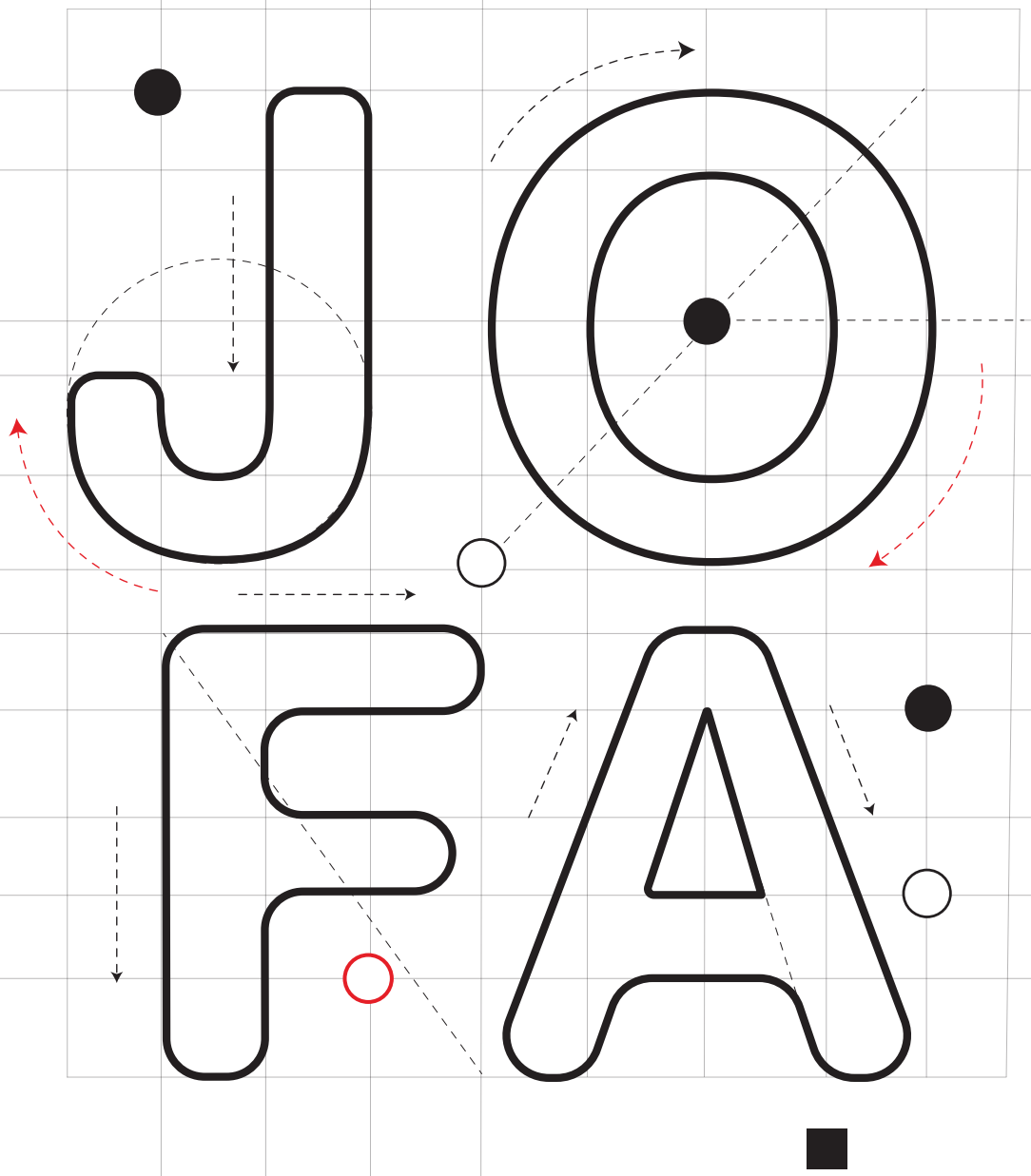
JOFA
JOURNAL OF FINE ARTS
วารสารวิจิตรศิลป์

ปีที่ 10 ฉบับที่ 1 มกราคม – มิถุนายน 2562
ISSN: 1906-0572 (print) E-ISSN: 2651-1428 (online)




วารสารวิชาการที่ได้รับการยอมรับในฐานข้อมูลของ
ศูนย์อ้างอิงวารสารไทย (TCI)
สาขามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
กลุ่มที่ 1

## ที่ปรึกษา

## Advisory Board

| | |
|---|---|
| **รองศาสตราจารย์อัศวิณีย์ หวานจริง**<br>คณบดีคณะวิจิตรศิลป์<br>คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ | **Associate Professor Asawinee Wanjing**<br>Dean, Faculty of Fine Arts<br>Chiang Mai University, Chiang Mai |
| **รองศาสตราจารย์ ดร.รงคกร อนันตศานต์**<br>รองคณบดีฝ่ายวิชาการ<br>คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ | **Associate Professor Rongkakorn Anantasanta, D.F.A.**<br>Deputy Dean for Academic Affairs, Faculty of Fine Arts<br>Chiang Mai University, Chiang Mai |
| **ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธัชชัย หงษ์แพง**<br>ผู้ช่วยคณบดี<br>คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ | **Assistant Professor Thatchai Hongphaeng**<br>Assistant Dean, Faculty of Fine Arts<br>Chiang Mai University, Chiang Mai |
| **ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กรกฎ ใจรักษ์**<br>หัวหน้าภาควิชาสื่อศิลปะและการออกแบบสื่อ<br>คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ | **Assistant Professor Korakot Jairak, D.F.A.**<br>Head of Department of Media Arts and Design<br>Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai |
| **ศาสตราจารย์เกียรติคุณ หม่อมหลวงสุรสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์**<br>ภาควิชาศิลปะไทย<br>คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ | **Emeritus Professor ML.Surasawasdi Sooksawasdi**<br>Department of Thai Art<br>Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai |
| **ศาสตราจารย์เกียรติคุณรสลิน กาสต์**<br>ภาควิชาทัศนศิลป์<br>คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ | **Emeritus Professor Rossalin Garst**<br>Department of Visual Arts<br>Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai |
| **รองศาสตราจารย์ ดร.ฉลองเดช คูภานุมาต**<br>ภาควิชาสื่อศิลปะและการออกแบบสื่อ<br>คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ | **Associate Professor Chalongdej Kuphanumat, Ph.D.**<br>Department of Media Arts and Design<br>Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai |

## กองบรรณาธิการ

## Editors

### บรรณาธิการ

### Editor

**ผู้ช่วยศาสตราจารย์พิชญา สุ่มจินดา**
ภาควิชาศิลปะไทย
คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

**Assistant Professor Pitchaya Soomjinda**
Department of Thai Art
Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai

### กองบรรณาธิการฝ่ายวิชาการ

### Editorial for Academic Affairs

**ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.สันติ เล็กสุขุม**
สาขาวิชาการบริหารศิลปะและวัฒนธรรม
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

**Emeritus Professor Santi Leksukhum, Ph.D.**
Department of Arts and Cultural Administration
Faculty of Fine and Applied Arts, Burapha University, Chon Buri

**ศาสตราจารย์เกียรติคุณปรีชา เถาทอง**
ภาควิชาศิลปไทย คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร

**Emeritus Professor Preecha Thaothong**
Department of Thai Art, Faculty of Painting Sculpture
and Graphic Arts, Silpakorn University, Bangkok

**ศาสตราจารย์เกียรติคุณสุรพล ดำริห์กุล**
ภาควิชาศิลปะไทย
คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

**Emeritus Professor Surapol Damrikul**
Department of Thai Art
Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai

**ศาสตราจารย์เกียรติคุณอิทธิพล ตั้งโฉลก**
ภาควิชาจิตรกรรม คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร

**Emeritus Professor Itthipol Thangchalok**
Department of Painting, Faculty of Painting Sculpture
and Graphic Arts, Silpakorn University, Bangkok

**ศาสตราจารย์พิเศษ ดร.พิริยะ ไกรฤกษ์**
มูลนิธิพิริยะ ไกรฤกษ์ กรุงเทพมหานคร

**Professor Piriya Krairiksh, Ph.D.**
Piriya Krairiksh Foundation, Bangkok

**ศาสตราจารย์ ดร.พรสนอง วงศ์สิงห์ทอง**
ภาควิชานฤมิตศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

**Professor Pornsanong Vongsingthong, Ph.D.**
Department of Creative Arts, Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University, Bangkok

**ศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ชัย สายสิงห์**
ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ
คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร

**Professor Sakchai Saisingha, Ph.D.**
Department of Art History, Faculty of Archaeology
Silpakorn University, Bangkok

## กองบรรณาธิการ


| | |
|---|---|
| **ศาสตราจารย์เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ**<br>ภาควิชาวิจิตรศิลป์ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์<br>สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง | **Professor Kiettisak Chanonnart**<br>Department of Fine Arts, Faculty of Architecture<br>King Mongkut's Institute of Technology Ladkrabang, Bangkok |
| **ศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี**<br>คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์<br>มหาวิทยาลัยศิลปากร | **Professor Vichoke Mukdamanee**<br>Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts<br>Silpakorn University, Bangkok |
| **รองศาสตราจารย์ ดร.กฤษณา หงษ์อุเทน**<br>ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์<br>มหาวิทยาลัยศิลปากร | **Associate Professor Krisana Honguten, Ph.D.**<br>Department of Art Theory, Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University, Bangkok |
| **รองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี**<br>ภาควิชาดนตรีและการแสดง<br>คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น | **Associate Professor Chalermsak Pikulsri, Ph.D.**<br>Department of Music and Performing Arts<br>Faculty of Fine and Applied Arts<br>Khon Kaen University, Khon Kaen |
| **รองศาสตราจารย์ ดร.ชาตรี ประกิตนนทการ**<br>ภาควิชาศิลปสถาปัตยกรรม<br>คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร | **Associate Professor Chatri Prakitnonthakan, Ph.D.**<br>Department of Related Art<br>Faculty of Architecture, Silpakorn University, Bangkok |
| **รองศาสตราจารย์ ดร.สุกรี เกษรเกศรา**<br>ภาควิชาทัศนศิลป์<br>คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ | **Associate Professor Sugree Gasorngatsara, Ph.D.**<br>Department of Visual Arts<br>Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai |
| **ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สันต์ สุวัจฉราภินันท์**<br>สำนักวิชาสถาปัตยกรรมศาสตร์<br>คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ | **Assistant Professor Sant Suwatcharapinun, Ph.D.**<br>Department of Architecture<br>Faculty of Architecture, Chiang Mai University, Chiang Mai |
| **อาจารย์ ดร.สายัณห์ แดงกลม**<br>ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ<br>คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร | **Sayan Daengklom, Ph.D.**<br>Lecturer, Department of Art History<br>Faculty of Archaeology, Silpakorn University, Bangkok |

# Editors


## กองบรรณาธิการฝ่ายประสานงาน

**เมวิกา หาญกล้า**
หัวหน้างานบริหารงานวิจัย บริการวิชาการ และวิเทศสัมพันธ์
คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

## Editorial Coordinator

**Meviga Han-gla**
Head of Research Administration, Academic Services and International Relations Section
Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai

**สายชล นพพันธุ์**
พนักงานปฏิบัติงาน
งานบริหารงานวิจัย บริการวิชาการ และวิเทศสัมพันธ์
คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

**Saichon Noppan**
Officer of Research Administration, Academic Services and International Relations Section
Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai

**เสาวนีย์ ทิพยเนตร**
พนักงานปฏิบัติงาน
งานบริหารงานวิจัย บริการวิชาการ และวิเทศสัมพันธ์
คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

**Saowanee Tippayanet**
Officer of Research Administration, Academic Services and International Relations Section
Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai

## กองบรรณาธิการฝ่ายศิลปกรรม

**อาจารย์กิตติ ไชยพาน**
ภาควิชาศิลปะไทย
คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

## Editorial for Artwork

**Kitti Chaiyaparn**
Lecturer, Department of Thai Art
Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai

## ผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาบทความประจำฉบับ


| | |
|---|---|
| **ศาสตราจารย์เกียรติคุณสุรพล ดำริห์กุล**<br>คณะวิจิตรศิลป์<br>มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ | **Emeritus Professor Suraphon Damrikul**<br>Faculty of Fine Arts<br>Chiang Mai University, Chiang Mai |
| **ศาสตราจารย์เกียรติคุณอิทธิพล ตั้งโฉลก**<br>คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์<br>มหาวิทยาลัยศิลปากร | **Emeritus Professor Itthipol Thangchalok**<br>Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts<br>Silpakorn University, Bangkok |
| **ศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี**<br>คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์<br>มหาวิทยาลัยศิลปากร | **Professor Vichoke Mukdamanee**<br>Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts<br>Silpakorn University, Bangkok |
| **ศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ชัย สายสิงห์**<br>คณะโบราณคดี<br>มหาวิทยาลัยศิลปากร | **Professor Sakchai Saisingha, Ph.D.**<br>Faculty of Archaeology<br>Silpakorn University, Bangkok |
| **ศาสตราจารย์ ดร.เสมอชัย พูลสุวรรณ**<br>คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา<br>มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ | **Professor Samerchai Poolsuwan, Ph.D.**<br>Department of Anthopology,<br>Faculty of Sociology and Anthropology<br>Thammasat University |
| **รองศาสตราจารย์ ดร.กุลธิดา ท้วมสุข**<br>คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์<br>มหาวิทยาลัยขอนแก่น | **Associate Professor Dr. Kulthida Tuamsuk**<br>Faculty of Humanities and Social Sciences<br>Khon Kaen University, Khon Kaen |
| **รองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี**<br>คณะศิลปกรรมศาสตร์<br>มหาวิทยาลัยขอนแก่น | **Associate Professor Chalermsak Pikulsri, Ph.D.**<br>Faculty of Fine and Applied Arts,<br>Khon Kaen University |
| **รองศาสตราจารย์ ดร.ณรุทธ์ สุทธจิตต์**<br>คณะครุศาสตร์<br>จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย | **Associate Professor Narutt Suttachitt, Ph.D.**<br>Faculty of Education<br>Chulalongkorn University, Bangkok |
| **รองศาสตราจารย์ ดร.ทิพวรรณ ทั่งมั่งมี**<br>คณะวิจิตรศิลป์<br>มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ | **Associate Professor Tipawan Thungmhungmee, Ph.D.**<br>Faculty of Fine Arts<br>Chiang Mai University, Chiang Mai |

## Peer-Reviewer

| | |
|---|---|
| **รองศาสตราจารย์ ดร.ประดิพันธุ์ เลิศรุจิดำรงค์กุล**<br>คณะมัณฑนศิลป์<br>มหาวิทยาลัยศิลปากร | **Associate Professor Pradiphat Lerrujdumrongkul, Ph.D.**<br>Faculty of Decorative Arts<br>Silpakorn University, Bangkok |
| **รองศาสตราจารย์ ดร.สืบศักดิ์ แสนยาเกียรติคุณ**<br>คณะวิจิตรศิลป์<br>มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ | **Assistant Professor Suebsak Sanyakiatikun, Ph.D.**<br>Faculty of Fine Arts<br>Chiang Mai University, Chiang Mai |
| **รองศาสตราจารย์ภรดี พันธุภากร**<br>คณะศิลปกรรมศาสตร์<br>มหาวิทยาลัยบูรพา | **Associate Professor Poradee Panthupakorn**<br>Faculty of Fine and Applied Art<br>Burapha University, Chonburi |
| **ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นงราม เหมือนฤทธิ์**<br>คณะวิทยาศาสตร์ประยุกต์และวิศวกรรมศาสตร์<br>มหาวิทยาลัยขอนแก่น วิทยาเขตหนองคาย | **Assistant Professor Dr. Nongram Muanrith, Ph.D.**<br>Faculty of Applied Science & Engineering<br>Khon Kaen University Nongkhai Campus |
| **ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาณุ สรวยสุวรรณ**<br>คณะศิลปกรรมศาสตร์<br>มหาวิทยาลัยบูรพา | **Assistant Professor Panu Saruaysuwan, Ph.D.**<br>Faculty of Fine and Applied Art<br>Burapha University, Chonburi |
| **ผู้ช่วยศาสตราจารย์สมพร รอดบุญ**<br>คณะวิจิตรศิลป์<br>มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ | **Assistant Professor Somporn Rodboon**<br>Faculty of Fine Arts<br>Chiang Mai University, Chiang Mai |

## บทบรรณาธิการ

ในโอกาสครบรอบทศวรรษของการก่อตั้งวารสารวิจิตรศิลป์ คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ วารสารวิจิตรศิลป์ ฉบับที่ 1 มกราคม-มิถุนายน 2562 ของปีที่ 10 จึงถือโอกาสเปลี่ยนแปลงรูปแบบและการเผยแพร่ใหม่ ปรับเปลี่ยนรูปเล่มให้มีขนาดใหญ่ขึ้น เปลี่ยนปกให้เป็นรูปแบบเดียวกันทุกฉบับ ปรับเปลี่ยนระบบอ้างอิงและบรรณานุกรมให้เป็นสากลยิ่งขึ้น และงดการตีพิมพ์เป็นรูปเล่มเผยแพร่ในรูปแบบออนไลน์เท่านั้น แต่ยังคงไว้ซึ่งมาตรฐานในการคัดกรองคุณภาพของบทความอย่างเข้มข้นเช่นเคย

บทความที่ผ่านการคัดกรองจากผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาบทความทั้ง 15 ท่าน ประกอบด้วย “ภาพสะท้อนสังคมบริโภคในปัจจุบัน” ของ จิตติพันธ์พชร ธรรมพัฒนกุล สร้างสรรค์จิตรกรรมผ่านรูปทรงของเนื้อสัตว์ที่สมจริงนำมาทับซ้อนกันดูน่าสะพรึงกลัว เพื่อสร้างความตระหนักให้แก่ผู้บริโภคที่ต้องเผชิญกับการบริโภคอาหารปนเปื้อนสารเคมีจนส่งผลเสียต่อร่างกาย

“การศึกษาและพัฒนารูปแบบผลิตภัณฑ์หัตถกรรมเครื่องปั้นดินเผาจากดินสามโคก จังหวัดปทุมธานี เพื่อประยุกต์ใช้ในการออกแบบผลิตภัณฑ์ของที่ระลึก” ผลงานของ กนกนาฏ พรหมนคร พลิกฟื้นภูมิปัญญาจากหัตกรรมเก่าแก่อย่างเครื่องปั้นดินเผาสามโคกซึ่งเนื้อดินมีคุณสมบัติแข็งเหนียว การหดตัว ดูดซึมน้ำอยู่ในระดับเหมาะสม นำมาออกแบบเป็นผลิตภัณฑ์เครื่องปั้นดินเผาร่วมสมัยในรูปของตุ่มจิ๋วและกาน้ำชาจิ๋ว คงไว้ซึ่งรากฐานภูมิปัญญาดั้งเดิมให้เข้ากับรสนิยมปัจจุบันได้อย่างลงตัว

สุรชัย จงจิตงาม ศึกษาแนวคิดและการสื่อสารพุทธธรรมตามแนวทางของคณะสงฆ์ธรรมยุต ผ่านจิตรกรรมฝาผนังในบทความชื่อ “แนวคิดพุทธศาสนาของธรรมยุติกนิกายในจิตรกรรมฝาผนังตามพระราชดำริพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว” วิเคราะห์ผ่านจิตรกรรมฝาผนังแนวใหม่ของคณะสงฆ์นี้ตามพระอารามสำคัญทั้งสิ้น 9 แห่ง พบความเปลี่ยนแปลงของเนื้อหาจิตรกรรมที่สอดคล้องกับหลักการของคณะสงฆ์ธรรมยุตและรัชกาลที่ 4 ทั้งการปฏิรูปพุทธศาสนาที่ทันสมัยและแนวคิดที่ให้ความสำคัญกับธรรมะในระดับโลกียธรรมมากกว่าโลกุตรธรรมอย่างมีนัยสำคัญ

“ภาพเพียงภาพเดียวดีกว่าคำพูดพันคำ” สะท้อนถึงความสำคัญของภาพถ่ายในฐานะสื่อสากลที่บันทึกเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ ศักรินทร์ สุทธิสาร ได้ลงสำรวจกระบวนการจัดเก็บภาพถ่ายโบราณขององค์กรต่างๆ ทั้งภาครัฐและเอกชนในประเทศไทย เพื่อใช้เป็น “แนวทางการจัดการภาพถ่ายโบราณในประเทศไทย” พบว่ามีการจัดเก็บในรูปแบบสารสนเทศดิจิทัลอย่างเป็นระบบและกำหนดมาตรฐานเมทาดาตามาใช้ในการจัดทำชุดคำอธิบายภาพถ่าย โดยเสนอแนวทางในการจัดเก็บที่เหมาะสมตามความแตกต่างและขนาดขององค์กรรวมถึงการสนับสนุนจากภาครัฐ

บทความของ สุธิดา มาอ่อน ภายใต้การดูแลของนิรัช สุดสังข์ อาจารย์ที่ปรึกษา เรื่อง “รูปแบบการตีความเนื้อหาและกระบวนการสร้างสรรค์ในงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทย” ศึกษาวิเคราะห์การนำเสนอรูปแบบและการถ่ายทอดเนื้อหา รวมถึงนำเสนอรูปแบบการตีความผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยของศิลปินไทยร่วมสมัย 5 ท่าน นำมาซึ่งข้อสรุปเป็นรูปแบบการตีความผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยสำหรับผู้ชมทั่วไปและรูปแบบเชิงลึกสำหรับผู้เสพงานศิลป์เพื่อใช้เป็นแนวทางในการทำความเข้าใจของผู้ชมที่มีพื้นฐานแตกต่างกัน

ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ของชาวขมุที่องอาจ อินทนิเวศ เจ้าของบทความ “องค์ความรู้ภูมิปัญญาด้านดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ขมุในจังหวัดเชียงราย” เข้าไปศึกษาในเชิงดนตรีชาติพันธุ์วิทยา พบว่าขมุใช้ดนตรีทั้งเพื่อความเพลิดเพลินและให้อาณัติสัญญาณ เครื่องดนตรีทำจากไม้ไผ่แต่ใช้แล้วก็ทำลายทิ้ง มีทั้งวงบรรเลงเดี่ยวหรือรวมวงและการขับร้องที่เรียกว่าเติ้ม ปัจจุบันไม่นิยมทำลายเครื่องดนตรีแล้วแต่นำกลับมาใช้ใหม่ทำให้แสดงได้บ่อยครั้งเพื่อสร้างรายได้

“ฮายลาย ฮายดอก เทคนิคงานเครื่องเขินบ้านนันทาราม จังหวัดเชียงใหม่” บทความศึกษาหัตถกรรมเครื่องเขินในบ้านนันทารามของฐาปกรณ์ เครือระยา ที่นิยมขูดขีดลวดลายประดับบนภาชนะ เรียกว่า “ฮายลาย ฮายดอก” ด้วยลวดลายพรรณพฤกษาแบบต่างๆ แต่ขาดการสืบทอดภูมิปัญญาดั้งเดิมเพราะมุ่งเน้นผลผลิตในเชิงการตลาดและการท่องเที่ยวจนขาดคุณค่าและคุณภาพ จึงได้นำเทคนิคการผลิตแบบเดิมไปเผยแพร่และถ่ายทอดกลับไปให้ช่างในชุมชนได้เรียนรู้อีกครั้ง

บทความสุดท้ายของ ฉลองเดช คูภานุมาต เรื่อง “แนวคิดพระอดีตพุทธเจ้าในงานพุทธศิลป์ล้านนาเพื่อการสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัย” ศึกษาคตินิยมเรื่องพระอดีตพุทธเจ้าที่ปรากฏในคัมภีร์พุทธศาสนาอันแสดงจำนวนของพระพุทธเจ้าที่เคยตรัสรู้ในโลกแล้วตั้งแต่ 4 พระองค์ จนถึงจำนวนที่ไม่อาจคะเนนับได้หรือพระอนันตพุทธเจ้า สะท้อนผ่านงานพุทธศิลป์แขนงต่างๆ ภายในพุทธสถานของล้านนา สร้างสรรค์ออกมาเป็นผลงานศิลปะสื่อผสมและจัดวางจำนวน 3 ชุด เพื่อสืบสานวิธีคิดและความศรัทธาของพุทธศาสนิกชนที่มีต่อคตินิยมเรื่องพระอดีตพุทธะ

**ผู้ช่วยศาสตราจารย์พิชญา สุ่มจินดา**
**บรรณาธิการ**

## สารบัญ

-12-

**ภาพสะท้อนสังคมบริโภคในปัจจุบัน**

Reflection of Current Consumption.

จิตติพันธ์พชร ธรรมพัฒนกุล : Jittipanpachara Tampattanakul

-26-

**การศึกษาและพัฒนารูปแบบผลิตภัณฑ์หัตถกรรมเครื่องปั้นดินเผา จากดินสามโคก จังหวัดปทุมธานี เพื่อประยุกต์ใช้ในการออกแบบผลิตภัณฑ์ของที่ระลึก**

The Study and Development of Ceramic Products from Sam Khok Clay, Pathumthani Province, Applied to Souvenir Design.

กนกนาฏ พรหมนคร : Kanoknat Promnakon

-48-

**แนวคิดพุทธศาสนาของธรรมยุติกนิกายในจิตรกรรมฝาผนัง ตามพระราชดำริพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว**

Dhammayuttika Nikaya's Buddhist Concept in Mural Paintings Initiated by King Rama IV.

สุรชัย จงจิตงาม : Surachai Jongjitngam

-88-

**แนวทางการจัดการภาพถ่ายโบราณในประเทศไทย**

Guidelines for Ancient Photographs Management in Thailand.

ศักรินทร์ สุทธิสาร : Sakkarin Suttisarn

## Table of Content

-112-

**รูปแบบการตีความเนื้อหาและกระบวนการสร้างสรรค์ในงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทย**

Content Interpretation Model and Creative Process in Thai Contemporary Visual Art.

สุธิดา มาอ่อน : Suthida Ma-on

-140-

**องค์ความรู้ภูมิปัญญาด้านดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ขมุในจังหวัดเชียงราย**

The Knowledge of Music Wisdom of Khmu in the Chiang Rai province.

องอาจ อินทนิเวศ : Ong-Art Inthaniwet

-156-

**ฮายลายฮายดอก เทคนิคงานเครื่องเขินบ้านนันทาราม จังหวัดเชียงใหม่**

Hai Lai Hai Dok techniques of Nantaram lacquerware, Chiang Mai Province.

ฐาปกรณ์ เครือระยา : Thapakorn Khruearaya

-182-

**แนวคิดพระอดีตพุทธเจ้าในงานพุทธศิลป์ล้านนาเพื่อการสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัย**

The Buddhas of the Past Conception in Lan Na Buddhist Art
for Contemporary Arts Creation.

ฉลองเดช คูภานุมาต : Chalongdej Kuphanumat

-210-

**หลักเกณฑ์การจัดทำต้นฉบับบทความเพื่อพิจารณาเผยแพร่ในวารสารวิจิตรศิลป์**

Criteria for Article for the Publication on Journal of Fine Arts.

# ภาพสะท้อนสังคมบริโภคในปัจจุบัน

**received** 2 JUN 2017 **accepted** 11 SEP 2017 **revised** 20 MAR 2019

**จิตติพันธ์พชร ธรรมพัฒนกุล**
นิสิตระดับปริญญาโท สาขาวิชาทัศนศิลป์
หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต
ภาควิชาทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

**บุญทัน เชษฐ์สุราษฎร์** (อาจารย์ที่ปรึกษา)
รองศาสตราจารย์ประจำสาขาวิชาทัศนศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

**บทคัดย่อ**

ผลงานทัศนศิลป์ เรื่อง “ภาพสะท้อนสังคมบริโภคในปัจจุบัน” มีที่มาจากการบริโภคเนื้อสัตว์ของมนุษย์ที่มีปริมาณมากขึ้นตามการเพิ่มของจำนวนประชากรโดยไม่คำนึงถึงผลร้ายต่อผู้บริโภค การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมแสดงออกผ่านรูปทรงของเนื้อสัตว์ที่เหมือนจริงมาจัดวางองค์ประกอบให้ทับซ้อนกัน เพื่อแสดงให้เห็นถึงการทับถมกันของเนื้อสัตว์จำนวนมาก ใช้เทคนิคสีอะคริลิกและสีน้ำมันบนผ้าใบ แสดงถึงความรู้สึกน่าขยะแขยง หดหู่ ที่เกิดจากความเครียด ความวิตกกังวลในการบริโภคเนื้อสัตว์ จากกระบวนการผลิตที่นำเทคโนโลยีและสารเคมีมาใช้ในการเร่งการเจริญเติบโตของสัตว์ที่นับวันจะมีความรุนแรงและเพิ่มจำนวนมากขึ้นโดยไม่คำนึงถึงผลเสียที่จะเกิดขึ้นกับสุขภาพร่างกาย ผลงานชุดนี้มีวิธีดำเนินการสร้างสรรค์ด้วยการรวบรวมข้อมูลจากเอกสารที่เกี่ยวข้องกับการบริโภคเนื้อสัตว์ ได้รับอิทธิพลจากผลงานศิลปกรรมของวีรพงษ์ ศรีตระกูล กิจการ Tjalf Sparnaay และ Christoph Eberle นำมาวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อหาความชัดเจนของแนวเรื่อง รูปทรงสัญลักษณ์ และเทคนิค กลวิธีสร้างสรรค์โดยใช้ทัศนธาตุ วัสดุ กลวิธี และหลักการทางทัศนศิลป์ เพื่อตอบสนองแนวความคิดให้เป็นผลงานที่มีลักษณะเฉพาะตน จำนวน 6 ผลงาน

ผลลัพธ์จากการสร้างสรรค์พบว่าการนำเนื้อสัตว์มาจัดวางให้ทับซ้อนกัน เพื่อแสดงให้เห็นถึงการทับถมกันของรูปทรงจำนวนมาก ได้แสดงผลสัมฤทธิ์ตามแนวความคิดที่ได้กำหนดไว้ น่าจะส่งผลให้ผู้บริโภคเกิดความตระหนักระวังในการบริโภคอาหารที่มีประโยชน์เพื่อสุขภาพที่ดีของผู้บริโภค

**คำสำคัญ:** ภาพสะท้อน, สังคมบริโภค

# Reflection of Current Consumption.

**received** 2 JUN 2017 **accepted** 11 SEP 2017 **revised** 20 MAR 2019

**Jittipanpachara Tampattanakul**
Master's degree student
Department of Visual Art
Faculty of Fine and Applied Arts
Mahasarakam University

**Boontan Chettasurat (Advisor)**
Associate Professor
Department of Visual Art
Faculty of Fine and Applied Arts
Mahasarakam University

**Abstract**

This thesis was inspired by the unhealthy increase in meat consumption in modern society. The resulting artwork shows overlapping elements of virtual shapes of meat. These works represent the consumer's feelings towards the consumption of meat (disgusting, nervous, depressed, anxious). The paintings were made using acrylic and oil paint techniques on canvas. The thesis collects data about the consumption of meat and other related information. The following analysis of data, themes, symbols, shapes, techniques, and virtual arts theory of these artworks has been influenced by the artwork of Veerapong Sritrakul, Tjaf Sparnaay, and Chistoph Eberle. As a result, this thesis consists of six pieces which are unique to this subject.

All six works show that the layering and overlapping of meat can strongly reveal the conceptual ideas, promoting the consumer's awareness of health issues.

**Keywords:** Reflection, Consumption

## แรงบันดาลใจเบื้องต้น

อาหาร คือ หนึ่งปัจจัยที่มีความสำคัญต่อการดำรงชีวิต ร่างกายของมนุษย์จะเจริญเติบโตและมีสุขภาพที่สมบูรณ์แข็งแรงเมื่อได้รับสารอาหารที่มีคุณค่าทางโภชนาการที่ครบถ้วน ถูกลักษณะ และเพียงพอต่อความต้องการของร่างกาย ไม่มีสารพิษและสิ่งเจือปนที่ก่อให้เกิดอันตรายต่อสุขภาพร่างกาย ดังนั้น อาหารและโภชนาการที่ดีจึงเป็นสิ่งสำคัญในการดำรงชีวิตของมนุษย์

มินเดลล์ เอิร์ล (2558, 135) กล่าวว่าโปรตีน (Protein) คือ สารอาหารที่มีความสำคัญและจำเป็นอย่างมากต่อร่างกายของมนุษย์ โดยพื้นฐานแล้วโปรตีนแบ่งเป็น 2 กลุ่ม คือ โปรตีนสมบูรณ์และโปรตีนไม่สมบูรณ์ โปรตีนสมบูรณ์เป็นแหล่งที่มีกรดอะมิโนจำเป็นทั้งแปดในอัตราส่วนที่เหมาะสมเพื่อใช้ในการสร้างเนื้อเยื่อต่างๆ พบในอาหารที่มีต้นกำเนิดจากสัตว์ เช่น เนื้อสัตว์ สัตว์ปีก อาหารทะเล ไข่ นม และชีส โปรตีนที่ไม่สมบูรณ์จะพบในธัญพืชและถั่วประเภทต่างๆ แต่ละคนมีความต้องการโปรตีนต่างกันไป ขึ้นกับปัจจัยหลายอย่าง รวมถึงสุขภาพ อายุ และขนาดตัว ปริมาณโปรตีนที่คนเราต้องการเฉลี่ยอยู่ที่ประมาณ 45 กรัมต่อวัน อีกนัยหนึ่งคือ 15 กรัม หรือประมาณครึ่งออนซ์ต่อมื้อ ไม่จำเป็นต้องรับประทานเนื้อสัตว์ปริมาณมาก เพื่อที่จะได้โปรตีนเท่านี้ อกไก่เพียง 4 ออนซ์ มีโปรตีนประมาณ 30-50 กรัม โยเกิร์ต 1 ถ้วยให้โปรตีนประมาณ 12 กรัม เนื้อสัตว์และธัญพืชต่างๆ เป็นแหล่งต้นกำเนิดโปรตีนที่เกิดจากธรรมชาติ

เนื่องจากประชากรโลกเพิ่มมากขึ้นทำให้ความต้องการบริโภคโปรตีนเพิ่มมากขึ้น ส่งผลให้เกิดความพยายามเพิ่มผลผลิตทั้งอาหารจากพืชและสัตว์ต่อพื้นที่ โดยอาศัยความรู้และเทคโนโลยีใหม่ๆ ปรับระบบการผลิตเข้าสู่ระดับอุตสาหกรรมมากขึ้น (จักรกริศน์ 2559, 4) เพื่อให้เพียงพอต่อความต้องการของประชากรที่เพิ่มมากขึ้นด้วย

โรงฆ่าสัตว์เป็นส่วนหนึ่งที่อยู่ในระบบการผลิตเนื้อสัตว์ ปัจจุบันโรงฆ่าสัตว์มีจำนวนเพิ่มขึ้น จากการสำรวจในพื้นที่จังหวัดมหาสารคาม พบว่ามีจำนวนโรงฆ่าสัตว์ที่ได้รับใบอนุญาตทั้งสิ้น 13 แห่ง และในจังหวัดขอนแก่นมีจำนวน 23 แห่ง ทั้งนี้ ยังไม่นับรวมโรงฆ่าสัตว์ที่ยังไม่ได้รับใบอนุญาตอีกหลายแห่งและโรงฆ่าสัตว์ในเมืองใหญ่ๆ ทั้งในประเทศและทั่วโลก ทำให้การฆ่าสัตว์ในแต่ละวันมีปริมาณมากนับล้านตัว มีการใช้สารเคมีเพื่อเพิ่มผลผลิตเพื่อให้เพียงพอกับความต้องการของผู้บริโภคจำนวนประชากรที่เพิ่มมากขึ้น ส่งผลให้ความต้องการอาหารมากขึ้น การผลิตเนื้อสัตว์ในระบบอุตสาหกรรมก็เพิ่มจำนวน และสัตว์ที่ต้องอยู่ในระบบการผลิตอาหารก็มีจำนวนมากขึ้น

จากเหตุผลดังกล่าวจึงเป็นแรงบันดาลใจให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์ในรูปแบบ 2 มิติ ด้วยเทคนิคจิตรกรรมสีอะคริลิกและสีน้ำมันบนผ้าใบ (Acrylic and Oil on canvas) เพื่อแสดงให้เห็นถึงภาพของการบริโภคเนื้อสัตว์ในปัจจุบันที่เพิ่มปริมาณมากขึ้น

## แนวความคิด

ต้องการนำเสนอความรู้สึกน่าขยะแขยง หดหู่ ที่เกิดจากความเครียด ความวิตกกังวลกับการบริโภคเนื้อสัตว์ ที่นับวันจะมีความรุนแรงและเพิ่มจำนวนมากขึ้น จากกระบวนการผลิตที่นำเทคโนโลยีและสารเคมีมาใช้ในการเร่งการเจริญเติบโต การเพิ่มน้ำหนัก กล้ามเนื้อ และไขมัน เพื่อให้ตอบสนองความต้องการของผู้บริโภค โดยไม่คำนึงถึงผลเสียที่จะเกิดขึ้นกับสุขภาพร่างกาย

## จุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์

1. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม แสดงออกผ่านรูปทรงของเนื้อสัตว์ โดยใช้เทคนิคสีอะคริลิกและสีน้ำมันบนผ้าใบ (Acrylic and Oil on canvas) ที่แสดงความรู้สึกน่าขยะแขยง น่ากลัว และอันตราย

2. เพื่อให้ผู้ชมตระหนักและระมัดระวังในการเลือกบริโภคเนื้อสัตว์

## ขอบเขตของการสร้างสรรค์

1. ขอบเขตด้านแนวเรื่อง แสดงถึงการบริโภคเนื้อสัตว์ของมนุษย์ที่มีปริมาณที่มากขึ้น เพื่อให้เกิดความตระหนักถึงผลของการบริโภคที่นับวันยิ่งเพิ่มจำนวนขึ้นตามสภาพสังคมที่มีความเจริญก้าวหน้า

2. ขอบเขตด้านรูปทรง แสดงถึงรูปทรงของเนื้อสัตว์ในรูปลักษณ์เหมือนจริง จัดวางองค์ประกอบให้ทับซ้อนกัน แสดงถึงการทับถมกันของเนื้อสัตว์จำนวนมาก ถ่ายทอดความรู้สึกให้ได้ตรงตามที่ต้องการมากที่สุด

3. ขอบเขตด้านเทคนิค เป็นผลงานจิตรกรรมสีอะคริลิกและสีน้ำมันบนผ้าใบ สร้างความมันวาวของเนื้อและอวัยวะภายในของสัตว์

## การดำเนินการสร้างสรรค์

**1. การเก็บรวบรวมข้อมูล**

**1.1 ข้อมูลภาคสนาม** การเข้าถึงสภาพพื้นที่จริงหรือจุดเริ่มต้นอันเป็นที่มาของแรงบันดาลใจเป็นกระบวนการที่สำคัญมาก เพราะนอกจากจะได้เห็นถึงสภาพความเป็นจริงที่เกิดขึ้นแล้ว ยังเป็นส่วนที่กระตุ้นความรู้สึกให้เพิ่มมากยิ่งขึ้น สิ่งที่เห็นต่อหน้าและสภาพแวดล้อมของพื้นที่นั้นๆ ซึ่งมีทั้งรูป กลิ่น เสียง และบรรยากาศที่แสดงถึงความสยดสยอง สร้างความสะเทือนใจ ผู้สร้างสรรค์เริ่มจากการเข้าไปศึกษาค้นคว้าที่ร้านอาหารขายเนื้อสัตว์ตลาดสด และศูนย์การค้าต่างๆ เพื่อค้นหาความสัมพันธ์ของแนวความคิดกับอารมณ์ความรู้สึก เก็บรวบรวมข้อมูลภาพถ่ายที่สามารถบันทึกได้และค้นคว้าข้อมูลจากหนังสือหรือเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมถึงการค้นคว้าทาง

เว็บไซต์ที่สามารถสนับสนุนในด้านแนวความคิดและรูปแบบเทคนิคในการสร้างสรรค์ เพื่อจัดทำร่างภาพบันทึกความรู้สึกที่เกิดขึ้น

**1.2 ข้อมูลภาคเอกสาร** อิทธิพล ตั้งโฉลก (2550, 44) จิตรกร อาจารย์ และศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ (วิจิตรศิลป์) สาขาย่อยจิตรกรรม กล่าวไว้ว่าศิลปินสามารถใช้ทัศนธาตุเป็นภาษาในการแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึก ความคิด เรื่องราว และความหมาย ทัศนธาตุมีศักยภาพในการสื่อถึงสารสิ่งที่ศิลปินปรารถนา ถ่ายทอดออกมา ด้วยจุด เส้น สี แสงเงา น้ำหนัก หรือด้วยพื้นผิวอย่างใดอย่างหนึ่งเพียงอย่างเดียว ศิลปินก็สามารถใช้สื่อถึงสารภายในจิตใจและสนองออกถึงผู้ดูได้ เมื่อเขาใช้ทัศนธาตุทั้งหมดมาประสานกันอย่างประณีตและกลมกลืนพลังแห่งภาษาภาพก็จะมีอานุภาพอย่างมหาศาล

อารี สุทธิพันธุ์ (2535, 16) จิตรกร อาจารย์ และศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ (วิจิตรศิลป์) สาขาย่อยจิตรกรรม ได้กล่าวถึงความจริงทั้งหลาย (Reality) อยู่ที่มนุษย์และความเป็นอยู่จริงๆ ของมนุษย์ว่ามีกิเลส มีความอยากความต้องการ มีทั้งดีทั้งเลว ฐานะแตกต่างกันในสังคม ตราบใดที่มนุษย์ในโลกนี้ยังต้องต่อสู้กับปัญหาชีวิตประจำวันอยู่ ตราบนั้นมนุษย์ก็ไม่สามารถอยู่นิ่งได้ เมื่อความจริงเป็นเช่นนี้ ศิลปินรุ่นหลังจึงพยายามที่แสดงความจริงที่ตนเป็นพยานอยู่ให้ปรากฏเป็นศิลปกรรม

นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน (2556, 19) ประติมากร อาจารย์ และศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ (วิจิตรศิลป์) สาขาย่อยประติมากรรม กล่าวไว้ว่าสิ่งที่สำคัญที่จะนำไปเป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปกรรม คือความรู้ในเรื่องของรูปแบบและความหมายของทัศนธาตุ เพราะในทัศนธาตุแต่ละอย่างย่อมมีความหมายเฉพาะของมัน

ขบวน พลตรี (2530, 96) นักวิชาการด้านมนุษย์และสังคม ได้ให้ทัศนคติว่าการเปลี่ยนแปลงเป็นสังคมอุตสาหกรรมทำให้การดำเนินชีวิตเปลี่ยนไปด้วย ในสังคมกสิกรรมบทบาททั้งหลายของบุคคลย่อมจะกลมกลืนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ศาสนาเป็นส่วนหนึ่งของชีวิต การงานก็ไม่ได้แยกออกจากครอบครัว ตรงข้ามกับสังคมอุตสาหกรรมซึ่งแต่ละบทบาทแยกออกจากกัน

สังสิทธิ์ ศรีสุคนธ์ (2557, 71) นักธรรมชาติบำบัด ผู้ก่อตั้งวชิรพยาบาลและคณะแพทยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร ได้กล่าวโดยสรุปว่าปัจจุบันนี้สัตว์ส่วนใหญ่ถูกเลี้ยงโดยให้อาหารประเภทฮอร์โมน สารเร่งเนื้อแดง ยาปฏิชีวนะ เพื่อเร่งการเจริญเติบโต วัตถุเจือปนในอาหารวัตถุกันเสีย สิ่งเหล่านี้เป็นตัวขัดขวางการทำงานของระบบภูมิคุ้มกัน สารพิษเหล่านี้จะสะสมในเซลล์ร่างกายของสัตว์ ไม่ว่ามนุษย์จะบริโภคส่วนใดของสัตว์ก็ยังคงได้รับสารพิษเหล่านี้สู่ร่างกาย ยิ่งบริโภคเนื้อสัตว์มากเท่าใด สารพิษก็จะสะสมมากในร่างกายมนุษย์ทำให้เจ็บป่วยได้ง่ายและบ่อยขึ้น อาหารที่เป็นประโยชน์ต่อสุขภาพร่างกายอย่างแท้จริงจึงได้แก่อาหารจากพืช เพราะประโยชน์ของอาหารจากพืชจะทำให้ระบบการย่อยอาหาร กระเพาะอาหารและลำไส้ทำงานดีขึ้น หลักฐานทางวิทยาศาสตร์มากมายได้พิสูจน์แล้วว่าการบริโภคอาหารจากพืชให้ทั้งประโยชน์และคุณค่าที่เพียงพอเหนือกว่าการได้รับอาหารที่ทำจากเนื้อสัตว์ ที่สำคัญยิ่งกว่านั้นคือการแพทย์สมัยใหม่ค้นพบว่าโรคภัยไข้เจ็บมากมายเป็น

โรคที่เกิดขึ้นจากการบริโภคอาหารที่ทำมาจากเนื้อสัตว์

## 2. อิทธิพลจากผลงานศิลปกรรม

**2.1 อิทธิพลทางด้านแนวความคิด** ได้รับอิทธิพลทางด้านแนวความคิดจากผลงานของวีรพงษ์ ศรีตระกูลกิจการ ผลงานชื่อ “กลายร่าง-รุกราน-ภัยแฝง (V)” แสดงออกถึงการตัดต่อพันธุกรรมของอาหารที่เป็นภัยแฝงเร้น การตัดต่อยีนของพืช ผัก ผลไม้ เพื่อผลทางเศรษฐกิจ จากการนำรูปทรงของอาหารมาแสดงออกให้ดูขยะแขยง น่าสะพรึงกลัว จากภัยสารเคมีในอาหาร เลือกใช้หุ่นนิ่งในการแสดงออก ใช้รูปทรงของผลไม้รูปแบบเหนือจริง ในการนำเสนอแนวความคิดถ่ายทอดผ่านสีที่ผิดเพี้ยนไปจากความเป็นจริง

## 2.2 อิทธิพลด้านรูปแบบ

**2.2.1 “Food scape” ของ Tjalf Sparnaay** เป็นผลงานที่มีลักษณะเหมือนจริงและดึงดูดผู้ชม ด้วยรายละเอียด

**ภาพที่ 1** วีรพงษ์ ศรีตระกูลกิจการ “กลายร่าง-รุกราน-ภัยแฝง (V)” ค.ศ. 2008 ภาพพิมพ์แกะไม้ ขนาด 160x360 ซม. (ที่มา: มูลนิธิหอศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9 2019, ออนไลน์)

ชัดเจนยิ่งกว่าภาพถ่าย ศิลปินนำเสนอรูปทรงของอาหารในชีวิตประจำวันถ่ายทอดด้วยรูปแบบผลงานจิตรกรรม สร้างมิติให้มีสีสันที่เป็นจริงของวัตถุนั้นๆ ตอกย้ำวิถีชีวิตที่เคยชินกับอาหารที่ซ้ำซาก จำเจ เพื่อสะท้อนให้ตระหนักถึงสิ่งที่กำลังเกิดขึ้นจริง จากอิทธิพลดังกล่าวทำให้ผู้สร้างสรรค์นำวิธีการแสดงออกแบบจิตรกรรมที่เน้นการสร้างรายละเอียดของความเป็นจริงนำมาประยุกต์ใช้ให้เข้ากับรูปแบบของผลงาน เพื่อสร้างความเสมือนจริง ซึ่งจะทำให้การสร้างสรรค์ผลงานตรงตามความมุ่งหมายให้ได้มากที่สุด

**12.2.2 “Lamb” ของ Christoph Eberle** ผลงานของศิลปินผู้นี้มีเอกลักษณ์อันโดดเด่นตรงที่เน้นรูปแบบเหมือนจริง เน้นรายละเอียดของไขมัน เนื้อเยื่อ แสดงออกถึงความมันวาวของพื้นผิวและสร้างพื้นผิวที่แตกต่าง

**ภาพที่ 2** Tjalf Sparnaay “Food scape” ค.ศ. 2004 สีน้ำมันบนผ้าลินิน ขนาด 120x300 ซม.
(source: Tjalf Sparnaay Painting 2019, online)

กันได้อย่างชัดเจน ขยายเข้าไปในรายละเอียดของวัตถุที่เขาต้องการ เพื่อแสดงความรู้สึกที่จำเจซ้ำซากในการใช้ชีวิตประจำวันที่ถูกมองข้ามไป ผู้สร้างสรรค์จึงได้นำการแสดงออกของ Christoph Eberle มาประยุกต์ใช้ให้เข้ากับผลงานที่สร้างสรรค์เพื่อสร้างความเป็นจริงในผลงาน

**ภาพที่ 3** Christoph Eberle “Lamb” ค.ศ. 2015 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 100x100 ซม.
(source: Christoph Eberle 2019, online)

# 3. การวิเคราะห์ข้อมูล

## 3.1 การวิเคราะห์แนวเรื่อง

จากการดำเนินชีวิตที่จะต้องบริโภคเพื่อการดำรงชีวิต ได้นำไปสู่การสังเกตและตั้งคำถามถึงการบริโภคเนื้อสัตว์ในปัจจุบันที่อยู่ภายใต้ระบบการผลิตแบบอุตสาหกรรมว่าจะมีการผลกระทบต่อผู้บริโภคหรือไม่ เมื่อสืบค้นข้อมูลก็พบว่าได้สร้างผลกระทบทั้งทางด้านสิ่งแวดล้อม ด้านคุณภาพชีวิตของสัตว์เลี้ยงที่ใช้ในการผลิต จนถึงคุณภาพชีวิตของมนุษย์ผู้บริโภคเอง การบริโภคเนื้อสัตว์ของมนุษย์นับวันจะมีความรุนแรงและเพิ่มจำนวนมากขึ้น จึงต้องใช้กระบวนการผลิตด้วยเทคโนโลยีและสารเคมีมาใช้ในการเร่งการเจริญเติบโต เพื่อเพิ่มน้ำหนัก กล้ามเนื้อและไขมัน ให้ตอบสนองต่อความต้องการของผู้บริโภคที่มีจำนวนมากได้ จนลืมไปว่าเนื้อสัตว์ที่ถูกส่งไปยังผู้บริโภคนั้นจะส่งกระทบต่อสุขภาพของผู้บริโภคอย่างไร ผู้สร้างสรรค์จึงต้องการสะท้อนแนวความคิด “ภาพสะท้อนสังคมบริโภคในปัจจุบัน” เพื่อต้องการกระตุ้นให้เกิดความตระหนักถึงคุณค่าของอาหารที่บริโภคในทุกๆ วัน ไม่ใช่เป็นแค่เพียงส่วนประกอบหนึ่งของปัจจัยการดำรงชีวิตเท่านั้น แต่ต้องเป็นการบริโภคอย่างปลอดภัยภายใต้ยุคสมัยที่ต้องผ่านการผลิตด้วยระบบอุตสาหกรรม

## 3.2 การวิเคราะห์รูปทรงสัญลักษณ์

ผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาค้นคว้าหาข้อมูลทั้งภาคสนามและภาคเอกสาร นำมาพัฒนาในเรื่องของภาพสะท้อนสังคมบริโภคในปัจจุบันที่เกิดจากการเพิ่มขึ้นของจำนวนประชากร ซึ่งส่งผลให้มีการผลิตโดยใช้เทคโนโลยีเร่งหรือการใช้สารเคมีเพื่อให้ทันและเพียงพอต่อความต้องการของผู้บริโภค คัดกรองวิเคราะห์รูปทรงในการแสดงออกเพื่อให้เกิดการตระหนักถึงการการบริโภคอาหารที่ถูกผลิตอย่างรีบเร่งในสภาวะสังคมปัจจุบัน ด้วยการนำรูปทรงชิ้นส่วนต่างๆ ของเนื้อสัตว์มาจัดวางให้เกิดรูปทรงใหม่ ในลักษณะการทับซ้อน การทับถม พอกพูน ขยายขนาดของรูปทรงเพื่อให้สามารถถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึกน่าขยะแขยง ด้วยรูปทรงของลักษณะชั้นกล้ามเนื้อ ชั้นไขมันของสัตว์ ที่อาจส่งผลเสียต่อสุขภาพของผู้บริโภค

## 3.3 การวิเคราะห์เทคนิคกลวิธี

ผู้สร้างสรรค์ต้องการแสดงออกถึงความสยดสยอง หดหู่ใจ จากการบริโภคเนื้อสัตว์ของมนุษย์ในสังคมปัจจุบัน จึงเลือกนำเสนอในรูปแบบของผลงานจิตรกรรมลักษณะเหมือนจริง (Realistic) ด้วยเทคนิคสีอะคริลิก เพื่อต้องการสร้างให้เกิดความรู้สึกคล้ายกับพื้นผิวของจุลินทรีย์หรือเชื้อรา ผสมผสานกับการใช้สีน้ำมัน เพื่อสร้างพื้นผิวที่มันวาวของชั้นไขมัน น้ำหนักในภาพรวมจะต้องเข้มเพื่อให้เกิดความรู้สึกที่น่าขยะแขยง เกิดความหวาดกลัวต่อการบริโภคอาหารที่อาจมีการปนเปื้อนของสารพิษจากการผลิตด้วยระบบอุตสาหกรรม

## 4. ผลงานสร้างสรรค์

แบ่งออกเป็น 3 ระยะ มีผลงานสร้างสรรค์รวมทั้งสิ้น 6 ผลงาน ดังนี้

### 4.1 ผลงานสร้างสรรค์ระยะที่ 1

ในการสร้างสรรค์ผลงานในระยะนี้แบ่งเป็น 2 ชิ้น เป็นช่วงเริ่มต้นการค้นหารูปทรงและองค์ประกอบที่จะมีความสัมพันธ์กับแนวเรื่องที่สุด ในระยะที่ 1 ได้นำรูปทรงของเนื้อสัตว์และอวัยวะภายในของสัตว์มาจัดวางให้มีการทับซ้อนทับถมกันและสร้างมิติโดยการใช้น้ำหนักที่ต่างกัน เพื่อให้เกิดความแตกต่างของรูปทรงที่อยู่ในส่วนหน้าและหลัง สร้างพื้นผิวที่หยาบๆ ด้วยเทคนิคสีอะคริลิกที่สด แล้วใช้สีน้ำมันระบายในส่วนที่ต้องการให้เป็นพื้นผิวมันวาวจากน้ำเมือกหรือเลือดสร้างความน่าสนใจให้ผลงาน

ผลลัพธ์ในการจัดองค์ประกอบและรูปทรงยังไม่สัมพันธ์กับแนวเรื่อง เนื่องจากแนวของเส้นหลักยังไม่สร้างความรู้สึกที่ทับถมกันของรูปทรงของเนื้อสัตว์และยังขาดในรายละเอียดความเป็นจริงของวัตถุที่นำมาแสดงออก คือ ความเป็นเนื้อเยื่อ เส้นเอ็น หนัง เพื่อแสดงให้เห็นถึงสภาพความเป็นจริงของรูปทรงและความรู้สึกที่สอดคล้องกันเพื่อนำไปสู่จุดมุ่งหมายที่ตั้งไว้

**ภาพที่ 4** จิตติพันธ์พชร ธรรมพัฒนกุล “ภาพสะท้อนสังคมบริโภคในปัจจุบัน หมายเลข 1” ค.ศ. 2017 สีอะคริลิกและสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 200x150 ซม.
(© Jittipunpachara Tampattanakul 06/02/2017)

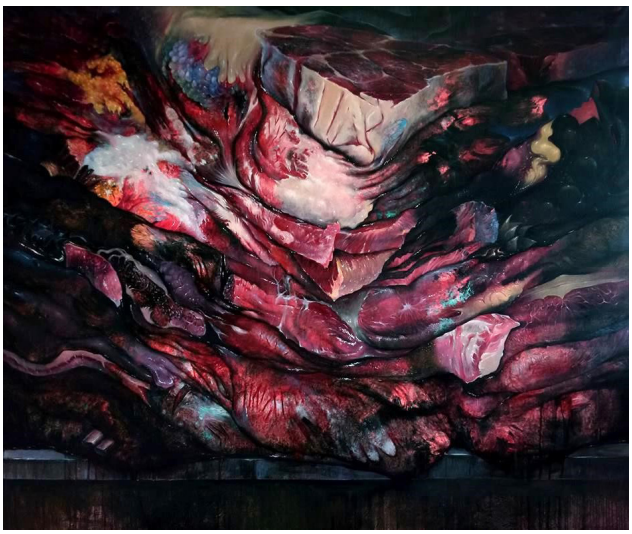
**ภาพที่ 5** จิตติพันธ์พชร ธรรมพัฒนกุล “ภาพสะท้อนสังคมบริโภคในปัจจุบัน หมายเลข 2” ค.ศ. 2017 สีอะคริลิกและสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 230x200 ซม.
(© Jittipunpachara Tampattanakul 06/03/2017)

### 4.2 ผลงานสร้างสรรค์ระยะที่ 2

การสร้างสรรค์ผลงานในระยะนี้ได้พัฒนามาจากระยะที่ 1 นำข้อดีข้อเสียจากผลงานและทัศนวิจารณ์ของคณะกรรมการที่ได้ชี้แนะแนวทางในการสร้างสรรค์ จึงได้นำรูปทรงที่เหมือนจริงของเนื้อสัตว์และอวัยวะภายในของสัตว์มาแสดงออก เน้นรายละเอียดของรูปทรง การให้สีที่เป็นจริง และเพิ่มองค์ประกอบให้มีการทับซ้อน ทับถมกันมากขึ้น ใช้พื้นหลังเพื่อเพิ่มความรู้สึกที่แน่น อึดอัด รวมถึงการใช้เส้นให้สัมพันธ์กับภาพในระยะหน้า สร้างมิติโดยการใช้น้ำหนักที่ต่างกันเพื่อให้เกิดความแตกต่างของรูปทรงที่อยู่ในส่วนหน้าและหลัง สร้างพื้นผิวที่หยาบๆ ด้วยเทคนิคสีอะคริลิกที่สดมากขึ้น ใช้สีน้ำมันระบายในส่วนที่ต้องการให้เป็นพื้นผิวที่มันวาวจากน้ำเมือกหรือเลือด เพื่อสร้างความแตกต่างของพื้นผิวและเพิ่มความน่าสนใจให้ผลงาน

ผลปรากฏของงานในชุดนี้ได้จัดวางองค์ประกอบให้มีทิศทางทับซ้อนของเส้นที่เกิดขึ้น ทั้งการกดทับกัน การล้นออกมาของรูปทรง การเพิ่มความเป็นจริงของรูปทรงเนื้อสัตว์ในส่วนต่างๆ ทำให้สร้างความรู้สึกที่ชวนขยะแขยงมากกว่าระยะที่ 1 แนวเรื่องกับรูปทรงที่นำมาเสนอมีความสัมพันธ์กัน เนื่องจากองค์ประกอบที่สร้างความรู้สึกที่ทับถมกันของรูปทรงของเนื้อสัตว์และอวัยวะภายในของสัตว์ เน้นรายละเอียดของความเป็นจริงของวัตถุที่นำมาแสดงออก เนื้อเยื่อ เส้นเอ็น หนัง หรือส่วนที่เป็นเมือกที่ดูมันวาว ภาพโดยรวมจึงแสดงให้เห็นถึงสภาพความกดดัน ความหดหู่ เพื่อนำไปสู่จุดมุ่งหมายที่ตั้งไว้แล้วนำไปสู่การพัฒนาต่อในระยะที่ 3

**ภาพที่ 6** จิตติพันธ์พชร ธรรมพัฒนกุล “ภาพสะท้อนสังคมบริโภคในปัจจุบัน หมายเลข 3” ค.ศ. 2017 สีอะคริลิกและสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 200x200 ซม.
(© Jittipunpachara Tampattanakul 06/04/2017)

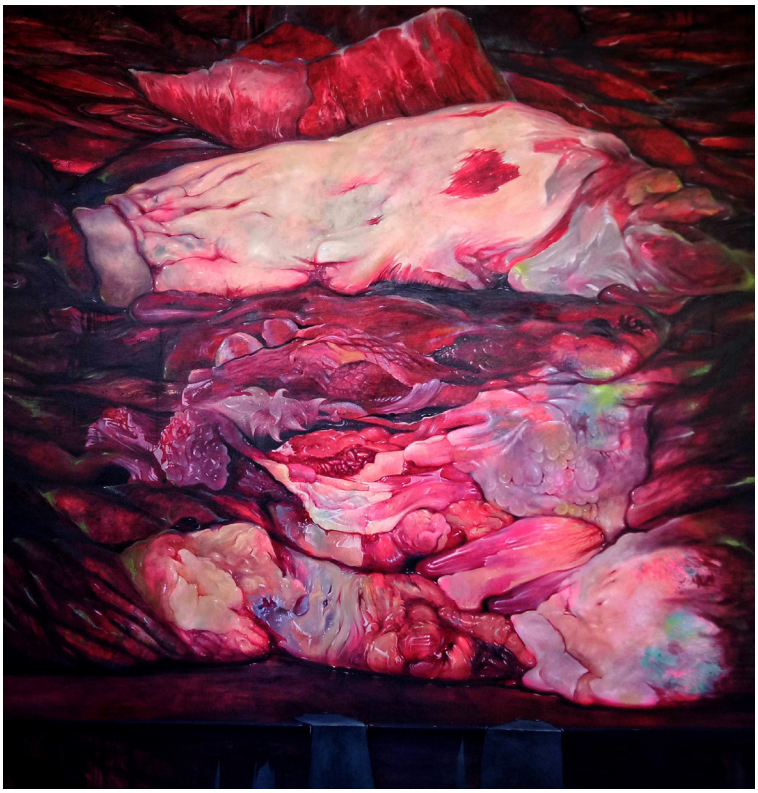


**ภาพที่ 7** จิตติพันธ์พชร ธรรมพัฒนกุล “ภาพสะท้อนสังคมบริโภคในปัจจุบัน หมายเลข 4” ค.ศ. 2017 สีอะคริลิกและสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 200x240 ซม.
(© Jittipunpachara Tampattanakul 06/04/2017)

### 4.3 ผลงานสร้างสรรค์ระยะที่ 3

การสร้างสรรค์ผลงานในระยะนี้ได้พัฒนามาจากระยะที่ 2 นำข้อดี ข้อเสีย จากผลงานและทัศนวิจารณ์ของคณะกรรมการที่ได้ชี้แนะแนวทางในการสร้างสรรค์มาปรับปรุง ในระยะนี้จะเน้นไปยังสีที่แปลกใหม่และสดขึ้นกว่าสีธรรมชาติของเนื้อสัตว์ จึงได้นำรูปทรงที่เหมือนจริงของเนื้อสัตว์และอวัยวะภายในของสัตว์มาแสดงออก เน้นรายละเอียดของรูปทรงการให้สีที่เป็นวิทยาศาสตร์ เช่น สีสะท้อนแสง และเพิ่มองค์ประกอบให้ทับซ้อนทับถมกันมากขึ้น ใช้พื้นหลังเพื่อเพิ่มความรู้สึกอึดอัด สร้างมิติโดยการใช้น้ำหนักที่ต่างกันเพื่อให้เกิดความแตกต่างของรูปทรงที่อยู่ในส่วนหน้าและหลัง สร้างพื้นผิวที่หยาบๆ ด้วยเทคนิคสีสะท้อนแสงที่สดมากขึ้น และเพิ่มพื้นผิวที่มันวาวของชิ้นเนื้อในส่วนที่ต้องการ

ผลงานชุดนี้มีการจัดวางองค์ประกอบและทิศทางที่ให้ความรู้สึกทับซ้อน การกดทับกันมากของรูปทรงจนดูล้นออกมา การเพิ่มความเป็นจริงของรูปทรงเนื้อสัตว์ในส่วนต่างๆ สร้างความรู้สึกขยะแขยง แนวเรื่องกับรูปทรงที่นำมาเสนอมีความสัมพันธ์กัน เนื่องจากองค์ประกอบที่สร้างความรู้สึกทับถมกันของรูปทรงของเนื้อสัตว์และอวัยวะภายในของสัตว์ เน้นรายละเอียดของความเป็นจริงของวัตถุที่แสดงออก เนื้อเยื่อ เส้นเอ็น หนัง หรือส่วนที่เป็นเมือกที่ดูมันวาว ภาพรวมจึงแสดงให้เห็นภาพของสีที่ปนเปื้อนจากสารเคมีหรือสิ่งเจือปนต่างๆ ที่ดูผิดไปจากปกติสอดคล้องกับจุดมุ่งหมายที่ตั้งไว้



**ภาพที่ 8** จิตติพันธ์พชร ธรรมพัฒนกุล “ภาพสะท้อนสังคมบริโภคในปัจจุบัน หมายเลข 5” ค.ศ. 2017
สีอะคริลิกและสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 200x200 ซม. (© Jittipunpachara Tampattanakul 06/05/2017)

**ภาพที่ 9** จิตติพันธ์พชร ธรรมพัฒนกุล “ภาพสะท้อนสังคมบริโภคในปัจจุบัน หมายเลข 6” ค.ศ. 2017
สีอะคริลิกและสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 200x200 ซม. (© Jittipunpachara Tampattanakul 06/05/2017)

ผลการสร้างสรรค์พบว่าการนำเสนอแนวความคิดในรูปแบบของผลงานจิตรกรรมลักษณะเหมือนจริงด้วยเทคนิคสีอะคริลิกและสีน้ำมันในการสร้างภาพกล้ามเนื้อ ชั้นไขมัน น้ำเมือก และน้ำเหลือง สามารถตอบสนองความต้องการของผู้สร้างสรรค์ได้เป็นอย่างดี รวมถึงการผสมผสานเทคนิคสีเรืองแสง การสร้างมิติ ในผลงานโดยใช้น้ำหนักที่ตัดกัน (Contrast) และใช้น้ำหนักที่สว่างในบางจุดของชิ้นส่วนเนื้อเพื่อเป็นจุดเด่นของภาพ รวมถึงการเพิ่มน้ำหนักของกล้ามเนื้อและชั้นของไขมัน เพื่อเน้นในส่วนรายละเอียดว่ามีสารเร่งเนื้อ เร่งการเจริญเติบโต ด้วยการผลิตโดยใช้เทคโนโลยีเร่งหรือการใช้สารเคมีเพื่อให้ทันและเพียงพอต่อความต้องการของผู้บริโภคที่มีจำนวนมากได้ นอกจากนี้ การนำรูปทรงชิ้นส่วนต่างๆ ของเนื้อสัตว์มาจัดวางให้เกิดรูปทรงใหม่ ในลักษณะการทับซ้อน การทับถม พอกพูน ด้วยการขยายขนาดของรูปทรง ก็สามารถทำให้การถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกน่าขยะแขยง น่าเกลียด น่ากลัวของสารปนเปื้อนที่อาจส่งผลเสียต่อสุขภาพของผู้บริโภคได้

## สรุปและอภิปรายผล

การสร้างสรรค์มีที่มาจากความเครียด ความวิตกกังวลของผู้สร้างสรรค์ที่มีต่อการบริโภคเนื้อสัตว์ที่นับวันจะมีความรุนแรงและเพิ่มจำนวนมากขึ้น จากกระบวนการผลิตที่นำเทคโนโลยีและสารเคมีมาใช้ในการเร่งการเจริญเติบโตการเพิ่มน้ำหนัก กล้ามเนื้อ และไขมัน เพื่อให้ตอบสนองความต้องการของผู้บริโภค โดยไม่คำนึงถึงผลเสียที่จะเกิดขึ้นกับสุขภาพร่างกาย นำเสนอผ่านรูปทรงของเนื้อสัตว์ นำมาตัดทอนแล้วจัดองค์ประกอบใหม่ในลักษณะทับซ้อน ทับถมกัน และการสร้างพื้นผิวด้วยการผสมผสานการใช้สีวิทยาศาสตร์ ได้แก่ สีสะท้อนแสง สีเรืองแสง เพื่อสร้างมิติในผลงานและเพื่อให้เกิดความสัมพันธ์กับแนวเรื่องและความรู้สึกที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการแสดงออก

เทคนิคการสร้างพื้นผิวใช้สีอะคริลิกที่สร้างให้เกิดความรู้สึกคล้ายกับพื้นผิวของจุลินทรีย์หรือเชื้อราผสมผสานกับการใช้สีน้ำมัน พื้นผิวมันวาวเกิดจากการใช้ความเข้มอ่อนของสีผ่านรูปทรงของเนื้อและอวัยวะของสัตว์ สร้างความรู้สึกตามจุดประสงค์ของผู้สร้างสรรค์ เพิ่มเทคนิคการใช้สีสะท้อนแสงและสีเรืองแสงมาผสมผสานกับการสร้างพื้นผิว แล้วนำรูปทรงเนื้อสัตว์ที่ถูกตัดทอนจนเหมาะสมกับแนวเรื่องนำมาจัดวางเพื่อสร้างความรู้สึกที่ทับถม ทับซ้อน การกดทับของรูปทรงแล้วสร้างน้ำหนักที่เข้ม-อ่อน เพื่อสร้างมิติและความน่าสนใจในผลงาน มุ่งหมายให้เกิดความรู้สึกน่าขยะแขยง เพื่อสะท้อนภาพของการบริโภคในปัจจุบัน

การใช้สีสะท้อนแสงสร้างจินตนาการเกี่ยวกับสารเคมีหรือสีที่ถูกผลิตจากกระบวนการทางวิทยาศาสตร์ สามารถแสดงความรู้สึกน่าขยะแขยง หดหู่ ที่เกิดจากความเครียดและความวิตกกังวลกับการบริโภคเนื้อสัตว์จากกระบวนการผลิตที่นำสารเคมีมาใช้ในการเร่งการเจริญเติบโตตามจุดประสงค์ที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการแสดงออก

ผลการสร้างสรรค์สามารถอภิปรายผลได้ ดังนี้

**ผลงานสร้างสรรค์ เกิดข้อค้นพบใหม่ องค์ความรู้ใหม่** การนำรูปทรงของเนื้อสัตว์โดยนำมาตัดทอนแล้วนำมาจัดองค์ประกอบทับซ้อน ทับถมกันและการสร้างพื้นผิวผสมผสานกับการใช้สีที่เป็นสีวิทยาศาสตร์ ได้แก่ สีสะท้อนแสง สีเรืองแสง เพื่อสร้างมิติในผลงานและสัมพันธ์กับแนวเรื่องและความรู้สึกที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการแสดงออก

**ผลการสร้างสรรค์แสดงลักษณะเฉพาะตน (Individual) ของผู้สร้างสรรค์** เทคนิคการสร้างพื้นผิวโดยใช้สีอะคริลิกที่สร้างให้เกิดความรู้สึกคล้ายกับพื้นผิวของจุลินทรีย์หรือเชื้อราแล้วผสมผสานกับการใช้สีน้ำมัน พื้นผิวที่มันวาวที่เกิดจากการใช้ความเข้มอ่อนของสีผ่านรูปทรงของเนื้อและอวัยวะของสัตว์ สร้างความรู้สึกตามวัตถุประสงค์ของผู้สร้างสรรค์

**ผลงานสร้างสรรค์มีความเป็นต้นแบบ** เทคนิคการใช้สีสะท้อนแสงและสีเรืองแสงมาผสมผสานกับการสร้างพื้นผิวด้วยสีอะคริลิกแล้วนำรูปทรงเนื้อสัตว์ที่ถูกตัดทอนจนเหมาะสมกับแนวเรื่องนำมาจัดวางเพื่อสร้างความรู้สึกที่ทับถม ทับซ้อน การกดทับของรูปทรงแล้วสร้างน้ำหนักที่เข้ม-อ่อน เพื่อสร้างมิติและความน่าสนใจในผลงานเพื่อนำไปสู่การสร้างความรู้สึกที่น่าขยะแขยง ความหดหู่ ที่สะท้อนภาพของการบริโภคในปัจจุบันได้เป็นอย่างดี

**ความเป็นศิลปะ (Artistic form)** พบว่าจากการใช้รูปทรงของเนื้อสัตว์ในการแสดงออกในรูปแบบที่เหมือนจริงแล้วนำมาจัดวางองค์ประกอบให้ทับซ้อนกัน ทับถมกัน เป็นจำนวนมาก และใช้สีที่สว่างสร้างจุดเด่นในผลงาน เพิ่มความรู้สึกด้วยการเน้นรายละเอียดของรูปทรง ขยายขนาดของรูปทรงให้ชัดเจนขึ้นผสมผสานกับการใช้สีที่สะท้อนแสง เพื่อสร้างจินตนาการเกี่ยวกับสารเคมีหรือสีที่ถูกผลิตจากกระบวนการทางวิทยาศาสตร์ สามารถแสดงความรู้สึกน่าขยะแขยง ความหดหู่ ที่เกิดจากความเครียดและความวิตกกังวลกับการบริโภคเนื้อสัตว์จากกระบวนการผลิตที่นำสารเคมีมาใช้ในการเร่งการเจริญเติบโต ตามจุดประสงค์ที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการแสดงออกได้เป็นอย่างดี

## บรรณานุกรม

ขบวน พลตรี. *มนุษย์กับสังคม*. กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮ้าส์, 2530.

