บทบาทของดนตรีกับการขยายพื้นที่ในการแสดงออกทางศิลปะ

received 8 MAR 2022 **revised** 15 JUN 2022 **accepted** 27 JUN 2022

อภิรักษ์ เจียรพินิจนันท์
นักศึกษาปริญญาดุษฎีบัณฑิต
ภาควิชาทฤษฎีศิลป์
คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร

ชัยยศ อิษฏ์วรพันธุ์
ศาสตราจารย์ ดร.
ภาควิชาทฤษฎีศิลป์
คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทคัดย่อ

ความเชื่อมโยงของดนตรีกับการแสดงออกทางศิลปะคือดอกผลจากการเกิดขึ้นของศิลปะสมัยใหม่และได้กลายเป็นรากฐานสำคัญของศิลปะร่วมสมัยในปัจจุบัน บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิดของศิลปินที่มีดนตรีเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานระหว่างปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ถึงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 โดยวิธีการวิเคราะห์ถึงที่มาของแนวคิดอันสำคัญที่ส่งผลต่อความเปลี่ยนแปลงทั้งทางรูปแบบและวิธีการสร้างสรรค์ของศิลปินในแต่ละยุคสมัยและบริบททางสังคม วัฒนธรรมเฉพาะในแต่ละช่วงเวลาผลการศึกษาพบว่า 1) ก่อนปีคริสต์ศักราช 1900 ศิลปินเริ่มต้นด้วยการแลกเปลี่ยน ตอบโต้แนวคิดและแรงบันดาลใจซึ่งกันและกันระหว่างดนตรีและศิลปะผ่านผลงานจิตรกรรมที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมรอบตัวโดยศิลปินกลุ่มอิมเพรสชันนิสต์และโพสอิมเพรสชันนิสต์ 2) ต่อมาดนตรีได้กลายมาเป็นส่วนสำคัญกับการกำเนิดของศิลปะนามธรรม จากแนวคิดที่เชื่อว่าดนตรีนั้นมุ่งแสดงความเป็นนามธรรมของธรรมชาติ และดนตรีคือความเป็นนามธรรมโดยธรรมชาติในตัวเอง และเสียงดนตรีเองนั้นไม่เคยที่จะอธิบายโลกภายนอก แต่เป็นการแสดงออกของความรู้สึกภายในจิตวิญญาณ ซึ่งแนวคิดนี้พบได้ในผลงานของคานดินสกีและอาร์โนลด์ เชินแบร์ก 3) จนกระทั่งผลจากการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจ สังคม และการเมืองในคริสต์ศตวรรษที่ 20 เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้ดนตรีและศิลปะเริ่มเคลื่อนตัวเข้าหาสังคมมากขึ้น เมื่อลุยจิ รุซโซโล และศิลปินกลุ่มฟิวเจอริสม์ จงใจใช้เสียงดนตรีแบบใหม่และสื่อหลากหลายประเภทเพื่อสื่อสารแนวคิดสู่มวลชน ดนตรีและศิลปะสร้างแรงบันดาลใจแก่กันและกันมานับทศวรรษ จนในปัจจุบันเสียงและบทเพลงต่าง ๆ ในงานศิลปะไม่ได้ถูกนำเสนอผ่านรูปทรง เส้น สี น้ำหนัก และแสงเงาอีกต่อไป เสียงทุกเสียงต่างมีความหมายในตัวเอง การประพันธ์ดนตรีจึงไม่ได้เป็นเพียงเพื่อความไพเราะ เช่นเดียวกับศิลปะที่ไม่ได้เป็นแค่การนำเสนอความงามเพียงอย่างเดียว ทั้งดนตรีและศิลปะต่างอุดมไปด้วยภาวะทางอารมณ์ความรู้สึก เนื้อหา เรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับสังคม และที่แน่นอนที่สุดคือการสะท้อนความคิดออกมาในผลงาน

คำสำคัญ: ดนตรี, ทัศนศิลป์, ศิลปะเสียง, พื้นที่การแสดงออก

Roles of Music in the Expanding Art Expression

Apirak Jianpinidnun

Doctor of Philosophy Candidate,
Art Theory Department,
Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts,
Silpakorn University

Chaiyosh Isavorapant

Professor, Ph.D.
Art Theory Department,
Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts,
Silpakorn University

Abstract

Connection between music and art expression is the fruit of modern art which has developed to the critical foundation of contemporary art at present. This study aims to survey concepts of artists whose work were inspired by music between the late 19th century and the early 20th century. The ideas influencing changes in forms and techniques of the artists in each era as well as its specific social and cultural contexts are analysed. The result suggests that, first, before the 1900s, artists began to exchange and communicate their ideas and inspiration in music and art through scenes in nature and surrounding atmosphere by impressionist and post – impressionist painters. Second, music became a crucial element to spawn abstract art on the basis that music aims to express abstraction in nature therefore music is abstraction in its very nature and music sound never reveals the outside world but express the feeling inside the soul, which are found in the concepts of Wassily Kandinsky and Arnold Schönberg. Third, economical, social and political changes in the 20th century took a crucial part to bring music and art closer to the society, when Luigi Russolo together with his fellow futurist artists intend to use new music sound and various mediums to communicate with the public. Music and art motivated each other for decades until now, when sounds and music are not expressed via spaces, lines, colours, values, lights and shades any more. Every sound has its particular meaning, so to compose music as well as to create art do not solely serve beautification. Instead, both contain volume of emotions, stories about society and, certainly, reflection of ideas.

Keywords: Music, Visual arts, Sound art, Art expression

บทนำ: จิตรกรรมบริสุทธิ์

ความเชื่อมโยงของดนตรีกับพื้นที่แสดงออกในงานศิลปะคือดอกผลจากการเกิดขึ้นจากศิลปะสมัยใหม่ การโต้ตอบของศิลปินที่มีต่อการเปลี่ยนแปลงของโลกสมัยใหม่ทั้งทางด้านวิทยาศาสตร์ เทคโนโลยี เศรษฐกิจ การเมือง และสังคมทำให้หน้าที่ของผลงานศิลปะไม่ได้เป็นเพียงการเลียนแบบสิ่งที่ตาเห็นอีกต่อไป การแสดงออกดังกล่าวเริ่มต้นบนพื้นที่ลวง 2 มิติในงานจิตรกรรม (pictorial space) ด้วยการใช้องค์ประกอบพื้นฐานในการวาดภาพ ซึ่งได้แก่ เส้น สี และรูปทรงมาเรียบเรียงบนพื้นระนาบของผืนผ้าใบโดยศิลปิน ซึ่งเป็นวิธีการเดียวกันกับการประพันธ์ดนตรี กิโยม อปอลลิแนร์ (Guillaume Apollinaire, 1880 - 1918) นักทฤษฎีและกวีได้กล่าวถึง "จิตรกรรมบริสุทธิ์" (la peinture pure) ไว้ในปีคริสต์ศักราช 1913 ว่า

> "ความเหมือนไม่มีความสำคัญอีกต่อไป จิตรกรอุทิศทุกสิ่งเพื่อเข้าถึงความจริงที่อยู่เหนือธรรมชาติที่เขาเชื่อว่ามีอยู่จริง แม้ว่าจะยังหาไม่พบก็ตาม... ด้วยเหตุนี้เราจึงย่างเข้าสู่ศิลปะในรูปแบบใหม่ ภาพเขียนมีบทบาทดุจดังดนตรีที่เราต่างยอมรับว่าหาใช่วรรณคดีไม่ ต่อจากนี้เราจะได้พบกับจิตรกรรมบริสุทธิ์ดุจดังความบริสุทธิ์ของงานประพันธ์ดนตรี" (Marzona, 2009, p. 9)

บทความนี้ได้ทำการสำรวจจุดเริ่มต้นของวิธีการแปลค่าโครงสร้างทางดนตรีไปเป็นผลงานทัศนศิลป์ วิเคราะห์ผลงาน ศึกษาถึงแนวคิด และจุดเชื่อมโยงระหว่างศาสตร์ทั้งสอง ซึ่งแสดงถึงความสัมพันธ์ที่แนบแน่นและลึกซึ้งระหว่างกันของเสียงดนตรีในงานศิลปะ รวมถึงความเป็นศิลปะในเสียงดนตรีอันเป็นแรงบัลดาลใจแก่ศิลปินทัศนะศิลป์ในศิลปะตะวันตกกระแสหนึ่งที่มีความสำคัญอย่างยิ่ง โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อหาคำตอบของคำถามที่ว่า เสียงและบทเพลงจะสามารถนำมาใช้เป็นส่วนหนึ่งในการแสดงออกทางศิลปะบนพื้นที่อื่นนอกเหนือไปจากพื้นระนาบของผลงานจิตรกรรม เพื่อถ่ายทอดและนำเสนอความคิดในฐานะของสื่อศิลปะ (medium of art) เช่นเดียวกับเส้นดินสอ หมึก สีฝุ่น สีน้ำ สีน้ำมัน หินอ่อน โลหะสำริด ฯลฯ ได้หรือไม่ และถูกนำมาใช้ในทางปฏิบัติอย่างไร โดยศึกษาจากบทบาทของดนตรีที่ปรากฏในแนวคิดและผลงานของศิลปินตะวันตกกระแสหนึ่งในช่วงก่อนปีคริสต์ศักราช 1900 และต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ตามลำดับ

