ เราทราบกันดีอยู่แล้วว่า การพัฒนาด้านเทคโนโลยีและรูปแบบการดำเนินชีวิต ทำให้แนวคิดทางสถาปัตยกรรมเปลี่ยนแปลงไปจากอดีต เราจะรู้ได้ว่าสถาปัตยกรรมบ้านกระจก ของ *ฟิลิป จอห์นสัน* เป็นงานร่วมสมัยที่เด่นชิ้นหนึ่งได้ ก็ต่อเมื่อเรามีความเข้าใจเรื่องเคหสถานประเภทที่อยู่อาศัย เวลาตัดสินคุณค่าก็ไม่ได้พิจารณาเฉพาะโครงสร้างกระจกและกรอบเหล็กเท่านั้น แต่ต้องดูไปถึงเงื่อนไขการเปลี่ยนแปลงทางสังคม จากสังคมปิดมาเป็นสังคมเปิดด้วย

สถาปัตยกรรมสาธารณะ เช่น ตึกรัฐสภา ศาลากลาง มักสร้างตามแบบโบราณเพื่อจุดประสงค์ต่าง ๆ กันไป เช่น สร้างตามแบบวิหาร พระราชวัง ป้อม เป็นต้น กรณีที่เราไม่รู้จุดประสงค์ของอาคารเหล่านั้น การวิเคราะห์ค่าเพื่อตัดสินจะวิเคราะห์ที่ประโยชน์ใช้สอยของอาคารนั้น โดยรูปแบบของอาคารจะต้องสัมพันธ์กับกิจกรรมใช้สอยภายในตัวอาคารและบริเวณรอบ ๆ จะได้แบบมาจากวิหารกรีกและโรมัน ให้ความรู้สึกแบบโบราณ แล้วดัดแปลงใช้ให้เป็นอาคาร

สมัยใหม่ และเดี๋ยวนี้เราก็รู้ดีว่าอาคารแบบนั้นแต่เดิมใช้เป็นอนุสรณ์ของเทพเจ้าให้ชาวเอเธนส์เคารพบูชา ไม่ได้ใช้เป็นธนาคารดังที่ปรากฏอยู่ในสังคมอุตสาหกรรมอย่างปัจจุบัน

ดังนั้น เกณฑ์ทางสถาปัตยกรรม ควรแสดงออกอย่างตรงไปตรงมาตามช่วงเวลาที่ก่อสร้างมันขึ้นมา แต่ไม่ได้หมายความว่าอาคารนั้นจะต้องสะท้อนแนวคิดของคนส่วนใหญ่ที่ร่วมสมัยอยู่ นอกจากนั้นจะต้องเป็นตัวอย่างงานด้านเทคโนโลยีและด้านศิลปะของยุคสมัยไปพร้อม ๆ กันด้วย

อีกแง่หนึ่ง เราอาจจะกำหนดเกณฑ์เชิงลบก็ได้ว่า ไม่ควรเสนอรูปแบบของอาคารตามยุคสมัย แต่ควรเสนอรูปแบบตามลักษณะเฉพาะที่มันเป็นอยู่ ยกตัวอย่างง่าย ๆ ก็คือ อาคารแบบโกธิคที่สร้างในปัจจุบัน ไม่ควรใช้เหล็กหรือคอนกรีต เนื่องจากลักษณะเฉพาะของอาคารโกธิคในอดีต ไม่ได้เป็นเช่นนั้น

ดูจะเป็นเรื่องการขัดแย้งกันเอง ถ้าจะกล่าวว่าการประเมินค่างานศิลปะจะต้องมองถึงความสัมพันธ์ที่มีกับงานในอดีต ขณะเดียวกันก็ต้องมีความสอดคล้องกับความต้องการของยุคสมัยด้วย ความจริงแล้วไม่มีอะไรขัดแย้งกันเลย เพราะการเปรียบเทียบกับงานในอดีต ไม่ได้หมายถึงการลอกเลียนแบบอดีต แต่เป็นการเปรียบเทียบแนวทางที่เคยมีมาในอดีตเท่านั้น ดังนั้น การตัดสินหรือประเมินค่าควรตั้งอยู่บนพื้นฐานต่อไปนี้

๑) หาความสัมพันธ์ของผลงานกับงานที่คล้าย ๆ กันในแง่ต่าง ๆ ด้วยความพินิจพิเคราะห์เท่าที่จะทำได้

๒) ค้นหาเป้าหมาย หรือประโยชน์ของผลงาน

๓) แยกแยะข้อแตกต่างของงานชิ้นนั้นกับงานในอดีต

๔) หาความสัมพันธ์ระหว่างความต้องการและความสอดคล้องกับยุคสมัยที่ปรากฏในผลงาน

ความรู้ทางประวัติศาสตร์ทำให้เรามีอิสระจากอดีต มากกว่าทำให้เราเป็นทาสของอดีต

การเขียนภาพคนเหมือน เป็นที่รู้กันอยู่แล้วว่าคือการบันทึกภาพในอดีต บางครั้งก็ทดแทนด้วยการถ่ายภาพ โดยมีความรู้ทางทฤษฎีจิตวิทยาและบุคลิกภาพเป็นเงื่อนไขที่มีอิทธิพลต่อการรับรู้รูปคนที่นั่งเป็นแบบอยู่ เราต่างก็ยอมรับภาพคนเหมือนรูปชายหนุ่มฝีมือ *บรอนซีโน* (ระหว่าง ค.ศ. ๑๕๐๒ – ๑๕๗๒) ขณะเดียวกันก็เข้าใจภาพเหมือนตัวเองสวมชุดราตรี ของ*มักซ์ เบคมันน์* (ระหว่าง ค.ศ. ๑๘๔๔ – ๑๙๕๐) ภาพคนเหมือนทั้งสองภาพต่างก็มีเรื่องราวของตนเอง ภาพของ *บรอนซีโน* แสดงถึงชายหนุ่มที่มีความสง่าและเป็นตัวของตัวเอง ลักษณะของผิวเนื้อ เสื้อผ้า และสิ่งก่อสร้างรอบ ๆ เขียนด้วยความประณีตละเอียดอ่อน มือที่เท้าสะเอวอยู่ก็บรรจงเขียนออกมาได้อย่างยอดเยี่ยม สำหรับภาพของ*เบคมันน์* เป็นการแสดงออกถึงลักษณะเฉพาะตัวของศิลปิน เป็นภาพชายที่สูงอายุกว่าภาพแรก แสดงถึงความมีประสบการณ์ของคน ๆ หนึ่งที่มองโลกในแง่

๓๓. บรอนซีโน (อาโญโล ดี คอซิโม ดี มาริโอโน).
ภาพเหมือนชายหนุ่ม ปลาย ค.ศ. ๑๕๓๕ – ๔๐

ไม่ดีงามนัก ถึงแม้ท่าทางของคนในภาพจะมีความสง่าอยู่บ้าง แต่เมื่อดูในส่วนรวมทั้งหมด จะพบว่าไม่มีการเน้นความงดงามเลย นอกจากนั้นทั้งเสื้อผ้าและมือที่คีบบุหรี่อยู่ ล้วนแต่แสดงออกถึงพลังที่รุนแรง แข็งกระด้าง มีความขัดแย้งราวกับจะระเบิดออกมา *ภาพของบรอนซีโน* แสดงออกถึงภาวะภายในของจิตใจน้อยมาก แต่*ภาพของเบคมันน์* แสดงออกได้อย่างชัดเจน โดยเฉพาะที่ปากแสงตกกระทบบนใบหน้า และความคมชัดอย่างเกินความจริงที่ศีรษะ *ภาพชายหนุ่มของบรอนซีโน* มีลักษณะเฉพาะที่แสดงความหมายของวัยหนุ่มที่มีรูปร่างงดงาม ร่ำรวย แต่งกายประณีต มีสิ่งตกแต่งรอบ ๆ ตัวอันสง่างาม มือถือหนังสือ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของความมีปัญญาในทัศนะของสมัยเรนาซองส์ ส่วนภาพผู้ชายของ*เบคมันน์* มือคีบบุหรี่ อันเป็นสัญลักษณ์ของสังคมสมัยใหม่ที่มอมเมา มีแรงปรารถนาที่จะเป็นตัวของตัวเอง มีความมั่นใจทางสังคม และมีความสุขุมเยือกเย็น

๓๔. มักซ์ เบคมันน์. **ภาพตัวเองสวมชุดราตรี ค.ศ. ๑๙๒๗**

ยิ่งเข้าถึงงานของ*เบคมันน์* มากเท่าไร ก็ยิ่งเห็นว่างานนั้นอยู่ในระดับที่สูงมากขึ้นเท่านั้น คุณค่าของงานเต็มไปด้วยความรุนแรงต่างไปจากงานของ*บรอนซีโน* ทั้ง ๆ ที่งานทั้ง ๒ ชิ้นเป็นงานประเภทเดียวกัน **(the same type or genre)** อย่างไรก็ตาม การที่เราเอางานทั้ง ๒ มาเปรียบเทียบกัน ก็เพื่อค้นหาความหมายและพลังการแสดงออกของงานสมัยใหม่ด้วยการเปรียบกับงานเด่น ๆ ในอดีต และไม่ได้เป็นการค้นหาคุณค่าที่มีเหมือนกัน **(the same values)** แต่เป็นการค้นหาสมรรถนะที่ช่วยเสริมคุณค่าซึ่งงานทั้ง ๒ ต่างก็มีอยู่ **(the same capacity to support values)** ต่างหากการวิเคราะห์รูปแบบจะช่วยเปิดเผยให้รู้ว่า เทคนิคและการจัดภาพเป็นตัวที่ทำให้เกิดความหมายซึ่งเราสามารถค้นพบได้ ลักษณะเรียบ ๆ และสมบูรณ์ในงานของ*บรอนซีโน* เป็นสื่อทางสุนทรียได้เช่นเดียวกับลักษณะรุนแรง หยาบกระด้าง ในงานของ*เบคมันน์*

การเปรียบเทียบศิลปะร่วมสมัยกับงานในอดีต ควรพิจารณาในส่วนที่แตกต่างกัน แต่ถ้าใช้งานร่วมสมัยเหมือนกันมาเปรียบเทียบจะต้องระมัดระวังเป็นพิเศษ ให้เป็นงานที่มีแบบอย่างเหมือน ๆ กัน **(typologicaly similar)** ไม่ควรค้นหาความหมายที่มีเหมือนกัน แต่ให้เปรียบเทียบกันที่พลังสนับสนุนความหมายนั้น การเลือกเฟ้นงานที่จะนำมาเปรียบเทียบก็ต้องทำอย่างละเอียดถี่ถ้วน

๒. ประเมินค่าความเป็นต้นแบบ

ศิลปะสมัยใหม่ มีลักษณะต้นแบบที่หางานในอดีตมาเปรียบเทียบได้ยาก ไม่ว่าจะเป็นงานจิตรกรรม หรือประติมากรรม โดยเฉพาะงานบางชิ้นเกือบจะไม่มีงานชิ้นใดที่ใช้สื่อแบบเดียวกันเทียบเคียงได้เลย จึงต้องใช้เครื่องมืออีกอย่างหนึ่งตัดสิน นักวิจารณ์ที่ไม่ยึดประวัติศาสตร์ทางศิลปะ จะถือว่า การแหกคอก **(breakthrough)** คือเกณฑ์ที่เหมาะสม ทำนองเดียวกับการค้นพบทางวิทยาศาสตร์ เช่น การค้นพบความสมดุลของสสารและพลังงาน ในปัจจุบันความเข้าใจเช่นนี้ถือกันว่าเป็นเรื่องที่ทันสมัย มีความสมบูรณ์ในตัว และน่าสนใจ แต่ยังไม่ถึงกับจะเหมาะสมเลยทีเดียว เช่น ความคิดของ*โคเปอร์นิคุส** ซึ่งเข้ามาแทนความคิดของ*ปโตเลมี*** แต่ความคิดของ*นิวตัน**** เข้ามาแทนที่ความคิดของ*โคเปอร์นิคุส* สำหรับในศิลปะ ความคิดของ*เดอ คูนนิ่ง* เข้ามาแทนที่ความคิดของ*รูเบนส์* และ*โรเบิร์ต เราเชนเบิร์ก* เข้ามาแทนความคิดของ*เดอ คูนนิ่ง* ในที่นี้จะขอย้ำว่า ลักษณะของความก้าวหน้าทางความคิดดังกล่าวนั้นใช้ได้กับเทคโนโลยี แต่ใช้ไม่ได้กับศิลปะ เพราะในศิลปะเรายอมรับงานของ*รูเบนส์* และ*เดอ คูนนิ่ง* ได้โดยไม่จำเป็นต้องคำนึงถึงความก้าวหน้าในแต่ละช่วงเวลาการสร้างสรรค์เลย