จักรกริศน์ เนื่องจำนง. *สุขศาสตร์ปศุสัตว์*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559.

นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน. *บทความศิลปะ นิทรรศการศิลปกรรมศาสตร์ มหาบัณฑิตทัศนศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม*. บุรีรัมย์: ไอพริ้นท์ แอนด์ เทคโนโลยี (ไทยแลนด์), 2556.

มินเดลล์ เอิร์ล. *วิตามินไบเบิล*. พิมพ์ครั้งที่ 17. กรุงเทพฯ: อมรินทร์, 2558.

มูลนิธิหอศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9. “วีรพงษ์ ศรีตระกูลกิจการ.” สืบค้นเมื่อวันที่ 20 มีนาคม 2562. http://www.rama9art.org/artisan/artdb/artists/home.php?p=profiles&name=Verapong%20Sritrakul-kitjakarn.

สังสิทธิ์ ศรีสุคนธ์. “อันตรายจากการบริโภคเนื้อสัตว์ในปัจจุบัน.” Thai-chlorophyll. สืบค้นเมื่อวันที่ 12 พฤศจิกายน 2559. http://thai-chlorophyll.com/อันตรายจากการบริโภคเนื้อสัตว์ในปัจจุบัน.

อารี สุทธิพันธุ์. *ศิลปะนิยม*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮ้าส์, 2535.

อิทธิพล ตั้งโฉลก. *แนวทางการสอนและสร้างสรรค์จิตรกรรมชั้นสูง*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์, 2550.

Eberle, Christoph. “lamm, fleisch, hyperrealismus, eberle.” สืบค้นเมื่อวันที่ 20 มีนาคม 2562. https://www.christopheberle.ch/still-life?lightbox=dataItem-jal1lpge.

Sparnaay, Tjalf. “Food Scape 2014.” สืบค้นเมื่อวันที่ 20 มีนาคม 2562. https://www.tjalfsparnaay.nl/en/works/highlights.

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จสมบูรณ์ได้ด้วยความกรุณาและความช่วยเหลืออย่างสูงยิ่งจากรองศาสตราจารย์บุญทัน เชษฐสุราษฎร์ ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก อาจารย์ ดร.กนกวรรณ นิธิรัฐพัฒน์ ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วมขอขอบพระคุณ ศาสตราจารย์เกียรติคุณรสลิน กาสต์ ศาสตราจารย์ปริญญา ตันติสุข ที่ได้ถ่ายทอดประสบการณ์ความรู้ วิธีการทางความคิด ช่วยชี้แนะแนวทางแก้ไขข้อบกพร่องต่างๆ ที่ทำให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น อาจารย์คารมณ์ ธรรมพัฒนกุล อาจารย์ลำดวน ธรรมพัฒนกุล ที่ให้ความช่วยเหลือ สนับสนุน ให้กำลังใจและทุนทรัพย์ในการทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นอย่างดีมาตลอด

# การศึกษาและพัฒนารูปแบบผลิตภัณฑ์หัตถกรรมเครื่องปั้นดินเผา จากดินสามโคก จังหวัดปทุมธานี เพื่อประยุกต์ใช้ในการออกแบบผลิตภัณฑ์ของที่ระลึก*

**received** 2 JUL 2017 **accepted** 11 OCT 2017 **revised** 16 FEB 2019

**กนกนาฏ พรหมนคร**
อาจารย์ประจำคณะเทคโนโลยีอุตสาหกรรม
มหาวิทยาลัยมหาวิทยาลัยราชภัฏวไลยอลงกรณ์
ในพระบรมราชูปถัมภ์

**บทคัดย่อ**

โครงการศึกษาและพัฒนารูปแบบผลิตภัณฑ์หัตถกรรมเครื่องปั้นดินเผาจากดินสามโคก จังหวัดปทุมธานี เพื่อประยุกต์ใช้ในการออกแบบผลิตภัณฑ์ของที่ระลึก[1] มีวัตถุประสงค์เพื่อพัฒนาและออกแบบผลิตภัณฑ์หัตถกรรมเครื่องปั้นดินเผาประเภทผลิตภัณฑ์ของที่ระลึกจากดินสามโคก เพื่อประยุกต์ให้เข้ากับความต้องการของผู้บริโภคในปัจจุบัน รูปแบบผลิตภัณฑ์หัตถกรรมเครื่องปั้นดินเผาที่ออกแบบเป็นการสร้างสรรค์งานในรูปแบบผลิตภัณฑ์ของที่ระลึกพัฒนาขึ้นจากผู้วิจัย

ผลการวิจัยพบว่าผลิตภัณฑ์เครื่องปั้นดินเผาสามโคกมีเอกลักษณ์ คือ ตุ่มสามโคก ช่างปั้นได้รับการถ่ายทอดความรู้จากบรรพบุรุษ แต่เนื่องจากปัจจุบันการผลิตเครื่องปั้นดินเผาสามโคกไม่ได้สืบทอดต่อจากบรรพบุรุษ มีแต่ร่องรอยทางประวัติศาสตร์ ณ โบราณสถานเตาโอ่งอ่าง ตำบลสามโคก การสร้างสรรค์งานในครั้งนี้ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบดั้งเดิม ด้วยการตกแต่งลวดลายและคิดค้นรูปแบบใหม่ สำรวจจากความต้องการของผู้บริโภค ใช้วิธีการขึ้นรูปด้วยแป้นหมุน เคลือบตกแต่งผลิตภัณฑ์เพื่อให้เกิดลักษณะและจุดเด่นเฉพาะตัว ออกแบบเป็นผลิตภัณฑ์ของที่ระลึกเครื่องปั้นดินเผารูปแบบร่วมสมัย 10 รูปแบบ เผาที่ระดับอุณหภูมิ 1,220 องศาเซลเซียส จากการสำรวจความพึงพอใจของผู้บริโภคและผู้ที่เข้าร่วมอบรมเชิงปฏิบัติการที่มีต่อรูปแบบผลิตภัณฑ์อยู่ในระดับดี ได้ผลตรงตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ เป็นส่วนหนึ่งในการอนุรักษ์คงไว้ซึ่งหัตถกรรมท้องถิ่นของไทยให้คงอยู่ต่อไป

**คำสำคัญ:** เครื่องปั้นดินเผาสามโคก, ตุ่มสามโคก, หัตถกรรมท้องถิ่น, ของที่ระลึก

* บทความวิจัยเป็นส่วนหนึ่งของรายงานวิจัย เรื่อง “การศึกษาและพัฒนารูปแบบผลิตภัณฑ์หัตถกรรมเครื่องปั้นดินเผาจากดินสามโคก จังหวัดปทุมธานี เพื่อประยุกต์ใช้ในการออกแบบผลิตภัณฑ์ของที่ระลึก” โดยได้รับทุนสนับสนุนการวิจัย (ทุน วช.) จากสถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏวไลยอลงกรณ์ ในพระบรมราชูปถัมภ์ ประจำปี 2016 ดำเนินการวิจัยแล้วเสร็จปี 2017

# The Study and Development of Ceramic Products from Sam Khok Clay, Pathumthani Province, Applied to Souvenir Design.

**received** 2 JUL 2017 **accepted** 11 OCT 2017 **revised** 16 FEB 2019

**Kanoknat Promnakon**
Lecturer, Faculty of Industrial Technology
Valaya Alongkorn Rajabhat University under
the Royal Patronage

**Abstract**

This project studies and develops patterns of Sam Khok craft pottery in the Pathumthani province. It aims at developing and designing pottery items as craft souvenir products made from the clay in the Sam Khok area. This is to facilitate the creation of souvenir products to meet the present needs of consumers. Here, the newly designed craft pottery is produced by the researcher as souvenir products.

The results show that unique among other pottery items is the Sam Khok jar, the production knowledge of which has been passed down through generations. Nowadays, the production of Sam Khok pottery is not carried on by the local people, but historical traces have been found around Tao Ong Arng (Ong Arng Kiln) in Sam Khok sub-district. In this traditional pottery production, the researcher employed new product designs and patterns based on a survey conducted among consumers. The forming process was conducted on the potter's wheel, and the purpose of pottery design was to function as souvenir products. Furthermore, enamel glaze was also used to adorn the products with special characteristics and specific features. Here, 10 patterns of contemporary products, fired at 1,220 degrees Celsius, were created. A survey conducted among consumers and practical training participants showed a high level of the satisfaction with the Sam Khok souvenir products, yielding the positive results, which establish this research project as part of local Thai craft conservation efforts.

**Keywords:** Sam Khok craft pottery, Sam Khok jar, local Thai craft, souvenir

## 1. ความเป็นมาและความสำคัญ

หัตถกรรมเครื่องปั้นดินเผา คือ งานฝีมือที่ขึ้นรูปด้วยดิน เป็นหัตถกรรมพื้นบ้านที่ผลิตจากธรรมชาติในท้องถิ่น ผสมผสานกระบวนการผลิตจากภูมิปัญญาท้องถิ่น เกิดจากชาวบ้านหรือชุมชนที่อาศัยอยู่ร่วมกัน การสร้างงานหัตถกรรมจำเป็นต่อการดำเนินชีวิต หัตถกรรมช่วยให้เกิดความสะดวกสบายในการดำรงชีวิตช่วยพัฒนาคุณภาพชีวิตของมนุษย์ในด้านความเป็นอยู่ ทำให้เกิดความสมดุลต่อชุมชนและธรรมชาติ หัตถกรรมเครื่องปั้นดินเผาของแต่ละกลุ่มชุมชนมีพื้นฐานทางวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่นแตกต่างกัน ชาวบ้านหรือชาวชนบทมีเอกลักษณ์ของตนเอง มีหลายปัจจัยทำให้เกิดความแตกต่าง เช่น สภาพทางด้านภูมิอากาศและภูมิประเทศ ด้านการประกอบอาชีพ ด้านวัฒนธรรมทางด้านภาษา หรือการนับถือศาสนา เป็นต้น

สามโคกเป็นตำบลและอำเภอหนึ่งในจังหวัดปทุมธานี ในอดีตเมืองสามโคกมีชาวมอญอพยพมาตั้งถิ่นฐานอาศัยอยู่ริมฝั่งตะวันตกของแม่น้ำเจ้าพระยา ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย พระองค์ได้เสด็จประพาสเมืองสามโคก มีพสกนิกรจำนวนมากนำดอกบัวขึ้นทูลเกล้าฯ ถวาย จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานนามเมืองใหม่ว่า “ประทุมธานี” ต่อมาภายหลังพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเปลี่ยนการเขียนชื่อและเปลี่ยนจากเมืองเป็นจังหวัด “ปทุมธานี” จนถึงปัจจุบัน ในด้านการประกอบอาชีพ ชาวบ้านส่วนหนึ่งเป็นช่างปั้นมาก่อนจึงได้ก่อตั้งเตาเผาขึ้นตามริมฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยา คือ เตาสามโคกหรือเตาโอ่งอ่าง เป็นเตาเผาเครื่องถ้วยชามสมัยโบราณ ใช้ดินสามโคกใช้ขึ้นรูปเป็นผลิตภัณฑ์เครื่องปั้นดินเผา เป็นดินเหนียวสีส้มอิฐ มีสมบัติทางกายภาพที่เหมาะสมในการขึ้นรูป เป็นแหล่งดินในท้องถิ่น มีรูปแบบภาชนะเป็นสีแดง เช่น หม้อ ไห กระปุก โอ่งอ่าง กระถาง และที่มีชื่อเสียงมาก คือ ตุ่มสามโคก เรียกอีกชื่อว่า “อีเลิ้ง” ลักษณะภาชนะไม่เคลือบ เผาอุณหภูมิต่ำ (กนกนาฏ 2558, 31)

ผลิตภัณฑ์หัตถกรรมเครื่องปั้นดินเผาจากดินสามโคก จังหวัดปทุมธานี ถือว่าเป็นส่วนหนึ่งของชาวบ้านจังหวัดปทุมธานี มีประวัติศาสตร์ที่แสดงถึงวิถีชีวิตพื้นบ้านที่เป็นเอกลักษณ์สืบทอดกันมา ชาวบ้านที่เป็นช่างฝีมือได้นำดินสามโคกมาขึ้นรูปเป็นผลิตภัณฑ์หัตถกรรมเครื่องปั้นดินเผาเพื่อใช้ในชีวิตประจำวัน เช่น เครื่องใช้ในครัวเรือนและงานประเพณี เป็นต้น ปัจจุบันความต้องการภาชนะเครื่องปั้นดินเผาลดลงมาก ด้วยสภาวะทางสังคมเริ่มมีวัฒนธรรมใหม่ๆ เข้ามาเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของชาวบ้าน หัตถกรรมเครื่องปั้นดินเผาจึงถูกลบเลือนหายไป สาเหตุมาจากเทคโนโลยีใหม่เข้ามามีบทบาททำให้ค่าตอบแทนที่มีลดน้อยลงไปจากเดิมมาก วิถีชีวิตชาวบ้านก็เริ่มเปลี่ยนไป ชาวบ้านจึงจำเป็นต้องเปลี่ยนแปลงไปตามวัฒนธรรมทางสังคม โดยเปลี่ยนไปประกอบอาชีพอื่น แต่มีบางกลุ่มที่ยังคงเห็นคุณค่าของศิลปหัตถกรรมพื้นบ้านประเภทเครื่องปั้นดินเผา จึงต้องการจะอนุรักษ์และต้องการใช้วัตถุดิบดินสามโคกให้เกิดประโยชน์เพื่อสร้างรายได้ให้แก่ครอบครัวและชุมชน ทั้งต้องการเผยแพร่วัฒนธรรมของตนเองให้เป็นที่นิยมของนักท่องเที่ยว ช่วยกระจายรายได้ไปยังชุมชนอื่นๆ ตามแหล่งท่องเที่ยวในจังหวัดปทุมธานี

ผู้วิจัยให้ความสำคัญและเล็งเห็นถึงคุณค่าของงานศิลปหัตถกรรมเครื่องปั้นดินเผาที่เกิดจากฝีมือของชาวบ้าน อันเป็นเอกลักษณ์ของชุมชนสามโคก แสดงออกถึงวัฒนธรรมท้องถิ่น มิให้ศิลปหัตถกรรมเครื่องปั้นดินเผาเลือนลางหายไปตามกาลเวลา ผลิตภัณฑ์เครื่องปั้นดินเผาในรูปแบบต่างๆ โดยชาวบ้านสามโคก จังหวัดปทุมธานี ยังคงมิได้รับการพัฒนา ผู้วิจัยจึงมีแนวคิดที่จะประยุกต์และพัฒนารูปแบบผลิตภัณฑ์หัตถกรรม ให้เกิดความงามด้วยรูปทรงและลวดลาย จากวัตถุดิบดินสามโคกที่มีอยู่ในท้องถิ่น โดยการออกแบบผลิตภัณฑ์ของที่ระลึกจากดินสามโคกให้เกิดเป็นผลิตภัณฑ์ใหม่เพื่อดำรงไว้ซึ่งรูปแบบเครื่องปั้นดินเผา ส่งเสริมการขาย มีรูปแบบที่เน้นประโยชน์ในการใช้สอยและเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่น รวมทั้งส่งเสริมให้มีการสืบสานศิลปหัตถกรรมที่สวยงามแสดงถึงวัฒนธรรมอันดีงามนี้ไว้ มุ่งเน้นประยุกต์รูปแบบผลิตภัณฑ์หัตถกรรมเครื่องปั้นดินเผา จังหวัดปทุมธานี เพื่อเป็นแนวทางในการขายและขยายตลาดและเพิ่มทางเลือกใหม่ให้ผู้บริโภคและส่งเสริมการท่องเที่ยว

## 2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

2.1 เพื่อศึกษาความคิดเห็นของบริโภคที่มีต่อรูปแบบผลิตภัณฑ์หัตถกรรมเครื่องปั้นดินเผาประเภทผลิตภัณฑ์ของที่ระลึกจากดินสามโคก จังหวัดปทุมธานี

2.2 เพื่อพัฒนาและออกแบบผลิตภัณฑ์หัตถกรรมเครื่องปั้นดินเผาประเภทผลิตภัณฑ์ของที่ระลึกจากดินสามโคก

2.3 เพื่อศึกษาความคิดเห็นที่มีต่อรูปแบบผลิตภัณฑ์หัตถกรรมเครื่องปั้นดินเผาที่ได้ออกแบบและพัฒนาขึ้นจากช่างฝีมือ ผู้จำหน่าย และผู้สนใจผลิตภัณฑ์

2.4 เพื่อประเมินผลการออกแบบผลิตภัณฑ์หัตถกรรมเครื่องปั้นดินเผาจากดินสามโคก พัฒนาผลิตภัณฑ์ให้มีความเป็นเอกลักษณ์ของจังหวัดปทุมธานี

## 3. ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับผลิตภัณฑ์หัตถกรรมเครื่องปั้นดินเผาสามโคก จังหวัดปทุมธานี และข้อมูลทั่วไปของตุ่มสามโคก

**3.1 การลงพื้นที่อำเภอสามโคกและขั้นตอนการหาวัตถุดิบดินในท้องถิ่น** เป็นขั้นตอนเริ่มแรกของการทำงาน ซึ่งบ่งบอกถึงวัฒนธรรมของชุมชนสามโคก

**ภาพที่ 1** การเตรียมเรือใส่วัตถุดิบดิน
(© Kanoknat Promnakon 18/03/2016)

**ภาพที่ 2** พายเรือไปยังกลางทุ่งนา
(© Kanoknat Promnakon 18/03/2016)

**ภาพที่ 3** เตรียมดำน้ำเพื่อตัดดินสามโคก
(© Kanoknat Promnakon 18/03/2016)

**ภาพที่ 4** อุปกรณ์ตัดดิน
(© Kanoknat Promnakon 18/03/2016)

**ภาพที่ 5** การดำน้ำตัดดินเป็นแท่ง
(© Kanoknat Promnakon 18/03/2016)

**ภาพที่ 6** การตัดแบ่งดินเป็นแท่งเล็ก
(© Kanoknat Promnakon 18/03/2016)

**ภาพที่ 7** การตัดดิน
(© Kanoknat Promnakon 18/03/2016)

**ภาพที่ 8** ดินสามโคกบนเรือกลางทุ่งนา
(© Kanoknat Promnakon 18/03/2016)

**ภาพที่ 9** การลำเลียงดินสามโคก
(© Kanoknat Promnakon 18/03/2016)

**ภาพที่ 10** ลักษณะดินสามโคก
(© Kanoknat Promnakon 18/03/2016)

**3.2 ข้อมูลทั่วไปของตุ่มสามโคก**

“ตุ่มสามโคก” เป็นเครื่องปั้นดินเผาที่มีชื่อเสียงของมอญสามโคก มีลักษณะเหมือนกับ “ตุ่มแคว้นพะโค” ตามชื่อเมืองพะโคหรือหงสาวดีในรัฐมอญของพม่าซึ่งเป็นต้นกำเนิด ฝีมือการทำเครื่องปั้นดินเผาโดยเฉพาะการทำตุ่มของมอญกลุ่มนี้มีชื่อเสียงมาก เมื่อชาวมอญอพยพเข้ามาแถบเมืองปทุมธานีความชำนาญดังกล่าวก็ติดตัวมาด้วย ชาวสามโคกผลิตตุ่มดินเผา ภาษามอญเรียกว่า “อีเลิ้ง” เป็นสินค้ามาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยากระทั่งสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น โดยจะนำตุ่มบรรทุกใส่เรือไปขายยังที่ต่างๆ ตามคูคลอง จนกลายเป็นชื่อบ้านนามเมืองต่างๆ เช่น คลองโอ่งอ่างและตลาดนางเลิ้ง เป็นต้น การค้าขายของชาวมอญจะอาศัยทางน้ำหน้าบ้านหน้าเรือนริมฝั่งแม่น้ำเป็นสำคัญ มีเรือแพจอดเต็มท่าทั้งเรือต่อขนาดใหญ่และเล็ก เรียกว่า “เรือกระแชงมอญ” บรรทุกโอ่ง อ่าง และเครื่องจักสาน ขึ้นล่องค้าขายให้กับชุมชนต่างๆ บริเวณรอบๆ ตามลำน้ำเจ้าพระยา (Jitasa3khok.wordpress.com, online)

โอ่ง หรือที่เรียกกันว่า “ตุ่มสามโคก” มีเนื้อหนา สีส้ม ปากแคบ ลำตัวป่องและก้นเล็ก ปากกับก้นมีขนาดใกล้เคียงกัน รูปทรงเตี้ยป้อมสามารถเก็บความเย็นของน้ำได้ดี อ่างเป็นภาชนะสำหรับใส่น้ำ มีลักษณะกลม ปากผาย ก้นตื้น อ่างจากแหล่งเตาเผาสามโคกส่วนมากเป็นเนื้อดินธรรมดา (Earthenware) มีทั้งเนื้อบางและหนา เล็กและใหญ่ สีส้ม สีส้มอมเทาและสีดำ

ผลิตภัณฑ์ในการวิจัยครั้งนี้ เป็นการพัฒนาทางด้านศาสตร์และศิลป์รวมกันของเครื่องปั้นดินเผาดินสามโคก ทำให้ผลิตภัณฑ์มีความแข็งแรงด้วยเคลือบ มีความสวยงามจากการออกแบบและจากสีสันของเคลือบ

## 4. การทบทวนวรรณกรรมและสารสนเทศ (information) ที่เกี่ยวข้อง

กนกนาฏ พรหมนคร (2558) ได้วิจัยโครงการวิจัยเพื่อพัฒนาดินสามโคก จังหวัดปทุมธานี สำหรับออกแบบเครื่องปั้นดินเผาที่ใช้ภายในสปา เป็นการพัฒนาผลิตภัณฑ์เครื่องปั้นดินเผาในรูปแบบอุตสาหกรรมท้องถิ่น โดยการทดสอบวิเคราะห์ผลสมบัติทางกายภาพของเนื้อดิน ประกอบด้วย ความเหนียว การหดตัว การดูดซึมน้ำและความแข็ง ผลการวิจัยพบว่าอัตราส่วนผสมระหว่าง ดินสามโคก : ดินขาวระนอง : ซิลิกา = 65 : 20 : 15 เป็นเนื้อดินที่มีความแข็งและมีความเหนียว การหดตัว การดูดซึมน้ำและความแข็งแกร่งอยู่ในระดับที่เหมาะสม เผาที่อุณหภูมิ 1,200 องศาเซลเซียส รูปแบบของผลิตภัณฑ์เครื่องปั้นดินเผาใช้สำหรับการขึ้นรูปด้วยแป้นหมุน ออกแบบตามความเหมาะสมและคำนึงถึงลักษณะของการใช้งาน ใช้เคลือบในการตกแต่งผลิตภัณฑ์เพื่อให้งานมีเอกลักษณ์และเด่น

ดลต์ รัตนทัศนีย์ (2528) ได้กล่าวว่านักออกแบบจะได้รับประโยชน์และผลดีมากในงานออกแบบผลิตภัณฑ์ เมื่อได้มีโอกาสให้ “ลูกค้า” ได้สัมผัสกับสิ่งที่เขากำลังออกแบบอยู่นั้น ในการทดลองเพื่อดูผลปฏิกิริยาของลูกค้าผู้บริโภคอาจทำได้โดยการแสดงหุ่นจำลองแสดงภาพวาดชนิดต่างๆ หรือแม้แต่ออกแบบสอบถามให้ลูกค้าออกความเห็นก็ได้ นักออกแบบจะต้องคอยสังเกตจากลูกค้าเมื่อได้มาพบเห็นสัมผัสกับชองที่นำไปแสดงนั้นว่าลูกค้า

มีปฏิกิริยาสนองตอบกับผลิตภัณฑ์ใหม่ๆ อย่างไร เช่น มองดูอย่างพินิจพิเคราะห์ดูด้วยความงงงวย รังเกียจ หรือลุ่มหลงในความงาม สีสัน รูปทรง มีความสนใจจะหยิบขึ้นมาทดลอง ไม่มีการสอบถามเพิ่มเติม หรือไม่มีใครสนใจเลยก็ได้ การถาม คำติชม วิจารณ์ในรูปแบบต่างๆ กัน ก็นับว่าเป็นผลดี นักออกแบบอาจส่งแบบสอบถามพร้อมรูปภาพหรือตัวอย่างผลิตภัณฑ์ (ถ้าเป็นของเล็กๆ) ไปให้ลูกค้าโดยตรงเลยก็ได้

ข้อมูลจากการสำรวจ มี 2 วิธี คือ (1) การใช้แบบสอบถาม (2) การสัมภาษณ์และสนทนา

สราวุฒิ วงษ์เนตร และอภิศักดิ์ วัฒิวรรณผล (2556) ได้วิจัยเรื่องการพัฒนาเนื้อดินพื้นบ้านตำบลสามโคก จังหวัดปทุมธานี สำหรับงานประติมากรรมดินเผาไทยในการผลิตประติมากรรมเครื่องปั้นดินเผา ปัญหาหลักในการทำงาน คือ การแตกร้าวในภายหลังการปั้นชิ้นงาน ทำให้ผลงานเสียหาย เนื้อดินที่นำมาปั้นเป็นวัตถุดิบหลักในการทำงาน จากปัญหาดังกล่าวทำให้มีความสนใจนำเนื้อดินปั้นพื้นบ้านตำบลสามโคก จังหวัดปทุมธานี ซึ่งเป็นที่นิยมในหมู่ช่างปั้น มาศึกษาเนื้อดินเพื่อนำมาใช้ สรุปผลการวิจัยพบว่าเนื้อดินสามโคกมีความเหนียวเนื้อดินละเอียดสามารถปั้นประติมากรรม ดินทรงตัวดี ลักษณะสีเนื้อดินสวยงาม

สุจินต์ เพิ่มพูล (2552) ได้วิจัยพัฒนารูปแบบผลิตภัณฑ์และบรรจุภัณฑ์เครื่องปั้นดินเผาสามโคกให้มีรูปแบบสมัยใหม่ แต่คงยังรักษาความเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของเครื่องปั้นดินเผาสามโคกและความเป็นวัฒนธรรมของชาวมอญ พัฒนารูปแบบเครื่องปั้นดินเผาและบรรจุภัณฑ์สามโคก ในการพัฒนารูปแบบใหม่ๆ เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างงานและเพิ่มรายได้ให้กับชุมชน ผู้ผลิตและผู้สนใจส่วนใหญ่สนใจผลิตภัณฑ์ โคมไฟ กระถาง อ่างบัว พัฒนารูปแบบให้เป็นอีกทางเลือกใหม่ให้เป็นแนวทางการพัฒนาของชุมชน ปัจจุบันพบว่าเครื่องปั้นดินเผาสามโคกแทบไม่มีการผลิตกันเลย ผลิตภัณฑ์มีราคาถูก ขาดการบริหารการจัดการที่ดี

จากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องที่ได้กล่าวมานั้นจะเห็นได้ว่างานหัตถกรรมเครื่องปั้นดินเผาเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตของคนไทย เกิดเป็นภูมิปัญญาท้องถิ่นที่มีคุณค่า มีการพัฒนาดินสามโคกและพัฒนารูปแบบผลิตภัณฑ์ที่ตรงกับความต้องการของช่างฝีมือผู้ผลิต ผู้จำหน่าย และผู้ที่สนใจ เพื่อให้เกิดผลิตภัณฑ์ใหม่ๆ ผ่านกระบวนการทดลองและการประเมินความพึงพอใจในด้านความคิดเห็น ด้านประโยชน์การใช้สอย ความงาม ความพึงพอใจและคงไว้ซึ่งวัฒนธรรม เป็นการต่อยอดความคิด รูปแบบ วัตถุดิบในท้องถิ่น กรรมวิธีการผลิตของชุมชนและระหว่างชุมชน ทั้งยังเป็นการสนับสนุนในการเพิ่มรายได้ให้ชุมชนอีกด้วย ควรค่าแก่การศึกษาและพัฒนาให้คงไว้ซึ่งวัฒนธรรมท้องถิ่น

## 5. ประชากรและการสุ่มกลุ่มตัวอย่าง

5.1 ประชากรกลุ่มตัวอย่างและผู้ให้ข้อมูล ได้แก่ ผู้ผลิตช่างฝีมือ ผู้จำหน่าย และกลุ่มชุมชนเครื่องปั้นดินเผาสามโคก จังหวัดปทุมธานี

5.2 การสุ่มกลุ่มตัวอย่าง วิธีการสุ่มตัวอย่างแบบกลุ่ม (cluster sampling) คือ การสุ่มตัวอย่างประชากรโดยแบ่งประชากรออกเป็นกลุ่มๆ ให้แต่ละกลุ่มมีความเป็น Heterogeneous กัน คือ มีความแตกต่างกันภายในกลุ่ม เช่น การสุ่มตัวอย่างโดยการแบ่งตามเขตการปกครองของจังหวัด จากอำเภอสู่ตำบล และจากตำบลไปยังหมู่บ้าน

## 6. การเก็บรวบรวมข้อมูล

ขั้นตอนการเก็บรวบรวมข้อมูลและวิธีในการประยุกต์ออกแบบผลิตภัณฑ์ของที่ระลึก

**6.1 การรวบรวมข้อมูลที่ได้จากความคิดเห็นของผู้บริโภค**

เกี่ยวกับผลิตภัณฑ์หัตถกรรมเครื่องปั้นดินเผา ทั้งข้อดี ข้อเสีย มาวิเคราะห์เพื่อสรุปเป็นแนวทางในการออกแบบ

**6.2 ออกแบบร่าง 2 มิติ และ 3 มิติ**

**6.3 เลือกเสนอความคิดเห็นที่ดีที่สุดของช่างผู้ผลิต**

เพื่อหาความเป็นไปได้ในการออกแบบและรูปแบบที่ได้รับความนิยมและมีความคิดเห็นมากที่สุด

**6.4 การเขียนแบบเพื่อการผลิตรูปแบบผลิตภัณฑ์ของที่ระลึก**

เลือกผลิตภัณฑ์ที่ได้รับความนิยมมากที่สุด มาร่างภาพผลิตภัณฑ์เพื่อสู่ขั้นตอนการทำแบบจำลอง 3 มิติ ในด้านขนาด สัดส่วน ความสวยงาม

**6.5 นำแบบจำลอง 3 มิติที่ได้ออกแบบสอบถามความคิดเห็น**

ช่างผู้ผลิต ผู้จำหน่าย และผู้บริโภค ในด้านประโยชน์ใช้สอย ความงาม และความพึงพอใจ

**6.6 การทดลองเพื่อหาต้นแบบ 10 แบบ**

เพื่อให้ผู้ประเมินที่เป็นผู้เชี่ยวชาญจำนวน 3 ท่านประเมิน เลือกผลิตภัณฑ์ที่จะได้เป็นต้นแบบในการผลิตเพื่อจำหน่าย

**6.7 นำไปทดลองผลิต**

## 7. ความหมายของการออกแบบ

การออกแบบ (Design) เป็นคำที่ใช้กันมากในหลายๆ วงการ ฉะนั้น ความหมายของการออกแบบจึงผิดแผกแตกต่างกันไป ทั้งนี้ เพื่ออธิบายลักษณะของการกระทำในงานแต่ละแขนงอันนำไปสู่เป้าหมายหรือสิ่งที่ต้องการได้ (สมศักดิ์ 2554, 4)

การทำผลิตภัณฑ์เซรามิกส์ที่เป็นผลงานศิลปะหรือผลิตภัณฑ์อุตสาหกรรม (หัตถศิลป์) ขั้นตอนการออกแบบเป็นขั้นตอนหนึ่งที่สำคัญ เพราะเป็นส่วนที่เพิ่มคุณค่าทางด้านความงามสร้างความประทับใจให้แก่ผู้ชม รวมถึงเพื่อให้ผลิตภัณฑ์สามารถตอบสนองต่อผู้นำผลิตภัณฑ์ไปใช้สอยโดยให้เกิดประโยชน์สูงสุดในทุกๆ ด้าน (สมศักดิ์ 2554, 5)

หลักในการออกแบบผลิตภัณฑ์ของโครงการวิจัย มีหลักเกณฑ์ ดังนี้

ออกแบบโดยคำนึงถึงศิลปวัฒนธรรมและหัตถกรรมท้องถิ่นของสามโคก
ออกแบบรูปทรงกึ่งร่วมสมัย จะทำให้ผลิตภัณฑ์สามารถใช้งานได้หลายยุคสมัย
ออกแบบโดยใช้เคลือบที่มีสีสันที่เป็นธรรมชาติและการแสดงสีผิวของเนื้อดิน
ออกแบบตามความต้องการของผู้บริโภคหรือผู้สนใจ
ออกแบบเน้นประโยชน์การใช้งานและสามารถใช้ประดับตกแต่งควบคู่กัน

## 8. วัตถุดิบที่ใช้ในการวิจัย

**8.1 เนื้อดินสโตนแวร์** มีวัตถุดิบดังต่อไปนี้

ดินสามโคก (Sam Khok Clay) จากแหล่งดินเหนียวตำบลสามโคก อำเภอสามโคก จังหวัดปทุมธานี
ดินขาวระนอง (Ranong Kaolin)
ทรายแม่น้ำ (Sand)

**8.2 เคลือบ (Glaze)** ที่ใช้ในการทดลองเคลือบเผาในระดับอุณหภูมิ 1,220 องศาเซลเซียส บรรยากาศออกซิเดชั่น (Oxidation Firing: OF) มีดังต่อไปนี้

เคลือบด้าน (Mat Glaze) มีวัตถุดิบดังต่อไปนี้

| | |
|---|---|
| Soda Feldspar | ร้อยละ 40 |
| Calcium carbonate | ร้อยละ 6 |
| Zinc oxide | ร้อยละ 9 |
| China Clay | ร้อยละ 10 |
| Flint | ร้อยละ 35 |

เคลือบไหล (Running Glaze) มีวัตถุดิบดังต่อไปนี้

| | |
|---|---|
| Soda Feldspar | ร้อยละ 45 |
| Calcium carbonate | ร้อยละ 36 |
| Zinc oxide | ร้อยละ 9 |
| Bone Ash | ร้อยละ 1 |
| China Clay | ร้อยละ 5 |
| Flint | ร้อยละ 35 |

วัตถุดิบที่ให้สีได้แก่

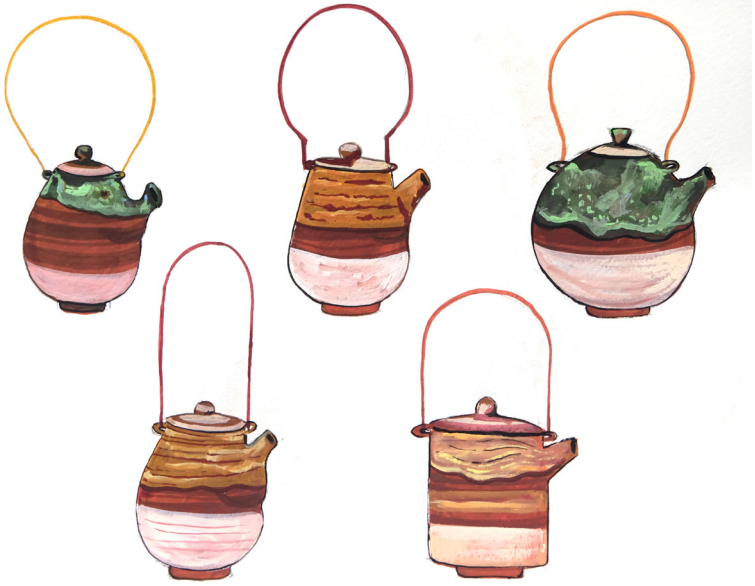
| | |
|---|---|
| Cobalt oxide | ร้อยละ 0.3 |
| Copper carbonate | ร้อยละ 1.5 |
| Ferric oxide | ร้อยละ 2 |
| Titanium oxide | ร้อยละ 4 |
| Stain red | ร้อยละ 4 |

## 9. เครื่องมือวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ แบบสำรวจงานหัตถกรรมเครื่องปั้นดินเผา แบบสอบถามการสัมภาษณ์ความคิดเห็นที่มีต่อผลิตภัณฑ์เดิมในท้องถิ่น และแบบประเมินความพึงพอใจต่อผลิตภัณฑ์

## 10. การออกแบบรูปร่าง 2 มิติ

**ภาพที่ 11** แบบร่าง 2 มิติ ตุ่มจิ๋วแบบฝาปิด (© Kanoknat Promnakon 25/06/2016)



**ภาพที่ 12** แบบร่าง 2 มิติ กาน้ำชาจิ๋ว (© Kanoknat Promnakon 25/06/2016)

**สรุปผล** การร่างแบบ 2 มิติ เริ่มแรกในการสร้างสรรค์คิดออกแบบลวดลายให้ผลิตภัณฑ์โดยการใช้น้ำดินสี แต่เนื่องด้วยสีดินที่นำมาใช้มีสีที่เข้มและมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว จึงได้ใช้เคลือบในการตกแต่ง การออกแบบใช้ผลิตภัณฑ์ดั้งเดิมของสามโคกเพิ่มแบบฝาปิดและออกแบบรูปทรงใหม่เพิ่มเติม คือ กาน้ำชา ขนาดของชิ้นงานโดยประมาณ 15 เซนติเมตร

## 11. การร่างแบบ 3 มิติเพื่อออกแบบผลิตภัณฑ์ของที่ระลึก

เป็นการออกแบบที่คำนึงถึงวัตถุดิบดินพื้นบ้านและรูปแบบผลิตภัณฑ์ดั้งเดิมเป็นหลัก รูปแบบงานร่วมสมัย

**ภาพที่ 13** ภาชนะตุ่มแบบมีฝา (© Kanoknat Promnakon 30/08/2016)

**สรุปผล** การร่างแบบ 3 มิติ ภาชนะตุ่มแบบมีฝาซึ่งเป็นรูปทรงใหม่ เนื่องจากรูปทรงแบบดั้งเดิมปัจจุบันขาดผู้สืบทอด ผู้วิจัยได้ออกแบบกาน้ำชาเพิ่มเติม เพื่อสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบที่แตกต่าง เป็นอีกผลิตภัณฑ์ของที่ระลึกอีกหนึ่งผลิตภัณฑ์ที่น่าสนใจ เพราะกาน้ำชาสามารถนำมาใช้งานได้จริงและได้รับความนิยม

## 12. การวิเคราะห์ผลิตภัณฑ์สำเร็จผลิตภัณฑ์ของที่ระลึก

### 12.1 การออกแบบผลิตภัณฑ์ของที่ระลึก

เริ่มต้นจากออกแบบด้วยรูปแบบดั้งเดิมจากธรรมชาติของดิน เนื่องจากรากฐานวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ชุมชนมอญของสามโคก ออกแบบโดยการผสมผสานกับรูปแบบใหม่กับลวดลายที่ร่วมสมัยของผลิตภัณฑ์ ทำให้เกิดเป็นผลิตภัณฑ์ของที่ระลึกแบบร่วมสมัย

### 12.2 เคลือบที่ใช้เป็นเคลือบไหลผสมเคลือบด้าน

สีสันที่เป็นธรรมชาติมีลวดลายของเคลือบ จะช่วยเสริมให้เกิดจุดเด่นให้ผลิตภัณฑ์ของที่ระลึก เกิดความน่าสนใจเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของชุมชนสามโคก

### 12.3 การใช้งานผลิตภัณฑ์ของที่ระลึก

เป็นไปตามวัตถุประสงค์ของโครงการ สามารถใช้งานและมีส่วนประกอบของงาน นอกจากการใช้งานแล้วสามารถนำมามาผลิตภัณฑ์ที่ตกแต่งได้

### 12.4 รูปแบบกาน้ำชา

มีลักษณะเด่น คือ การนำวัสดุอื่นมาประกอบ ได้แก่ เส้นทองเหลือง เส้นทองแดง เป็นต้น ทำให้เกิดความน่าสนใจในผลิตภัณฑ์

**ภาพที่ 14** กาน้ำชาจิ๋ว แบบที่ 1 (© Kanoknat Promnakon 12/09/2016)

**สรุปผล** กาน้ำชาจิ๋ว แบบที่ 1 ใช้เคลือบไหลสีเขียว ให้ความรู้สึกเสมือนสีของน้ำทะเลและเคลือบด้านสีขาวให้ความรู้สึกเสมือนสีของหาดทราย การตกแต่งผลิตภัณฑ์เป็นสีตัดกับสีเนื้อดินที่มีสีแดงเข้มให้ความรู้สึกเสมือนพื้นใต้น้ำทะเล เป็นการตกแต่งผลิตภัณฑ์ด้วยแนวความคิดบรรยากาศในธรรมชาติ เผาในระดับอุณหภูมิ 1,220 องศาเซลเซียส ตกแต่งผลิตภัณฑ์ด้วยหลัก (หูจับ) ทองเหลือง เพื่อให้ผลิตภัณฑ์มีจุดเด่นร่วมสมัยและน่าสนใจแตกต่างจากผลิตภัณฑ์เดิม

**ภาพที่ 15** กาน้ำชาจิ๋ว แบบที่ 2 (© Kanoknat Promnakon 12/09/2016)

**สรุปผล** กาน้ำชาจิ๋ว แบบที่ 2 ใช้เคลือบไหลสีเหลือง ให้ความรู้สึกเสมือนสีของแม่น้ำลำคลองและเคลือบด้านสีขาวให้ความรู้สึกเสมือนสีของพื้นดิน การตกแต่งผลิตภัณฑ์เป็นสีตัดกับสีเนื้อดินที่มีสีแดงเข้มให้ความรู้สึกเสมือนพื้นใต้แม่น้ำ เป็นการตกแต่งผลิตภัณฑ์ด้วยแนวความคิดบรรยากาศในธรรมชาติ เผาในระดับอุณหภูมิ 1,220 องศาเซลเซียส ตกแต่งผลิตภัณฑ์ด้วยหลัก (หูจับ) ทองเหลือง เพื่อให้ผลิตภัณฑ์มีจุดเด่นที่ร่วมสมัยและน่าสนใจ

**ภาพที่ 16** กาน้ำชาจิ๋ว แบบที่ 3 (© Kanoknat Promnakon 12/09/2016)

**สรุปผล** กาน้ำชาจิ๋ว แบบที่ 3 ใช้เคลือบไหลสีเขียว ให้ความรู้สึกเสมือนสีของน้ำลำธารและเคลือบด้านสีขาวให้ความรู้สึกเสมือนสีของพื้นดิน การตกแต่งผลิตภัณฑ์เป็นสีตัดกับสีเนื้อดินที่มีสีแดงเข้มให้ความรู้สึกเสมือนพื้นใต้น้ำธาร เป็นการตกแต่งผลิตภัณฑ์ด้วยแนวความคิดบรรยากาศธรรมชาติ เผาในระดับอุณหภูมิ 1,220 องศาเซลเซียส ตกแต่งผลิตภัณฑ์ด้วยหลัก (หูจับ) ทองเหลือง เพื่อให้ผลิตภัณฑ์มีจุดเด่นที่ร่วมสมัยและน่าสนใจแตกต่างจากผลิตภัณฑ์เดิม

**ภาพที่ 17** กาน้ำชาจิ๋ว แบบที่ 4 (© Kanoknat Promnakon 12/09/2016)

**สรุปผล** กาน้ำชาจิ๋ว แบบที่ 4 โดยใช้เคลือบไหลสีเหลือง ให้ความรู้สึกเสมือนสีของแม่น้ำลำคลองและเคลือบด้านสีขาวให้ความรู้สึกเสมือนสีของพื้นดินตกแต่งผลิตภัณฑ์ เป็นสีตัดกับสีเนื้อดินสีแดงเข้ม ให้ความรู้สึกเสมือนพื้นใต้แม่น้ำ ด้วยแนวความคิดบรรยากาศในธรรมชาติ เผาในระดับอุณหภูมิ 1,220 องศาเซลเซียส การตกแต่งผลิตภัณฑ์ด้วยหลัก (หูจับ) ทองแดง เพื่อให้ผลิตภัณฑ์มีจุดเด่นที่ร่วมสมัยและน่าสนใจแตกต่างจากผลิตภัณฑ์เดิม

**ภาพที่ 18** ตุ่มจิ๋ว แบบที่ 1 (© Kanoknat Promnakon 12/09/2016)

**สรุปผล** ตุ่มจิ๋ว แบบที่ 1 ใช้เคลือบไหลสีเขียวลายจุดดำและเคลือบด้านสีขาวในการตกแต่งผลิตภัณฑ์ เป็นสีตัดกับสีเนื้อดินที่มีสีแดงเข้ม สีเขียวลายจุดสีดำให้ความรู้สึกเสมือนลวดลายใบไม้ในธรรมชาติ เผาในระดับอุณหภูมิ 1,220 องศาเซลเซียส ตกแต่งผลิตภัณฑ์ให้มีจุดเด่นร่วมสมัยและน่าสนใจแตกต่างจากผลิตภัณฑ์เดิมที่ไม่เคลือบ

**ภาพที่ 19** ตุ่มจิ๋ว แบบที่ 2 (© 12/09/2016 by Kanoknat Promnakon)

**สรุปผล** ตุ่มจิ๋ว แบบที่ 2 ใช้เคลือบไหลสีเขียวและเคลือบด้านสีขาวในการตกแต่งผลิตภัณฑ์เป็นสีตัดกับสีเนื้อดินที่มีสีแดงเข้ม สีเขียวให้ความรู้สึกเสมือนน้ำลำธารในธรรมชาติ เผาในระดับอุณหภูมิ 1,220 องศาเซลเซียส ตกแต่งผลิตภัณฑ์ให้มีจุดเด่นร่วมสมัยและน่าสนใจแตกต่างจากผลิตภัณฑ์เดิมที่ไม่เคลือบ

**ภาพที่ 20** ตุ่มจิ๋ว แบบที่ 3 (© Kanoknat Promnakon 12/09/2016)

**สรุปผล** ตุ่มจิ๋ว แบบที่ 3 ใช้เคลือบไหลสีน้ำตาลและเคลือบด้านสีขาวในการตกแต่งผลิตภัณฑ์เป็นสีตัดกับสีเนื้อดินที่มีสีแดงเข้ม สีน้ำตาลให้ความรู้สึกเสมือนหินแม่น้ำในธรรมชาติ เผาในระดับอุณหภูมิ 1,220 องศาเซลเซียส ตกแต่งผลิตภัณฑ์ให้มีจุดเด่นร่วมสมัยและน่าสนใจแตกต่างจากผลิตภัณฑ์เดิมที่ไม่เคลือบ

**ภาพที่ 21** ตุ่มจิ๋ว แบบที่ 4 (© Kanoknat Promnakon 12/09/2016)

**สรุปผล** ตุ่มจิ๋ว แบบที่ 4 ใช้เคลือบไหลสีน้ำเงินและเคลือบด้านสีขาวตกแต่งผลิตภัณฑ์ เป็นสีตัดกับสีเนื้อดินที่มีสีแดงเข้ม สีน้ำเงินลายจุดสีขาวให้ความรู้สึกเสมือนสีของหินในธรรมชาติ เผาในระดับอุณหภูมิ 1,220 องศาเซลเซียส ตกแต่งผลิตภัณฑ์ให้มีจุดเด่นร่วมสมัยและน่าสนใจแตกต่างจากผลิตภัณฑ์เดิมที่ไม่เคลือบ

**ภาพที่ 22** ตุ่มจิ๋วลายจุดแบบมีฝาปิด (© Kanoknat Promnakon 12/09/2016)

**สรุปผล** ตุ่มจิ๋วลายจุดแบบมีฝาปิด ใช้เคลือบด้านสีขาวในการตกแต่งผลิตภัณฑ์เป็นสีตัดกับสีเนื้อดินที่มีสีแดงเข้ม จุดสีขาวให้ความรู้สึกเสมือนลวดลายของใบไม้ในธรรมชาติ เผาในระดับอุณหภูมิ 1,220 องศาเซลเซียส ตกแต่งผลิตภัณฑ์ให้มีจุดเด่นร่วมสมัยและน่าสนใจแตกต่างจากผลิตภัณฑ์เดิมที่ไม่เคลือบ

**ภาพที่ 23** ตุ่มจิ๋วแบบมีฝาปิด (© Kanoknat Promnakon 12/09/2016)

**สรุปผล** ตุ่มจิ๋วแบบมีฝาปิด ใช้เคลือบไหลสีเหลืองและเคลือบด้านสีขาวตกแต่งผลิตภัณฑ์ เป็นสีตัดกับสีเนื้อดินที่มีสีแดงเข้ม สีน้ำตาลให้ความรู้สึกเสมือนสีของแม่น้ำในธรรมชาติ เผาในระดับอุณหภูมิ 1,220 องศาเซลเซียส ตกแต่งผลิตภัณฑ์ให้ผลิตภัณฑ์มีจุดเด่นร่วมสมัยและน่าสนใจแตกต่างจากผลิตภัณฑ์เดิมที่ไม่เคลือบ

## 13. ผลการประเมินความพึงพอใจของผู้บริโภคและผู้สนใจผลิตภัณฑ์ของที่ระลึก

**ตารางที่ 1** แสดงค่าเฉลี่ยและค่าเบี่ยงเบนมาตรฐานความคิดเห็นของผู้บริโภคและผู้ที่สนใจผลิตภัณฑ์ของที่ระลึก

| ผลิตภัณฑ์เครื่องปั้นดินเผาสามโคก | $\bar{x}$ | SD | ระดับความเห็น |
|---|---|---|---|
| **1. รูปแบบที่ร่วมสมัย** | 4.54 | 0.52 | มากที่สุด |
| **2. ประโยชน์ใช้สอย** | 4.59 | 0.50 | มากที่สุด |
| **3. ความเหมาะสมของรูปทรงและลวดลาย** | 4.60 | 0.49 | มากที่สุด |
| **4. คงไว้ซึ่งเอกลักษณ์และวัฒนธรรม** | 4.51 | 0.50 | มากที่สุด |
| **5. ความสวยงาม** | 4.62 | 0.50 | มากที่สุด |
| **รวม** | **4.57** | **0.50** | มากที่สุด |

**สรุปผล** ผลการประเมินประเมินความพึงพอใจของผู้บริโภคและผู้ที่สนใจ จำนวน 500 คน พบว่าความเหมาะสมของรูปทรงและลวดลายความพึงพอใจค่าเฉลี่ยมากที่สุด คือ ร้อยละ 90 โครงการวิจัยนี้มีส่วนร่วมกับชุมชน เพื่อที่จะสร้างสรรค์ผลงานและยังคงอนุรักษ์วัฒนธรรมท้องถิ่นให้คงอยู่ต่อไป

## 14. อภิปรายผล

ผลิตภัณฑ์หัตถกรรมเครื่องปั้นดินเผาสามโคก จังหวัดปทุมธานี เพื่อประยุกต์ใช้ในการออกแบบของที่ระลึกในครั้งนี้ ประกอบด้วย ตุ่มจิ๋ว ตุ่มจิ๋วแบบมีฝาปิด และกาน้ำชาจิ๋ว

การออกแบบผลิตภัณฑ์ใช้รูปทรงแบบดั้งเดิมผสมผสานกับรูปแบบใหม่ เพื่อคงไว้ซึ่งวัฒนธรรมเครื่องปั้นดินเผาสามโคก เผาที่อุณหภูมิ 1,220 องศาเซลเซียส ใช้เคลือบไหลและเคลือบด้านเพื่อทำให้งานเกิดสีสัน เป็นอุณหภูมิที่ทำให้ผลิตภัณฑ์สุกตัว แต่บางครั้งมากเกินไป จนทำให้ผลิตภัณฑ์เกิดการพองตัวและแตกร้าว แก้ไขปัญหาด้วยการปรับสูตรดิน เติมซิลิกาและดินขาวเพื่อเพิ่มความแข็งแรงและลดการแตกร้าวของผลิตภัณฑ์ สีของเนื้อดินมีสีน้ำตาลแดง การพัฒนาทางด้านการออกแบบต้องมีการพัฒนาดินและรูปทรงที่ร่วมสมัยมากยิ่งขึ้น เน้นความแข็งแรงทนทานและประโยชน์ใช้สอย

## 15. สรุปผลการวิจัย

การวิจัยสามารถสร้างสรรค์ผลงานได้ตรงตามวัตถุประสงค์ที่วางไว้ คือ การพัฒนาและออกแบบผลิตภัณฑ์หัตถกรรมเครื่องปั้นดินเผาประเภทผลิตภัณฑ์ของที่ระลึกจากดินสามโคก เพื่อประยุกต์ให้เข้ากับความต้องการของผู้บริโภคในปัจจุบัน เป็นการสร้างสรรค์งานในรูปแบบผลิตภัณฑ์ของที่ระลึก และเพื่อประเมินผลการออกแบบผลิตภัณฑ์หัตถกรรมเครื่องปั้นดินเผาจากดินสามโคก พัฒนาผลิตภัณฑ์ให้เป็นเอกลักษณ์ของจังหวัดปทุมธานี

ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์จำนวน 10 ชิ้น ด้วยลวดลายและรูปแบบใหม่ ใช้วิธีการขึ้นรูปด้วยแป้นหมุน ออกแบบเป็นผลิตภัณฑ์ของที่ระลึก คือ กาน้ำชาจิ๋ว 4 แบบ และตุ่มจิ๋ว 4 แบบ ใช้เคลือบในการตกแต่งผลิตภัณฑ์เพื่อให้เกิดเอกลักษณ์และจุดเด่นเฉพาะตัว เผาที่ระดับอุณหภูมิ 1,220 องศาเซลเซียส เกิดเป็นผลิตภัณฑ์เครื่องปั้นดินเผาแบบร่วมสมัย ความพึงพอใจของผู้บริโภคอยู่ในระดับที่ดี และโครงการวิจัยได้เป็นส่วนหนึ่งในการอนุรักษ์คงไว้ซึ่งหัตถกรรมท้องถิ่น

## 16. ข้อเสนอแนะ

### 16.1 การใช้ดินพื้นบ้านในการขึ้นรูปผลิตภัณฑ์

ควรทดสอบคุณสมบัติทางกายภาพก่อนที่จะนำวัตถุดิบชนิดอื่นมาเป็นส่วนผสม เพราะอาจจะเกิดลักษณะที่แตกร้าวของชิ้นงานได้ เนื่องจากดินมีปริมาณของหินหรือกรวดแทรกอยู่ในเนื้อดิน

### 16.2 เนื้อดินปั้นที่ได้จากการทดลอง

หากนำไปเคลือบผลิตภัณฑ์ ควรทดลองเคลือบกับแผ่นทดลองของเนื้อดินก่อน เพราะเคลือบบางตัวอาจจะมีปฏิกิริยากับเนื้อดินที่แตกต่างกัน อาจจะทำให้งานไม่ตรงตามวัตถุประสงค์ที่วางไว้

### 16.3 การลงพื้นที่

ในการทำวิจัยครั้งนี้ไม่ค้นพบช่างปั้น เนื่องจากไม่ได้มีการถ่ายทอดการปั้นจากบรรพบุรุษ มีการจัดโครงการอบรมเชิงปฏิบัติการเรื่องการศึกษาและพัฒนารูปแบบผลิตภัณฑ์หัตถกรรมเครื่องปั้นดินเผาจากดินสามโคก เป็นการแลกเปลี่ยนองค์ความรู้ระหว่างชุมชนกับผู้วิจัย

### 16.4 การออกแบบรูปทรงของผลิตภัณฑ์เครื่องปั้นดินเผา

อาจจะมีข้อกำจัดเนื่องจากชุมชนมีผลิตภัณฑ์เครื่องปั้นดินเผาที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว การปรับเปลี่ยนรูปทรงอาจจะทำให้ศิลปวัฒนธรรมดั้งเดิมหายไป จึงได้พัฒนารูปทรงเพียงเล็กน้อยและเพิ่มการตกแต่งลวดลายของผลิตภัณฑ์ให้มีความสวยงามมากยิ่งขึ้น

**16.5 การออกแบบลวดลายโดยการใช้เคลือบ**

เป็นอีกเทคนิคหนึ่งในการตกแต่ง สามารถใช้เทคนิคอื่นในการตกแต่งผลิตภัณฑ์ได้ เช่น การวาดรูป การขูดขีด การฝังดินสี เป็นต้น เพื่อให้ผลิตภัณฑ์เครื่องปั้นดินเผามีเอกลักษณ์จุดเด่นเฉพาะตัวเกิดเป็นผลิตภัณฑ์ของที่ระลึกสามโคก

**16.6 การออกแบบรูปทรงใหม่เพิ่มเติม**

คือ กาน้ำชาจิ๋ว เพื่อเป็นอีกทางเลือกหนึ่งในการสร้างสรรค์ผลงานตามความนิยมของสังคมในยุคปัจจุบัน ซึ่งเน้นเรื่องสุขภาพและความสวยงาม

## บรรณานุกรม

กนกนาฏ พรหมนคร. *“การวิจัยเพื่อพัฒนาดินสามโคก จังหวัดปทุมธานี สำหรับออกแบบเครื่องปั้นดินเผาที่ใช้ภายในสปา.”* วไลยอลงกรณ์ ในพระบรมราชูปถัมภ์ สาขาวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี 10, ฉ. 1 (มกราคม - เมษายน 2558): 29-39.

ดลต์ รัตนทัศนีย์. *ขบวนการออกแบบทางศิลปอุตสาหกรรม*. กรุงเทพฯ: สถาบันพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง, 2528.

สมศักดิ์ ชวาลาวัณย์. *การออกแบบผลิตภัณฑ์เซรามิกส์ที่ขึ้นรูปบนแป้นหมุน*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2554.

สราวุฒิ วงษ์เนตร และอภิศักดิ์ วัฒิวรรณผล. *การพัฒนาเนื้อดินพื้นบ้าน ตำบลสามโคก จังหวัดปทุมธานี สำหรับงานประติมากรรมดินเผาไทย*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์ วิทยาลัยเพาะช่าง, 2556.

สุจินต์ เพิ่มพูล. *การพัฒนารูปแบบผลิตภัณฑ์และบรรจุภัณฑ์เครื่องปั้นดินเผาสามโคก.* กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี, 2552.

ห้องเรียนชีวิตจิตอาสา, สืบค้นเมื่อวันที่ 15 มกราคม 2559, http://jitasa3khok.wordpress.com.