อดีตอันต่อเนื่อง : ดนตรีในงานศิลปะก่อนปีคริสต์ศักราช 1900

เจมส์ แอบบอตต์ แม็คนิล วิสต์เลอร์ (James Abbott McNeill Whistler, 1834-1903)
ปอล โกแกง (Paul Gauguin, 1848-1903)
โคลด เดอบุสซี (Claude Debussy, 1862-1918)

หนังสือที่กล่าวถึงความเชื่อมโยงของดนตรีและศิลปะอย่างชัดเจนเป็นครั้งแรกในประเทศไทย คือหนังสือ แนะนำศิลปะสากล โดย น. ณ ปากน้ำ (Nọ̄ Na Pāknam, 1968) หนังสือเป็นการรวบรวมงานเขียนบทความเชิงประวัติศาสตร์ศิลป์เกี่ยวกับกลุ่มลัทธิทางศิลปะและประวัติศิลปินคนสำคัญ ไปจนถึงเรื่องความเข้าใจในศิลปะและสุนทรียศาสตร์ในรูปแบบของบทความขนาดสั้น ใช้ภาษาที่เข้าใจง่ายเหมือนการเล่าเรื่อง ซึ่งสามารถสร้างความเข้าใจแก่ผู้อ่านได้อย่างชัดเจน ในบทนำของหนังสือกล่าวถึงเสียงลม เสียงน้ำไหล เสียงนกร้อง ที่เกิดขึ้นเป็นจังหวะต่าง ๆ สอดสลับสัมพันธ์กันไปในธรรมชาติในขณะที่เรานั่งอยู่ริมลำธาร เสียงเหล่านี้คือดนตรีธรรมชาติที่มีความงามสมบูรณ์ด้วยสัญชาตญาณในการรับรู้ความงามของธรรมชาติที่ตามองเห็น แต่เสียงต่าง ๆ ในธรรมชาติเหล่านี้เป็นดนตรีที่ไม่มีความคงที่ เกิดขึ้นและแตกดับไปตามกาลเวลา จนกระทั่งมนุษย์ได้ประดิษฐ์เครื่องดนตรีขึ้น มีการประพันธ์และบันทึกความงามของเสียงไว้เช่นเดียวกับจิตรกรรมที่เคยทำหน้าที่บันทึกความงามธรรมชาติไว้ในภาพเขียน ธรรมชาติจึงเป็นจุดเชื่อมโยงระหว่างศาสตร์ทั้งสองนี้ กวี นักเขียน และศิลปินกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ (impressionism) อย่าง อีมิล โซล่า (Emile Zola, 1840 - 1902) ได้ให้คำนิยามของศิลปะว่าเป็น “ธรรมชาติที่ถูกมองโดยผ่านอารมณ์และความรู้สึก” (H. Snowden Ward, 1978, p. 13) และ “ความจริง” ในธรรมชาติคือพื้นฐานของศาสตร์ทั้งสอง เช่นเดียวกับฟิสิกส์ที่ทำการศึกษาธรรมชาติในทางวิทยาศาสตร์ อันเป็นเรื่องของการสืบสวนเข้าไปหาธรรมชาติของความจริงเช่นเดียวกัน ศิลปิน คีตกวี และนักฟิสิกส์ต่างมีความปรารถนาที่จะค้นหาชิ้นส่วนที่ประสานกันอย่างแนบแน่นของ “ความจริง” อันเป็นพื้นฐานที่มีร่วมกัน

ภาพที่ 1 James Abbott McNeill Whistler. Nocturne in Black and Gold, the Falling Rocket, 1875. Oil on panel. 23 3/4 x 18 3/8 inches (60.3 x 46.7 cm)

Note: From Detroit Institute of Arts, 2020

การโต้ตอบซึ่งกันและกันของดนตรีและจิตรกรรมกับธรรมชาติพบได้ในบทเพลงนอคเทิร์น (Nocturnes) (Phan čharœ̄n, 2021, p. 253) ของโคลด เดอบุสซี ที่ประพันธ์ขึ้นในปีคริสต์ศักราช 1899 บทประพันธ์ชิ้นนี้ประกอบด้วย 3 ท่อน (movement) (Phan čharœ̄n, 2021, p. 240) โดยได้แรงบันดาลใจมาจากภาพเขียน Nocturne in Black and Gold (The Falling Rocket) ในปีคริสต์ศักราช 1875 ของจิตรกรอิมเพรสชันนิสม์ (impressionism) เจมส์ แอบบอตต์ แม็คนิล วิสต์เลอร์ จิตรกรเชื้อสายอเมริกันที่ใช้ชีวิตการทำงานในอังกฤษและฝรั่งเศส

น. ณ ปากน้ำ (No̜ Na Pāknam, 1968, p. 392-393) ให้ความเห็นว่าเสียงในเพลง นอคเทิร์น (Nocturnes) ได้สร้างความรู้สึกและบรรยากาศที่แปลกใหม่ให้เกิดขึ้น ต่างกับดนตรีในศตวรรษก่อน แม้ว่าเพลงของริคาร์ด วากเนอร์ (Richard Wagner, 1813 - 1883) จะเป็นดนตรียุคโรแมนติก (romantic music) ซึ่งมีบรรยากาศและสีสันที่ตรึงใจผู้ฟัง แต่เพลงของเดอบุสซีกลับมีบรรยากาศยิ่งไปกว่านั้น เพราะได้นำเอาระบบเสียงที่แปลกใหม่เข้ามาใช้เพื่อสร้างบรรยากาศให้มีชีวิตชีวามากขึ้น เสียงต่าง ๆ เหล่านี้แท้จริงแล้วเป็นการจำลองเสียงของสิ่งที่มีอยู่ในธรรมชาติ แต่เนื่องจากแบบแผนของดนตรีในยุคนั้นยังติดแน่นอยู่กับทฤษฎีแบบคลาสสิคจึงยังไม่มีนักประพันธ์คนใดนำความคิดนี้มาใช้ เมื่อเดอบุสซีนำเสียงธรรมชาติจำลองเหล่านั้นมาผสมกับดนตรีอันเต็มไปด้วยเรื่องราวในจินตนาการจึงเกิดความมีชีวิตชีวาในบทเพลงมากยิ่งขึ้น นี่คือจุดเริ่มต้นของดนตรีอิมเพรสชันนิสม์ (impressionism) เพลงที่ไม่มีรูปทรงเด่นชัด แต่มุ่งเน้นความประทับใจและเร้าอารมณ์อย่างรุนแรงเช่นเดียวกับภาพเขียนอิมเพรสชันนิสม์ (impressionism) ในยุคแรก ของ โมเนต์ (Oscar-Claude Monet, 1840 - 1926) เรอนัวร์ (Pierre-Auguste Renoir, 1841 - 1919) ซีสลี่ (Alfred Sisley, 1839 - 1899) เดอการ์ (Edgar Degas, 1834 - 1917) และวิสต์เลอร์

ภาพจิตรกรรมที่มีหัวเรื่องเกี่ยวกับกิจกรรมทางดนตรีสามารถพบเห็นได้อย่างต่อเนื่องมาตั้งแต่อดีต เช่น ภาพเทวดานักดนตรีในเทพปกรณัมโดยจิตรกรรอสโซ ฟิโอเรนติโน (Rosso Fiorentino, 1494 - 1540) ภาพการเล่นดนตรีในชีวิตประจำวันของบุคคลสามัญในผลงานหลายชิ้นของโยฮันเนส เฟอร์เมร์ (Johannes Vermeer, 1632-1675) หรือภาพนักดนตรีในโรงแสดงบัลเลต์ของเดอการ์ เป็นต้น ทว่าแนวคิดเกี่ยวกับดนตรีในงานจิตรกรรมที่เป็นมากกว่าภาพกิจกรรมทางดนตรีของบุคคลที่ถูกนำเสนอไว้บนผืนผ้าใบนั้นได้เริ่มปรากฏขึ้นอย่างชัดเจนในผลงานของวิสต์เลอร์ ชื่อผลงานของเขาล้วนเป็นชื่อที่หยิบยืมมาจากเรื่องราวทางดนตรี เช่น นอคเทิร์น (บทเพลงหรือดนตรีสำหรับยามค่ำคืน) Arrangement (การเรียบเรียง) (Phan čharœ̄n, 2021, p. 19) Harmony (การประสานเสียง) (Phan čharœ̄n, 2021, p. 163) ในภาพวาดสะพานที่ชื่อ Nocturne in Blue and Gold และภาพมารดาของเขาที่ชื่อ The Arrangement in Gray and Black No.1 ได้แสดงให้เห็นว่าเขาได้ให้ความสำคัญกับสี น้ำหนักของสี และเส้นต่าง ๆ องค์ประกอบการจัดวาง รวมถึงความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันของพื้นที่มากกว่าเรื่องราวหรือเนื้อหาที่ปรากฏในภาพ อาจเป็นไปได้ว่าวิสต์เลอร์ตั้งใจให้ผู้ชมงานได้เห็นถึงความขนานกันระหว่างผลงานจิตรกรรมกับการประพันธ์ดนตรี และความสัมพันธ์ที่แนบแน่นและลึกซึ้งระหว่างดนตรีกับงานทัศนศิลป์ (Whitford, 1993, p. 88-120)