ในเมื่อเราไม่สามารถหางานชิ้นอื่นมาเปรียบเทียบกับงานสมัยใหม่ได้ และขณะเดียวกันก็ไม่สามารถตัดสินงานกันที่ความก้าวหน้าได้เช่นกัน เราจึงจำเป็นต้องอาศัยการค้นพบใหม่ ๆ ที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงแบบอย่างทางศิลปะที่ปรากฏในผลงานนั้น ๆ แล้วตัดสินค่าได้โดย ๑) วิธีพรรณนา วิเคราะห์รูปแบบ และตีความ โดยไม่ต้องนำไปเปรียบเทียบกับงานในอดีต ๒) ให้ความสำคัญที่การตีความ แต่เป็นการตีความเพื่อชี้ให้เห็นการแก้ปัญหาทางศิลปะในผลงาน ไม่ใช่การตีความเพื่อหาความหมายจากสมมติฐานทางความคิดในผลงาน

---

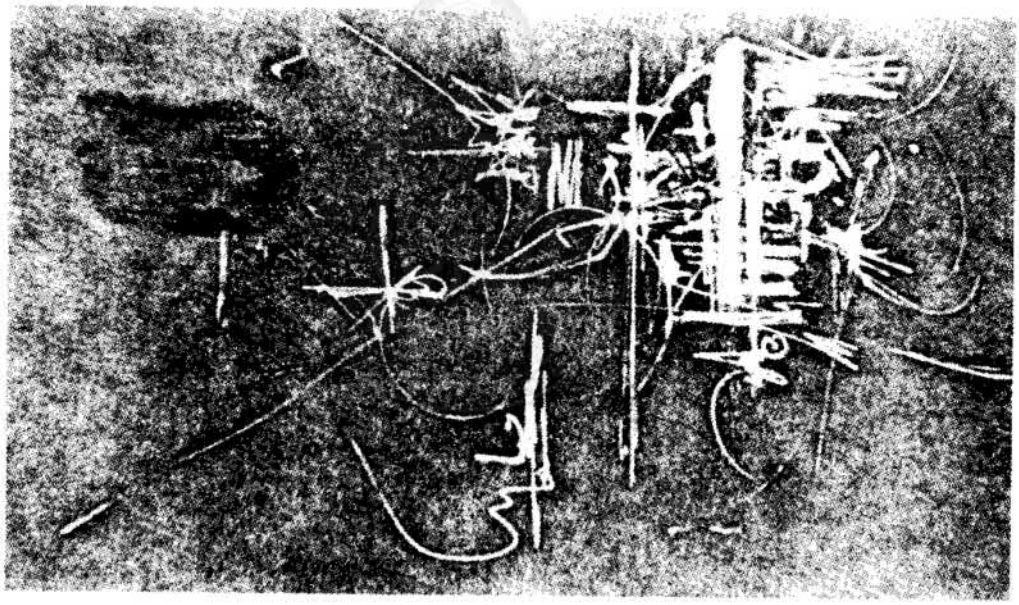
* พบว่าจักรวาลประกอบด้วย ดวงอาทิตย์ โลก ดวงจันทร์ และดาวเคราะห์ โดยมีดวงอาทิตย์เป็นศูนย์กลาง

** พบว่าจักรวาลประกอบด้วย โลก ดวงอาทิตย์ ดวงจันทร์ และดาวเคราะห์ โดยมีโลกเป็นศูนย์กลาง

*** พบว่าจักรวาลประกอบด้วย ดวงอาทิตย์ โลก ดวงจันทร์ และดาวเคราะห์ โดยมีดวงอาทิตย์เป็นศูนย์กลาง และดวงจันทร์เป็นบริวารของดาวเคราะห์ นอกจากนั้น ยังค้นพบแรงคุ้มครองเอกภพด้วย

ผลงานศิลปะที่ศิลปินสร้างสรรค์ได้แปลกและมีความเป็นต้นแบบมาก จะตีความและตัดสินได้ยาก ทั้ง ๆ ที่เป้าหมายและประโยชน์ของมันก็เป็นไปเพื่อสนองความเป็นมนุษย์เช่นกัน เพียงแต่ไม่ต้องอาศัยอดีตเป็นเครื่องวัดเท่านั้นเอง ความยุ่งยากดังกล่าวเกิดขึ้นจากการค้นพบสิ่งใหม่ทางการแสดงออกด้านศิลปะมากกว่า เช่น งานของ*ชอร์ช มาติเยอ* ใช้เป็นตัวอย่างของปัญหาได้เป็นอย่างดี ลักษณะของงานทำให้เกิดความสับสนมาก จะเอาไปเปรียบเทียบกับงานในอดีตก็ไม่มีงานของใครพอที่จะเทียบได้

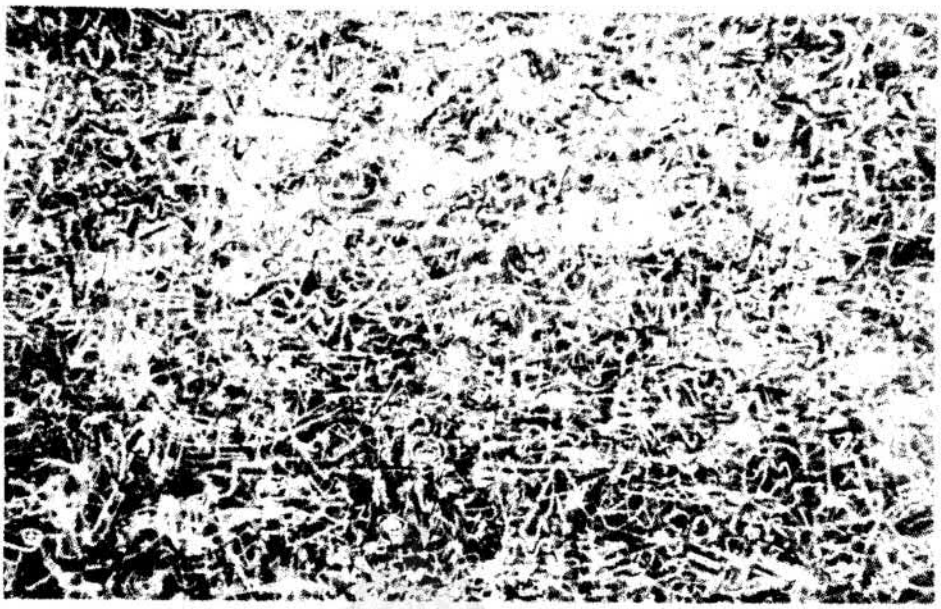
ลองเริ่มต้นด้วยการกำหนดการแก้ปัญหาทางศิลปะของ*มาติเยอ*ว่าคือการใช้ลักษณะเคลื่อนไหวของเส้น แสดงความสง่างามและความตื่นตาของคู่ร่ายรำ **(minuet)** หรือมิฉะนั้นก็คือการแสดงลีลาเคลื่อนไหวของเท้า และดาบของนักดาบ ผู้มีความชำนาญ ถ้าสมมติว่าปัญหาที่อ้างเหล่านี้ถูกต้อง ก็แสดงว่าศิลปินพยายามจะสร้างงานจิตรกรรมให้มีความรู้สึกเหมือนดนตรี



๓๕. ชอร์ช มาติเยอ. จิตรกรรม ค.ศ. ๑๙๕๒

๓๖. ชอง ออองตวน วาโต. **การลงเรือไปซีเธร่า** ค.ศ. ๑๗๑๗

เราต่างก็ทราบกันอยู่ว่า เส้นที่เคลื่อนไหวแสดงออกถึงแรงที่เคลื่อนที่ได้ เช่นเดียวกับที่คีตกวีเรียบเรียงเสียงประสานเพื่อแสดงออกถึงความรู้สึกนึกคิดต่าง ๆ ซึ่งโดยปกติแล้วเสียงธรรมดาจะไม่มีคุณสมบัติเช่นนั้น งานของศิลปินในอดีตที่พอจะนำมาเทียบเคียงกับของ*มาติเยอ*ได้ก็เห็นจะเป็นของศิลปินฝรั่งเศส ๒ คน คือ *วาโต* และ*ฟราโกนาร์ด* ในภาพชื่อ การลงเรือไปซีเธร่าของ*วาโต* ถึงแม้ภาพนี้จะดูไม่เหมือนกับงานจิตรกรรมของ*มาติเยอ*เลย ก็ให้ความรู้สึกคล้าย ๆ กันคือสนุกสนาน ร่าเริง ซึ่งชี้ให้เห็นว่า*วาโต*ประสพผลสำเร็จในการใช้จินตนาการ และการจัดภาพได้เช่นเดียวกับศิลปินรุ่นก่อนของศตวรรษที่ ๑๘ ส่วน*มาติเยอ*เป็นศิลปินผู้หนึ่งที่ทำงานแบบนามธรรมตามแนวของลัทธิเหนือจริง **(surrealism)** ด้วยวิธี **automatic writing** (เขียนเส้นโดยไม่มีการควบคุม) โดยการศึกษาจากงานของ *มาร์ก โทบี* ที่ขีดเขียนด้วยเส้นสีขาวและงานของ *เบรดเล่ย์ วอล์กเคอร์ ทอมลิน* ซึ่งเป็นจิตรกรอเมริกันร่วมสมัยกัน แต่การอ้างว่าศิลปินมีความสัมพันธ์กับศิลปินอื่นที่ร่วมสมัยกัน จะทำให้มองไม่เห็นความเป็นต้นแบบของผลงาน อย่างไรก็ตามงานของ*มาติเยอ*มีลักษณะเฉพาะตัวและงดงามอยู่แล้วอย่างไม่ต้องสงสัย เป็นความงดงามของการแก้ปัญหาทางศิลปะที่มีแนวเรื่อง **(theme)** สอดคล้องกับชีวิตประจำวัน และศิลปินก็มีความเพลิดเพลินกับการแสดงออกที่รวดเร็วของตน ขณะเดียวกันดูเหมือนจะไม่ได้รับความสนใจจากผู้ดูเลย จึงตัดสินได้ว่างานชิ้นนี้ประสบความสำเร็จในการแก้ปัญหาความเป็นต้นแบบ



๓๗. มาร์ก โทบี. **รอยขีดเขียนบนระนาบ** ค.ศ. ๑๙๕๐

และการแสดงลักษณะพิเศษเฉพาะตัว แต่ยังไม่เพียงพอที่จะทำให้ผู้ดูเห็นจริงเห็นจังด้วยเพราะไม่สามารถเข้าถึงความคิด อารมณ์ และจินตนาการของผู้ดูได้นั่นเอง

ถ้าการประเมินค่าผลงานของ*มาติเยอ*ครั้งนี้ใช้ได้ เราจะพบว่าเป็นงานที่มีเทคนิควิธีอันเหมาะสม มีความเป็นต้นแบบ และประสบความสำเร็จในการแก้ปัญหาทางศิลปะ แต่ยังไม่ถึงขั้นสูงสุด ซึ่งเป็นที่แน่นอนอยู่แล้วที่ศิลปะไม่จำเป็นต้องเป็นงานมีความสำคัญและเป็นงานชิ้นเยี่ยมเสมอไป อย่างไรก็ตามสิ่งที่นักวิจารณ์จะต้องทำก็คือ ค้นหาค่าทางสุนทรียศาสตร์อันเกิดจากการแก้ปัญหา ทั้งคุณค่าทางศิลปะ **(artistic meanings)** และความเหมาะสมกับสมัย **(contemporary human relevance)**