# แนวคิดพุทธศาสนาของธรรมยุติกนิกายในจิตรกรรมฝาผนัง ตามพระราชดำริพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว*

**received** 10 APR 2017 **accepted** 20 OCT 2017 **revised** 20 MAR 2019

**สุรชัย จงจิตงาม**
นักศึกษาปริญญาเอก
มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่
อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะไทย
คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

**บทคัดย่อ**

บทความแนวคิดพุทธศาสนาของธรรมยุติกนิกายในจิตรกรรมฝาผนังตามพระราชดำริพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนี้ มีวัตถุประสงค์ คือ 1) ศึกษาแนวคิดพุทธศาสนาในจิตรกรรมฝาผนังตามพระราชดำริของรัชกาลที่ 4 2) ผลที่มีต่อพุทธธรรมอันเกิดจากการปรับเปลี่ยนแนวคิดทางพุทธศาสนาที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังตามพระราชดำริของรัชกาลที่ 4 ส่วนใหญ่เป็นจิตรกรรมในธรรมยุติกนิกาย ผลการศึกษาพบว่าพุทธศาสนาธรรมยุติกนิกายที่สถาปนาโดยรัชกาลที่ 4 เกิดขึ้นจากความเคลือบแคลงในความบริสุทธิ์ของสงฆ์ที่มีอยู่เดิมตั้งแต่ครั้งยังทรงผนวชในรัชกาลที่ 3 ระยะเริ่มต้นมีพื้นฐานมาจากวัตรปฏิบัติของพระสงฆ์มอญ ต่อมาทรงให้ความสำคัญกับลังกาโดยตรงในฐานะที่เป็นต้นวงศ์อันบริสุทธิ์ของพุทธศาสนา ทั้งนี้ เพื่อเป็นการเน้นย้ำถึงความสำคัญของพุทธศาสนาจากลังกาที่มีต่อธรรมยุติกนิกายโดยตรง การเขียนจิตรกรรมที่มีเนื้อหาจากพระวินัยและวัตรปฏิบัติของสงฆ์ก็สอดคล้องกับภาพลักษณ์การปฏิบัติอันเคร่งครัดของสงฆ์ธรรมยุติกนิกาย ส่วนการไม่ปรากฏภาพชาดกการลดอิทธิปาฏิหาริย์ในจิตรกรรมลงก็สอดคล้องกับโลกทัศน์สมัยใหม่โดยเฉพาะวิทยาศาสตร์ และพบว่าคำสอนในระดับโลกียธรรมถูกเน้นย้ำมากขึ้น รวมทั้งการอธิบายแนวคิดเรื่องกรรมให้อยู่ในกรอบแนวคิดเชิงเหตุผลที่เน้นการทำกรรมในปัจจุบันเป็นหลัก

การปฏิรูปพุทธศาสนาในสยามที่มีธรรมยุติกนิกายเป็นผู้นำ คือ การปรับเปลี่ยนภาพลักษณ์ของพุทธศาสนาว่ามิใช่ภูมิปัญญาที่ล้าสมัยหรือไร้เหตุผล แต่พุทธศาสนายังเป็นภูมิปัญญาที่มีคุณค่าในโลกสมัยใหม่ ระบบความคิดในพุทธธรรมสามารถอธิบายได้อย่างสมเหตุผลภายใต้กรอบแนวคิดของการใช้ “เหตุผล” และ “ความรู้เชิงประจักษ์”

* บทความเป็นส่วนหนึ่งของดุษฎีนิพนธ์ เรื่อง “แนวคิดพุทธศาสนาในจิตรกรรมฝาผนังของวัดสายธรรมยุติ” หลักสูตรพุทธศาสตรดุษฎีบัณฑิตสาขาวิชาพระพุทธศาสนา มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย ปีการศึกษา 2559 ทั้งนี้ รายละเอียดอื่นอันสัมพันธ์กับประเด็นอภิปรายหลักในบทความนี้ อาทิ เรื่องการให้ความสำคัญกับพระไตรปิฎกและลังกาที่ปรากฏในจิตรกรรม รวมทั้งประเด็นอื่นที่เกี่ยวข้องสามารถอ่านและตรวจสอบเพิ่มเติมได้ในงานดุษฎีนิพนธ์ฉบับสมบูรณ์

ตามแบบอย่างโลกสมัยใหม่และสื่อสารพุทธธรรมได้โดยไม่ต้องนำเสนอผ่านจักรวาลวิทยาตามคติไตรภูมิ แต่สามารถนำเสนอสาระหลักของพุทธธรรม คือ อริยสัจ 4 ไตรลักษณ์ มรรค ผล และนิพพานได้โดยผ่านจักรวาลวิทยาแบบวิทยาศาสตร์ นับว่าเป็นสิ่งที่ไม่เคยปรากฏมาก่อนในประวัติศาสตร์พุทธศาสนาเถรวาทในประเทศไทย

**คำสำคัญ:** ธรรมยุติกนิกาย, จิตรกรรมฝาผนัง-รัชกาลที่ 4, พุทธศาสนา-สมัยใหม่

# Dhammayuttika Nikaya's Buddhist Concept in Mural Paintings Initiated by King Rama IV.

**received** 10 APR 2017 **accepted** 20 OCT 2017 **revised** 20 MAR 2019

**Surachai Jongjitngam**
Ph.D. Candidate
Mahachulalongkornrajavidyalaya University, Chiang Mai Campus
Department of Thai Art, Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University

**Abstract**

The objectives of this article are 1) to study Buddhism through mural paintings at the behest of King Rama IV, 2) to study the effects of religious reform on the Buddhist doctrine. Buddhism in the Dhammayuttika sect founded by King Rama IV stemmed from a disbelief in traditional Buddhism. During King Rama IV's monkhood, he learnt the basic teachings from the Mon monks. He then adopted Lanka as the pure origin of Buddhism to be the foundation of Dhammayuttika. Consequent mural paintings were inspired from Vinaya (Sanga's disciple); the practice displayed the strict lives of the monks of Dhammayuttika.

The absence of images of Jatakas (the longest birth stories of Buddha) and the diminished emphasis on supernatural power was congruent with the influence of science. The teaching in Lokiya-dhamma (mundane states) was much more emphasised. Moreover, the workings of Karma were rationalised.

The Buddhist reform in Siam led by Dhammayuttika was a transformation of Buddhism from irrational religion. Buddhism became the modern wisdom which could explain life based on reason and experience. Therefore, Buddhists no longer depended on the image of Tebhumi (the three spheres) but resorted to a scientific cosmology to convey ideas of Ariyasacca (four noble truths), Tilakkhana (the three characteristics), Magga (the path), Phala (fruition), and

Nibbana (the extinction of the fires of greed). This was unprecedented in the history of Theravada Buddhism in Thailand.

**Keywords:** Dhammayuttika Nikaya, Mural Paintings King Rama IV, Modern Buddhism

## 1. บทนำ

จิตรกรรมฝาผนังในพุทธสถานเป็นองค์ประกอบในการตกแต่งอาราม วัตถุประสงค์ในการสร้างเพื่อเป็นเครื่องมือ (instrument) ใช้สอยทางศาสนา เมื่อเป็นการสร้างงานบนพื้นฐานพุทธศาสนาจึงย่อมแสดงโลกทัศน์ทางพุทธศาสนาของผู้สร้างซึ่งเป็นชนชั้นปกครองผู้กุมอำนาจทั้งฝ่ายพุทธจักรและอาณาจักร จิตรกรรมเหล่านั้นจึงย่อมแสดงทัศนคติของพุทธศาสนาที่ดีในมุมมองของชนชั้นปกครองไปด้วยพร้อมกัน

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิดและลักษณะสำคัญ (characteristic) ของพุทธศาสนาที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังที่สร้างขึ้นตามพระราชดำริพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 เฉพาะประเด็นการปฏิรูปพุทธศาสนาให้ทันสมัย และแนวคิดเรื่องโลกุตรธรรม (คำว่า โลกุตรธรรม, โลกุตระ สะกดตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน (ราชบัณฑิยสถาน 2556, 1090) แต่หากปรากฏในเครื่องหมาย “อัญประกาศ” จะสะกดตามต้นฉบับที่อ้างอิง) กับโลกียธรรมที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนัง จิตรกรรมฝาผนังที่ศึกษาส่วนใหญ่เป็นจิตรกรรมในกลุ่มวัดของธรรมยุติกนิกายอันเป็นนิกายสงฆ์ใหม่ของสยามที่สถาปนาโดยรัชกาลที่ 4 ตั้งแต่ครั้งยังทรงผนวชในสมัยรัชกาลที่ 3 (พ.ศ. 2367-2394)

กรอบแนวคิดพุทธศาสนาที่ใช้ในการศึกษามีนิยามและขอบเขตบนพื้นฐานคัมภีร์พุทธศาสนาเถรวาท คือ พระไตรปิฎก อรรถกถา และปกรณ์พิเศษที่เกี่ยวข้อง ครอบคลุมพุทธธรรมหลัก ได้แก่ ปฏิจจสมุปบาทหรือ ไตรลักษณ์ อริยสัจ 4 และกรรม ร่วมกับกรอบแนวคิดปรัชญาตะวันตกสมัยใหม่ (modern philosophy) อันครอบคลุมโลกทัศน์ที่เป็นผลของภูมิปัญญาในยุคแห่งแสงสว่าง (enlightenment) และแนวคิดแบบวิทยาศาสตร์ที่กำลังเจริญในตะวันตกสมัยนั้น ทั้งนี้ เป็นการวิเคราะห์ภายใต้เงื่อนไขว่าจิตรกรรมทั้งหมดสร้างขึ้นในบริบทของสังคมไทยสมัยรัชกาลที่ 3-4

## 2. พื้นฐานพุทธศาสนาและศิลปกรรมก่อนการสถาปนาธรรมยุติกนิกายโดยสังเขป

พุทธศาสนาเถรวาทในดินแดนที่เป็นประเทศไทยปัจจุบันมีมาอย่างน้อยในสมัยทวาราวดีราวพุทธศตวรรษที่ 13 (พิริยะ 2544, 79-89) แต่ทว่าในช่วงเวลานี้ถึงราวพุทธศตวรรษที่ 18 พุทธศาสนามหายานและศาสนาพราหมณ์ก็ได้รับการนับถือพร้อมกันไปด้วย กว่าพุทธศาสนาเถรวาทจะสถาปนาเป็นศาสนาหลักของรัฐต่างๆ ก็ล่วงเข้าสู่ปลายพุทธศตวรรษที่ 18 ถึงต้นพุทธศตวรรษที่ 19 ในแคว้นนครศรีธรรมราช สุโขทัย ล้านนา อยุธยา รุ่งเรืองสืบต่อมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 24 โดยมีที่มาหลักจากลังกา

ในด้านจิตรกรรมพบว่าให้ความสำคัญกับคัมภีร์ที่แต่งในลังกา เช่น การเขียนภาพทศชาติชาดกที่แสดงบารมี 10 ประการ ปรากฏชัดว่าใช้ข้อมูลจากอรรถกถาชาดก (นิยะดา 2540, 203) บารมี 10 ประการมีความสำคัญในฐานะเป็นสิ่งที่พระพุทธเจ้าจะต้องบำเพ็ญเพื่อที่จะตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า (พระไตรปิฎก เล่มที่ 33 2539, 566: ข้อที่ 77) เนื้อหาเหล่านี้ชี้ให้เห็นถึงอุดมคติสูงสุดของการเป็นมนุษย์ในพุทธศาสนา คือ การเป็นพระพุทธเจ้าผ่านการสั่งสมบารมีในฐานะพระโพธิสัตว์ (ชาดก) เนื้อหาพุทธประวัติและชาดกล้วนอยู่ภายใต้แนวคิดจักรวาลตามคติ

ไตรภูมิดังพบการเขียนภาพฉากจักรวาลตามคติไตรภูมิ[1] บนผนังสกัดหลังพระประธานโดยทั่วไป เช่น จิตรกรรมในอุโบสถวัดราชสิทธาราม และวัดสุวรรณาราม

จิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นโดยทั่วไป เช่น ในอุโบสถวัดดุสิดารามและวัดสุวรรณาราม มีการจัดวางผังที่มีระเบียบแบบแผน คือ มักเขียนในอุโบสถด้วยเนื้อเรื่องหลัก ได้แก่ ทศชาติชาดกและพุทธประวัติบนฝาผนังระหว่างช่องประตูและหน้าต่าง เหตุการณ์ตอนตรัสรู้นั้นมักถูกนำมาเขียนเป็นภาพขนาดใหญ่ในผนังตรงข้ามพระประธานด้วยภาพพระพุทธเจ้าประทับนั่งบนบัลลังก์ผจญกองทัพมาร ผนังด้านข้างเหนือขอบหน้าต่างทั้ง 2 ด้านเขียนภาพเทพชุมนุม การแสดงออกทางศิลปกรรมล้วนอยู่ภายใต้ โลกทัศน์แบบไตรภูมิ โดยพบว่าส่วนใหญ่มักปรากฏภาพฉากจักรวาลที่เน้นความสำคัญในส่วนกามภูมิขนาดใหญ่ในด้านหลังพระประธาน (เสมอชัย 2539, 109-120; วิไลรัตน์ 2540, 79-86)

รูปแบบจิตรกรรมเหล่านั้นมีลักษณะสำคัญ คือ ไม่ให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์ (empirical reality) กล่าวคือ สิ่งต่างๆ ในจิตรกรรมมีลักษณะไม่สอดคล้องกับข้อเท็จจริง (fact) อาคารต่างๆ มีเพียง 2 มิติ ปราศจากความลึกไม่มีแสงเงา เช่นเดียวกับตัวละครทั้งตัวภาพเทวดาและมนุษย์ล้วนเขียนในรูปแบบของภาพที่มีเพียง 2 มิติ ปราศจากกล้ามเนื้อแสงและเงา อันแตกต่างกับจิตรกรรมในพระราชดำริของรัชกาลที่ 4 ที่สร้างเนื่องในธรรมยุติกนิกายเป็นหลักดังจะกล่าวต่อไป

หากพิจารณาจิตรกรรมแบบประเพณีข้างต้นด้วยกรอบแนวคิดพุทธศาสนาก็พบว่าจิตรกรรมเหล่านั้นมีสาระที่มุ่งสื่อสารพุทธธรรมในระดับ “โลกุตรธรรม” เป็นหลักอย่างชัดเจน ด้วยว่าเนื้อหาหลักอันได้แก่ ทศชาติชาดก และพุทธประวัติมีเป้าหมายที่พระนิพพาน โดยเฉพาะจิตรกรรมพุทธประวัตินั้นแสดง “ไตรลักษณ์” และ “อริยสัจ 4” ผ่านฉากการเห็นเทวทูตและตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าอย่างชัดเจน

## 3. พระราชประวัติพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวกับการสถาปนาธรรมยุติกนิกายและแนวคิดพุทธศาสนา

พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ. 2347 - 2411/ครองราชย์ พ.ศ. 2394 - 2411) เสด็จพระราชสมภพเมื่อ 18 ตุลาคม พ.ศ. 2347 ทรงเป็นพระราชโอรสของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (พ.ศ. 2352-2367) เมื่อพระชนมายุครบอุปสมบทจึงได้ทรงผนวชใน พ.ศ. 2367 (ทิพากรวงศ์ 2548, 140-141) พระนามขณะที่ทรงสมณเพศ คือ “พระวชิรญาณภิกษุ” (จอมเกล้าเจ้าอยู่หัว 2521, 30) ทรงผนวชได้เพียงไม่กี่วันรัชกาลที่ 2 ได้ประชวรและเสด็จสวรรคตเมื่อวันที่ 21 กรกฎาคม พ.ศ. 2367 ที่ประชุมขุนนางได้สนับสนุนกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ขึ้นครองราชย์เป็นพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 (พ.ศ. 2367-2394) (ทิพากรวงศ์ 2506, 18) สถานการณ์เช่นนี้ทำให้พระองค์จำต้องผนวชต่อไปอีก 27 ปี

[1] การใช้คำว่า “จักรวาลตามคติไตรภูมิ” ในบทความนี้หมายถึงภาพฉากจักรวาลในจิตรกรรม แม้จะปรากฏภาพภพภูมิเพียงกามภูมิ แต่ก็ยังตั้งอยู่บนพื้นฐานการยอมรับแนวคิดคติจักรวาลแบบไตรภูมิในพุทธศาสนาอย่างชัดเจน

ในช่วงทรงผนวชทรงก่อตั้งธรรมยุติกนิกาย กล่าวโดยสรุปความได้ว่าในทัศนะของธรรมยุติกนิกายนั้นเกิดขึ้นจากการที่พระวชิรญาณภิกษุเคลือบแคลงในความบริสุทธิ์ของสงฆ์ที่มีอยู่เดิมในขณะนั้นว่า “ได้ทรงทราบว่า ศาสนวงศ์นั้นอันตรธานมาแต่ครั้งกรุงเก่าแตกแก่พม่านั้นแล้ว กับได้ทรงเห็นอาจารวิบัติของสมณะเหล่านั้น ไม่เป็นที่นำมาซึ่งความเลื่อมใสศรัทธา” (ปวเรศวริยาลงกรณ์ 2505, 2) และขณะประทับ ณ วัดมหาธาตุ ทรงตั้งสัจกิริยาธิษฐานขอให้ได้พบสมณะที่มีความบริสุทธิ์ ในที่สุดได้ทรงพบพระสงฆ์รามัญ (มอญ) นามว่าพระสุเมธมุนี (ซายพุทฺธวโส) ที่ทรงเห็นว่า “ฉลาดในวินัยจักเป็นผู้รู้พุทธวัจนะชำนิชำนาญในวัตปรจารวิธี มาสู่สำนักพระองค์ท่าน” จากนั้นจึงได้ทรง “รับเอาข้อวินัยไว้ปรนนิบัติสืบต่อมาเป็นต้นคติธรรมยุติกนิกายในศักราช 1187 (พ.ศ. 2368)” (ปวเรศวริยาลงกรณ์ 2505, 3) ณ จุดนี้เองเป็นที่มาทำให้สงฆ์ธรรมยุติกนิกายรับวัตรปฏิบัติแบบพระมอญมาไว้หลายประการ

ธรรมยุติกนิกายเติบโตในช่วงที่พระวชิรญาณภิกษุย้ายจากวัดสมอรายมาจำพรรษา ณ วัดบวรนิเวศวิหารวิหาร พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดเกล้าฯ ให้พระวชิรญาณภิกษุมาจำพรรษาเป็นพิธีการอย่างใหญ่โตเมื่อ จ.ศ. 1198 (พ.ศ. 2379) (นั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว 2525, 171)

แม้ธรรมยุติกนิกายจะประกาศตนเป็นเอกเทศ แต่พุทธธรรมหลักก็มีหลักการไม่ต่างกับสงฆ์มหานิกายที่มีอยู่ในขณะนั้น เช่น มีทัศนะว่าธรรมชาติของมนุษย์ประกอบด้วยขันธ์ 5 ที่เป็นไปตามไตรลักษณ์ มีนิพพานเป็นเป้าหมายสูงสุด ดังในโมกขุปายคาถาว่า “ชีวิตความเป็นอยู่เป็นของไม่เที่ยงเบญจขันธ์เหล่านี้ คือรูป เวทนา สัญญา สังขาร วิญญาณอันเกิดขึ้นเพราะปัจจัยทั้งหลาย มีอวิชชาเป็นต้นย่อมเกิดขึ้นดับไป ธรรมเหล่านั้นชื่อว่าไม่เที่ยง” (จอมเกล้าเจ้าอยู่หัว 2547ข, 46) อีกทั้งยังแสดงให้เห็นว่าทรงเชื่อมโยงเรื่องนี้กับปฏิจจสมุปบาทอย่างชัดเจนว่า “ขันธ์ 5 นี้เป็นทุกข์ ตัณหาเป็นสมุทัย ความดับแห่งตัณหานั้นเป็นนิโรธ หนทางอันประเสริฐประกอบด้วยองค์ 8 เป็นมรรค ผู้มีปัญญามาทราบเนื้อความแห่งปาฐะ แม้มีประมาณเท่านี้แล้ว พึงปฏิบัติตามสมควร เพื่อบรรลุพระนิพพาน” (จอมเกล้าเจ้าอยู่หัว 2547ข, 46)

อย่างไรก็ตาม เมื่อเปรียบเทียบกับมหานิกาย ธรรมยุติกนิกายมีจุดเน้นต่างจากมหานิกายอย่างชัดเจน คือ สอนให้เข้าใจศาสนาด้วยเหตุผลมากกว่าการให้นับถือด้วยความศรัทธา รวมทั้งให้ความสำคัญกับความเป็นจริงเชิงประจักษ์ และลดความเชื่อเรื่องปาฏิหาริย์ในศาสนาลง (ศรีสุพร 2529, 27, 28, 34)

ต่อมาธรรมยุติกนิกายได้เป็นตัวแทนและผู้นำของสงฆ์ไทยในการแลกเปลี่ยนสมณทูตกับลังกา เมื่อ พ.ศ. 2386 และมีการแลกเปลี่ยนสมณทูตต่อมาอีกหลายครั้ง (จอมเกล้าเจ้าอยู่หัว 2547ข, 12-13)

ช่วงเวลาใกล้เคียงกันชาวตะวันตกได้เข้ามาเผยแพร่ศาสนาคริสต์ในสยาม พระวชิรญาณภิกษุรวมทั้งสานุศิษย์สำคัญล้วนมีความสัมพันธ์ที่ดีกับชาวตะวันตกเหล่านั้น เช่น วิลเลียม แอล บรัดเลย์ (Dan Beach Bradley: พ.ศ. 2347-2416) มิชชันนารีชาวอเมริกัน ทำให้พระองค์สนพระทัยความรู้จากตะวันตกทั้งวิทยาศาสตร์ ศาสนา การเมือง

งานพิมพ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งทรงศึกษาภาษาอังกฤษอย่างจริงจัง และเมื่อรัชกาลที่ 3 เสด็จสวรรคตใน พ.ศ. 2394 พระวชิรญาณภิกษุได้ลาสิกขาเสด็จขึ้นครองราชย์เป็นพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (ทิพากรวงศ์ 2506, 370) เมื่อขึ้นครองราชย์ ทรงปรับปรุงการบริหารราชการแผ่นดินในด้านต่างๆ มากมายที่สำคัญ คือ ทรงเปิดเสรีทางการค้าด้วยการทำสนธิสัญญา เบาริงกับอังกฤษเมื่อ พ.ศ. 2398 (ทิพากรวงศ์ 2506, 488)

ในด้านพระราชบุคลิกภาพ แม้ว่าจะโปรดวิทยาศาสตร์ แต่ก็มิได้หมายความว่าจะทรงละทิ้งความเชื่อตามจารีตประเพณีบางประการที่ไม่สามารถตรวจสอบได้ด้วยแนวคิดแบบวิทยาศาสตร์ เช่น ยังคงเชื่อมั่นในความมีอยู่ของเทวดาเป็นอย่างมาก และทรงมีศรัทธาในพุทธศาสนาอย่างเข้มแข็งตลอดพระชนมชีพ

ช่วงปลายพระชนมชีพเสด็จไปทอดพระเนตรสุริยุปราคา ณ หาดหว้ากอ เมืองประจวบคีรีขันธ์ เมื่อวันที่ 18 สิงหาคม พ.ศ. 2411 และทรงติดเชื้อไข้ป่าจากหาดหว้ากอ เมื่อกลับมาถึงพระนครไม่นานก็ประชวร พระอาการทรุดลงจนเสด็จสวรรคตเมื่อวันพฤหัสบดี เดือน 11 ขึ้น 15 ค่ำ หรือ 1 ตุลาคม พ.ศ. 2411 (ทิพากรวงศ์ 2506, 837)

## 4. ลักษณะสำคัญทางศิลปะของกลุ่มตัวอย่างจิตรกรรมฝาผนังที่ใช้ในการศึกษาโดยสังเขป

เนื่องจากจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 4 และจิตรกรรมที่เกี่ยวข้องมีการศึกษาเป็นจำนวนมาก ในหัวข้อนี้จึงจำเป็นต้องเลือกกล่าวถึงลักษณะพื้นฐานสำคัญทางศิลปกรรมของจิตรกรรมที่พบเป็นหลักส่วนใหญ่โดยสังเขป โดยเฉพาะในส่วนที่จำเป็นต่อการตอบปัญหาหลักทางพุทธศาสนาในบทความนี้เท่านั้น (คือ เรื่องการปฏิรูปพุทธศาสนาให้มีความทันสมัยกับแนวคิดเรื่องโลกุตรธรรมและโลกียธรรมในจิตรกรรม)

กลุ่มตัวอย่างในการศึกษาเป็นวัดที่สร้างหรือปฏิสังขรณ์โดยรัชกาลที่ 4 หรือได้รับอิทธิพลจากธรรมยุติกนิกาย แม้ทุกวัดจะปรากฏหลักฐานปีที่สร้างวัดในเอกสาร แต่ส่วนใหญ่ไม่ระบุปีเขียนจิตรกรรมฝาผนัง ฉะนั้น จึงมีปัญหาการกำหนดอายุจิตรกรรมให้แน่นอน เพราะอาจมาเขียนเพิ่มเติมภายหลังก็ได้ การกำหนดอายุนี้จึงเป็นเพียงการจัดระเบียบเบื้องต้นที่สามารถปรับเปลี่ยนได้หากพบหลักฐานที่ชัดเจนต่อไป ตัวอย่างจิตรกรรมฝาผนังที่ใช้ในการศึกษามี ดังนี้

1. วัดบรมนิวาส กรุงเทพฯ
2. วัดบวรนิเวศวิหาร กรุงเทพฯ
3. วัดเขมาภรตาราม นนทบุรี
4. วัดปทุมวนาราม กรุงเทพฯ
5. วัดมหาพฤฒาราม กรุงเทพฯ
6. วัดชุมพลนิกายาราม อยุธยา
7. วัดกันมาตุยาราม กรุงเทพฯ
8. วัดมหาสมณาราม เพชรบุรี
9. วัดโสมนัสวิหาร กรุงเทพฯ

จิตรกรรมภาพอุปมาธรรมในอุโบสถวัดบรมนิวาสและวัดบวรนิเวศวิหาร แม้จะมีปัญหาการกำหนดอายุอันยังไม่เป็นที่ยุติในปัจจุบันว่าเขียนขึ้นแต่ครั้งยังทรงผนวชในรัชกาลที่ 3 หรือเขียนเมื่อทรงขึ้นครองราชย์แล้ว (วิไลรัตน์ 2559, 38-39) แต่คงไม่เกิน พ.ศ. 2400 ยังนับว่ามีอายุเก่าที่สุดในกลุ่มตัวอย่างจิตรกรรมที่ใช้ในการศึกษา[2] เพราะจิตรกรรมที่เหลือในกลุ่มตัวอย่างทั้งหมดน่าจะเขียนขึ้นในช่วงราว พ.ศ. 2400 (หรือก่อนนั้นเล็กน้อย) จนถึงช่วงคาบเกี่ยวในสมัยรัชกาลที่ 5 ทั้งสิ้น โดยเฉพาะในกรณีของอุโบสถวัดโสมนัสวิหารและวัดมหาสมณารามนั้นน่าจะเขียนขึ้นเมื่อล่วงเข้ารัชกาลที่ 5 แล้ว (อัญชลี 2554, 96-110) แต่ที่นำมาศึกษาเพราะจิตรกรรมยังคงแสดงลักษณะสำคัญของพระราชดำริรัชกาลที่ 4 อย่างชัดเจน และการเรียงลำดับวัดหมายเลข 1-7 ใช้ปีที่สร้างวัดหรือปฏิสังขรณ์ใหญ่ตามที่ปรากฏในเอกสารเป็นหลักวัดหมายเลข 8-9 นำมาไว้หลังสุด เพราะปรากฏหลักฐานว่าจิตรกรรมเขียนขึ้นเมื่อล่วงเข้ารัชกาลที่ 5 แล้ว[3]

หากเปรียบเทียบจิตรกรรมของกลุ่มตัวอย่างที่ศึกษากับจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีที่มีมาก่อนแต่ครั้งต้นรัตนโกสินทร์ พบว่ามีการปรับเปลี่ยนโดยสรุปความเฉพาะสาระสำคัญ[4] ในส่วนที่มีเนื้อหาจำเป็นโดยตรงกับการศึกษาในบทความนี้เท่านั้น จิตรกรรมแต่ละแห่งมีเนื้อหาหลัก ดังนี้

จิตรกรรมในอุโบสถวัดบรมนิวาสและวัดบวรนิเวศวิหารในส่วนเหนือขอบหน้าต่างและประตูเขียนภาพเรื่องอุปมาธรรม (หรือภาพปริศนาธรรม) ผนังระหว่างช่องหน้าต่างวัดบวรนิเวศวิหารเขียนเรื่องประเพณีทางพุทธศาสนา ส่วนของวัดบรมนิวาสนั้นเคยชำรุดมาก ซึ่งอาจเขียนภาพวัตรปฏิบัติของสงฆ์หรือภาพประเพณีทางพุทธศาสนา (ไม่นำมาศึกษาเพราะผ่านการซ่อมมามาก)

จิตรกรรมในอุโบสถวัดเขมาภิรตารามผนังทั้ง 4 ด้านเหนือขอบประตูหน้าต่างเขียนภาพเทวดาเหาะมานมัสการพระพุทธเจ้าซึ่งแทนด้วยพระพุทธรูปประธานในอุโบสถ ผนังระหว่างช่องหน้าต่างเขียนภาพเครื่องตั้งในศิลปะจีน

จิตรกรรมในอุโบสถวัดปทุมวนารามบนผนังเหนือขอบประตูและหน้าต่างเขียนภาพเทวดาเสด็จประพาสอุทยานบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ผนังระหว่างช่องหน้าต่างและประตูเขียนภาพวัตรปฏิบัติของสงฆ์ตามพระวินัย เช่น การลงอุโบสถกรรม ส่วนในวิหารผนังเหนือขอบประตูหน้าต่าง 4 ด้านเขียนภาพขบวนเสด็จทางชลมารคของรัชกาลที่ 4 ผนังระหว่างประตูและหน้าต่างเขียนเรื่องศรีธนญชัย (เนื้ออ่อน 2557, 153, 165) มีภาพพระพุทธเจ้าตามคติพุทธศาสนามหายานอยู่ด้านหลังพระประธาน (พัสวีสิริ 2558, 27)

[2] ทั้งนี้ จิตรกรรมบริเวณเสาในอุโบสถวัดบวรนิเวศน่าจะเขียนหลังภาพอุปมาธรรม รวมทั้งจิตรกรรมในระหว่างช่องหน้าต่างที่อาจเขียนขึ้นไม่พร้อมกัน แต่ทั้งหมดล้วนมีแนวคิดร่วมที่สะท้อนถึงพุทธศาสนาแบบธรรมยุติกนิกาย

[3] แม้ว่าการกำหนดอายุงานจิตรกรรมจะเป็นเรื่องสำคัญยิ่ง แต่การอภิปรายปัญหาทางประวัติศาสตร์ศิลปะในประเด็นดังกล่าวที่มีรายละเอียดซับซ้อนย่อมไม่สามารถกระทำได้ในเนื้อที่อันจำกัด อีกทั้งมิใช่เป้าหมายหลักของบทความนี้ หากต้องการค้นคว้าเพิ่มเติมในประเด็นนี้กรุณาดูในดุษฎีนิพนธ์ฉบับสมบูรณ์ของผู้วิจัย

[4] ด้วยข้อจำกัดของเนื้อที่ในบทความย่อมไม่สามารถพรรณนาการจัดวางผังจิตรกรรมของทุกวัดเป็นรายแห่ง (9 วัด บนผนังระหว่างช่องหน้าต่าง ประตู เหนือประตู หน้าต่าง และเสารวมกันเกินกว่า 150 ผนัง) อันมีรายละเอียดทางศิลปกรรมปลีกย่อยทั้งหมดได้ ผู้สนใจรายละเอียดกรุณาค้นคว้าเพิ่มเติมตามรายการในบรรณานุกรม

จิตรกรรมในอุโบสถวัดมหาพฤฒารามเขียนเรื่องธุดงควัตร 13 ในผนังระหว่างช่องหน้าต่าง ผนังด้านบนข้างพระประธาน 2 ด้าน เขียนเรื่องการสังคายนาพระไตรปิฎก และฝั่งตรงข้ามพระประธานเขียนภาพพระไตรปิฎก ผนังหลังพระประธานเขียนเรื่องพระพุทธโฆษาจารย์ไปลังกา

จิตรกรรมในอุโบสถวัดชุมพลนิกายารามเขียนภาพพระพุทธเจ้า 7 พระองค์ที่ปรากฏนามในมหาปทานสูตรและอาฏานาฏิยสูตรเต็มผนังทั้ง 4 ด้าน (ศิรินทร์ 2544, 77; อิสรา 2549, 28)

จิตรกรรมในอุโบสถวัดกันมาตุยารามเขียนภาพพุทธประวัติของพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบันเต็มผนังทั้ง 4 ด้าน

จิตรกรรมในอุโบสถวัดมหสมณารามในส่วนเหนือขอบหน้าต่าง 2 ข้างพระประธานเขียนภาพพุทธศาสนิกชนไปนมัสการพระธาตุศักดิ์สิทธิ์ ผนังตรงข้ามพระประธานในส่วนเหนือขอบประตูเขียนภาพการนมัสการพระพุทธบาทสระบุรี ผนังหลังพระประธานเป็นภาพพระพุทธโฆษาจารย์ไปลังกา ผนังระหว่างช่องหน้าต่างและประตูเขียนภาพอุปมาธรรม

จิตรกรรมในอุโบสถวัดโสมนัสวิหารบนผนังระหว่างช่องหน้าต่างและประตูเขียนภาพภิกษุพิจารณาอสุภะ ผนังด้านบนเหนือขอบประตูและหน้าต่างเขียนภาพธุดงควัตร (แต่ไม่ครบทุกข้อ) (พัสวีสิริ, 2552, 82) ส่วนในวิหารนั้นภาพที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาโดยตรงปรากฏเพียงผนังด้านหลังพระประธานเขียนภาพประวัติพระพุทธเจ้า 7 พระองค์ มีจารึกพระนามสอดคล้องกับนามพระพุทธเจ้าในจิตรกรรมวัดชุมพลนิกายาราม ผนังระหว่างช่องหน้าต่างเขียนเรื่องอิเหนา และผนังตอนบนที่เหลือเขียนเรื่อง “ปัญราชาภิเษก” อันเป็นเป็นภาพพิธีการขึ้นครองราชย์แบบต่างๆ ของกษัตริย์ (เนื้ออ่อน 2557, 149)

เมื่อพิจารณาจิตรกรรมอาจกล่าวสรุปได้ว่าจิตรกรรมในกลุ่มตัวอย่างที่ศึกษาทั้งหมดล้วนไม่ปรากฏภาพฉากจักรวาลตามคติไตรภูมิดังที่นิยมกันมาก่อนเลย โดยแต่เดิมภาพฉากจักรวาลมักปรากฏในด้านหลังพระประธานเสมอ

ส่วนผนังด้านข้างเหนือขอบหน้าต่างทั้ง 2 ด้านของพระประธาน ซึ่งแต่เดิมมักเขียนภาพเทพชุมนุมนั้น พบว่าจิตรกรรมวัดชุมพลนิกายาราม วัดโสมนัสวิหาร วัดมหาสมณาราม และวิหารวัดปทุมวนารามไม่ปรากฏภาพเทวดาในตำแหน่งดังกล่าว แม้แต่จิตรกรรมวัดกันมาตุยารามซึ่งเขียนพุทธประวัติเต็มพระอุโบสถทั้ง 4 ด้านก็ปรากฏภาพเทวดาเพียงเล็กน้อย ในจิตรกรรมวัดบรมนิวาสและวัดมหาพฤฒารามปรากฏภาพเทวดาเฉพาะแนวบนสุดใกล้กับเพดาน มีเพียงวัดเขมาภิรตารามที่ยังคงปรากฏภาพเทวดาเป็นจำนวนมากในตำแหน่งดังกล่าว (และเขียนเต็มผนังด้านบนทุกด้านที่เหลือด้วย) จิตรกรรมในอุโบสถวัดปทุมนารามปรากฏภาพเทวดาประพาสชมอุทยานบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ของพระอินทร์บนผนัง 2 ข้างของพระประธาน และผนังตรงข้ามพระประธานเหนือขอบประตูและหน้าต่าง ฉะนั้น จึงมีเพียงจิตรกรรมวัดเขมาภิรตารามและในอุโบสถวัดปทุมวนาราม (2 แห่งจาก 9 แห่ง) ที่ยังคงให้ความสำคัญกับเทวดาหรือเทวโลกอย่างชัดเจน

ส่วนผนังตรงข้ามพระประธานแต่เดิมมักเขียนภาพพุทธประวัติตอนตรัสรู้ที่มักเรียกว่าภาพมารผจญ ทว่าจิตรกรรม

ในกลุ่มที่ทำการศึกษาไม่พบการเขียนภาพเหตุการณ์นี้ในตำแหน่งดังกล่าว แม้แต่จิตรกรรมที่เล่าเรื่องพุทธประวัติโดยตรงในอุโบสถวัดกันมาตุยารามก็ยังเขียนภาพเหตุการณ์พิธีอภิเษกสมรสระหว่างเจ้าชายสิทธัตถะและพระนางสิริมหามายาแทน

เนื้อเรื่องที่นิยมมากแต่เดิม เช่น ทศชาติชาดกกลับหมดบทบาทลงโดยมีเนื้อเรื่องใหม่ที่แสดงเรื่องราวอันใกล้ชิดกับประสบการณ์หรือเรื่องราวทางพุทธศาสนาที่ลดอิทธิปาฏิหาริย์ลงได้รับความนิยมชัดเจนขึ้น เช่น การเขียนจิตรกรรมเรื่องอุปมาธรรม (ภาพปริศนาธรรม) ในอุโบสถวัดบรมนิวาสและวัดบวรนิเวศวิหาร การเขียนภาพประเพณีทางพุทธศาสนาในจิตรกรรมฝาผนังวัดบวรนิเวศวิหาร พุทธศาสนิกชนนมัสการพระธาตุในจิตรกรรมวัดมหาสมณาราม เป็นต้น รวมทั้งภาพเนื้อสัตว์ที่ห้ามภิกษุฉัน 10 ชนิด และผลไม้ที่มีพุทธานุญาตให้นำมาทำน้ำปานะได้ 8 ชนิดในจิตรกรรมฝาผนังบานประตูหน้าต่างอุโบสถวัดโสมนัสวิหาร วัดกันมาตุยาราม และวัดมหาพฤฒาราม ภาพธุดงควัตร 13 ในจิตรกรรมในอุโบสถวัดมหาพฤฒาราม และภาพการพิจารณาอสุภะในอุโบสถวัดโสมนัสวิหาร (สมพงษ์ 2527, 53, 80, 81; สุรชัย 2548, 221-222; เนื้ออ่อน 2557, 113, 122; พัสวีสิริ 2552, 38, 59; ศักดิ์ชัย 2556, 470-479)

ในด้านความเปลี่ยนแปลงทางรูปแบบศิลปะของจิตรกรรมในรัชกาลที่ 4 (อาจเริ่มต้นมาแล้วแต่ปลายรัชกาลที่ 3) ที่สังเกตได้ง่าย คือ การเขียนตัวภาพตัวละครและอาคารต่างๆ โดยได้รับอิทธิพลตะวันตกก็เป็นสิ่งที่กล่าวถึงไว้ช้านานแล้ว ดังลายพระหัตถ์ของสมเด็จฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (พ.ศ. 2406-2490) และสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (พ.ศ. 2405-2486) ในสาส์นสมเด็จเมื่อ พ.ศ. 2484 กล่าวว่าขรัวอินโข่งจิตรกรคนสำคัญของรัชกาลที่ 4 ได้ใช้รูปภาพพิมพ์ตะวันตกเป็นต้นแบบในการเขียนภาพ ความว่า “อาจารย์อินโข่งไม่เคยไปยุโรปก็จริงอยู่ แต่แกได้อาศัยรูปภาพที่ฝรั่งทำกระดาษปิดฝาเรือนเข้ามาขาย เขียนรูปภาพฝรั่งครั้งสมัยต้นศตวรรษที่ 19 ได้” (นริศรานุวัดติวงศ์และดำรงราชานุภาพ 2504, 3-4) ดังปรากฏในจิตรกรรมในอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหารและวัดบรมนิวาส

ประเด็นดังกล่าวมีการศึกษาเพิ่มเติมในเวลาต่อมามากมาย เช่น การกล่าวถึงการใช้ทัศนียวิทยา (perspective) และแสงเงาทำให้ภาพเกิดความลึกแบบ 3 มิติ มีบรรยากาศใกล้เคียงข้อเท็จจริงมากกว่าจิตรกรรมในอดีต รวมถึงมีบทบาทอย่างกว้างขวางในสมัยนั้น เช่น จิตรกรรมในอุโบสถวัดกันมาตุยารามและวัดมหาพฤฒาราม (วิยะดา 2522, 37) ลักษณะเช่นนี้ปรากฏอยู่ทั่วไปในจิตรกรรมทุกแห่งของกลุ่มตัวอย่างที่ทำการศึกษาจนเป็นลักษณะเด่นที่สุดประการหนึ่งของจิตรกรรม การเปลี่ยนแปลงเช่นนั้นก็มีคำอธิบายที่ทราบกันว่าเป็นผลมาจากการปรับเปลี่ยนโลกทัศน์ที่ให้ความสำคัญกับความเจริญแบบตะวันตกที่เกิดขึ้นกับชนชั้นนำสยาม เช่น รัชกาลที่ 4 (น. ณ ปากน้ำ 2520, 8-9; วิยะดา 2522, 29-34; สุธา 2555, 61, 129)

ทัศนะดังกล่าวสอดรับกับการลดบทบาทของคติจักรวาลแบบไตรภูมิ ด้วยพบว่าจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 4 ไม่นิยมเขียนภาพฉากจักรวาลตามคติไตรภูมิบนผนังหลังพระประธาน (วิไลรัตน์ 2540, 114) จิตรกรรมทุกแห่งในกลุ่มตัวอย่างที่ศึกษาก็ล้วนไม่ปรากฏภาพฉากจักรวาลแบบไตรภูมิแม้แต่แห่งเดียวเช่นกัน

การศึกษาพบว่าการให้ความสำคัญกับโลกของประสบการณ์มีรากฐานมาแล้วในจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 และทวีความชัดเจนขึ้นในจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 เช่น จิตรกรรมวัดบรมนิวาสและวัดบวรนิเวศวิหารที่มีรูปแบบที่ได้รับอิทธิพลตะวันตก เป็นผลจากสภาพสังคมในช่วงรัชกาลที่ 3-4 ปรับเปลี่ยนไปจากอดีต มีการเปิดประเทศ เปิดการค้าเสรี การสมาคม และเปิดรับวิทยาการจากตะวันตกอย่างแพร่หลาย ทำให้เนื้อเรื่องปรัมปราคติแบบเดิม เช่น ชาดกลดบทบาทลง (สันติ 2548, 78, 174-179) สอดคล้องกับจิตรกรรมทุกแห่งของกลุ่มตัวอย่างที่ทำการศึกษาที่ไม่พบการเขียนภาพทศชาติชาดกเลย

ส่วนเนื้อเรื่องที่เคยนิยมมาแต่เดิม คือ พุทธประวัติก็พบว่าปรับเปลี่ยนไปอย่างสำคัญ การแสดงภาพเหตุการณ์ตอนตรัสรู้ในจิตรกรรมอุโบสถวัดกันมาตุยารามก็ไม่ปรากฏภาพมารผจญและพระแม่ธรณี ซึ่งมักต้องปรากฏเสมอในฉากตรัสรู้ในจิตรกรรมไทยแต่เดิม โดยชี้ว่าการปรับเปลี่ยนไปเช่นนั้นสัมพันธ์กับแนวคิดทางพุทธศาสนาที่เป็นการลดอิทธิปาฏิหาริย์ลงของรัชกาลที่ 4 หรือธรรมยุติกนิกาย (เสมอชัย 2539, 109) รูปแบบการการตรัสรู้อย่างปราศจากกองทัพมารยังปรากฏในจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดโสมนัสวิหารอีกด้วย สอดคล้องกับจิตรกรรมภาพประวัติพระพุทธเจ้า 7 พระองค์ที่ปรากฏในจิตรกรรมอุโบสถวัดชุมพลนิกายารามที่แสดงภาพเหตุการณ์ตอนตรัสรู้ที่คล้ายคลึงกันอันมีคำอธิบายว่าเป็นการลดอิทธิปาฏิหาริย์ ซึ่งส่วนหนึ่งเป็นผลจากแนวคิดทางพุทธศาสนาของธรรมยุติกนิกาย (ศิรินทร์ 2544, 78; อิสรา 2549, 57)

เมื่อพิจารณาจิตรกรรมแห่งอื่นประกอบ เช่น ในหอพระไตรปิฎกวัดบวรนิเวศวิหารจิตรกรรม ภาพการอุปสมบทบนแพกลางน้ำ (ภาพที่ 1) ย่อมแสดงอัตลักษณ์ของธรรมยุติกนิกายที่ต่างจากการอุปสมบทในสังคมไทยขณะนั้น อีกทั้งยังเป็นการอุปสมบทที่ย้อนกลับไปยังรากเหง้าพุทธศาสนาในลังกาที่เรียนกว่านทีสีมา อันธรรมยุติกนิกายเชื่อว่ามีความบริสุทธิ์มากกว่าสงฆ์สยามที่มีอยู่ในขณะนั้น (ธัชชัย 2555, 132) สอดคล้องกับการปรากฏภาพเจดีย์ทรงระฆังในกลุ่มวัดธรรมยุติกนิกายทั่วไปที่ย่อมแสดงถึงความเชื่อมโยงกับพุทธศาสนาในลังกาที่รัชกาลที่ 4 เชื่อว่าเป็นสมณวงศ์ที่มีความบริสุทธิ์ (พิชญา 2557, 47-58)

**ภาพที่ 1** ภาพภิกษุทำสังฆกรรม ณ แพกลางน้ำ อันน่าจะเป็นพิธีอุปสมบทกลางน้ำ จิตรกรรมในหอพระไตรปิฎกวัดบวรนิเวศ (© Surachai Jongjitngam 2016)

องค์ความรู้ทางศิลปกรรมดังกล่าวมีความสัมพันธ์ต่อการคัดเลือกกลุ่มงานจิตรกรรมฝาผนังที่จะทำการศึกษา คือ จากผลการศึกษาทำให้ทราบแน่ชัดว่าความเปลี่ยนแปลงในจิตรกรรมฝาผนังข้างต้นเริ่มปรากฏขึ้นในกลุ่มวัดของธรรมยุติกนิกายก่อน แม้จะปรากฏลักษณะเช่นนั้นในวัดมหานิกายบางแห่งอย่างโดดเด่น แต่ก็พบว่าล้วนเป็นวัดมหานิกายที่มีความใกล้ชิดกับรัชกาลที่ 4 โดยตรง เช่น วัดมหาพฤฒาราม ซึ่งรัชกาลที่ 4 ทรงควบคุมการปฏิสังขรณ์อย่างใกล้ชิด (วรรณิภา 2530, 49)

เพื่อที่จะเข้าใจการปรับเปลี่ยนแนวคิดทางพุทธศาสนาที่ต่างไปจากอดีตในจิตรกรรมฝาผนังที่ริเริ่มโดยรัชกาลที่ 4 จิตรกรรมฝาผนังของวัดธรรมยุติกนิกายหรือวัดที่รัชกาลที่ 4 ทรงมีบทบาทในการปฏิสังขรณ์ดังปรากฏรายนามที่กล่าวไปจึงเป็นตัวแทนของกลุ่มตัวอย่างที่เหมาะสมในการศึกษา

## 5. แนวคิดพุทธศาสนาของธรรมยุติกนิกายในจิตรกรรมตามพระราชดำริพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

### 5.1 การปฏิรูปพุทธศาสนาให้มีความทันสมัย

สมัยรัชกาลที่ 3-4 คือ ช่วงที่ตะวันตกเป็นมหาอำนาจอันเป็นผลจากการปฏิวัติอุตสาหกรรมและแสนยานุภาพทางทหารที่แผ่ไปทั่วโลก ทำให้มีทัศนคติต่อดินแดนส่วนอื่นว่าล้าหลังไร้ซึ่งความเจริญ ไม่เพียงแต่จะดูแคลนสิ่งที่เป็นกายภาพ อันได้แก่ การแต่งกายและวิถีชีวิตเท่านั้น แต่ยังดูแคลนอุดมคติทางภูมิปัญญาอันเป็นที่เคารพ คือ พุทธศาสนาด้วย โดยเฉพาะคติจักรวาลแบบไตรภูมิ เซอร์จอห์น เบาริง (Sir John Bowring: พ.ศ. 2335-2415) ได้วิพากษ์ว่าเป็นแนวคิดที่โง่เขลา ดังนี้ “ดูจะไม่เกิดประโยชน์ถ้าจะซอกแซกไปในทุกๆ เรื่องในไตรภูมิ เพราะดูว่าเป็นความพยายามที่จะเสาะหาความจริงทางประวัติศาสตร์จากเรื่องประโลมโลกกองโตและเป็นการค้นคว้าความรู้จากกลุ่มเมฆหมอกของความโง่เขลา” (เบาริง 2547, 271)

อย่างไรก็ตาม ในหมู่ชนชั้นนำสยาม แนวคิดจักรวาลวิทยาแบบวิทยาศาสตร์เริ่มมีอิทธิพลชัดขึ้นความว่า “มีใครเชื่อว่าโลกมีรูปร่างกลม เจ้าฟ้ามงกุฎทรงตอบว่าทรงเห็นด้วยกับพวกนี้ 15 ปีมาแล้วตั้งแต่ก่อนที่พวกนี้จะมาที่นี่ด้วยซ้ำ” (บรัดเลย์ 2547, 131) และเมื่อ พ.ศ. 2392 รัชกาลที่ 4 วิพากษ์จักรวาลแบบไตรภูมิว่า

“แต่ก่อนได้เชื่อในเรื่องการสร้างโลก แลโลกสัณฐานตามตำราของพราหมณ์ ซึ่งคนแต่งหนังสือเรื่องพุทธศาสนาครั้งโบราณได้นำเข้ามาไว้เป็นลัทธิในพุทธศาสนาโดยไม่รั้งรอ ผู้รู้อย่างเก่าของเรานั้นเมื่อแรกได้ยินหรือรับความรู้ของชาวยุโรปก็ได้โต้เถียงคัดค้านวิชานั้นๆ เช่น วิชาภูมิศาสตร์ ดาราศาสตร์ วิชาวัดเวลา วิชาเดินเรือ แลเคมิสตรี เป็นต้น พวกนั้นพากันคิดไปเสียว่าลักษณะแลความรู้เรื่องวิทยานั้นๆ คือ ปัญญาเดาๆ ของชนชาติมิจฉาทิษฐิชักจูงให้เป็นไป หรือเป็นข้อความซึ่งได้รับอธิบายมาจากไครสต์ แลจากศาสนุศิษย์ของไครสต์ ครั้งภายหลังได้พิจารณาอย่างถ่องแท้ แลคิดค้นหาตัวอย่างด้วยเหตุผลด้วยคำชี้แจง แลด้วยรูปการอย่างอื่นๆ บัดนี้ผู้มีความเฉลียวฉลาดแลผู้มีสติปัญญาในประเทศเรามีความเชื่อทางวิทยาศาสตร์ดังกล่าวมาแล้ว แลมีความยินดีในวิชานั้นๆ เป็นอันมาก” (จอมเกล้าเจ้าอยู่หัว 2521, 35-36)

ความดังกล่าวแสดงทัศนะว่าพระองค์ทรงยอมรับจักรวาลวิทยาแบบวิทยาศาสตร์อย่างปราศจากข้อสงสัย

แนวคิดข้างต้นปรากฏชัดเจนในจิตรกรรมที่ศึกษา ด้วยไม่พบการเขียนภาพจักรวาลแบบไตรภูมิเลยแม้แต่แห่งเดียว ทั้งที่เคยเป็นจิตรกรรมที่มีความสำคัญมากในอดีต (ภาพที่ 2) จิตรกรรมฝาผนังหลังพระประธานในอุโบสถวัดบรมนิวาสกลับปรากฏภาพพระอาทิตย์แทนภาพเขาพระสุเมรุอันเป็นศูนย์กลางจักรวาลตามคติไตรภูมิในตำแหน่งเดียวกัน (ภาพที่ 3) ทำให้เห็นถึงชัยชนะของจักรวาลแบบวิทยาศาสตร์ที่มีเหนือจักรวาลตามคติไตรภูมิ อีกทั้งพระอาทิตย์ในจิตรกรรมก็ปรากฏเพียงดาวในรูปทรงกลมมีรัศมีเท่านั้น รูปลักษณ์เช่นนี้ย่อมแสดงความหมายของพระอาทิตย์ในฐานะสสารมิใช่เทพบุตรอันมีชีวิต สอดคล้องกับทัศนะของชนชั้นนำที่มีต่อพระอาทิตย์ด้วยความรู้แบบวิทยาศาสตร์ว่า “ดวงอาทิตย์นั้นเขาได้เอากล้องใหญ่ส่องดู ก็เห็นว่าเป็นเหมือนหนองน้ำทองแดง เขี้ยวละลาย” (ทิพากรวงศ์ 2513, 45) ทั้งยังปรากฏภาพดาวเสาร์ที่แสดงวงแหวน A และ B พร้อมด้วยช่องแคสสินี

**ภาพที่ 2** ภาพฉากจักรวาลบนพื้นฐานแนวคิดไตรภูมินิยมเขียนบนผนังด้านหลังพระประธาน ในจิตรกรรมแบบประเพณีในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น มีเขาพระสุเมรุและสวรรค์ชั้นดาวดึงส์เป็นศูนย์กลางจักรวาลมีพระจันทร์ และพระอาทิตย์โคจรรอบเขาพระสุเมรุ จิตรกรรมในอุโบสถวัดราชสิทธารามธนบุรี
(ที่มา: ปรับปรุงจาก © Surasawasdi Sooksawasdi 2012)

**ภาพที่ 3** จิตรกรรมหลังพระประธานในอุโบสถวัดบรมนิวาสแสดงภาพพระอาทิตย์ในตำแหน่งที่แต่เดิมจะเขียนภาพเขาพระสุเมรุและสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ แสดงถึงชัยชนะของจักรวาลวิทยาแบบวิทยาศาสตร์ที่มีพระอาทิตย์เป็นศูนย์กลางจักรวาล (หรือศูนย์กลางระบบสุริยะตามความรู้ในปัจจุบัน) ตามแนวคิดแบบวิทยาศาสตร์ (© Surachai Jongjitngam 2014)

**ภาพที่ 4** (ซ้าย) ดาวพฤหัสบดี และบริวารหลักสี่ดวง จิตรกรรมในอุโบสถวัดบรมนิวาส (ขวา) ภาพดาวพฤหัสบดี จากหนังสือ outlines of astronomy อันเป็นตำราทางดาราศาสตร์ส่วนพระองค์ของรัชกาลที่ 4 (source: Herschel 1859, pl.3: fig.2)

(Cassini's division) ภาพดาวพฤหัสบดีที่แสดงแถบเมฆ (belt) พร้อมดวงจันทร์บริวารหลัก 4 ดวง คือ ไอโอ ยูโรปา แกนิมีด และคัลลิสโต ค้นพบโดยกาลิเลอี กาลิเลโอ (Galilei Galileo: พ.ศ. 2107-2185) ภาพและข้อมูลเหล่านั้นปรากฏในหนังสือ เช่น Outlines of Astronomy (Herschel 1859, 340: pl.3, fig.2: pl.3, fig.3) และ Telescope Teachings (Ward 1859, pl.8) ทั้ง 2 เล่มเป็นหนังสือดาราศาสตร์ส่วนพระองค์ของรัชกาลที่ 4 (สาลิน 2541, 144-145) (ภาพที่ 4)

การจงใจที่จะไม่เขียนภาพโลก (Earth) ในจิตรกรรมวัดบรมนิวาสจึงทำให้ฉากทิวทัศน์ในภาพย่อมหมายถึงดาวเคราะห์โลกตามข้อเท็จจริงมิใช่ชมพูทวีปตามคติจักรวาลแบบไตรภูมิไปด้วยโดยปริยาย และย่อมทำให้ความเป็นจริงเชิงประจักษ์ถูกให้ความสำคัญมากขึ้น (5 ย่อหน้าข้างต้นเก็บความจาก สุรชัย 2558, 60-71, และควรดูเพิ่มใน วิไลรัตน์ 2559, 178-189)

ภาพจักรวาลในรูปแบบใหม่จึงเป็นความพยายามที่แสดงให้เห็นว่าชนชั้นนำสยามมีความ "ซิวิไลซ์" รู้ทันวิทยาการตะวันตกอันทันสมัย ส่วนแนวคิดนี้ในกลุ่มตัวอย่างแห่งอื่นก็ล้วนแสดงให้เห็นว่าจักรวาลวิทยาตามคติไตรภูมิลดบทบาทลงทั้งสิ้น เพราะทุกแห่งไม่ปรากฏการเขียนภาพฉากจักรวาลตามคติไตรภูมิเลย

เอกสารไทยสมัยรัชกาลที่ 3-4 ไม่มีคำว่า "ทันสมัย" หรือ "สมัยใหม่" ส่วนในวัฒนธรรมตะวันตกมักเรียกสังคมที่มีความเจริญด้วยคำว่า civilize ซึ่งรัชกาลที่ 4 ก็เข้าใจคำดังกล่าวในความหมายว่าการทำให้เจริญ ความเจริญ (จอมเกล้าเจ้าอยู่หัว 2521, 391) บ่อยครั้งในพระราชหัตถเลขามักใช้ทับศัพท์ว่า "สิวิไลยเซด" ในความหมายว่ามีความเจริญ (ตามมาตรฐานตะวันตก) ดังทรงถามหมอบรัดเลย์ว่า "ดำรัศสั่งให้เข้าปฤกษาหาฤาไต่ถามท่านด้วยการกฎหมายอย่างธรรมเนียมหัวเมืองที่เปนเมืองเรียบร้อยแลแยบคาย ที่เรียกสิวิไลยเซด แลเอนไล้ตเรดนาแฉนคือหัวเมืองต่างๆ ไนยุโรปแลยุไนติศเตศอาเมริกา" (พระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ไม่ปรากฏ จ.ศ., 3) จึงเห็นได้ว่าบ้านเมืองในยุโรปและอเมริกาเป็นตัวอย่างดินแดนที่มีความ "ซิวิไลซ์"[5] หรือทันสมัยในสายตาของรัชกาลที่ 4 ฉะนั้น

[5] สะกดตามราชบัณฑิตยสถาน แต่เดิมมักสะกดว่า "ศิวิไลซ์" (ราชบัณฑิตยสถาน 2554, 8)

ภาพของผู้คนและตึกแบบฝรั่งในจิตรกรรมภาพอุปมาธรรมวัดบวรนิเวศวิหาร และวัดบรมนิวาสจึงเป็นภาพแทนของบ้านเมืองอัน “ซิวิไลซ์”

ด้วยเหตุที่แนวคิด “กระแสหลัก” ทางภูมิปัญญาในการแสวงหาความรู้ของตะวันตกช่วงพุทธศตวรรษที่ 24 ถึงต้นพุทธศตวรรษ 25 ที่ชาวตะวันตกถือว่ามีความซิวิไลซ์นั้นตกอยู่ภายใต้กรอบแนวคิดของการใช้เหตุผล (rational) และความรู้เชิงประจักษ์ (empirical) อันเป็นผลลัพธ์ทางภูมิปัญญาที่พัฒนามาจากยุคแห่งแสงสว่าง (enlightenment) รวมทั้งอยู่ในช่วงที่วิทยาศาสตร์และการปฏิวัติอุสาหกรรมรุ่งเรืองเต็มที่ ผลของโลกทัศน์เช่นนั้นทำให้ความรู้ที่มีลักษณะเป็นรหัสนัย (mystery) หรือเหนือประสบการณ์ (transcendental) รวมทั้งความเชื่อเรื่องอิทธิปาฏิหาริย์ที่เคยมีอยู่มากได้ถูกจำกัดบทบาทลง (ส.ศิวรักษ์ 2538, 1-50)

**ภาพที่ 5** ภาพอุปมาธรรมเรือเปรียบดุจพระธรรมนำพาสัตว์โลกข้ามห้วงสังสารวัฏ ฟากฝั่งไกลออกไป เปรียบดังนิพพาน แลเห็นดาวเสาร์ตอนบนของภาพ (© Surachai Jongjitngam 2004)

การปรับเปลี่ยนเนื้อหาในจิตรกรรมตามกระแสความ “ซิวิไลซ์” จึงไม่สามารถหลีกเลี่ยงอิทธิพลจากแนวคิดข้างต้นได้ เนื้อหาพุทธศาสนาที่ถูกนำมาเขียนภายใต้บริบทของจักรวาลวิทยาแบบใหม่อันได้รับความนิยมแทนที่ชาดก ได้แก่ ภาพประเพณีทางพุทธศาสนาในจิตรกรรมในอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร ภาพอุปมาธรรมในอุโบสถวัดบรมนิวาส และวัดบวรนิเวศวิหาร (ภาพที่ 5, 6) รวมทั้งเรื่องวัตรปฏิบัติของภิกษุตามพระธรรมวินัย เช่น เรื่องการลงอุโบสถกรรมในจิตรกรรมอุโบสถวัดปทุมวนาราม (ภาพที่ 7) ก็ล้วนเป็นเรื่องราวทางพุทธศาสนาที่ปราศจากปาฏิหาริย์

**ภาพที่ 6** ภาพอุปมาว่าพระธรรมเปรียบดุจฝน พระสงฆ์คือผู้ถึงซึ่งอริยมรรค อริยผลในจิตรกรรมวัดบรมนิวาส แสดงแนวคิดเรื่อง มรรค 4 ผล และนิพพาน 1 อันเป็นโลกุตรธรรม (© Surachai Jongjitngam 2004)

**ภาพที่ 7** ภาพวินัยกรรมการใช้บาตรของภิกษุ จิตรกรรมในอุโบสถวัดปทุมวนาราม (© Surachai Jongjitngam 2004)

ภาพพระธาตุต่างๆ ที่ปรากฏในจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดมหาสมณารามก็มิใช่เจดีย์จุฬามณีบนเทวโลก แต่เป็นพระธาตุที่มีอยู่จริง เช่น พระบรมธาตุนครศรีธรรมราช (ภาพที่ 8) สถานที่ที่เลือกมาเขียนนอกจากจะเป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ที่พระองค์ทรงผูกพันเป็นพิเศษและเสด็จเยือนบ่อยครั้งแล้ว (ทิพากรวงศมหาโกษาธิบดี 2506, 789-801) การเขียนภาพพระธาตุที่มีอยู่จริง สถานที่ที่ปรากฏในข้อเท็จจริง และเหตุการณ์จริงเช่นนั้นจะสมเหตุสมผลได้ก็ย่อมตั้งอยู่บนพื้นฐานของจักรวาลแบบวิทยาศาสตร์มากกว่าจักรวาลตามคติแบบไตรภูมิ แนวคิดที่ให้

**ภาพที่ 8** พระธาตุเจดีย์ในจิตรกรรมในอุโบสถวัดมหาสมณารามมิใช่เจดีย์ ณ เทวโลก แต่เป็นพระธาตุเจดีย์บนโลกมนุษย์ทั้งหมด ในภาพ คือ ภาพพระบรมธาตุนครศรีธรรมราช (© Surachai Jongjitngam 2016)

ความสำคัญกับประสบการณ์จริงยังปรากฏอยู่ไม่น้อยในจิตรกรรมหลายแห่ง เช่น ภาพขบวนเสด็จพระราชดำเนินทางชลมารคของรัชกาลที่ 4 ในวิหารวัดปทุมวนาราม (เนื้ออ่อน 2557, 153) ก็ล้วนภาพของเป็นข้อเท็จจริง (fact) ทางประวัติศาสตร์

แม้พุทธประวัติในจิตรกรรมวัดกันมาตุยารามจะใช้เนื้อหาหลักจากคัมภีร์ปฐมสมโพธิกถา แต่ก็ลดฉากปาฏิหาริย์ลง เช่น ไม่ปรากฏฉากการเสด็จลงจากดาวดึงส์ของพระพุทธเจ้า ฉากตรัสรู้ก็แสดงภาพพระพุทธเจ้านั่งตรัสรู้โดยลำพัง ปราศจากกองทัพมาร และพระแม่ธรณี (ภาพที่ 9) ซึ่งนอกจากจะเข้ากันได้ดีกับแนวคิดที่ต้องการลดอิทธิปาฏิหาริย์ที่อยู่เหนือการอธิบายด้วยแนวคิดเชิงประจักษ์แล้ว ยังเป็นการแสดงฉากตรัสรู้ที่ตรงตามเนื้อหาในพระไตรปิฎกอีกด้วย (พระไตรปิฎกเล่มที่ 13 2539, 405-407) การแสดงออกเช่นนี้ยังพบในจิตรกรรมฉาก ตรัสรู้ผนังหลังพระประธานในอุโบสถวัดโสมนัสวิหารเช่นกัน (ภาพที่ 10) นับว่าต่างกันโดยสิ้นเชิงกับภาพการตรัสรู้อันนิยมกันมา

**ภาพที่ 9** ภาพพระพุทธเจ้าประทับตรัสรู้โดยลำพังปราศจากพระแม่ธรณีและมารผจญ จิตรกรรมผนังหลังพระประธานในอุโบสถวัดกันมาตุยาราม (© Surachai Jongjitngam 2015)

**ภาพที่ 10** “พระโกนาคมโนสมฺสมฺพุทฺโธ” (พระโกนาคมนพุทธเจ้า) พระพุทธเจ้า 1 ใน 7 องค์ จิตรกรรมด้านหลังพระประธานวิหารวัดโสมนัสวิหาร (อ่านอักษรขอมไทยภาษาบาลี โดย สีขชล ศุกลพงศ์)
(© Surachai Jongjitngam 2016)

ก่อนที่ต้องแสดงภาพกองทัพมารและพระแม่ธรณีเสมอ[6]

การปรับเปลี่ยนรูปแบบศิลปกรรมที่แตกต่างไปจากขนบนิยมในจิตรกรรมไทยเดิมอันเป็นที่ทราบกันดี ได้แก่ การเขียนภาพให้มีความสอดคล้อง (correspond) กับข้อเท็จจริง (fact) เช่น การแสดงทัศนียวิทยา (perspective) การเขียนแสงเงา นอกจากจะเป็นผลโดยตรงของโลกทัศน์ที่ให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์มากขึ้นแล้ว การแสดงออกดังกล่าวอันมีรูปแบบใกล้เคียงกับศิลปะแบบเหมือนจริง (realistic) ของตะวันตกนั้นก็เป็นศิลปะรูปแบบใหม่ที่รัชกาลที่ 4 ทรงโปรดมาแต่ครั้งทรงผนวชแล้ว เช่น เมื่อครั้งทรงพบกับนางแมตทูน (น่าจะหมายถึงภรรยาของสตีเฟน แมตตูน (Stephen Mattoon พ.ศ. 2359-2432) มิชชันนารีนิกายโปรแตสแตนท์) ความว่า

“พระองค์ทรงรู้สึกสนพระทัยในภาพต้นไม้ที่ข้าพเจ้าวาดด้วยดินสออย่างประณีตตอนที่อยู่อเมริกาและแต่งเกลาตอนท้ายอย่างงดงามโดยอาจารย์ที่มีฝีมือของข้าพเจ้า ภาพนี้แขวนอยู่บนผนังไม้สักสีเข้มในห้องรับแขกของพวกเรา ดูเหมือนพระองค์ทรงแปลกพระทัยว่าด้วยมือและดินสอเท่านั้นก็สามารถวาดรูปออกมาได้ราวกับภาพแกะ

[6] ภาพตอนตรัสรู้อย่างปราศจากกองทัพมาร และพระแม่ธรณีย่อมเกี่ยวข้องกับข้อมูลจากพระไตรปิฎก แต่บทความนี้จะไม่อภิปรายในประเด็นนี้ซึ่งมีเนื้อหาอันควรแยกกล่าวเป็นการเฉพาะ อีกทั้งไม่ว่าจะตีความเหตุการณ์ตอนตรัสรู้ด้วย ภาพที่ปรากฏกองทัพมารหรือด้วยภาพตรัสรู้เพียงลำพัง (ดูเพิ่มเติมใน อิสรา 2549 , 43-44) ก็กล่าวได้ว่าทั้ง 2 ภาพ แม้จะต่างกันแต่ก็ยอมรับเป้าหมายที่การตรัสรู้ได้อันเป็นโลกุตรธรรมเสมือนกัน

**ภาพที่ 11** ภาพอุปมาธรรมในอุโบสถวัดบวรนิเวศ อุปมาว่าพระพุทธเจ้า คือ แพทย์ผ่านรูปสัญลักษณ์ความชำนาญทางการแพทย์แบบตะวันตกของมิชชันนารี อุปมากิเลส (โลภะ โทสะ โมหะ) คือ โรค แลเห็นอาคารด้านบนที่เขียนภาพแสดงทัศนียวิทยาให้อาคารมีความลึก (© Surachai Jongjitngam 2004)

**ภาพที่ 12** การเขียนภาพกลางคืน จิตรกรรมในหอพระไตรปิฎก วัดบวรนิเวศวิหาร (© Surachai Jongjitngam 2016)

สลักที่งดงาม” (ชาวสยามและลาวในสายตามิชชันนารีชาวอเมริกัน 2557, 257-258)