หลังจากนั้นเป็นต้นมาก็มีศิลปินจำนวนมากที่นำศัพท์ทางดนตรีมาใช้กับชื่อภาพ หรือพาดพิงถึงดนตรีในทางใดทางหนึ่ง ดังเช่นโอดิลอง เรอดอง (Odilon Redon, 1840 - 1916) ศิลปินชาวฝรั่งเศสในลัทธิสัญลักษณ์นิยม ซึ่งเรียกตัวเองว่าจิตรกรนักประสานเสียง หรือในผลงาน The Scream ของเอ็ดเวอร์ด มุงค์ (Edvard Munch, 1863-1944) ได้ถ่ายทอดการสะท้อนของเสียงที่โหยหวนเป็นจังหวะด้วยแถบสีแดงและเหลือง แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของตาและหู ศิลปินฌอร์ช เซอราท์ (George Seurat, 1859 - 1891) ก็ได้ให้ความสนใจในเรื่องดนตรีและความสัมพันธ์ที่แนบแน่นของดนตรีกับงานจิตรกรรมเช่นกัน เช่น การรับรู้ที่เชื่อมต่อกันระหว่างสีเจ็ดสีของสเปกตรัมกับโน้ตเจ็ดตัวในช่วงคู่แปด (octave) (Phan čharoēn, 2021, p. 258) และการค้นหาคุณสมบัติต่าง ๆ ด้านอารมณ์ของเส้นและสีที่สัมพันธ์กับความงามของดนตรี ในขณะที่ปอล โกแกง (Paul Gauguin, 1848 - 1903) มิได้ใช้เส้นและสีเพื่อบอกเล่าเรื่องราวบางอย่างเท่านั้น แต่ยังใช้เพื่อการแสดงความคิดและความรู้สึกของเขาออกมาในผลงาน ดังจะเห็นได้จากภาพ Manao Tupapau (spirit of death watching) ซึ่งโกแกงได้แบ่งผลงานเป็นสองส่วน คือ ส่วนของเนื้อหาสาระของภาพในเรื่องของความกลัว กับส่วนของดนตรีในเส้นที่เป็นคลื่นกับการประสานกลมกลืนกันของสี โกแกงได้อธิบายภาพนี้ด้วยศัพท์ทางด้านดนตรี และอ้างอิงถึงเรื่องของการเรียบเรียงสี (colour orchestration) แนวคิดของโกแกงเกี่ยวกับงานจิตรกรรมได้ถูกอธิบายผ่านบทความที่เขาเขียนขึ้นระหว่างปีคริสต์ศักราช 1884 ถึง 1885 และได้ตีพิมพ์ครั้งแรกในปีคริสต์ศักราช 1910 ในชื่อ Synthetic Note โดยเปรียบเทียบอ้างอิงถึงงานวรรณกรรมและดนตรีกับผลงานจิตรกรรม รวมถึงเรื่องของสีและตัวโน้ต ว่า

> "สีเขียวที่อยู่ติดกันกับสีแดงไม่ได้ทำให้มองเห็นเป็นสีน้ำตาลแดงเหมือนกับการผสมสีทั้งสองเข้าด้วยกัน แต่ได้สร้างความชัดเจนขึ้นในน้ำหนักของสีทั้งสอง และถัดจากสีแดงก็คือสีเหลือง คุณจะได้ตัวโน้ตสามตัวที่ช่วยให้เกิดความสมบูรณ์ระหว่างกันและกัน และช่วยเพิ่มความเข้มของสีเขียวให้มากยิ่งขึ้น" (Marla Prather, 1989, p. 60)

ภาพที่ 2 Paul Gauguin. Manaò tupapaú (Spirit of the Dead Watching), 1892. oil on jute mounted on canvas. 28 3/4 x 36 3/8 inches (73.02 x 92.39 cm)

Note: From Albright-Knox Art Gallery, 2020

ทั้งหมดนี้แสดงให้เห็นว่าแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินในช่วงก่อนคริสต์ศตวรรษที่ 20 ได้มีความเชื่อมโยงระหว่างดนตรีและศิลปะแล้ว ศิลปินกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ และโพสอิมเพรสชันนิสม์ (post-impressionism) เริ่มแลกเปลี่ยน ตอบโต้แนวคิด และแรงบันดาลใจซึ่งกันและกันระหว่างดนตรีและศิลปะ ผ่านผลงานจิตรกรรมที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมรอบตัวโดยนำแรงบันดาลใจจากดนตรีมาใช้ในทางอัตวิสัย (subjectivity) ซึ่งเกี่ยวพันกับอารมณ์ ความรู้สึก และความคิดเห็นส่วนบุคคลที่มีต่อภาวะทางดนตรีโดยถ่ายทอดผ่านสื่อศิลปะประเภทจิตรกรรมเป็นหลัก ด้วยเส้น สี น้ำหนัก และแสงเงาที่ไม่ยึดติดกับภาพประทับที่ตาเห็นอีกต่อไป

ทว่าดนตรียังคงแยกตัวไปจากสื่อทางวิจิตรศิลป์อื่น ๆ อย่างชัดเจน ไม่ต่างจากการแยกประเภทของสื่อศิลปะตะวันตกแบบเดิมในอดีต อันได้แก่ จิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม ดนตรี และบทกวี ส่วนปฏิบัติการทางพื้นที่ของศิลปะที่ได้แรงบันดาลใจจากดนตรีนั้นเกิดขึ้นจากมโนภาพและยังคงอยู่ในพื้นที่ลวงของภาพวาดแบบสองมิติ อย่างไรก็ตามมิติทางความคิดเกี่ยวกับดนตรีในฐานะสื่อศิลปะจะได้รับการพัฒนาต่อยอดอย่างชัดเจนในศตวรรษต่อมา

ดนตรีแห่งจิตรกรรม : ดนตรีในงานศิลปะต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20

วาซีลี คานดินสกี (Wassily Wassilyevich Kandinsky, 1866 - 1944)

อาร์โนลด์ เชินแบร์ก (Arnold Schönberg, 1874 - 1951)

ต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 จิตรกรรมได้ละทิ้งหน้าที่ของการเลียนแบบธรรมชาติแบบเหมือนจริงดั่งตาเห็นไว้ให้กล้องถ่ายภาพแล้ว กล้องถ่ายภาพทำหน้าที่บันทึกภาพเหตุการณ์และบุคคลสำคัญ รวมถึงข้อมูลทางภาพและจดหมายเหตุของการสร้างสรรค์ของศิลปิน กักเก็บช่วงเวลาชั่วขณะอันงดงามของอดีตไว้บนภาพถ่าย จิตรกรรมเริ่มทำหน้าที่ค้นหาความจริงจากจิตวิญญาณของธรรมชาติด้วยการควบคุมรูปทรงเพื่อสร้างปริมาตรและทัศนมิติ ใช้ทิศทางของเส้นที่อิสระเพื่อสร้างความเคลื่อนไหวของสีและอารมณ์ รวมถึงการเรียบเรียงระนาบสีเพื่อสร้างความหมายแฝงและบรรยากาศ ทัศนธาตุที่เรียบง่ายแต่ผันแปรได้หลากหลายที่สุดอย่างเส้น สี และรูปทรงเปิดทางให้ศิลปินหัวก้าวหน้าในศตวรรษต่อมาได้สัมผัสกับโลกแห่งนามธรรมที่ซ่อนเร้นอยู่ในธรรมชาติ ดนตรีได้ทำหน้าที่เป็นตัวเชื่อมหนึ่งของวิธีการเหล่านี้

ศิลปินและนักทฤษฎีศิลป์ชาวรัสเซีย ผู้พำนักอยู่ในเมืองมิวนิค ประเทศเยอรมัน วาซีลี คานดินสกี เป็นศิลปินคนแรกที่เริ่มตั้งคำถามถึงความบริสุทธิ์ของศิลปะว่า ความบริสุทธิ์นั้นจะมีมากขึ้นได้หรือไม่หากทิ้งประเด็นของหัวเรื่องไปและอาศัยเพียงผลกระทบจากสีและรูปทรงเท่านั้น ในเมื่อสิ่งสำคัญในศิลปะไม่ใช่การเลียนแบบธรรมชาติแต่เป็นการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกผ่านตัวเลือกของเส้น สี และรูปทรง เช่นเดียวกับดนตรีที่มีความไพเราะได้โดยปราศจากกลุ่มคำต่าง ๆ เป็นดนตรีภาพอันบริสุทธิ์ เป็นดนตรีแห่งสี คานดินสกีตั้งใจที่จะสร้างโลกใหม่ผ่านศิลปะอันบริสุทธิ์นี้ ในหนังสือ Concerning the Spiritual in Art (1912) คานดินสกีเน้นเรื่องผลกระทบทางจิตวิทยาของสีบริสุทธิ์โดยเทียบเคียงกับเสียงดนตรี เช่น วิธีที่สีแดงสามารถส่งผลต่อเราเหมือนเสียงของทรัมเป็ต การทดลองดนตรีสีของคานดินสกีถือเป็นจุดเริ่มต้นอย่างเป็นทางการของสิ่งที่รู้จักกันในฐานะ “ศิลปะนามธรรม”