สำหรับกิจกรรมที่ไม่เกี่ยวกับศิลปะ มักจะตั้งค่าความเป็นต้นแบบไว้สูง โดยเฉพาะอย่างยิ่งทางวิทยาศาสตร์ เมื่อเกิดลักษณะต้นแบบขึ้น ความเชื่อถือในความรู้ก็ตามมา ในสมัยเรนาซองส์ มีเกณฑ์การวิจารณ์อยู่เกณฑ์หนึ่งคือ "การค้นพบสิ่งใหม่" **(invention)** หมายถึงความสามารถในการสร้างสรรค์รูปแบบขึ้นใหม่ หรือการสร้างรูปแบบทางประเพณีที่ไม่ซ้ำแบบใคร นอกจากนั้นก็มีบางยุคสมัยในประวัติศาสตร์ที่ถือว่าการทำตามแบบที่ตกทอดกันมามีคุณค่า แต่สำหรับสมัยนี้จะยกย่องความเป็นต้นแบบมากกว่าสมัยใด ๆ ในประวัติศาสตร์ แม้แต่ในโรงเรียนก็จะให้รางวัลผลงานที่มีลักษณะเป็นต้นแบบ เด็กที่มีแนวโน้มจะลอกเลียนแบบจะไม่ได้รับการส่งเสริม ลักษณะของความเป็นต้นแบบในทางศิลปะกินความไปถึงการเปลี่ยนแบบอย่างได้รวดเร็วด้วย และยังสะท้อนให้เห็นแนวโน้มทางสังคมการค้าที่ชอบเปลี่ยนแบบอย่าง

รูปแบบ และปฏิวัติหลักการต่าง ๆ เพื่อเพิ่มยอดขายสินค้าของตน ซึ่งตรงข้ามกับแนวคิดของสถาปนิกปัจจุบันคนหนึ่งคือ *มิส วาน เดอร์ โรห์* ที่กล่าวว่า ผมอยากทำให้ดีมากกว่าทำให้เป็นต้นแบบ **(I would rather be good than original)**

จะพบว่า ความเป็นต้นแบบไม่ใช่เกณฑ์ตัดสินที่ดีที่สุดทางการวิจารณ์ศิลปะ จากผลงานและการทำงานอันยาวนานของ*ปีกัสโซ*แสดงถึงการคิดค้นเนื้อหาใหม่ ๆ แบบอย่างใหม่ ๆ และเทคนิคใหม่ ๆ ซึ่งอาจจะมีอิทธิพลต่อแนวคิดสมัยใหม่อย่างมาก การคิดค้นอะไรใหม่ ๆ ออกมาเช่นนี้เป็นลักษณะเฉพาะของศิลปินคนหนึ่ง ที่นับว่าเป็นตัวอย่างของวงการศิลปะสมัยใหม่ที่เห็นได้ชัดเจนทีเดียว ความจริงแล้วการตัดสินงานของ*ปีกัสโซ*ต้องประเมินกันที่ค่าทางสุนทรียศาสตร์ แต่ดูเหมือนความมีชื่อเสียงของ*ปีกัสโซ*จะเข้าไปแทรกแซงการวิจารณ์อยู่เสมอ จะเห็นว่างานที่เคยยกย่องกันว่ามีลักษณะต้นแบบสูงมาก่อน คนรุ่นหลังในปัจจุบันกลับยอมรับกันน้อยลง อย่างไรก็ตาม ความคิดเห็นทำนองนี้อาจจะยังไม่เหมาะที่จะกล่าวในปัจจุบันก็ได้ เพราะปัจจุบัน ลักษณะความเป็นต้นแบบ ยังเป็นเงื่อนไขหนึ่งที่ใช้สำหรับการวิจารณ์เพื่อการตัดสินอยู่

ศิลปกรรมอียิปต์และไบเซนไทน์ยืนยาวอยู่ได้นับเป็น ๑,๐๐๐ – ๑,๕๐๐ ปี ปัจจุบันถือกันว่าผลงานเหล่านั้นเป็นงานของทาส ซึ่งไม่มีการปรับปรุงการแสดงออกของตนเอง มีแต่จะทำจำเจอยู่อย่างนั้น จึงไม่มีค่าทางการเปลี่ยนแปลงอยู่เลย การที่เรามุ่งคุณค่าไปที่ "ความเป็นต้นแบบ" ก็เพราะเราต้องการเป็นเจ้าของงานชิ้นสุดท้ายนั่นเอง และคงเป็นเรื่องที่แปลกมาก ถ้าศิลปะไม่จำเป็นต้องสนองตอบอิทธิพลของวัฒนธรรมที่ตกทอดมาจากอดีต นักวิจารณ์ก็คงต้องมีอาชีพเป็นนักเยาะเย้ยถากถางไปโดยปริยาย เพราะมุ่งถามหาแต่งานที่มีลักษณะเป็นต้นแบบเท่านั้น ความจริงลักษณะความเป็นต้นแบบ ก็ไม่ใช่สิ่งที่แปลกประหลาดอะไร เป็นเพียงปรากฏการณ์ใหม่ ๆ อย่างหนึ่งที่เข้ามาปะทะกับเรามากกว่าจะทำให้เรางุนงงสงสัย โดยเนื้อแท้แล้วเราจะใช้ศิลปะเป็นเครื่องหลีกหนีความซ้ำซาก อย่างที่เคยพูดไว้ในงานของ*มาติเยอ* และการวิจารณ์ก็ต้องแยกแยะให้เกิดการยอมรับกันตามนั้น ทั้งนี้เพื่อหลีกเลี่ยงความจำเจและประสบการณ์ที่เหมือนเดิมของผู้ดู ด้วยเหตุนี้ผู้ดูจึงไม่ควรงุนงงเมื่อได้พบกับผลงานศิลปะที่แสดงลักษณะอันเด่นชัดและการแสดงออกที่ดียิ่ง

๓. เทคนิคและฝีมือ

ฝีมือ เทคนิค ความชำนาญ และการใช้วัสดุ ในการสร้างสรรค์งานศิลปะมีบทบาทอย่างไรกับการวิจารณ์ คำตอบควรจะเริ่มต้นจากคำกล่าวที่ว่า "ศิลปะคือการทำ" **(art is making)** ซึ่งในภาษากรีก ใช้คำว่า **techne** โดยไม่แยกว่า ทำ งานศิลปะ หรือ งานฝีมือ แนวคิดที่กล่าวกันว่า ศิลปะไม่ใช่ความคิดในการสร้างรูปแบบด้วยวัสดุและเทคนิคต่าง ๆ นับว่าคลาดเคลื่อนมาก ก่อให้เกิดความเห็นผิด ๆ ทางการศึกษาด้านสุนทรียศาสตร์และการวิจารณ์ศิลปะมานับเป็นเวลาหลายร้อยปีแล้ว

โดยพื้นฐาน เราเข้าใจกันอยู่แล้วว่า ศิลปะ คือ การทำ หรือการสร้างรูปทรง **(making or forming)** จุดนี้นับว่าเป็นจุดสำคัญอย่างหนึ่งของการวิจารณ์ศิลปะ กล่าวคือ การทำ และการสร้างรูปทรง ทำให้ความคิดเกิดการรวมตัวกันโดยอาศัยวัสดุต่าง ๆ หลังจากนั้นเราก็นำเอาความคิดนั้นมาศึกษา ในแง่ของประโยชน์และการแสดงออก

แต่เดิม การวิเคราะห์เทคนิคทางศิลปะ เป็นประเด็นหนึ่งที่มีความสำคัญต่อการวิจารณ์ศิลปะ เราจะรู้ว่าผลงานนั้นทำเสร็จได้อย่างไร ก็ต้องตัดสินกันที่คุณค่าทางเทคนิคและความงามของผลงาน ทั้งฝีมือและเทคนิคต่างก็มีค่าทางสุนทรียศาสตร์แฝงอยู่ ทั้งคู่จึงเป็นหัวข้อที่ต้องมีการวิเคราะห์ตัดสิน ในศิลปะ เทคนิคไม่ได้เป็นเพียงกระบวนการทำ แต่เป็นผลที่เกิดจากการกระทำอีกด้วย ในกิจกรรมอื่น ๆ เทคนิคจะเป็นเรื่องเฉพาะของตัวเอง เช่น ในกีฬา นักกีฬาจะได้รับคำชมเสมอ ๆ ในแง่ของรูปแบบและลีลาการเล่นตั้งแต่ต้นจนจบ ทั้ง ๆ ที่นักกีฬาผู้นั้นแข่งขันแพ้ ความพอใจทางสุนทรียศาสตร์ที่เรามีต่อเทคนิคและความชำนาญ เกิดจากเรามีแนวโน้มที่จะให้ความสำคัญกับประสิทธิภาพในการใช้มือ เครื่องมือ และเครื่องทุ่นแรงต่าง ๆ การใช้เครื่องมือได้อย่างดีและถูกต้อง ชี้ให้เห็นถึงความสามารถในการควบคุมสิ่งแวดล้อมของมนุษย์ มนุษย์เป็นผู้ได้รับฉายาว่า "สัตว์ที่ใช้เครื่องมือ" **(the tool using animal)** โดยการทิ้งริ้วรอยของมือและเครื่องมือไว้บนวัสดุที่ใช้ และวัสดุนั้นยังคงรูปเป็นงานศิลปะอยู่ ถึงแม้ผู้สร้างจะล่วงลับไปแล้ว

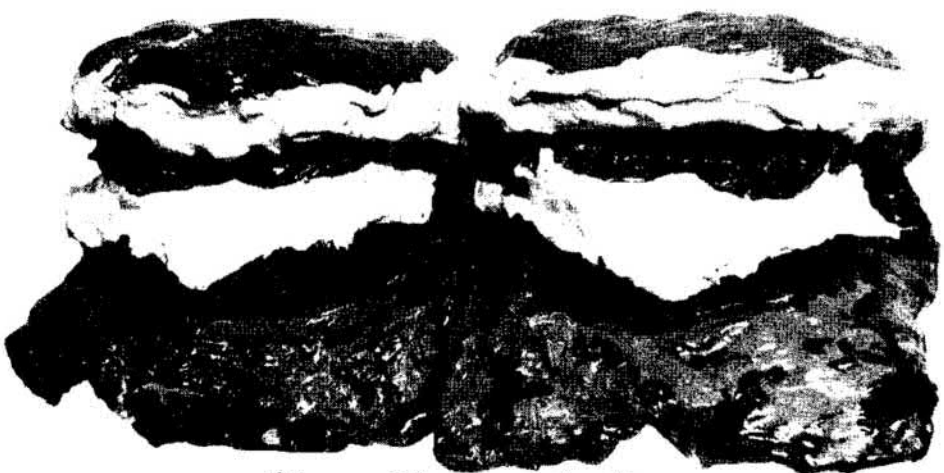
เราจะตัดสินได้อย่างไรว่า เทคนิคที่ใช้นั้นประสบความสำเร็จ มีนักวิจารณ์บางคนประเมินค่าทางเทคนิคจากการแสดงออกในส่วนรวมทั้งหมดของผลงาน ถ้าแสดงออกได้ดี ทำให้เราเกิดความชื่นชม หรือให้ความหมายแก่เรา ก็แสดงว่าเทคนิคนั้นมีความเหมาะสม แต่ไม่ได้แสดงว่าค่าทางสุนทรียศาสตร์จะเกิดจากเทคนิค ฝีมือ และความชำนาญ ข้อเท็จจริงนี้ชี้ให้เห็นว่างานที่มีพลังสร้างสรรค์อาจจะขาดคุณค่าทางเทคนิคก็ได้ ขณะเดียวกันงานที่ใช้เทคนิคดีก็อาจมีค่าทางการแสดงออกน้อย เราจะพบว่างานสมัยใหม่ใช้ฝีมือต่างไปจากอดีต ทั้งด้านกฎเกณฑ์และสูตร ซึ่งในอดีตจะเต็มไปด้วยหลักวิชา แต่ในปัจจุบัน สื่อวัสดุที่ใช้เกิดจากเทคโนโลยีที่พัฒนาไปอย่างรวดเร็ว จนผู้ใช้ตามไม่ทัน เป็นเหตุให้งานศิลปะร่วมสมัยอ่อนด้านฝีมือ ทฤษฎีการวิจารณ์ที่ใช้กับงานสมัยใหม่จึงมุ่งวิเคราะห์เรื่องอื่น ๆ แทน