ฉะนั้น อิทธิพลศิลปะตะวันตกที่ปรากฏในจิตรกรรมที่ทำการศึกษานอกจากจะเป็นการยอมรับแนวคิดเรื่องความเป็นจริงเชิงประจักษ์และอิทธิพลศิลปะตะวันตกแล้ว ย่อมมีความหมายถึงการแสดงออกซึ่งความซิวิไลซ์ตามรสนิยมที่ทรงโปรดไปพร้อมๆ กันด้วย (ภาพที่ 11, 12)

คำถามสำคัญ คือ เมื่อปรับเปลี่ยนให้เรื่องราวทางพุทธศาสนามาอยู่ในคติจักรวาลแบบวิทยาศาสตร์แล้ว จิตรกรรมในรูปแบบใหม่เหล่านั้นยังคงรักษาเป้าหมายของพุทธศาสนา คือ นิพพานและพุทธธรรมที่สำคัญของพุทธศาสนาไว้ได้หรือไม่

คำตอบที่ได้จากการวิเคราะห์ คือ ในทัศนะของรัชกาลที่ 4 เราสามารถสื่อสารสาระสำคัญของพุทธศาสนา คือ มรรค ผล นิพพาน หนทางไปสู่นิพพาน และอริยสัจ 4 ได้โดยไม่จำเป็นต้องอธิบายพุทธธรรมเหล่านั้นผ่านจักรวาลแบบไตรภูมิดังในอดีตเลย กล่าวตามลำดับ คือ

จิตรกรรมภาพอุปมาธรรมในอุโบสถวัดบรมนิวาสและวัดบวรนิเวศวิหาร มีทัศนะว่าธรรมชาติของมนุษย์มีความทุกข์อยู่ และจิตรกรรมก็ชี้ประเด็นนี้โดยเทียบความทุกข์ (ทางใจ) กับบทอุปมาของความเจ็บป่วยไม่สบาย

ทางกายอยู่เป็นจำนวนมาก เช่น ตาบอด เจ็บป่วยหรือถูกลูกศรอาบยาพิษเจ็บปวด (ประชุมศิลาจารึก ภาคที่ 6 ตอนที่ 1 2517, 45, 46) การกล่าวถึง “ทุกข์” เป็นอย่างแรกย่อมแสดงถึงความเข้าใจหลักพุทธธรรม เพราะทุกข์ คือ ธรรมะข้อที่ 1 ในอริยสัจ 4 ที่มนุษย์จะต้องรู้เสียก่อนเมื่อเกิดขึ้นแล้วก็ย่อมมีทุกขเวทนาอันเป็นความไม่สบายใจ (พระพรหมคุณาภรณ์ 2557ก, 135)

**ภาพที่ 13** ภาพภิกษุกำลังพิจารณาอุสุภะ จิตรกรรมในอุโบสถวัดโสมนัสวิหาร
(© Surachai Jongjitngam 2016)

สถานที่ (space) ที่จะมีทุกข์ให้มนุษย์ได้พบนั้น หากถือตามคติจักรวาลแบบไตรภูมิก็มีเพียงชมพูทวีปเท่านั้น แต่ในฐานะที่จิตรกรรมให้ความสำคัญแก่แนวคิดจักรวาลวิทยาแบบวิทยาศาสตร์จึงเท่ากับเป็นการแสดงให้เห็นว่าดาวเคราะห์โลกที่มนุษย์อาศัยอยู่ตามความคิดแบบวิทยาศาสตร์ ก็ยังเป็นดินแดนที่มนุษย์ต้องเผชิญความทุกข์ตามกฎไตรลักษณ์และอริยสัจ 4 อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้เช่นกัน และเนื่องจากจิตรกรรมแห่งอื่นๆ ที่เหลือล้วนไม่ให้ความสำคัญแก่คติจักรวาลแบบไตรภูมิ ฉะนั้น จึงอนุมานได้ว่าน่าจะมีทัศนะคติในเรื่องดังกล่าวไม่ต่างกันนัก เช่น ในจิตรกรรมการพิจารณาอุสุภะในอุโบสถวัดโสมนัสวิหารก็ล้วนสามารถเพ่งดูสภาวะทุกข์เช่นนั้นได้ในโลกตามข้อเท็จจริง (fact) โดยมิต้องอยู่ในชมพูทวีปแต่อย่างใด (ภาพที่ 13)

ภาพพุทธประวัติในจิตรกรรมอุโบสถวัดกันมาตุยาราม การเห็น “ทุกข์” ผ่านเทวทูตอันได้แก่ คนเจ็บ คนแก่ และคนตายของเจ้าชายสิทธัตถะอันเป็นสาเหตุที่ทำให้ออกผนวช แม้จิตรกรรมในส่วนนี้จะมีเนื้อหามาจากคัมภีร์ปฐมสมโพธิกถา (ปรมานุชิตชิโนรส 2539, 52-63) แต่ทว่าเมื่อนำเรื่องดังกล่าวมาเขียนไว้ในบริบทที่ปราศจากภาพฉากจักรวาลตามคติไตรภูมิ จึงเท่ากับเป็นการนำเสนอว่ามนุษย์สามารถเห็นความทุกข์ (ในไตรลักษณ์) ได้ในโลกได้โดยมิต้องอ้างอิงอยู่กับคติจักรวาลแบบไตรภูมิไปด้วยโดยปริยาย

เมื่อทราบทุกข์แล้วก็พึงหาสาเหตุแห่งทุกข์ คือ สมุทัยอันเป็นธรรมะข้อที่ 2 ในอริยสัจ 4 ว่าทุกข์เกิดจากสิ่งใด โดยจิตรกรรมภาพอุปมาธรรมในวัดบรมนิวาส กล่าวว่าสาเหตุแห่งทุกข์เกิดจาก “อวิชชาทั้ง 8” “ราคะ โทสะ โมหะ” (ประชุมศิลาจารึก ภาคที่ 6 ตอนที่ 1 2517, 39) จิตรกรรมภาพอุปมาวัดบวรนิเวศวิหารจารึกกล่าวว่า ทุกข์เกิดจากเกิดจาก “กิเลส อนุสัย” “ทิฏฐิ” “ความยึดมั่นถือมั่นเห็นในสิ่งที่ผิด” (วิไลรัตน์ 2559, 50)

ความหมายของอวิชชาทั้ง 8 ประกอบด้วย “4 ข้อแรก คือ ความไม่รู้อริยสัจ 4 แต่ละอย่าง (ไม่รู้ทุกข์ ไม่รู้เหตุเกิดแห่งทุกข์ ไม่รู้ความดับทุกข์ ไม่รู้ทางให้ถึงความดับทุกข์) 5. ไม่รู้อดีต 6. ไม่รู้อนาคต 7. ไม่รู้ทั้งอดีตทั้งอนาคต 8. ไม่รู้ปฏิจจสมุปบาท” (พระพรหมคุณาภรณ์ 2557ก, 521) ส่วน “ราคะ โทสะ โมหะ” มีความหมายโดยสรุปว่า ความกำหนัด, ความติดใจ, ติดใครในอารมณ์ คิดประทุษร้าย และความหลงอันจัดอยู่ในอกุศลมูล 3 อันเป็นรากเหง้าของอกุศล ต้นเหตุของความชั่ว (พระพรหมคุณาภรณ์ 2557ก, 140, 326, 340) ส่วน “อนุสัย” มีความหมายครอบคลุมกิเลส และทิฏฐิหมายถึง กิเลสที่แฝงอยู่ในสันดาน มี 7 ข้อ ตัวอย่างเช่น กามราคะ ความกำหนัดในกาม ทิฏฐิ ความเห็นผิด วิจิกิจฉา ความลังเลสงสัย และอวิชชา ความไม่รู้จริง (พระพรหมคุณาภรณ์ 2557ก, 22, 497)

โดยจิตรกรรมภาพอุปมาธรรมทุกผนังยังกำหนดเป้าหมายสูงสุดไว้ที่พระนิพพาน เช่น จารึกจิตรกรรมบทอุปมาการเดินเรือข้ามห้วงสมุทรระบุว่า “ลงเรือข้ามไปถึงฝั่งสารานได้เหมือนพระอริยเจ้าได้ประฏิบัติชอบแล้วได้มรรคผลข้ามถึงฝั่งสารานครีพระนิพพาน” (ประชุมศิลาจารึก ภาคที่ 6 ตอนที่ 1 2517, 41) (ภาพที่ 5)

การกำหนดนิพพานเป็นเป้าหมายจึงย่อมสอดคล้องกับนิโรธอันเป็นธรรมะข้อที่ 3 ในอริยสัจ 4 ซึ่งมีความหมายว่า “ความดับทุกข์ คือดับตัณหาได้สิ้นเชิง ภาวะปลอดทุกข์เพราะไม่มีทุกข์ที่จะเกิดขึ้นได้ หมายถึงพระนิพพาน” (พระพรหมคุณาภรณ์ 2557ก, 140, 168, 326, 340) และย่อมเป็นการยอมรับอุดมคติของการเป็นมนุษย์ คือ การตรัสรู้ได้ จารึกในจิตรกรรมบทอุปมาพระพุทธเจ้า คือ เมฆฝนในจิตรกรรมวัดบรมนิวาสได้ระบุเพิ่มว่าเป็นอริยมรรค และอริยผล ดังนี้ “พระสงฆ์ผู้ถึงความเจริญอริยมรรคอริยผลเพราะพระธรรมนั้น” (ประชุมศิลาจารึก ภาคที่ 6 ตอนที่ 1 2517, 48) (ภาพที่ 6)

คำว่า “อริยมรรค” มีความหมายว่า “ญาณอันให้สำเร็จความเป็นพระอริยะมี 4 คือ โสดาปัตติมรรค สกทาคามิมรรค อนาคามิมรรค และอรหัตตมรรค” (พระพรหมคุณาภรณ์ 2557ก, 519) ส่วนคำว่า “อริยผล” มีความหมายว่า “ผลอันประเสริฐ มี 4 ชั้น คือ โสดาปัตติผล สกทาคามิผล อนาคามิผล และอรหัตตผล” ฉะนั้น คำว่าอริยมรรค อริยผลในจิตรกรรมจึงเป็นการใช้ในความหมายว่าพระสงฆ์ผู้ปฏิบัติตามพระธรรมของพระพุทธองค์สำเร็จย่อมเป็นพระอริยบุคคล เมื่อเป็นเช่นนี้พระธรรมในจารึกจิตรกรรมภาพอุปมาธรรมจึงมีความหมายเทียบเคียงได้กับ “มรรค 4” “ผล 4” และ “นิพพาน 1” (พระพรหมคุณาภรณ์ 2557ก, 299, 519, 251) ได้เช่นกัน

แม้จิตรกรรมภาพอุปมาธรรมจะไม่กล่าวแจกแจงหลักมรรคมีองค์ 8 ในอริยสัจ 4 อย่างเป็นระบบ แต่ความในจารึกก็ย่อมมีความหมายครอบคลุมมรรคมีองค์ 8 ไปด้วยโดยปริยาย เช่น การเห็นชอบในพระธรรมย่อมจัดเป็นสัมมาทิฏฐิได้ และทรงย้ำให้มนุษย์ปฏิบัติตามหลักไตรสิกขา (ศีล สมาธิ ปัญญา) ดังจารึกในจิตรกรรมวัดบรมนิวาส

ว่า “พระอริยสงฆ์ของพระพุทธองค์ ซึ่งทรงไตรสิกขา และประกาศพระพุทธศาสนาให้แก่ประชุมชน ได้ปฏิบัติเพื่อความสุข” (ประชุมศิลาจารึก ภาคที่ 6 ตอนที่ 1 2517, 50)

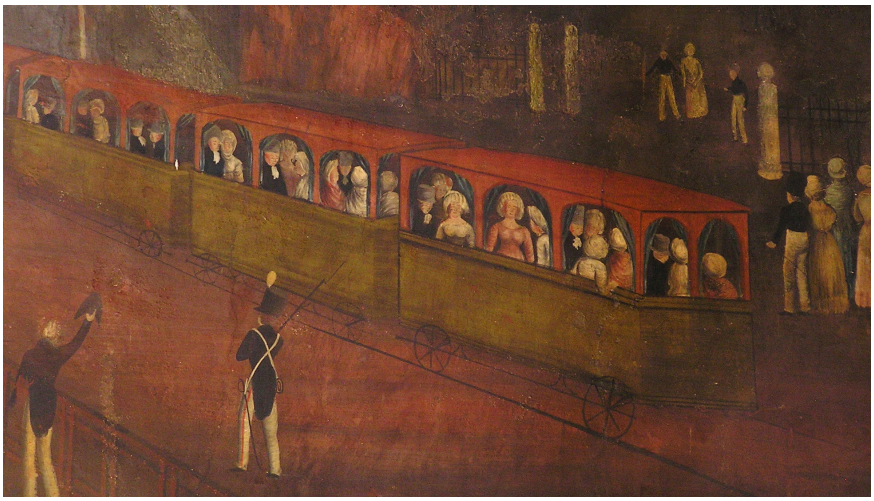
ส่วนจิตรกรรมพุทธประวัติในวัดกันมาตุยารามส่วนใหญ่ใช้ข้อมูลหลักจากคัมภีร์ปฐมสมโพธิกถา (ยกเว้นบางตอน เช่น ตอนตรัสรู้ และเสวยวิมุติสุข) จึงย่อมปรากฏพุทธธรรมข้างต้นโดยตลอดเนื้อเรื่องอยู่แล้ว ข้อมูลทั้งหมดแสดงให้เห็นว่าพุทธธรรมพื้นฐานที่ปรากฏในจิตรกรรมโดยเฉพาะอย่างยิ่งวัดบรมนิวาสและวัดบวรนิเวศวิหารที่รัชกาลที่ 4 ทรงกำกับการเขียนอย่างใกล้ชิด แม้จะอยู่ภายใต้จักรวาลวิทยาแบบวิทยาศาสตร์ แต่ยังคงแสดงหลักพื้นฐานของพุทธศาสนานิกายเถรวาทชัดเจน ได้แก่ การให้ความสำคัญกับทุกข์ในอริยสัจ 4 เป็นสิ่งแรก กล่าวถึงสมุทัย คือ สาเหตุที่ทำให้เกิดทุกข์ กล่าวถึงนิโรธ คือ พระนิพพานโดยใช้ “พระธรรม” ในฐานะของมรรค อีกทั้งบทอุปมาทุกภาพยังมีโครงเรื่องในการอุปมาเหมือนกัน 3 สิ่ง คือ พระพุทธเจ้า พระธรรม และพระสงฆ์นั้นก็ย่อมหมายถึงพระรัตนตรัยในพุทธศาสนา (วิไลรัตน์ 2559, 39)

ดังนั้น จึงเห็นได้ว่าพุทธธรรมในจิตรกรรมไม่ได้แตกต่างอันใดเลยกับพุทธธรรมของสงฆ์มหานิกายที่มีอยู่ในขณะนั้น และจิตรกรรมแบบประเพณีที่มีมาก่อนซึ่งเขียนพุทธประวัติและทศชาติชาดกก็ปรากฏภาพหรือสัญลักษณ์ของพุทธธรรมเช่นนั้นครบถ้วนอยู่ก่อนแล้ว แม้แต่ในกลุ่มภาพปริศนาธรรม เช่น จิตรกรรมวัดโพธิ์บางโอ (ภาพที่ 14) ศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นก็ปรากฏภาพเขียนบทอุปมาธรรมะต่างๆ เช่น กิเลส อันได้แก่ โลภะ โทสะ

**ภาพที่ 14** (ซ้ายและขวา) จิตรกรรมภาพอุปมาธรรมศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นในอุโบสถวัดโพธิ์บางโอ นนทบุรี ความในจารึกที่กำกับภาพทำให้ทราบว่าแสดงภาพโลภะ โทสะ และโมหะ ผ่านรูปของโจร 3 คน โดยภาพขวาเป็นบุคคลที่พยายามหนีออกจากกิเลส ทั้งหมดแสดงผ่านตัวภาพที่แต่งกายแบบไทย (© Surachai Jongjitngam 2004)

**ภาพที่ 15** ภาพอุปมาธรรมไม่ใช่สิ่งใหม่ในจิตรกรรมไทย แต่มีมาก่อนหน้ารัชกาลที่ 4 แล้ว เช่น การใช้ภาพเรือในภาพอุปมาธรรมในสมุดข่อยฉบับที่ตีพิมพ์โดยท่านพุทธทาสภิกขุ (เอื้อเฟื้อภาพโดยเจ้าเพ็ญฉาย สิโรรส)

โมหะ หรือจิตรกรรมภาพปริศนาธรรมในสมุดข่อยก็ปรากฏบทอุปมาเช่นนั้น แม้แต่การใช้ภาพเรือเป็นสัญลักษณ์ทางธรรมก็ปรากฏเช่นกัน (พุทธทาสภิกขุ 2511, 88, 14-107) (ภาพที่ 15) แต่ความแตกต่าง คือ ภาพอุปมาธรรมของรัชกาลที่ 4 สามารถสื่อสารพุทธธรรมของพุทธศาสนาผ่านรูปสัญลักษณ์ในแบบใหม่ กล่าวคือ การเขียนภาพเมืองเป็นแบบตะวันตกทั้งหมด พร้อมอุปมาเป็นเมืองอันทันสมัย ว่า “เมืองเหมือนพุทธวัจนะอันเป็นพระไตรปิฎก” รถไฟในภาพก็อุปมาว่า “รถเปรียบเหมือนข้อสัมมาปฏิบัติ”



**ภาพที่ 16** ภาพรถ (รถไฟ) ในจิตรกรรมวัดบรมนิวาส เป็นหนึ่งของตัวอย่างสัญลักษณ์ที่แสดงความ “ซิวิไลซ์” (© Surachai Jongjitngam 2004)

(ภาพที่ 16) พระธรรมเปรียบเสมือนยาว่า “พระธรรมเทศนาเหมือนสัพยาเครื่องบำบัดโรค” ซึ่งในภาพย่อมเป็นยาจากวิทยาศาสตร์ เปรียบพระธรรมเป็นเรือ ว่า “เรือเหมือนข้อปฏิบัติที่พระพุทธเจ้าแสดงนั้น” เป็นเรือแบบตะวันตก มิใช่สำเภาจีนที่พบทั่วไปในจิตรกรรมไทย แม้แต่ประตูเมืองยังต้องมีเครื่องจักรว่า “ประตูเมืองมีเครื่องหมุนรอบ” (ประชุมศิลาจารึก ภาคที่ 6 ตอนที่ 1 2517, 50) “รถไฟ” “ตึก” “เรือ” “ยา” “หมอ” “เครื่องหมุนรอบ” (เครื่องจักร) รวมทั้งรูปสัญลักษณ์อื่นในจิตรกรรม จึงล้วนเป็นภาพลักษณ์ของความเจริญสมัยใหม่อันซิวิไลซ์ที่เป็นผลผลิตของการปฏิวัติอุตสาหกรรมและวิทยาศาสตร์ทั้งสิ้น

ฉะนั้น แม้ว่าบทอุปมาในจิตรกรรมเหล่านั้นจะเป็นข้ออุปมาที่มีรากฐานอยู่แต่เดิมแล้วในพระไตรปิฎก (วิไลรัตน์ 2559, 31-33, 55-178) แต่รัชกาลที่ 4 ก็แสดงบทอุปมานั้นด้วยสัญลักษณ์ที่สื่อสารได้กับผู้คนในโลกทัศน์แบบใหม่หรือสมัยใหม่ได้อย่างแตกต่างและทันสมัย แสดงให้เห็นว่าพุทธธรรมสามารถทำความเข้าใจได้ภายใต้กรอบแนวคิดของการใช้เหตุผล (rational) และตรรกะ (logic) มีความสมเหตุสมผล (valid) ในตัวเอง เช่น มนุษย์ย่อมมีความทุกข์ สาเหตุที่ทำให้เกิดทุกข์มาจากความหลงผิด (กิเลส) หากสามารถขจัดสาเหตุที่ทำให้เกิดทุกข์ได้ (โดยใช้พระธรรม) ก็ย่อมหมดทุกข์ (นิพพาน) แม้ว่าจิตรกรรมที่เคยมีอยู่เดิมจะปรากฏระบบตรรกะหรือเหตุผลที่สามารถอธิบายธรรมะเช่นนั้นได้อยู่ก่อนแล้ว แต่รัชกาลที่ 4 นั้นสามารถสื่อสารพระธรรมด้วยรูปสัญลักษณ์แบบใหม่กับผู้คนในโลกทัศน์สมัยใหม่ซึ่งเคยชินกับการใช้เหตุผลผ่านรูปสัญลักษณ์ที่ตนคุ้นเคย นับว่าเป็นสัมฤทธิผลที่จิตรกรรมไทยแบบประเพณีในอดีตไม่เคยกระทำได้มาก่อน ทั้งยังเป็นการอธิบายพุทธธรรมโดยไม่ต้องอ้างอิงปาฏิหาริย์ ปรากฏการณ์เช่นนี้นับว่าเป็นพัฒนาการทางความคิดแบบใหม่ที่ไม่เคยปรากฏมาก่อนในพุทธศาสนาและจิตรกรรมไทย

นอกจากนั้น ยังเป็นการตอบโต้ศาสนาคริสต์ที่ได้วิพากษ์โจมตีพุทธศาสนาในช่วงรัชกาลที่ 3-4 (เช่น วิไลรัตน์ 2559, 14, 16, 57-154) โดยแสดงให้เห็นว่าแม้จะอยู่ในยุคสมัยใหม่แต่พุทธศาสนาที่มีอายุมาแล้วสองพันกว่าปีก็ยังเป็นภูมิปัญญาที่มีค่าและมีความทันสมัย

ดังนั้น ความก้าวหน้าสำคัญที่สุดของประวัติความคิดพุทธศาสนาที่นำโดยธรรมยุติกนิกายอันแสดงผ่านจิตรกรรม คือ สามารถสื่อสารหลักธรรมสำคัญของพุทธศาสนาได้โดยไม่ต้องอธิบายผ่านจักรวาลวิทยาแบบไตรภูมิดังในอดีต แต่สามารถสื่อสารพุทธธรรมผ่านจักรวาลวิทยาแบบวิทยาศาสตร์ นับว่าเป็นปรากฏการณ์ที่ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อนในประวัติของพุทธศาสนาในประเทศไทย และการปรับเปลี่ยนดังกล่าวตามทัศนะของรัชกาลที่ 4 ก็เป็นความก้าวหน้าและเป็นสิ่งที่ดี เพราะทำให้พุทธศาสนามีความ “ซิวิไลซ์” หรือทันสมัยสามารถสื่อสารเข้าใจได้อย่างมีเหตุผลกับผู้คนในโลกทัศน์สมัยใหม่

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าจิตรกรรมที่ปฏิรูปใหม่ตามพระราชดำริของรัชกาลที่ 4 จะยอมรับเป้าหมายและพุทธธรรมหลักของพุทธศาสนาอันได้แก่ นิพพาน ไตรลักษณ์ และอริยสัจ 4 อันจัดเป็นธรรมะในระดับ “โลกุตรธรรม” แต่ข้อควรพิจารณา คือ โลกุตรธรรมที่ปรากฏในจิตรกรรมแบบใหม่กับจิตรกรรมแบบประเพณีที่มีมาแต่เดิมแตกต่างกันอย่างไร และปรากฏชัดเจนเทียบเท่ากันหรือไม่ ซึ่งจะอภิปรายประเด็นดังกล่าวในหัวข้อถัดไป

**5.2 แนวคิดเรื่องโลกุตรธรรมและโลกียธรรมในจิตรกรรมฝาผนัง**

พระอภิธรรมปิฎก ธัมมสังคณีให้ความหมายคำว่าโลกุตระว่า “มรรค ผลของมรรคที่ไม่นับเนื่องในวัฏฏทุกข์ และธาตุที่ปัจจัยไม่ปรุงแต่งสภาวธรรมเหล่านี้ชื่อว่าเป็นโลกุตตระ” (พระไตรปิฎก เล่มที่ 34 2539, 279) อรรถกถาธรรมทายาทสูตรขยายความว่า “โลกุตตรธรรมทั้ง 9 อย่างซึ่งแยกประเภทเป็นมรรค (4) ผล (4) และนิพพาน (1)” (พระสูตรและอรรถกถาแปล มัชฌิมนิกาย มูลปัณาสก์ เล่มที่ 1 ภาคที่ 1 2526, 214) “มรรค 4” ในที่นี้มิใช่มรรคในอริยสัจ 4 (มรรคมีองค์ 8) แต่เป็นมรรค 4 ที่มีความหมายว่า “ทางอันให้ถึงความเป็นอริยบุคคลแต่ละขั้น, ญาณที่ทำให้ละสังโยชน์ได้ขาด เป็นชื่อแห่งโลกุตตรธรรมคู่กับผล มี 4 ชั้น คือ โสดาปัตติมรรค 1 สกทาคามิมรรค 1 อนาคามิมรรค 1 อรหัตตมรรค โดยมรรค 4 จะปรากฏควบคู่กับ “ผล 4” คือ “ชื่อแห่งโลกุตตรธรรมคู่กับมรรค และเป็นผลแห่งมรรค มี 1 ชั้น คือ โสดาปัตติผล 1 สกทาคามิผล 1 อนาคามิผล 1 อรหัตตผล 1” (พระพรหมคุณาภรณ์ 2557ก, 299, 251)

ฉะนั้น ธรรมะสำหรับการบรรลุโลกุตระจึงจัดเป็นปรมัตถธรรม ดังอรรถกถาสุมังคลเถราปทานขยายความว่าหมายถึงพระนิพพาน ดังนี้ “เห็นแจ้งซึ่งปรมัตถธรรม ได้แก่ พระนิพพาน” (พระสูตรและอรรถกถาแปล ขุททกนิกาย อปทาน เล่มที่ 8 ภาคที่ 2 2526, 385) อรรถกถาวัจฉปาลเถรคาถากล่าวว่า “พระโยคาวจรยกสังขารขึ้นสู่ไตรลักษณ์มีความเป็นของไม่เที่ยงเป็นต้นแล้วเห็นเนื้อความในธรรมมีอริยสัจและปฏิจจสมุปบาท” (พระสูตรและอรรถกถาแปล ขุททกนิกาย เถรคาถา เล่มที่ 2 ภาคที่ 3 ตอนที่ 1 2526, 357)

กล่าวอย่างง่ายที่สุดหลักเกณฑ์ที่ใช้จำแนกว่าจิตรกรรมแห่งใดปรากฏแนวคิดเรื่องโลกุตรธรรมหรือไม่นั้น ให้พิจารณาว่าจิตรกรรมต้องแสดงเป้าหมายพระนิพพาน รวมทั้งต้องปรากฏแนวคิดเรื่องไตรลักษณ์ (หรือปฏิจจสมุปบาท) และอริยสัจ 4 “โดยตรงอย่างชัดเจน” เท่านั้น

จากหลักเกณฑ์ข้างต้น ภาพประวัติพระพุทธเจ้า 7 องค์ตามที่ปรากฏนามในมหาปทานสูตร และอาฏานาฏิยสูตรในอุโบสถวัดชุมพลนิกายาราม (ภาพที่ 17) พุทธประวัติในจิตรกรรมอุโบสถวัดกันมาตุยาราม (ภาพที่ 9) และวัดโสมนัสวิหาร (ภาพที่ 10) ย่อมยอมรับโลกุตรธรรมอันมีนิพพานเป็นเป้าหมายชัดเจนโดยแสดงผ่านภาพการตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า (แม้ว่าจะแสดงภาพตรัสรู้อย่างปราศจากกองทัพมารก็ตาม) และแสดงไตรลักษณ์รวมทั้งอริยสัจ 4 โดยผ่านภาพการเห็นเทวทูตทั้ง 4 และการออกผนวช

ส่วนภาพอุปมาธรรมในอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร ซึ่งคล้ายกับวัดบรมนิวาส ตัวอย่างจารึกในวัดบรมนิวาสระบุชัดว่า “พระสงฆ์ผู้ถึงความเจริญอริยมรรคอริยผลเพราะพระธรรมนั้น” (ประชุมศิลาจารึก ภาคที่ 6 ตอนที่ 1 2517, 48) จึงย่อมเป็นการยอมรับแนวคิดเรื่องมรรค 4 ผล 4 และนิพพาน 1 อันเป็นโลกุตรธรรมชัดเจน และจิตรกรรม

ภาพอุปมาธรรมทุกผนังก็กล่าวถึงไตรลักษณ์ และอริยสัจ 4 ผ่านบทอุปมาชัดเจน (ดูข้อ 5.1)

**ภาพที่ 17** ผนังด้านหลังพระประธานในอุโบสถวัดชุมพลนิกายาราม เขียนภาพประวัติพระวิปัสสี อันเป็นพระพุทธเจ้า 1 ใน 7 องค์ และในด้านบนสุดปรากฏรูปมงกุฎอันเป็นสัญลักษณ์ของรัชกาลที่ 4 (© Surachai Jongjitngam 2016)

ส่วนภาพการพิจารณาอุสุภะ (ซากศพ) ในจิตรกรรมในอุโบสถวัดโสมนัสวิหารที่มีเนื้อหากล่าวไว้ในคัมภีร์วิสุทธิมรรค (พัสวี 2552, 38) ย่อมแสดงความเข้าใจในเรื่องไตรลักษณ์ (อนิจจัง ทุกขัง อนัตตา) อันเป็นโลกุตรธรรม ส่วนภาพอุปมาธรรมในจิตรกรรมวัดมหาสมณารามแสดงภาวะไตรลักษณ์ผ่านภาพเรือนของคฤหัสถ์ที่ไฟไหม้ ซึ่งรัชกาลที่ 4 ก็เคยกล่าวถึงบทอุปมาเรื่องไฟไหม้ว่า “ร่างกายของสัตว์เปรียบเสมือนเรือนไฟไหม้” (จอมเกล้าเจ้าอยู่หัว 2547ก, 319) อนุมานได้ว่าชีวิตคฤหัสถ์ที่อยู่ท่ามกลางโลกียะก็สามารถหยั่งรู้ไตรลักษณ์อันเป็นธรรมะระดับโลกุตรธรรมได้ สอดคล้องกับแนวคิดว่าโลกียธรรมและโลกุตรธรรม แม้จะมีเป้าหมายต่างกันแต่ก็มีความสัมพันธ์กัน มนุษย์สามารถใช้โลกียธรรมเป็นพื้นฐานพัฒนายกตนให้เห็นธรรมในระดับโลกุตระได้ ดังความในอภิธรรมปิฎกกถาวัตถุว่า “โลกุตตระย่อมรู้ได้ด้วยญาณแม้อันเป็นโลกีย์ บัณฑิตพึงทราบเนื้อความทั้งปวง โดยสมควรอย่างนี้” (พระอภิธรรมปิฎก เล่มที่ 4 ภาคที่ 1 และอรรถกถา 2526, 569) เจ้าชายสิทธัตถะเป็นตัวอย่างอันดีก่อนออกผนวชก็ทรงใช้ชีวิตเป็นคฤหัสถ์อยู่ในโลกียสุขจนหยั่งรู้ไตรลักษณ์จึงออกผนวช

อย่างไรก็ตาม เนื้อเรื่องหลักของจิตรกรรมในอุโบสถวัดมหาพฤฒาราม (ภาพเรื่องธุดงควัตร 13) (ภาพที่ 18) การสังคายนาพระไตรปิฎกและพระพุทธโฆษาจารย์ไปลังกา ในอุโบสถวัดปทุมนาราม (ภาพสวรรค์ชั้นดาวดึงส์และวัตรปฏิบัติของสงฆ์) ในอุโบสถวัดเขมาภิรตาราม (ภาพเหล่าเทวดาเหาะมานมัสการพระพุทธเจ้า (ภาพที่ 19) แม้ว่าหลักธรรมต่างๆ ที่ปรากฏในจิตรกรรมเหล่านั้นย่อมเป็นปัจจัย “ทางอ้อม” ที่หนุนนำไปสู่นิพพานได้

**ภาพที่ 18** รายละเอียดของภาพอารัญญิกังคะ (ถือการอยู่ป่าเป็นวัตร) อาคารในภาพเขียนให้ปรากฏแสงและเงาใกล้เคียงกับข้อเท็จจริง จิตรกรรมระหว่างช่องหน้าต่างในอุโบสถวัดมหาพฤฒาราม (© Surachai Jongjitngam 2017)

**ภาพที่ 19** เทวดาจำนวนมากในจิตรกรรมอุโบสถวัดเขมาภิรตาราม นนทบุรี (© Surachai Jongjitngam 2016)

แต่หากเมื่อเปรียบเทียบกับจิตรกรรมในอดีตที่แทบทุกแห่ง ล้วนสื่อสารโลกุตรธรรม “โดยตรงอย่างชัดเจน” ผ่านภาพพุทธประวัติ และทศชาดก เมื่อเป็นเช่นนี้จิตรกรรมข้างต้นจึงไม่สามารถสื่อสารเนื้อหาสาระของโลกุตรธรรมได้ “โดยตรงอย่างชัดเจนและครบถ้วน” เทียบเท่ากับที่เคยปรากฏในจิตรกรรมแบบประเพณีที่มีมาก่อน[7] เพราะฉะนั้น หากพิจารณาในเชิงปริมาณจึงพบว่า 9 วัดที่ทำการศึกษาปรากฏแนวคิดเรื่องโลกุตรธรรม “โดยตรงอย่างชัดเจน” เพียง 6 วัด

นอกจากนั้น เมื่อย้อนกลับมาพิจารณารายละเอียดของจิตรกรรมกลุ่มที่แสดงแนวคิดโลกุตรธรรมก็พบว่าจิตรกรรมพุทธประวัติตอนตรัสรู้ของพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบันในอุโบสถวัดกันมาตุยาราม ในอุโบสถวัดโสมนัสวิหาร รวมทั้งภาพพระพุทธเจ้า 7 พระองค์ในวิหารวัดโสมนัสวิหารและในอุโบสถวัดชุมพลนิกายาราม แม้จะแสดงภาพพระพุทธเจ้าแต่ละองค์นั่งตรัสรู้เพียงลำพังใต้ต้นโพธิฤกษ์โดยตัดภาพกองทัพมารและพระแม่ธรณีออกแต่การปรากฏภาพพระพุทธเจ้าทรงนั่งตรัสรู้ก็ย่อมอนุมานได้ว่าจิตรกรรมข้างต้นยอมรับแนวคิดเรื่องโลกุตรธรรม

[7] ภาพวัตรปฏิบัติของสงฆ์ เช่น ภาพการลงอุโบสถกรรม ธุดงควัตร 13 ย่อมมีเป้าหมายเฉพาะเพื่อแสดงข้อบัญญัติของพระวินัย จึงไม่ได้มีเป้าหมายเพื่อสื่อสารโลกุตรธรรม “โดยตรง” ได้อย่าง “ชัดเจน และครบถ้วน” ส่วนภาพการสังคายนาพระไตรปิฎกย่อมมีเป้าหมายหลักที่การชำระพุทธศาสนาให้บริสุทธิ์ (และอาจเชื่อมโยงกับความบริสุทธิ์ของธรรมยุติกนิกาย) ภาพพระพุทธโฆษาจารย์ไปลังกาก็มุ่งเล่าประวัติการเดินทางและบ้านเมืองในลังกา ภาพทั้งหมดนั้นจึงย่อมไม่แสดงแนวคิดเรื่องไตรลักษณ์และอริยสัจ 4 ได้อย่าง “ชัดเจนโดยตรง” ส่วนภาพเทวโลกชั้นดาวดึงส์ในอุโบสถวัดปทุมวนารามก็แสดงถึงโลกียธรรมดังจะอธิบายต่อไป

แต่อย่างไรก็ตามเมื่อพิจาณาการจัดผังของจิตรกรรมในอาคารจะพบว่าหากไม่นับจิตรกรรมในอุโบสถวัดชุมพลนิกายารามแล้ว จะเห็นได้ว่าจิตรกรรมที่แสดงเหตุการณ์ตรัสรู้ข้างต้นที่เหลืออีก 3 แห่ง คือ ในอุโบสถวัดกันมาตุยารามในอุโบสถและวิหารวัดโสมนัสวิหาร ล้วนไม่ให้ความสำคัญแก่เหตุการณ์ตอนประทับนั่งตรัสรู้ทั้งๆ ที่เหตุการณ์ที่ทรงตรัสรู้ได้บรรลุอาสวักขยญาณ (ขณะนั่งพิจารณาปฏิจจสมุปบาทโดยลำพัง) ตามที่ปรากฏในโพธิราชกุมารสูตรนั้นมีความสำคัญยิ่ง เพราะเป็นการทำให้พระโพธิสัตว์เป็นพระพุทธเจ้าอย่างสมบูรณ์ (พระไตรปิฎกเล่มที่ 13 2539, 405-407) แต่จิตรกรรมการนั่งตรัสรู้ธรรมข้างต้นกลับถูกจัดวางอย่างไม่โดดเด่น สังเกตได้จากการปรากฏเป็นเพียงภาพขนาดเล็กอยู่ด้านหลังพระประธานที่เกือบถูกบุษบกที่ประดิษฐานพระประธานบดบังสิ้น และเป็นเพียงเหตุการณ์เล่าเรื่องต่อเนื่องกันของพุทธประวัติโดยไม่ได้ขยายความสำคัญกับเหตุการณ์ตอนนี้เป็นพิเศษ

เมื่อเป็นเช่นนี้ย่อมทำให้จิตรกรรมข้างต้นปรากฏแนวคิดเรื่องโลกุตรธรรมในฐานะธรรมะอันนำไปสู่พระนิพพานได้ชัดเจนน้อยลง โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อเปรียบเทียบกับที่เคยปรากฏในจิตรกรรมแบบประเพณีที่มีมาก่อน

ภาพแสดงความหมายโลกุตรธรรมเช่นนั้นยังมีแนวคิดต่างไปจากจิตรกรรมแบบประเพณีที่มีมาก่อนอย่างสำคัญ คือ ตัวภาพจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีที่มีมาก่อนจะแสดงระดับของการสั่งสมบารมีหรือกรรมที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน คือ ตัวภาพระดับพระอริยบุคคล เช่น พระพุทธเจ้าจะปรากฏมหาปุริสลักษณะ (บางประการ) ชัดเจนเสมอ แต่จิตรกรรมภาพอุปมาธรรมในวัดบวรนิเวศวิหารและวัดบรมนิวาสนั้นบุคคลผู้อุปมาว่าเป็นพระพุทธเจ้าในทุกผนังไม่ปรากฏลักษณะใดที่ต่างจากบุคคลอื่นในภาพเรื่องกันเลย เมื่อเป็นเช่นนี้ย่อมทำให้แนวคิดเรื่อง “อริยมรรคและอริยผล” ซึ่งเป็นการทำกรรมสั่งสมมาแต่อดีตชาติที่เคยปรากฏผ่านรูปสัญลักษณ์ของตัวภาพในจิตรกรรมย่อมปรากฏความชัดเจนน้อยลง จึงย่อมอนุมานได้ว่าแนวคิดเรื่องกรรมในอดีตชาติที่ส่งผลต่อปัจจุบันย่อมมีความชัดเจนน้อยลง

การลดความชัดเจนของโลกุตรธรรมลงดังกล่าว สอดคล้องกับการเพิ่มสัดส่วนมากขึ้นของจิตรกรรมที่แสดงเนื้อหาโลกียธรรมซึ่งจะกล่าวในส่วนถัดจากนี้ โดยเริ่มจากนิยามแนวคิดโลกียธรรมของพุทธศาสนา จากนั้นจะอธิบายในส่วนของศิลปะตามลำดับ ดังนี้

ในโลกิยทุกะให้ความหมายคำว่าโลกียะว่า “สภาวธรรมที่เป็นกุศล อกุศล และอัพยากฤต ซึ่งเป็นอารมณ์ของอาสวะเป็นกามาวจร รูปาวจร และอรูปาวจร ได้แก่ รูปขันธ์ ฯลฯ วิญญาณขันธ์ สภาวธรรมเหล่านี้ชื่อว่าเป็นโลกิยะ” (พระไตรปิฎกเล่มที่ 34 2539, 279) คือ เป็นสภาวธรรมที่ยังนับเนื่องอยู่ในสังสารวัฏ ฉะนั้น โลกิยธรรมจึงหมายความว่า ธรรมอันเป็นวิสัยของโลก สภาวะเนื่องในโลก (พระพรหมคุณาภรณ์ 2557ก, 353) คือ ไม่ได้มุ่งไปที่นิพพาน แต่เป็นธรรมะสำหรับผู้ที่ยังใช้ชีวิตอยู่ในโลกิยภูมิโดยมีธรรมะขั้นพื้นฐานที่สุด ศีล 5 และหลักธรรมอื่นในกลุ่มโลกียธรรม เช่น ฆราวาสธรรม 4 คือ 1) สัจจะ (ความจริง เช่น ซื่อสัตย์ต่อกัน) 2) ทมะ (ความฝึกปรับปรุงตน เช่น รู้จักข่มใจ) 3) ขันติ (ความอดทน) 4) จาคะ (ความเสียสละ) (พระพรหมคุณาภรณ์ 2557ก, 54) หรือการให้ทาน

กล่าวอย่างง่ายที่สุด “โลกียธรรม” คือ ธรรมะสำหรับมนุษย์ที่ใช้ชีวิตในเพศคฤหัสถ์ (ผู้ครองเรือน) อันอยู่ในโลกียภูมิมิได้มีเป้าหมายมุ่งแสวงหานิพพาน จึงครอบคลุมความสุขในระดับโลกียะตั้งแต่มนุษยภูมิจนถึงเทวโลกบนสวรรค์ และหลักเกณฑ์ที่ใช้จำแนกว่าจิตรกรรมแห่งใดปรากฏแนวคิดเรื่องโลกียธรรมหรือไม่นั้น ให้พิจารณาว่าจิตรกรรมไม่ได้แสดงเป้าหมายของพระนิพพาน การตรัสรู้ และไม่ปรากฏธรรมะในระดับ “โลกุตระ” โดยเฉพาะอย่างยิ่ง “ไตรลักษณ์” และ “อริยสัจ 4” อย่างชัดเจน

จิตรกรรมที่แสดงแนวคิดเรื่องโลกียธรรมปรากฏทั้งในส่วนเทวโลกและมนุษยภูมิ ในส่วนเทวโลกแม้ว่ารัชกาลที่ 4 จะโปรดวิทยาศาสตร์และปฏิเสธคติจักรวาลแบบไตรภูมิดังที่ได้กล่าวไป แต่ในขณะเดียวกันพระองค์กลับไม่ตัดความเชื่อเรื่องเทวดาซึ่งไม่สามารถพิสูจน์ได้ด้วยวิทยาศาสตร์ ดังพระราชนิพนธ์ของพระองค์ก็มีการกล่าวถึงเทวดาต่างๆ อยู่ทั่วไปจำนวนมาก เช่น “เทวตาทิปัตติทานคาถา” เป็นคาถาบูชาเทวดา (จอมเกล้าเจ้าอยู่หัว 2547ข, 59) ทัศนคติเช่นนี้แสดงออกผ่านจิตรกรรมด้วย เช่น จิตรกรรมในอุโบสถวัดเขมาภิรตาราม (ภาพที่ 19) ถึงกับเขียนภาพเทวดาที่เสวยผลการทำกรรมดีในเทวโลกซึ่งยังคงอยู่ในโลกียภูมิเหาะมานมัสการพระพุทธเจ้า (พระประธาน) เต็มผนังด้านบน 4 ด้าน

ภาพเทวดาจำนวนมากเช่นนี้ต่างจากที่เคยปรากฏในภาพเทพชุมนุมอันนิยมมาก่อนในจิตรกรรมแบบประเพณีของศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่มักเขียนเรียงเป็นแถวเต็มผนังด้านข้าง 2 ด้านของพระประธาน คือ ภาพเทพชุมนุม ซึ่งอยู่ในบริบทร่วม (context) ที่สัมพันธ์กับจิตรกรรมอันแสดงโลกุตรธรรมภายในอาคารเดียวกันเสมอ ดังมักปรากฏการเขียนภาพพุทธประวัติตอนตรัสรู้อยู่ร่วมในอุโบสถเดียวกัน เช่น จิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถวัดราชสิทธาราม วัดดุสิดาราม และวัดสุวรรณาราม จึงย่อมทำให้เทวดาในภาพเทพชุมนุมในจิตรกรรมแบบประเพณีในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น มีความหมายเป็นเพียงองค์ประกอบหนึ่งของสังสารวัฏ ซึ่งมีพระนิพพานอันเป็นโลกุตระเป็นเป้าหมายสูงสุด แต่ทว่าความหมายเช่นนี้กลับไม่ปรากฏชัดเจนในจิตรกรรมวัดเขมาภิรตาราม เพราะว่าจิตรกรรมอื่นในอุโบสถวัดเขมาภิรตารามอันประกอบด้วยภาพเครื่องตั้งในศิลปะจีนบนผนังระหว่างช่องหน้าต่างและประตูย่อมไม่มีความหมายอันใดที่เชื่อมโยงกับโลกุตรธรรมได้อย่างชัดเจน[8]

การแสดงเทวโลกในความหมายที่คล้ายกันยังปรากฏในจิตรกรรมในอุโบสถวัดปทุมวนารามผนังเหนือขอบประตูและหน้าต่างทั้ง 4 ด้าน เขียนภาพเมืองสุทัสสนครพร้อมอุทยานบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ มีรายงานศึกษาชัดเจนแล้วว่า รัชกาลที่ 4 ทรงกำหนดเนื้อเรื่องที่มีวัตถุประสงค์เพื่อแสดงความงดงามของอุทยานบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์และต้องการเทียบเคียงกับอุทยานที่ทรงสร้างไว้ข้างวัดปทุมวนาราม (วัดปทุมวนารามราชวรวิหาร 2554, 197-227) อ้างที่มาจากจดหมายเหตุไม่ปรากฏ จ.ศ. พระราชกระแส, หมายเลขที่ 1365/6 (เนื้ออ่อน 2557, 169)

[8] แน่นอนว่าพระประธานปางมารวิชัยในอุโบสถย่อมแสดงความหมายของโลกุตรธรรมได้ และในเมื่อเทวดาในจิตรกรรมก็เหาะมาไหว้พระประธาน ฉะนั้น หากจะ “ตีความ” จิตรกรรมในวัดเขมาภิรตารามว่า มีความหมายร่วมถึง โลกุตรธรรมก็ย่อมได้เช่นกัน แต่อย่างไรก็ตามหากเปรียบเทียบกับจิตรกรรมแบบประเพณีที่กล่าวไปก็นับได้ว่าโลกุตรธรรมในจิตรกรรมวัดเขมาภิรตารามปรากฏโดยทางอ้อม (โดยมีความหมายร่วมกับปฏิมากรรม) และไม่ชัดเจนเมื่อเปรียบเทียบกับจิตรกรรมแบบประเพณีที่มีมาก่อนซึ่งปรากฏแนวคิดเรื่องนี้อย่างสมบูรณ์ในตัวจิตรกรรมเองโดยไม่ต้องพิจารณาร่วมกับปฏิมากรรมพระประธาน

เมื่อเป็นเช่นนี้ภาพของเทวดาและสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ในจิตรกรรมจึงไม่ได้มีความหมายที่เชื่อมโยงกับพุทธศาสนาหรือธรรมะในระดับ “โลกุตระ” อย่างชัดเจนดังภาพสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ในจิตรกรรมแบบประเพณีแต่เดิมที่ปรากฏในบริบทของจิตรกรรมพุทธประวัติภายในอาคารเดียวกัน ย่อมแสดงความหมายสัมพันธ์กับโลกุตรธรรมได้ชัดเจนโดยตรงกว่ากันมาก

ดังนั้น ข้อควรทำความเข้าใจ คือ แม้รัชกาลที่ 4 จะทรงปฏิเสธจักรวาลตามคติไตรภูมิและไม่ปรากฏการเขียนภาพจักรวาลแบบไตรภูมิ (ในลักษณะแผนผังจักรวาลที่แสดงองค์ประกอบต่างๆ ในกามภูมิ) แต่ด้วยเหตุที่พระองค์ยังทรงศรัทธาเทวดาอย่างยิ่งก็ยังทำให้ปรากฏภาพเขียนในส่วนที่เกี่ยวข้องกับเทวดาและเทวโลกอยู่ดังกล่าวไป แต่ทั้งนี้เทวโลกในจิตรกรรมรูปแบบใหม่นี้ก็ประจักษ์ชัดว่า แสดงธรรมะในระดับ “โลกียธรรม” เท่านั้นดังเหตุผลที่อภิปรายไปข้างต้น

ส่วนแนวคิดเรื่อง “โลกียธรรม” ที่ปรากฏในส่วนมนุษยภูมิ ปรากฏเด่นชัดเป็นจำนวนมาก เช่น จิตรกรรมอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหารเขียนภาพประเพณีทางศาสนา เช่น การทอดกฐินในเทศกาลออกพรรษา การเวียนเทียน การทำบุญ การอุปสมบท การรักษาศีลในวัดพระ การเข้าวัดฟังธรรม พุทธศาสนิกชนเดินเวียนเทียนในอาราม ภาพการบวชนาค การนั่งฟังธรรมในวัด การห่มผ้ารอบพระธาตุที่ประดิษฐานอยู่ภายในวัด ภาพการตระเตรียมภัตตาหาร และประเคนแก่พระภิกษุ (สมศักดิ์ 2551, 24-47) เนื้อเรื่องดังกล่าวนอกจากจะปรากฏในพระราชนิพนธ์ของรัชกาลที่ 4 แล้ว ยังมีความสำคัญในฐานะเป็นประเพณีที่พระองค์มีส่วนร่วมในพิธีด้วย (จอมเกล้าเจ้าอยู่หัว 2547ข, 225-223)

เนื้อเรื่องใหม่ที่ไม่เคยปรากฏนำมาเขียนจิตรกรรมเช่นนี้นอกจากจะแสดงถึงเรื่องราวตามข้อเท็จจริงที่อยู่ในประสบการณ์และการลดอิทธิปาฏิหาริย์ดังที่วิเคราะห์ไปแล้ว ด้านหลักธรรมในภาพเหล่านั้นล้วนเป็นเรื่องราวพุทธธรรมที่อยู่ในระดับ “โลกียธรรม” ทั้งสิ้น เห็นได้ชัดว่าการปฏิบัติต่างๆ ข้างต้นเน้นหลักธรรมในเรื่องของ “ทาน” และ “ศีล” เป็นหลัก โดยทานมีความหมายว่า “การให้, ยกมอบแก่ผู้อื่น, ให้ของที่ควรให้ แก่คนที่ควรให้ เพื่อประโยชน์แก่เขา, สละให้ปันสิ่งของของตนเพื่อประโยชน์แก่ผู้อื่น; สิ่งที่ให้, ทรัพย์สินสิ่งของที่มอบให้หรือแจกออกไป ทานมี 2 ประเภท คือ 1) อามิสทาน ให้สิ่งของ 2) ธรรมทานให้ธรรม” (พระพรหมคุณาภรณ์ 2557ก, 128) ภาพพุทธศาสนิกชนทำบุญทำทานที่ปรากฏในจิตรกรรมในอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหารจึงอาจจัดอยู่ในธรรมะเรื่อง “ทาน” และเนื่องจากเป็นภาพการทำบุญถวายสิ่งของเป็นส่วนใหญ่จึงจัดได้ว่าจิตรกรรมส่วนใหญ่เป็นส่วนของ “อามิสทาน”

ส่วนหลักธรรมข้อโลกียธรรมต่อมาที่ปรากฏในจิตรกรรมชัดเจน คือ ศีล มีความหมายว่าความประพฤติดีทางกายและวาจาให้เรียบร้อย ข้อปฏิบัติสำหรับควบคุมกาย และวาจาให้ตั้งอยู่ในความดีงาม การรักษาปกติตามระเบียบวินัย ปกติมารยาทที่ปราศจากโทษ ข้อปฏิบัติในการฝึกหัดกายวาจาให้ดียิ่งขึ้น

ความสุจริตทางกายวาจาและอาชีพในระดับพื้นฐานที่สุด คือ ศีล 5 (พระพรหมคุณาภรณ์ 2557ก, 392) ฉะนั้นภาพการเข้าวัดปฏิบัติธรรม ภาพการประกอบกิจตามพุทธประเพณีไทย เช่น เทศกาลออกพรรษา งานกฐิน การเวียนเทียนที่ปรากฏในจิตรกรรมอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหารดังที่กล่าวไปจึงครอบคลุมเรื่องการรักษาศีล

**ภาพที่ 20** จิตรกรรมระหว่างช่องหน้าต่างวัดบวรนิเวศวิหาร ภาพพุทธศาสนิกชนทำบุญไหว้พระธาตุในวัดโดยเป็นเจดีย์ทรงระฆัง ตามพระราชนิยมของรัชกาลที่ 4 และนิยมทั่วไปในวัดธรรมยุติกนิกาย (© Surachai Jongjitngam 2016)

ไปพร้อมกับการทำทานด้วยทั้งสิ้น (ภาพที่ 20)

ส่วนจิตรกรรมการนมัสการพระธาตุศักดิ์สิทธิ์และรอยพระพุทธบาทในอุโบสถวัดมหาสมณารามนั้น การปรากฏภาพขบวนชาวบ้านจำนวนมากไปยังสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ก็สะท้อนถึงการให้ทานและรักษาศีลอันเป็นกิจที่พุทธศาสนิกชนจะต้องทำเสมอเมื่อไปทำบุญ ณ พระธาตุและนมัสการรอยพระพุทธบาท

ข้อควรทำความเข้าใจ คือ แม้ว่าธรรมะในข้อ “ทาน” และ “ศีล” จะเป็นบารมีขั้นพื้นฐานของพระโพธิสัตว์ที่ต้องปฏิบัติ เช่น พญานาคภูริทัต (ภูริทัตชาดก-บำเพ็ญศีลบารมี) และพระเวสสันดร (เวสสันดรชาดก-บำเพ็ญทานบารมี) แต่ทานและศีลในทศชาติชาดกนั้นมีเป้าหมายที่ “ชัดเจน” ในการสั่งสมบารมีเพื่อเป็นพระพุทธเจ้า ดังมักพบภาพทศชาติชาดกร่วมกับพุทธประวัติเสมอ ฉะนั้น แนวคิดเรื่องทานและศีลที่เคยปรากฏในจิตรกรรมแบบประเพณีแต่เดิมจึงย่อมแสดงความหมายของ “โลกุตรธรรม” อย่าง “ชัดเจนโดยตรง” แต่ทว่าเนื้อหาของ “ทาน” และ “ศีล” ในจิตรกรรมตามพระราชดำริข้างต้นกลับไม่สามารถแสดงเป้าหมายของโลกุตรธรรมโดยตรงได้อย่างชัดเจน

เทียบเท่ากับที่เคยปรากฏในจิตรกรรมแบบประเพณี

นอกจากนั้น ยังพบว่าภาพจิตรกรรมบทอุปมาธรรม (อันมีความหมายเชิงโลกุตรธรรม) ในวัดบวรนิเวศวิหาร และวัดบรมนิวาสที่วิเคราะห์ไประบุชัดในทุกผนังว่าเป็นบทบาทการฝึกตนของ “ภิกษุ” โดยตรง ส่วนจิตรกรรมในผนังระหว่างช่องหน้าต่างในอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหารที่ปรากฏภาพประเพณีทางพุทธศาสนา เช่น ภาพประเพณีการอุปสมบท การทอดกฐินในอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร ก็ปรากฏชัดว่าเป็นกิจของ “คฤหัสถ์” เป็นหลัก ส่วนภาพเรื่องธุดงควัตร และการพิจารณาอสุภะที่ปรากฏในจิตรกรรมแห่งอื่นที่กล่าวไปก็ปรากฏชัดว่าแสดงออกในรูปแบบที่เป็นกิจของภิกษุมิใช่กิจของคฤหัสถ์

เมื่อเป็นเช่นนี้จึงทำให้แนวคิดพุทธศาสนาในจิตรกรรมย่อมแสดงให้เห็นว่าโลกุตรธรรมเป็นโลกของพระภิกษุ ส่วนโลกียธรรมเป็นโลกของคฤหัสถ์หรือฆราวาส การแบ่งแยกโลกุตรธรรม และโลกียธรรมอย่างเป็นอิสระจากกันเช่นนี้ไม่เคยปรากฏอย่างชัดเจนในจิตรกรรมแบบประเพณีที่มีมาก่อน อีกทั้งธรรมะในระดับโลกียธรรมก็ถูกให้ความสำคัญชัดเจนกว่าที่เคยปรากฏในจิตรกรรมแบบประเพณีที่มีมาก่อน แม้ว่าแนวคิดเช่นนี้จะปรากฏชัดเจนในจิตรกรรมไม่ครบทุกแห่งที่ทำการศึกษา แต่ก็แสดงให้เห็นว่ามีการให้ความสำคัญกับโลกกียธรรมในสัดส่วนที่สูงมากขึ้นกว่าจิตรกรรมแบบประเพณีที่มีมาแต่เดิม

องค์ความรู้เรื่องแนวคิดพุทธศาสนาของรัชกาลที่ 4 ที่ให้ความสำคัญกับธรรมะในระดับ “โลกียธรรม” มากขึ้น (แม้ว่าจะยอมรับโลกุตรธรรมอยู่) ไม่ได้เป็นเรื่องใหม่ในวงวิชาการ งานวิจัยด้าน “ประวัติศาสตร์“ และ “พุทธศาสนา” ที่วิจัยโดยใช้ “หลักฐานลายลักษณ์อักษร” ได้กล่าวถึงเรื่องนี้ไว้นานแล้ว ตัวอย่างชัดเจนในงานรุ่นหลัง คือ “พุทธศาสนาไทยในอนาคต แนวโน้มและทางออกจากวิกฤต” ของพระไพศาล วิสาโล เมื่อ พ.ศ. 2546 ได้ชี้ให้เห็นถึงการลดความสำคัญของ “โลกุตรธรรม” ลง และให้ความสำคัญกับ “โลกียธรรม” มากขึ้นของรัชกาลที่ 4” (พระไพศาล 2546, 6-31: บทที่ 1 จากโลกุตรธรรมสู่โลกิยธรรมและควรอ่านคำนำโดย นิธิ เอียวศรีวงศ์ หน้า 5-6) อย่างน้อยที่สุดการศึกษาแนวคิดพุทธศาสนาของรัชกาลที่ 4 โดยใช้ “หลักฐานศิลปกรรม” ในครั้งนี้ก็เป็นสิ่งที่สอบทานองค์ความรู้ทางพุทธศาสนาอย่างรอบด้านมากขึ้น

ส่วนจิตรกรรมอื่นอันควรถึง คือ ภาพวัตรปฏิบัติของสงฆ์ อันได้แก่ ธุดงควัตร 13 การเขียนภาพเนื้อสัตว์ 10 ชนิดที่ห้ามภิกษุฉันและผลไม้ 8 ชนิดที่ทรงมีพุทธานุญาตให้นำมาทำน้ำปานะได้ในจิตรกรรมวัดมหาพฤฒาราม วัดกันมาตุยารามและในอุโบสถวัดโสมนัสวิหาร (ภาพที่ 21, 22) ภาพวินัยกรรมเกี่ยวกับการใช้บาตร (ภาพที่ 7) การลงอุโบสถในจิตรกรรมอุโบสถวัดปทุมวนารามตามที่ได้กล่าวไปก็สอดคล้องกับแนวคิดของรัชกาลที่ 4 ที่ต้องการให้สงฆ์เคร่งครัดในพระวินัย (ศักดิ์ชัย 2556, 472) ทั้งยังปรากฏในวัดมหานิกายที่ได้รับอิทธิพลจากธรรมยุติกนิกาย เช่น วัดมหาพฤฒาราม

อนึ่ง การปรากฏจิตรกรรมนอกพุทธศาสนาอย่างเฉพาะเจาะจง คือ เรื่อง “ศรีธนญชัย” ในวิหารวัดปทุมวนาราม มีการศึกษาพบว่าเป็นการกำหนดเนื้อเรื่องภายใต้เงื่อนไขว่าวัดแห่งนี้มีพระพุทธรูปจากหัวเมืองในภาคตะวันออกเฉียงเหนือและเรื่องศรีธนญชัยก็เป็นนิทานพื้นบ้านที่นิยมในภูมิภาคนั้น ส่วนจิตรกรรมเรื่อง

**ภาพที่ 21** ภาพเนื้อสัตว์ 10 ชนิด ที่มีพุทธบัญญัติห้ามพระภิกษุฉันท์เป็นอาหาร ได้แก่ เนื้อมนุษย์ ช้าง ม้า สุนัข งู ราชสีห์ เสือโคร่ง เสือเหลือง หมี และเสือ จิตรกรรมบานประตูหน้าในอุโบสถวัดโสมนัสวิหาร และยังปรากฏในอุโบสถวัดกันมาตุยารามและวัดมหาพฤฒารามด้วย
(© Surachai Jongjitngam 2016)

**ภาพที่ 22** ภาพผลไม้ 8 ชนิดที่ทรงอนุญาตให้นำมาทำน้ำอัฏฐบานให้ภิกษุฉันได้ คือ น้ำมะม่วง น้ำหว้า น้ำกล้วยมีเมล็ด น้ำกล้วยไม่มีเมล็ด น้ำมะซาง น้ำลูกจันทน์หรือองุ่น น้ำเหง้าบัว และน้ำมะปรางหรือลิ้นจี่ จิตรกรรมบานหน้าต่างในอุโบสถวัดโสมนัสวิหาร และยังมีปรากฏในอุโบสถวัดกันมาตุยาราม และวัดมหาพฤฒารามด้วย
(© Surachai Jongjitngam 2016)

“อิเหนา” ในวิหารวัดโสมนัสวิหารก็พบว่าเป็นเรื่องที่พระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดีโปรด จึงอาจเป็นเหตุให้รัชกาลที่ 4 ทรงให้เขียนเรื่องอิเหนาเมื่อต้องการสร้างวัดเป็นที่ระลึกถึงพระนาง ทั้ง 2 กรณีแสดงให้เห็นว่า จิตรกรรมในศาสนาสถานถูกสร้างขึ้นด้วยเงื่อนไขใหม่ที่ต่างไปจากเดิม เพราะไม่ปรากฏความหมายที่เกี่ยวข้องกับปรัชญาทางพุทธศาสนาเช่นเดิม แต่เกี่ยวข้องโดยตรงกับผู้อุปถัมภ์และภูมิหลังของประวัติวัด (วิไลรัตน์ 2540, 131-132) ส่วนจิตรกรรมเรื่อง “ปัญจราชาภิเษก” ในวิหารวัดโสมนัสวิหารก็คล้ายคลึงกันด้วยว่าภาพการขึ้นครองราชย์แบบต่างๆ ของกษัตริย์ มีการศึกษาพบว่าเรื่องดังกล่าวน่าจะเป็นพระราชประสงค์ของรัชกาลที่ 4 ที่ต้องการแสดงสถานะของพระองค์ในฐานะกษัตริย์ (เนื้ออ่อน 2557, 152, 159) ฉะนั้น เมื่อจิตรกรรมแสดงความหมายที่เป็นความประสงค์ของผู้อุปถัมภ์และภูมิหลังของวัดเช่นนี้จึงไม่มีความจำเป็นต้องสืบค้นความหมายร่วมทาง

พุทธศาสนาในส่วนของจิตรกรรมทั้ง 2 แห่งดังกล่าวข้างต้น แต่หากมีข้อมูลหลักฐานหรือแนวคิดใหม่เพิ่มเติมก็อาจขยายผลการศึกษาได้ในอนาคตต่อไป

## 6. บทสรุปและข้อเสนอแนะ

จิตรกรรมฝาผนังตามพระราชดำริรัชกาลที่ 4 เริ่มจากแนวคิดพุทธศาสนาธรรมยุติกนิกายที่พระองค์ทรงสถาปนาขึ้น โดยเริ่มต้นจากความเคลือบแคลงในความบริสุทธิ์ของคณะสงฆ์ที่มีอยู่แต่เดิม รวมทั้งการปฏิรูปพุทธศาสนาให้มีความ “ซิวิไลซ์” อันเป็นปฏิกิริยาจากโลกทัศน์ของตะวันตกทำให้เกิดการอธิบายพุทธธรรมด้วยกรอบแนวคิดเชิงเหตุผลผ่านบทอุปมาธรรม และการให้ความสำคัญกับวิทยาศาสตร์ทำให้จักรวาลวิทยาตามคติไตรภูมิ ชาดก และแนวคิดเรื่องปาฏิหาริย์ในศาสนาลดความสำคัญลง

ผลการศึกษาแสดงให้เห็นว่าแม้ชนชั้นนำสยามจะธำรงรักษาพุทธศาสนาไว้ แต่ภูมิปัญญาจากตะวันตกก็ส่งผลที่ไม่ได้เป็นเพียงการปรับเปลี่ยนรูปแบบศิลปกรรมภายนอกอย่างผิวเผิน ส่งผลต่อรากฐานความคิดทางพุทธศาสนาอย่างที่ไม่เคยปรากฏมาก่อนในประวัติพุทธศาสนาของไทย แม้ว่าจิตรกรรมฝาผนังจะสามารถอธิบายพุทธธรรมโดยผ่านกรอบแนวคิดแบบใหม่ที่ต่างไปจากจารีตเดิม แต่ผลจากแนวคิดดังกล่าวก็ส่งผลให้พุทธธรรมในระดับโลกุตรธรรมถูกให้ความสำคัญน้อยลง โลกียธรรมถูกให้ความสำคัญมากขึ้น แนวคิดเช่นนี้ได้ขยายจากธรรมยุติกนิกายไปสู่วัดของมหานิกายที่มีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับรัชกาลที่ 4 ด้วย ดังกรณีของวัดชุมพลนิกายารามและวัดมหาพฤฒาราม

แนวคิดที่แสดงผ่านจิตรกรรมจึงเห็นได้ถึงการปรับเปลี่ยนแนวคิดพุทธศาสนาที่ริเริ่มโดยธรรมยุติกนิกายที่แม้ว่าจะเป็นพุทธศาสนาเถรวาท แต่ก็มีการปรับเปลี่ยนไปจากพุทธศาสนาเถรวาทในอดีตของสังคมไทย

ข้อเสนอแนะที่มีต่อการศึกษาในอนาคต คือ นอกเหนือจากขยายกลุ่มศิลปกรรมในการศึกษาเพิ่มขึ้น คือ ปฏิมากรรมและสถาปัตยกรรม ซึ่งปรากฏแนวคิดเช่นนี้ร่วมกันอันมีการศึกษาทางวิชาการอย่างต่อเนื่องอยู่แล้ว ควรจะศึกษาปัญหาบางประการที่ผู้วิจัยยังไม่สามารถตอบได้ในขณะนี้ เช่น การปรากฏภาพพระพุทธเจ้าในพุทธศาสนามหายานในวิหารวัดปทุมวนาราม (ผนังด้านหลังพระประธาน) ว่ามีความสัมพันธ์กับพุทธธรรมของพุทธศาสนาแบบธรรมยุติกนิกายอย่างไรบ้าง[9] ซึ่งล้วนมีคุณค่าทางวิชาการเพื่อพัฒนาองค์ความรู้ด้านพุทธศาสนา และศิลปะได้ต่อไป

[9] ได้แก่ ไวโรจนะ อักโษภยะ รัตนสัมภาวะ อมิตาภะ และอโมฆสิทธิ อันเป็นนามของพระพุทธเจ้าในคัมภีร์ฝ่ายมหายาน (พัสวีสิริ 2558, 24-31), จิตรกรรมดังกล่าวปรากฏอย่างเฉพาะเจาะจงเพียงแห่งเดียว ผู้วิจัยยังไม่สามารถหาความสัมพันธ์ของพุทธศาสนามหายานที่มีต่อระบบความคิดของพุทธศาสนาธรรมยุติในจิตรกรรมดังกล่าวได้ในขณะนี้ แต่อาจให้ข้อสังเกตเบื้องต้นได้ว่าพุทธศาสนาธรรมยุติกนิกายที่มี “แนวคิดหลัก” อยู่บนพื้นฐานของพุทธศาสนานิกายเถรวาทอาจมีแนวคิดของฝ่ายมหายานแฝงอยู่ได้หรือไม่ ความน่าสนใจอาจอยู่ที่การให้ความสำคัญกับนิกายมหายานในลักษณะเช่นนั้นจะแตกต่างจากแนวคิดของนิกายมหายานที่พบแฝงอยู่ทั่วไปในสังคมไทยก่อนหน้านี้อย่างไรบ้างซึ่งควรเป็นประเด็นศึกษาต่อไปในอนาคต

## บรรณานุกรม

จอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. *ประชุมพระราชนิพนธ์ภาษาไทยในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว*. กรุงเทพฯ: มหาเถรสมาคม, 2547ก.