อดีตนักศึกษาด้านกฎหมายและเศรษฐศาสตร์ ผู้ประทับใจในดนตรีของวากเนอร์และภาพกองฟางของโมเนต์ และเป็นหนึ่งในผู้ก่อตั้งกลุ่ม คนขี่ม้าสีน้ำเงิน (Der Blaue Reiter) ซึ่งเป็นรากฐานสำคัญของลัทธิเอ็กซ์เพรสชันนิสม์ผู้นี้ได้ตีพิมพ์หนังสือ Concerning the Spiritual in Art เป็นครั้งแรกในช่วงปลายปีคริสต์ศักราช 1911 ซึ่งเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางในหมู่นักอ่าน เพราะถูกตีพิมพ์ซ้ำอีกถึงสองครั้งในเวลาไม่ถึงหนึ่งปีและถูกแปลเป็นภาษาอังกฤษอย่างรวดเร็ว ทำให้ผลงานของคานดินสกีถูกกล่าวถึงไปทั่วยุโรปรวมถึงรัสเซียประเทศบ้านเกิดของคานดินสกี ในบทเกริ่นนำหนังสือโดยไมเคิล แซดเลอร์ (Michael T. H. Sadler) ผู้แปลหนังสือเป็นภาษาอังกฤษเป็นครั้งแรกในปีคริสต์ศักราช 1914 ได้กล่าวถึงการวิเคราะห์สีและผลของสีที่มีต่อผู้ชมผลงานของคานดินสกีว่า สีไม่ได้เป็นมูลฐานที่แท้จริงในงานศิลปะของคานดินสกี เพราะว่าถ้าเป็นอย่างนั้นแล้ว การใช้ความช่วยเหลือจากเครื่องมือและวิธีการเก็บข้อมูลทางวิทยาศาสตร์ก็จะสามารถอธิบายถึงความรู้สึกของผู้ชมที่มีต่อสีในภาพของคานดินสกีได้อย่างถูกต้องแม่นยำได้ หว่าในความเป็นจริงแล้ววิธีการเหล่านั้นไม่มีทางทำได้เลย ในทางกลับกันหนังสือเล่มนี้ได้อธิบายส่วนอื่นนอกจากสีที่สำคัญอย่างยิ่งในการทำความเข้าใจแนวคิดเรื่องการไม่แสดงออกซึ่งวัตถุใด ๆ (non-objective) หรือการไม่แสดงถึงรูปลักษณ์ใด ๆ (non-figurative) ที่กำลังก่อตัวขึ้นเป็นครั้งแรกในงานศิลปะ

ภาพที่ 3 Wassily Kandinsky. Improvisation XIV, 1910. Oil on canvas. 74 x 125.5 cm

Note: From Centre Pompidou, 2020

แนวคิดของคานดินสกีในหนังสือถูกนำเสนอโดยแบ่งเป็นสองภาค ภาคแรกเรียกว่า เกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์ทั่วไป (about general aesthetic) กล่าวถึงการปฏิวัติทางจิตวิญญาณในงานจิตรกรรมที่ปลดปล่อยให้ศิลปินสามารถแสดงภายใน (inner lives) ด้วยภาพที่ไม่นำเสนอวัตถุใด ๆ (non-material) และด้วยความเป็นนามธรรม เช่นเดียวกับนักดนตรีที่ไม่จำเป็นต้องพึ่งพาโลกแห่งวัตถุใด ๆ ในการประพันธ์ดนตรี ในภาคที่สองชื่อ เกี่ยวกับจิตรกรรม (about painting) คานดินสกีอธิบายถึงจิตวิทยาของสี ภาษาแห่งรูปทรงและสี ทฤษฎี ภาระหน้าที่ต่าง ๆ ของศิลปิน รวมถึงบทสรุปที่อธิบายภาพประกอบในหนังสือซึ่งอ้างอิงตามทฤษฎีของเขา แน่นอนว่าในหนังสือมีการกล่าวถึงนักประพันธ์อย่างลุดวิก ฟาน เบโทเฟน (Ludwig van Beethoven, 1770 - 1827) ริคาร์ด วากเนอร์ โคลด เดอบุสซี และอาร์โนลด์ เชินแบร์ก แต่เนื้อหาสาระสำคัญเป็นการกล่าวถึงอิทธิพลของดนตรีที่มีต่อจิตรกรรมในทางจิตวิญญาณ

ดนตรีถูกอ้างอิงถึงเป็นครั้งแรกในหน้าที่สองของหนังสือ ในบทนำของภาคที่เกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์ทั่วไป โดย คานดินสกี กล่าวว่า

> “ศิลปะที่แท้จริงจะเติมเต็มความประสงค์แห่งตนและหล่อเลี้ยงจิตวิญญาณ... ความสอดคล้อง (harmony) หรือแม้แต่ความขัดแย้ง (contrast) ของสภาวะอารมณ์ ไม่ควรเกิดขึ้นโดยผิวเผินอย่างไร้ค่า อันที่จริงแล้วความรู้สึกภายในที่แสดงออกผ่านรูปแบบของรูปทรงทางธรรมชาติในภาพนั้นสามารถเกิดขึ้นต่อผู้ชมได้อย่างลึกซึ้งและบริสุทธิ์ ผลงานศิลปะเช่นนี้จะปกป้องจิตวิญญาณจากความหยาบ เทียบ (tuning-key) ความรู้สึกนั้นไปสู่ระดับที่เหมาะสม เช่นเดียวกับการตั้งสายของเครื่องดนตรี” (Kandinsky, 2015, p. 2)

สำหรับคำว่า “ความรู้สึกภายใน” ในที่นี้ คานดินสกีใช้คำว่า stimmung ซึ่งเป็นคำที่แทบจะแปลไม่ได้ ใกล้เคียงกับสภาวะอารมณ์ที่มีต่อบางสิ่ง (sentiment) และใกล้เคียง กับความรู้สึก (feeling) ดังเช่นที่เกิดขึ้นในภาพทิวทัศน์ยามพลบค่ำหลาย ๆ ชิ้นของฌอง-แบปติสต์-คามิลล์ โคโรต์ (Jean-Baptiste-Camille Corot, 1796 – 1875) ซึ่งเต็มไปด้วย stimmung ที่งดงาม คานดินสกีใช้คำนี้เพื่อหมายความถึง เนื้อแท้แห่งจิตวิญญาณของธรรมชาติ (essential spirit of nature) นั่นเอง (Kandinsky, 2015, p. 2)

ภาคสอง ภาคเกี่ยวกับจิตรกรรม ในบท การทำงานทางจิตวิทยาของสี (the psychological working of colour) มีการอธิบายถึง เสียงของสี (the sound of colours) อันสืบเนื่องจากทฤษฎีและปฏิบัติการต่าง ๆ ที่อุทิศให้แก่คำถามเกี่ยวกับการคู่ขนานกันของสี เสียง และตัวโน้ตต่าง ๆ เช่นการทดลองของฟราว อันโควสกี (Frau A. Sacharjin-Unkowsky) ในการอธิบายเสียงจากสีและสีจากเสียงในธรรมชาติ ที่สีสามารถได้ยินและเสียงสามารถมองเห็นได้ รวมถึงตารางสีจากทฤษฎีของอเล็กซานเดอร์ สคริยาบิน (Alexander Scriabin, 1872 - 1915) นักประพันธ์ดนตรีชาวรัสเซีย พร้อมกับข้อสรุปที่ว่า

> “พื้นที่แห่งจิตใจ (psychic sphere) คือทฤษฎีการเชื่อมโยงทางความรู้ (theory of association) ระหว่างปรัชญาและจิตวิทยา กล่าวคือ สีคือพลังที่ส่งอิทธิพลต่อจิตวิญญาณโดยตรง สีคือลิ่มเปียโน ตาคือค้อนเคาะสาย จิตคือเปียโนที่มีสายมากมาย ศิลปินคือมือที่กำลังเล่น ทำการสัมผัสกับลิ่มลิ่มเดียวหรือมากกว่านั้น เพื่อสร้างแรงสั่นสะเทือนไปยังจิต” (Kandinsky, 2015, p. 25)