ในอดีต ฝีมือจะขึ้นอยู่กับความคงทนของงานที่ทำ และยังเป็นเครื่องชี้ให้เห็นถึงแรงงานที่ทุ่มเทลงไป ชี้ให้เห็นถึงราคา และยังชี้ให้เห็นอำนาจของเจ้าของผู้สั่งการที่มีต่อช่าง แต่ในปัจจุบันคุณค่าทางเทคนิคและฝีมือ กลับมีความหมายว่าการใช้วัสดุเครื่องมือได้อย่างเหมาะสม และมีความสอดคล้องของลักษณะผลงานกับประโยชน์ที่ต้องการใช้สอย ความคงทนก็ยังคงเป็นเรื่องที่ต้องพิจารณาอยู่ แต่ไม่ใช่จุดสำคัญนัก เนื่องจากในสภาพปัจจุบัน การใช้วัสดุสมัยใหม่ก็ช่วย

ให้งานที่ไม่ดีอยู่ได้ทนทานเช่นกัน หรือของที่ทำขึ้นด้วยความมานะพยายาม กลับมีค่าน้อย คือเป็นเพียงสิ่งบ่งบอกฐานะก็มี ขณะเดียวกันของที่ราคาแพง ๆ อาจทำด้วยเครื่องทุ่นแรงก็ได้ สิ่งเหล่านี้เป็นข้อพิสูจน์ให้เห็นว่าความหมายดั้งเดิมของคำว่า ฝีมือ ได้เปลี่ยนแปลงไปแล้ว เนื่องจากในปัจจุบันจะดูกันที่ความเหมาะสมของวัสดุ กับประโยชน์ใช้สอยเป็นสำคัญ

ถ้าเราคำนึงถึงความเหมาะสมของการใช้เครื่องมือและวัสดุ เราคงไม่ใช้ตาปูกลัดกระดาษ ๒ แผ่นให้ติดกัน การทำเช่นนั้นเป็นความคิดที่ผิดพลาด เพราะเกิดความขัดแย้งกันระหว่างวิธีการทำกับผลที่ได้รับ ความจริงแล้วคุณสมบัติทางกายภาพของวัตถุ จะเป็นตัวบอกว่าเราควรจะทำอย่างไรกับมัน เช่น ประติมากรไม่ควรสร้างงานจากหิน ถ้ารู้ว่าสามารถสร้างด้วยไม้ โลหะ หรือผ้าแล้วจะดูเหมาะสมกว่า ต้องพยายามดึงเอาความหมายและการแสดงออกของวัสดุออกมาให้มากที่สุด โดยไม่ทำลายธรรมชาติของวัสดุนั้น จึงจะถือว่ามีฝีมือ จริงอยู่ เราอาจจะฝึกสุนัขให้เดินด้วยขาหลังได้ แต่ก็ไม่ได้หมายความว่าจะทำให้เกิดความคิดพิเศษอะไรขึ้นมา หรืออาจจะใช้พลาสติกแทนวัสดุได้หลายอย่างตั้งแต่หินอ่อนจนถึงไม้ แต่เมื่อรู้ความจริง เราจะรู้สึกว่าโดนหลอกทันที ในปัจจุบันนักออกแบบผลิตภัณฑ์ได้เรียนรู้วิธีผลิตของต่าง ๆ จากพลาสติกได้อย่างดีเยี่ยมและดูแล้วไม่เคอะเขิน ซึ่งชี้ให้เห็นว่าประสบการณ์ตรงจากวัสดุและจากเงื่อนไขที่มีอยู่ในชีวิตประจำวัน ทำให้รู้ว่าอะไรเหมาะสมกับวัสดุและเครื่องมือนั้น ๆ ผู้ผลิต วิศวกร และนักออกแบบ เป็นผู้เปิดโลกทัศน์ของเราให้กว้างออกไป ทำให้เรารู้จักการใช้วัสดุใหม่ ๆ รวมทั้งการใช้วัสดุแบบเดิมด้วยวิธีการใหม่

นักออกแบบก็เปรียบเสมือนศิลปิน มีปัญหาที่จะต้องแก้ให้สำเร็จเกี่ยวกับวัสดุอยู่อย่างหนึ่งก็คือ ความคาดหวังของผู้ดู ในฐานะที่เป็นศิลปินคนหนึ่ง นักออกแบบจะใช้วัสดุนั้นในทางที่แผลง ๆ ประหลาด ๆ เพื่อทำให้ผู้ดูแปลกใจและรู้สึกต่อต้านในฝีมือ จนกลายเป็นความหมายอย่างหนึ่งที่แฝงอยู่ในผลงานไปในที่สุด



๓๘. แคลส์ โอลเดนเบิร์ก. **แฮมเบอร์เกอร์คู่** ค.ศ. ๑๙๖๒

ตัวอย่างนี้เห็นได้จากงานประเภท ป๊อปอาร์ต ของ *แคลส์ โอลเดนเบิร์ก* (๑๙๒๙ –) ที่ชื่อว่า แฮมเบอร์เกอร์คู่ เป็นงานประติมากรรมแสดงถึงวัตถุที่คุ้นเคยกันอยู่ในชีวิตประจำวัน เป็นรูปแฮมเบอร์เกอร์ขนาดใหญ่กว่าของจริงทำจากปูนปลาสเตอร์ทาสีสดใส เพื่อทำให้ผู้ดูฉุกคิดถึงสิ่งที่ตนเองเห็นอยู่จำเจ แต่ในอีกความรู้สึกหนึ่ง มีความรู้สึกขยะแขยง น่าเกลียด เทคนิคที่ศิลปินใช้แสดงถึงเจตนาที่จะฝืนความรู้สึกของความเป็นจริงอย่างเห็นได้ชัด ไม่ว่าจะเป็นการใช้สีหยาบ ๆ ขนาดที่ผิดความจริง หรือเรื่องของการใช้ฝีมือ ทำให้ดูแล้วเหมือนกับงานยังไม่เสร็จ แต่ก็ยังคงลักษณะของจริงไว้บ้างพอที่จะทำให้ผู้ดูรู้ตัวว่ากำลังเห็นของอย่างหนึ่งที่สามารถกัดกินได้ เพราะเหตุนี้เองจึงเกิดปฏิกิริยาระหว่างความรู้สึกทางสุนทรียศาสตร์กับความรู้ที่มีต่อวัตถุจริง ๆ ขึ้น อันเป็นเครื่องมือที่ทำให้เจตนาทางสุนทรียศาสตร์ **(aesthetic intent)** ของศิลปินบรรลุผล

ปฏิกิริยาระหว่างรูปแบบที่ปรากฏกับประโยชน์ใช้สอย ทำให้คิดว่าควรจะเอาเรื่องของฝีมือเป็นตัวบ่งบอก การใช้งาน ความหมาย และความรู้สึกอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับงานศิลปะ ความคิดนี้เองที่ทำให้งานของ *โอลเดนเบิร์ก*มีผลต่อความรู้สึกของผู้ดู เนื่องจากผู้ดูคำนึงถึงเรื่องของฝีมือมาก ในขณะที่ศิลปินมีเจตนาจะต่อต้านเรื่องฝีมือ การต่อต้านฝีมือดังกล่าวทำให้แฮมเบอร์เกอร์ชิ้นนั้นเป็นงานที่ประสบผลสำเร็จขึ้นมา

งานศิลปะที่ผลิตเชิงอุตสาหกรรมเป็นตัวอย่างที่ทำให้เกิดเกณฑ์ว่า วัตถุต้องดูเหมือนกับที่มันควรจะเป็น เช่น ตามปกติเราสามารถแยกรถยนต์ได้เป็นสองส่วน คือส่วนที่เป็นตัวถังและส่วนที่เป็นเครื่องยนต์ เราอาจจะเรียกว่ารถยนต์เป็นงานประติมากรรมเคลื่อนที่ ซึ่งมีการออกแบบให้มองไม่เห็นการทำงานของเครื่องยนต์ก็ได้ มีกฎเกณฑ์สมัยใหม่ทางศิลปะอยู่กฎหนึ่งคือ "การใช้วัสดุอย่างตรงไปตรงมา" **(honesty of materials)** ซึ่งหมายถึงการเปิดเผยให้รู้ว่าวัตถุนั้น ๆ ทำจากอะไรและใช้อย่างไร ดังนั้นถ้ามองรถยนต์ในแง่ประติมากรรมก็ถือได้ว่าใช้วัสดุอย่างบิดเบือน มีการปกปิดส่วนที่ทำงาน แสดงถึงความรังเกียจเครื่องจักรกล อันเป็นแนวคิดในคริสต์ศตวรรษที่ ๑๙

ในปัจจุบัน แนวคิดทางการออกแบบ ให้ความสำคัญกับส่วนที่อยู่ภายในและภายนอกเท่า ๆ กัน ไม่ว่าจะเป็นเครื่องยนต์กลไก หรืออาคารบ้านเรือนก็ตาม และไม่เห็นด้วยกับการห่อหุ้มวัสดุที่ด้อยกว่าไว้ภายในแล้วแสดงให้เห็นแต่เปลือกนอกแบบหลอกลวงกัน หลักการนี้ปัจจุบันนำเอามาใช้ในการออกแบบผลิตภัณฑ์อุตสาหกรรมแล้ว และยังถือว่าเป็นพื้นฐานทางสุนทรียศาสตร์อย่างหนึ่งสำหรับนำมาใช้ในการวิจารณ์ศิลปะ วัสดุแต่ละชิ้นจะเหมาะกับวัตถุประสงค์แต่ละอย่าง ไม่มีวัสดุใดด้อยหรือเหนือกว่ากัน ซึ่งรู้กันดีในวงการศิลปะและการออกแบบ วัสดุจะดูด้อยลงก็ต่อเมื่อนำมันมาใช้ไม่สอดคล้องตามจุดประสงค์ ตั้งแต่เรื่องของความคงทน ลักษณะ

ที่ปรากฏ และการประกอบหรือประดิษฐ์ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับว่าจะเน้นจุดประสงค์อะไร

ขณะที่เรื่องของฝีมือเป็นสิ่งที่สำคัญสำหรับการวิจารณ์งานหัตถกรรม งานผลิตภัณฑ์ และงาน ๓ มิติต่าง ๆ แต่สำหรับการวิจารณ์ภาพเขียน ภาพวาด ภาพพิมพ์ สื่อผสม รวมทั้งงานวิจิตรศิลป์อื่น ๆ เรื่องของฝีมือยังคงมีปัญหาอยู่ เนื่องจากมันเข้าไปเกี่ยวข้องกับการสร้างภาพลวงตา สิ่งที่น่าจะหยิบยกมาพิจารณาอีกประเด็นหนึ่งก็คือ ความคงทนถาวรหรือระยะเวลาของการใช้งาน ได้แก่การป้องกันการลอกกะเทาะ และซีด ซึ่งในปัจจุบันเรามีวิธีควบคุมอุณหภูมิและความชื้นได้แล้ว และยังมีวัสดุที่มีคุณภาพ ตลอดจนเครื่องช่วยต่าง ๆ อีกมากมายที่จะทำให้ผลงานอยู่ได้อย่างคงทนและยาวนานทั้ง ๆ ที่ผลงานเหล่านั้นมีฝีมือไม่ดีพอตามมาตรฐานเดิม อย่างไรก็ตาม เทคนิควิธีการต่าง ๆ ที่เราใช้กันอยู่ในปัจจุบันทำให้เรื่องของการลวงตาและความคงทนแยกออกจากกันเป็นสองส่วน ทั้งนี้เป็นเพราะเมื่อเราพิจารณาศิลปะร่วมสมัยในปัจจุบัน เราจะดูที่ความชำนาญทางเทคนิควิธีการ **(technical mastery)** ที่ใช้ในการทำงานศิลปะนั้น ๆ **(artistic performance)** โดยศึกษาถึงการใช้สี การใช้รูปร่างต่าง ๆ การตัดขอบ การวาด การเตรียมพื้น และความรู้สึกของสีสันต่าง ๆ เพื่อให้รู้ว่าศิลปินทำงานด้วยความรู้ความเข้าใจในสื่อที่ใช้หรือแสดงถึงความล้มเหลวในการทำงาน นักวิจารณ์ที่มีประสบการณ์และความรู้จะมองเห็นความผิดปกติในค่าความงามและเทคนิควิธีการ และจะต้องไม่เข้าใจสับสนระหว่างเรื่องของเทคนิคกับการค้นพบสิ่งใหม่ทางสุนทรียศาสตร์ **(aesthetic innovation)** และต้องมีความสามารถแยกค่าทางศิลปะตามเจตนาของศิลปิน **(artistic intent)** ออกจากค่าทางสุนทรียศาสตร์ของผลงาน **(aesthetic effect)** ได้