_____. *ประชุมพระราชนิพนธ์ภาษาบาลีในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว*. กรุงเทพฯ: มหาเถรสมาคม, 2547ข.

_____. *พระราชหัตถเลขาพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว*. กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2521.

*ชาวสยามและลาวในสายตามิชชันนารีชาวอเมริกัน*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2557.

ทิพากรวงศ์ (ขำ บุนนาค), เจ้าพระยา. *พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ฉบับหอสมุดแห่งชาติ รัชกาลที่ 3-4*. พระนคร: คลังวิทยา, 2506.

_____. *พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 2 โดยเจ้าพระยาทิพากรวงศ์*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์, 2548.

_____. *แสดงกิจจานุกิจ*. พระนคร: คุรุสภา, 2513.

ธัชชัย ยอดพิชัย. “หอพระไตรปิฎกวัดบวรนิเวศวิหารวิหาร: อาคารเล็กๆ แต่มีจิตรกรรมประวัติคณะธรรมยุตสมัยรัชกาลที่ 3.” *ศิลปวัฒนธรรม* 32, ฉ.4 (กุมภาพันธ์ 2555): 120 - 133.

น. ณ ปากน้ำ (นามแฝงของประยูร อุลุชาฎะ). “ขรัวอินโข่ง.” *เมืองโบราณ* 3, ฉ.4 (กรกฎาคม-กันยายน 2520): 4-9.

นั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. *ประชุมหมายรับสั่งภาค 4 ตอนที่ 1 สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว จ.ศ. 1186-1203*. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการชำระประวัติศาสตร์ไทยและจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์และโบราณคดี สำนักเลขาธิการนายกรัฐมนตรี, 2537.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา, และดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯ กรมพระยา. *สาส์นสมเด็จ เล่มที่ 22*. พระนคร: คุรุสภา, 2504.

นิยะดา เหล่าสุนทร. *ภูมิปัญญาของคนไทย: ศึกษาจากกฎหมายตราสามดวงและจิตรกรรมฝาผนัง*. กรุงเทพฯ: ทุนส่งเสริมกลุ่มวิจัย เมธีวิจัยอาวุโส สกว., 2540.

เนื้ออ่อน ขรัวทองเขียว. “พระราชประสงค์ในการสร้างงานศิลปกรรมของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว.” รายงานการวิจัย, คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนดุสิต, 2557.

บรัดเลย์, วิลเลียม แอล. *สยามแต่ปางก่อน: 35 ปีในบางกอกของหมอบรัดเลย์*. แปลโดย ศรีเทพ กุสุมาณ อยุธยาและศรีลักษณ์ สง่าเมือง. กรุงเทพฯ: มติชน, 2547.

เบาริง, เซอร์ จอห์น. *ราชอาณาจักรและราษฎรสยาม 1*. แปลโดย อนันต์ ศรีอุดม. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย, 2547.

ปรมานุชิตชิโนรส, สมเด็จฯ กรมพระ. *ปฐมสมโพธิกถา*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2539.

*ประชุมศิลาจารึก ภาคที่ 6 ตอนที่ 1*. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี, 2517.

ปวเรศวริยาลงกรณ์, สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยา. *พระราชประวัติและพระราชนิพนธ์บางเรื่องในพระบาทสมเด็จพระจอมเจ้าเกล้าเจ้าอยู่หัว*. พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์, 2505.

พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์. “จิตรกรรมฝาผนัง: พระราชประสงค์รัชกาลที่ 4 เรื่องจริยวัตรสงฆ์.” วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ สาขาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552.

พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์. “ภาพพระพุทธเจ้ามหายานในวัดธรรมยุตที่วัดปทุมวนาราม.” *ศิลปวัฒนธรรม* 36, ฉ.4 (มีนาคม 2558): 24-31.

พระพรหมคุณาภรณ์ (ป. อ. ปยุตฺโต). *พจนานุกรมพุทธศาสน์ฉบับประมวลศัพท์*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2557ก.

_____. *พุทธธรรมฉบับปรับขยาย*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2557ข.

พิชญา สุ่มจินดา. *ถอดรหัสพระจอมเกล้า*. กรุงเทพฯ: มติชน, 2557.

พิริยะ ไกรฤกษ์. *อารยธรรมไทยพื้นฐานทางประวัติศาสตร์ศิลปะ เล่ม 1 ศิลปะก่อนพุทธศตวรรษที่ 19.* กรุงเทพฯ: อมรินทร์, 2544.

พุทธทาสภิกขุ. *ปริศนาธรรมไทย*. พระนคร: สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย, 2511.

พระไพศาล วิสาโล. *พุทธศาสนาไทยในอนาคต แนวโน้มและทางออกจากวิกฤต.* กรุงเทพฯ: มูลนิธิสดศรี-สฤษดิ์วงศ์, 2546.

*พระไตรปิฎกภาษาไทย ฉบับมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย (45 เล่ม).* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2539.

มหามกุฏราชวิทยาลัย. *พระสูตรและอรรถกถาแปล (91 เล่ม).* กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2526.

ราชบัณฑิตยสถาน. “ไขปัญหาภาษาไทย.” *จดหมายข่าวราชบัณฑิตยสถาน* 21, ฉ.243 (สิงหาคม 2554): 8.

ราชบัณฑิตยสถาน. *พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554*. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน. 2556.

วรรณิภา ณ สงขลา. “จิตรกรรมฝาผนังบันทึกเรื่องการสังคายนาพระไตรปิฎกที่วัดมหาพฤฒาราม.” *ศิลปากร* 31, ฉ.1 (กรกฎาคม-สิงหาคม 2530): 45-54.

*วัดปทุมวนารามราชวรวิหาร*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554.

วิยะดา ทองมิตร. *จิตรกรรมแบบสากลสกุลช่างขรัวอินโข่ง*. กรุงเทพฯ: ศูนย์ส่งเสริมและค้นคว้าศิลปวัฒนธรรมไทย, 2522.

วิไลรัตน์ ยังรอต, และธวัชชัย องค์วุฒิเวทย์. *ถอดรหัสภาพผนังพระจอมเกล้า-ขรัวอินโข่ง*. นนทบุรี: มิวเซียมเพรส, 2559.

ศักดิ์ชัย สายสิงห์. *พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์: พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน.* กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2556.

ศิรินทร์ ใจเที่ยง. “อดีตพุทธจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 และ 4 ในกระแสแห่งความเปลี่ยนแปลง.” *เมืองโบราณ* 27, ฉ. 2 (เมษายน-มิถุนายน 2544): 78-81.

ศรีสุพร ช่วงสกุล. “ความเปลี่ยนแปลงของคณะสงฆ์: ศึกษากรณีธรรมยุติกนิกาย (พ.ศ. 2368-พ.ศ. 2464).” วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต, ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2529.

ส. ศิวรักษ์ (นามแฝงของสุลักษณ์ ศิวรักษ์). *พุทธกับไสยในสังคมไทย*. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการศาสนาเพื่อการพัฒนา, 2538.

สมพงษ์ ทิมแจ่มใส. *วัดมหาพฤฒาราม*. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2526.

สมศักดิ์ แตงพันธ์. *การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังวัดบวรนิเวศวิหาร ราชวรวิหาร*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2551.

สาลิน วิรบุตร. “ดาราศาสตร์ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว.” ใน *เฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระบิดาแห่งวิทยาศาสตร์ไทย*. บรรณาธิการโดย กุลทรัพย์ แม่นกิจและคณะ. กรุงเทพฯ: มูลนิธิวิทยาศาสตร์, 2541.

สายชล สัตยานุรักษ์. *พุทธศาสนากับแนวคิดทางการเมืองในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก (พ.ศ. 2325-2352)*. กรุงเทพฯ: มติชน, 2546.

สุธา ลีนะวัต. *การศึกษาสัญลักษณ์ในจิตรกรรมภาพปริศนาธรรมของนิกายธรรมยุต*. กรุงเทพฯ: มูลนิธิพิริยะไกรฤกษ์, 2555.

สุรชัย จงจิตงาม. “การศึกษาแนวคิดเรื่องจักรวาลวิทยาในจิตรกรรมฝาผนังวัดบรมนิวาส.” สารนิพนธ์ดุษฎีบัณฑิต, วิชาสัมมนาพุทธศาสนากับวิทยาการสมัยใหม่ มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2558.

_____. “แนวคิดเรื่องความเป็นจริงในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์.” วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาปรัชญา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2548.

สุรสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์, ม.ล. *วัดราชสิทธาราม*. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2525.

สันติ เล็กสุขุม. *จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3: ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม*. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2548.

เสมอชัย พูลสุวรรณ. *สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทย ระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24.* กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2539.

หอสมุดแห่งชาติ. เอกสารหมวดจดหมายเหตุรัชกาลที่ 4 เลขที่ 357 เรื่อง พระราชบรมราชโองการ เรื่องให้ถามหมอบรัดเลว่าธรรมเนียมอเมริกาที่เรียกว่าสิวิไลยเชด ฯลฯ. (ม.ป.ป).

อัญชลี สินธุสอน. “ปริศนาธรรมพบใหม่” สมัยรัชกาลที่ 4 วัดมหาสมณาราม เพชรบุรี.” *เมืองโบราณ* 37, ฉ. 2 (เมษายน-มิถุนายน 2554): 96-110.

อิสรา อุปถัมภ์. “จิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดชุมพลนิกายาราม: การวิเคราะห์จากมุมมองใหม่.” วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ สาขาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2549.

Herschel, John F.W. *Outline of Astronomy*. London: Longman, Green, Longman, and Roberts, 1859.

Titus, Harold H. *Living Issues in Philosophy*. Belmont: Wadsworth, 1995.

Ward, Hon. *Telescope teachings.* London: Groombridge and Sons, and Patemonster Row, 1859.

---

บทความนี้สำเร็จได้ด้วยการให้คำปรึกษา และรับเป็นกรรมการสอบของพระครูสุนทรสังฆพินิต, ดร. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พูนชัย ปันธิยะ รองศาสตราจารย์ ดร.ปรุตม์ บุญศรีตัน และอาจารย์ ดร.ประมวล เพ็งจันทร์ กราบนมัสการขอบพระคุณเจ้าอาวาสวัดทุกแห่งที่ทำการศึกษาได้ให้ความอนุเคราะห์ในการถ่ายภาพจิตรกรรมอย่างดียิ่ง และศาสตราจารย์เกียรติคุณ หม่อมหลวงสุรสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์ สำหรับทัศนะบางประการด้านศิลปกรรม อย่างไรก็ตาม ความบกพร่องของบทความนี้เป็นความรับผิดชอบของผู้เขียนแต่เพียงผู้เดียว

# แนวทางการจัดการภาพถ่ายโบราณในประเทศไทย*

**received** 7 DEC 2017 **accepted** 19 MAR 2018 **revised** 11 MAR 2019

**ศักรินทร์ สุทธิสาร**
สาขาสารสนเทศศึกษา ภาควิชาบรรณารักษศาสตร์และสารสนเทศศาสตร์
คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

**ชัยวัฒน์ นันทศรี (อาจารย์ที่ปรึกษา)**
อาจารย์ประจำภาควิชาบรรณารักษศาสตร์และสารสนเทศศาสตร์
คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

**บทคัดย่อ**

งานวิจัยมีวัตถุประสงค์เพื่อพัฒนาแนวทางการจัดการภาพถ่ายโบราณในประเทศไทย ศึกษากระบวนการเก็บรักษา อนุรักษ์ และใช้งานเป็นข้อมูลในการศึกษาค้นคว้า จัดแสดงและเผยแพร่ มุ่งเสนอความสำคัญของภาพถ่ายโบราณในฐานะเอกสารเพื่อการศึกษา ใช้แนวทางการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative approach) เครื่องมือในการรวบรวมข้อมูล คือ แบบสัมภาษณ์จากกลุ่มหน่วยงานที่ให้บริการทรัพยากรสารสนเทศประเภทภาพถ่ายโบราณจำนวน 10 แห่ง และผู้ทรงคุณวุฒิที่มีประสบการณ์ในการใช้งานภาพถ่ายโบราณ จำนวน 2 คน ใช้การสัมภาษณ์และการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม

ผลการวิจัยพบว่าสถานการณ์ทั่วไปของการจัดเก็บภาพถ่ายโบราณในประเทศไทยได้รับการนำไปใช้งานในหลายสถานะ เช่น จดหมายเหตุ มรดกทางวัฒนธรรม หรือสื่อบันทึกทางประวัติศาสตร์ เป็นต้น มีองค์กรที่จัดเก็บภาพถ่ายได้แก่หอจดหมายเหตุทั้งรัฐและเอกชน และหน่วยงานอื่นๆ ผลการวิเคราะห์แนวทางในการจัดเก็บภาพถ่ายโบราณ ประกอบด้วย 1) การแสวงหารวบรวม ทำการลงทะเบียนภาพถ่าย 2) การวิเคราะห์และประเมินคุณค่าภาพถ่าย 3) การทำคำอธิบายภาพถ่ายและจัดหมวดหมู่ แบ่งเป็นสถานที่ กิจกรรม บุคคล และอื่นๆ ใช้มาตรฐานในการจัดทำคำอธิบายคือ ISAD(G) และ Dublin Core metadata 4) การอนุรักษ์ภาพถ่ายจากสาเหตุภายในและภายนอก และ 5) การให้บริการ

**คำสำคัญ:** ภาพถ่ายโบราณ, กระบวนการจัดการ, เมทาดาทา, นิทรรศการ

* บทความเป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ปริญญาโท เรื่อง “ระบบการจัดการภาพถ่ายโบราณ เพื่อการจัดแสดงและนิทรรศการ” สาขาวิชาสารสนเทศศึกษา ภาควิชาบรรณารักษศาสตร์และสารสนเทศศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ พ.ศ. 2561

# Guidelines for Ancient Photographs Management in Thailand.

**received** 7 DEC 2017 **accepted** 19 MAR 2018 **revised** 11 MAR 2019

**Sakkarin Suttisarn**
Information Science, Department of
Library and Information Science
Faculty of Humanities
Chiang Mai university

**Chaiwat Nantasri, Ph.D. (Advisor)**
Lecturer of Department of Library and
Information Science
Faculty of Humanitie
Chiang Mai university

**Abstract**

The objective of this study was to develop a guideline for ancient photographs management in Thailand. The processes of collecting, conserving, and utilising the data for research, exhibiting and distributing were reviewed using the qualitative approach. Data collected includes interview questionnaires with 10 organisations where ancient photographs information and database service were provided, and two experts in ancient photography, as well as non-participating observation.

The result shows that ancient photographs management has been used in many ways, e.g. archive, cultural heritage or historical documentation. The collected archives from government and non-government organisations as well as others may be classified according to their activities as 1) acquire and collect and catalogue photographs, 2) analyse and appraise the photographs, 3) describe and categorise according to venue, events, persons, etc. according to ISAD(G) and Dublin Core metadata, 4) conserve from internal and external factors and 5) service.

**Keywords:** Ancient Photos, Management Process, Metadata, Exhibition

## 1. ความสำคัญและที่มาของงานวิจัย

นับตั้งแต่เทคโนโลยีด้านการถ่ายภาพพัฒนาการจนลงตัวและสามารถนำมาใช้งานได้อย่างแพร่หลาย ภาพถ่ายได้เข้ามามีบทบาทต่อสังคมมากขึ้นในฐานะเป็นเครื่องมือสื่อสารในกิจการต่างๆ โดยเฉพาะการบันทึกชีวิต วิถีชีวิต กิจกรรมต่างๆ ของบุคคล และสังคมในแต่ละยุคสมัย ธรรมชาติของของภาพถ่ายเป็นภาพนิ่งแต่ก็มีความสามารถถ่ายทอดประสบการณ์จริงของผู้ถ่ายและสื่อสารได้ด้วยตนเอง ภาพถ่ายจึงนับเป็นภาษาสากลในการสื่อสาร เพื่อทำความเข้าใจต่อบริบททางสังคม ประเพณี วัฒนธรรมของสิ่งที่ภาพถ่ายบันทึกไว้ในช่วงเวลาต่างๆ ดังคำที่กล่าวว่า “ภาพเพียงภาพเดียวดีกว่าคำพูดพันคำ” (a picture says more than a thousand words) หมายความว่าการสื่อความหมายด้วยภาพจะเข้าใจได้ง่ายชัดเจนกว่าการสื่อความหมายจากการฟังหรือจากการอ่านคำพรรณนาต่างๆ ด้วยคำพูดหรือวัจนภาษา (นิตยา 2553, 12)

ภาพถ่ายได้รับการพัฒนาและใช้งานอย่างแพร่หลายเพื่อบันทึกเหตุการณ์ต่างๆ เป็นเครื่องยืนยันหลักฐานทางประวัติศาสตร์และองค์ความรู้ต่างๆ โดยเฉพาะในทางด้านวัฒนธรรม ถือเป็นสื่อสารสนเทศที่ทำหน้าที่บันทึกเรื่องราวและรายละเอียด เป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่สามารถนำมาศึกษาค้นคว้า จึงนับเป็นการสื่อสารสนเทศประเภทหนึ่งที่ก่อให้เกิดการสืบทอดทางวัฒนธรรม แต่เมื่อผ่านเวลายาวนานภาพถ่ายย่อมมีการเสื่อมสลายตามสภาพกาลแม้จะถูกจัดเก็บเป็นอย่างดีก็ตาม เนื่องจากการเสื่อมสภาพของสารเคมีที่ใช้ในการล้างอัดหรือปัจจัยต่างๆ ทำให้ภาพถ่ายหรือฟิล์มที่เก็บรักษาไว้นั้นสูญเสียความคมชัด ผุพังตามอายุการใช้งาน หากไม่ทำการสงวนรักษาหรือทำสำเนาไว้ก็จะเสียหายจนไม่สามารถนำกลับมาใช้งานได้อีก

ในหอจดหมายเหตุภาพถ่ายมักจะเป็นทรัพยากรที่ได้รับความนิยมจากผู้ขอใช้บริการเป็นอันดับต้นๆ ห้องสมุดหรือแหล่งสารสนเทศในต่างประเทศเริ่มมีความสนใจในการพัฒนารูปแบบการจัดการภาพถ่ายหรือเอกสารโบราณเพื่อเผยแพร่มากขึ้น เช่น หอสมุดแห่งชาติอังกฤษ หรือ British Library (BL) ได้จัดทำคอลเลคชั่นภาพถ่ายโดยเฉพาะให้บริการในเว็บไซต์ของห้องสมุด ในขณะเดียวกันภาพถ่ายก็เป็นทรัพยากรที่หอจดหมายเหตุได้รับการจัดหา (Acquisition) ในปริมาณน้อย เนื่องจากหน่วยงานเจ้าของเอกสารมักมีความประสงค์จะเก็บภาพถ่ายเหล่านั้นไว้เอง ซึ่งในที่สุดมักจะสูญหาย หรือไม่ก็ถูกทำลายทิ้งโดยตั้งใจและไม่ตั้งใจเสมอ (วิศปัตย์และยศัสวิน 2551, 201)

ในประเทศไทยเริ่มมีความตื่นตัวในการพัฒนาระบบการจัดการภาพถ่ายโบราณในหลายหน่วยงาน ระยะเริ่มต้นมักจัดทำตามลักษณะความต้องการของแต่ละหน่วยงาน ทำให้มีความหลากหลายที่ไม่เป็นแบบแผนชัดเจนโดยเฉพาะขั้นตอนการเผยแพร่ จำเป็นต้องมีการให้ข้อมูลที่มีความถูกต้อง เพราะเมื่อการเผยแพร่ออกไปแล้วหากข้อมูลไม่ถูกต้องย่อมก่อให้เกิดความเข้าใจในเนื้อหาที่ผิดเพี้ยนออกไปจากเดิม โดยเฉพาะในปัจจุบันการนำเสนอภาพถ่ายโบราณในรูปแบบของการจัดแสดงนิทรรศการหรือเผยแพร่บนสื่อสังคมออนไลน์ หากขาดกระบวนการจัดการข้อมูลที่เหมาะสมจะส่งผลต่อการเผยแพร่ข้อมูลสารสนเทศผ่านภาพถ่ายที่ไม่ชัดเจนไม่ครบถ้วน การนำไปศึกษาค้นคว้าต่อขาดความสมบูรณ์ถูกต้องต่อผู้นำไปใช้งาน

จากความสำคัญของภาพถ่ายโบราณที่มีผลต่อการศึกษาค้นคว้าวิจัยและการเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยีที่เกิดขึ้น จึงเป็นสิ่งที่นักสารสนเทศ นักเทคโนโลยีสารสนเทศ บรรณารักษ์ นักจดหมายเหตุหรือผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องในการนำภาพถ่ายมาใช้งาน จำเป็นต้องตระหนักถึงและมีความรู้ ความพร้อม ในการจัดการภาพถ่ายโบราณ เพื่อให้มีความพร้อมและเหมาะสมต่อการนำไปค้นคว้า ศึกษา วิจัย จัดแสดงหรือเผยแพร่ต่อ บทความวิจัยนี้จึงมุ่งเน้นศึกษาค้นคว้ารูปแบบที่การจัดการภาพถ่ายโบราณที่มีอยู่ในประเทศไทย เพื่อนำมาเป็นข้อมูลในการพัฒนาระบบการจัดการภาพถ่ายโบราณที่เหมาะสมสำหรับนำไปเป็นแนวทางใช้งานในหน่วยต่างๆ ซึ่งจะทำให้ภาพโบราณถูกนำมาใช้งานเพื่อการศึกษาค้นคว้าวิจัยที่อย่างถูกต้องและเหมาะสมต่อไป

## 2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาบทบาทของการจัดการสารสนเทศประเภทภาพถ่ายโบราณที่มีผลต่อการนำไปเผยแพร่หรือจัดแสดงอย่างมีประสิทธิภาพ

2. เพื่อพัฒนาแนวทางการจัดการภาพถ่ายโบราณในประเทศไทย

## 3. ทบทวนวรรณกรรม

จากงานวิจัยของ Simonson (2006) ที่ได้ศึกษาเรื่อง Becoming Digital: The Challenges of Archiving Digital Photographs ผู้วิจัยได้ศึกษากระบวนการแปลงจดหมายเหตุภาพถ่ายแบบดั้งเดิมเป็นดิจิทัลและแนวโน้มการใช้งานในอนาคต เปรียบเทียบการจัดเก็บจดหมายเหตุภาพถ่ายแบบเก่าและแบบคลังดิจิทัล พบว่าการจัดการภาพถ่ายโบราณโดยใช้สำเนาภาพดิจิทัลในงานจดหมายเหตุ ช่วยเพิ่มโอกาสในการเข้าถึงข้อมูลของผู้ใช้ทั่วไปมากขึ้น ลดงบประมาณในการจัดการระยะยาว ลดปัญหาในการเสื่อมสลายของภาพถ่ายที่เป็นอยู่ หน่วยงานที่ดูแลภาพถ่ายโบราณต้องมีการวางแผนรับมือในระยะยาวกับการจัดการภาพดิจิทัลเหล่านี้อย่างเร่งด่วน เพราะการเสื่อมสลายของภาพถ่ายจะเกิดขึ้นไปเรื่อยๆ ผู้ปฏิบัติงานจำเป็นต้องมีความรู้ความเข้าใจทั้งทฤษฎีการจัดการสารสนเทศและแนวทางจัดการจดหมายเหตุภาพถ่าย ร่วมกำหนดแนวทางปฏิบัติ แบบแผนและมาตรฐานต่างๆ เช่น มาตรฐานการทำสำเนาดิจิทัลหรือมาตรฐานเมทาดาทา ร่วมกับผู้เชี่ยวชาญด้านเทคโนโลยีสารสนเทศ เพื่อให้สามารถใช้งานภาพถ่ายดิจิทัลได้อย่างมีประสิทธิภาพและความปลอดภัยของเครือข่ายการจัดเก็บข้อมูลที่มีคุณค่าทางประวัติศาสตร์เหล่านี้

งานวิจัยแนวทางการจัดการภาพถ่ายโบราณในประเทศไทย มีการศึกษาการใช้งานเมทาดาทาที่ใช้เป็นเครื่องมืออธิบายข้อมูลภาพถ่าย เมทาดาทา (metadata) หมายถึง “ข้อมูลเกี่ยวกับข้อมูล” เป็นข้อมูลที่ใช้กำกับและอธิบายข้อมูลหลักหรือกลุ่มข้อมูล อธิบายรายละเอียดของข้อมูลหรือสารสนเทศ สิ่งที่อธิบายอยู่ในเมทาดาทาจะช่วยทำให้ทราบรายละเอียดและคุณลักษณะของข้อมูล ถือเป็นระบบสำคัญในการจัดการข้อมูลและจัดการความรู้ พบว่ารูปแบบของเมทาดาทาแต่ละแบบจะมีการใช้อธิบายลักษณะของข้อมูลวัสดุสารสนเทศที่แตกต่างกันไป แต่ละแบบมีมาตรฐานเป็นเค้าร่างเฉพาะที่บันทึกทั้งความหมายและโครงสร้างทางเทคนิคของข้อมูลและการพรรณนาทรัพยากร

สารสนเทศแตกต่างกันออกไป สามารถอธิบายเนื้อหาข้อมูลของทรัพยากรสารสนเทศได้อย่างชัดเจนเป็นหมวดหมู่ไม่คลุมเครือ การจะเลือกใช้มาตรฐานเมทาดาตัวใดนั้นขึ้นอยู่กับความเหมาะสมและความต้องการในการใช้งาน มาตรฐานเมทาดาทาสำหรับภาพถ่ายก็เช่นกัน พบว่ามีการนำมาตรฐานเมทาดาทา มาใช้งานในการอธิบายภาพถ่ายอย่างหลากหลาย จากการศึกษาพบว่ามาตรฐานเมทาดาทาที่สามารถนำมาพรรณนาภาพถ่ายดิจิทัลได้ดังนี้

**ตารางที่ 1** แสดงการเปรียบเมทาดาทาที่สามารถนำมาใช้อธิบายข้อมูลภาพถ่ายดิจิทัล

| ชื่อเมทาดาตา | ประเภทที่ใช้งาน | ลักษณะที่ใช้ | จุดเด่น |
|---|---|---|---|
| Dublin Core | เมทาดาทาสำหรับเอกสารบนเว็บ | วิทยานิพนธ์ งานวิจัย หนังสือหายาก เอกสารจดหมายเหตุ รูปภาพ | ง่ายต่อการลงรายการ กฎการใช้งานไม่ซับซ้อน และใช้กันอย่างแพร่หลาย |
| VRA Core | พรรณนาทัศนวัสดุ | สิ่งปลูกสร้าง ภาพถ่าย จิตรกรรม และประติมากรรม | อธิบายได้ครอบคลุม เข้าใจได้ง่ายใช้ในงานของพิพิธภัณฑ์เพื่อพรรณนาข้อมูลของทัศนวัสดุต่างๆ |
| MODS | พรรณนาทัศนวัสดุ | จัดการสารสนเทศในห้องสมุดดิจิทัล | เอื้อต่อการจัดการ record เพราะสามารถเพิ่ม administrative metadata ได้ |
| NISO | รายการภาพนิ่งดิจิทัล | ภาพนิ่งดิจิทัลประเภทต่างๆ ได้แก่ วัตถุดิจิทัลทั่วไป ภาพทั่วไป ภาพถ่าย | ง่ายต่อการลงรายการกฎเกณฑ์ไม่ซับซ้อนและใช้กันอย่างแพร่หลาย |
| ISAD (G) | มาตรฐานการให้ข้อมูลเอกสารจดหมายเหตุ | จดหมายเหตุประเภทต่างๆ | เหมาะกับจดหมายเหตุอิเล็กทรอนิกส์ นิยมใช้งานในหอจดหมายเหตุทั่วไป สามารถจัดการเอกสารแบบชุดได้ |
| CDWA | มาตรฐานสำหรับจัดการงานศิลปะที่ใช้ในพิพิธภัณฑ์ | งานศิลปะ สถาปัตยกรรม วัตถุโบราณและชิ้นงานทัศนศิลป์ | เหมาะกับการใช้งานพรรณนาวัตถุทางศิลปะครอบคลุมได้หลากหลาย รวมไปถึงนิทรรศการและวัสดุดิจิทัล |

| ชื่อเมทาดาตา | ประเภทที่ใช้งาน | ลักษณะที่ใช้ | จุดเด่น |
|---|---|---|---|
| EXIF | ข้อมูลเฉพาะเกี่ยวกับรูปถ่าย | ภาพถ่ายจากอุปกรณ์สร้างภาพดิจิทัล | เป็นมาตรฐานพื้นฐานที่ติดมากับอุปกรณ์สร้างภาพดิจิทัล ให้ข้อมูลพื้นฐานสำหรับผู้ใช้ทั่วไป |
| IPTC | มาตรฐานการลงรายการภาพถ่ายดิจิทัล | ภาพถ่ายดิจิทัล | ใช้ลงรายการภาพถ่ายดิจิทัลโดยเฉพาะมีโปรแกรมที่รองรับเป็นจำนวนมากให้รายการเบื้องต้นคล้ายกับ Dublin Core ใช้งานแพร่หลายในวงการภาพถ่ายปัจจุบัน |

## 4. วิธีการดำเนินการวิจัย

เนื่องจากการพัฒนาแนวทางการจัดการภาพถ่ายโบราณในประเทศไทย จำเป็นต้องศึกษาสภาพปัจจุบันของรูปแบบการจัดการสารสนเทศประเภทภาพถ่ายโบราณของแต่ละกลุ่มตัวอย่างตามความเป็นจริงในทุกมิติ เพื่อให้ทราบขั้นตอน กระบวนการ แนวคิด นโยบายที่มีต่อการจัดการและรักษาภาพถ่าย ผู้วิจัยเลือกใช้แนวทางการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative approach) ในการศึกษา ใช้เครื่องมือในการรวบรวมข้อมูลแบบสัมภาษณ์จากกลุ่มหน่วยงานที่ให้บริการทรัพยากรสารสนเทศประเภทภาพถ่ายโบราณจำนวน 10 แห่งคือ 1) สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ กรมศิลปากร 2) หอจดหมายเหตุพุทธทาส อินทปัญโญ สวนวชิรเบญจทัศ 3) หอจดหมายเหตุมหาวิทยาลัยพายัพ 4) หอจดหมายเหตุมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ 5) หอจดหมายเหตุมหาวิทยาลัยศิลปากร 6) หอจดหมายเหตุมหาวิทยาลัยแม่โจ้ 7) หอภาพถ่ายล้านนา จังหวัดเชียงใหม่ 8) หอประวัติจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 9) ศูนย์สารสนเทศภาคเหนือ สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ 10) ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร และผู้ทรงคุณวุฒิที่มีประสบการณ์ในการวิจัยใช้งานภาพถ่ายโบราณ เพื่อประกอบเนื้อหาการศึกษา วิจัย ในลักษณะต่างๆ หรือเพื่อการจัดแสดงและนิทรรศการ จำนวน 2 ท่าน โดยการสัมภาษณ์และการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม และนำข้อมูลมาทำการพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) เพื่อให้ได้ผลการวิจัย

## 5. ผลการวิจัย

วิธีการวิจัยใช้รูปแบบการวิจัยเชิงคุณภาพ ในรูปแบบการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) และการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non-Participant Observation) ใช้แบบสัมภาษณ์เป็นเครื่องมือในการวิจัย เพื่อสำรวจข้อมูลต่างๆ ได้ผลการวิจัย ดังนี้

**5.1 สถานการณ์ทั่วไปของการจัดเก็บภาพถ่ายโบราณในประเทศไทย**

ภาพถ่ายโบราณได้รับการนำไปใช้งานในหลายสถานะ ทั้งในสถานะจดหมายเหตุ มรดกทางวัฒนธรรม หรือสื่อบันทึกทางประวัติศาสตร์ โดยเฉพาะในด้านการศึกษาที่ภาพถ่ายโบราณได้ทำหน้าที่เป็นแหล่งให้ข้อมูล พยานหลักฐานด้านต่างๆ จากเนื้อหาของภาพถ่าย เนื่องจากคุณลักษณะของภาพถ่ายที่สามารถเก็บรายละเอียดต่างๆ ได้อย่างครบถ้วน สามารถทำสำเนาซ้ำได้ง่าย และหากจัดเก็บอย่างถูกต้องจะสามารถเก็บรักษาได้เป็นระยะเวลานาน ด้วยคุณลักษณะเหล่านี้ภาพถ่ายจึงถูกนำมาใช้เป็นเครื่องมือในการบันทึกเนื้อหาข้อมูลต่างๆ มาเป็นระยะเวลานานจากทั้งหน่วยงานต่างๆ และบุคคลทั่วไป และด้วยการพัฒนาทางเทคโนโลยีการถ่ายภาพที่ทำให้การถ่ายภาพมีต้นทุนต่ำลง ใช้งานง่าย ยิ่งทำให้การถ่ายภาพเป็นที่นิยมใช้งานมากขึ้นเรื่อยๆ

ภาพถ่ายได้รับการทำใหม่ขึ้นเรื่อยๆ เพื่อบันทึกเนื้อหาต่างๆ จึงมีจำนวนภาพถ่ายเพิ่มมากขึ้นเรื่อยๆ ทำให้มีหลายหน่วยงานตระหนักถึงความจำเป็นนี้พยายามหารูปแบบ วิธีการ กระบวนการต่างๆ ที่จะนำมาจัดการจัดเก็บดูแลรักษาภาพถ่ายโบราณในครอบครองให้เป็นระบบเพื่อไม่ให้เสื่อมสภาพ สูญหาย และสะดวกแก่การสืบค้นและนำมาใช้งานตามวัตถุประสงค์ของหน่วยงาน เป็นที่มาของระบบการจัดการภาพถ่ายโบราณที่ออกแบบให้เกิดความสะดวกและเหมาะสมกับพันธกิจของหน่วยงานนั้นๆ มีทั้งคล้ายคลึงและแตกต่างกันไป ด้วยความหลากหลายของรูปแบบ การจัดการทำให้การปฏิบัติงานเป็นที่เข้าใจเฉพาะหน่วยงาน ยากต่อการทำงานร่วมกันระหว่างหน่วยงาน และยากต่อการเผยแพร่องค์ความรู้ด้านการจัดการภาพถ่ายโบราณสู่หน่วยงานอื่นๆ ที่สนใจเกิดความเข้าใจในทิศทางเดียวกัน ไม่เกิดความเข้าใจผิดหรือสับสนในการนำไปใช้งาน

**5.2 องค์กรต่างๆ ที่ทำการจัดเก็บภาพถ่ายโบราณในประเทศไทย**

ในประเทศไทยการจัดเก็บภาพถ่ายโบราณอย่างเป็นระบบมักอยู่ในหน่วยงานรัฐประเภทหอจดหมายเหตุหรือสถาบันทางการศึกษา เนื่องจากมีการใช้งานภาพถ่ายในองค์กรเพื่อบันทึกเหตุการณ์ เรื่องราว กิจกรรม หรือใช้เพื่อการเรียนการสอนและการวิจัยอย่างต่อเนื่องเป็นจำนวนมาก จึงมีความจำเป็นต้องมีหน่วยงานที่จัดเก็บอย่างเป็นระบบเพื่อสะดวกแก่การนำไปใช้งานเผยแพร่ทั้งภายในหน่วยงานเองและบุคคลภายนอกที่ต้องการใช้งาน จากการสำรวจจากกลุ่มตัวอย่างสามารถแบ่งหน่วยงานที่เก็บรักษาภาพถ่ายโบราณได้เป็น 2 กลุ่ม ดังนี้

**5.2.1 กลุ่มหอจดหมายเหตุ** เอกสารจดหมายเหตุ หมายถึง ข้อมูลทุกรูปแบบที่หน่วยงานผลิตขึ้นใช้ในการปฏิบัติงานแต่สิ้นกระแสการปฏิบัติงานแล้ว และได้รับการประเมินว่ามีคุณค่าเป็นข้อมูลชั้นต้นที่แสดงถึงการดำเนินงานและพัฒนาการของหน่วยงานนั้นๆ รวมถึงเอกสารส่วนบุคคลที่ได้รับมอบจากบุคคลสำคัญหรือทายาท ซึ่งมีคุณค่าต่อการศึกษา ค้นคว้า วิจัย ประวัติศาสตร์ของหน่วยงานและบุคคล (หอจดหมายเหตุ พุทธทาส อินทปัญโญ 2560, ออนไลน์) สามารถแบ่งประเภทเอกสารจดหมายเหตุได้เป็น

**เอกสารจดหมายเหตุประเภทลายลักษณ์อักษร** คือ เอกสารที่สื่อความหมายเนื้อหาด้วยลายลักษณ์อักษร อาจเป็นตัวเขียนหรือตัวพิมพ์ เอกสารประเภทนี้ เช่น เอกสารโต้ตอบ เอกสารการประชุม รายงาน บทความ ฯลฯ

**เอกสารจดหมายเหตุประเภทโสตทัศน์จดหมายเหตุ** คือ เอกสารที่สื่อความหมายเนื้อหาด้วยภาพหรือเสียง เอกสารประเภทนี้ เช่น ภาพถ่าย ฟิล์ม (เนกาทีฟและภาพยนตร์) สไลด์ โปสเตอร์ ปฏิทิน บัตรอวยพร แถบบันทึกเสียง แถบบันทึกภาพ ฯลฯ

**เอกสารจดหมายเหตุประเภทแผนที่ แผนผัง แบบแปลน พิมพ์เขียว ฯลฯ**

**เอกสารจดหมายเหตุประเภทวัสดุคอมพิวเตอร์** คือ เอกสารที่บันทึกข้อมูลและค้นหาข้อมูลที่บันทึกไว้ด้วยเครื่องคอมพิวเตอร์ เอกสารประเภทนี้ เช่น ซีดี วีซีดี แผ่นดิสก์ ฯลฯ

นักวิชาการได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับความสำคัญของภาพถ่ายในฐานะเอกสารจดหมายเหตุว่าภาพถ่ายก็เป็นเอกสารจดหมายเหตุอีกประเภทหนึ่ง จัดอยู่ในกลุ่มโสตทัศนจดหมายเหตุ ที่มีความสำคัญไม่น้อยไปกว่าเอกสารจดหมายเหตุในรูปลักษณ์อื่นๆ ภาพถ่ายเป็นสิ่งที่ช่วยเสริมให้เอกสารจดหมายเหตุในกลุ่มเดียวกันมีความสมบูรณ์ในเนื้อหามากยิ่งขึ้น ภาพถ่ายยังสะท้อนให้เห็นถึง กิจกรรม ปรากฏการณ์ บุคคล สถานที่ แฟชั่น ความนิยม ในยุคนั้นสมัยนั้นรวมถึงเทคโนโลยีในการบันทึกภาพในยุคสมัยต่างๆ ได้เป็นอย่างดี (วิศปัตย์และยศัสวิน 2551, 203) โดยหอจดหมายเหตุมีหน้าที่จัดเก็บเอกสารทางราชการและเอกสารทางประวัติศาสตร์ของหน่วยงาน เช่น ระเบียบข้อบังคับ คำสั่ง แผนที่ แผนผัง และภาพถ่าย เป็นต้น เพื่อใช้เป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ในการศึกษาค้นคว้าและวิจัย การวิจัยได้แบ่งลักษณะหอจดหมายเหตุได้ ดังนี้

**(1) หอจดหมายเหตุโดยตรง** หมายถึงหน่วยงานที่ก่อตั้งขึ้นมาเป็นหอจดหมายเหตุตั้งแต่แรกเพื่อทำหน้าที่เก็บเอกสารไว้เป็นเอกสารจดหมายเหตุโดยตรงเป็นเอกเทศ มีการบริหารจัดการแยกตัวออกจากหน่วยงานอื่นๆ มักมีวัตถุประสงค์เพื่อเก็บเอกสารจดหมายเหตุด้านใดด้านหนึ่งโดยเฉพาะ ตัวอย่างเช่น

**สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ กรมศิลปากร** มีหน้าที่เก็บเอกสารราชการ เอกสารสำคัญๆ ของชาติ ที่มีคุณค่าทางประวัติศาสตร์และการวิจัย รวมเรียกเป็นจดหมายเหตุ รักษาไว้เพื่อเป็นหลักฐานยืนยันต่อไป เอกสารที่รับมอบจะได้รับการประเมินคุณค่าเอกสาร ได้รับการดูแล เก็บรักษา และอนุรักษ์ตามหลักวิชาการอนุรักษ์เอกสารจดหมายเหตุ มีทั้งประเภทกระดาษแผ่น ภาพถ่าย แผนที่ แผนผัง แบบแปลน แถบบันทึกเสียง และไมโครฟิล์ม สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ กรมศิลปากร มีจำนวนภาพถ่ายโบราณที่อยู่ในความดูแล 450,000 ภาพ เป็นภาพที่จัดทำเข้าทะเบียนแล้ว 32,000 ภาพ มีลักษณะทางกายภาพของภาพถ่ายเป็น แผ่นภาพถ่ายและฟิล์มเกือบทุกชนิด แบ่งตามประเภทเนื้อหาของภาพถ่ายโดยจัดตามโครงสร้างขององค์กรที่ได้รับมอบมาก่อน เช่น กระทรวงหรือหน่วยงาน นอกนั้นจัดตามบุคคลที่มอบภาพถ่ายให้และแบ่งย่อยโดยดูรายละเอียดที่มากับภาพเป็นตัวแยกหมวดหมู่ แบ่งออกเป็นบุคคล สถานที่ เหตุการณ์ เบ็ดเตล็ด ใช้คำอธิบายภาพถ่ายแบบจัดเป็นบัญชีรายชื่อ โดยใช้เอกสารคำอธิบายภาพเป็นชุดและปัจจุบันกำลังอยู่ระหว่างการเลือกเมทาดาทาเพื่อนำมาใช้งานในอนาคต

**หอจดหมายเหตุพุทธทาส อินทปัญโญ** เป็นหอจดหมายเหตุศาสนธรรม (Religious Archives) จัดตั้งภายใต้มูลนิธิหอจดหมายเหตุพุทธทาส อินทปัญโญ เก็บรักษา อนุรักษ์ ศึกษา ค้นคว้า และเผยแผ่ผลงานของท่านพุทธทาสฯ เริ่มต้นจากหลังการมรณภาพของท่านพุทธทาสฯ เมื่อ พ.ศ. 2536 มูลนิธิสวนโมกขพลาราม ได้วางแนวทางในการจัดตั้งหอจดหมายเหตุพุทธทาส อินทปัญโญ ปัจจุบันมีจำนวนภาพถ่ายโบราณที่อยู่ในความดูแลประมาณ 50,000 ภาพ มีลักษณะทางกายภาพของภาพถ่ายเป็นแผ่นภาพถ่ายฟิล์มเนกาทีฟ ฟิล์มสไลด์ แบ่งตามประเภทเนื้อหาของภาพถ่าย ชีวประวัติ ภาพบุคคล ภาพประกอบธรรม ภาพกิจกรรม การบรรยายธรรม ภาพสถานที่เกี่ยวข้องท่านพุทธทาสฯ ใช้คำอธิบายภาพถ่ายเป็นเมทาดาทาแบบ ISAD-G

**ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร** เป็นศูนย์ศึกษาวิจัยที่เก็บรวบรวมข้อมูลด้านมานุษยวิทยาด้านต่างๆ ในประเทศไทย จัดทำฐานข้อมูลและจัดเก็บเอกสารในลักษณะเอกสารจดหมายเหตุ เพื่อให้บริการแก่นักวิชาการและผู้สนใจทั่วไปในข้อมูลด้านมานุษยวิทยาและศาสตร์อื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง ภารกิจหลักเป็นศูนย์ข้อมูลที่ใช้ระบบเทคโนโลยีสารสนเทศที่ทันสมัยในการจัดเก็บรวบรวมข้อมูล เพื่อเผยแพร่และให้บริการข้อมูลและข้อมูลสารสนเทศอันจะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาค้นคว้า รวมทั้งการให้บริการข้อมูลให้เกิดประโยชน์สูงสุดแก่สาธารณชน

ปัจจุบันศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธรมีจำนวนภาพถ่ายโบราณในความดูแลมากกว่า 5,000 ภาพ ที่มาของภาพถ่ายได้รับมอบจากนักวิจัยด้านมานุษยวิทยาทั้งชาวไทยและต่างประเทศที่เคยเก็บข้อมูลในประเทศไทย ลักษณะทางกายภาพของภาพถ่ายมีทั้งแผ่นภาพถ่าย ฟิล์มเนกาทีฟ ฟิล์มสไลด์ แบ่งตามประเภทเนื้อหาของภาพถ่ายเป็นข้อมูลดิบของนักวิจัย ใช้ชื่อของนักวิจัยเป็นหัวเรื่องหลักและแบ่งย่อยตามพื้นที่วิจัย ประกอบไปด้วยภาพบุคคล สถานที่และพิธีกรรมทางวัฒนธรรมต่างๆ ใช้คำอธิบายภาพถ่ายเป็นเมทาดาทาแบบ ISAD-G

**(2) หอจดหมายเหตุที่อยู่ภายใต้หน่วยงานต่างๆ** คือ สถานที่เก็บเอกสารจดหมายเหตุที่สำคัญๆ ของหน่วยงานที่หอจดหมายเหตุนั้นสังกัดอยู่ เช่น

**หอจดหมายเหตุมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์** เป็นคลังข้อมูลแห่งประวัติและพัฒนาการของมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ หน้าที่หลักในการอนุรักษ์จัดเก็บและเผยแพร่บริการเอกสารจดหมายเหตุ รวบรวมเอกสารที่กระจัดกระจายอยู่ตามหน่วยงานต่างๆ เช่น เอกสารเก่า ภาพถ่าย แถบบันทึกเสียง วีดิทัศน์และโสตทัศนวัสดุในรูปต่างๆ ที่เป็นหลักฐานเกี่ยวกับประวัติ พัฒนาการ การดำเนินงานของมหาวิทยาลัยนับตั้งแต่การก่อตั้งในอดีตถึงปัจจุบัน มีภาพถ่ายในความดูแลมากกว่า 2,000 ภาพ จากการรวบรวมจากหน่วยงานต่างๆ และได้รับมาจากอดีตคณาจารย์ บุคลากรและศิษย์เก่า ทั้งแผ่นภาพถ่าย ฟิล์มเนกาทีฟ และฟิล์มสไลด์ แบ่งหมวดหมู่ตามประเภทเนื้อหาเป็นภาพสถานที่ กิจกรรม และภาพถ่ายบุคคลที่เกี่ยวข้องกับมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ใช้คำอธิบายภาพถ่ายเป็นเมทาดาทาแบบ ISAD-G

**หอประวัติจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย** รวบรวมเอกสารและสิ่งของที่มีคุณค่าต่อประวัติจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยให้เป็นประโยชน์ต่อการศึกษาค้นคว้าของนิสิตรุ่นหลังและบุคคลที่สนใจ ในปัจจุบันหอประวัติจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยมีจำนวนภาพถ่ายโบราณในความดูแลมากกว่า 10,000 ภาพทั้ง ที่ได้รับมอบมาจากหน่วยงานต่างๆ

ของมหาวิทยาลัยและจากศิษย์เก่า ทั้งแผ่นภาพถ่าย ฟิล์มเนกาทีฟ ฟิล์มสไลด์ แบ่งหมวดหมู่ได้ตามประเภทของเนื้อหาเป็นภาพบุคคล สถานที่ กิจกรรมภายในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยและรูปหมู่บัณฑิตนับตั้งแต่เปิดการศึกษามา ในปัจจุบันทางหอประวัติจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยยังไม่ได้ทำการลงมาตรฐานเมทาดาทาของภาพถ่ายเนื่องจากมีปริมาณมาก จึงจัดเก็บตามลักษณะข้อมูลทั่วไปก่อน เช่น เหตุการณ์ต่างๆ ปี หน่วยงานหรือบุคคลมีคำอธิบายภาพถ่ายเบื้องต้น

**หอจดหมายเหตุมหาวิทยาลัยพายัพ** มีพื้นฐานและความเกี่ยวข้องกับคริสต์ศาสนานิกายโปรเตสแตนต์ในประเทศไทย ตั้งแต่สมัยมิชชันนารีคณะอเมริกันเพรสไบทีเรียนเข้ามาประกาศเผยแพร่พระกิตติคุณในประเทศไทย เอกสารเกี่ยวข้องกับมิชชันนารีดังกล่าวเก็บไว้ในโกดังที่เก็บของของสภาคริสตจักรฯ คณะผู้บริหารสภาคริสตจักรฯ ในเวลานั้นได้ตระหนักถึงความสำคัญของเอกสารที่มีค่าเหล่านั้น ปัจจุบันมีจำนวนภาพถ่ายโบราณที่อยู่ในความดูแลมากกว่า 50,000 ภาพ หน่วยงานในสภาคริสตจักรเป็นผู้ส่งเข้ามาให้เก็บรวบรวม ประกอบไปด้วยทั้งแผ่นภาพถ่ายและฟิล์มหลายชนิด โดยจัดแบ่งหมวดหมู่เป็นหน่วยงานที่มอบให้และแบ่งย่อยเป็นภาพบุคคล ภาพกิจกรรม และภาพสถานที่ ปัจจุบันใช้คำอธิบายภาพถ่ายเป็นทะเบียนรายการ แบ่งตามหน่วยงานและการรับเข้า มีคำอธิบายเป็นแบบชุดคำอธิบายเอกสารหัวเรื่องใหญ่ยังไม่ได้มีลงมาตรฐานเมทาดาทา

**หอจดหมายเหตุมหาวิทยาลัยศิลปากร** ก่อตั้งโดยมีหน้าที่รวบรวม จัดเก็บ สงวนรักษา จัดทำเครื่องมือช่วยค้นเอกสาร โสตทัศนวัสดุ และวัสดุที่มีความสำคัญต่อหอจดหมายเหตุมหาวิทยาลัยศิลปากร รวบรวมและบันทึกเหตุการณ์ที่มีความสำคัญต่อประวัติ พัฒนาการ เกียรติประวัติชื่อเสียงของหน่วยงานและบุคลากรในด้านต่างๆ ของมหาวิทยาลัย เพื่อให้บริการและเผยแพร่เอกสารจดหมายเหตุแก่ผู้บริหาร คณาจารย์ นักศึกษาและ บุคลากรของมหาวิทยาลัย รวมทั้งบุคคลภายนอกทั่วไป เพื่อประโยชน์ในการบริหารงานและการศึกษาค้นคว้าวิจัย ปัจจุบันมีจำนวนภาพถ่ายโบราณที่อยู่ในความดูแลมากกว่า 10,000 ภาพ รวบรวมจากหน่วยงานต่างๆ ภายในมหาวิทยาลัย แบ่งหมวดหมู่ตามประเภทเนื้อหาเป็นกิจกรรม ภาพบุคคล สถานที่ และภาพถ่ายงานศิลปะ ใช้คำอธิบายภาพถ่ายที่ออกแบบเอง ใช้เมทาดาทาแบบ Marc21 standards เป็นแนวทาง และใช้การจดบันทึกลงสมุดทะเบียนสืบค้นเพื่อให้บริการ

**5.2.2 หน่วยงานอื่นๆ ที่ไม่ใช่หอจดหมายเหตุ** นอกเหนือจากการให้คุณค่าภาพถ่ายในด้านจดหมายเหตุ ยังมีหน่วยงานอื่นๆ ที่ทำการจัดเก็บภาพถ่ายโบราณด้วยวัตถุประสงค์อื่นๆ นอกจากการเป็นเอกสารจดหมายเหตุเนื่องด้วยวัตถุประสงค์การนำไปใช้งานหรือการให้บริการที่แตกต่างจากลักษณะของหอจดหมายเหตุ มักมีวัตถุประสงค์เพื่อการศึกษาเฉพาะด้านโดย เช่น การศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรม การศึกษาด้านศิลปะการถ่ายภาพ มักนำหลักการการจัดการแบบหอจดหมายเหตุมาประยุกต์ใช้งานและเพิ่มเติมส่วนการจัดการที่เหมาะสมตรงกับความต้องการของพันธกิจหน่วยงาน มุ่งเน้นหรือนิยมการเก็บรักษาเอกสารที่เกี่ยวข้องเป็นเรื่องๆไป จึงสามารถออกแบบระบบการจัดการที่เอื้อต่อการจัดเก็บภาพถ่ายโบราณมากกว่าหอจดหมายเหตุที่ต้องออกแบบระบบเพื่อให้รองรับความหลากหลายของประเภทและเนื้อหา ตัวอย่างเช่น

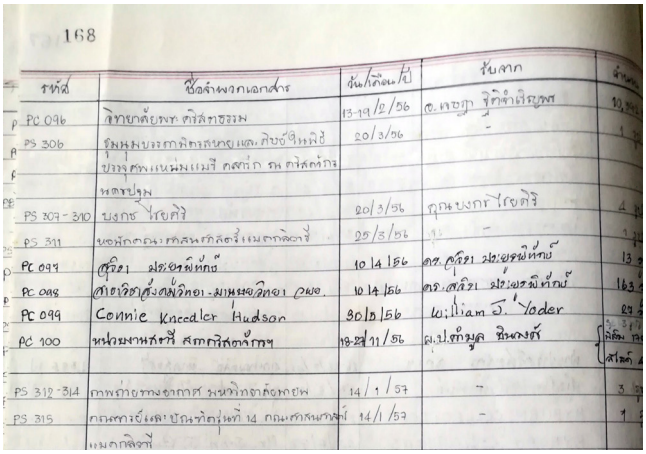
**หอภาพถ่ายล้านนา มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ (Chiang Mai House of Photography)** ก่อตั้งโดยภาควิชาสื่อศิลปะและการออกแบบสื่อ คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ มีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นศูนย์กลางในการจัดเก็บภาพถ่ายโบราณเพื่อนำมาจัดเก็บอย่างเป็นระบบและเป็นแหล่งเรียนรู้และเผยแพร่สู่สาธารณชนในด้านต่างๆ มีจำนวนภาพถ่ายโบราณในความดูแลประมาณ 2000 ภาพ ได้จากการลงพื้นที่ทำสำนาจากชุมชนและได้รับบริจาคจากบุคคลทั่วไป มีลักษณะทางกายภาพของภาพถ่ายเป็นแผ่นภาพถ่าย ฟิล์มกระจก ฟิล์มเนกาทีฟ ฟิล์มสไลด์ แบ่งตามประเภทเนื้อหาของภาพถ่ายเป็น ภาพบุคคล ภาพสถานที่ ภาพวิถีชีวิตที่เกี่ยวข้องกับล้านนา ใช้มาตรฐานคำอธิบายภาพถ่ายเป็นเมทาดาทาแบบ Dublin Core Metadata

**ศูนย์สารสนเทศภาคเหนือ สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยเชียงใหม่** ถือกำเนิดขึ้นตามนโยบายของมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ เพื่อสนับสนุนการเรียนการสอนและการวิจัยที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับท้องถิ่นล้านนา มีฐานะเป็นงานหนึ่งของฝ่ายบริการทรัพยากรสารนิเทศกลาง สำนักหอสมุดมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ มีวัตถุประสงค์หลัก คือ แสวงหา รวบรวม และให้บริการทรัพยากรสารนิเทศที่เกี่ยวข้องกับภาคเหนือ ให้เป็นศูนย์ข้อมูลท้องถิ่นที่สนับสนุนการศึกษาค้นคว้าและวิจัยเกี่ยวกับภาคเหนือและเผยแพร่ข้อมูลภาคเหนือในรูปแบบต่างๆ แก่ชุมชน มีภาพถ่ายโบราณที่อยู่ในความดูแลในปัจจุบันราว 4,000-5,000 ภาพโดยได้รับมอบจากมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ บริจาคจากบุคคลทั่วไป ร้านถ่ายภาพ นักจดหมายเหตุอิสระ ประกอบด้วย แผ่นภาพถ่าย ฟิล์มเนกาทีฟ ฟิล์มสไลด์ แบ่งตามประเภทเนื้อของภาพถ่ายเป็นภาพถ่ายเกี่ยวข้องกับล้านนาในด้านต่างๆ เช่น ภาพสถานที่ บุคคล เหตุการณ์ ใช้มาตรฐานคำอธิบายภาพถ่ายเป็นเมทาดาทาแบบ Dublin Core Metadata

### 5.3 กระบวนการจัดเก็บภาพถ่ายโบราณในประเทศไทย

ผลการวิจัยพบว่าแต่ละหน่วยงานมีการออกแบบกระบวนการจัดเก็บภาพถ่ายโบราณภายในหน่วยงานของตนเองโดยอิงจากพันธกิจของหน่วยงาน ประเภทของเอกสารที่ดูแล ลักษณะความต้องการนำไปใช้งาน กลุ่มเป้าหมายผู้ใช้งาน และความสะดวกในการปฏิบัติงานของเจ้าหน้าที่ เนื่องจากในบางหน่วยงานมีความหลากหลายของเอกสารที่ต้องทำการจัดเก็บดูแลหลากหลายนอกเหนือจากภาพถ่าย การออกแบบกระบวนการและวิธีการทำงานจึงจำเป็นต้องครอบคลุมในทุกๆ ความหลากหลายของเอกสาร ต่างจากหน่วยงานจัดเก็บภาพถ่ายเป็นหลักที่สามารถออกแบบกระบวนการรองรับการจัดเก็บภาพถ่ายโบราณได้โดยตรง แต่โดยรวมก็มีขั้นตอนการจัดการที่คล้ายคลึงกัน คือ อิงจากหลักการของกระบวนการดำเนินงานจดหมายเหตุเช่น การจัดหาหรือการรับเอกสาร การประเมินคุณค่าเอกสาร การจัดหมวดหมู่เอกสาร การดูแลสงวนรักษา การใช้งานหรือการให้บริการ จากกลุ่มตัวอย่างที่สัมภาษณ์พบว่ามีรายละเอียดขั้นตอนกระบวนการจัดการภาพถ่ายโบราณในประเทศดังต่อไปนี้

**5.3.1 การแสวงหารวบรวม/รับเข้าเอกสาร** เป็นขั้นตอนการรวบรวมเอกสารภาพถ่ายที่มีความเกี่ยวข้องหรือตรงกับความต้องการของหน่วยงาน อาจได้รับมาจากหน่วยงานที่มีความเกี่ยวข้องกัน เช่น สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ ได้รับมอบตามพระราชบัญญัติจดหมายเหตุแห่งชาติ พุทธศักราช 2556 จากหน่วยงานของรัฐต่างๆ ได้รับบริจาคจากบุคคลอื่นเช่น นักวิจัย ผู้อาวุโสในหน่วยงาน ศิษย์เก่า บุคคลสำคัญหรือบุตรหลานของบุคคลนั้นที่มอบให้เพื่อนำไปจัดเก็บและการศึกษาอย่างถูกต้องต่อไปหรือเสาะหาเอกสารภาพถ่ายโดยหน่วยงานเอง




**ภาพที่ 1** ทะเบียนรับเข้าจดหมายเหตุของหอจดหมายเหตุมหาวิทยาลัยพายัพ (© Sakkarin Suttisarn 2017)

เพื่อให้ได้ภาพถ่ายที่ตรงกับความต้องการของหน่วยงานจะนำมาจัดเก็บรักษาหรือศึกษาค้นคว้าตามวัตถุประสงค์ของหน่วยงาน เช่น หอภาพถ่ายล้านนา ที่ได้ลงพื้นที่ในจังหวัดแพร่ น่าน ลำปาง เชียงใหม่ เพื่อสำรวจจัดเก็บภาพถ่ายโบราณที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องทางศิลปวัฒนธรรมในล้านนา นำมาทำสำเนาจัดเก็บรักษาตามวัตถุประสงค์ของหน่วยงาน

เมื่อได้รับภาพหรือทำการเสาะหารวบรวมมาได้แล้ว หน่วยงานที่ดูแลจะลงทะเบียนรับเข้าข้อมูลทางกายภาพว่าเป็นลักษณะของแผ่นภาพ แผ่นฟิล์มประเภทใด รับจากที่ไหน บุคคลใด วันเดือนปีที่รับเข้า และมีเอกสารข้อมูลแนบมาหรือไม่ เพื่อวิเคราะห์และประเมินคุณค่าในขั้นต่อไป

**5.3.2 การวิเคราะห์และประเมินคุณค่าภาพถ่าย** เป็นการวิเคราะห์คัดเลือกเอกสารภาพถ่ายที่จัดหาหรือรวบรวมมาว่าเอกสารใดมีคุณค่าควรจัดเก็บไว้และเอกสารใดไม่มีคุณค่าถึงขนาดที่ต้องจัดเก็บหรือควรส่งทำลาย รวมทั้งประเมินว่าเอกสารใดมีความเร่งด่วนที่ควรทำการส่งไปดำเนินการสงวนรักษาซ่อมแซมก่อนส่งไปทำสำเนาหรือจัดหมวดหมู่ การประเมินคุณค่าภาพถ่ายจะประเมินจากเนื้อหาทางด้านวิชาการ คือ เป็นภาพถ่ายที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับบุคคล สถานที่ วัตถุสิ่งของ เหตุการณ์ มีประโยชน์ต่อการศึกษาค้นคว้า ตลอดจนสะท้อนถึงประวัติศาสตร์ วัฒนธรรมประเพณี กิจกรรม และทำหน้าที่เป็นหลักฐานอ้างอิงทางกฎหมายหรือยืนยันการค้นคว้าวิจัยของหน่วยงาน

**5.3.3 การทำคำอธิบายภาพถ่ายและจัดหมวดหมู่** เป็นขั้นตอนการทำภาพถ่ายโบราณที่จัดเก็บรวบรวมมาให้อยู่ในสภาพที่พร้อมนำกลับมาให้บริการในลักษณะต่างๆ หลังจากการวิเคราะห์และประเมินคุณค่าภาพถ่ายแล้ว เนื่องจากภาพถ่ายที่ได้มาแม้จะมีการคัดแยกมาในระดับหนึ่งแล้ว แต่ยังมีลักษณะเป็นข้อมูลดิบที่ไม่ได้คัดแยกโดยละเอียด มีคำอธิบายมาอย่างครบถ้วน หรือไม่มีเนื้อหาแนบมาเลย การคัดแยกหมวดหมู่และจัดทำคำอธิบายภาพจะช่วยให้ภาพถ่ายที่มีเนื้อหาคล้ายคลึงถูกจัดเก็บอยู่รวมกันสะดวกแก่การสืบค้น มีเนื้อหาและรายละเอียดข้อมูลที่สมบูรณ์ ถูกต้อง สมควรต่อการนำไปศึกษา ค้นคว้า อ้างอิงสำหรับผู้สนใจ กระบวนการนี้สามารถแบ่งได้เป็น 2 ขั้นตอน ดังนี้

**(1) การจัดหมวดหมู่ภาพถ่าย** เป็นการจัดกลุ่มและจัดเรียงภาพถ่ายที่ผ่านการประเมินคุณค่าแล้วนำมาจัดแยกหมวดหมู่ประเภทของภาพถ่ายเพื่อทำสำเนาภาพดิจิทัล ทำคำอธิบายภาพถ่ายและจัดเก็บเข้าคลังเก็บภาพถ่ายหรือคลังฐานข้อมูลเพื่อเตรียมให้บริการในรูปแบบต่างๆ ในส่วนการจัดหมวดหมู่จากการสำรวจกลุ่มตัวอย่าง พบว่ามีความนิยมแบ่งหมวดหมู่ของภาพตามการได้รับมาของภาพถ่ายไม่ว่าจะเป็นหน่วยงาน พื้นที่จังหวัดหรือบุคคลเป็นหลักเพื่อสะดวกต่อการจัดเก็บ แบ่งหมวดหมู่ย่อยภายในตามตามเนื้อหาของภาพถ่ายที่ปรากฏอยู่ อันได้แก่

**ภาพสถานที่** เป็นภาพถ่ายสถานที่ต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับองค์กรหรือพื้นที่ที่องค์กรตั้งอยู่ ไม่ว่าจะเป็นภาพอาคารสถานที่ที่ก่อสร้างขึ้นมาในองค์กรหรือบริเวณใกล้เคียงในอดีต โบราณสถาน สถานที่ธรรมชาติ

**ภาพกิจกรรม เหตุการณ์** เป็นภาพถ่ายเหตุการณ์จริงที่เกิดขึ้นหรือเล่าเรื่องราวสิ่งที่เกิดขึ้น ทั้งกิจกรรม ประเพณีหรือเหตุการณ์สำคัญต่างๆ รวมถึงภาพวิถีชีวิตผู้คนในอดีต เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงประวัติศาสตร์ วัฒนธรรมของพื้นที่ องค์กรหรือหน่วยงานนั้นๆ รวมถึงภาพถ่ายที่เกิดจากการสำรวจวิจัยด้านวัฒนธรรมและประเพณีโดยนักวิจัยหรือช่างภาพในเวลานั้น อาจเป็นภาพเดี่ยวหรือภาพชุดก็ได้