บท ภาษาของรูปทรงและสี (language of form and colour) เน้นย้ำความสำคัญของสีซึ่งมีผลต่อจิตใจด้วยการอ้างอิงคำพูดของแฟร์ดีน็อง-วิกตอร์-เออแฌน เดอลาครัว (Ferdinand-Victor-Eugène Delacroix, 1798 - 1863) ที่ว่า “ทุกคนต่างรู้ว่า สีเหลือง สีส้ม และสีแดงบ่งบอกนัยยะทางความคิดเกี่ยวกับความรื่นเริงและความสมบูรณ์” โดยการทำงานของสีและรูปทรงในองค์ประกอบศิลป์อันบริสุทธิ์ (pure artistic composition) ซึ่งประกอบด้วย 1) องค์ประกอบของภาพทั้งหมด กับ 2) การสรรค์สร้างของรูปทรงอันหลากหลาย ที่ดำรงอยู่ด้วยความสัมพันธ์แบบต่าง ๆ ตามแต่ละรูปทรงจะพึงมีต่อกัน ประกอบไปด้วยองค์ประกอบขนาดเล็กแบบต่าง ๆ ซึ่งอาจเป็นปฏิปักษ์

(antagonistic) ต่อกัน แต่ก็ก่อให้เกิดการสอดประสานกลมกลืนกันในองค์รวม องค์ประกอบขนาดเล็กเหล่านี้ต่างก็มีการแยกย่อยของความหมายภายใน (inner meaning) ในแบบต่าง ๆ ของตนเอง คานดินสกีท้าทายขนบด้วยการยกตัวอย่างอันชัดเจนขององค์ประกอบแบบนี้ไว้อย่างกล้าหาญ เพื่อแสดงให้ผู้อ่านเห็นถึงความเหมือนที่แตกต่างของงานจิตรกรรมชั้นครูสองชิ้นในเชิงอรรถไว้ดังนี้

> “ตัวอย่างที่ดีคือภาพ Bathing Women ของปอล เซซาน (Paul Cézanne, 1839 - 1906) ซึ่งสร้างขึ้นจากรูปทรงสามเหลี่ยม อันเป็นโครงสร้างตามหลักปฏิบัติแบบโบราณที่กำลังถูกละเลย เนื่องจากการนำมาใช้ที่ต้องอยู่ในหลักการแบบสถาบันนั้นได้ทำให้โครงสร้างนี้ไร้ซึ่งชีวิต แต่เซซานได้มอบชีวิตใหม่ให้แก่มันอีกครั้ง เขาไม่ได้ใช้มันเพื่อสร้างความกลมกลืนให้กับกลุ่มรูปทรงในผลงาน แต่ใช้เพื่อจุดมุ่งหมายทางศิลปะอันบริสุทธิ์ เขาบิดเบือนรูปทรงมนุษย์ด้วยเหตุผลอันสมควรอย่างลงตัว ไม่เฉพาะแค่ว่ารูปทรงทั้งหมดนั้นจะต้องเป็นไปตามเส้นกรอบของรูปทรงสามเหลี่ยมเท่านั้น แต่แต่ละส่วนของแขนงจะต้องค่อย ๆ แคบลงจากด้านล่างสู่ด้านบน ในขณะที่ภาพ Holy Family ของราฟาเอล (Raphael, 1483 - 1520) คือตัวอย่างขององค์ประกอบแบบสามเหลี่ยมที่ถูกใช้เพียงเพื่อสร้างความกลมกลืนให้กับกลุ่มรูปทรง และไร้ซึ่งแรงกระตุ้นอันลึกลับใด ๆ” (Kandinsky, 2015, p. 31)

การจัดวางองค์ประกอบในผลงานที่มีโครงสร้างซับซ้อน คานดินสกีมักใช้ชื่อผลงานว่า การประพันธ์ (composition) ส่วนผลงานที่แสดงออกอย่างฉับพลันโดยสัญชาตญาณจะใช้ชื่อผลงานว่า การด้นสด (improvisation) เป็นการนำคำศัพท์ทางดนตรีมาใช้เพื่อขยายขอบเขตของงานจิตรกรรมซึ่งเป็นวิธีการเดียวกับวิสต์เลอร์ และเพื่อแสดงออกถึงความเป็นดนตรีภาพอันบริสุทธิ์

หนังสือเล่มนี้คือบทพิสูจน์ทั้งในทางทฤษฎีและในทางปฏิบัติที่ชี้ให้เห็นว่า ดนตรีเป็นส่วนสำคัญกับการกำเนิดของศิลปะนามธรรม ดนตรีแสดงความเป็นนามธรรมของธรรมชาติ และดนตรีคือความเป็นนามธรรมโดยธรรมชาติในตัวเอง “เสียงดนตรี (music sound) ไม่เคยที่จะอธิบายโลกภายนอก แต่เป็นการแสดงออกของความรู้สึกภายในจิตวิญญาณของศิลปินเอง” (Kandinsky, 2015, p. 19) แม้จะเป็นผลงานทางทฤษฎีศิลป์ที่มีความซับซ้อนด้วยการมองผ่านมุมมองทางดนตรีซึ่งไม่สามารถมองเห็นและจับต้องได้ แต่อย่างไรก็ตามหนังสือเล่มนี้ได้กลายมาเป็นเสาหลักทางความคิดของศิลปะนามธรรมในทางทฤษฎีที่สำคัญอีกเล่มหนึ่งในเวลาต่อมา

อีกประเด็นสำคัญที่นับเป็นความก้าวหน้าทางศิลปะที่คานดินสกีได้บุกเบิกไว้คือ การสร้างพื้นที่เปิดสำหรับการตีความของผู้ชม ย้อนกลับไปในปีคริสต์ศักราช 1903 คานดินสกีแสดงออกถึงความเชื่อมโยงกันของพื้นที่ทางความคิดกับพื้นที่ลวงของจิตรกรรมอย่างชัดเจนในผลงานช่วงแรกชื่อ คนขี่ม้าสีน้ำเงิน (der blaue reiter) สีน้ำเงินของเขาคือสีแห่งพลังความเชื่อทางจิตวิญญาณ คนขี่ม้ากับผ้าคลุมสีน้ำเงินควบม้าไปด้วยความเร็วที่มีเพียงคานดินสกีคนเดียวที่จะทราบได้ มุ่งหน้าสู่ทุ่งหญ้าบนเนินเขา เป็นอิสระภาพอันบริสุทธิ์แห่งธรรมชาติ แต่เมื่อดูภาพโดยละเอียดแล้วจะพบว่าเหมือนมีบุคคลอีกคนอยู่ในภาพ คนขี่ม้าดูคล้ายจะอุ้มเด็กคนหนึ่งไว้ แต่ก็อาจเป็นเพียงแค่เงาของคนขี่ม้าผู้โดดเดี่ยว ผู้โจนทะยานออกจากเมืองใหญ่ออกไปสู่ธรรมชาติ การสร้างความไม่เชื่อมโยงในภาพอย่างจงใจนี้

ได้เปิดโอกาสให้ผู้ชมได้มีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์ผลงานด้วยตนเองในเชิงจิตวิทยา จนกลายเป็นวิธีการหนึ่งที่เขาใช้มาอย่างต่อเนื่อง และได้พัฒนาไปจนถึงจุดสูงสุดในผลงานนามธรรมระหว่างปีคริสต์ศักราช 1911 ถึง 1914 ณ ช่วงเวลาที่หนังสือ Concerning the Spiritual in Art ได้ถูกเขียนขึ้น

ขณะเดียวกันในแวดวงทางดนตรี แนวคิดเกี่ยวกับความเป็นนามธรรมของธรรมชาติที่ถ่ายทอดผ่านดนตรี และความเป็นนามธรรมโดยธรรมชาติของดนตรีได้ปรากฏขึ้นอย่างชัดเจนเป็นครั้งแรกในผลงานดนตรีของอาร์โนลด์ เชินแบร์กนักประพันธ์ดนตรีและจิตรกรกลุ่มเอ็กเพรสชั่นนิสม์ (expressionism) ชาวออสเตรีย ซึ่งเป็นอีกหนึ่งตัวอย่างสำคัญที่สามารถขยายความถึงภาวะนามธรรมนี้ได้ แนวคิดเรื่องดนตรีกับพื้นที่ทางสังคมได้ถูกนำมาใช้อย่างชัดเจนเป็นครั้งแรกผ่านความไร้รูปร่างและไร้กุญแจเสียง (atonal) (Phan čharœ̄n, 2021, p. 21) เป็นการนำมาใช้เพื่ออธิบายสภาวะคุกรุ่นในสังคมก่อนสงครามโลก ซึ่งสามารถอธิบายความเป็นจริงได้ยิ่งกว่าความเป็นจริง และเป็นอีกครั้งที่ความแปลก (unusual) แตกต่าง (different) และไม่คุ้นชิน (unfamiliar) ถูกปฏิเสธจากสังคม นี่คือการก่อร่างของดนตรีที่มุ่งปฏิเสธสถานะอันคับแคบของความบันเทิงเฉพาะชนชั้น สู่การยืนยันตัวตนในฐานะศิลปะวิทยาการที่ต้องการความรู้ความสามารถเฉพาะทาง