ค่าทางศิลปะที่ศิลปินต้องการ มีขอบข่ายกว้างขวางมาก นักวิจารณ์จึงไม่สามารถจะรู้ซึ้งถึงความต้องการเหล่านั้นได้ และสิ่งที่นักวิจารณ์รู้ก็อาจจะไม่ตรงกับศิลปินไม่ว่ากรณีใด ๆ ค่าทางศิลปะที่ศิลปินต้องการ มีแรงจูงใจเฉพาะอยู่ในตัวศิลปินเอง เช่น ต้องการสร้างผลงานให้เด่นกว่าคู่แข่งที่แสดงผลงานร่วมกันอยู่ เป็นต้น บางครั้งเราอาจจะกล่าวถึงค่าทางศิลปะที่ศิลปินต้องการในแง่ความเป็นมาของการสร้างสรรค์งาน แต่ก็ยังไม่สามารถเจาะลึกเข้าไปถึงคุณค่าของงานนั้นได้ทั้งหมด สำหรับค่าทางสุนทรียศาสตร์ของผลงาน เป็นอีกส่วนหนึ่งต่างหากจะเกี่ยวโยงไปถึงเป้าหมายทางคุณค่าของศิลปิน ซึ่งเราจะค้นพบได้จาก

๑) การรับรู้ผลงานในส่วนรวมทั้งหมด

๒) การตรวจสอบการแสดงออกด้านเทคนิควิธีการ เช่น เมื่อนักวิจารณ์ดนตรี จะตัดสินนักร้องโอเปร่า เขาจะตีความและวิจารณ์เทคนิคทางการร้อง ได้แก่ เสียง ระดับเสียง ท่าประกอบ ความคล่องแคล่ว การเน้นเสียง คุณภาพของเสียง เป็นต้น นักวิจารณ์ทางจิตรกรรมก็เช่นเดียวกับนักวิจารณ์ดนตรี คือต้องสามารถประเมินค่าการทำงาน **(performing)** ของศิลปินได้ โดยพยายามจับค่าความรู้สึกทางสุนทรียศาสตร์ของศิลปินให้ได้ ซึ่งต้องอาศัยการวิจารณ์ทาง

เทคนิคที่ศิลปินใช้ในแง่มุมต่าง ๆ อันขึ้นอยู่กับ ๑) เป้าหมายของงานฝีมือที่ศิลปินใช้ ๒) การบรรลุเป้าหมายของงานฝีมือนั้น

จะพบว่า การทำงานของศิลปินและการสร้างภาพลวงตา จะมีความสำคัญแต่เพียงเรื่องของฝีมือก็ตาม การวิจารณ์ศิลปะก็ยังต้องอาศัยการวิเคราะห์และประเมินค่าเทคนิคการทำงานอยู่ เมื่อเราศึกษาผลงานศิลปะ เราจะศึกษาถึงเทคนิควิธีการและขั้นตอนการทำงานต่าง ๆ ขณะที่ประสบการณ์ทางการวิเคราะห์ของเราเพิ่มมากขึ้น ความชำนาญในการรับรู้ค่าความรู้สึกทางสุนทรียศาสตร์จะเพิ่มขึ้นด้วย ในที่สุดก็จะสามารถตัดสินความสำเร็จทางเทคนิคได้ ด้วยเหตุนี้การประเมินค่าทางเทคนิค จึงเป็นเครื่องมืออย่างหนึ่งของการตัดสินค่าทางสุนทรียศาสตร์ ซึ่งการวิจารณ์ที่ครบรูปแบบจะขาดไม่ได้เลย

สิ่งที่สำคัญที่สุดในการทำงานของศิลปินก็คือ การตัดสินใจหยุดปฏิบัติงาน การทำงานเป็นกระบวนการที่ยากลำบาก แต่ก็แฝงไว้ด้วยความพึงพอใจของศิลปิน และเมื่อมาถึงช่วงเวลาหนึ่ง ศิลปินจะวิเคราะห์ได้ว่าตนเองเริ่มเข้าถึงจุดสมบูรณ์แล้ว และยังไม่มีกฎเกณฑ์ใด ๆ ที่บอกกับศิลปินว่าถึงจุดนั้นแล้ว นอกจากตัวศิลปินเอง

ตอนที่ ๓ การวิจารณ์ศิลปะในช่วงสองทศวรรษของไทย

สภาพทั่วไป

ทฤษฎีและแนวปฏิบัติทางการวิจารณ์ของ *เฟลด์แมน* ทั้ง ๒ ตอน ที่กล่าวมา ถึงแม้จะเป็นเพียงขั้นพื้นฐานก็ตาม ก็สามารถนำไปใช้ได้จริง ๆ ได้อย่างเหมาะสม ในทัศนะของผู้เขียนมีความเห็นว่าการวิจารณ์ศิลปะเกี่ยวข้องกับหลักการและทฤษฎีอยู่มาก ถ้านักวิจารณ์ศิลปะไม่มีหลักและทฤษฎีหรือแนวปฏิบัติที่ชัดเจนแล้ว บทวิจารณ์ที่นำเสนอออกมาก็จะกลายเป็นสิ่งเพ้อเจ้อไปได้ เพราะตั้งอยู่บนพื้นฐานส่วนตัวของนักวิจารณ์เกินไป

ทฤษฎีการวิจารณ์เปรียบเสมือนพาหนะที่นักวิจารณ์ใช้ในการเดินทางให้ถึงจุดประสงค์ของการวิจารณ์ ขณะเดียวกันยังใช้เป็นเครื่องตรวจสอบบทวิจารณ์ของนักวิจารณ์ด้วยกันได้อีกด้วย

โดยปกติแล้วในวงการการศิลปะของบ้านเรา ให้ความสำคัญต่อการวิจารณ์ศิลปะอยู่ไม่น้อยทีเดียว แต่ยังจำกัดอยู่ในวงแคบ ๆ ของกลุ่มตัวเองเท่านั้น ยังไม่แพร่หลายไปสู่สาธารณชนจนถึงขั้นเกิดความตระหนักในความสำคัญของการวิจารณ์ ส่วนใหญ่มักจะมองว่าการวิจารณ์ศิลปะคือการแสดงข้อคิดเห็นทางศิลปะธรรมดา ๆ เท่านั้น ไม่ได้มองลึกลงไปว่า การวิจารณ์มีส่วนในการเสริมสร้างความรู้ความเข้าใจทางศิลปะให้แก่ตนเองได้ ถ้าจะมองในมุมกลับถึงสาเหตุที่สาธารณชนให้ความสำคัญแก่การวิจารณ์น้อยไป ความผิดนั้นก็คงจะตกอยู่กับนักวิจารณ์เองที่ยังไม่มีแบบอย่างทางการวิจารณ์อันชัดเจน จนสามารถวิเคราะห์งานศิลปะให้ผู้อ่านได้เข้าถึง

งานศิลปะอย่างแท้จริง สำหรับประเด็นนี้เป็นเรื่องที่น่าเป็นไปได้ เนื่องจากการวิจารณ์ศิลปะในบ้านเรายังไม่ถึงขั้นทำกันเป็นอาชีพได้ จึงขาดคนที่ทุ่มเทให้กับเรื่องนี้อย่างจริงจัง เท่าที่ทำกันอยู่เป็นเพียงบทความของนักวิชาการศิลปะ เช่น ครู นักประวัติศาสตร์ และศิลปินนักวิชาการ เรายังไม่มีนักวิจารณ์ศิลปะอาชีพ ที่ทำงานด้านการวิเคราะห์งานศิลปะอย่างเป็นล่ำเป็นสัน จนถึงขั้นมีองค์กรของตนเอง โดยหาเลี้ยงชีพด้วยการทำหน้าที่เป็นนักวิเคราะห์คุณค่าของงานศิลปะ เสนอแก่สาธารณชน

ที.เอ็ม.กรีน ได้แบ่งสาระของการวิจารณ์ศิลปะไว้เป็น ๓ ประเภทใหญ่ ๆ คือ

๑) **การวิจารณ์เชิงประวัติ (HISTORICAL CRITICISM)** คือ ข้อเขียนที่มุ่งเสนอเบื้องหลังของความคิดและเงื่อนไขการสร้างสรรค์งานศิลปะชิ้นใดชิ้นหนึ่งหรือเนื้อหาใดเนื้อหาหนึ่งโดยเฉพาะ บทวิจารณ์ประเภทนี้จะรวบรวม เรียบเรียงข้อคิดความเป็นของศิลปิน แล้วนำเสนอโดยไม่ต้องวิเคราะห์ เพื่อทำให้ผู้อ่านมีความรู้เกี่ยวกับศิลปิน และการทำงานของเขาดีขึ้น

๒) **การวิจารณ์การสร้างสรรค์ (RE-CREATIVE CRITICISM)** เป็นการวิเคราะห์ผลงานของศิลปินด้วยความรู้สึกสัมผัสของนักวิจารณ์เอง เพื่อเสนอคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ของผลงานนั้น ๆ ต่อบุคคลอื่น

๓) **การวิจารณ์เพื่อตัดสิน (JUDICIAL CRITICISM)** คือ การวิเคราะห์งานศิลปะ เพื่อประเมินคุณค่าและตัดสิน หรือจัดอันดับผลงานหลาย ๆ ชิ้น เพื่อจุดประสงค์ต่าง ๆ

การวิจารณ์ทั้งสามประเภทดังกล่าว มีเนื้อหาสาระและความรู้เกี่ยวกับผลงานศิลปะในแง่มุมที่ต่างกันออกไป และในวงการวิจารณ์ศิลปะของบ้านเรา มักจะมุ่งวิจารณ์ในประเภทแรกมากกว่าประเภทอื่น ทำให้เกิดข้อสังเกตขึ้นอย่างหนึ่งว่า สาเหตุที่นักวิจารณ์ชอบใช้การวิจารณ์เชิงประวัติกันมาก ก็เพราะการวิจารณ์ประเภทนี้จะไม่กระทบหรือขัดแย้งกับศิลปิน แต่กลับเป็นการสนับสนุนศิลปิน ทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างผู้วิจารณ์กับศิลปินแน่นแฟ้นยิ่งขึ้น สำหรับการวิจารณ์อีกสองประเภท ซึ่งมีความละเอียดมากกว่า เนื่องจากผู้วิจารณ์ต้องพยายามค้นหาสาระของการวิจารณ์จากผลงานศิลปะด้วยตัวเอง และนำเสนอต่อผู้อ่านได้อย่างมีกฎเกณฑ์และทฤษฎี ด้วยการวิเคราะห์จากข้อมูลที่ค้นพบ มิฉะนั้นจะเกิดข้อขัดแย้งกับศิลปินได้โดยง่าย เพราะศิลปินไม่ยอมรับความคิดของผู้วิจารณ์ประการหนึ่ง อีกประการหนึ่งอาจจะเป็นเพราะศิลปินมีใจคับแคบ ไม่ยอมรับทฤษฎีการวิจารณ์ใด ๆ ทั้งสิ้น