**ภาพบุคคล** เป็นภาพถ่ายบุคคลในลักษณะต่างๆ เช่น ภาพบุคคลในสภาวะแวดล้อม ภาพถ่ายบุคคลในสตูดิโอ ภาพถ่ายบุคคลเพื่อการบันทึกความทรงจำ อาจเป็นภาพเดี่ยวหรือภาพหมู่ในวาระต่างๆ ที่มีการบันทึกไว้เพื่อเป็นหลักฐานทางราชการหรือเป็นที่ระลึกในวาระโอกาสต่างๆ

**ภาพอื่นๆ** นอกเหนือจากที่กล่าวมา ในหลายหน่วยงานมีการเพิ่มเติมหมวดหมู่ที่มีลักษณะเฉพาะหน่วยงานของตนเองและไม่สามารถจัดเข้ากับหมวดหมู่อื่นๆ ได้เช่น หอจดหมายเหตุมหาวิทยาลัยศิลปากร มีหมวดหมู่ภาพถ่ายงานศิลปะ หรือหอจดหมายเหตุพระพุทธทาสภิกขุ มีหมวดหมู่ภาพประกอบธรรม เป็นต้น

**ภาพที่ 2** (ซ้าย) ภาพแม่ค้านำสินค้าจากบ้านสู่ตลาดบนถนนสายหนึ่งของลำพูน พ.ศ. 2445 (ขวา) ภาพสตรีล้านนากำลังไปที่ตลาดสด ข้างถนนช้างม่อยตอนใกล้ ปากตรอกข่วงเมรุ (ที่มา: หลวงอนุสารสุนทร 2560, ออนไลน์)

**(2) การทำชุดคำอธิบายภาพถ่าย** เนื่องด้วยภาพถ่ายมีเอกลักษณ์ในการบอกเล่าเรื่องราวและเนื้อหาที่แตกต่างจากเอกสารอื่นๆ ที่มีการจดบันทึกเนื้อหาเรื่องราวอย่างใดอย่างหนึ่งชัดเจน แต่ภาพถ่ายเป็นเอกสารที่สามารถบอกเรื่องราวเนื้อหาได้แตกต่างออกไปตามการตีความของผู้ตีความภาพถ่าย ดังเห็นได้หลายหลายกรณีที่มีการนำภาพถ่ายโบราณไปใช้งานแล้วมีการให้ข้อมูลเนื้อหาที่คลาดเคลื่อนผิดไปจากความจริง เช่น ภาพสตรีล้านนาในอดีตสองภาพ ถ่ายโดยหลวงอนุสารสุนทรในช่วงเวลาที่ใกล้เคียงกันแต่แตกต่างสถานที่กัน ถูกส่งต่อและอ้างอิงโดยความเข้าใจผิดว่าเป็นภาพชุดเดียวกัน สถานที่เดียวกัน มาเป็นเวลานาน เนื่องจากถ่ายโดยบุคคลเดียวกันและมีเนื้อหาของภาพใกล้เคียงกัน ภาพแรกเป็นภาพแม่ค้านำสินค้าจากบ้านสู่ตลาดบนถนนสายหนึ่งของลำพูน ในขณะที่ภาพถัดมาเป็นภาพสตรีล้านนากำลังไปตลาดสดข้างถนนช้างม่อยตอนใกล้ปากตรอกข่วงเมรุ เชียงใหม่ ภาพทั้งสองภาพถูกส่งต่อและเผยแพร่คู่กันมาเป็นเวลานานในวงกว้างโดยความเข้าใจว่าทั้งสองภาพถ่ายที่จังหวัดเชียงใหม่

การจัดการทรัพยากรประเภทภาพถ่ายในปัจจุบันในหลายหน่วยงานมีการกำหนดมาตรฐานเมทาดาทา (metadata) มาใช้งานในการจัดทำชุดคำอธิบายภาพถ่าย เดิมนั้นเมทาดาทาถูกใช้ในงานห้องสมุด พบเห็นได้บ่อยในรูปแบบของบัตรรายการสำหรับสืบค้นหนังสือ แต่เมื่อสารสนเทศได้เปลี่ยนมาสู่รูปแบบดิจิทัล เมทาดาทาที่ใช้อธิบายข้อมูลจึงต้องเปลี่ยนมาอธิบายข้อมูลดิจิทัลด้วยเช่นกัน ในกรณีของการอธิบายภาพถ่ายนั้นจากการสำรวจกลุ่มตัวอย่างพบว่ามีการความนิยมนำมาตรฐานเมทาดาทามาใช้งาน 2 แบบ คือ

**ISAD(G): General International Standard Archival Description** เป็นมาตรฐานที่ใช้งานกับเอกสารจดหมายเหตุโดยเฉพาะ เนื่องจากเอกสารจดหมายเหตุจะมีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างจากเอกสารประเภทอื่นๆ กล่าวคือ เป็นชุดเอกสารที่รวบรวมสารสนเทศหลายๆ ชนิดไว้ด้วยกัน เช่น ในหนึ่งชุดเอกสารอาจประกอบไปด้วยสมุดบันทึก ภาพถ่าย จดหมาย แถบบันทึกภาพและเสียง ดังนั้น ก่อนที่จะให้ข้อมูลเอกสารแต่ละชิ้น จะต้องให้ข้อมูลเอกสารรายกลุ่มเสียก่อน โดยให้รายละเอียดตามลำดับชั้นจากกลุ่มใหญ่สุดลงไปหากลุ่มที่ย่อยที่สุด ISAD(G) จึงเป็นมาตรฐานการให้ข้อมูลเหมาะสม เนื่องจากมีแนวคิดสำคัญคือการอธิบายข้อมูลแบบเป็นช่วงชั้น โดยให้ข้อมูลชุดเอกสารหลักก่อนด้วยการระบุเนื้อหาของทั้งชุดเอกสารตามเนื้อหาที่ได้รับมาจากหน่วยงานหรือบุคคล จากนั้นจึงให้คำอธิบายเป็นรายชิ้นต่อไป

จากการสำรวจการจัดเก็บเอกสารจดหมายเหตุจำนวน 39 คลังข้อมูล พบว่ามี 3 แบบที่ได้รับความนิยมเลือกใช้สำหรับงานจดหมายเหตุ คือ Dublin Core, EAD และ ISAD(G) พบว่าความนิยมในการใช้งาน 12.82%, 41.02% และ 46.15% ตามลำดับ สรุปได้ว่ามาตรฐาน ISAD(G) ได้รับความนิยมมากที่สุดในงานหอจดหมายเหตุ (วัชชิราและคณะ 2553, ออนไลน์) หน่วยงานที่พบว่าเป็นหน่วยงานที่ทำการจัดเก็บจดหมายเหตุโดยเฉพาะและจัดภาพถ่ายเป็นเอกสารย่อยในชุดเอกสารหลักอีกทีหนึ่ง ได้แก่ หอจดหมายเหตุพุทธทาส อินทปัญโญ ศูนย์มนุษยวิทยาสิรินธร หอจดหมายเหตุมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ เป็นต้น

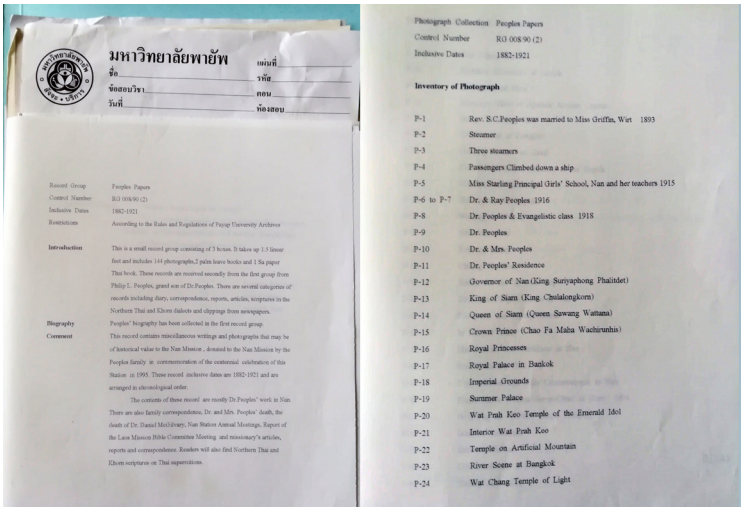
**Dublin Core metadata** เป็นเค้าร่างเมทาดาทาสำหรับการทำรายการวัตถุดิจิทัลที่ได้รับความนิยมอย่างมากในปัจจุบัน เนื่องจากมีความยืดหยุ่นในการประยุกต์ใช้ ผู้ใช้สามารถกำหนดเมทาดาทาให้กับวัตถุดิจิทัลได้โดยไม่จำเป็นต้องใช้ทุกหน่วยข้อมูลย่อย เลือกใช้หน่วยข้อมูลย่อยได้ตามความต้องการ ใช้หน่วยข้อมูลย่อยซ้ำได้ในองค์ประกอบเดียวกัน และยังสามารถเพิ่มหรือขยายหน่วยข้อมูลย่อยได้ตามความจำเป็น ประกอบด้วยส่วนสำคัญ 2 ส่วน คือ

หน่วยข้อมูลย่อยหลัก (Core element) เป็นชุดหน่วยข้อมูลย่อย 15 หน่วย จำแนกเป็น 3 กลุ่ม คือ หน่วยข้อมูลที่สัมพันธ์กับทรัพยากรสารสนเทศในด้านเนื้อหา (Content) ได้แก่ ชื่อเรื่อง หัวเรื่อง ลักษณะ ประเภท ต้นฉบับ เรื่องที่เกี่ยวข้อง และขอบเขต หน่วยข้อมูลที่สัมพันธ์กับทรัพยากรสารสนเทศในด้านทรัพย์สินทางปัญญา (Intellectual property) ได้แก่ เจ้าของผลงาน สำนักพิมพ์ ผู้ร่วมงานและสิทธิ และหน่วยข้อมูลที่สัมพันธ์กับทรัพยากรสารสนเทศในด้านรูปแบบ (Instantiation or Version) ได้แก่ ปี รูปแบบ รหัส และภาษา

ตัวขยาย (Qualifiers) เป็นคำอธิบายเพิ่มเติมในชุดหน่วยข้อมูลย่อย แบ่งเป็น 2 ส่วน คือ รายละเอียดหน่วยข้อมูลย่อย (Element refinement) และแบบแผนการเข้ารหัส (Encoding scheme) ในประเทศไทยมีการใช้งานด้วยมาตรฐาน Dublin Core Metadata เป็นเครื่องมือที่ใช้ในการจัดการทรัพยากรสารสนเทศประเภทโสตทัศนวัสดุและสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ยึดตาม “เอกสารชุดหน่วยข้อมูลย่อยดับลินคอร์เมทาดาทา ฉบับ 1.1 เพื่อใช้สร้างฐานข้อมูลโครงการวิจัย สวทช. (2544)” ของสำนักงานพัฒนาวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีแห่งชาติ กระทรวงวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี (2554, ออนไลน์)

หน่วยงานที่พบว่าการใช้งานมาตรฐานแบบ Dublin Core metadata ในการจัดการทรัพยากรประเภทภาพถ่ายมักเป็นหน่วยงานที่ไม่ใช่หอจดหมายเหตุโดยตรง แต่ต้องการมาตรฐานจะใช้งานให้เนื้อในชุดคำอธิบายภาพถ่าย เนื่องจากความยืดหยุ่นของมาตรฐาน Dublin Core ที่มีหน่วยข้อมูลครอบคลุมและมีโปรแกรมจัดการรองรับเป็นจำนวนมากจึงเหมาะแก่การใช้งาน หน่วยงานที่นำมาใช้งาน เช่น หอภาพถ่ายล้านนา ศูนย์สารสนเทศภาคเหนือ สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ เป็นต้น

นอกเหนือจากการใช้มาตรฐานเมทาดาทาในจัดทำชุดคำอธิบายภาพถ่ายแล้ว ยังมีอีกหลายหน่วยงานที่ออกแบบกระบวนการขึ้นเองเนื่องด้วยสาเหตุหลายประการ เช่น ขาดแคลนบุคลากรที่เชี่ยวชาญด้านสารสนเทศโดยตรงในหน่วยงาน ขาดแคลนงบประมาณพัฒนาระบบ เอกสารมีจำนวนมาก หรือยังอยู่ในระหว่างการพัฒนา จึงจำเป็นต้องออกแบบระบบที่บุคลากรที่มีอยู่สามารถปฏิบัติงานได้โดยสะดวกและเอื้อต่อพันธกิจของหน่วยงาน จากการสำรวจพบว่าหน่วยงานส่วนใหญ่นิยมจัดการทรัพยากรประเภทภาพถ่ายที่มีอยู่โดยจัดทำเป็นทะเบียนรายการแบ่งตามหมวดหมู่ เช่น สถานที่ หน่วยงานที่มอบให้หรือบุคคล แล้วจัดทำเป็นแฟ้มคำอธิบายชุดเอกสาร มีรายการย่อยของภาพถ่ายในชุดเอกสารพร้อมคำอธิบายภาพเบื้องต้น เช่น รหัสภาพ ชื่อหน่วยงานที่ส่งมอบ เนื้อหาภาพ ลักษณะทางกายภาพ ผู้สร้างภาพ ช่วงเวลาที่สร้างภาพ วันเดือนปีที่รับเข้า เป็นต้น




**ภาพที่ 3** ชุดคำอธิบายเอกสารและสารบัญรูปที่อยู่ในชุดเอกสาร หอจดหมายเหตุมหาวิทยาลัยพายัพ
(© Sakkarin Suttisarn 2017)

ทั้งนี้ ไม่ว่ากระบวนการจัดการหรือมาตรฐานในการจัดเก็บและให้ข้อมูลของแต่ละหน่วยงานจะมีความแตกต่างกันก็ตาม แต่ก็จะเห็นได้ว่าในทุกหน่วยงานให้ความสำคัญกับขั้นตอนการสืบค้นเพื่อนำมาใช้งาน โดยคำนึงถึงความสะดวก รวดเร็ว และง่ายในการสืบค้นเพื่อตอบสนองผู้ใช้บริการ ซึ่งเป็นหัวใจสำคัญของกระบวนการจัดการทั้งหมด เนื่องจากต่อให้มีภาพถ่ายจำนวนมากที่พร้อมให้บริการแต่หากกระบวนการสืบค้นทำได้ไม่สะดวก ก็จะไม่สามารถตอบสนองผู้ใช้งานได้อย่างเต็มประสิทธิภาพ กระบวนการจัดการของแต่ละหน่วยงานจึงพยายามออกแบบ เลือกสรรกระบวนการและมาตรฐานที่จะให้ความสะดวกต่อการใช้งานของผู้ใช้บริการให้มากที่สุดเท่าที่ความพร้อมในด้านต่างๆ ของหน่วยงานจะให้บริการได้

**5.3.4 การทำสำเนาดิจิทัล** หลังจากประเมินคุณค่าภาพถ่ายแล้วและเห็นควรที่จะเก็บรักษาไว้หรือภาพถ่ายนั้นอยู่ในสภาพสมบูรณ์ ก็จะทำสำเนาภาพในลักษณะต่างๆ เช่น การทำสำเนาแผ่นภาพใหม่อีกครั้งหรือการแปลงเป็นภาพดิจิทัล โดยสแกนภาพด้วยเครื่องสแกนเนอร์ความละเอียดสูงเพื่อแปลงเป็นดิจิทัล นิยมแปลงเป็นภาพที่ความละเอียด 300-800 dpi ไฟล์ชนิด JPG และ TIFF ยกเว้นหอภาพถ่ายล้านนาที่แปลงเป็นดิจิทัลความละเอียด 1600 dpi ไฟล์ภาพชนิด TIFF และในการให้บริการเป็นเว็บไซต์มักเผยแพร่ภาพด้วยความละเอียดของภาพต่ำเพื่อป้องกันการนำไปใช้งานโดยมิได้ขออนุญาตอย่างถูกต้อง ผู้ต้องการขอนำภาพไปใช้ผ่านเว็บไซต์ต้องขออนุญาตอย่างเป็นทางการเช่นเดียวกับการให้บริการ ณ หน่วยงานที่ตั้ง

ส่วนมากการทำสำเนาภาพดิจิทัลทางหน่วยงานจะแปลงภาพถ่ายโบราณที่ดูแลอยู่เป็นดิจิทัลทีละหมวดหมู่หรือหัวเรื่องที่ต้องการใช้งานหรือมีความสำคัญ เนื่องจากภาพถ่ายที่ดูแลอยู่มีจำนวนมากและใช้เวลานานในกระบวนการแปลงเป็นดิจิทัล ในบางหน่วยงานจะแปลงเป็นดิจิทัลเมื่อมีการร้องขอใช้งานจากผู้ต้องการใช้งานเท่านั้น เช่น หอจดหมายเหตุ มหาวิทยาลัยพายัพ

**5.3.5 การอนุรักษ์ภาพถ่าย** เป็นกระบวนการดูแล ป้องกัน รักษาเอกสารภาพถ่ายให้คงสภาพดี มิให้ชำรุด ถูกทำลาย หรือสูญหาย รวมไปถึงการซ่อมแซมภาพถ่ายที่ชำรุดเสื่อมสภาพให้อยู่ในสภาพที่สามารถให้เนื้อหาของภาพได้ดีที่สุดและใช้ได้นานที่สุด สาเหตุที่ทำให้ภาพถ่ายหรือฟิล์มบันทึกภาพถ่ายชำรุดเสื่อมสภาพมีสาเหตุหลักอยู่ 2 ประการคือ (สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ 2555, 7)

**สาเหตุภายใน** เป็นการชำรุดเสื่อมสภาพซึ่งเกิดจากตัววัสดุ อาทิ กระดาษอัดภาพจะชำรุดเสื่อมสภาพตั้งแต่ขั้นตอนการผลิต จากวัตถุดิบที่ใช้ในการผลิต จากสารเคมีบางชนิดที่ใช้ในกระบวนการผลิต เมื่อผ่านระยะเวลานานก็จะเริ่มเสื่อมสภาพและเสียหายไปตามกาลเวลา

**ภาพที่ 4** นิทรรศการรับน้อง พ.ศ. 2558 จัดโดยหอประวัติจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
(ที่มา: หอประวัติจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2558, ออนไลน์)

**สาเหตุภายนอก** เป็นการชำรุดเสื่อมสภาพจากผลกระทบของสิ่งแวดล้อมรอบตัวภาพถ่าย ได้แก่ มนุษย์ อุณหภูมิ ความชื้น แสงสว่าง ลม ฝน ฝุ่นละออง ก๊าซต่างๆ ในบรรยากาศ นก หนู แมลง จุลินทรีย์ ฯลฯ อัตราการชำรุดเสื่อมสภาพจะสูงขึ้นมากเมื่อทำปฏิกิริยากับสิ่งแวดล้อมหรือเก็บรักษาด้วยวิธีการที่ไม่เหมาะสมระหว่างใช้งาน

ปัจจุบันในประเทศไทยมีเพียงสำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติที่มีงานหน่วยงานที่ทำหน้ารับผิดชอบการสงวนรักษาอนุรักษ์เอกสารและภาพถ่ายโบราณโดยเฉพาะ คือ กลุ่มงานอนุรักษ์เอกสาร นอกเหนือจากการสงวนรักษาอนุรักษ์ภายในสำนักหอจดหมายเหตุแล้ว สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติยังทำการเผยแพร่องค์ความรู้ด้านการสงวนรักษาอนุรักษ์เอกสารและภาพถ่ายโบราณแก่หน่วยงานอื่นๆ ทำหน้าที่จัดเก็บรักษาเอกสารและภาพถ่ายโบราณเช่นกัน

**5.3.6 การให้บริการ** เป็นส่วนสำคัญที่ทำให้คุณค่าของภาพถ่ายโบราณได้กลับมามีคุณค่าทางด้านการศึกษาค้นคว้า วิจัย และเรียนรู้ เป็นกระบวนการหลังจากจัดหมวดหมู่และให้คำอธิบายภาพแล้ว ในหลายหน่วยงานมีการให้บริการที่คล้ายคลึงกัน คือ การให้บริการสืบค้นหา ทำสำเนา ให้คำปรึกษา ให้ข้อมูลภาพถ่ายที่หน่วยงาน

นั้นดูแลอยู่ มีทั้งการให้บริการ ณ ที่ตั้งของหน่วยงานและการให้บริการผ่านเว็บไซต์คลังภาพถ่ายดิจิทัลหรืออย่างใดอย่างหนึ่ง นอกเหนือจากนั้นคือการให้บริการเผยแพร่ผ่านทางนิทรรศการตามวาระต่างๆ ของหน่วยงานหรือวาระสำคัญของชาติที่หน่วยงานนั้นมีความเกี่ยวข้องและมีภาพถ่ายเก็บรักษาไว้ มักเป็นหนึ่งในพันธกิจของหน่วยงานที่ทำการจัดเก็บภาพถ่ายโบราณที่ต้องทำหน้าที่จัดแสดงและเผยแพร่ภาพถ่ายโบราณและเนื้อหาที่ดูแลอยู่ เช่น นิทรรศการรับน้องใหม่ของหอประวัติจุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัยที่จัดขึ้นทุกปี

**5.4 แนวทางการจัดการภาพถ่ายโบราณในประเทศไทย**

จากการวิเคราะห์ข้อมูลพบว่าแนวทางในการพัฒนากระบวนการจัดการภาพถ่ายโบราณในประเทศไทยควรมีการจัดการดังต่อไปนี้

**5.4.1 การวิเคราะห์และประเมินคุณค่าภาพถ่ายโบราณ** นอกจากการประเมินจากอายุของภาพถ่ายโบราณที่อิงจากการกำหนดอายุของจดหมายเหตุที่กำหนดไว้ที่ 20 ปีขึ้นไป (ระเบียบสำนักนายกรัฐมนตรี พ.ศ. 2526 แก้ไขเพิ่มเติม ฉบับที่ 2 พ.ศ. 2548 ข้อ 58 ) (สำนักนายกรัฐมนตรี 2548, ออนไลน์) การประเมินคุณค่าของภาพถ่ายจำเป็นต้องดูถึงเนื้อหาของภาพถ่ายที่บอกเล่าเรื่องราว เนื่องจากภาพถ่ายมีเอกลักษณ์ในการบอกเล่าเรื่องราวต่างจากเอกสารประเภทอื่นๆ ในภาพถ่ายภาพเดียวอาจมีเนื้อหาหรือรายละเอียดปลีกย่อยอยู่นอกเหนือจากเนื้อหาของภาพ เกณฑ์การวิเคราะห์และประเมินคุณค่าภาพถ่ายโบราณจำเป็นต้องมีการกำหนดเงื่อนไขจากหน่วยงานที่ทำการดูแลภาพถ่ายโบราณ ดูจากความสอดคล้องกับความต้องการใช้งานหรือพันธกิจของหน่วยงานเป็นหลัก โดยต้องเลือกภาพที่มีเนื้อหาที่มีความเกี่ยวข้องหรือสัมพันธ์หรือความต้องการของหน่วยงานโดยตรง หากมีจำนวนมากก็ต้องจำแนกความสำคัญของภาพถ่ายอยู่ในระดับไหน มีคุณค่าหรือความสำคัญอย่างไร เป็นภาพถ่ายที่มีค่าทางประวัติศาสตร์หรือไม่ สามารถจำทำเป็นคอลเลคชั่นที่มีความสำคัญต่อการเผยแพร่ในอนาคตเพื่อนำมาจัดการก่อนภาพถ่ายอื่นๆ ภาพถ่ายที่เหลือ

นอกจากนั้นก็จำเป็นต้องประเมินจากสภาพทางกายภาพของภาพถ่ายว่ามีความสมบูรณ์ในการแสดงเนื้อหามากน้อยเพียงไร มีการเสียหายชำรุดต้องซ่อมแซมก่อนการทำสำเนาหรือไม่ หากมีความเสียหายมากเกินไปและไม่มีเนื้อหาที่มีคุณค่ามากพอ สามารถทำลายได้หรือไม่ หากไม่มีการประเมินคุณค่าภาพถ่ายนอกจากจะทำให้มีปริมาณงานที่มากจากการต้องทำเนื้อหาภาพถ่ายทั้งหมดแล้ว ยังอาจเป็นการจัดทำคอลเลคชั่นที่ซ้ำซ้อน จะเป็นการเสียทั้งเวลาและงบประมาณ

**5.4.2 การทำคำอธิบายภาพถ่ายและจัดหมวดหมู่**

**(1) การทำชุดคำอธิบายภาพถ่าย** มาตรฐานชุดคำอธิบายที่นำมาใช้ในกระบวนการจัดการภาพถ่ายโบราณในแต่ละหน่วยงาน ควรมีข้อตกลงหรือกฎหมายที่ออกมารองรับให้ใช้มาตรฐานชุดคำอธิบายเดียวกัน เพื่อความสะดวกในการแลกเปลี่ยนเนื้อหาหรือการทำงานร่วมกันระหว่างหน่วยงาน ต้องมีการทำงานระหว่างเครือข่ายหน่วยงานที่จัดเก็บภาพถ่ายโบราณเพื่อแลกเปลี่ยนข้อมูล แนวทาง ความคิดเห็นในระบบการจัดการ

ภาพถ่ายโบราณร่วมกัน การศึกษาในครั้งนี้ผู้วิจัยมีความเห็นต่อมาตรฐานชุดคำอธิบายที่นำมาใช้ในกระบวนการจัดการภาพถ่ายโบราณในประเทศไทยว่าในปัจจุบันยังมีการใช้งานที่หลากหลายตามแต่ละหน่วยงาน เนื่องด้วยมีเหตุผลในการจัดการที่แตกต่างกัน เช่นหน่วยงานลักษณะหอจดหมายเหตุที่จำเป็นต้องอธิบายข้อมูลแบบชุดหลายระดับชั้น

สำหรับบางหน่วยงานที่ไม่ได้ต้องการจัดการชุดข้อมูลหลายระดับชั้น จึงควรมีการนำเมทาดาทา (metadata) ที่มีเหมาะสมกับภาพถ่ายโดยเฉพาะมาใช้ในการจัดการภาพถ่ายเป็นทางเลือกในการนำมาใช้งาน เนื่องจากปัจจุบันการนำภาพถ่ายโบราณมาใช้งานในทุกหน่วยงานเป็นลักษณะการนำสำเนามาใช้งานเป็นหลักโดยเฉพาะสำเนาภาพดิจิทัล เพื่อเป็นการสงวนรักษาเอกสารภาพถ่ายต้นฉบับและสะดวกในการนำมาตีพิมพ์ ในปัจจุบันมีมาตรฐานสำหรับการจัดการภาพถ่ายโดยเฉพาะ คือ มาตรฐานแบบ IPTC metadata ที่ให้เนื้อหาครอบคลุมไม่ต่างจาก Dublin Core metadata และ ISAD(G) แต่สามารถใช้งานได้ง่ายกว่าและมีโปรแกรมรองรับการใช้งานที่ไม่ยุ่งยากและง่ายต่อการพัฒนา สามารถทำงานร่วมกับเมทาดาทาแบบ Exif (exchangeable image file format) ซึ่งเป็นมาตราฐานอธิบายข้อมูลที่เกิดขึ้นจากการสร้างไฟล์ดิจิทัลจากอุปกรณ์สร้างภาพดิจิทัลชนิดต่างๆ เหมาะกับองค์การขนาดเล็กที่กำลังเริ่มพัฒนาระบบการจัดการภาพถ่ายโบราณ

นอกจากนี้ ควรมีการพัฒนาซอฟแวร์หรือระบบการจัดการภาพถ่ายโบราณจากหน่วยงานของรัฐ โดยรับฟังความต้องการจากหน่วยงานที่ทำงานเกี่ยวข้องกับกระบวนการจัดการภาพถ่ายโบราณ เพื่อนำไปพัฒนาแจกจ่ายให้หน่วยงานต่างๆ ที่ต้องการเพื่อเป็นทางเลือกในการนำไปใช้งาน โดยเฉพาะหน่วยงานขนาดเล็กที่มีข้อจำกัดด้านงบประมาณ แทนการจัดซื้อจากต่างประเทศหรือใช้งบประมาณของหน่วยงานพัฒนาขึ้นเอง ซึ่งนอกจากจะมีค่าใช้จ่ายที่สูงแล้วยังอาจไม่ไปในแนวทางเดียวกันกับหน่วยงานอื่นๆ หากภาครัฐให้การสนับสนุนในด้านนี้ จะช่วยลดภาระค่าใช้จ่าย ได้ระบบตรงกับความต้องการใช้งาน และมีทิศทางในการทำงานของหน่วยงานต่างๆ ในทางเดียวกัน

**(2) การจัดหมวดหมู่ภาพถ่าย** จากการสัมภาษณ์พบว่าหน่วยงานส่วนใหญ่โดยเฉพาะหน่วยงานจดหมายเหตุที่มีการแบ่งหมวดหมู่ของภาพถ่ายโดยแบ่งตามหน่วยงานหรือบุคคลที่ได้รับมอบมา จากนั้นจึงแบ่งย่อยไปตามหัวเรื่องหรือหมวดหมู่อีกครั้งหนึ่ง เนื่องจากง่ายและสะดวกต่อการสืบค้นของผู้ใช้บริการในกรณีที่ทราบหัวเรื่องที่จะสืบค้นชัดเจน แต่หากไม่ทราบก็จะต้องใช้เวลาสืบค้น อีกทั้งในแต่ละองค์กรมีการแบ่งหมวดหมู่ของภาพถ่ายแตกต่างกันไปเนื่องจากลักษณะการรับเข้าและการใช้งานที่แตกต่างกัน แต่เนื่องจากลักษณะของภาพถ่ายส่วนใหญ่แสดงเนื้อหาชัดเจนอยู่แล้ว เช่น ภาพบุคคลหรือภาพกิจกรรม จึงควรกำหนดหมวดหมู่ย่อยของภาพถ่ายเพื่อเป็นแนวทาง ดังนี้

**ภาพถ่ายบุคคล** หมายถึง ภาพถ่ายที่บุคคลภายในภาพ ไม่ว่าจะเป็นภาพเดี่ยว ภาพหมู่ หรือภาพในอิริยาบถต่างๆ ใช้คำค้นหาว่าภาพบุคคล ภาพถ่ายบุคคล บุคคล รูปเดี่ยว รูปหมู่ เป็นต้น

**ภาพถ่ายสถานที่** หมายถึง ภาพถ่ายสถานที่ต่างๆทั้ง ตัวอาคาร อาคารชั่วคราว อาคารถาวร บ้านเรือน

ภาพระหว่างการก่อสร้าง ภาพพื้นที่ทางธรรมชาติ ทิวทัศน์ ใช้คำค้นหาว่าภาพ สถานที่ สิ่งก่อสร้าง บ้านเรือน ทิวทัศน์ เป็นต้น

**ภาพถ่ายกิจกรรม วัฒนธรรมประเพณี** หมายถึง ภาพที่มีบุคคลทำกิจกรรมต่างๆ ทั้งวิถีชีวิต การประกอบอาชีพ พิธีการ พิธีกรรม ประเพณีต่างๆ ใช้คำค้นหาว่าประเพณี วิถีชีวิต พิธีการ พิธีกรรม เป็นต้น

**ภาพถ่ายตามลักษณะเฉพาะของหน่วยงาน** หมายถึง หมวดหมู่ที่จัดขึ้นพิเศษตามลักษณะพันธกิจของหน่วยงาน เช่น ภาพงานศิลปะ ภาพถ่ายปริศนาธรรม ภาพถ่ายการวิจัย เป็นต้น

**ภาพถ่ายเบ็ดเตล็ด** หมายถึง ภาพถ่ายใดๆ ที่เข้าในหมวดหมู่ข้างต้นที่กล่าวมา

**5.4.3 การทำสำเนาดิจิทัล** เมื่อผ่านการประเมินคุณค่าแล้ว การนำภาพถ่ายมาทำสำเนาดิจิทัลเป็นกระบวนการสำคัญที่ต้องให้ความสำคัญ เนื่องจากการนำภาพต้นฉบับออกมาทำสำเนาบ่อยครั้งอาจทำให้เกิดความเสียหาย การทำสำเนาดิจิทัลควรกระทำให้ดีตั้งแต่ครั้งแรกเพื่อสงวนรักษาต้นฉบับด้วย โดยลักษณะของภาพถ่ายที่จะนำมาทำสำเนามีทั้งแผ่นภาพ ฟิล์มเนกาทีฟ หรือฟิล์มสไลด์ การทำสำเนาภาพควรทำบันทึกเป็นไฟล์ภาพความละเอียดสูงเป็นแบบ Tagged image file format: TIFF เท่านั้นเนื่องจากสามารถจัดเก็บรายละเอียดของภาพและสีได้สูง จำเป็นอย่างยิ่งในการนำมา reprint ในอนาคต หากต้องการนำไปใช้งานในลักษณะอื่นๆ ก็สามารถทำการแปลงไฟล์เป็น High quality jpg ได้ในภายหลัง

ในการทำสำเนาด้วนการ scan ค่าที่ใช้ในการตั้งค่าควรเป็นโหมดสีแบบ CMYK ค่าความละเอียดต่ำสุดที่ 600 dpi เนื่องจากค่า default ของเครื่อง scan ทั่วไปจะเป็นโหมดสีแบบ RGB ซึ่งเป็นแม่สีการแสดงผลบนจอภาพ แต่เครื่องนั้น printer พิมพ์ด้วยโหมดสี CMYK ซึ่งจะทำให้เกิดปัญหาสีเพี้ยน เพราะแม่สีของ printer กับจอภาพเป็นแม่สีคนละค่ากัน สำหรับการทำสำเนาด้วยกล้องถ่ายภาพดิจิทัลในกรณีที่ภาพต้นฉบับมีขนาดที่ใหญ่มากไม่สามารถนำเขาเครื่อง scan ได้ การตั้งค่ากล้องถ่ายภาพควรค่าการจัดเก็บไฟล์เป็นแบบ Raw image format (RAW) เนื่องจากไฟล์ RAW แบบ 12 bit ที่อยู่ในกล้องถ่ายภาพดิจิทัลปัจจุบันสามารถไล่โทนสีได้ 4,096 ระดับ แสดงสีได้ 68.68 พันล้านสี ซึ่งไฟล์แบบ JPEG 8 bit สามารถไล่โทนได้เพียง 256 ระดับ แสดงสีได้ 16.7 ล้านสี หากมีความต้องการนำไปใช้ในลักษณะอื่นก็สามารถแปลงเป็น High Quality JPG เช่นเดียวกับการ scan

สำหรับหน่วยงานที่มีข้อจำกัดไม่สามารถดำเนินการทำสำเนาดิจทัลได้ด้วยตนเอง การจัดจ้างหน่วยงานภายนอกเข้ามาจำเป็นต้องมีการทำบันทึกความตกลงที่ชัดเจน มีการระบุชนิดของไฟล์ การตั้งชื่อไฟล์ ขนาดขั้นต่ำ โหมดแม่สี จำนวนและสภาพ ก่อนส่งไปทำสำเนาและหลังทำสำเนา รวมถึงรายละเอียดปลีกย่อยต่างๆเพื่อให้ตรงกับความต้องการนำไปใช้งานให้มากที่สุด อีกสิ่งที่ต้องคำนึง คือ พื้นที่ในการจัดเก็บข้อมูลที่ทำสำเนาดิจิทัล นอกจากส่วนจัดเก็บหลักที่มีการนำไปใช้งานเป็นประจำ การสำรองข้อมูลก็จะต้องมีรองรับให้เพียงพอ รวมถึงเรื่องของการดูแลรักษา ต้องมี backup อยู่เสมอ และมีการตรวจสอบทุกรอบเดือนเพื่อหลีกเลี่ยงความผิดพลาดที่อาจเกิดขึ้นได้

**5.4.4 การอนุรักษ์ภาพถ่าย** เป็นกระบวนการที่ต้องใช้เจ้าหน้าที่มีความชำนาญและประสบการณ์สูงมาก รวมทั้งต้องใช้เครื่องมือและอุปกรณ์เฉพาะทางซึ่งมีราคาสูง หากไม่หน่วยงานที่มีงบประมาณในการดำเนินการสูงยากที่จะสามารถทำได้โดยง่าย หน่วยงานที่มีความชำนาญ เช่น สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ จึงควรเข้ามามีบทบาทในการเป็นหน่วยงานที่ให้ความรู้ในด้านการอนุรักษ์ภาพถ่ายและการเก็บรักษาเอกสารภาพถ่ายอย่างถูกต้องให้แก่หน่วยงานต่างๆ เพื่อยืดอายุไม่ให้เสื่อมสลายไปมากกว่าเดิม

**5.4.5 การให้บริการ** พฤติกรรมการใช้งานของผู้บริการในปัจจุบันมีความต้องการการใช้งานภาพถ่ายโบราณในลักษณะสำเนาดิจิทัลผ่านเครือข่ายออนไลน์มากขึ้น หน่วยงานที่ให้บริการต้องให้ความสำคัญกับการพัฒนาระบบการให้บริการแบบครบวงจรมากขึ้นทั้ง ณ หน่วยที่ตั้งและผ่านเครือข่ายออนไลน์เช่น เว็บไซต์ เพื่อให้สามารถตอบสนองการใช้งานที่เปลี่ยนไปของผู้ใช้บริการ ในการให้บริการภาพถ่ายโบราณ ณ จุดที่ตั้งควรเป็นการให้บริการสืบค้นข้อมูลจากสำเนาดิจิทัลมีเครื่องมือช่วยสืบค้นและการให้บริการทำสำเนา มีเจ้าหน้าที่ช่วยเหลือการสืบค้นและให้ข้อมูลภาพถ่ายเพื่อให้ผู้ใช้งานได้รับข้อมูลที่ถูกต้องและรวดเร็ว

ทั้งนี้ ในการให้บริการผ่านเครือข่ายควรเป็นเว็บไซต์ให้บริการสืบค้นภาพถ่ายที่มีระบบช่วยสืบค้นจากคำค้นหาการสืบค้นจากหมวดหมู่ สามารถแสดงภาพตัวอย่างและรายละเอียดเมทาดาทาได้ครบถ้วน มีการลงทะเบียนการใช้งานเพื่อเก็บสถิติและให้สามารถดาวน์โหลดภาพ ฝังเมทาดาทาในภาพถ่าย เพื่อให้ผู้ใช้บริการได้ข้อมูลที่ครบถ้วนในขนาดเบื้องต้นที่ 150-300 DPI ไปใช้งาน สามารถติดต่อผ่านจดหมายอิเล็กทรอนิกส์เพื่อระบุความต้องการภาพที่มีขนาดใหญ่เป็นพิเศษและเหตุผลการนำไปใช้รวมถึงการแจ้งข้อจำกัดสิทธิ์ในการนำไปใช้งานในลักษณะต่างๆ มีการหมุนเวียนภาพถ่ายมาจัดแสดงเป็นนิทรรศการออนไลน์ในวาระต่างๆ รวมถึงบทความวิชาการที่เกี่ยวข้องกับภาพถ่ายโบราณ ในหน่วยงานที่เป็นหอจดหมายเหตุอยู่แล้วอาจเพิ่มหมวดหมู่เฉพาะภาพถ่ายโบราณเพื่อตอบสนองความต้องการของผู้ใช้งานที่มีแนวโน้มการสืบค้นจดหมายเหตุประเภทภาพถ่ายมากขึ้นเพื่อนำไปใช้งานลักษณะต่างๆ นอกจากจะสะดวกกับผู้ใช้บริการแล้ว ยังลดภาระให้กับผู้ปฏิบัติงานในการให้บริการอีกด้วย

## 6. ข้อเสนอแนะ

### 6.1 ควรมีการสนับสนุนจากภาครัฐ

ในด้านการให้ความรู้ อบรม พัฒนาแนวทางกระบวนการจัดการภาพถ่ายโบราณแก่หน่วยงานต่างๆ ตั้งแต่กระบวนการรับเข้า ประเมินคุณค่า สงวนรักษา และการทำคำชุดอธิบายภาพเพื่อให้มีแนวทางการทำงานไปในทิศทางเดียวกัน สร้างบุคลากรที่มีความรู้ความเข้าใจความสามารถด้านการจัดการภาพถ่ายโบราณให้เพิ่มมากขึ้นลดปัญหาการขาดแคลนบุคลากร

### 6.2 ควรมีการพัฒนาซอฟแวร์หรือระบบการจัดการภาพถ่ายโบราณจากหน่วยงานของรัฐ

โดยรับฟังความต้องการจากหน่วยงานที่ทำงานเกี่ยวข้องกับกระบวนการจัดการภาพถ่ายโบราณ เพื่อนำไปพัฒนาแจกจ่ายให้หน่วยงานต่างๆ ที่ต้องการเพื่อเป็นทางเลือกในการนำไปใช้งาน โดยเฉพาะหน่วยงานขนาดเล็กที่มีข้อจำกัดด้านงบประมาณ แทนการจัดซื้อจากต่างประเทศหรือใช้งบประมาณของหน่วยงานพัฒนาขึ้นเอง หากภาครัฐให้การสนับสนุนในด้านนี้ จะช่วยส่งผลให้ลดภาระค่าใช้จ่ายได้ระบบตรงกับความต้องการใช้งาน และมีทิศทางในการทำงานของหน่วยงานต่างๆ ในทางเดียวกัน

### 6.3 แนวทางของกระบวนการจัดการภาพถ่ายโบราณ

ควรมีแนวทางหรือรูปแบบปลีกย่อยให้เลือก เนื่องจากความแตกต่างของขนาดองค์กรและงบประมาณ หน่วยงานขนาดเล็กอาจจำเป็นต้องปรับเปลี่ยนรูปแบบปลีกย่อยบางอย่างเพื่อให้สอดคล้องกับพันธกิจ งบประมาณ และจำนวนบุคลากร อาจมีข้อตกลงร่วมกันบางอย่างที่ต้องใช้เหมือนกัน เช่น มาตรฐานที่ใช้กับชุดคำอธิบายภาพ เพื่อให้สามารถทำงานร่วมกันหน่วยงานอื่นๆได้

## 7. อภิปรายผล

แม้กระบวนการจัดการภาพถ่ายโบราณจะมีการดำเนินการมาเป็นระยะเวลานานในหลายๆ หน่วยงาน แต่จากปริมาณภาพถ่ายโบราณและความต้องการนำมาใช้งานที่เพิ่มมากขึ้นในปัจจุบัน ประกอบกับเทคโนโลยีที่เปลี่ยนไป ทำให้ในหลายๆ หน่วยงานประสบปัญหาในกระบวนการจัดการภาพถ่ายโบราณหลายๆ ประการที่ทำให้ไม่สามารถดำเนินงานได้อย่างสะดวกหรือมีข้อติดขัดหลายประการ ดังจะสรุปเป็นประเด็นต่างๆ ดังนี้

### 7.1 บุคลากร

บุคลากรในหน่วยงานต่างๆ ที่ดูแลจัดการเอกสารและภาพถ่ายโบราณ มีจำนวนเฉลี่ยอยู่ที่ 2-3 คนต่อหน่วยงาน แต่เนื่องจากในหลายหน่วยงานดำเนินงานเป็นหอจดหมายเหตุทำให้ภาระงานต้องดูแลเอกสารประเภทอื่นๆ นอกจากภาพถ่ายไปด้วย ทำให้ต้องเฉลี่ยปริมาณเวลาออกไปเพื่อดูแลเอกสารอื่นๆ ไปด้วยพร้อมกัน และปัญหาการขาดบุคลากรที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญด้านจดหมายและเทคโนโลยีสารสนเทศที่จะเข้ามาปฏิบัติงานด้านนี้โดยเฉพาะ ในหลายหน่วยงานเป็นหน่วยงานที่สังกัดอยู่ในสำนักหอสมุด จึงมีการโอนย้ายบุคลากรจากหอสมุดเข้ามาทำงานในส่วนนี้ ทำให้บุคลากรที่เข้ามาทำงานต้องเริ่มศึกษาและพัฒนาระบบขึ้นมาใหม่เกือบทั้งหมด

### 7.2 งบประมาณดำเนินการ

ปัญหานี้มักจะพบในหน่วยงานขนาดเล็กที่มีข้อจำกัดด้านงบประมาณ เนื่องจากกระบวนการจัดการภาพถ่ายโบราณเป็นงานที่มีทั้งลักษณะการจัดการที่ต้องดูแลทั้งเอกสารที่ยังไม่ได้แปลงเป็นดิจิทัลและการดูแลเอกสารภาพถ่ายที่

แปลงเป็นดิจิทัลแล้ว จึงต้องการดูแลจัดการในทั้งสองส่วนไปพร้อมกัน ซึ่งต้องใช้งบประมาณเป็นจำนวนมาก ทั้งตัวอาคารและอุปกรณ์ที่นำมาใช้เก็บเอกสารใช้อุปกรณ์เฉพาะที่ผลิตเพื่อยืดอายุของเอกสาร ค่าใช้จ่ายในการแปลงเอกสารเป็นดิจิทัล ค่าฐานข้อมูลที่ใช้จัดเก็บไฟล์ดิจิทัลรวมถึงโปรแกรมที่ใช้จัดการเก็บรักษาและสืบค้นเอกสาร ซึ่งค่าใช้จ่ายสูงพอสมควร ทำให้ต้องใช้งบประมาณค่อนข้างมากและต้องทยอยทำไปทีละส่วน เนื่องจากหน่วยงานส่วนใหญ่อยู่ในภาครัฐทำให้การเบิกจ่ายต้องเป็นไปตามรอบปีงบประมาณ หากไม่มีนโยบายหรือได้รับการสนับสนุนจากผู้บริหารก็จะไม่สามารถดำเนินงานได้โดยสะดวกมากนัก

**7.3 ด้านเทคโนโลยี**

ในปัจจุบันการเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยีเป็นอีกปัญหาหนึ่งที่หน่วยงานที่ทำการจัดเก็บภาพถ่ายโบราณต้องตระหนักและติดตามสถานการณ์ให้ทันกับการเปลี่ยนแปลง เนื่องจากพฤติกรรมของผู้ใช้งานที่เปลี่ยนไปจากเดิม ผู้ใช้งานมีความนิยมที่จะทำการสืบค้นบนช่องทางออนไลน์มากขึ้นกว่าการไปใช้บริการ ณ หน่วยงาน และต้องการใช้สำเนาภาพแบบดิจิทัลมากขึ้น การรองรับความต้องการของผู้ใช้งานจำเป็นต้องใช้เทคโนโลยีในหลายๆ ส่วนเข้ามาจัดการ ทั้งเทคโนโลยีด้านการแปลงภาพดิจิทัล เทคโนโลยีการจัดการสารสนเทศ เทคโนโลยีการให้บริการสืบค้น เทคโนโลยีด้านการเผยแพร่และจัดแสดง เพื่อให้ตอบสนองความต้องการของผู้ใช้งาน ซึ่งจะสืบเนื่องไปยังปัญหาด้านบุคลากรและงบประมาณ ขาดงบประมาณที่จะนำมาพัฒนาระบบการจัดการภาพถ่ายโบราณที่มีอยู่และขาดงบประมาณจัดจ้างบุคลากรที่มีความเข้าใจทั้งในด้านการจัดการสารสนเทศและเทคโนโลยีเข้ามาให้บริการ

## บรรณานุกรม

นิตยา ชำนาญป่า. “ภาพถ่ายกับงานประวัติศาสตร์ศิลปะ.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2553.

วัชชิรา บูรณสิงห์ และคณะ. “ระบบคลังข้อมูลเอกสารจดหมายเหตุ กรณีศึกษาหอจดหมายเหตุพุทธทาสอินทปัญโญ.” รายงานวิจัย, สำนักงานพัฒนาวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีแห่งชาติ, 2553.

วิศปัตย์ ชัยช่วย และ ยศัสวิน บุญช่วย. “การสงวนรักษาเอกสารจดหมายเหตุประเภทภาพถ่ายดิจิทัล.” *มนุษยศาสตร์สังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ* 3, ฉ. 2 (ตุลาคม 2551): 201-204.

สำนักงานพัฒนาวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีแห่งชาติ. “ดับลินคอร์เมทาดาทา.” สำนักงานพัฒนาวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีแห่งชาติ. สืบค้นเมื่อวันที่ 6 พฤศจิกายน 2560. https://www.nstda.or.th/th/nstda-knowledge/3098-dublin-core-metadata.

สำนักนายกรัฐมนตรี. ระเบียบสำนักนายกรัฐมนตรีว่าด้วยงานสารบรรณ พ.ศ. 2546 และที่แก้ไขเพิ่มเติม (ฉบับที่ 2) พ.ศ. 2548 เล่ม 122, 2548.

สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ. *มาตรฐานการจัดเก็บเอกสารจดหมายเหตุของสำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2555.

หลวงอนุสารสุนทร. “ภาพสตรีล้านนาในอดีต.” หอจดหมายเหตุมหาวิทยาลัยพายัพ. สืบค้นเมื่อวันที่ 1 กุมภาพันธ์ 2560. http://lib.payap.ac.th/webin/ntic/p%20living.html.

หอประวัติจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. “นิทรรศการรับน้อง ปี พ.ศ. 2558” หอประวัติจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สืบค้นเมื่อวันที่ 1 กุมภาพันธ์ 2560. http://www.memocent.chula.ac.th/exhibition/นิทรรศการรับน้อง-ปี2558/.

หอจดหมายเหตุพุทธทาส อินทปัญโญ. “ความหมาย และคุณค่าของ จดหมายเหตุ.” หอจดหมายเหตุพุทธทาสอินทปัญโญ. สืบค้นเมื่อวันที่ 6 พฤศจิกายน 2560. http://www.bia.or.th/html_th/2013-09-04-04-47-56.html.

Simonson, Karen Rae. “Becoming Digital: The Challenges of Archiving Digital Photographs.” Master’s thesis, The University of Manitoba, 2006. Accessed February 17, 2019. http://athena.cah.ucf.edu/devdar/items/show/151.

# รูปแบบการตีความเนื้อหาและกระบวนการสร้างสรรค์ในงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทย*

**received** 17 JAN 2018 **accepted** 19 MAR 2018 **revised** 27 FEB 2019

**สุธิดา มาอ่อน**
นักศึกษาดุษฎีบัณฑิต
ภาควิชาศิลปะและการออกแบบ
คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร

**นิรัช สุดสังข์ (อาจารย์ที่ปรึกษา)**
รองศาสตราจารย์ประจำภาควิชาศิลปะและการออกแบบ
คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยนเรศวร

**บทคัดย่อ**

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัย เรื่อง “รูปแบบการตีความเนื้อหาและกระบวนการสร้างสรรค์ในงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทย” ที่ดำเนินการสำเร็จตามวัตถุประสงค์การวิจัย 2 ประการแรก จากทั้งหมด 3 ประการ คือ 1) ศึกษาและวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของการถ่ายทอดมโนทัศน์ผ่านกระบวนการสร้างสรรค์กับความหมายส่วนเนื้อหาผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทย 2) นำเสนอรูปแบบการตีความผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทย และ 3) ประเมินผลรูปแบบการตีความผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทย โดยศึกษาผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทยกรณีศึกษาของศิลปินไทย 5 ราย คือ คามิน เลิศชัยประเสริฐ ประสงค์ ลือเมือง วัชระ ประยูรคำ จักกาย ศิริบุตร และกฤช งามสม รายละ 3 ผลงาน โดยวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพที่เริ่มต้นจากการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลภาคเอกสาร เก็บข้อมูลการสัมภาษณ์และสังเกตศิลปิน ศึกษาวิเคราะห์และตีความผลงาน ตามแนวคิดทฤษฎีประติมานวิทยา สัญวิทยา และทฤษฎีศิลป์ด้วยการอธิบายความหมายผลงานตามทัศนะของผู้วิจัย จนปรากฏผลการวิจัยที่แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของความหมายส่วนเนื้อหาผลงานกับการถ่ายทอดมโนทัศน์ผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ของศิลปินแต่ละรายที่แตกต่างกันออกไป ผลจากการวิจัยประการแรกได้นำไปสู่การสังเคราะห์และได้มาซึ่งรูปแบบการตีความ 2 แนวทาง คือ รูปแบบการตีความผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทยสำหรับผู้ชมทั่วไป และรูปแบบการตีความผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทยเชิงลึกที่ถูกนำเสนอผ่านการทดลองใช้โดยกลุ่มผู้ชมที่มีความชื่นชอบและสนใจเสพผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทย ได้เลือกใช้รูปแบบเป็นแนวทางในการตีและอธิบายความหมายตามความเข้าใจของผู้ชมแต่ละราย

**คำสำคัญ:** รูปแบบ, การตีความ, ทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทย, เนื้อหา, และกระบวนการสร้างสรรค์

* บทความเป็นส่วนหนึ่งของดุษฎีนิพนธ์ในชื่อเดียวกันตามหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต มหาวิทยาลัยนเรศวร

# Content Interpretation Model and Creative Process in Thai Contemporary Visual Art.

**received** 17 JAN 2018 **accepted** 19 MAR 2018 **revised** 27 FEB 2019

**Suthida Ma-on**
Student of Art and Design D.F.A. Program
Faculty of Architecture
Naresuan University

**Nirat Soodsang (Advisor)**
Associated Professor of Department of
Art and Design, Faculty of Architecture
Naresuan University

## Abstract

This article is a part of the research entitled “Content Interpretation Model and Creative Process in Thai Contemporary Visual Art”. It follows the first two of three objectives, which are 1) to study and analyze the relationship between the concept of connotation and content meaning of contemporary visual art, 2) to propose a model for the interpretation of contemporary visual art, and 3) to evaluate the interpretative model. The works of five artists, Kamin Lertchaiprasert, Prasong Luemuang, Watchara Prayunkam, Jakkai Siributr, and Krit Ngamsom, are presented as a case study. The work begins with a literature review and the collection of information by interviewing and observing artists. This is followed by interpretation, using iconography, semiotic, and art theory, by analyzing the collected data, and explaining the meaning behind the artworks. The results of the first objective reveal not only the meaning behind the artworks, but also the correlation between the individual meaning and the creative procedure. This leads to two interpretative models (the second objective): interpretation for the audience and academic interpretation. These models of interpretation were trialed among Thai contemporary visual art enthusiasts, who adopted them as guidelines to artistic appreciation.

**Keywords:** Model, Interpretation, Thai Contemporary Visual Art, Content, and Creative Process

## บทนำ

การเปลี่ยนแปลงรูปแบบทัศนศิลป์ไทยจากอดีตในแบบประเพณีนิยม มาสู่รูปแบบ “ทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทย” ด้วยการรับอิทธิพลศิลปะตะวันตก ทำให้มีจำนวนศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานมากขึ้น ทั้งที่ได้รับการยอมรับในระดับชาติและนานาชาติ แต่ในขณะเดียวกันจำนวนผู้ชมที่สนใจชมผลงานกลับไม่ได้เพิ่มมากขึ้นในสัดส่วนที่สมดุลกัน เพราะนอกจากความไม่คุ้นเคยและไม่เข้าใจในผลงานที่มีรูปแบบจากตะวันตกและการแสดงความซับซ้อนทางความคิดของศิลปินแล้ว การขาดแคลนข้อมูลองค์ความรู้และขาดการเผยแพร่องค์ความรู้ทางด้านศิลปะจากศิลปินและผู้รู้ ยังเป็นอุปสรรคสำคัญอีกประการหนึ่งในการสร้างความเข้าใจให้กับผู้ชม ที่ส่งผลต่อพัฒนาทางการสร้างสรรค์ของศิลปินและความก้าวหน้าของวงการทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทยด้วย

ปัญหาการทำความเข้าใจกับผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัย ไม่ได้เกิดขึ้นเฉพาะในประเทศไทยเท่านั้น แม้แต่ในโลกตะวันตกอันเป็นแหล่งกำเนิดของมันเองก็พบว่ามีการกล่าวถึงปัญหาดังกล่าวไว้เช่นกัน ดังปรากฏในบทความ “Understanding Contemporary Art” ของ มิเชลช์ มาร์เดอร์ เคมิฮ์ (Michelle Marder Kamhi) นักวิชาการและวิจารณ์ศิลปะชาวอเมริกัน ที่กล่าวว่า “ทำไมศิลปะร่วมสมัยจึงยากต่อการทำความเข้าใจ” (Kamhi 2012)

การพยายามเขียนอธิบายผลงานศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยในบทความต่างๆ และหนังสือ “What Are You Looking At? : 150 Years of Modern Art in the Blink of an Eye” ของนักวิจารณ์ศิลปะวิลล์ กอมเพิร์ทซ (Will Gompertz) อดีตผู้อำนวยการสื่อสารหอศิลป์แทท (Tate Gallery) สหราชอาณาจักร ที่ได้อธิบายให้สาธารณชนเข้าใจในผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัย ในแง่ความสลับซับซ้อนของเรื่องราวเนื้อหาสาระ เพื่อให้ผู้ชมเข้าใจในผลงานที่ถูกนำเสนอในหลายบริบท เห็นคุณค่า และให้ความสนใจต่อผลงานและสิ่งที่เกิดขึ้นในแวดวงทัศนศิลป์ร่วมสมัย (Gompertz 2012) หรือการอธิบายของนิโคลาส บอเรียด (Nicolas Bourriaud) ภัณฑารักษ์และนักวิจารณ์ศิลปะชื่อดังชาวฝรั่งเศส ถึงผลงานศิลปะของฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช (Rirkrit Tiravanija) ที่นำเสนอด้วยรูปแบบกิจกรรมการจัดเลี้ยงอาหารเย็นที่บ้านนักสะสม และการเชิญคนเข้าร่วมทำกิจกรรมงานอดิเรกในวันหยุดแห่งชาติที่สายการผลิตในโรงงานแห่งหนึ่งของฟิลิปป์ พาริโน (Philippe Parreno) ว่าเป็นความท้าทายอย่างแท้จริงของศิลปะร่วมสมัย และการเชื่อมโยงมนุษย์กับบริบททางสังคม ประวัติศาสตร์ และวัฒนธรรม ตามมุมมองและการแสดงออกแบบใหม่ของศิลปิน ที่แม้แต่นักวิจารณ์หรือนักปรัชญาศิลปะผู้ยังคงยึดติดอยู่ในแนวเก่าก็ยังต้องทำความเข้าใจกับมัน (Bourriaud 2002, 7)

เมื่อย้อนกลับมาพิจารณาวงการทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทย นอกจากพบว่ามีจำนวนศิลปินและการสร้างสรรค์ผลงานเพิ่มขึ้น ยังมีช่องทางในการนำเสนอเพิ่มขึ้น ทั้งในพื้นที่เฉพาะอย่างหอศิลป์ พิพิธภัณฑ์ศิลปะ และพื้นที่จริงอื่นๆ สำหรับแสดงผลงานศิลปะจริงและพื้นที่เสมือนจริงในปริมาณที่มากขึ้นทั้งในส่วนภาครัฐและเอกชน ในขณะที่กลุ่มนักสะสมและจำนวนผู้ชมได้เพิ่มขึ้นตามไปด้วยเช่นกันและในปริมาณที่เพิ่มมากขึ้นของทั้งศิลปิน ผลงาน สถานที่จัดแสดง นักสะสม และผู้ชมนั้น ควรมีสัดส่วนการเพิ่มที่สัมพันธ์กับการเติบโตในทิศทางเดียวกัน เพื่อแสดงศักยภาพและความมีตัวตนของวงการทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทยด้วย

ประเด็นความสำคัญด้านสัดส่วนของผู้ชมถือเป็นส่วนที่มีผลกระทบต่อการสร้างสรรค์ผลงานมากที่สุด รองลงไปคือส่วนพื้นที่จัดแสดงและผู้สะสม ผลกระทบดังกล่าวมีความเข้าใจและการรับรู้ในคุณค่าของผลงานที่ผู้ชมมีต่อสิ่งซึ่งศิลปินต้องการสื่อสารเป็นตัวเชื่อมระหว่างกัน แต่ทั้งศิลปินและผู้ชมเองไม่อาจรู้ได้ว่าเกิดสิ่งนั้นขึ้นหรือไม่ เพราะไม่เคยได้สื่อสารกันหรือสื่อสารกันน้อยมาก ด้วยเหตุที่ศิลปินหลายรายเกรงว่าผู้ชมจะไม่เข้าใจผลงานของตนและผู้ชมส่วนหนึ่งมักคิดว่าเป็นเรื่องไม่พึงเปิดเผยหากไม่สามารถเข้าใจหรือรับรู้ถึงสิ่งที่ศิลปินต้องการสื่อสารได้ ผลที่ตามมา คือ ความไม่เข้าใจ ไม่เพลิดเพลิน ไม่เห็นคุณค่าของผลงานนั้นๆ และไม่สนใจอยากเสพงานศิลปะอีก จึงทำให้ปริมาณผู้ชมผลงานยังเป็นกลุ่มเดิมที่มักพบเจอกันอยู่เสมอ ไม่ได้ขยายวงเพิ่มจำนวนมากขึ้นตามสัดส่วนของผู้สร้างสรรค์ผลงาน

ด้วยเหตุผลของการขาดความเข้าใจในผลงานที่ควรได้รับจากคำอธิบายที่ดีในการแปลภาษาภาพ คือ ตัวผลงานไปสู่ภาษาอักษร เป็นสิ่งจำเป็นสำหรับผู้มีประสบการณ์ด้านศิลปะไม่มากพอ การสร้างแวดวงทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทยให้มีความสมบูรณ์ครบวงจรเช่นในโลกตะวันตก จึงเป็นความท้าทายประการหนึ่งสำหรับวงการทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทย ปัญหาเช่นนี้ศิลปินแห่งชาติและนักวิชาการทัศนศิลป์ไทยคนสำคัญอย่างอิทธิพล ตั้งโฉลก ได้อธิบายไว้ว่าในปัจจุบันขอบเขตของศิลปะนั้นได้ขยายออกไป จนไม่อาจแบ่งแยกได้อย่างชัดเจนระหว่างศิลปะและสิ่งที่เคยถูกบอกว่าไม่ใช่ศิลปะ และไม่สามารถใช้หลักเกณฑ์หรือมาตรฐานใดมาเป็นตัวชี้วัดตัดสินคุณค่าของผลงาน ดังนั้น จึงจำเป็นต้องมีตัวเชื่อมระหว่างผู้สร้างสรรค์และผู้ชม ทำหน้าที่ให้คำอรรถาธิบายวิเคราะห์ ตีความ และประเมินคุณค่า ตามเจตนาและแนวคิดของผู้สร้างสรรค์ ให้เกิดความเข้าใจแก่ผู้ชมตามเจตนาของผู้สร้างสรรค์ (อิทธิพล 2550, 143)

ถึงแม้ว่าในปัจจุบันจะมีผู้ทำหน้าที่เป็นตัวกลางในฐานะนักวิจารณ์ ภัณฑารักษ์ นักวิชาการศิลปะเพิ่มมากขึ้น แต่สัดส่วนปริมาณเอกสารที่เป็นภาษาอักษร ยังไม่สัมพันธ์และสมดุลกับจำนวนผลงานและศิลปิน คือ ยังอยู่ในสถานะขาดแคลนสำหรับการแสดงทัศนะด้วยการอธิบายความหมายผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทยในส่วนของผู้ชมเองนั้นต่างมีรสนิยม ประสบการณ์ และความชื่นชอบทางด้านศิลปะไม่เหมือนกัน อันส่งผลต่อความเข้าใจการรับรู้ ตามประสบการณ์ของแต่ละบุคคล และหากศิลปินได้ใส่รหัสบางประการไว้ด้วยกระบวนการสร้างสรรค์ที่มีลักษณะเฉพาะตน ผ่านการใช้สัญลักษณ์เป็นสื่อแทนค่าความหมายหรือเหตุการณ์บางประการ ยิ่งเป็นเรื่องยากมากขึ้นสำหรับผู้ชมที่มีความแตกต่างทางสภาพแวดล้อม สังคม และวัฒนธรรมจะทำความเข้าใจหรือเข้าใจได้ในความหมายที่แตกต่างกันออกไป

ดังนั้น กระบวนการสร้างสรรค์เฉพาะของแต่ละศิลปิน ในการสร้างภาพลักษณ์ รูปทรง หรือลวดลายต่างๆ จึงเป็นกระบวนการสำคัญที่ถูกผูกติดไว้กับส่วนเนื้อหาอันเป็นความหมายของผลงาน จึงทำให้การรับรู้ถึงคุณค่าและทำความเข้าใจในผลงานด้วยการตีความ เป็นเรื่องต้องทำความเข้าใจถึงความสัมพันธ์ระหว่างกระบวนการทางความคิดและการปฏิบัติงานของศิลปินไปพร้อมกันด้วย

อย่างไรก็ตาม การศึกษาค้นคว้าเพื่อได้มาซึ่งความหมายของแต่ละผลงาน องค์ความรู้ และรูปแบบการตีความนอกจากจะช่วยสร้างความเข้าใจในผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทยได้มากยิ่งขึ้นแล้ว ยังอาจเป็นประโยชน์ต่อ

การค้นคว้าและพัฒนาศาสตร์อื่นๆที่เกี่ยวข้อง เป็นปัจจัยเสริมให้การเสพงานทัศนศิลป์ขยายวงกว้างไปสู่ผู้ชมกลุ่มใหม่ มากกว่าผู้ชมกลุ่มเดิมที่เป็นผู้มีประสบการณ์ด้านศิลปะ อย่างนักสะสม ภัณฑารักษ์ หรือนักประวัติศาสตร์ศิลปะ รวมทั้งยังช่วยสร้างความครบถ้วนสมบูรณ์ให้กับวงการทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทย ให้ก้าวหน้าไปพร้อมกับความเจริญทางเทคโนโลยีในสังคมร่วมสมัยด้วย

## จุดมุ่งหมายของการวิจัย

1. ศึกษาและวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของการถ่ายทอดมโนทัศน์ผ่านกระบวนการสร้างสรรค์กับความหมายส่วนเนื้อหาผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทย

2. นำเสนอรูปแบบการตีความผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทย

3. ประเมินรูปแบบการตีความผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทย

## ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เกิดองค์ความรู้จากการตีความและถอดแปลความหมายงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทย

2. เกิดความชัดเจนในความเป็นทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทย ทั้งในส่วนเนื้อหาและกระบวนการสร้างสรรค์

3. แสดงถึงคุณค่าและความสำคัญของผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทย

4. เกิดการเชื่อมโยงระหว่างผู้สร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทยและผู้ชม

## ขอบเขตการวิจัย

เป็นการวิจัยทางทัศนศิลป์ประเภทการวิจัยศิลปะ (Research/Theoretical Practice) ด้วยวิธีการศึกษาค้นคว้าอย่างเป็นระบบ โดยกำหนดขอบเขตการวิจัยด้วยการศึกษาค้นคว้า 5 ส่วน คือ