ในบทความของ อติภพ ภัทรเดชไพศาล เรื่อง อาร์โนลด์ เชินแบร์ก กับการรับรู้ดนตรีตะวันตกในฐานะ serious music ในนิตยสารสารคดี ฉบับวันที่ 25 เดือนมีนาคม ปีพุทธศักราช 2558 (Pattaradachpaisal, 2020) เขียนไว้ว่า เหตุการณ์เริ่มต้นด้วยความวุ่นวายในการแสดงสดครั้งสำคัญของประวัติศาสตร์ดนตรีสมัยใหม่ ที่ภายหลังถูกเรียกว่า Skandalkonzert หรือ scandal concert ในเดือนมีนาคม ปีคริสต์ศักราช 1913 ณ กรุงเวียนนา อันเป็นปฏิกิริยาต่อต้านของกลุ่มผู้อุปถัมภ์ชนชั้นกลาง เพื่อปกป้องวัฒนธรรมของตนจากกลุ่มศิลปินที่ให้ความสำคัญกับดนตรีในฐานะปฏิบัติการการทดลองเชิงวิชาการ นำไปสู่การจัดตั้งสมาคมแสดงดนตรีส่วนบุคคล (Verein für musikalische Privataufführungen) ของเชินแบร์กที่ทั้งความแปลกแยกในการแสดงออกและเชื้อชาติของสมาชิกในกลุ่มโดยเฉพาะอย่างยิ่งกับผู้ที่เป็นชาวยิวอย่างเชินแบร์กได้กลายมาเป็นสาเหตุให้พรรคนาซีออกประกาศให้ผลงานของนักแต่งเพลงกลุ่มนี้เป็นดนตรีเสื่อมทราม (degenerate music) และนำไปสู่การลี้ภัยไปยังสหรัฐอเมริกาของเชินแบร์กในปีคริสต์ศักราช 1933

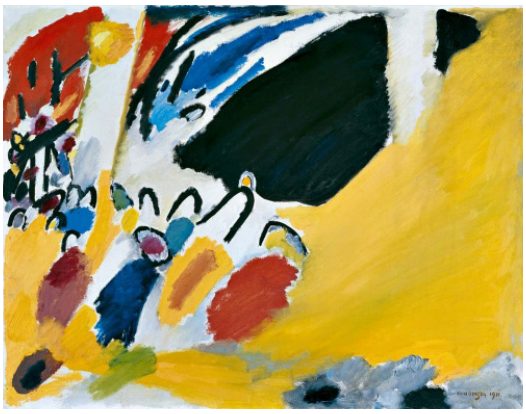
ภาพที่ 4 ภาพล้อเลียน Skandalkonzert ใน Die Zeit ฉบับวันที่ 6 เมษายน ปีคริสต์ศักราช 1913

Note: From C.G., 2020

ทัศนธาตุสำคัญที่เชื่อมโยงกันจนก่อให้เกิดความเป็นนามธรรมทั้งในโลกศิลปะและดนตรีของคานดินสกี และเชินแบร์ก คือ สีในอุปรากร Die glückliche Hand (1919 - 1913) ของเชินแบร์กมีการออกแบบระดับของแสงสี (colour-crescendo) บนเวที โดยในภาพร่างเบื้องต้น เชินแบร์กระบุอย่างชัดเจนถึงการเปลี่ยนแปลงของสีว่าจะเป็นไปอย่างไรในดนตรีแต่ละห้อง ณ ช่วงเวลานั้น ๆ โดยเชื่อมโยงกับฉากการหายตัวไปของตัวละครบนเวที พายุแห่งสี (storm of colours) ใน Die glückliche Hand นี้ นับได้ว่าเป็นนวัตกรรมการสร้างสรรค์ทางศิลปะการดนตรีอย่างแท้จริง สอดคล้องไปกับบทละครทดลองทางความคิดเกี่ยวกับองค์ประกอบศิลป์บนเวทีทั้งการเคลื่อนไหว แสง สี และเสียงร้อง

ส่วนการแสดงดนตรีของคานดินสกีเรื่อง Yellow Sound (Der Gelb Klang) ในปีคริสต์ศักราช 1912 เป็นพัฒนาการเชิงปฏิบัติการจากแนวคิดทางทฤษฎีใน Concerning the Spiritual in Art ไปสู่การเชื่อมโยงศาสตร์การละคร ดนตรี และศิลปะเข้าไว้ด้วยกัน เสียงร้อง (sound of human voice) ในผลงานถูกใช้อย่างบริสุทธิ์เพื่อเจตจำนงแห่งตนเอง ปราศจากการถูกทำให้เกิดความคลุมเครือด้วยคำพูดหรือความหมายของคำศัพท์ต่าง ๆ เพื่อสื่อไปถึงความรู้สึกภายในของผู้ชมโดยตรง ส่วนชื่อผลงาน Yellow Sound นั้นคือนัยยะอันเปิดเผยถึงภาวะซินเนสธีเซีย (synesthesia) ปรากฏการณ์การรับรู้ข้ามผัสสะ เสียงและสี การได้ยินและการมองเห็น การเห็นสีผ่านการได้ยินหรือกลับด้านกัน ซึ่งความสอดคล้องกัน การตอบโต้กัน และการขนานกันระหว่างตาและหู หรือระหว่างจิตรกรรมกับดนตรีนี้ เกิดขึ้นท่ามกลางการทดลองทางสรีรวิทยา จิตวิทยา ฟิสิกส์ และศิลปะมาอย่างต่อเนื่องนับร้อยปี การทำให้ข้อมูลจากประสาทรับความรู้สึกของอวัยวะที่ทำหน้าที่รับสัมผัสต่าง ๆ ทำงานโดยพร้อมกันในสมองนั้นจะนำไปสู่ภาวะปลื้มปิติอย่างสูงสุดต่อประสบการณ์ทางจักรวาลและศาสนาในขณะที่มนุษย์ยังมีสติ ร่วมศตวรรษแล้วที่ประสบการณ์เหล่านี้อยู่ภายใต้อิทธิพลของพืชเฉพาะทาง สิ่งมึนเมา การทำสมาธิ การบำเพ็ญตบะ และพิธีกรรม (Weibel, 2019, p. 104) ในศตวรรษที่ 20 การสร้างสรรค์ทางศิลปะที่เกี่ยวข้องกับความการสอดประสานกันของเสียงและสีจึงนับเป็นหนึ่งในความท้าทายอย่างยิ่งที่จะทำให้ประสบการณ์ภายนอกอย่างงานศิลปะซึ่งผู้ชมแต่ละคนต่างมีความเป็นปัจเจกในการรับรู้ สามารถก่อให้เกิดผลต่อความรู้สึกภายในได้เช่นเดียวกันกับในอดีต

ผลงานของคานดินสกีและเชินแบร์กได้ทำให้ดนตรีกลายมาเป็นส่วนสำคัญกับการก่อกำเนิดศิลปะนามธรรม จากแนวคิดที่เชื่อว่าดนตรีนั้นมุ่งแสดงความเป็นนามธรรมของธรรมชาติ และดนตรีคือความเป็นนามธรรมโดยธรรมชาติในตัวเอง และเสียงดนตรีนั้นไม่เคยที่จะอธิบายโลกภายนอกแต่เป็นการแสดงออกของความรู้สึกภายในจิตวิญญาณ รวมถึงแนวคิดทางดนตรีอันเข้มข้น (intense) ประกอบกับความมุ่งมั่น กล้าที่จะทดลองใช้พื้นที่บนเวทีดนตรีเพื่อการแสดงออก ทั้งหมดนี้เป็นไปเพื่อการสื่อสารความคิดสู่สาธารณชนผ่านงานแสดงศิลปะ ที่ผลงานจะไม่เป็นเพียงภาพระนาบสองมิติบนฝาผนังสีขาวอีกต่อไป



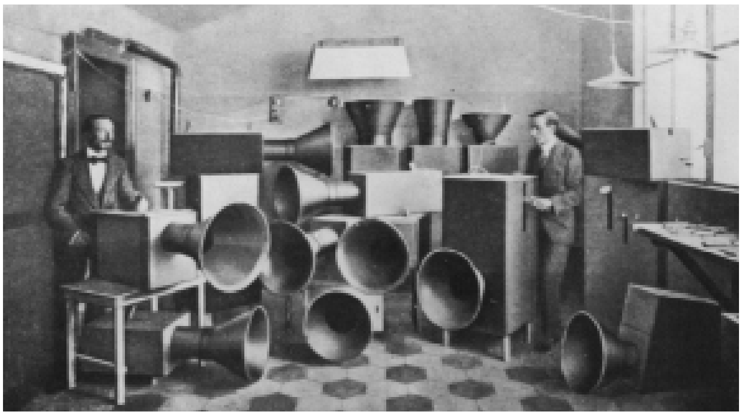
ภาพที่ 5 Wassily Kandinsky. Impression III (Concert). 1911. Oil on canvas.
30.5 × 39.4 in. (77.5 × 100.0 cm)

Note: From Museum of Modern Art, 2020A

เสียงรบกวน (noise) ดนตรีของสังคมสมัยใหม่ :
ดนตรีในงานศิลปะต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20
ลุยจิ รุซโซโล (Luigi Russolo, 1885 - 1947) และศิลปินกลุ่มฟิวเจอริสม์ (futurism)