ปัญหาของการวิจารณ์ศิลปะในบ้านเราอีกประเด็นหนึ่งก็คือ นักวิจารณ์บางคนทำตัวเป็นฐานให้ศิลปินที่เป็นพรรคพวกเดียวกัน โดยใช้สื่อมวลชนที่ตนสังกัดอยู่เป็นแท่นยืนเชียร์ บางครั้งก็โจมตีศิลปินอื่น ๆ ที่ไม่ได้เป็นพรรคพวกเดียวกับตน อันเป็นเหตุให้คนที่สนใจศิลปะเกิดความเบื่อหน่าย และมองเห็นว่าศิลปะเป็นเรื่องของคนเฉพาะกลุ่มไปในที่สุด ทำให้ครู อาจารย์

และนักวิชาการทางศิลปะซึ่งมีหน้าที่โดยตรงในการสร้างความรู้ความเข้าใจด้านศิลปะแก่นักเรียน นักศึกษาต้องรับภาระหนักขึ้นเรื่อย ๆ

บทวิจารณ์ศิลปะที่ปรากฏให้เห็นไม่บ่อยนัก คือ บทวิจารณ์แนวเครื่องมือนิยม **(instrumentalism)** ที่มุ่งตีความผลงานศิลปะในแง่ ศาสนา การเมือง การปกครอง และอื่น ๆ ที่ไม่ได้เกี่ยวข้องกับความงาม คล้ายกับมองเห็นว่าศิลปะเป็นเพียงสิ่งประกอบเพื่อส่งเสริมกิจกรรมอื่น บางครั้งก็มีผลทำให้งานที่มีคุณค่าการแสดงออกดี ๆ ถูกทำลายไปก็มี การตีความงานศิลปะตามแนวนิยมนี้ ไม่ต่างไปจากการตีความของจิตแพทย์หรือนักจิตวิทยา ที่พยายามมองการแสดงออกทางศิลปะเป็นพฤติกรรมทางจิตวิทยาต่าง ๆ เช่น งานจิตรกรรมของ *วินเซนต์ แวโก๊ะ* ก็เคยถูกแปลความหมายว่าเป็นการแสดงออกของคนบ้า เป็นต้น

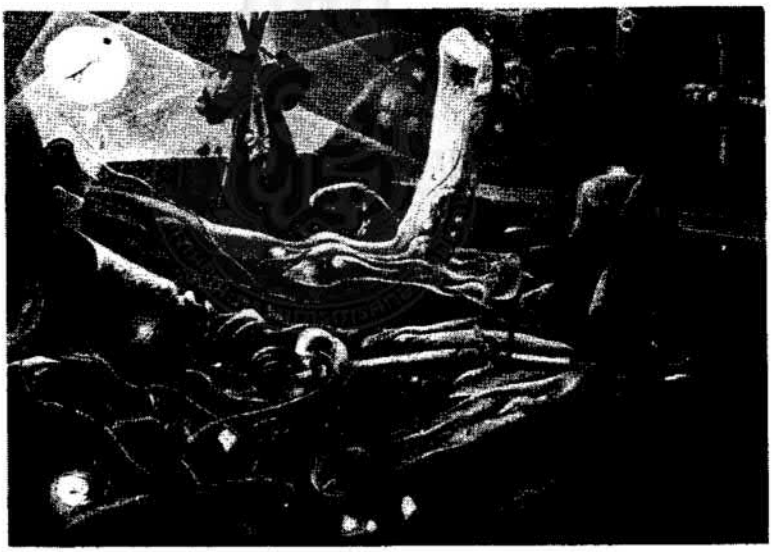
ยังมีข้อเขียนทางศิลปะ (ไม่ใช่บทวิจารณ์) ของนักเขียนแนวเครื่องมือนิยมอีกประการหนึ่งที่ไม่น่าจะมีขึ้นในวงการศิลปะ คือ การแสวงหาประโยชน์ทางการเมืองจากวงการศิลปะ โดยโจมตีว่า งานศิลปะที่มีลักษณะแสดงออกเฉพาะตนไม่รับผิดชอบต่อสังคม ยิ่งเป็นงานแบบนามธรรมด้วยแล้วยิ่งถูกโจมตีมาก ข้อเขียนทำนองเกิดจากแนวความคิดของคนกลุ่มหนึ่ง ที่ปฏิเสธการแสดงออกอย่างอิสระจากความรู้สึกภายในของศิลปิน นับว่าเป็นแนวคิดที่สวนทางกับธรรมชาติของการสร้างสรรค์งานศิลปะอย่างยิ่ง

โดยธรรมชาติแล้ว การแสดงออกทางศิลปะเป็นเรื่องเฉพาะตน **(particular)** ศิลปินจะแสดงออกด้วยเทคนิควิธีและวัสดุที่ตนเองเลือกสรรค์แล้ว โดยใช้จินตนาการ และแรงบรรดาลใจที่แตกต่างกันออกไป ตามการสัมผัสรับรู้ของแต่ละคน การตั้งเงื่อนไขให้ศิลปินสนใจเรื่องใดเรื่องหนึ่งที่ไม่สอดคล้องกับแรงจูงใจเฉพาะของเขา จึงเป็นสิ่งที่ทำได้ยาก เว้นเสียแต่ศิลปินผู้นั้นมีแรงบันดาลใจในเรื่องนั้นอยู่ก่อนแล้ว

ประเทือง เอมเจริญ เป็นศิลปินคนหนึ่งที่ชอบทำงานศิลปะเป็นชุด ๆ โดยแต่ละชุดจะเจาะเป็นเรื่องใดเรื่องหนึ่งโดยเฉพาะ เช่น ใบบัว ทะเล ภูเขา เป็นต้น และมีอยู่ช่วงหนึ่งที่ *ประเทือง* ได้รับแรงบันดาลใจจากเหตุการณ์ทางการเมืองเมื่อช่วง ๑๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖ และสร้างงานขึ้นมาชุดหนึ่ง สะท้อนให้เห็นการกดขี่ทางการเมืองการปกครองของรัฐบาลเผด็จการสมัยนั้น เมื่อเหตุการณ์รุนแรงดังกล่าวสงบลง แรงบันดาลใจในเรื่องนี้ของ*ประเทือง*ก็หมดไป หันมาสร้างสรรค์งานที่เกี่ยวกับความงดงามของปรากฏการณ์ธรรมชาติต่อไป ลักษณะการคลี่คลายการแสดงออกของ*ประเทือง*ดังกล่าว ชี้ให้เห็นว่า ศิลปินจะสร้างสรรค์งานจากสิ่งที่มีแรงบันดาลใจกับตนและไม่มีแรงบันดาลใจใด ๆ เป็นเงื่อนไขถาวรสำหรับศิลปิน การที่นักเขียนและนักวิจารณ์ศิลปะแนวเครื่องมือนิยม พยายามเสนอแนะให้ศิลปินทุกคนหันมาสร้างงานเฉพาะเรื่องที่เกี่ยวกับภาพสะท้อนสังคมและการเมืองดูจะเป็นหนทางที่แคบไปสักหน่อยสำหรับการสร้างสรรค์งานศิลปะ

ศิลปินแต่ละคนมีเกณฑ์การสร้างสรรค์งานเฉพาะของตนเอง และนักวิจารณ์จำเป็นต้องวิเคราะห์แนวการสร้างสรรค์นั้นให้ได้ แล้วจึงวิจารณ์ตามเกณฑ์โดยใช้ทฤษฎีที่สอดคล้องกับลักษณะงาน ไม่ใช่ตั้งเกณฑ์ที่ตนเองชอบไว้เพียงเกณฑ์เดียว แล้วนำไปใช้กับงานทุกชิ้น ด้วยเหตุนี้เอง *เฟลด์แมน* จึงเสนอทฤษฎีการวิจารณ์ไว้ถึงสามทฤษฎี ซึ่งแต่ละทฤษฎีจะมีเกณฑ์การวิเคราะห์ต่างกันออกไป ดังที่กล่าวไว้แล้วในตอนที่ ๑ เพื่อเป็นแนวในการวิจารณ์งานศิลปะที่มีแบบอย่างหลากหลายในปัจจุบัน

ปัญหาอีกอย่างหนึ่งที่เกิดขึ้นในวงการวิจารณ์ศิลปะของเราก็คือ มีบทวิจารณ์ไม่น้อยที่เขียนขึ้นจากพื้นฐานความชอบไม่ชอบเป็นส่วนตัวของผู้วิจารณ์ การทำเช่นนี้ถือว่าเป็นการวิจารณ์โดยปราศจากทฤษฎี โอกาสที่จะผิดพลาดหรือถูกปฏิเสธจึงมีมาก ทั้งนี้เป็นเพราะผู้วิจารณ์ไม่ได้แสดงบทบาทของผู้วิเคราะห์งานศิลปะอย่างบริสุทธิ์ใจ



๓๕. ประเทือง เอมเจริญ. **ผักบุ้งแดงปีนเน่า พ.ศ. ๒๕๑๕ ๑๓๗ × ๑๘๒ ซม.** งานสะสมของศิลปิน

การวิจารณ์ศิลปะเพื่อการศึกษา

การเขียนบทความทางศิลปะ **(writing about arts)** มีธรรมชาติและหลักการไม่เหมือนกับการวิจารณ์ศิลปะ **(art criticism)** บทความทางศิลปะเป็นเพียงข้อเขียนที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับศิลปะโดยทั่ว ๆ ไป ไม่มีจุดมุ่งหมายเพื่อวิเคราะห์งานศิลปะชิ้นใดโดยเฉพาะ เนื้อหาเหล่านั้นอาจจะเน้นหนักไปทางประวัติศาสตร์ศิลป์ ปรัชญาศิลปะ สุนทรียศาสตร์ หรือหลักทางศิลปะ

ต่าง ๆ เพื่อให้ผู้อ่านเกิดความรู้ความเข้าใจใน "ศิลปะ" ยิ่งขึ้น ส่วนการวิจารณ์ศิลปะจะเน้นในเรื่องการวิเคราะห์คุณค่าของผลงานศิลปะโดยเฉพาะ เพื่อให้ผู้อ่านเกิดความรู้ความเข้าใจใน "ผลงานศิลปะ" นั้น ๆ ตามจุดประสงค์หรือประเภทของการวิจารณ์ โดยใช้ทฤษฎีการวิจารณ์เป็นเครื่องมือวิเคราะห์

ในระบบการศึกษาศิลปะ หรือศิลปะศึกษา บทความทางศิลปะนับว่ามีประโยชน์อย่างมากสำหรับนักเรียน นักศึกษา และครู เป็นสิ่งที่ช่วยเสริมความรู้ทางศิลปะให้แก่ผู้เรียนนอกเหนือไปจากการเรียนการสอนตามหลักสูตร และยังช่วยให้ผู้เรียนมีโลกทัศน์ทางศิลปะที่กว้างขวางทันต่อเหตุการณ์

สำหรับบทบาทของการวิจารณ์ศิลปะเพื่อการศึกษาศิลปะที่มีอยู่ในระบบการศึกษาศิลปะของเรา เมื่อมองสภาพรวม ๆ จะพบว่ายังไม่แสดงบทบาทอันเด่นชัดเท่าที่ควร ทั้งนี้คงเป็นเพราะผู้สอนยังขาดความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับปรัชญาของการวิจารณ์ศิลปะ หลายคนยังมองว่า การวิจารณ์ศิลปะคือการพูดเกี่ยวกับผลงานศิลปะโดยทั่ว ๆ ไปเท่านั้น ยังมองไม่ลึกไปถึงขั้นการวิเคราะห์ผลงานเหล่านั้น จึงเป็นเหตุให้ผู้สอนศิลปะมองไม่เห็นความสำคัญของการวิจารณ์ว่าเป็นส่วนประกอบอย่างหนึ่งของความรู้ทางศิลปะ นอกเหนือไปจากความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลป์ สุนทรียศาสตร์ และการปฏิบัติงานศิลปะ **(art history, aesthetics and art performance)** จึงทำให้ชั่วโมงศิลปะหนักไปทางปฏิบัติและหลักการทางศิลปะต่าง ๆ เป็นส่วนใหญ่