**1. สิ่งที่ต้องศึกษาค้นคว้า** คือ ผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทยของศิลปิน 5 รายๆ ละ 3 ผลงานรวม 15 ผลงาน ด้วยวิธีเลือกแบบเฉพาะเป็นกรณีศึกษา ในผลงานของคามิน เลิศชัยประเสริฐ ประสงค์ ลือเมือง วัชระ ประยูรคำ จักกาย ศิริบุตร และกฤช งามสม

**2. ใช้วิธีวิทยาการวิจัยเชิงคุณภาพในการศึกษาค้นคว้า** ตามแนวคิดทฤษฎีประติมานวิทยา สัญวิทยา และทฤษฎีศิลป์ เป็นแนวทางในการตีความและสร้างรูปแบบกระบวนการตีความภาษาภาพที่เหมาะสม ด้วยวิธีการอธิบายแบบพรรณนา จากการวิเคราะห์ วิจัย ประเมินคุณค่า และเปรียบเทียบผลงาน

**3. ที่มาขององค์ความรู้สำหรับการศึกษาค้นคว้า** จากเอกสารประเภทต่างๆ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง บทบรรยายและสัมภาษณ์ทั้งของไทยและต่างชาติ การเก็บข้อมูลภาคสนามจากการสัมภาษณ์ สังเกตและสำรวจผลงานและสภาพแวดล้อมสถานที่ทำงานของศิลปิน และการสอบถามผู้เชี่ยวชาญเฉพาะทางในบางเรื่องที่สำคัญและจำเป็นต่อการค้นหาความหมายของผลงาน

**4. การสังเคราะห์องค์ความรู้จากการศึกษาค้นคว้า** เพื่อให้ได้มาซึ่งความหมายของผลงานที่สัมพันธ์กับกระบวนการสร้างสรรค์ และสรุปเป็นรูปแบบการตีความผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทย

**5. การตรวจสอบและประเมินผลการศึกษาวิจัย** โดยผู้เชี่ยวชาญด้านทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทย และ/หรือ ศิลปินร่วมสมัยไทย จำนวนอย่างน้อย 5 ราย ในแต่ละขั้นตอนของการตรวจสอบเครื่องมือการวิจัย และประเมินผลเมื่อสิ้นสุดการวิจัย อันจะนำไปสู่การสรุปและอภิปรายผลในท้ายที่สุด

## วิธีดำเนินการวิจัย

ด้วยระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพประเภทการศึกษาเป็นกรณี เริ่มจากการค้นคว้าภาคเอกสารเก็บข้อมูลภาคสนามจากการสัมภาษณ์และสังเกตศิลปิน ตามแนวทางการวิจัยด้านทฤษฎีศิลป์และประวัติศาสตร์ศิลปะ เพื่อศึกษาผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทยเป็นรายชิ้น ด้วยวิธีการเลือกแบบเฉพาะเจาะจง ตามลักษณะเบื้องต้นของรูปแบบผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยสากล ด้วยขั้นตอนการวิจัย ดังนี้

## การวิจัยระยะที่ 1: การศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูล

### 1. การเก็บรวบรวมศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูลเบื้องต้นเพื่อการคัดเลือกศิลปินและวิเคราะห์ผลงาน

จากการศึกษาวิเคราะห์รูปแบบทัศนศิลป์ร่วมสมัยสากล ทำให้ได้หลักเกณฑ์ลักษณะเบื้องต้นสำหรับการคัดเลือกผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทย 7 ประการ อันประกอบไปด้วย

(1) เป็นศิลปินไทยที่มีผลงานสร้างสรรค์อยู่ในกระแสสร้างสรรค์งานทัศนศิลป์แนวใหม่ตั้งแต่ พ.ศ. 2533 (1990) เป็นต้นมา (Galligan 2015, 65-66)

(2) ศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานยังคงมีชีวิตอยู่ในปัจจุบัน

(3) เป็นผู้สร้างสรรค์ผลงานอย่างต่อเนื่องตั้งแต่ พ.ศ. 2533 จนถึงปัจจุบัน

(4) ผลงานแสดงจุดร่วมระหว่างความแตกต่างทางวัฒนธรรมได้อย่างเป็นสากล จนได้รับการยอมรับในตัวศิลปินและผลงานในระดับชาติและนานาชาติ

(5) รูปแบบผลงานแสดงลักษณะที่สัมพันธ์และเชื่อมโยงกับรูปแบบศิลปะตะวันตกจากศูนย์กลางอย่างยุโรปและอเมริกา ในช่วงครึ่งหลังศตวรรษที่ 19 และ 20 (Smith 2011, 9-12)

(6) ศิลปินมีอิสระทางความคิดและสถานภาพการดำรงชีวิต โดยไม่ต้องพึ่งพิงเงินทุนจากสถาบันหรือองค์กรด้านศิลปะอื่นใด

(7) มีความชัดเจนในแนวทางสร้างสรรค์ที่แสดงคุณค่าของผลงานและพัฒนาการอย่างต่อเนื่อง

นอกจากลักษณะเบื้องต้นดังกล่าวแล้ว ยังพบว่าศิลปินร่วมสมัยไทยที่ใช้เพื่อการศึกษาวิจัยครั้งนี้ มีลักษณะเฉพาะจากภูมิหลังที่น่าสนใจและใช้อธิบายความเป็นร่วมสมัยไทยได้อีกด้วยทั้งนี้ ได้แบ่งศิลปินออกได้เป็น 2 กลุ่ม ตามข้อเท็จจริงที่ปรากฏ คือ 1) กลุ่มที่เคยอยู่อาศัยและสำเร็จการศึกษาจากศูนย์กลางแหล่งกำเนิดศิลปะตะวันตก ได้แก่ คามิน เลิศชัยประเสริฐ และจักกาย สิริบุตร และ 2) กลุ่มที่ศึกษาศิลปะสมัยใหม่ตามแนวทางตะวันตก เป็นลักษณะของศิลปินทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทยส่วนใหญ่ ที่ได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้โดยผู้สอนที่สำเร็จการศึกษาทั้งจากภายในประเทศและจากตะวันตก ได้แก่ ประสงค์ ลือเมือง วัชระ ประยูรคำ และกฤช งามสม ความแตกต่างของศิลปินทั้งสองกลุ่มนี้ปรากฏให้เห็นผ่านผลงานและกระบวนการสร้างสรรค์ของศิลปินมีความแตกต่างในรูปแบบผลงาน ทั้งนี้ ผู้วิจัยต้องทำการค้นคว้าและเก็บข้อมูลเพิ่มเติมในเบื้องต้น จากการสัมภาษณ์ศิลปินถึงประวัติความเป็นมาและการสร้างสรรค์ผลงานในอดีต แนวคิดหลักและพัฒนาการทางการสร้างสรรค์ ความหมายของผลงาน และวิธีการสร้างสรรค์ประกอบการพิจารณาคัดเลือกผลงานกรณีศึกษา

**2. การวิเคราะห์ผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทยกรณีศึกษา และการสร้างเครื่องมือเก็บข้อมูล**

วิเคราะห์ผลงานกรณีศึกษาของศิลปินทั้ง 5 รายๆ ละ 3 ผลงาน ในเรื่องเนื้อหาและรูปทรงผลงาน ด้วยวิธีการตีความและถอดแปลความหมายส่วนเนื้อหาโดยยึดหลักทฤษฎีประติมานวิทยา (Iconography) ที่เป็นสาขาในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะเกี่ยวกับเนื้อหาเรื่องราว (Subject Matter) หรือความหมาย (Meaning) ของผลงานศิลปะที่แอบแฝงอยู่ภายใต้รูปทรงที่ปรากฏ (Panofsky 1972, 3) เป็นหลักสำคัญ และใช้ทฤษฎีสัญวิทยา (Semiotic) ว่าด้วยการศึกษาถึงการสร้างความหมายของผู้คน ผ่านทั้งทางภาษาและสิ่งที่ไม่ใช่ภาษา ด้วยการพิจารณาให้เข้าใจถึงการใช้เครื่องหมายและสัญลักษณ์ในการสร้างความหมายของผู้คน (Barthes 1994) จากลักษณะที่ปรากฏด้วยภาพลักษณ์ผ่านรูปทรงและองค์ประกอบทางศิลปะ และการค้นหาที่มาทางความคิดและความหมายส่วนเนื้อหาผลงานเป็นส่วนเสริม เพราะสัญวิทยาเป็นความพยายามในการวิเคราะห์ภาพที่ถูกใช้เพื่อสื่อความหมายในผลงานศิลปะด้วยการใช้สื่อสมัยใหม่ที่มีความแตกต่างอย่างหลากหลายและครอบคลุม การตีความทางประติมานวิทยาซึ่งใช้เพื่อการอธิบายความหมายผลงานอย่างเฉพาะเจาะจงทางประวัติศาสตร์ศิลปะ (Damisch 1975, 234) ผ่านการสืบค้นจากเอกสาร วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง ร่วมกับการวิเคราะห์ผลงาน

ตามหลักองค์ประกอบศิลป์ในส่วนเนื้อหาและรูปทรง เป็นแนวทางไปสู่การค้นคว้าเฉพาะเรื่อง และการตั้งคำถามในการสร้างเครื่องมือสังเกตและสัมภาษณ์ศิลปิน เพื่อการเก็บข้อมูลแต่ละผลงาน

หลังจากนั้นจึงตรวจสอบ ประเมิน และปรับปรุงเครื่องมือที่สร้างขึ้นโดยผู้เชี่ยวชาญด้านทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทย 5 ราย คือ 1) รองศาสตราจารย์มัลลิกา มังกรวงษ์ 2) รองศาสตราจารย์อลิตา จั่นฝั่งเพ็ชร 3) ผู้ช่วยศาสตราจารย์สมหมาย มาอ่อน 4) ผู้ช่วยศาสตราจารย์สาธิต เทศนา และ 5) ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนุพงษ์ จันทร ก่อนนำไปใช้เก็บข้อมูล

## การวิจัยระยะที่ 2: การวิจัยผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทยกรณีศึกษาและการนำเสนอรูปแบบ

### 1. การศึกษาวิจัยผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทย

ศึกษาวิจัยเบื้องหลังผลงานส่วนความหมายของเนื้อหาและการถ่ายทอดแนวคิดและจินตนาการ ไปสู่รูปทรงผลงาน ผ่านขั้นตอนการสร้างสรรค์และการเลือกใช้สื่อวัสดุสื่อความหมายตามเจตนาของศิลปิน ด้วยวิธีเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์และสังเกตสภาพแวดล้อมสถานที่ทำงานศิลปิน โดยใช้เครื่องมือเก็บข้อมูลที่สร้างขึ้นในการวิจัยระยะที่ 1 สำหรับการสัมภาษณ์ศิลปินนั้น คำถามหลักในเครื่องมือแบบสัมภาษณ์จะนำไปสู่คำถามย่อยที่เกิดขึ้นจากคำตอบของศิลปิน หลังจากนั้นจึงจัดหมวดหมู่หรือแยกประเภทข้อมูลเป็นส่วนคำสัมภาษณ์ข้อมูลภาพและอื่นๆ เป็นต้น

### 2. การศึกษากระบวนการสร้างสรรค์และตีความเพื่อค้นหาความหมายของผลงาน

วิเคราะห์และสรุปผลข้อมูลที่รวบรวมได้ตามหลักอัตถวิจารณ์ (Interpretative Criticism) ว่าด้วยการตีความและถอดแปลความหมายแนวลัทธิปรนัย (Objective) ในด้านเนื้อหา รูปแบบ และเทคนิคการสร้างสรรค์ ควบคู่กับการพิจารณาตามความรู้สึกแนวลัทธิอัตนัย (Subjective) แบบจิตวิจารณ์ (Impressionistic Criticism) (ศิลป์ พีระศรี 2537) เพื่อสร้างความหลากหลายในแง่คิดและมุมมองที่เป็นสีสันต่อการทำความเข้าใจในผลงาน

### 3. การสังเคราะห์กระบวนการตีความ

จากความหมายของผลงานที่ได้นำไปสู่การสังเคราะห์และสรุปรูปแบบการตีความเพื่อใช้เป็นแนวทางในการอธิบายความหมายและการศึกษาผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทยอื่นๆ ต่อไป

### 4. การนำเสนอรูปแบบการตีความ

นำเสนอรูปแบบการตีความผ่านการทดลองใช้กับกลุ่มตัวอย่างผู้ชมที่มีความสนใจชื่นชอบในการเสพผลงานทัศน

ศิลป์ร่วมสมัยไทยและยินดีร่วมเป็นผู้ทดลองใช้รูปแบบการตีความที่ผู้วิจัยนำเสนอ เป็นแนวทางในการชมและเขียนอธิบายทัศนะจากการชมผลงานที่กำหนดเป็นกรณีศึกษา

## การวิจัยระยะที่ 3: การตรวจสอบ ประเมินผล และสรุปการศึกษาวิจัย

นำผลการศึกษาที่ได้ไปสู่ขั้นตอนการตรวจสอบและประเมินรูปแบบการตีความ ความหมายของผลงานที่ได้จากการตีความและศึกษาค้นคว้า ด้วยวิธีวิพากษ์และวิจารณ์โดยผู้เชี่ยวชาญด้านทัศนศิลปร่วมสมัยไทย หรือศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะจำนวน 5 ราย ได้แก่ 1) ศาสตราจารย์เดชา วราชุน 2) รองศาสตราจารย์ ดร.ฉลองเดช คูภานุมาต 3) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อภิชาต พลประเสริฐ 4) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทวีรัศมิ์ พรหมรัตน์และ 5) ศิลปินชั้นเยี่ยมประสิทธิ์ วิชชายะ หลังจากนั้นจึงทำการสรุปผลการวิจัย อภิปรายผล ปัญหาและอุปสรรคในการทำงาน โดยผู้วิจัย

## ผลการวิจัย

### ผลการศึกษาและวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของการถ่ายทอดมโนทัศน์ผ่านกระบวนการสร้างสรรค์กับความหมายส่วนเนื้อหาผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทย

จากการศึกษาวิจัยทำให้ได้ข้อสรุปถึงความสัมพันธ์ของทั้งสองส่วนบนพื้นฐานหลักการทฤษฎีศิลป์ว่าศิลปินทั้ง 5 รายต่างมีระเบียบวิธีคิดและดำเนินการเฉพาะตน ภายใต้การเชื่อมโยงขั้นตอนต่างๆ ในกระบวนการสร้างสรรค์ทั้งขั้นตอนทางความคิดและการปฏิบัติเข้าด้วยกันโดยไม่มีกฎเกณฑ์ที่แน่นอนตายตัว แต่เป็นไปตามประสบการณ์และการเผชิญหน้ากับความคลุ่นคิดชั่วขณะ การเลือกใช้สื่อวัสดุและเทคนิคทางการสร้างสรรค์ของตนโดยมีทั้งความบันดาลใจและแรงบันดาลใจที่เป็นส่วนหนึ่งในกระบวนการทางความคิดเป็นตัวผลักดันให้เกิดการสร้างสรรค์ บนพื้นฐานเรื่องประสบการณ์จากภูมิหลังของศิลปินแต่ละราย อันเป็นต้นกำเนิดของอุปนิสัยทางศิลปะ เช่น วัชระ ประยูรคำ เติบโตท่ามกลางเพื่อนบิดาที่เป็นช่างฝีมือ การคลุกคลีกับคุณป้านักออกแบบและผู้ผลิตผ้าบาติกรายแรกของประเทศไทยของจักกายศิริบุตร หรือชีวิตที่เติบโตจากครอบครัวช่างทำทองของกฤช งามสม เป็นต้น

ในขณะที่ศิลปินบางรายมีความสนใจเฉพาะทางอย่างชัดเจนตั้งแต่ช่วงชีวิตวัยเยาว์เพียงเรื่องเดียว เช่น ความสนใจและชื่นชอบอย่างเฉพาะเจาะจงในการวาดภาพและนักบวชจีนของประสงค์ ลือเมือง หรือความเข้าใจของคามิน เลิศชัยประเสริฐ ในวัยเด็ก ที่ผลักดันให้คิดว่าศิลปะเป็นเพียงทางออกเดียวที่ต้องทำให้ได้ดี การเกิดอุปนิสัยทางศิลปะของศิลปินแต่ละราย เป็นอุปนิสัยที่ทำให้มีมุมมองและการรับรู้ที่ละเอียดแตกต่างไปจากบุคคลทั่วไป อันเป็นที่มาของความรู้สึกนึกคิดและความต้องการแสดงออกเพื่อสื่อสารความรู้สึกและความคิดของตนที่มีต่อสภาพแวดล้อมทางสังคมและวัฒนธรรมผ่านผลงานไปสู่ผู้ชม

**ภาพที่ 1** คามิน เลิศชัยประเสริฐ “ปล่อย วาง ดี ชั่ว” 2552 สีอะคริลิกบนผืนผ้าใบ ขนาด 200×99 ซม.
(ที่มา: คามิน 2553, 23-24)

การสร้างความเป็นสากลในผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทยกรณีศึกษา ผ่านความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับรูปแบบทัศนศิลป์ร่วมสมัยตะวันตก ด้วยการสื่อสารเรื่องราวเฉพาะท้องถิ่น เฉพาะกลุ่มวัฒนธรรมผ่านผลงานไปสู่ผู้ชมทั้งในและนอกพื้นที่ จนได้รับการยอมรับทั้งในระดับชาติและนานาชาติ คือ สิ่งที่แสดงถึงความเป็นเอกภาพของผลงาน จากกระบวนการสร้างสรรค์ของศิลปิน ด้วยการผสมผสานความเป็นนามธรรมของส่วนเนื้อหาเข้ากับความเป็นรูปธรรมของส่วนรูปทรง การเปลี่ยนมโนทัศน์หรือภาพในจินตนาการไปสู่ความเป็นรูปธรรมด้วยการสร้างภาพลักษณ์และรูปทรงผลงานของศิลปินทั้ง 5 ราย มีความแตกต่างกันในเรื่องเทคนิค อันเป็นตัวกำหนดรูปแบบผลงาน ศิลปินทุกรายต่างมีจุดเริ่มต้นกระบวนการสร้างสรรค์จากความบันดาลใจที่จุดประกายให้เกิดความรู้สึกนึกคิดและแรงบันดาลใจเป็นพลังผลักดันให้เกิดการสร้างสรรค์ขึ้น โดยส่วนใหญ่พบว่ามักเกิดขึ้นจากวัตถุสิ่งของ (Object) และ/หรือเรื่องราวเฉพาะบางอย่าง (Subject) เป็นตัวนำไปสู่แนวเรื่องของเนื้อหาและรูปทรงผลงานด้วยการเชื่อมโยงความรู้สึกนึกคิด วัตถุสิ่งของและ/หรือเรื่องราวบางอย่างเข้าด้วยกัน จนเกิดเป็นภาพในใจ ด้วยภาพลักษณ์รูปทรงของสัญลักษณ์ที่หยิบยืมมาใช้ หรือสร้างขึ้นใหม่จากสิ่งที่เป็นความบันดาลใจ

ทั้งนี้ ศิลปินมักนำวัตถุสิ่งของที่เป็นความบันดาลใจมาใช้เป็นรูปทรงในการสื่อความหมาย เช่น การนำภาพลักษณ์รูปทรงของพระพุทธรูปไม้แกะสลักจากประเทศลาว มาใช้เป็นสัญลักษณ์สื่อความหมายในผลงาน “ปล่อยวางดีชั่ว” ของคามิน เลิศชัยประเสริฐ การใช้ภาพลักษณ์และรูปทรงคนอ้วนของน้องเบิร์ด ในการสร้างรูปทรงเพื่อสื่อความหมายในผลงาน “ทิฐิ กาย 2557” ของวัชระ ประยูรคำ การใช้ภาพลักษณ์รูปทรงของชายชาวบ้านในหมู่บ้านที่ประสงค์อยู่อาศัย ในผลงาน “นะโมตัสสะ” โดยประสงค์ ลือเมือง การใช้ภาพลักษณ์จากภาพถ่ายบรรพบุรุษในหนังสืองานฌาปนกิจ ในผลงาน “C-10” (Transient Shelter) ของจักกาย ศิริบุตร หรือการใช้รูปทรงหุ่นยนต์จากของเล่นที่ชื่นชอบในวัยเยาว์ ในผลงาน “The Body You Want” ของกฤช งามสม เป็นต้น

**ภาพที่ 2** ประสงค์ ลือเมือง “นะโมตัสสะ” 2548 สีฝุ่นบนผ้าใบ ขนาด 170X200 ซม. (ที่มา: ประสงค์ 2549, 38)

ความสำคัญของแนวเรื่องกับการถ่ายทอดมโนทัศน์ไปสู่รูปทรงจริงที่สามารถสัมผัสได้นั้น ศิลปินต่างใช้วิธีการหรือเทคนิคเฉพาะที่ถูกเลือกใช้หรือสร้างขึ้นอย่างเหมาะสมกับวัสดุหรือสื่อ ตามขั้นตอนการสร้างรูปทรงในกระบวนการสร้างสรรค์นั้นๆ ศิลปินทั้ง 5 ราย ได้ใช้เรื่องและแนวเรื่องที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์ เป็นตัวนำไปสู่การสร้างรูปทรง ทั้งนี้ พบว่าในทุกผลงานเป็นการนำเสนอแนวเรื่องเกี่ยวกับความคิด ความรู้สึก และความต้องการแสดงออกของศิลปิน ผ่านรูปทรงบุคคลที่ถูกสร้างขึ้นเป็นสัญลักษณ์ในการสื่อความหมายส่วนเนื้อหา

จากผลงานกรณีศึกษาทั้งหมด มีเพียงผลงาน “Damien, I’m Famished! (After Damien Hirst), เฮิร์ต.... ผมหิว” ของกฤช งามสม ผลงานเดียวที่ปราศจากสัญลักษณ์รูปบุคคลในผลงาน แต่ยังคงมีแนวเรื่องที่แสดงความคิดของศิลปินเกี่ยวกับพฤติกรรมมนุษย์อยู่ ในขณะที่ผลงานอื่นมีทั้งการนำเสนอแนวเรื่องตามทัศนะของ

**ภาพที่ 3** วัชระ ประยูรคำ “ทิฐิ กาย 2557” พ.ศ. 2557 ประติมากรรมและสื่อผสม ขนาดเท่าจริง (ที่มา: วัชระ, 2557)

ศิลปินที่มีต่อสภาพสังคมและวัฒนธรรมไทย เช่น ผลงาน “C-10” - Transient Shelter ของจักกาย ผลงาน “กายจิตสันติ” ของวัชระ และผลงาน “My Ngan-Wat...Paik (After Nam June Paik), “งานวัดของผม...วิดีโอของ Paik” ของกฤช เป็นต้น และการแสดงออกตามทัศนคติส่วนบุคคลในเรื่องเฉพาะของศิลปินที่เป็นผลจากสภาพแวดล้อมทางสังคม เช่น ผลงาน “Let both good and bad sides go-ปล่อยวางดีชั่ว” ของคามิน

ผลงาน “Mankind May” ของประสงค์ และ ผลงาน “The Body You Want” ของกฤช เป็นต้น

นอกจากนี้ ยังสังเกตเห็นว่าการแสดงออกทางความคิดและความรู้สึกของศิลปินผ่านแนวคิดด้วยแนวเรื่องในทุกผลงาน เป็นการนำเสนอแบบภาพสะท้อนตามมุมมองและประสบการณ์ของศิลปินไปสู่ผู้ชม ให้ทำความเข้าใจและคิดต่อโดยปราศจากการชี้นำใดๆ เมื่อแนวเรื่องได้นำเทคนิคไปสู่รูปทรงของสัญลักษณ์ในผลงานแล้ว ท้ายที่สุดจะหายไปด้วยการถูกหลอมรวมกับรูปทรงด้วยเทคนิค ดังนั้น จึงทำให้เข้าใจได้ว่าแนวเรื่องหรือแนวคิดจะปรากฏตัวได้ด้วยรูปทรงและเทคนิค ขณะเดียวกันรูปทรงจะปรากฏตัวขึ้นได้อย่างมีความหมายด้วยแนวเรื่องและเทคนิค

การแสดงความสัมพันธ์ของรูปทรงผ่านแนวเรื่องและเทคนิคนั้น ศิลปินหลายรายใช้เทคนิคการวาดเส้น (Drawing) เป็นเครื่องมือจับความคิดหรือจับภาพในจินตนาการ ยกเว้นประสงค์ที่สร้างสรรค์ผลงานโดยปราศจากการสร้าง

**ภาพที่ 4** จักกาย ศิริบุตร “C-10” - Transient Shelter 2557 ภาพพิมพ์ดิจิทัล 102x76 ซม. (source: Jakkai 2014, online)

**ภาพที่ 5** กฤช งามสม “The Body You Want” 2556 Found objects 175X120x115 ซม. (ที่มา: กฤช, 2556)

**ภาพที่ 6** กฤช งามสม “งานวัดของผม วีดีโอของ Paik” 2554 สื่อผสม 75x125x151 ซม. (ที่มา: กฤช, 2556)

ภาพร่างความคิด (Sketch Drawing) แต่ใช้วิธีการวาดเส้นหรือวาดภาพขนาดเล็กตลอดเวลา ด้วยการใช้สีต่างๆ ระบายลงบนระนาบผืนผ้าใบ หรือการเขียนลายเส้นด้วยแท่งดินสอดำลงบนกระดาษเพื่อระบายความคิดและจินตนาการที่เกิดขึ้นอย่างพรั่งพรูและไม่เกี่ยวข้องกับเนื้อหาของผลงานที่ลงมือสร้างสรรค์จริง ประสงค์ใช้วิธีการใส่รูปทรงไปเรื่อยด้วยความชำนาญอันเกิดขึ้นจากการระบายความคิดที่พรั่งพรูและประสบการณ์ วิธีการเช่นนี้ของประสงค์สันนิษฐานได้ว่าเป็นการทดลองและฝึกปฏิบัติในเรื่องการลดความซ้ำซากจำเจให้กับตนเอง และสร้างความแปลกใหม่ให้กับผลงานไปพร้อมกัน ด้วยการจัดวางองค์ประกอบ การใช้ทัศนธาตุ สื่อและวัสดุใหม่ๆ

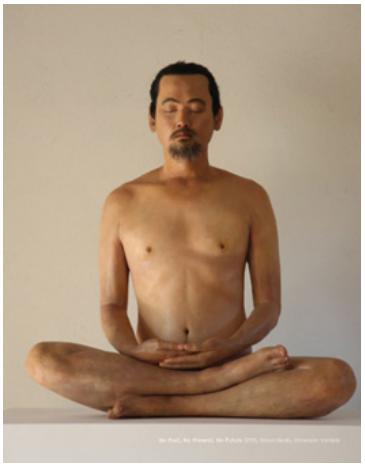
ในขณะที่จักกายใช้วิธีลงมือปักผ้าแบบไม่มีภาพร่างความคิดในบางครั้ง เพราะต้องการทดลองหรือทำตามภาพในจินตนาการแบบทันที หรือกฤช งามสม ใช้วิธีสร้างภาพร่างความคิดทั้งแบบสองมิติด้วยการวาดเส้นและการสร้างภาพต้นแบบสามมิติด้วยกระดาษแข็งซึ่งเป็นเทคนิคการสร้างรูปทรงในงานสามมิติอย่างเป็นสากล เพื่อทำให้เกิดความชัดเจนของรูปทรงในระดับหนึ่งก่อนการสร้างผลงานจริงเป็นขั้นตอนวิธีการของประติมากรหญิงคนสำคัญอย่างลูอีส บอรจูวาส์ (Louise Bourgeois) (Kuspit 1988, 43-44) ที่ใช้ในการทำงานด้วยเช่นกัน

**ภาพที่ 7** ประสงค์ ลือเมือง “Mankind May” (คนพฤษภาคม) 2549 สีฝุ่นบนผ้าใบ (ที่มา: ประสงค์ 2549, 55)

สำหรับการเริ่มต้นด้วยการใช้เรื่องเป็นตัวนำนี้ ในท้ายที่สุดเนื้อหาสาระของเรื่องอาจเปลี่ยนแปลงไปในรายละเอียด แต่ยังคงไว้ซึ่งแนวคิดหลัก ดังเช่นที่ ประสงค์ ลือเมือง ได้อธิบายว่าเรื่องราวที่เป็นตัวนำนั้น ในท้ายที่สุดอาจหายไปกับเทคนิคทางจิตรกรรมที่ศิลปินได้ใช้ในการสร้างภาพลักษณ์และรูปทรง เพราะความโดดเด่นของเนื้อหาทางจิตรกรรมได้สร้างความสมบูรณ์ให้เกิดแก่ผลงาน ความสำคัญของการใช้เรื่องเป็นตัวนำนี้เป็นสิ่งยืนยันและอธิบายได้ถึงความต้องการแสดงออกของศิลปินด้วยการสื่อสารผ่านผลงานสร้างสรรค์ เพราะเรื่องเป็นผลจากปฏิกิริยาทางความรู้สึกนึกคิดของศิลปิน ดังที่ ลูอีส บอรจูวาส์ ได้อธิบายว่าเรื่องเป็นกับดักที่นำพาและผลักดันไปสู่การสร้างภาพร่างความคิดในขั้นตอนการสร้างสรรค์ของเธอ (Kuspit 1988, 44) ความบันดาลใจและแรงบันดาลใจดังกล่าวนี้ อาจเป็นความสะเทือนใจจากประสบการณ์ชีวิตของศิลปิน เช่น เรื่องชีวิตที่ถูกควบคุมด้วยกฎเกณฑ์ของกฤช จากอาชีพการเป็นครูสอนศิลปะหลังสำเร็จการศึกษา ทำให้รู้สึกขาดอิสระในการดำเนินชีวิต จากชีวิตในวัยเด็กที่เคยเล่นเป็นนายผู้ควบคุมหุ่นยนต์ กลับต้องมีชีวิตที่ถูกควบคุมดั่งหุ่นยนต์ ด้วยการมีเจ้านายหลายคนในชีวิตการทำงานปัจจุบัน ทำให้ศิลปินต้องการแสดงออกด้วยวิธีการสื่อสารผ่านภาพลักษณ์รูปทรงผลงาน “The Body You Want”

ความสำคัญของการเลือกใช้สื่อ วัสดุ และเทคนิคที่เหมาะสมสำหรับการสร้างรูปทรงแต่ละผลงานนั้น เมื่อถูกรวมเข้ากับแนวเรื่อง จะทำให้เกิดรูปทรงที่สมบูรณ์ โดยในเบื้องต้นนั้นศิลปินทั้งห้ารายมักเริ่มต้นจากการใช้ทักษะเชิงช่างที่ตนเองเชี่ยวชาญ เป็นเทคนิคหลักในการสร้างรูปทรงผลงาน เช่น การใช้สื่อและวัสดุแบบไม่จำกัดประเภท

สำหรับเทคนิคทางจิตรกรรมด้วยฝีมือการเขียนภาพและการจัดวางองค์ประกอบของประสงค์ การใช้สื่อสิ่งทอกับเทคนิคการเย็บปักถักร้อย และวิธีการนำเสนอที่หลากหลายของจักกาย การใช้สื่อวัสดุและเทคนิคสมัยใหม่ทางประติมากรรมในการสร้างรูปบุคคลเหมือนจริงควบคู่กับการนำเสนอด้วยวิธีการแสดงหุ่นละครเล็กที่วัชระมีความเชี่ยวชาญ การใช้สื่อประเภทวัสดุสำเร็จรูปและวัสดุทางอุตสาหกรรมร่วมกับเทคนิคทางด้านอุตสาหกรรมเทคโนโลยีและการสร้างกลไกเคลื่อนไหวแบบง่ายของกฤช หรือการใช้สื่อ วัสดุ เทคนิค และการนำเสนออย่างไม่จำกัด ทั้งประเภท 2 มิติ 3 มิติ และการจัดวางเชิงความคิดร่วมกัน ของคามินเพราะเกิดขึ้นจากชั่วขณะการครุ่นคิดและสิ่งที่เผชิญหน้ากับการใช้สติพิจารณาอย่างเหมาะสมต่อข้อกังขาของตนเอง



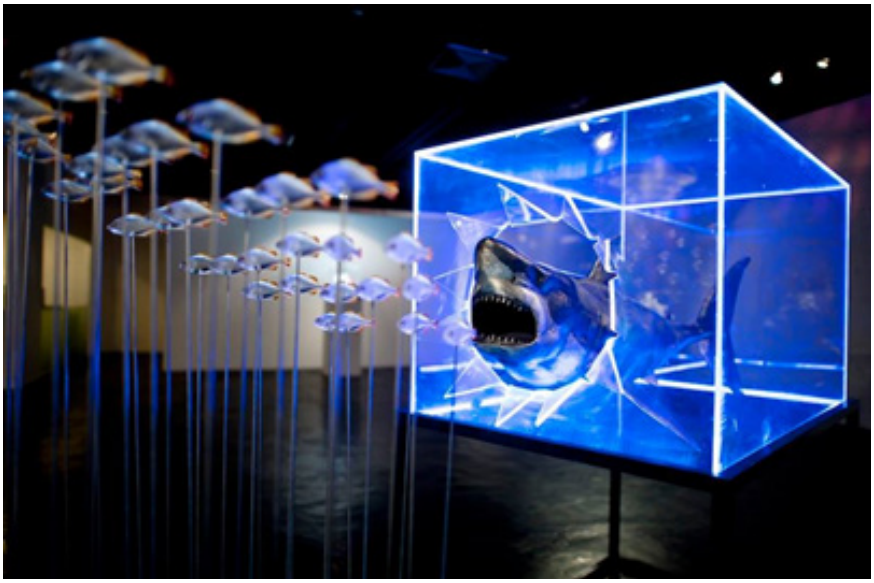
**ภาพที่ 8** คามิน เลิศชัยประเสริฐ “No Past, No Present, No Future” 2558 ขนาดเท่าจริง
(source: 31 Century Museum 2017, online)

ทั้งนี้ พบว่าด้วยประสบการณ์ในทางการสร้างสรรค์ผลงานที่มากพอและการบริหารจัดการที่เหมาะสม จึงทำให้ศิลปินแต่ละคน มีอิสระในการเลือกใช้สื่อวัสดุอย่างไม่มีเงื่อนไขและสามารถปรับเปลี่ยนได้ตามความเหมาะสมควบคู่ไปกับการค้นหาเทคนิควิธีการที่สอดคล้องกัน เช่น การตัดสินใจแสดงสดด้วยตนเองของคามิน สำหรับการจัดแสดงผลงาน“No Past, No Present, No Future - ปราศจากอดีต ปัจจุบัน และอนาคต” หรือการทำพิมพ์และหล่อพระพุทธรูปจากต้นแบบที่หาซื้อได้ และการใช้ประติมากรรมรูปมือในงาน “My Ngan-Wat...Paik (After Nam June Paik)” ที่หาได้จากร้านค้าย่านท่าพระจันทร์ ในฐานะวัสดุสำเร็จรูปประเภท Kitsch ซึ่งศิลปินเห็นว่าเหมาะสมกับเรื่องและเนื้อหาที่ต้องการสื่อสาร และสอดคล้องกับแนวทางการสร้างสรรค์ลัทธิหลังสมัยใหม่ หรือการใช้วัสดุสำเร็จรูปที่เป็นของสะสมประเภทปลัดขิกและพระเครื่องของจักกาย ในผลงาน “C10” Transient Shelter เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม สำหรับศิลปินอย่างคามินนั้น การพบเจอกับรูปทรงที่ชื่นชอบอย่างของสะสมประเภทพระพุทธรูปไม้แกะสลักแนวพื้นบ้านจากประเทศลาว หรือการได้มาซึ่งวัสดุด้วยโอกาสและจังหวะที่เหมาะสม ได้กลายเป็นจุดเริ่มต้นแห่งความบันดาลใจทางการสร้างสรรค์ที่ศิลปินเห็นว่ามีความสอดคล้องเหมาะสมกับแนวคิดทาง

การสร้างสรรค์หลักของตน ในการค้นหาคำตอบต่อความกังขาเรื่องการมีชีวิตอยู่หรือสัจจะแห่งชีวิต วัสดุจึงเป็นตัวนำไปสู่เทคนิคและกระบวนการได้มาซึ่งรูปทรงและผลสัมฤทธิ์ทางการสร้างสรรค์ผลงาน ที่ศิลปินได้ออกแบบและสร้างขึ้น ดังปรากฏในผลงาน “Let both good and bad sides go-ปล่อยวางดีชั่ว”

ความสำคัญของการถ่ายทอดแนวคิดไปสู่รูปทรงผลงาน หรือการเปลี่ยนแปลงความเป็นนามธรรมไปสู่รูปธรรมนั้น เป็นการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างส่วนเนื้อหากับส่วนรูปทรงผลงาน ผ่านสัญลักษณ์ที่ศิลปินได้เลือกใช้หรือสร้างขึ้นใหม่ เพราะเป็นการแสดงออกทางความคิดตามทัศนะของศิลปิน ดังนั้น จึงเป็นเรื่องไม่ง่ายนักสำหรับผู้มีประสบการณ์ทางการสร้างสรรค์ไม่มากพอ ผลงานกรณีศึกษาทั้ง 15 ผลงาน ได้แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าการเลือกใช้ภาพลักษณ์และรูปทรงบุคคลที่มีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับตัวศิลปิน เป็นทางออกที่ดีที่สุดในการสื่อสารความคิดของตนเอง บนพื้นฐานเรื่องความคุ้นเคยกับลักษณะท่าทางการแสดงออกเมื่อเกิดอารมณ์ความรู้สึก หรือเรียกว่า ภาษากาย นอกจากเป็นความคุ้นเคยของผู้สร้างสรรค์แล้ว ยังเป็นความคุ้นเคยของผู้ชมในฐานะมนุษย์ร่วมสังคมและวัฒนธรรมเดียวกันอีกด้วย หรือหากไม่ใช้ร่างกายหรือส่วนของร่างกายมนุษย์ในการสร้างสัญลักษณ์ ก็มักใช้สิ่งที่เป็นรูปทรงจากธรรมชาติ เช่น การใช้ภาพลักษณ์และรูปทรงของปลา ในผลงาน “Damien, I’m Famished! (After Damien Hirst), เฮิร์ต....ผมหิว” ของกฤช งามสม โดยศิลปินได้นำรูปทรงฉลามเสือ และปลาอื่นๆ มาเป็นสัญลักษณ์ ร่วมกับการติดตั้งจัดวางที่ช่วยให้การนำเสนอไปสู่จุดมุ่งหมายที่ต้องการ



**ภาพที่ 9** กฤช งามสม “เฮิร์ต....ผมหิว” 2559 สื่อผสม ขนาด 87x220x150 ซม. (ที่มา: กฤช, 2549)

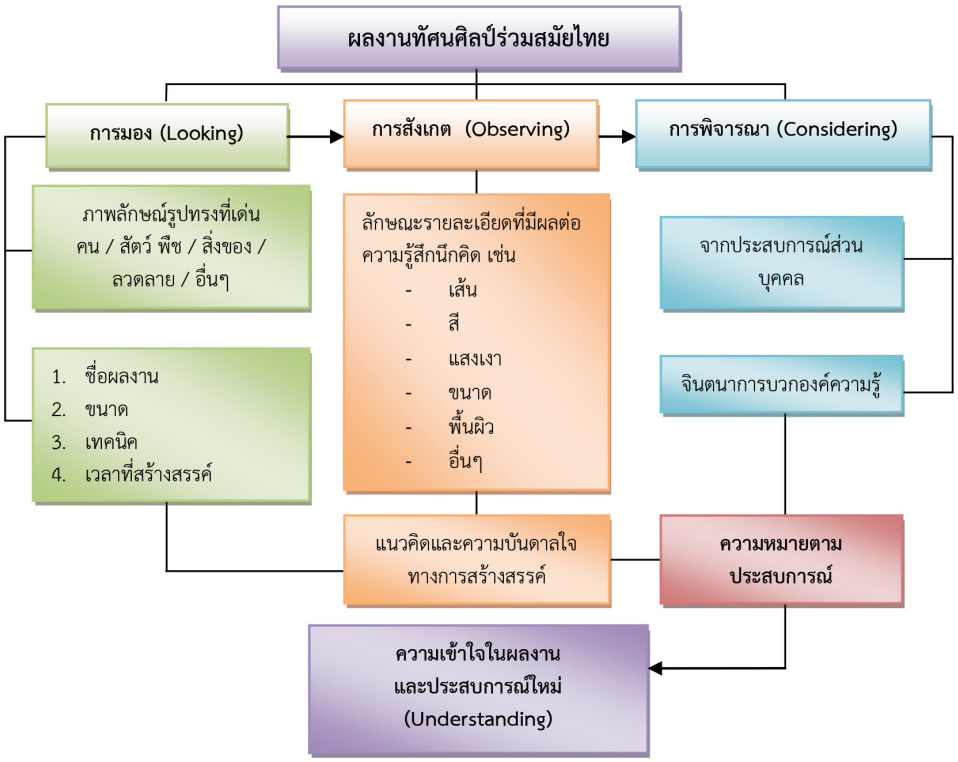
ด้วยความหลากหลายของรูปแบบ รูปทรง และเทคนิควิธีการสร้างสรรค์ทำให้การนำเสนอไปสู่ผู้ชมในพื้นที่จัดแสดงแต่ละแห่งกลายเป็นเรื่องสำคัญ ดังนั้น ศิลปินจำเป็นต้องบริหารจัดการกับพื้นที่อย่างเหมาะสมให้สอดคล้องกันกับทั้งแนวคิด เนื้อหา ชื่อผลงาน และชื่อนิทรรศการ โดยใช้การติดตั้งจัดวางในฐานะขั้นตอนหนึ่งในกระบวนการสร้างสรรค์ ให้เกิดผลต่อผู้ชมในการรับชมและรับรู้ในสิ่งที่ศิลปินต้องการถ่ายทอด เพราะในบางผลงานตัวรูปทรงของวัตถุจัดแสดงเพียงส่วนเดียว ไม่สามารถอธิบายความหมายได้ครบถ้วนสมบูรณ์ เช่น การจัดแสดงด้วยภาพถ่ายตัวศิลปินในชุดที่สร้างขึ้นและการวางท่าทาง ร่วมกับภาพเคลื่อนไหวประกอบเสียง และชุดต้นแบบในผลงาน “C10” Transient Shelter ของจักกาย หรือ การติดตั้งและจัดวางผลงาน “Before Birth After Death – ก่อนเกิดหลังตาย” ร่วมกับผลงานภาพยนตร์สั้น เพื่อสื่อความหมายตามแนวคิดนิทรรศการ “สภาวะที่ไร้ซึ่งการดำรงอยู่ได้ด้วยตัวมันเอง” (Non - Being by Itself) หรือการใช้เทคโนโลยีภาพเคลื่อนไหวที่ทันสมัยที่สุด (ในขณะสร้างสรรค์) 2 ชุด จัดวางร่วมกับผลงานสามมิติ ในผลงาน “My Ngan-Wat...Paik (After Nam June Paik)” ของกฤช เป็นต้น

การประสานรวมกันเป็นหนึ่งเดียวของส่วนต่างๆ ในผลงานแต่ละชิ้น ได้แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กันระหว่างส่วนเนื้อหาและรูปทรงผลงานที่ถูกสร้างสรรค์และถ่ายทอดเป็นภาพลักษณ์รูปทรงผลงานผ่านกระบวนการสร้างสรรค์อย่างยากที่จะแยกออกจากกันได้ ความสำคัญของความสัมพันธ์ที่เป็นหนึ่งเดียวกันนี้ ถือเป็นความสำเร็จของศิลปินในการถ่ายทอดความคิด ด้วยการสื่อสารกับผู้ชมผ่านผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยอย่างเป็นรูปธรรม โดยมีพัฒนาการทางการสร้างสรรค์ที่สืบเนื่องต่อกันมาของศิลปินแต่ละราย การถูกเก็บสะสมจากนักสะสมทั้งรายบุคคลและสถาบัน ความเข้าใจและการยอมรับของผู้ชมทั้งในระดับชาติและนานาชาติ เป็นเครื่องยืนยันถึงคุณภาพ คุณค่า และความเป็นร่วมสมัยของผลงานทัศนศิลป์ไทย ที่ควรค่าแก่การศึกษาค้นคว้าและชื่นชม

**ผลการนำเสนอรูปแบบการตีความผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทย**

ความหมายที่ได้จากการตีความผลงานกรณีศึกษา ได้แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างส่วนเนื้อหาของผลงานกับส่วนรูปทรงของผลงานซึ่งเกิดขึ้นจากการถ่ายทอดมโนทัศน์ ผ่านกระบวนการสร้างอย่างเฉพาะเจาะจงของศิลปินแต่ละราย ด้วยการนำหลักการแนวคิดทฤษฎีประติมานวิทยามาใช้เป็นหลักในการตีความส่วนเนื้อหาผลงานทัศนศิลป์ ร่วมกับการใช้ทฤษฎีสัญวิทยาและทฤษฎีศิลป์ ในการช่วยอธิบายความหมายให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น ทำให้สังเคราะห์ได้รูปแบบการตีความที่แตกต่างกันตามระยะเวลาและความหมายที่ได้จากการตีความ ด้วยความเหมาะสมกับทั้งประสบการณ์และองค์ความรู้ที่แตกต่างกันของผู้ชมต่อการทำความเข้าใจในผลงาน เป็น 2 รูปแบบ คือ 1) รูปแบบการตีความผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทยสำหรับผู้ชมทั่วไป เป็นการตีความในระยะเวลาจำกัดขณะชมผลงาน เพื่อความเข้าใจสำหรับผู้ชมทั่วไป และ 2) รูปแบบการตีความผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทยเชิงลึก เป็นการตีความอย่างละเอียดมากขึ้น เพื่ออธิบายความหมายและคุณค่าผลงานตามหลักทางวิชาการ ซึ่งต้องใช้เวลามากกว่าชั่วขณะการชมผลงาน เพราะทั้งประสบการณ์และองค์ความรู้เป็นส่วนที่สัมพันธ์กัน อธิบายได้ว่าองค์ความรู้ที่เพิ่มพูนขึ้นทำให้เกิดประสบการณ์และความเข้าใจที่มากขึ้น ในขณะเดียวกันประสบการณ์ที่เพิ่มพูนขึ้น ได้ทำให้เกิดแนวคิดและองค์ความรู้ที่ทำให้เข้าใจผลงานได้อย่างลึกซึ้งขึ้นเช่นเดียวกัน

**1. รูปแบบการตีความผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทยสำหรับผู้ชมทั่วไป**




แผน**ภาพที่ 1** รูปแบบการตีความผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทยสำหรับผู้ชมทั่วไป

รูปแบบนี้ดำเนินไปจากจุดเริ่มต้นที่การมอง (Looking) ไปยังการสังเกต (Observing) แล้วจึงทำการพิจารณา (Considering) เพื่อนำไปสู่ความเข้าใจในผลงาน (Understanding) อันก่อให้เกิดประสบการณ์ใหม่แก่ผู้ชม ตามรายละเอียดที่ได้อธิบายไว้อย่างเป็นขั้นตอน ดังต่อไปนี้

**1.1 การมอง (Looking)**

- มองภาพลักษณ์รูปทรงสิ่งที่เด่นสะดุดสายตาตนเองที่สุดว่าคือ อะไร เช่น คน สัตว์ สิ่งของ วัตถุ หรืออื่นๆ เป็นต้น
- มองชื่อผลงาน ขนาด เทคนิค และเวลาที่สร้างสรรค์ผลงาน

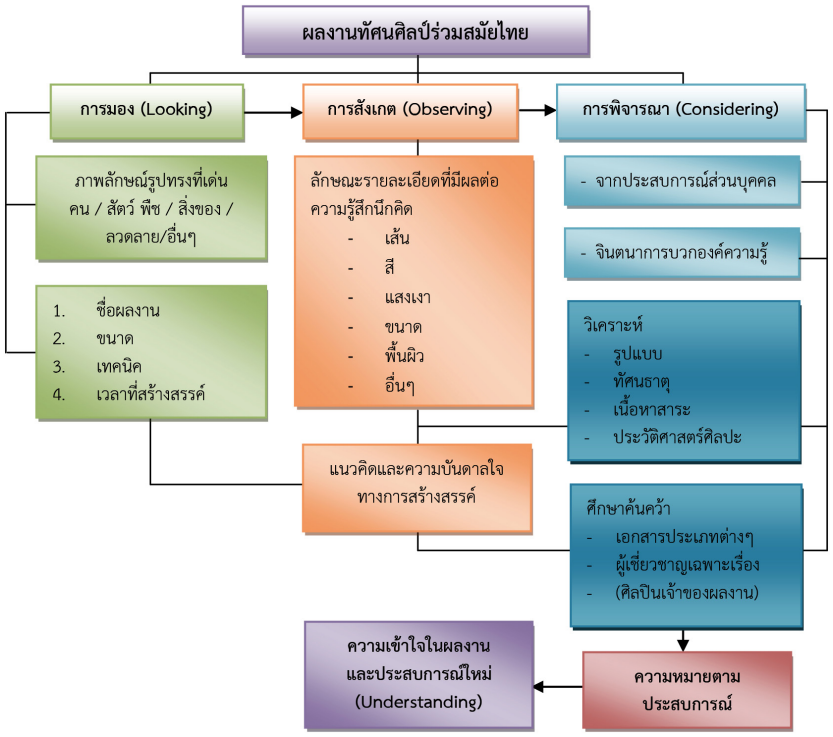
**1.2 การสังเกต (Observing)**

- สี เส้น ขนาด แสงเงา พื้นผิว รูปทรง หรืออื่นๆ ว่าอะไร คือ สิ่งที่ทำให้ภาพลักษณ์รูปทรงที่ปรากฏในผลงานสะดุดตา และมีผลต่อความรู้สึกนึกคิดอย่างไร
- อ่านแนวคิดและความบันดาลใจทางการสร้างสรรค์ของศิลปินที่ระบุไว้แต่ละผลงาน

### 3. การพิจารณา (Considering)

- คิดด้วยประสบการณ์ ความรู้ และจินตนาการส่วนบุคคลที่มีอยู่ เชื่อมโยงกับรายละเอียดจากการสังเกตภาพลักษณ์รูปทรงที่สะดุดตา และความรู้สึกที่เกิดขึ้น แล้วพิจารณาว่า เหตุใดจึงทำให้ตนเองมีความรู้สึกหรือเข้าใจเช่นนั้น
- อธิบายความหมายตามเหตุผลทางความคิดและความรู้สึกจากการพิจารณา

**4. ความเข้าใจ (Understanding)** ในความหมายที่ผู้ชมรับรู้จากการชมผลงาน ตามคำอธิบายข้างต้น คือ ประสบการณ์ใหม่ที่เกิดขึ้นจากการชมผลงาน




แผน**ภาพที่ 2** รูปแบบการตีความผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทยเชิงลึก

### 2. รูปแบบการตีความผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทยเชิงลึก

การใช้รูปแบบการตีความผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทยเชิงลึกนี้เริ่มต้นจากการมอง (Looking) ไปสู่การสังเกต (Observing) แล้วจึงทำการพิจารณา (Considering) เช่นเดียวกับรูปแบบการตีความผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทยสำหรับผู้ชมทั่วไป แต่ต่างกันในขั้นตอนการพิจารณาที่ต้องใช้ระยะเวลามากขึ้น ด้วยการวิเคราะห์ตามหลักการทฤษฎีศิลป์ และการศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติมจากภาคเอกสารที่เกี่ยวข้อง หรือการสอบถามผู้รู้เฉพาะทางและการสัมภาษณ์ศิลปินเจ้าของผลงาน เพื่อนำไปสู่ความเข้าใจในผลงาน (Understanding) ที่ทำให้ผู้ชมได้ซึมซับ

และซาบซึ้งกับคุณค่าของผลงานมากขึ้น เป็นประสบการณ์ใหม่ที่เกิดขึ้นแก่ผู้ชม ตามรายละเอียดที่ได้อธิบายไว้อย่างเป็นขั้นตอน ดังต่อไปนี้

**2.1 การมอง (Looking)**

- มองภาพลักษณ์รูปทรงที่โดดเด่นและสะดุดสายตาที่สุดว่า คือ อะไร เช่น คน สัตว์ สิ่งของ วัตถุ หรืออื่นๆ เป็นต้น
- มองชื่อผลงาน ขนาด เทคนิค และเวลาที่สร้างสรรค์ผลงาน

**2.2 การสังเกต (Observing)**

- สี เส้น ขนาด แสงเงา พื้นผิว รูปทรง หรืออื่นๆ ว่าอะไร คือ สิ่งที่ทำให้ภาพลักษณ์รูปทรงที่ปรากฏในผลงานสะดุดตา และมีผลต่อความรู้สึกนึกคิดอย่างไร
- อ่านแนวคิดและความบันดาลใจทางการสร้างสรรค์ที่ระบุไว้ในแต่ละผลงาน

**2.3 การพิจารณา (Considering)**

- คิดด้วยประสบการณ์ ความรู้ และจินตนาการส่วนบุคคลที่มีอยู่ เชื่อมโยงกับภาพลักษณ์รูปทรงที่สะดุดตาและความรู้สึกที่เกิดขึ้นจากการสังเกต แล้วพิจารณาในเบื้องต้นถึงเหตุผลของความรู้สึกนึกคิดที่เกิดขึ้น
- วิเคราะห์รายละเอียดทางการสร้างสรรค์ในด้านรูปแบบ องค์ประกอบ ทัศนธาตุทางศิลปะ เนื้อหาสาระ ความสัมพันธ์ทางประวัติศาสตร์ศิลปะกับพื้นที่และศิลปินอื่นๆ
- ศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติมจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง เช่น วรรณกรรม หนังสือ วารสาร หนังสือพิมพ์ สูจิบัตรการแสดง และอื่นๆ เป็นต้น และ/หรือ สอบถามจากศิลปินเจ้าของผลงาน และผู้เชี่ยวชาญ หรือผู้รู้เฉพาะเรื่อง
- เรียบเรียงและอธิบายสรุปความหมายของผลงาน ตามทัศนะที่เกิดขึ้นจากประสบการณ์และองค์ความรู้ที่ได้จากการพิจารณา วิเคราะห์ และศึกษาค้นคว้าข้างต้นอย่างสมเหตุสมผล

**2.4 ความเข้าใจ (Understanding)** ในความหมายที่ผู้ชมรับรู้จากการชมผลงาน ตามคำอธิบายข้างต้น คือ ประสบการณ์ใหม่ที่เกิดขึ้นจากการชมผลงาน

รูปแบบการตีความทั้งสองแบบถูกนำเสนอในรูปเอกสารแบบทดลองการตีความผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทยต่อกลุ่มผู้ชมทั่วไปจำนวน 20 ราย แบบไม่จำกัดระยะเวลาในการทดลอง โดยผู้ชมได้เลือกอธิบายความหมายตามความเข้าใจของตนเอง ต่อการชมผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทยกรณีศึกษาที่สนใจและชื่นชอบรายละ 3 ผลงาน รวม 60 ผลงาน ทั้งนี้ สามารถสรุปรายละเอียดเกี่ยวกับผู้ชมทั่วไปที่ร่วมเป็นผู้ทดลองใช้รูปแบบการตีความดังตารางต่อไปนี้

**ตารางที่ 1 แสดงรายละเอียดเบื้องต้นการนำเสนอรูปแบบการตีความต่อกลุ่มผู้ชมทั่วไป***

| ลำดับ | รายละเอียด | จำนวน | คามิน เลิศชัยประเสริฐ** | | | ประสงค์ ลือเมือง** | | | วัชระ ประยูรคำ** | | | จักกาย ศิริบุตร** | | | กฤช งามสม** | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | 1 | 2 | 3 | 1 | 2 | 3 | 1 | 2 | 3 | 1 | 2 | 3 | 1 | 2 | 3 |
| 1 | ช่วงอายุ | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1.1 | 20-39 ปี | 16 | | 1 | 3 | 6 | 2 | 1 | 3 | 2 | 5 | 9 | 5 | 5 | 2 | | 4 |
| 1.2 | 40-59 ปี | 4 | | | 4 | 1 | | | | | 2 | 3 | 1 | 1 | | | |
| | รวม | 20 | 0 | 1 | 7 | 7 | 2 | 1 | 3 | 2 | 7 | 12 | 6 | 6 | 2 | 0 | 4 |
| 2 | การศึกษา | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 2.1 | ปริญญาตรี | 12 | | | 1 | 4 | 1 | 1 | 1 | 2 | 4 | 7 | 5 | 4 | 2 | | 4 |
| 2.2 | สูงกว่าปริญญาตรี | 8 | | 1 | 6 | 3 | 1 | | 2 | 0 | 3 | 5 | 1 | 2 | | | |
| | รวม | 20 | 0 | 1 | 7 | 7 | 2 | 1 | 3 | 2 | 7 | 12 | 6 | 6 | 2 | 0 | 4 |
| 3 | ความสนใจในการชมผลงาน | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 3.1 | ปานกลาง | 4 | | | 3 | 3 | | | | | | 3 | 2 | 1 | | | |
| 3.2 | มาก | 15 | | 1 | 3 | 4 | 2 | 1 | 2 | 2 | 7 | 8 | 4 | 5 | 2 | | 4 |
| 3.3 | มากที่สุด | 1 | | | 1 | | | | 1 | | | 1 | | | | | |
| | รวม | 20 | 0 | 1 | 7 | 7 | 2 | 1 | 3 | 2 | 7 | 12 | 6 | 6 | 2 | 0 | 4 |
| 4 | รูปแบบการตีความที่เลือกใช้ | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 4.1 | ทั่วไป | 15 | | | 3 | 6 | 2 | 1 | 1 | 2 | 5 | 8 | 6 | 5 | 2 | | 4 |
| 4.2 | เชิงลึก | 5 | | 1 | 4 | 1 | | | 2 | | 2 | 4 | | 1 | | | |
| | รวม | 20 | 0 | 1 | 7 | 7 | 2 | 1 | 3 | 2 | 7 | 12 | 6 | 6 | 2 | 0 | 4 |

**หมายเหตุ***

1. จำนวนผู้ชมทั่วไป 20 ราย เลือกอธิบายความหมายของผลงานที่ชื่นชอบตามความเข้าใจรายละ 3 ผลงาน เป็นจำนวนรวม 60 ผลงาน

2. ผลงานของคามิน เลิศชัยประเสริฐ #1 ชื่อผลงาน Let both good and bad sides go-ปล่อยวางดีชั่ว ไม่มีผู้ชมเลือกอธิบาย เนื่องจากถูกใช้เป็นตัวอย่างอธิบายความหมายด้วยรูปแบบการตีความโดยผู้วิจัย #2 ชื่อ Before Birth After Death-ก่อนเกิดหลังตาย และผลงาน #3 ชื่อผลงาน No Past, No Present, No Future - ปราศจากอดีต ปัจจุบัน และอนาคต

3. ผลงานของประสงค์ ลือเมือง #1 ชื่อผลงาน นะโมตัสสะ #2 ชื่อผลงาน Mankind May และผลงาน #3 ชื่อผลงาน หมวกบรรจุโลกธาตุ

4. ผลงานของวัชระ ประยูรคำ #1 ชื่อผลงาน ฟื้นจิตวิญญาณตะวันออก #2 ชื่อผลงาน กายจิตสันติ และผลงาน #3 ชื่อผลงาน ทิฐิกาย2557

5. ผลงานของจักกาย ศิริบุตร #1 ชื่อผลงาน Somdej 1#2 ชื่อผลงาน “C-10” Transient Shelter และผลงาน #3 ชื่อผลงาน Rape & Pillage

6. ผลงานของกฤช งามสม #1 ชื่อผลงาน Damien, I’m Famished! (After Damien Hirst),เฮิร์ต....ผมหิว” #2 ชื่อผลงาน My Ngan-Wat...Paik (After Nam June Paik) – งานวัดของผม...วีดีโอของ Paik และผลงาน #3 ชื่อผลงาน The Body You Want

ผลการเลือกใช้รูปแบบที่1 การตีความทั่วไปของผู้ชม พบว่าแต่ละรายใช้เวลาในการอธิบายความหมายผลงานทั้ง 3 ผลงาน โดยเฉลี่ยไม่ต่ำกว่า 1-2 ชั่วโมง ในขณะที่ผู้ชมซึ่งเลือกใช้รูปแบบที่ 2 การตีความเชิงลึก ใช้เวลาอธิบายความหมายผลงานตั้งแต่ 2 ชั่วโมงขึ้นไป ผู้ชมที่เลือกใช้รูปแบบการตีความทั่วไป จำนวน 15 ราย มีความเข้าใจทั้งในความหมายที่ศิลปินต้องการสื่อสารและความหมายที่ต่างกันไป แต่เป็นไปในทิศทางที่สอดคล้องกัน

ในขณะเดียวกันยังส่งผลให้ผู้ชมคิดต่อไปจากความเข้าใจที่มีต่อผลงาน เช่น ผู้ชมรายหนึ่งมีความเห็นเพิ่มเติมต่อผลงาน “The Body You Want” ของกฤช งามสม ว่าการอยู่ในกฎเกณฑ์ข้อบังคับทางสังคมที่สมาชิกร่วมสังคมต้องปฏิบัตินั้น มีทั้งข้อดีและข้อเสียที่จะทำให้สมาชิกอยู่ร่วมกันได้อย่างสันติ กฎเกณฑ์นี้อาจทำให้เราขาดอิสระแต่จะทำให้สมาชิกร่วมสังคมอยู่ได้อย่างสันติ

ส่วนผู้ชมที่เลือกใช้รูปแบบการตีความเชิงลึก จำนวน 5 ราย ใช้วิธีการศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติมถึงที่มาของสัญลักษณ์และความหมายเดิม ควบคู่ไปกับประสบการณ์และองค์ความรู้ส่วนบุคคลที่มี ทำให้มีความเข้าใจแตกต่างกันออกไป เช่น การชมผลงาน “นะโมตัสสะ” ของผู้ชมรายหนึ่ง ขณะเปิดฟังบทสวดนะโมตัสสะจำนวน 3 รอบ และพิจารณาร่วมกับแนวคิดและแรงบันดาลใจทางการสร้างสรรค์ของศิลปิน ทำให้เกิดความรู้สึกที่ขัดแย้งกับภาพลักษณ์รูปทรงที่ปรากฏในผลงานด้วยภาพบุคคลนั่งอ้าปาก แก้มตุ่ย ยกมือป้องอยู่ข้างแก้ม ดูคล้ายอาการกำลังเปล่งเสียงบทสวดมนต์ “นะโมตัสสะ” หรือกำลังนินทาว่าร้ายคนอื่นขณะนั่งฟังบทสวดอยู่ เพราะปรากฏภาพสุนัข ภาพผลไม้ในกระจาด ผ้าเป็นเครื่องหมายแทนเครื่องแต่งกายหรือลาภยศ จิ้งจกสองหางเป็นตัวแทนความเชื่องมงายในเรื่องโชคลาภ ที่ทำให้นึกถึงคนขอหวยจากสัตว์หรือต้นไม้ประหลาดต่างๆ และเมื่อพิจาณาถึงบทสวด “นะโมตัสสะ” แล้ว แปลความหมายโดยรวมว่าขอนอบน้อมแด่พระผู้มีพระภาคเจ้าอรหันตสัมมาสัมพุทธเจ้าพระองค์นั้น จึงทำให้เข้าใจได้ว่าเป็นการเสียดสีหรือล้อเลียนการทำบุญของมนุษย์ที่ว่า “มือถือสากปากถือศีล”

อย่างไรก็ตาม ผลการอธิบายความเข้าใจของผู้ชมโดยส่วนใหญ่แล้ว พบว่าการชมผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทยมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้ชมต้องรับรู้ถึงแนวคิดและความบันดาลใจหรือแรงบันดาลใจทางการสร้างสรรค์ของศิลปิน เพราะช่วยทำให้เข้าใจผลงานได้ดีขึ้น นอกจากนี้ ผู้ชมส่วนใหญ่มีความเห็นว่าหากได้รับชมผลงานจริง จะช่วยให้สามารถเข้าใจในสิ่งที่ศิลปินต้องการสื่อสาร และเกิดอรรถรสในการชมได้มากยิ่งขึ้น

## สรุปผลการวิจัย

ความสำคัญของการวิจัย เรื่อง “รูปแบบการตีความเนื้อหาและกระบวนการสร้างสรรค์ในงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทย” คือ การพยายามสร้างความเข้าใจในผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทย ที่มีความหลากหลายและสลับซับซ้อนทั้งความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ของศิลปินในสภาวะขาดแคลนข้อมูลองค์ความรู้ที่เป็นภาษาอักษร ดังนั้น จึงจำเป็นต้องศึกษาค้นคว้าเพื่อทำความเข้าใจกับผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทย โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ที่แบ่งขั้นตอนการวิจัยเป็น 3 ระยะ คือ ระยะการศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูลภาคเอกสาร ระยะวิจัยผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทยกรณีศึกษา ด้วยการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามจากการสัมภาษณ์และสังเกตศิลปิน หลังจากนั้นจึงวิเคราะห์ความหมายและสังเคราะห์รูปแบบการตีความ แล้วจึงนำเสนอรูปแบบการตีความสู่ผู้ชม

กลุ่มทดลอง และระยะการตรวจสอบ ประเมินผล และสรุปการศึกษาวิจัยโดยยึดหลักแนวทางทฤษฎีประติมานวิทยา สัญวิทยา และทฤษฎีศิลป์ในการศึกษาวิจัยเพื่อให้ได้ผลตามวัตถุประสงค์การวิจัย

ข้อสรุปความสัมพันธ์ของการถ่ายทอดมโนทัศน์ผ่านกระบวนการสร้างสรรค์กับความหมายส่วนเนื้อหาผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทยบนพื้นฐานหลักการทฤษฎีศิลป์นั้น พบว่าศิลปินทั้งห้ารายต่างเชื่อมโยงขั้นตอนต่างๆ ในกระบวนการสร้างสรรค์ทั้งขั้นตอนทางความคิดและการปฏิบัติเข้าด้วยกัน ด้วยวิธีการเฉพาะตนที่ไม่มีกฎเกณฑ์แน่นอนตายตัว แต่สามารถเปลี่ยนแปลงได้ตามประสบการณ์ การเผชิญหน้ากับความคลุ่นคิดชั่วขณะ รวมถึงสื่อวัสดุและเทคนิคทางการสร้างสรรค์ของตน ที่แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ในเรื่องต่างๆ ดังต่อไปนี้

1. การใช้ความบันดาลใจและแรงบันดาลใจจากขั้นตอนทางความคิด เป็นตัวผลักดันให้เกิดการสร้างสรรค์ บนพื้นฐานอุปนิสัยทางศิลปะ ที่เกิดขึ้นด้วยประสบการณ์จากภูมิหลังของศิลปินแต่ละราย