แนวคิดการใช้เสียงร้องของคานดินสกีใน Yellow Sound มีความคล้ายคลึงกับแนวคิดของลุยจิ รุซโซโล การประกาศเจตนารมณ์ Art of Noise ในปีคริสต์ศักราช 1913 ที่มุ่งสร้างความเป็นไปได้ให้กับ “เสียงทุกเสียงจากปากของ มนุษย์ ที่นอกเหนือไปจากการพูดและการร้องเพลง ล้วนสามารถเป็นองค์ประกอบสำคัญของดนตรีแห่งอนาคต (music of the future)” (Vergo, 2010, p. 150)

ความไร้ซึ่งความหมายของเสียงมนุษย์ที่เปล่งออกมามีความหมายโดยตรงกับภาวะอารมณ์ของจิตวิญญาณโดยพื้นฐาน เช่นเดียวกันกับพิธีกรรมโบราณในยุคบรรพกาล ก่อนที่เครื่องดนตรีจะถือกำเนิด ก่อนที่บทสวดจะถูกแต่งขึ้น แนวคิดนี้แตกต่างอย่างสิ้นเชิงกับผลงานจิตรกรรมของรุซโซโล ชื่อ Music ในปีคริสต์ศักราช 1911 ที่แสนซื่อตรงตั้งแต่ชื่อผลงาน ภาพนักดนตรีที่ปรากฏ แถบสีไล่น้ำหนักตามแนวโค้งสีน้ำเงิน มือของนักดนตรีบนลิ่มเปียโน (หรือออร์แกนก็ตาม) ที่ถูกเขียนซ้ำ เป็นไปตามแนวทางของจิตรกรรมแบบฟิวเจอริสม์รวมถึงภาพหน้าบุคคล (ผู้ฟัง) สีแดง เขียว และเหลืองที่ห้อมล้อมนักดนตรี เทียบไม่ได้เลยกับแนวคิดอันเข้มข้นเกี่ยวกับชีวิตสมัยใหม่ เครื่องจักร เสียงรบกวน และความวุ่นวายของเมืองใหญ่แบบฟิวเจอริสม์ที่ได้พอกพูนความสมบูรณ์ทางดนตรีให้กับรุซโซโล นำไปสู่การวิจัยเกี่ยวกับประสิทธิภาพของพื้นที่ที่มีต่อเสียง ต่อเนื่องไปถึงการสร้างเครื่องดนตรีที่เรียกว่า intonarumori (noise intoners) ร่วมกับเพื่อนศิลปิน อูโก้ เปียตติ (Ugo Piatti, 1888 - 1953) ผู้เขียนแบบ intonarumori รวมถึงประกาศเจตนารมณ์ Art of Noise ของรุซโซโลในปีคริสต์ศักราช 1913



ภาพที่ 6 ภาพ Luigi Russolo และ Ugo Piatti กับประติมากรรมเสียง Intonarumori ในปีคริสต์ศักราช 1913

Note: From Obelisk Art History, 2020

นับตั้งแต่ปีคริสต์ศักราช 1909 เป็นต้นมา ศิลปินกลุ่มฟิวเจอริสม์ได้เริ่มใช้สื่อประเภทต่าง ๆ ทดลองกับความเป็นไปได้ใหม่ ๆ เพื่อการประกาศเจตนารมณ์ของกลุ่ม เห็นได้ชัดจากการใช้สื่อสิ่งพิมพ์อย่างหนังสือพิมพ์เป็นพื้นที่ในการเผยแพร่ความคิดและอุดมการณ์ไปสู่สาธารณชนอย่างจงใจโดยฟิลลิปโป ทอมมาโซ มาริเนตติ (Filippo Tommaso Emilio Marinetti, 1876 - 1944) นักเขียนและกวี ผู้นำของกลุ่ม นอกจากนั้นในปีคริสต์ศักราช 1914 ยังมีการตีพิมพ์วารสารของกลุ่ม โดยหน้าปกเป็นกวีเสียง “ZANG TUMB TUMB” โดยมาริเนตติไปจนถึงการใช้พื้นที่สาธารณะอย่างโรงละคร และศาลาประชาคมเป็นศูนย์กลางในการดำเนินกิจกรรมของกลุ่ม จากการศึกษาชิ้นสำคัญของไมเคิล เคอร์บี (Michael Kirby) เรื่อง Futurist Performance ชี้ให้เห็นว่า

> “บทบาทสำคัญอยู่ที่การแสดงที่มีชื่อเสียงในทางลบอย่าง serate ที่ถูกใช้เพื่อการโฆษณาชวนเชื่อให้กับแนวคิดของฟิวเจอริสม์ ในทางวรรณกรรมแล้ว serate หมายถึง “เวลาตอนเย็น” หรือ “เหตุการณ์” หรือ “ปรากฏการณ์ที่ไม่ได้จงใจ” (happening) ซึ่งให้คำจำกัดความการแสดงที่มีลักษณะแบบอนาธิปไตยของกลุ่มได้เป็นอย่างดี การแสดงมักจะประกอบด้วย การอ่านกวี การประกาศเจตนารมณ์” (Vergo, 2010, p. 255-256)

ซึ่งตามมาด้วยการสบประมาท จาบจ้วง การปะทะกันระหว่างผู้ชมและศิลปิน จนสุดท้าย serate มักจบด้วยการระงับเหตุโดยตำรวจ (Vergo, 2010, p. 256) ภาพการ์ตูนโดยบ็อคซิโอนิ (Umberto Boccioni, 1882 - 1916) ในปีคริสต์ศักราช 1911 ได้บันทึกภาพบรรยากาศของ serate ที่มีทั้งกลุ่มนักดนตรีเครื่องเป่าทองเหลือง เครื่องเคาะ และเครื่องสายบรรเลงไปพร้อมกับการร่ายบทกวีของมาริเนตติ ด้านหลังเป็นงานจิตรกรรมแบบฟิวเจอริสม์ พื้นที่การจัดแสดงที่มุ่งออกจากพิพิธภัณฑ์และแกลลอรีศิลปะนี้มุ่งนำเสนอ “ผัสสะการรับรู้อันเป็นพลวัติ” (the dynamic sensation) ตามเจตนารมณ์ของกลุ่ม แม้ว่าตอนสุดท้ายงานจิตกรรมจะกลายเป็นโล่กำบังข้าวของที่ผู้ชมขว้างปาขึ้นมาบนเวทีก็ตาม

ภาพที่ 7 Umberto Boccioni. Una serata futurista, 1911.

Note: From Milano città stato, 2020

ผลจากการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจ สังคม และการเมืองไปสู่โลกอุตสาหกรรมสมัยใหม่ในคริสต์ศตวรรษที่ 20 เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้ดนตรีและศิลปะเริ่มเคลื่อนตัวเข้าหาสังคมมากขึ้น ทั้งหมดนี้นับเป็นครั้งแรกที่ลุยจิ รุซโซโล และศิลปินกลุ่มฟิวเจอริสม์จงใจใช้เสียงดนตรีแบบใหม่และสื่อหลากหลายประเภทเพื่อสื่อสารและนำเสนอแนวคิดไปสู่มวลชนด้วยวิธีการทุกอย่างที่เป็นไปได้มากกว่าตัวชิ้นงานศิลปะเอง พื้นที่ของการปฏิบัติการจึงกลายเป็นพื้นที่ทางสังคมมากกว่าจะเป็นเพียงสตูดิโอของศิลปินอย่างเช่นในอดีต ความมุ่งหวังของฟิวเจอริสม์ก็คือการโอบกอดเอาทุกแง่มุมของชีวิตและศิลปะเข้าไว้ด้วยกัน ไม่เพียงแค่บทกวี จิตรกรรม ประติมากรรม แต่เป็นทุก ๆ อย่าง ตั้งแต่ แฟชั่นการแต่งกาย ภาพถ่าย ภาพยนตร์ รวมถึงบทเพลง

ภาพที่ 8 Filippo Tommaso Marinetti. Zang Tumb Tumb: Adrianopoli Ottobre 1912: Parole in Libertà, 1914.