ความรู้ทางการวิจารณ์เป็นความรู้เชิงวิเคราะห์ ซึ่งจำเป็นอย่างยิ่งสำหรับผู้ที่ต้องการเรียนรู้และเข้าใจงานศิลปะ ในระบบการศึกษาศิลปะของเราผู้สอนส่วนใหญ่ยังขาดความรู้ด้านนี้ และก็มีอีกส่วนหนึ่งที่มีความรู้ แต่ไม่มีโอกาสได้ใช้ เนื่องจากปัญหาของหลักสูตร และการบริหารหลักสูตร เช่น หลักสูตรให้เวลาสำหรับการเรียนศิลปะน้อยไปจนผู้สอนไม่มีโอกาสวิจารณ์งานของผู้เรียนอย่างเต็มเม็ดเต็มหน่วย จึงทำให้การเรียนการสอนเน้นหนักในทางปฏิบัติไปโดยปริยาย กรณีนี้มักเกิดกับระดับประถมศึกษาและมัธยมศึกษา แต่ก็พอมีทางแก้ไขได้ โดยจัดเวลาพิเศษเพื่อการวิจารณ์ขึ้นโดยเฉพาะ

สำหรับปัญหาผู้สอนขาดความรู้ทางการวิจารณ์ศิลปะ ดูจะเป็นปัญหาที่สำคัญกว่า ต้นเหตุคงจะเกิดจากสถาบันที่ผลิตครูหรือบุคลากรทางศิลปะขาดผู้สอนที่มีความรู้ด้านนี้ ทั้ง ๆ ที่หลักสูตรได้บรรจุรายวิชาการวิจารณ์ศิลปะไว้แล้ว ในเมื่อผู้สอนไม่มีความรู้ ผู้เรียนก็เลยเป็นแพะรับบาปไปโดยปริยาย เมื่อจบการศึกษาออกมาเป็นครูศิลปะ ปัญหานี้ก็เกิดขึ้นตามมาเป็นลูกโซ่ ไม่มีวันจบสิ้น

ความรู้ทางการวิจารณ์ศิลปะ สามารถแยกออกได้เป็น ๒ ทาง คือ ทางทฤษฎีการวิจารณ์และปฏิบัติการวิจารณ์ หลักสูตรที่ผลิตครูทางศิลปะควรให้ความสำคัญอย่างเท่าเทียมกัน เพื่อเตรียมตัวผู้เรียนให้เป็นครูศิลปะที่มีความสามารถทางการวิจารณ์ศิลปะเพียงพอที่จะนำไปใช้กับการเรียนการสอนศิลปะระดับต่าง ๆ

การวิจารณ์ศิลปะเพื่อการศึกษา มีเป้าหมายเพียงเพื่อกระตุ้นให้ผู้เรียนเกิดความรู้ความเข้าใจ และความซาบซึ้งในผลงานศิลปะ รวมทั้งเพื่อส่งเสริมการแสดงออกทางศิลปะให้แก่ผู้เรียนด้วย

ครูศิลปะที่มีความสามารถทางการวิจารณ์ จะสามารถสร้างความเข้าใจและซาบซึ้งในศิลปะให้แก่ผู้เรียนได้ดีกว่าครูศิลปะที่มีแต่ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลป์และหลักการศิลปะเท่านั้น เพราะการเรียนรู้งานศิลปะโดยผ่านวิธีการวิเคราะห์ตามหลักการวิจารณ์ศิลปะ จะช่วยให้ผู้เรียนเข้าถึงงานศิลปะต่าง ๆ ได้ลึกซึ้งกว่าวิธีอื่น และยังเปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้เรียนรู้ด้วยการรับรู้ตรง ๆ **(direct perception)** ได้อย่างดีอีกด้วย

สำหรับการส่งเสริมการแสดงออกทางศิลปะให้แก่ผู้เรียนก็เช่นเดียวกัน ครูศิลปะที่วิจารณ์เก่งจะสามารถกระตุ้นให้ผู้เรียนมองเห็นแนวทางในการพัฒนาความคิด จินตนาการ และเทคนิคฝีมือได้ตามความแตกต่างของแต่ละคน คำว่า "วิจารณ์เก่ง" ในที่นี้ไม่ได้หมายความว่า สามารถพูดได้เก่งเท่านั้น แต่หมายถึงความสามารถที่พูดด้วยการวิเคราะห์อย่างมีขั้นตอนด้วย แล้วจึงติชมเสนอแนะให้ผู้เรียนพัฒนาการทำงานได้ตามสภาพการแสดงออกของแต่ละคน การคำนึงถึงพัฒนาการทางการแสดงออกนี้เอง ที่ทำให้การวิจารณ์ศิลปะใจที่แตกต่างไปจากการวิจารณ์ประเภทอื่น

การตัดสินผลงาน

กระบวนการตัดสินผลงานศิลปะ เป็นกระบวนการเพื่อประเมินผล โดยอาศัยการวิจารณ์เป็นเครื่องมือในการจัดอันดับคุณค่าของผลงานที่จะตัดสิน เราจะพบว่าในปัจจุบัน มีการประกวดผลงานศิลปะทั้งของเด็กและผู้ใหญ่ ทั้งระดับชาติและระดับท้องถิ่น ตามวาระต่าง ๆ กันออกไป โดยมีรางวัลและชื่อเสียงเป็นแรงจูงใจ การประกวดที่กำหนดหัวข้อ หรือกติกาไว้ก่อนแล้วก็คงไม่มีปัญหาสำหรับการตัดสินมากนัก เพราะมี "เกณฑ์" ตั้งไว้ก่อนแล้ว ถ้าตั้งเกณฑ์ไว้ละเอียด ผู้ประกวดก็คงจะยิ่งมีข้อจำกัดมาก ถ้าตั้งเกณฑ์ไว้กว้างผู้ประกวดก็สามารถแสดงออกได้อิสระยิ่งขึ้น เช่น การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ซึ่งมีการประกวดกันเป็นประจำทุกปี (บางทีก็เว้น เนื่องจากความจำเป็นบางประการ) ครั้งแรกก็คือ ปี พ.ศ. ๒๔๙๒ ถึงปัจจุบัน (๒๕๓๐) นับได้ว่าเป็นครั้งที่ ๓๓ กำหนดเกณฑ์ไว้กว้างมาก โดยกำหนดเฉพาะประเภทศิลปกรรมเท่านั้น ส่วนใหญ่จะแบ่งเป็น ๓ ประเภทคือ จิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ การตัดสินก็ตัดสิน

แยกกันตามประเภท ซึ่งเมื่อพิจารณาแล้วจะพบว่ามีข้อจำกัดอยู่ ๓ ประการเกี่ยวกับการตัดสิน คือ ๑) คณะกรรมการใช้เกณฑ์อะไรตัดสิน ๒) เกณฑ์เหล่านั้นเป็นเกณฑ์กลางเพียงพอที่จะป้องกันความลำเอียงของคณะกรรมการได้หรือไม่ และ ๓) มีวิธีการใดที่จะเผยแพร่รายละเอียดการวิเคราะห์ตัดสิน เพื่อให้ผู้ชมเกิดความรู้ความเข้าใจในคุณค่า (หรือด้อยคุณค่า) ของผลงานที่ได้รับและไม่ได้รับรางวัล

ประการแรกเกี่ยวกับ เกณฑ์ เป็นประเด็นสำคัญของการพิจารณาตัดสินการแสดงงานศิลปกรรมแห่งชาติแต่ละครั้ง จะใช้กรรมการตัดสินที่เลือกสรรแล้วจำนวนหลาย ๆ คนคละกันตามประเภทศิลปกรรม ทั้งนี้เพื่อป้องกันไม่ให้การตัดสินใจเป็นของบุคคลใดบุคคลหนึ่งโดยเฉพาะ กล่าวง่าย ๆ ว่า ถือว่ามติส่วนใหญ่เป็นเครื่องชี้ขาด โดยเชื่อว่าคณะกรรมการทุกคนมีความจริงใจและบริสุทธิ์ใจในการตัดสิน การกระทำเช่นนี้เป็นการตัดสินโดยใช้ระบบเกียรติยศ **(honour system)** เท่านั้นเอง ไม่มีข้อพิสูจน์ได้ว่ากรรมการได้ตั้งเกณฑ์ไว้สำหรับพิจารณาก่อนการตัดสิน ปัญหานี้เปรียบเสมือนโรคร้ายที่บั่นทอนพละกำลังของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติตลอดมา บางคนอาจจะแย้งว่า คุณค่าของงานศิลปะเป็นเรื่องของความรู้สึก อธิบายกันไม่ได้ ทัศนะเช่นนี้ไม่ใช่ทัศนะของนักวิจารณ์ศิลปะ แต่เป็นทัศนะของศิลปิน ซึ่งไม่ควรนำมาใช้เป็นเกณฑ์ในการพิจารณาตัดสินอย่างยิ่ง อย่างไรก็ตาม ไม่ได้หมายความว่า นักวิจารณ์จะมีเฉพาะเหตุผลเท่านั้น จะต้องมีสายตาที่แหลมคม จับความรู้สึกของงานศิลปะได้อย่างดีด้วย

ข้อสังเกตประการที่สอง เกี่ยวกับความเป็นกลางของเกณฑ์ว่า มีมากน้อยเพียงใด ก่อนอื่นใคร่ขอท้าวความไปถึงที่มาของการวางเกณฑ์ก่อนว่า โดยปกติเรามีวิธีตั้งเกณฑ์อยู่ ๓ วิธี โดยใช้ทฤษฎีต่าง ๆ กัน ๓ แบบ คือ

๑. **ทฤษฎีสมบูรณ์นิยม (ABSOLUTISM)** ซึ่งเชื่อว่าคุณค่าของศิลปะมีตัวตนและเป็นคุณสมบัติที่มีอยู่แล้วในตัววัตถุที่เป็นผลงาน และไม่เกี่ยวข้องกับประสบการณ์ใด ๆ ของมนุษย์ทั้งสิ้น กล่าวคือ งานศิลปะแต่ละชิ้นจะมีเกณฑ์วัดคุณค่าอยู่ในตัวมันเองอยู่แล้ว มนุษย์เป็นเพียงผู้ค้นพบเท่านั้นเอง

๒. **ทฤษฎีอัตนัยนิยม (SUBJECTIVISM)** ใช้ความประทับใจของตนเองเป็นเกณฑ์วิจารณ์ **(impressionistic criticism)** คุณค่าของงานศิลปะขึ้นอยู่กับความชอบไม่ชอบเป็นส่วนตัว ไม่เกี่ยวข้องกับเงื่อนไขภายนอก

๓. **ทฤษฎีสัมพัทธ์นิยม (RELATIVISM)** เชื่อว่าคุณค่าต่าง ๆ ในงานศิลปะ คือสิ่งที่เกิดขึ้นจากปฏิกริยาระหว่างวัตถุกับประสบการณ์ส่วนตัวของคน และสิ่งที่เกิดขึ้นนี้ไม่จำเป็นจะต้องดีเท่า ๆ กันในแต่ละคน ทฤษฎีนี้ไม่เห็นด้วยกับพวกสมบูรณ์นิยม ที่แยกวัตถุออกจากประสบการณ์ทางคุณค่าของมนุษย์ แต่เห็นว่าทั้งสองส่วนนี้ต่างมีความเกี่ยวพันซึ่งกันและกันอย่างแยกไม่ออก ดังคำกล่าวของ*ดิวอี้*ที่ว่า

"ปฏิกิริยาต่าง ๆ ที่มีต่อภาพเขียนทั้งหมด เกิดจากการประสานงานของเหตุภายนอกและเหตุภายในของภาพเขียนนั้น"

หรือของ*วิลเลียม เจมส์* ที่ประกาศไว้ในกฎทั่วไปของการรับรู้ของเขาว่า

"ขณะที่เราสัมผัสและรับรู้วัตถุที่อยู่เบื้องหน้า มีสิ่งหนึ่งที่เกิดขึ้น และอาจเป็นส่วนที่สำคัญกว่าวัตถุนั้น สิ่งนั้นเป็นสิ่งที่มาจากสมองของเราเอง"