Book with letterpress. 8 1/16 x 5 5/16 in. (20.4 x 13.5 cm)

Note: From Museum of Modern Art, 2020B

บทสรุป

ผลการศึกษาที่กล่าวมาข้างต้นได้ชี้ให้เห็นว่า ความเชื่อมโยงของดนตรีกับการแสดงออกทางศิลปะในผลงานศิลปะตะวันตกกระแสหนึ่งในช่วงคริสต์วรรษที่ 20 เริ่มต้นจากการแสดงออกถึงความพิถีพิถันในการนำเสนอแนวคิดทางดนตรีที่สามารถแปลความถอดรูปดนตรีที่มีความเฉพาะเจาะจงออกมาด้วยภาษาทางจิตรกรรมได้ทั้งทางทฤษฎีบทและในทางปฏิบัติผ่านผลงานจิตรกรรม ต่อมาการให้ความสำคัญต่อพื้นที่จริงเริ่มปรากฏชัดเจนในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ในผลงานของคานดินสกีที่พัฒนาแนวคิดทางทฤษฎีใน Concerning the Spiritual in Art ไปสู่การปฏิบัติ จากการทำงานบนพื้นที่ลวงสองมิติในงานจิตรกรรม คานดินสกีเริ่มเชื่อมโยงศาสตร์การละคร ดนตรี และศิลปะเข้าด้วยกัน

ในขณะเดียวกัน การใช้ดนตรีในฐานะเครื่องมือสื่อสารความคิดเช่นเดียวกับสื่อศิลปะประเภทอื่น ๆ ก็ได้เริ่มปรากฏอย่างเป็นรูปธรรมด้วยรูปแบบอันเป็นขบถต่อขนบเดิมในผลงานของเชินแบร์ก โดยใช้พื้นที่ในการแสดงทั้งในโรงอุปรากรสาธารณะและสมาคมส่วนบุคคล แม้ผลงานจะไม่ได้รับการยอมรับเพราะความแตกต่างทางความคิดในช่วงเวลานั้นก็ตาม แต่ก็ได้กลายมาเป็นโครงสร้างสำคัญของแวดวงดนตรีทดลองทางวิชาการในสมัยต่อมา

อีกปรากฏการณ์สำคัญทางดนตรีและศิลปะก็คือกิจกรรมของกลุ่มฟิวเจอริสม์ และผลงานของลุยจิ รุซโซโล การทำงานร่วมกันของกลุ่มศิลปินถ่ายทอดภาพความเปลี่ยนแปลงในสังคมอุตสาหกรรมสมัยใหม่ด้วยประติมากรรมเสียงขนาดใหญ่ นำเสนอข้อโต้แย้งเกี่ยวกับการได้ยินเสียง และความคุ้นชินที่มีต่อพลังงาน ความเร็ว และเสียงในสังคมเมืองแบบอุตสาหกรรม มุ่งนำเสนออุดมการณ์ทางความคิดทั้งด้านศิลปะ สังคม และการเมืองผ่านบทกวี จิตรกรรม ประติมากรรม แฟชันการแต่งกาย ภาพถ่าย ภาพยนตร์ และบทเพลงไปสู่สาธารณะชนอย่างจงใจ แนวคิดนี้นำไปสู่การสร้างเครื่องดนตรีแบบใหม่ของลุยจิ รุซโซโลเพื่อเข้าไปแทนที่วงออร์เคสตราที่มีข้อจำกัดทางท่วงทำนอง ผ่านเสียงรบกวน ซึ่งได้กลายมาเป็นรากฐานทางความคิดของงานศิลปะเสียง (Sound Art) ในปัจจุบัน

ตารางที่ 1 แสดงผลสรุปแนวคิดและวิธีการแสดงออกของศิลปินที่เกี่ยวข้องโดยมีจิตรกรรมและดนตรีเป็นจุดร่วม

ช่วงเวลา	ศิลปินหรือกลุ่มความเคลื่อนไหวทางศิลปะ	แนวคิด	การแสดงออกหรือวิธีการนำเสนอ
ก่อนปีคริสต์ศักราช 1900	เจมส์ แอบบอตต์ แม็คนิล วิสต์เลอร์ ปอล โกแกง และโคลด เดอบุซซี	แลกเปลี่ยน ตอบโต้แนวคิดและแรงบันดาลใจซึ่งกันและกันระหว่างดนตรีและศิลปะ เพื่อนำเสนอความจริงที่มากกว่าสิ่งที่ตามองเห็น	จิตรกรรม ทัศนธาตุทางศิลปะและองค์ประกอบศิลป์บนพื้นที่ระนาบสองมิติ
ต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20	วาซีลี คานดินสกี และอาร์โนลด์ เชินแบร์ก	ดนตรีเป็นส่วนสำคัญกับการกำเนิดศิลปะนามธรรม เพราะเสียงดนตรีนั้นแสดงความเป็นนามธรรมของธรรมชาติ	จิตรกรรม ทัศนธาตุทางศิลปะ องค์ประกอบศิลป์บนพื้นระนาบสองมิติแสงสี และการแสดงดนตรีสดในพื้นที่จริง
ต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20	ลุยจิ รุซโซโล่ และศิลปินกลุ่มฟิวเจอริสม์	ดนตรีและศิลปะเคลื่อนตัวเข้าหาสังคม เพื่อตั้งข้อสังเกตกับความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในสังคม	จิตรกรรม ดนตรี เสียงรบกวน ประกาศเจตนารมณ์ และสื่อหลากหลายประเภทเพื่อสื่อสารแนวคิดสู่มวลชนในพื้นที่สาธารณะของสังคมเมืองสมัยใหม่

ดนตรีและศิลปะสร้างแรงบันดาลใจแก่กันและกันมานับทศวรรษ ณ ตอนนี้ดนตรีในงานศิลปะได้ขยับตัวออกจากรูปแบบทางศิลปะตามขนบเดิมไปแล้ว เสียงและบทเพลงต่าง ๆ ไม่ได้ถูกนำเสนอผ่านรูปทรง เส้น สี น้ำหนัก และแสงเงาอีกต่อไป เสียงทุกเสียงต่างมีความหมายในตัวเอง การประพันธ์ดนตรีไม่ได้เป็นเพียงเพื่อความไพเราะอีกต่อไป เช่นเดียวกับศิลปะที่ไม่ได้เป็นแค่การนำเสนอความงามเพียงอย่างเดียว ทั้งดนตรีและศิลปะอุดมไปด้วยภาวะทางอารมณ์ความรู้สึก เนื้อหา เรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับสังคม และที่แน่นอนที่สุดคือการสะท้อนความคิดออกมาในผลงาน ทั้งหมดเกิดขึ้นเพื่อความก้าวหน้า เพื่อต่อสู้กับแบบแผนดั้งเดิมที่เหล่าศิลปินมองว่าเป็นเครื่องพันธนาการทั้งทางความคิดและการปฏิบัติ แม้ว่าพัฒนาการขององค์ความรู้ทั้งหมดย่อมต้องเรียนรู้และก่อตัวขึ้นมาจากอดีตก็ตาม

ISSN 2985-1181 (Online)

References

Albright-Knox Art Gallery. (n.d.). *Manaò tupapaú (Spirit of the Dead Watching)* [Photo]. Buffalo akg art museum. https://www.albrightknox.org/artworks/19651-manaò-tu-papaú-spirit-dead-watching

Centre Pompidou. (n.d.). *Improvisation XIV* [picture]. Centre pompidou. https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cKxzXqo

C.G. (n.d.). *The Skandalkonzert of 1913, or the most Viennese fight of all time* [picture]. secretvienna. https://secretvienna.org/the-skandalkonzert-of-1913-or-the-most-viennese-fight-of-all-time/

Detroit Institute of Arts. (n.d.). *Nocturne in Black and Gold, the Falling Rocket* [picture].Dia. https://www.dia.org/art/collection/object/nocturne-black-and-gold-falling-rocket-64931

Kandinsky, W. (2015). *Concerning the Spiritual in Art*. Translated by Michael T. H. Sadleir. New York, NY: Dover Publications.

Marzona, D. (2009). *Conceptual Art*. Translated by Tatsajun, A. Bangkok: Chiang Mai Fine Arts.

Milano città stato. (2019, February 26). *La prima SERATA FUTURISTA a Milano fu un caos pazzesco* [picture]. Milanocittastato. https://www.milanocittastato.it/featured/la-serata-futurista-milano-fu-un-caos-pazzesco/

Museum of Modern Art. (n.d.). I*nventing Abstraction, 1910–1925: Impression III (Concert)* [picture]. Moma. https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=3

Museum of Modern Art. (n.d.). *Zang Tumb Tumb: Adrianopoli Ottobre 1912: Parole in Libertà* [picture]. https://www.moma.org/collection/works/31450?artist_id=3771&page=1&sov_referrer=artist

Nǭ Na Pāknam. (1968). *Sinlapatawantok Nænamsinlapasākon [Introduction to Western Art]*. Bangkok: Odien Store.

Obelisk Art History. (2016, March 24). *Luigi Russolo, Ugo Piatti and the Intonarumori* [picture]. Arthistoryproject. https://arthistoryproject.com/artists/luigi-russolo/luigi-russolo-ugo-piatti-and-the-intonarumori/

Pattaradachpaisal, A. (2015, March 25). *Arnold Schoenberg kap kan̄ rap rū̄dontrī̄ tawantok nait hān̄a serious music [Arnold Schoenberg and perception on Western Music as Serious Music]*. Sarakadee Magazine. https://www.sarakadee.com/2015/03/25/schoenberg/

Phan čharœ̄n, N. (2021). *Photčhanānukrom Sap Duriyāngkhasin*. Bangkok: Thanapress.

Prather, M. & Stuckey, F. C. (1989). *Gauguin a Retrospective*. New York, NY: Park Lane.

Vergo, P. (2010). *The Music of Painting: Music, Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage*. China: Phaidon Press.

Ward, H. S. (1978). *Pictorial Photography in Britain 1900 – 1920" exhibition catalogue*. London: Arts Council of Great Britain in association with The Royal Photographic Society.

Weibel, P. (2019). *Sound as A Medium of Art*. *“Sound Art Sound as A Medium of Art” exhibition catalogue*. Karlsruhe: ZKM Center for Art and Media Karlsruhe.

Whitford, F. (1993). *Understanding Abstract Art*. Translated by Tangnamo, S. Chiang Mai: Chiang Mai University.