สัมพันธ์นิยม ยังเชื่อถือว่า การที่เราประเมินค่าอะไรแตกต่างกันเป็นเพราะเงื่อนไขทางประวัติศาสตร์และสังคมเปลี่ยนไป รวมทั้งสติปัญญาและประสบการณ์ของแต่ละคนก็ไม่เหมือนกันด้วย เกณฑ์การวิจารณ์จึงไม่ได้ขึ้นอยู่กับวัตถุที่จะวิจารณ์ หรือความรู้สึกของผู้วิจารณ์เพียงอย่างใดอย่างหนึ่ง ด้วยเหตุนี้ ผลงานศิลปะที่ต่างกันจึงต้องใช้ทฤษฎีตัดสินที่ต่างกันด้วย

คราวนี้ลองมาวิเคราะห์กันว่า การตัดสินงานศิลปกรรมแห่งชาติ กรรมการตัดสิน ใช้เกณฑ์ที่เป็นกลางเพียงพอหรือไม่ โดยใช้ทฤษฎีการตั้งเกณฑ์ดังกล่าวเป็นเครื่องมือ ด้วยการวิเคราะห์จากทัศนะเกี่ยวกับการตัดสินของกรรมการ ๒ ท่าน ซึ่งรับหน้าที่เป็นกรรมการตัดสินบ่อยครั้งมาก ได้แก่ นาง*มีเซียม ยิบอินซอย* (เป็นกรรมการอย่างน้อย ๒๐ ครั้งใน ๓๓ ครั้ง) และนาย*สวัสดิ์ ตันติสุข* (เป็นกรรมการอย่างน้อย ๑๘ ครั้งใน ๓๓ ครั้ง) และทั้งคู่ต่างก็เคยร่วมเป็นกรรมการชุดเดียวกันถึง ๑๗ ครั้ง

ก. ทัศนะของนาง*มีเซียม ยิบอินซอย* (จากบทสัมภาษณ์ของ *พิษณุ ศุภนิมิต* ใน **สยามรัฐสัปดาหวิจารณ์ ปีที่ ๒๕ ฉบับที่ ๓๗ พ.ศ. ๒๕๒๒**) มีความตอนหนึ่งว่า

พิษณุ : โดยส่วนตัวแล้วใช้วิธีการหลักการอะไรในการตัดสิน

มีเซียม : ตัวดิฉันเอง ดิฉันคิดว่าไม่มีหลักอะไร นอกจากดูแล้วชอบหรือไม่ชอบ จากนั้นก็พยายามหาเหตุผลว่าที่เราชอบนั้น ชอบเพราะอะไร ชอบเพราะสีหรือชอบเพราะ **composition** หรือฝีมือ ซึ่งทั้งหมดเป็นผลที่ได้จากการตอบโต้กับรูปนั้น ๆ โดยตรง...

ข. ทัศนะของ นาย*สวัสดิ์ ตันติสุข* (จากหนังสือ **พาที ปีที่ ๑ ฉบับที่ ๑๐** เดือนกุมภาพันธ์ **พ.ศ. ๒๕๒๑**) ได้ชี้แจงไว้มีความตอนหนึ่งว่า

"ให้คุณค่าของงานเป็นผู้เสนอต่อเรา เพราะผลงานที่มีคุณค่านั้นย่อมให้ความรู้สึกประทับใจและชื่นชมขึ้นได้มากในทันทีทันใด..."

ทัศนะของกรรมการตัดสินทั้งสองท่านดังกล่าว ตีพิมพ์ในวารสารในช่วงเวลาห่างกันเพียงปีเดียว คือ **พ.ศ. ๒๕๒๑** และ **๒๕๒๒** และช่วงเวลานี้ทั้งสองก็เป็นกรรมการร่วมกันอยู่ด้วย แต่กลับมีทฤษฎีการพิจารณาตัดสินต่างกัน กุญแจสำคัญที่ชี้ให้เห็นความแตกต่างกันก็คือ ประโยคที่ว่า ดูแล้วชอบหรือไม่ชอบ ของนาง*มีเซียม*และให้คุณค่าของงานเป็นผู้เสนอต่อเรา ของ นาย*สวัสดิ์* เมื่อพิจารณาแล้วจะพบว่านาง*มีเซียม* ตัดสินด้วยเกณฑ์อัตนัยนิยม แต่นาย*สวัสดิ์* ตัดสินด้วย

เกณฑ์สมบูรณ์นิยม ซึ่งพอเป็นข้อยืนยันได้ว่า ทำไมการตัดสินจึงต้องมาลงเอยที่การใช้มติส่วนใหญ่ด้วย แทนการวิเคราะห์ด้วยเหตุผลจากเกณฑ์เดียวกัน

ในเมื่อการตัดสินมีมาตรฐานของเกณฑ์ที่ต่างกัน (อย่างน้อยก็ ๒ เกณฑ์) คงเป็นเรื่องยุ่งยากมากที่จะจับประเด็นการวิเคราะห์ออกมาเป็นลายลักษณ์อักษรและมีเอกภาพเดียวกัน การที่จะนำรายละเอียดการพิจารณาตัดสินออกมาเผยแพร่อย่างเป็นทางการของคณะกรรมการตัดสินศิลปกรรมแห่งชาติ จึงยังไม่เคยปรากฏเลย

คณะกรรมการควรพิจารณาหาทางออกโดยใช้ ทฤษฎีสัมพัทธ์นิยม มาเป็นเครื่องมือวางเกณฑ์ตัดสินดูบ้าง โดยแยกผลงานออกมาวิเคราะห์ตามลักษณะการแสดงออก แล้วพิจารณาที่คุณค่าตามเกณฑ์ของแต่ละทฤษฎีวิจารณ์

บทสรุป

สภาพของการวิจารณ์ศิลปะที่กล่าวมาทั้งหมด เป็นการวิจารณ์ทางทัศนศิลป์ทั้งสิ้น และในบรรดาศิลปะแขนงต่าง ๆ ทัศนศิลป์จะเข้าถึงประชาชนน้อยที่สุด (เมื่อเทียบกับดนตรีและวรรณกรรม) การวิจารณ์ที่มีคุณค่า จะช่วยยกระดับความสนใจทางทัศนศิลป์ให้แก่ประชาชนเป็นอย่างมาก และคงจะมีสักวันหนึ่งที่คุณค่าของทัศนศิลป์จะมีส่วนพัฒนารสนิยมของคนไทยเพิ่มขึ้นอีกเหมือน ๆ กับที่ดนตรีและวรรณกรรมเป็นอยู่ในปัจจุบัน ทั้งนี้คงไม่ใช่นักวิจารณ์เพียงฝ่ายเดียวเท่านั้น ตัวศิลปิน และผู้ชมต่างก็เป็นองค์ประกอบสำคัญ ที่จะช่วยผลักดันให้เกิดบรรยากาศดังกล่าวขึ้นมา

ชื่อศิลปินและบุคคลที่อ้างถึง

ก

กรีน, ธีโอดอร์ เอ็ม	Greene, Theodore M.
กอร์กี, อาร์ชิล	Gorky, Arshile
กาโบ, นาอูม	Gabo, Naum
เกทไลน์, แฟรงค์	Getlein, Frank

ค

คันดินสกี้, วาซิลี	Kandinsky, Wassily
คิริโค, จอร์โจ เด	Chirico, Giorgio de
คูนนิง, วิลเล็ม เด	Kooning, Willem de
เครเมอร์, ฮิลตัน	Kramour, Hilton
โคเปอร์นิคุส	Copernicus

จ

จอห์นสัน, ฟิลิป	Johnson, Philip
เจมส์, วิลเลียม	James, William

ซ

ซิเกอิโรส, ดาวิด อัลฟาโร	Sigueiros, David Alfaro
เซลส์, พีเตอร์	Selz, Peter
เซอรา, ชอร์ช	Seurat, Georges

ด

ดูบูเฟ, ชอง	Dubuffe, Jean
ดิกซ์, ออตโต	Dix, Otto
ดิวอี้, จอห์น	Dewey, John

ท

ทอมลิน, เบรดเล่ย์ วอล์กเคอร์	Tomlin, Bradley Walker
โทบี, มาร์ก	Tobey, Mark

บ

บรอนซีโน, อาโญโล	Bronzino, Agnolo
เบคมันน์, มักซ์	Beckman, Max
เบนตัน, โทมัส ฮาร์ท	Benton, Thomas Hart

ป

ปโตเลมี	Ptolemy
ปิกัสโซ, ปาโบล	Picasso, Pablo
ปูแซง, นิโคลัส	Poussin, Nicolas

พ

พอลล็อก, แจ็กสัน	Pollock, Jackson

ฟ

ฟราโกนาร์ด, ชอง-โอโนเร	Fragonard, Jean- Honoré
ไฟนิงเงอร์, โลโอเนล	Feininger, Lyonel

ม

มอนดรีอัน, พีท	Mondrian, Peit
มอลลอกส์, อองเดร	Malraux, André
มาติเยอ, ชอร์ช	Mathiew, Georges
มิเคลันเจโล, บูโอนารอตติ	Michelangelo, Bounarroti
มิส วาน เดอร์ โรห์, ลุควิก	Mies Van de Rohe, Ludwig
เมลลอล, อริสไตด์	Maillol, Aristide

ร

ราฟาเอล	Raphael
ริเวรา, ดิเอโก	Rivera, Diego
รูเบ็นส์, พีเตอร์ พอล	Rubens, Peter Paul
โรเซนเบิร์ก, ฮาโรลด์	Rosenberg, Harold
โรแดง, โอกุสต์	Rodin, Auguste
เราเชนเบิร์ก, รอเบิรต์	Rauschenberg, Robert

ล

ลิปตัน, เซเมอร์	Lipton, Seymour
แลนนิง, เอ็ดวาร์ด	Laning Edward

ว

วาโต, ชอง อองตวน	Watteau, Jean Antoine

ส

สกัลลี, วินเซนต์	Scully, Vincent

อ

อัลเบิร์ส, โยเซฟ	Albers, Josef
เอปสไตน์, เจคอป	Epstein, Jacop
แองกร์, ชอง โอกุสต์ โดมินีก	Ingres, Jean August Dominique

ฮ

เฮนรี, รอเบิร์ต	Henri, Robert
เฮส, โทมัส	Hess, Thomas

บรรณานุกรม

เบียดสเล, มอนโร ซี. **การสร้างสรรค์งานศิลปะ**. แปลจาก **Aesthetic Inquiry** โดย พีระพงษ์ กุลพิศาล. กรุงเทพมหานคร, ๒๕๒๙. (อัดสำเนา)

พีระพงษ์ กุลพิศาล. **การวิจารณ์ศิลปะเด็ก**. ๒๕๒๙. (อัดสำเนา)

สัญญวี สายบัว. **หลักการแปล**. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๒๘.

อนุมานราชธน, พระยา (เสฐียรโกเศศ). **ศิลปสงเคราะห์**. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์รุ่งวัฒนา, ๒๕๑๕.

อำนาจ เย็นสบาย. **ประวัติศาสตร์ศิลปกรรมร่วมสมัยของรัตนโกสินทร์**. เอกสารนิเทศการศึกษาฉบับที่ ๒๓๘ หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์อักษรไทย, ๒๕๒๔.

สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ ๓๓. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์ดีแอนด์ เอส, ๒๕๓๐.

Beardsley, Monroe C. and Schveller, Herbert M. (eds.). **Aesthetic Inquiry : Esseys on Art Criticism and Philosophy of Art.** California : Dickson Pub. Co., Inc., 1967.

Dewey, John. **Art as Experience.** New York : G.P.Putnam's Sons, 1979.

Feldman, Edmund Burke. **Arts as Image and Idea.** New Jersey : Prentice - Hall, Inc., 1967.

ผู้จัดทำต้นฉบับ

นายพีระพงษ์ กุลพิศาล

ผู้ออกแบบรูปเล่มและภาพประกอบ

นายสมเจตน์ กาพดิษย์

คณะบรรณาธิการ

นางสุภรณ์ สภาพงศ์
นายสมเจตน์ กาพดิษย์
นางเพชราภรณ์ รื่นรมย์
นางสาวทองสุก ม่วงไหมทอง
นางสาวศิรินภา บุณยานันต์

พิมพ์ที่โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว นายวิเวก ปางพุฒิพงศ์ ผู้พิมพ์และผู้โฆษณา พ.ศ. ๒๕๓๓