2. การผสมผสานเชื่อมโยงกันอย่างมีเอกภาพของเนื้อหาและรูปทรง ให้แสดงความเป็นทัศนศิลป์ร่วมสมัยอย่างเป็นสากล โดยใช้เทคนิคเป็นตัวนำไปสู่การสร้างรูปทรง ที่มาจากวัตถุสิ่งของ (Object) และ/หรือ เรื่องราวเฉพาะบางอย่าง (Subject) จากจุดความบันดาลใจ

3. การแสดงแนวเรื่องหรือแนวคิดผ่านรูปทรงและเทคนิค โดยส่วนใหญ่มักใช้แนวเรื่องหรือแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์ เป็นตัวนำในการถ่ายทอดมโนทัศน์ของศิลปิน ด้วยการสะท้อนมุมมองผ่านการสร้างสัญลักษณ์รูปทรงบุคคลหรือสัตว์ เพื่อสื่อความหมาย

4. การแสดงความสัมพันธ์ของรูปทรงกับแนวเรื่องและเทคนิค ด้วยการสร้างและใช้ภาพในจินตนาการ ศิลปินหลายรายใช้เทคนิคการวาดเส้น (Drawing) เป็นเครื่องมือจับความคิดหรือจับภาพในจินตนาการ ในขณะที่ศิลปินบางรายลงมือสร้างสรรค์ผลงานจริงจากภาพในจินตนาการของตนแบบทันที เพื่อสร้างรูปทรงให้ปรากฏตัวขึ้นอย่างมีความหมายด้วยแนวเรื่องและเทคนิค

5. การยึดแนวคิดหลักจากปฏิกิริยาทางความรู้สึกนึกคิดของศิลปินด้วยภาพในจินตนาการตามความบันดาลใจและแรงบันดาลใจ ในการยืนยันและอธิบายเจตนาทางการสร้างสรรค์ของศิลปินด้วยการสื่อสารผ่านภาพลักษณ์และรูปทรงผลงาน ถึงแม้ในท้ายที่สุดเรื่องราวของเนื้อหาสาระผลงานจะเปลี่ยนไป

6. การเลือกใช้สื่อ วัสดุ และเทคนิคอย่างอิสระ ให้สอดคล้องเหมาะสมกับแนวเรื่อง เพื่อสร้างรูปทรงที่สมบูรณ์ โดยส่วนใหญ่มักเริ่มต้นจากการใช้ทักษะเชิงช่างที่เชี่ยวชาญเป็นเทคนิคหลัก ร่วมกับการค้นหาเทคนิควิธีการที่สอดคล้องกันด้วยประสบการณ์ทางการสร้างสรรค์ และการบริหารจัดการที่สามารถปรับเปลี่ยนได้อย่างอิสระตามความเหมาะสม

7. การให้ความสำคัญกับการบริหารจัดการพื้นที่จัดแสดง เพื่อให้การนำเสนอความหลากหลายของรูปแบบ รูปทรง

และเทคนิควิธีการสร้างสรรค์ สอดคล้องกับทั้งแนวคิด เนื้อหา ชื่อผลงาน และชื่อนิทรรศการ ด้วยวิธีการติดตั้งจัดวางในฐานะขั้นตอนหนึ่งในกระบวนการสร้างสรรค์ ด้วยความมุ่งหวังให้เกิดผลต่อผู้ชมในขณะการรับชมและรับรู้ในสิ่งที่ศิลปินต้องการถ่ายทอด

การประสานรวมกันเป็นหนึ่งเดียวของส่วนต่างๆ ในผลงานแต่ละชิ้น ได้แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างส่วนเนื้อหาและรูปทรงผลงาน ที่ถูกสร้างสรรค์และถ่ายทอดเป็นภาพลักษณ์รูปทรงผลงานผ่านกระบวนการสร้างสรรค์อย่างไม่สามารถแยกออกจากกันได้โดยเด็ดขาด ความสำคัญของความสัมพันธ์ที่เป็นหนึ่งเดียวกันนี้ถือเป็นความสำเร็จของศิลปินในการถ่ายทอดความคิด ด้วยการสื่อสารกับผู้ชมผ่านผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยอย่างเป็นรูปธรรม โดยมีพัฒนาทางการสร้างสรรค์ที่สืบเนื่องต่อกันมาของศิลปินแต่ละราย การถูกเก็บสะสมผลงานจากนักสะสมทั้งรายบุคคลและสถาบัน ความเข้าใจและการยอมรับของผู้ชมทั้งในระดับชาติและนานาชาติเป็นเครื่องยืนยันถึงคุณภาพ คุณค่า และความเป็นร่วมสมัยของผลงานทัศนศิลป์ไทย ที่ควรค่าแก่การศึกษาค้นคว้าและชื่นชม

สำหรับผลการนำเสนอรูปแบบการตีความผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทยทั้งสองรูปแบบ คือ 1) รูปแบบการตีความผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทยสำหรับผู้ชมทั่วไป และ 2) รูปแบบการตีความผลงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทยเชิงลึก ที่ต่างต้องดำเนินไปตามขั้นตอน การมอง (Looking) การสังเกต (Observing) และการพิจารณา (Considering) เพื่อนำไปสู่ความเข้าใจ (Understanding) และประสบการณ์ใหม่แก่ผู้ชม ด้วยคุณค่าในแต่ละผลงานที่ผู้ชมได้รับรู้ ทั้งสองรูปแบบนี้มีความแตกต่างกันในเรื่องระยะเวลาการชมและรับรู้ที่เพิ่มมากขึ้นสำหรับรูปแบบการตีความเชิงลึก เพราะต้องใช้การศึกษาค้นคว้า (Researching) จากเอกสารที่เกี่ยวข้อง หรือสอบถาม (Interviewing) จากทั้งผู้รู้และศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงาน

จากการนำเสนอรูปแบบสู่ผู้ชมกลุ่มทดลองจำนวน 20 ราย พบว่าความแตกต่างที่เกี่ยวเนื่องกับเงื่อนไขเรื่องช่วงเวลาในการรับชมผลงานและประสบการณ์ส่วนบุคคลของผู้ชมทั้งทางด้านศิลปะและวิถีทางการดำรงชีวิตเป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลต่อการรับรู้และเข้าใจของผู้ชมและยิ่งมีความชัดเจนมากขึ้น เมื่อผลที่ได้แสดงให้เห็นว่าจากจำนวนผู้ชมกลุ่มทดลองทั้งหมด 20 คนนั้น ส่วนใหญ่คิดเป็นร้อยละ 80 ได้เลือกใช้รูปแบบการตีความสำหรับผู้ชมทั่วไป โดยใช้เวลาในการชมและอธิบายผลงานประมาณ 1-2 ชั่วโมง ในขณะที่ผู้ชมส่วนที่เหลือจำนวนร้อยละ 20 เลือกใช้รูปแบบการตีความเชิงลึก ที่ใช้เวลาในการชมและอธิบายความหมายมากกว่า 2 ชั่วโมง โดยผู้ชมทุกรายเริ่มต้นด้วยการอธิบายถึงสิ่งที่มองเห็นในผลงาน เช่น รูปคน สัตว์ หรือสิ่งของ เป็นต้น หลังจากนั้นได้อธิบายถึงรายละเอียดที่สังเกตเห็นจากรูปทรงที่โดดเด่น ควบคู่ไปกับการอธิบายความหมายตามความเข้าใจของตนเอง ตามประสบการณ์ส่วนบุคคล

นอกจากนั้น ยังมีข้อสังเกตว่าความหมายที่ผู้ชมส่วนใหญ่อธิบายนั้น เป็นไปในแนวทางที่สอดคล้องกันกับแนวคิดและเจตนาทางการสร้างสรรค์ของศิลปิน และส่วนน้อยมีความเข้าใจไปในแนวทางที่แตกต่างจากศิลปิน แต่ในภาพรวมแล้วมีความเข้าใจในสารที่ศิลปินได้สื่อผ่านภาพลักษณ์รูปทรงผลงาน ด้วยการรับรู้โดยความรู้สึกนึกคิดตามทัศนะส่วนบุคคลของผู้ชมในฐานะสมาชิกร่วมสังคมวัฒนธรรมเดียวกันกับศิลปิน

จากผลจากการนำเสนอนี้ พบว่ามีผลงาน 1 ชิ้น ของกฤช งามสม คือ My Ngan-Wat...Paik (After Nam June Paik) - งานวัดของผม...วีดีโอของ Paik ไม่มีผู้ชมรายใดเลือกอธิบายความหมาย ทั้งนี้ สันนิษฐานได้ว่าเป็นเพราะความซับซ้อนของรูปแบบการนำเสนอ ชื่อผลงาน การรับชมผลงานจริงของผู้ชมที่ล้วนมีผลต่อการรับรู้ และเลือกอธิบายความหมายของผู้ชม เนื่องด้วยลักษณะผลงานที่แสดงรูปแบบสื่อสมัยใหม่และการจัดวาง เป็นสิ่งที่อยู่นอกเหนือความคุ้นเคยของผู้ชมกลุ่มนี้ รวมทั้งชื่อผลงาน “....วีดีโอของ Paik” ที่น่าจะเป็นตัวช่วยในการอธิบายความหมาย กลับมีคำ “Paik” ที่ยากต่อการเข้าใจสำหรับผู้มีประสบการณ์ทางศิลปะไม่มากพอ และยิ่งไปกว่านั้นการได้ชมผลงานผ่านภาพถ่ายแทนการชมผลงานที่จัดแสดงจริง นับเป็นอุปสรรคสำคัญอีกประการหนึ่งในการชมและทำความเข้าใจกับผลงานทัศนศิลป์ทุกประเภททั้งนี้ มีข้อเสนอแนะจากผู้ชมกลุ่มทดลองหลายๆ ราย ว่า หากได้ชมผลงานจริงน่าจะช่วยให้เข้าใจและรับรู้ในสิ่งที่ศิลปินต้องการสื่อสารได้มากกว่านี้

## อภิปรายผล

ความสำคัญของการถ่ายทอดแนวคิดไปสู่รูปทรงของผลงาน หรือการเปลี่ยนแปลงความเป็นนามธรรมไปสู่รูปธรรมนั้น เป็นการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างส่วนเนื้อหากับส่วนรูปทรงผลงาน ผ่านสัญลักษณ์ที่ศิลปินได้เลือกใช้หรือสร้างขึ้นใหม่ ให้เกิดการผสมผสานกันจนเป็นหนึ่งเดียว เพราะเป็นการแสดงออกทางความคิดตามทัศนะของศิลปิน ดังนั้น จึงเป็นเรื่องไม่ง่ายนักสำหรับผู้มีประสบการณ์ทางการสร้างสรรค์ไม่มากพอ

ผลงานกรณีศึกษาทั้ง 15 ผลงาน ได้แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าการเลือกใช้ภาพลักษณ์และรูปทรงบุคคลที่มีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับตัวศิลปิน เป็นทางออกที่ดีที่สุดในการสื่อสารความคิดของตนเอง บนพื้นฐานเรื่องความคุ้นเคยกับลักษณะท่าทางการแสดงออกเมื่อเกิดความรู้สึกนึกคิด หรือเรียกว่า ภาษากาย ซึ่งนอกจากเป็นความคุ้นเคยของผู้สร้างสรรค์แล้ว ยังเป็นความคุ้นเคยของผู้ชมในฐานะมนุษย์ร่วมสังคมและวัฒนธรรมเดียวกันอีกด้วย หรือหากไม่ใช้ร่างกายหรือส่วนของร่างกายมนุษย์ในการสร้างสัญลักษณ์ ก็มักเลือกใช้รูปทรงจากธรรมชาติหรือสิ่งของใกล้ตัวที่ศิลปินคุ้นเคยแทนความหมายของแนวคิดที่ศิลปินรับรู้จากสิ่งที่มากระทบด้วยวิธีการตีความและเปรียบเทียบเนื้อหาสาระที่มีอยู่เดิมของรูปทรงสัญลักษณ์นั้นๆ กับเนื้อหาตามทัศนะและแนวคิดทางการสร้างสรรค์ของตน แล้วจึงถ่ายทอดออกมาเป็นรูปทรงสัญลักษณ์ที่ปรากฏในผลงาน

ตัวอย่างเช่น การใช้ภาพลักษณ์และรูปทรงของปลา ในผลงาน “Damien, I’m Famished! (After Damien Hirst), เฮิร์ต....ผมหิว” ของ กฤช งามสม ที่ศิลปินนำรูปทรงฉลามเสือและปลาอื่นๆ มาเป็นสัญลักษณ์ ร่วมกับการติดตั้งจัดวางที่ช่วยให้การนำเสนอไปสู่จุดมุ่งหมายที่ต้องการสื่อสารเนื้อหาสาระ เรื่องพฤติกรรมของมนุษย์ในสังคมที่กระทำต่อสิ่งแวดล้อมและผู้อื่น เช่นเดียวกันกับการสงวนรักษาปลาฉลามให้คงสภาพเช่นเดิม ดังในผลงานของ “The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living 1991” ของ Damien Hirst ที่ต้องการถ่ายทอดแนวคิดของศิลปินในการจำกัดพื้นที่ความกลัวของตนเอง

นอกจากนั้น ในภาพรวมของผลงานกรณีศึกษาทั้งหมด ยังทำให้เข้าใจลักษณะรูปแบบทัศนศิลป์ร่วมสมัยไทยที่สอดคล้องกับความเป็นร่วมสมัยสากล ซึ่งถูกแสดงผ่านภาพรวมโครงสร้างกระบวนการสร้างสรรค์ ทั้งในแนวทาง

ความคิดและการปฏิบัติ โดยศิลปินแต่ละรายมีความแตกต่างกันเพียงเฉพาะรายละเอียดของเรื่องราวเนื้อหาสาระที่เป็นเรื่องเฉพาะกลุ่มวัฒนธรรมและสื่อหรือเทคนิคเฉพาะ ซึ่งเป็นไปตามสิ่งแวดล้อมที่สัมพันธ์กับตัวศิลปิน

ทั้งนี้ อธิบายได้ว่าศิลปินส่วนใหญ่ได้ยึดแนวทางการสร้างสรรค์ด้วยการใช้เรื่องซึ่งเป็นส่วนนามธรรมในผลงานเป็นตัวนำ โดยยึดรูปแบบศิลปะเชิงความคิด (Conceptual Art) เป็นหลัก แล้วเลือกใช้สื่อและเทคนิควิธีการสร้างผลงานอย่างหลากหลายหรือผสมผสานกัน ตามแนวทางทั้งแบบศิลปะการจัดวางเชิงความคิด (Installation Art) ศิลปะกระบวนแบบ (Process Art) ศิลปะการแสดงสด (Performance Art) หรือศิลปะแอพพรอพิเอชั่น (Appropriation Art) ผ่านรูปทรงที่ถูกหยิบยืมมาใช้หรือสร้างขึ้นใหม่ด้วยรูปร่างของมนุษย์ วัสดุสำเร็จรูปทางวัฒนธรรม และในชีวิตประจำวัน สื่อเทคโนโลยีสมัยใหม่ และการใช้รูปทรงภาษาอักษร ในผลงาน วิธีการสร้างสรรค์เช่นนี้เป็นสิ่งยืนยันถึงความสัมพันธ์กับรูปแบบศิลปะตะวันตกในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 และ ศตวรรษที่ 20 ที่แสดงผลด้วยความเป็นสากลของผลงาน ซึ่งได้รับการยอมรับทั้งตัวศิลปินและผลงานในระดับนานาชาติ

ความน่าสนใจจากผลการนำเสนอรูปแบบการตีความทั้งสองรูปแบบต่อกลุ่มผู้ชม ด้วยจำนวนผู้ชม 20 ราย ที่ได้อธิบายความหมายผลงานรวม 60 ผลงานนั้น แสดงให้เห็นว่าการอธิบายความเข้าใจของผู้ชมรายละ 3 ผลงาน คือ การตอกย้ำถึงความเข้าใจของตนต่อการเลือกใช้รูปแบบการตีความผลงานของผู้ชมแต่ละรายสำหรับการชมและอธิบายผลงาน รวมทั้งยังทำให้เห็นถึงความตั้งใจในการชมผลงานและเป็นผู้ร่วมทดลองใช้รูปแบบ เพราะการเขียนอธิบายผลงานเป็นเรื่องไม่ง่ายนักสำหรับผู้ชมอื่นๆ ที่ไม่ใช่กลุ่มทดลอง ด้วยเหตุที่ในทางปฏิบัติผู้วิจัยได้นำเสนอรูปแบบการตีความต่อกลุ่มผู้ชมมากกว่า 20 ราย แต่ได้รับการปฏิเสธด้วยเหตุผลในเรื่องประสบการณ์ชมผลงานทัศนศิลป์ การใช้เวลาในการชมและเขียนอธิบาย ปัญหาเรื่องการเขียนอธิบาย ความกลัวผิดและการเป็นผู้ไม่รู้ หากเข้าใจผลงานแตกต่างจากแนวคิดของศิลปิน และปัญหาเรื่องความไม่เข้าใจในผลงานที่แตกต่างไปจากรูปแบบประเพณีที่คุ้นเคย ทั้งที่โดยส่วนใหญ่แล้วบุคคลทั่วไปมักมีความชื่นชอบในศิลปะอยู่เป็นพื้นฐาน

อนึ่ง ผู้ชมกลุ่มทดลองนี้ ส่วนใหญ่เป็นผู้มีประสบการณ์ชมงานทัศนศิลป์ เพราะเป็นนักศึกษาศิลปะทั้งในระดับปริญญาตรีและโท และเป็นเจ้าหน้าที่งานศิลปวัฒนธรรมประจำหอศิลป์มหาวิทยาลัยนเรศวร จึงมีความมั่นใจและยินดีร่วมเป็นผู้ชมกลุ่มทดลอง

นอกจากนี้ ความน่าสนใจอีกประการหนึ่งจากการเลือกอธิบายผลงานที่ผู้ชมแต่ละรายชื่นชอบ ยังแสดงให้เห็นว่ารูปทรง เนื้อหาสาระที่เป็นเรื่องใกล้ตัวผู้ชม และรูปแบบวิธีการนำเสนอ ที่ผู้ชมมีความคุ้นเคย มีผลทำให้การสื่อสารแนวคิดของศิลปินไปสู่ผู้ชมได้รับความสำเร็จอย่างดียิ่ง เช่น ผลงาน “สมเด็จ 1” ของจักกาย ศิริบุตร ในขณะที่ผลงาน “งานวัดของผม...วีดีโอของ Paik” กลับไม่มีผู้ชมรายใดเลือกอธิบายเลย ทั้งนี้ อธิบายได้ว่า ด้วยรูปแบบการสร้างสรรค์ผลงานของกฤชในแนว Appropriation art บนพื้นฐานอิทธิพลจากลัทธิหลังสมัยใหม่ที่นิยมทำงานแนวคอนเซ็ปช่วล ซึ่งเป็นเรื่องห่างไกลจากความคุ้นเคยของผู้ชม และสิ่งที่ผู้ชมคาดหวังนั้น เป็นตัวยับยั้งให้ผลงานไม่อยู่ในความสนใจของผู้ชมกลุ่มทดลอง

แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานแบบคอนเซ็ปช่วลนี้ ศิลปินชั้นนำอย่าง โซ เลวิทท์ (Sol Lewitt) ได้อธิบายไว้ว่าเนื่องจากแนวคิดของผลงานมีความสำคัญที่สุดกว่าภาพลักษณ์รูปทรงของผลงาน นั่นหมายความว่าศิลปินได้วางแผนและตัดสินใจสร้างสรรค์ผลงานมาอย่างดีก่อนลงมือทำงานแล้ว โดยมีแนวคิดเป็นตัวจักรกลในการดำเนินให้เกิดเป็นผลงานศิลปะ ที่ปราศจากทฤษฎีและตัวอย่างประกอบคำอธิบายทางศิลปะ เพราะแนวคิดของศิลปินคือ การใช้ปัญญาพิจารณาร่วมกับกระบวนการทางจิตอย่างชัดเจนดีแล้ว เป็นอิสระจากเรื่องทักษะเชิงช่าง ตั้งอยู่บนเงื่อนไขเรื่องเจตนาของศิลปินในการใช้แนวคิดตามรูปแบบคอนเซ็ปช่วลเป็นตัวดึงดูดความสนใจของผู้ชมเป็นประการสำคัญ ดังนั้น ศิลปินจึงทำให้ผลงานปราศจากเรื่องอารมณ์ความรู้สึก และนั่นเป็นเหตุผลที่ทำให้ผู้ชมรู้สึกเบื่อหน่ายและเป็นอุปสรรคสำคัญต่อการรับรู้ของผู้ชมต่อศิลปะคอนเซ็ปช่วลที่อยู่นอกเหนือความคาดหวังของผู้ชม ในเรื่องความคุ้นเคยกับการแสดงออกทางอารมณ์ (Lewitt 1967, 79) อย่างที่เคยเป็นมาในอดีต

อย่างไรก็ตาม ผลที่ได้จากการศึกษาวิจัยทั้ง 2 ประการนี้ ได้แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการตีความทั้งในมุมของศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงาน ผ่านกระบวนการสร้างสรรค์อย่างเฉพาะเจาะจงของแต่ละศิลปิน จากผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ประการแรกและการตีความในมุมของผู้ชมในฐานะผู้รับสารต่อสิ่งที่ศิลปินได้แสดงออกผ่านผลงานตามวัตถุประสงค์การวิจัยประการที่ 2 ว่าเป็นสิ่งจำเป็นที่ต้องอาศัยประสบการณ์ส่วนบุคคลทั้งในด้านวิถีการดำเนินชีวิต และด้านศิลปะ รวมทั้งการศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติมควบคู่กันไปด้วย เพื่อทำให้การสื่อสารตามเจตนาของศิลปินผู้ส่งสารไปสู่ผู้ชมในฐานะผู้รับสารครบถ้วนสำเร็จสมบูรณ์ ดังที่ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้อธิบายว่าในทางทัศนศิลป์นั้นมีความจำเป็นต้องอาศัยการตีความทั้งในส่วนศิลปินและผู้ชม เพื่อให้การถ่ายทอดแนวคิดของศิลปินเป็นไปอย่างบริบูรณ์ และทำให้การรับรู้ของผู้ชมต่อสิ่งที่ศิลปินต้องการสื่อสารด้วยการมองดู อ่าน และฟังเป็นไปด้วยความเข้าใจเช่นกัน

# บรรณานุกรม


คามิน เลิศชัยประเสริฐ. “...ผิดที่...Wrong Place.” *สูจิบัตรนิทรรศการ*. กรุงเทพฯ: ถังคอนเท็มโพรารี่, 18 เมษายน 2553.

ประสงค์ ลือเมือง. *Prasong Luemuang Retrospective.* กรุงเทพฯ: ส.เอเชีย เพรส, 2549.

ศิลป์ พีระศรี. “การวิจารณ์ศิลป์.” ใน *อักษรศิลป์พีระศรี 50 ปี มหาวิทยาลัยศิลปากร.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์หอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2537.

อิทธิพล ตั้งโฉลก. *แนวทางการสอนและสร้างสรรค์จิตรกรรมชั้นสูง*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์, 2550.

31 Century Museum. “31 century museum: Inner World.” 31 century. Acessed July 26, 2017. http://31century.org/no-past-no-present-no-future-perform-without-perform.

Barthes, Roland. *The Semiotic Challenge.* Oakland, California: University of California Press, 1994.

Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presse Du Reel, 2002.

Damisch, Hubert. *Semiotics and Iconography*. Lisse, Netherlands: The Peter De Ridder Press, 1975.

Galligan, Gregory. “Atlas Bangkok: Who’s/Whose ‘Thai Contemporary?’.” *Art in America* 103, no. 5 (May, 2015): 65-66.

Gompertz, Will. *What Art You Looking At?: 150 Years of Modern Art in the Blink of an Eye.* London: Penguin Books, 2012.

Kamhi, Michelle Marder. “Aristos.” *Aristos*. Aristos Foundation. Accessed February 24, 2017. http://www.aristos.org/aris-12/contemporaryart.html.

Kuspit, Donald. *Interview with Louise Bourgeois*. New York: Vintage Books, 1988.

Lewitt, Sol. “Paragraphs on Conceptual Art.” *Artforum Special*, no. 10 (June, 1967): 79.

Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology: Humanistic Theme in the Art of the Renaissance.* Boulder: Westview Press, 1972.

Smith, Terry. *Contemporary Art World Currents.* London: Laurence King, 2011.

Jakkai Siributr. "Transient Shelter April 17, 2014-May 31, 2014." Tyler Rollins Fine Art. Accessed February 17, 2019. http://www.trfineart.com/exhibition/jakkai-siributr-transient-shelter/#press.

# องค์ความรู้ภูมิปัญญาด้านดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ขมุในจังหวัดเชียงราย*

**received** 12 MAR 2018 **accepted** 1 JUN 2018 **revised** 16 FEB 2019

**องอาจ อินทนิเวศ**
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำสาขาวิชาดุริยางคศาสตร์
สำนักสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย

**บทคัดย่อ**

ขมุนำดนตรีเข้ามาใช้ในชีวิตประจำวันตั้งแต่โบราณ แต่ด้วยความเชื่อที่ว่าเมื่อเสร็จสิ้นการใช้งานแล้วจะทำลายเครื่องดนตรีทิ้ง จึงทำให้การศึกษาข้อมูลเรื่องดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ขมุที่ผ่านมามีอย่างจำกัด การศึกษาครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาสังเคราะห์องค์ความรู้ด้านดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ขมุในพื้นที่จังหวัดเชียงราย ใช้กระบวนการศึกษาแบบดนตรีชาติพันธุ์วิทยา การลงพื้นที่ภาคสนาม การบันทึกเสียงดนตรีเพื่อนำมาถอดเป็นโน้ต การเสวนาเพื่อสังเคราะห์ และการตรวจข้อมูลโดยชุมชน ผลการศึกษาพบว่าดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ขมุมีวัตถุประสงค์หลักในการนำมาใช้งานเพื่อความเพลิดเพลิน ใช้ส่งสัญญาณ หรือใช้เป็นสัญลักษณ์เฉพาะตัวกันในกลุ่มเมื่อเดินทางเข้าหาของป่า แบ่งลักษณะและประเภทของดนตรีออกเป็นเครื่องดนตรีประจำกลุ่มชาติพันธุ์ เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงเดี่ยวหรือรวมวงแบบไม่เป็นทางการ ได้แก่ โล้ง ซุ้ลร์ โทรอล์ ปี้ เกิลตอง คราบอ๊าก และการขับร้องเพลงภาษาขมุ เรียกว่า เติ้ม ปัจจุบันคนขมุไม่นิยมทำลายเครื่องดนตรีแล้ว เนื่องจากเล็งเห็นความสำคัญของการอนุรักษ์ดนตรีของตนเองไว้มิให้สูญหายและได้รับความสนใจจากคนนอกชุมชนมากขึ้น จึงนำเครื่องดนตรีมาใช้แสดงได้บ่อยครั้ง สามารถช่วยสร้างรายได้อีกทางหนึ่ง

**คำสำคัญ:** ชาติพันธุ์ขมุ, ดนตรีชาติพันธุ์, วัฒนธรรม, มรดก, ภูมิปัญญาด้านดนตรี

* บทความเป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่อง “องค์ความรู้ จิตสำนึกรักษ์ และกระบวนการสืบทอดภูมิปัญญาด้านดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ในจังหวัดเชียงราย” ได้รับทุนสนับสนุนจากกรมส่งเสริมวัฒนธรรม ประจำปีงบประมาณ 2559 ดำเนินการวิจัยเสร็จสิ้น พ.ศ.2560

# The Knowledge of Music Wisdom of Khmu in the Chiang Rai province.

**received** 12 MAR 2018 **accepted** 1 JUN 2018 **revised** 16 FEB 2019

**Ong-Art Inthaniwet**
Assistant Professor of School of Social Science
Chiang Rai Rajabhat University, Chiang Rai

## Abstract

Music has been a part of the Khmu ethnic group's daily life since ancient times. However, the common practice of destroying music instruments after use has limited the scholar's ability to study the music of this ethnic group. This study, therefore, investigates the musical wisdom of the Khmu Ethnic Group in the Chiang Rai Province. Ethnomusicological approaches were employed for the present study. Data was collected from observations at the fieldwork, audio recordings of music, and conversations with members of the community. The findings revealed that the Khmu ethnic group used music for entertainment purposes and signaling among their group members. It was also used as individual signals when scouring for fruits in the jungle. The music of the Khmu ethnic group can be divided into two types: 1) individual or group music such as Lhong, Sunr, Thoral, Pi, Gle Tong, Khrab Oak; and 2) vocal music in Khmu's language, called Toem. Findings suggested that the Khmu people recognized the importance of preserving their music instruments. Acknowledging the growing external interest in their private musical traditions, they had incorporated their instruments into performance to earn some income for living.

**Keywords:** Khmu ethnic group, Ethnomusicology, culture, inheritance, music wisdom

## บทนำ

ขมุเป็นกลุ่มชาติพันธุ์หนึ่งที่จัดอยู่ในกลุ่มคนผู้ใช้ภาษาตระกูลออสโตรเอเชียติก (มอญ-เขมร) คิดเป็นกลุ่มคนร้อยละ 4.3 ของประชากรในประเทศที่ใช้ภาษาในสายตระกูลนี้ มีกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีสำเนียงภาษาใกล้เคียง เช่น ปรัย ดาราอั้ง ว้า ลัวะ ปลัง เป็นต้น (สุวิไลและคณะ, 2547) ในจังหวัดเชียงรายตามบันทึกของบุญช่วย ศรีสวัสดิ์ (2557, 286-287) กล่าวว่ากลุ่มชาติพันธุ์ขมุได้อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานมาจากฝั่งลาวเสียส่วนใหญ่ แรกเริ่มเข้ามาทำงานตามโรงงานเกี่ยวข้องกับการเกษตร งานชาวสวน หรืองานค้าขาย กระจายอยู่ตามพื้นที่ต่างๆ บริเวณอำเภอเชียงแสนและอำเภอเชียงของในปัจจุบัน จากนั้นได้แต่งงานสร้างครอบครัวและเดินทางไปประกอบอาชีพยังพื้นที่ต่าง ๆ ทั่วไปในแถบภาคเหนือ ในจังหวัดเชียงรายปัจจุบันพบว่ามีชุมชนคนขมุที่ตั้งถิ่นฐานกันอย่างเป็นล่ำเป็นสัน ประกอบอาชีพ ร่ำเรียนหนังสือ และสร้างครอบครัวใหญ่ในพื้นที่อำเภอเวียงแก่น ได้แก่ บ้านห้วยจ้อ หมู่ 1 ตำบลม่วงยาย บ้านห้วยเอียน ตำบลหล่ายงาว และบ้านวังผา ตำบลท่าข้าม เป็นต้น

การศึกษาเรื่องดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ขมุในเบื้องต้นสามารถสังเกตได้ว่าดนตรีกับคนขมุเกี่ยวข้องกันในทางธรรมชาติ ดังจะเห็นได้จากเครื่องดนตรีของขมุทุกชนิดทำจากไม้ไผ่ทั้งสิ้น และถือเป็นสิ่งที่หาได้ง่ายในชุมชน ความที่เครื่องดนตรีทำจากวัสดุหาง่ายและไม่ซับซ้อนมากนัก จึงทำให้คนขมุในอดีตไม่นิยมเก็บไว้หลังจากใช้เล่นในกิจกรรมประเพณี อีกประการเนื่องจากเครื่องดนตรีบางชนิดถูกนำไปเกี่ยวข้องในพิธีกรรมตามความเชื่อ อาจมีสิ่งไม่ดีติดมากับเครื่องดนตรีด้วย จึงต้องทำลายทิ้งเพื่อไม่ให้สิ่งไม่ดีเหล่านั้นติดตามมาได้อีก (บุญช่วย 2557, 269-287) เหตุผลเหล่านี้เป็นความเชื่อในอดีต หากพิจารณาถึงการคงอยู่ของเครื่องดนตรีแล้วอาจพิจารณาได้ว่าเครื่องดนตรีของขมุทำจากไม้ไผ่ เมื่อเก็บไว้เป็นเวลานานๆ จะทำให้เกิดมอดหรือเชื้อรา อาจจะส่งผลต่อสุขภาพของผู้นำไปใช้ได้ อีกอย่างเครื่องดนตรีมิได้มีลักษณะซับซ้อนแต่อย่างใด สามารถประดิษฐ์ขึ้นได้โดยใช้เวลาไม่นานนัก การทำเครื่องดนตรีขึ้นใหม่จึงเป็นทางเลือกที่ดีกว่าจะเก็บเครื่องเก่าเอาไว้เพื่อใช้งานในกิจกรรมประเพณีสำคัญของชุมชน

การศึกษาดนตรีของขมุที่ผ่านมาพบข้อมูลการศึกษาเครื่องดนตรีของขมุในพื้นที่ สปป.ลาว ดวงจำปี วุฒิสุข พบว่าคนขมุมีเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบในประเพณีรื่นเริงใชมาแต่โบราณ เรียกเครื่องดนตรีโบราณนี้ว่า ตอด (Tot) เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าลมไม้ ตัวเครื่องทำจากไม้คล้ายไม้ไผ่ มีลักษณะเป็นท่อยาว เจาะรูสำหรับเป่า และกดเพื่อเปลี่ยนเสียงประมาณ 2-3 รู พบมากในแถบภาคเหนือบริเวณ แขวงพงสาลี และแขวงเชียงขวาง ในพื้นที่ สปป.ลาว นอกจากนี้ มีข้อมูลจากสำนักงานปลัดกระทรวงวัฒนธรรมเกี่ยวกับดนตรีขมุ กล่าวว่าเครื่องดนตรีของขมุจะใช้กลองและฆ้อง และเครื่องดนตรีที่ทำจากไม้ไผ่สองชิ้นนำมาตีเสียดสีกันให้เกิดเสียง โดยไม้ไผ่สีจะทำเป็นเหมือนฟันที่ค่อยถูกับไม้ไผ่อีกท่อนหนึ่งเพื่อให้เกิดเสียง เคาะ และถูกันระหว่างไม้ไผ่ทั้งสองท่อน ดนตรีของขมุถือเป็นดนตรีที่เรียบง่าย เหมือนวิถีชีวิตคนขมุที่เรียบง่าย คนขมุจะใช้ดนตรีในงายพิธีมงคลและพิธีกรรมทั่วไป

จากการลงพื้นที่ภาคสนามและการสังเกตการณ์การเข้าร่วมงานประเพณีแสดงศิลปวัฒนธรรมประจำปี จัดโดยจังหวัดเชียงรายตั้งแต่เดือนธันวาคม 2559 ถึงเมษายน 2560 มีข้อสังเกตว่าโดยพื้นฐานของการดำเนินชีวิตแล้วคนขมุเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีความสันโดษ รักความสงบ เรียบง่าย ลักษณะนี้สื่อออกมาถึงดนตรีของขมุที่ทำจาก

ไม้ไผ่ทั้งสิ้น นักดนตรีขมุจึงสามารถสร้างสรรค์ดนตรีของเขาได้ตลอดเวลา แต่ด้วยความง่ายดายในการทำเครื่องดนตรี จึงทำให้ในอดีตเมื่อนักดนตรีสร้างเครื่องดนตรีขึ้นเพื่อบรรเลงในงานประเพณีหรืองานกิจกรรมต่างๆ เมื่อเสร็จจากงานนั้นจะต้องทำลายเครื่องดนตรีทิ้งทุกครั้งไป เนื่องจากคนขมุเชื่อว่าเครื่องดนตรีเมื่อผ่านการเล่นแล้วจะไม่สะอาด คุณภาพจะไม่ดีเหมือนของที่ผลิตขึ้นใหม่ (อนุชา 2559, สัมภาษณ์)

จากเหตุผลดังกล่าวทำให้การถ่ายทอดดนตรีของขมุในอดีตเกิดอุปสรรค เนื่องจากหลักฐานการสืบค้นจากซากเครื่องดนตรีไม่สามารถหาได้ และกระบวนการถ่ายทอดเครื่องดนตรีมิได้มีการบันทึกไว้ จะใช้วิธีการจดจำต่อกันมา ทั้งลักษณะเครื่องดนตรี บทเพลง และบทบาทการนำดนตรีไปใช้ ดังนั้น หากมีการศึกษาถึงองค์ความรู้ในด้านดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ขมุให้ครอบคลุมรอบด้านจะช่วยให้เกิดการบันทึกความรู้เป็นลายลักษณ์อักษร เกิดความเข้าใจในองค์ความรู้ต่อกันและกันทั้งภายในชุมชน นอกชุมชน อีกทั้งยังเป็นการส่งเสริมการเรียนรู้ด้านดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์สืบต่อไปในอนาคตได้อีกทางหนึ่ง

## วัตถุประสงค์

เพื่อศึกษาองค์ความรู้ภูมิปัญญาด้านดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ขมุในจังหวัดเชียงราย

## ระเบียบวิธีวิจัย

เป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ ใช้หลักการทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยา (Ethnomusicology) ลงพื้นที่ภาคสนาม เก็บข้อมูลทั้งภาพและเสียง มีกระบวนการดำเนินงาน ดังนี้

(1) การลงพื้นที่ชี้แจงการทำงานเบื้องต้น เพื่อสร้างทีมทำงานในชุมชน

(2) การศึกษาข้อมูลพื้นที่และองค์ความรู้ที่มีจากเอกสาร เวบไซต์ นักปราชญ์ในท้องถิ่น

(3) การลงพื้นที่ภาคสนาม เพื่อเก็บข้อมูลจริง ทั้งภาพ และเสียง

(4) การประชุมเสวนาในชุมชนโดยผู้วิจัย ทีมงานนักวิจัยชุมชน และคนในชุมชนได้เข้ามามีส่วนร่วมในการเสนอแนะข้อมูล ตรวจสอบข้อมูล แบ่งปันข้อมูลซึ่งกันและกัน

(5) ภายหลังเสร็จสิ้นการเก็บข้อมูลมีการประชุมเสวนาเพื่อตรวจสอบและเสนอแนะข้อมูล

## ผลการวิจัย

ปัจจุบันองค์ความรู้ภูมิปัญญาด้านดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ขมุ ยังคงปรากฏอยู่และนำมาใช้ในชีวิตประจำบ้าง

แต่ไม่มากเท่าในอดีต การคงอยู่ของเครื่องดนตรีและบทเพลงของขมุแบ่งออกเป็นกลุ่ม ได้แก่ กลุ่มเครื่องดนตรีประจำกลุ่มชาติพันธุ์ขมุที่ใช้บรรเลงเพื่อผ่อนคลายทั่วไป ได้แก่ โล้ง ซุ้ลร์ โทรอล์ ปี้ เกิลตอง และคราบอ๊าก มีการนำเครื่องดนตรีมาบรรเลงรวมวงกัน มีเครื่องดนตรี “คราบอ๊าก” เป็นเครื่องดนตรีหลักในการบรรเลง เรียกวงลักษณะนี้ว่า “วงกลืนเมล คอนแทก” เป็นวงดนตรีที่ใช้บรรเลงในงานรื่นเริงทั่วไป หรือใช้ประกอบการแสดงทางวัฒนธรรม นอกจากนี้ ยังมีเพลงขับร้องเรียกว่า “เติ้ม” เป็นชื่อเรียกเพลงขับร้องของคนขมุมีเนื้อร้องอิสระสามารถปรับเปลี่ยนเนื้อร้องได้ตามใจผู้ขับร้อง มีทำนองหลักที่เรียกว่า “เติ้ม” ใช้เป็นทำนองหลักในการยึดเสียงขับร้องโดยผู้ขับร้องต้องจดจำทำนองเติ้มให้ได้ ส่วนเนื้อร้องเป็นทักษะความสามารถเฉพาะตัวบุคคล

ทั้งนี้ การศึกษาองค์ความรู้ภูมิปัญญาทางดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ขมุ แบ่งข้อมูลผลการศึกษาออกเป็นประเด็นต่างๆ ได้แก่ 1) ลักษณะและการจัดประเภทของดนตรี 2) ลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียง และวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี 3) บทเพลง และ 4) ข้อมูลชุมชนที่ปรากฏภูมิปัญญาด้านดนตรี มีรายละเอียดของแต่ละหัวข้อ ดังนี้

**ลักษณะและการจัดประเภทของดนตรี**

**1. เครื่องดนตรีประจำกลุ่มชาติพันธุ์** เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงเดี่ยวหรือรวมวงแบบไม่เป็นทางการ มีวัตถุประสงค์หลักในการใช้งานเพื่อความเพลิดเพลิน ใช้ส่งสัญญาณ หรือใช้เป็นสัญลักษณ์เฉพาะตัวกันในกลุ่มเมื่อเดินทางเข้าหาของป่า เครื่องดนตรีประจำกลุ่มชาติพันธุ์ขมุที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบันนี้ ได้แก่ โล้ง ซุ้ลร์ โทรอล์ ปี้ เกิลตอง และคราบอ๊าก

**2. วงกลืนเมล คอนแทก** เป็นชื่อเรียกลักษณะวงดนตรีที่เกิดขึ้นจากการประสมของเครื่องดนตรีขมุ มีเครื่องดนตรี “คราบอ๊าก” เป็นหลักในการบรรเลง ใช้บรรเลงในงานรื่นเริงทั่วไปหรือใช้ประกอบการแสดงทางวัฒนธรรม ชื่อวงบัญญัติขึ้นใหม่โดยกลุ่มนักดนตรีขมุบ้านม่วงยาย อำเภอเวียงแก่น จังหวัดเชียงราย เมื่อวันที่ 26 เมษายน 2559 ณ ห้องโถงแสดงกิจกรรมของ มูลนิธิเมนโนไนท์ เบรเด็น ในประเทศไทย บ้านแจมป๋อง ตำบลหล่ายงาว อำเภอเวียงแก่น จังหวัดเชียงราย โดยการนำของนายทองคำ บุญเจิง นายอนุชา บุปผาเจริญ และนักดนตรีขมุ อำเภอเวียงแก่น ร่วมกับคณะผู้วิจัย ได้แก่ องอาจ อินทนิเวศ หัวหน้าคณะวิจัย จุมพล กิตติสาร ประธานเครือข่ายชาติพันธุ์เมืองเชียงราย ชเลนทร กัลยาณมิตร ปราชญ์อาวุโสเมืองเชียงราย และวัชรี แก้วไสย กรรมการสภาวัฒนธรรมจังหวัดเชียงราย ร่วมเป็นประชุมในครั้งนั้น

เนื่องจากแต่เดิมการรวมวงลักษณะนี้มีอยู่แล้ว (ทองคำ 2559, สัมภาษณ์) แต่มีการเรียกชื่อต่างกันไป จึงทำให้เกิดความสับสนของผู้คน การบัญญัติชื่อเรียกลักษณะวงดนตรีให้เป็นที่แพร่หลายและเข้าใจร่วมกันอย่างถูกต้องของกลุ่มนักดนตรีขมุในพื้นที่และพื้นที่ใกล้เคียงจึงมีความจำเป็นยิ่ง อิงความหมายของชื่อเรียกลักษณะวง ดังนี้

> คำว่า กลืนเมล ในภาษาขมุ หมายถึง ไม้ (ไผ่) ประจำตัวของชายหนุ่มขมุ
> คำว่า คอนแทก ในภาษาขมุ หมายถึง รวมวงกันเคาะเสียง
> ดังนั้น คำว่า กลืนเมลคอนแทก จึงหมายถึง วงดนตรีเครื่องเคาะไม้ไผ่ของขมุ

**3. เพลงขับร้อง เติ้ม** เป็นชื่อเรียกเพลงขับร้องของคนขมุ เป็นเพลงที่มีเนื้อร้องอิสระ สามารถปรับเปลี่ยนเนื้อร้องได้ตามใจผู้ขับร้อง มีทำนองหลักที่เรียกว่า “เติ้ม” การฝึกหัดขับร้องนั้นผู้ขับร้องต้องจดจำทำนองเติ้มนี้ให้ได้

**ภาพที่ 1** วงกลืนเมล คอนแทก มีเครื่องดนตรีประกอบด้วย (นับจากซ้ายสุด) เกิลตอง ฉาบ โหม่ง และคราบอ๊าก
(© Ong-art Inthaniwet 09/02/2018)

ส่วนเนื้อร้องนั้นเป็นทักษะความสามารถเฉพาะตัวบุคคล บทบาทของเติ้มใช้เพียงเป็นสื่อเกี้ยวพาราสีกันระหว่างชายหนุ่มกับหญิงสาวเท่านั้น ไม่ปรากฏว่ามีการนำไปใช้ในลักษณะอื่นๆ การเติ้มมีทั้งแบบไม่มีดนตรีประกอบและมีดนตรีบรรเลงประกอบ หากมีดนตรีประกอบจะใช้ปี่เป็นเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบการเติ้ม โดยมากผู้ขับร้องเติ้มจะมีนักดนตรีผู้เป่าปี่ที่รู้จักคุ้นเคยกันเป็นอย่างดี เพราะจะรู้จังหวะการรับส่งทำนองร้องหรือหยุดซึ่งกันและกันในการแสดงการเติ้มแต่ละครั้งอย่างคุ้นเคยและเป็นธรรมชาติ

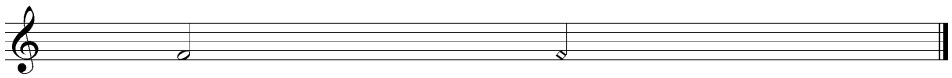
**ภาพที่ 2** การขับร้อง “เติ้ม” (ขวา) มีเครื่องดนตรีปี่บรรเลงประกอบ (กลาง)
(© Ong-art Inthaniwet 09/02/2018)

**ลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียง และวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรี**

**1. โล้ง** หรือที่รู้จักกันดีว่า จิ้งหน่อง ในหลายกลุ่มชาติพันธุ์ จัดอยู่ในกลุ่มเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องลม (Aerophone) ประเภทไม่มีลิ้น (Non-Reed) คนขมุนิยมนำโล้งมาใช้บรรเลงเพื่อผ่อนคลายจากความเหงาเมื่อต้องเข้าไปหาของป่า ทั้งยังเป็นสิ่งดึงดูดใจให้กับเพศตรงข้าม (ฝ่ายหญิง) หันมาสนใจ หรือบรรเลงโต้ตอบกันอย่างไพเราะ โล้งของขมุมีลักษณะเช่นเดียวกับจิ้งหน่องทั่วไป โดยทำจากไม้เนื้ออ่อน เซาะร่องตรงแผ่นกลางเยื้องไปที่ปลายด้านหนึ่งเพื่อเป็นคันขยับให้เกิดเสียงในช่องปาก ส่วนปลายอีกด้านหนึ่งเป็นก้านไม้เพื่อใช้เกี่ยวหรือดีดให้เกิดแรงเหวี่ยงกับปลายด้านที่เซาะร่อง กระบวนการเหล่านี้ทำให้ขยับเมื่อวางไว้ในช่องริมฝีปาก ช่องปากจะทำหน้าที่เป็นกล่องเสียงและการสั่นสะเทือนของไม้จะทำให้เกิดเสียง เมื่อขยับปากไปมาจะเกิดการเปลี่ยนเสียงได้ สามารถทำเป็นเสียงดนตรีเพื่อความเพลินเพลินได้เป็นอย่างดี โล้งของขมุมีขนาดกว้างประมาณ 2 เซนติเมตร ยาวประมาณ 15 เซนติเมตร

**ภาพที่ 3** เครื่องดนตรี “โล้ง” (© Ong-art Inthaniwet 09/02/2018)

ระบบเสียงของโล้งมีเสียงหลักเพียงเสียงเดียว ใช้เทคนิคเสียงหลอก (Harmonics) ซึ่งเป็นการสั่นสะเทือนของเสียงลมในช่องปาก เมื่อเทียบเสียงที่เกิดขึ้นพบว่าโล้งมีระดับเสียงใกล้เคียงกับเสียงโน้ต F4 ดังแสดงเป็นโน้ตสากลได้ดังนี้



**ภาพที่ 4** ระบบเสียงโล้งเทียบเคียงเสียง F4 (© Ong-art Inthaniwet 09/02/2018)

วิธีการบรรเลงวางปลายโล้งด้านที่มีช่องเซาะในลักษณะแนวตั้งบนริมฝีปาก ใช้นิ้วหัวแม่มือดีดที่ปลายอีกด้านหนึ่งตามจังหวะของบทเพลง การเปลี่ยนระดับเสียงให้ขยับแก้มและริมฝีปากเพื่อให้เกิดการขยับของกล่องเสียง (ช่องปาก) เสียงจะระบายออกทางปาก

**2. ซุ้ลร์** หรือขลุ่ยท่อไม้เฮียะเป่าข้าง เป็นเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องลม (Aerophone) ประเภทเป่าด้านข้าง (Side Blown bamboo flute) ทำจากไม้ไผ่เฮียะ ในอดีตสมัยที่คนขมุยังนับถือผีเครื่องดนตรีชนิดนี้ถูกห้ามไม่ให้เล่นในหมู่บ้านเพราะจะทำให้ผิดผีของหมู่บ้าน เนื่องจากในการประกอบพิธีกรรมความเชื่อเกี่ยวกับผี หมอผีจะใช้ซิ้นส่วนโดยตัดปลายด้านหนึ่งของเครื่องไปประกอบพิธีกรรรม แต่ในปัจจุบันคนขมุบางส่วนได้หันไปนับถือศาสนาคริสต์และเลิกความเชื่อเกี่ยวกับผี จึงทำให้บทบาทการใช้งานของซุ้ลร์เปลี่ยนไป ปัจจุบันสามารถนำมาเล่นในชุมชนได้ ใช้บรรเลงต้อนรับแขกที่มาเยี่ยมเยือน บรรเลงจีบสาว หรือส่งสัญญาณระหว่างกันในชุมชน

**ภาพที่ 5** หญิงชาวขมุกำลังเป่าซุ้ลร์ (© Ong-art Inthaniwet 09/02/2018)

ซุ้ลร์มีลักษณะเป็นท่อไม้ไผ่เฮียะที่มีช่วงข้อยาว เส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 2-3 เซนติเมตร ยาวประมาณ 80 เซนติเมตร ตัวเครื่องมีรูสำหรับเป่าที่ปลายด้านหนึ่งอยู่ด้านข้าง ที่ปลายอีกด้านหนึ่งมีรูเสียงสำหรับกดอยู่ด้านข้างเช่นเดียวกัน การปรับเปลี่ยนเสียงนอกจากจะใช้การกดที่รูเสียงแล้ว ยังมีเทคนิคการผิวลมเข้าเครื่องอีกด้วย ในอดีตนั้นพบว่ามี 3 รู คือ ปลายทั้ง 2 ด้านและรูตรง ในการเป่าซุ้ลร์ แบบ 3 รูนั้น ผู้บรรเลงสามารถเลือกเป่ารูใดก็ได้ ตามความถนัดของแต่ละคน แต่เนื่องด้วยไม่ปรากฏผู้บรรเลงจึงทำให้ไม่ทราบถึงเสียงซุ้ลร์แบบ 3 รูได้ในขณะนี้ ระบบเสียงของซุ้ลร์ขึ้นอยู่กับแรงเบาลมและการปิดรูส่วนปลายเครื่องเป็นสำคัญที่จะทำให้เสียงผิดแปลกกันไป ทั้งนี้ หากเป่าเสียงปกติจะพบว่าเสียงหลักของเครื่องมี 4 เสียง ได้แก่

**ภาพที่ 6** ระบบเสียงหลักของซุ้ลร์ (© Ong-art Inthaniwet 09/02/2018)

บางครั้งนักดนตรีจะมีทักษะการปิดครึ่งรูและการปรับลมที่ริมฝีปาก ทำให้เกิดเสียงที่ต่างออกไป วิธีการบรรเลงใช้การผิวลมเข้าไปในเครื่องคล้ายการเป่าฟลูท โดยใช้มือซ้ายจับประคองเครื่องไว้ ส่วนมือขวาทำหน้าที่กดรูเสียงที่ปลายอีกด้านหนึ่ง วางมือขวาคว่ำลง วางซุ้ลร์ไว้บนนิ้วหัวแม่มือ นิ้วกลางกดปลายเครื่องด้านบนให้มีน้ำหนัก

ประคองซึ่งกันและกัน นิ้วนางวางประคองไว้ที่ปลายเครื่อง ส่วนนิ้วชี้มีหน้าที่กดที่รูเสียง วางปากให้ริมฝีปากแตะที่เครื่องโดยให้รูเสียงตรงกับริมฝีปากจากนั้นให้ผิวลมลงไปในเครื่องให้มือซ้ายค่อยจับประคองเครื่อง นิยมที่จะยืนบรรเลงเนื่องจากต้องใช้ลมมาก ช่วยให้มีลมและแรงเป่าได้ดีกว่านั่งเป่า

**ภาพที่ 7** การยืนบรรเลงซุ้ลร์ (© Ong-art Inthaniwet 09/02/2018)

**3. โทรอล์** เป็นเครื่องดนตรีทำจากไม้ไผ่ จัดอยู่กลุ่มเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องเคาะ (Idiophone) ประเภทมีระดับเสียง นิยมใช้บรรเลงประกอบจังหวะในการรวมวง การส่งสัญญาณ หรือบรรเลงเพื่อความเพลิดเพลิน เป็นเครื่องดนตรีสำหรับผู้หญิงไม่นิยมในฝ่ายชาย

**ภาพที่ 8** หญิงชาวขมุกำลังบรรเลงเครื่องดนตรี “โทรอล์” (© Ong-art Inthaniwet 09/02/2018)

โทรอล์มีลักษณะคล้ายท่อนไม้ไผ่ ผ่าปลายออก 2 ด้าน คล้ายส้อมเสียง (Tuning Fork) เจาะรูที่ด้ามจับสองรูเพื่อเปลี่ยนเสียง ขนาดความกว้างและความยาวของเครื่องมีผลต่อระดับเสียงที่ได้ ขนาดความยาวประมาณ 70-80 เซนติเมตร เส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 5-7 เซนติเมตร ส่วนที่ผ่าเป็นส้อมเสียง ยาวประมาณ 30-35 เซนติเมตร ที่บริเวณด้ามจับเจาะรูสำหรับปิด-เปิดเสียง 2 รู เยื้องกันให้สัมพันธ์กับการวางนิ้วหัวแม่มือและนิ้วกลาง ระบบเสียงโทรอล์ไม่มีระดับเสียงที่แน่นอน ใช้การคาดคะเนเสียงที่ก้องกังวานเป็นสำคัญ วิธีการบรรเลงให้มือขวาจับเครื่องกำที่ด้ามชี้ปลายเครื่องขึ้นด้านบนให้นิ้วหัวแม่มือยื่นชี้ขึ้นไปทางด้านบนของเครื่องหรือแนวตั้งและปิดที่รูบน ส่วนนิ้วกลางซึ่งกำไว้หรืออยู่ในแนวนอนให้ปิดที่รูล่าง เมื่อจับเครื่องได้อย่างกระชับแล้วให้เคาะปลายเครื่องส่วนที่เป็นส้อมนั้นกับฝ่ามือซ้ายจะทำให้เกิดเสียง สามารถให้นิ้วหัวแม่มือและนิ้วกลางปิดเปิดรูเพื่อทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของระดับเสียงได้

**4. ปี้** ทำจากไม้ไผ่เฮียะ จัดอยู่ในกลุ่มเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องลม (Aerophone) ประเภทเป่าปลายเครื่อง (end blown bamboo flute) ใช้บรรเลงในงานขึ้นบ้านใหม่ งานรื่นเริง งานพิธีการดื่มเหล้าอุ๊ และใช้บรรเลงประกอบการขับร้องเพลงของคนขมุ เรียกว่า เต้ม

**ภาพที่ 9** การเป่าปี้ (© Ong-art Inthaniwet 09/02/2018)

ปี้เป็นเครื่องดนตรีชนิดเป่าคล้ายขลุ่ยขนาดเล็ก เส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 1-1.5 เซนติเมตร ยาวประมาณ 28-30 เซนติเมตร ให้เสียงเล็ก-สูง ที่ปลายเครื่องด้านบน จะบากผิวเครื่องขึ้นมาประมาณ 2 เซนติเมตร เปรียบเสมือนลิ้นของเครื่องหรือลิ้นปี้ บริเวณด้านหลังใกล้รูเสียงแรก เจาะรูเสียงค้ำ 1 รู บริเวณลำตัวเครื่องเจาะรูเสียง 5 รู ระยะห่างแต่ละรูประมาณ 2 เซนติเมตร ส่วนปลายเครื่องเปิดโล่งเพื่อระบายเสียง

**ภาพที่ 10** ส่วนปลายเครื่องด้านบน (ด้านเป่า) มีลักษณะการบากไม้เปรียบเสมือนลิ้นปี้
(© Ong-art Inthaniwet 09/02/2018)

ระบบเสียงของปี้อาจมีความคาดเคลื่อนได้ตามขนาดและลมของนักดนตรีแต่ละคน แต่โดยปกติแล้วระดับเสียงปี้จะใกล้เคียงกับเสียงของโน้ตต่อไปนี้

**ภาพที่ 11** ระบบเสียงของปี้เทียบเคียงเสียงโน้ต (© Ong-art Inthaniwet 09/02/2018)

วิธีการบรรเลงปี้ให้วางเครื่องโดยสอดปลายด้านที่มีลิ้นเครื่องเข้าไปในปาก ให้ตำแหน่งลิ้นของเครื่องลิ้นอยู่เลยริมฝีเข้าไปในช่องปาก เพื่อให้ช่องปากทำหน้าที่เป็นกล่องเสียงคอยดันลมเข้าไปในเครื่อง ส่วนการจับเครื่องให้จับโดยขึ้นมือซ้ายก่อน ให้นิ้วหัวแม่มือกดรูค้ำ นิ้วชี้ รูที่ 1 นิ้วกลาง รูที่ 2 ส่วนมือขวา นิ้วชี้รูที่ 3 นิ้วกลางรูที่ 4 ส่วนรูที่ 5 นิยมให้เปิดไว้ให้นิ้วนางมือขวาคอยประคองเครื่องด้านล่าง

**5. เกิลตอง** จัดอยู่ในกลุ่มเครื่องเคาะ (Idiophone) ประเภทที่มีระดับเสียงไม่แน่นอน ตัวเครื่องทำจากท่อนไม้ไผ่ปลายปากฉลามและมีไม้ไผ่ท่อนเล็กสำหรับเคาะให้เกิดเสียง นิยมใช้เคาะประกอบในการรวมวงหรือให้สัญญาณแจ้งเตือน

**ภาพที่ 12** ชายชาวขมุกำลังสาธิตการบรรเลงเกิลตอง (© Ong-art Inthaniwet 09/02/2018)

เกิลตองเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะหรือใช้ส่งสัญญาณให้แก่กันในชุมชน ตัวเครื่องทำจากไม้ไผ่ ขนาดยาว 2 ข้อ ข้อปลายตัดเฉียง ลักษณะปากฉลาม ด้านข้อต้นเครื่องปิดทึบด้วยข้อตามธรรมชาติ ใช้ไม้ไผ่ท่อนเล็กตีเพื่อให้เกิดเสียงมีขนาดแตกต่างกันไปตามระดับเสียงของผู้ที่จะเลือกนำมาใช้งาน เกิลตองที่พบในการลงภาคสนามพบว่ามีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 8 เซนติเมตร ส่วนปลายปากฉลามยาวประมาณ 35 เซนติเมตร และส่วนตัวเครื่องยาวประมาณ 35 เซนติเมตรเช่นกัน ส่วนด้ามเคาะสามารถเลือกขนาดได้ตามความถนัดของผู้ตี ด้ามที่พบขนาดยาวประมาณ 35 เซนติเมตร เป็นไม้ที่เกิดจากการผ่าซีกของไม้ไผ่ชนิดเดียวกันกับตัวเครื่องดนตรี ระบบเสียงของเกิลตองมีระดับเสียงที่ไม่แน่นอน เลือกเอาความดัง และมีมิติเสียงก้องกังวานเป็นหลัก บรรเลงโดยจับที่บริเวณตัวเครื่องด้วยมือซ้าย มือขวาจับด้ามตี เพื่อให้เกิดเสียงตามจังหวะของบทเพลง

**6. คราบอ๊าก** เป็นเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องเคาะ (Idiophone) ประเภทระดับเสียงไม่คงที่ ตัวเครื่องทำจากท่อนไม้ไผ่ เจาะรูเป็นช่องยาว เรียกตามภาษาขมุว่า “คราบ” และส่วนไม้สีที่ทำจากท่อนไม้ไผ่ผ่าเป็นแท่ง ตกแต่งขอบสันเป็นลักษณะฟันปลา เรียกตามภาษาขมุว่า “อ๊าก” ให้ขูดหรือเคาะกับส่วนคราบเพื่อให้เกิดเสียง นิยมบรรเลงร่วมกันเป็นวงดนตรี

**ภาพที่ 13** ลักษณะการนั่งบรรเลงคราบอ๊าก (© Ong-art Inthaniwet 09/02/2018)

คราบอ๊ากทำจากไม้ไผ่ชนิดเดียวกันกับเครื่องดนตรีชนิดอื่นของขมุ แบ่งองค์ประกอบของเครื่องออกเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนตัวเครื่อง ลักษณะเป็นกระบอกไม้ไผ่ขนาดยาว เส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 8-10 เซนติเมตร ความยาวตลอดเครื่อง ประมาณ 75 เซนติเมตร ส่วนที่ทำเครื่องดนตรีจะอยู่ช่วงกลางของข้อไม้ไผ่ ให้ส่วนต้นและปลายของข้อยาวพ้นข้อออกไป ที่ส่วนกล่องเสียงของเครื่องจะอยู่ในช่วงกลางของข้อไม้ไผ่ ให้เจาะช่องกว้างประมาณ 2 เซนติเมตร นับระยะห่างจากขอบบนและล่างประมาณด้านละ 5-10 เซนติเมตร เพื่อเป็นช่องระบายเสียง และเป็นจุดสำหรับตีและขูดด้วยไม้ให้เกิดเสียงตามต้องการ ส่วนไม้ตีมีลักษณะคล้ายเลื่อย ทำจากซี่ไม้ไผ่ ยาวประมาณ 50 เซนติเมตร ส่วนปลายด้านหนึ่งใช้มีดเซาะให้เป็นฟันเลื่อย ขนาดลูกประมาณ 1 เซนติเมตร เรียงกันไปยาวประมาณ 15 เซนติเมตร

ระบบเสียงคราบอ๊าก มีระดับเสียงที่ไม่แน่นอน เลือกเอาความดัง และมีมิติเสียงที่ก้องกังวานเป็นอันใช้ได้ วิธีการบรรเลงคราบอ๊ากนั้นมีเทคนิคการบรรเลง 2 วิธี คือ การเคาะ และการขูด การเคาะให้ส่วนด้ามเคาะกับส่วนกล่องเสียงเพื่อให้เกิดเสียง และวิธีการขูดนั้นให้ส่วนที่เป็นฟันเลื่อยขูดกับช่องกล่องเสียงที่ได้เจาะไว้จะทำให้ได้เสียงเป็นจังหวะสนุกสนาน ในการบันทึกโน้ตการบรรเลงคราบอ๊าก จะบันทึก 2 แนว กล่าวคือ แนวล่างหรือโน้ตหางลง จะเป็นการเคาะลงบนตัวเครื่อง และแนวบนหรือโน้ตหางขึ้น เป็นเสียงการขูดที่ตัวเครื่อง โดยให้ 𝅘𝅥𝅯 ขูดไปข้างหน้า และ 𝅘𝅥𝅯 หมายถึงขูดลากกลับมา มีลักษณะการบันทึก ดังนี้

**ภาพที่ 14** ระบบเสียงของคราบอ๊าก (© Ong-art Inthaniwet 09/02/2018)

**บทเพลง**

**1. เพลงบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีประจำชาติพันธุ์** เป็นบทเพลงที่ใช้ในชีวิตประจำวันของขมุ ไม่ยึดติดเป็นเพลงที่ตายตัวแน่นอน สามารถเปลี่ยนได้ตามอารมณ์และสถานการณ์ แต่ส่วนใหญ่จะมีทำนองหลักของเพลงที่ใช้กันอยู่ ดังเช่น

**ภาพที่ 15** บทเพลงคิดถึงสาว (© Ong-art Inthaniwet 09/02/2018)

บทเพลงของชาวขมุส่วนใหญ่ไม่มีชื่อเรียกอย่างชัดเจน แต่จะใช้ชื่อเรียกตามความรู้สึก และการสื่อความจากเสียงดนตรีที่เกิดขึ้น ดังนั้น บทเพลงที่นิยมใช้ในการบรรเลงทั่วไปจึงเน้นส่งความคิดถึงที่มีแก่หญิงสาวคนรัก จึงเห็นได้ว่าเพลงส่วนใหญ่ของขมุจึงมีชื่อเรียกคล้ายกันโดยเฉพาะเพลงชื่อคิดถึงสาว

**ภาพที่ 16** บทเพลงคิดถึงสาว (© Ong-art Inthaniwet 09/02/2018)

การใช้เสียงฮาร์โมนิคในเพลงสามารถปรับเปลี่ยนได้ว่าจะใช้ตรงไหนที่ใดขึ้นอยู่กับทักษะของนักดนตรี แต่จะเน้นจังหวะของเพลงเป็นสำคัญ

**2. ทำนองบรรเลงโดยวงกลืนเมล คอนแทก** จะวนทำนองลักษณะนี้ ไปเรื่อยๆ ทั้งนี้ คราบอ๊ากอาจมีการพลิกแพงลีลาทำนองได้ตามอารมณ์และจังหวะที่ผู้เล่นจะสามารถใส่ลงไปได้

**ภาพที่ 17** ทำนองบรรเลงวงกลืนเมล คอนแทก (© Ong-art Inthaniwet 09/02/2018)

**ข้อมูลชุมชนที่ปรากฏภูมิปัญญาด้านดนตรี**

การลงพื้นที่ศึกษาข้อมูลดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ขมุ ได้ลงพื้นที่หมู่บ้านต่างๆ ในอำเภอเวียงแก่น เป็นหมู่บ้านที่มีการตั้งถิ่นฐานของชาวขมุเป็นเวลานาน ได้แก่ บ้านห้วยจ้อ หมู่ 1 ตำบลม่วงยาย บ้านห้วยเอียน ตำบลหล่ายงาว และบ้านวังผา ตำบลท่าข้าม

## อภิปรายผล

จากการศึกษาลงภาคสนามทำให้ทราบถึงข้อมูลสถานการณ์การคงอยู่ทางวัฒนธรรมด้านดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ขมุในจังหวัดเชียงรายที่เป็นปัจจุบัน นักดนตรีขมุปรับตัวรักษาวัฒนธรรมของตนเองไว้มิให้สูญหาย รวมทั้งการเก็บรักษาเครื่องดนตรีที่ผ่านการใช้งานในกิจกรรมมาแล้วจะทำความสะอาดและเก็บไว้ใช้ในครั้งต่อไป การหาวัสดุที่ใช้ผลิตเครื่องดนตรีได้ยากไม่เหมือนในอดีตและผู้คนขมุเริ่มเล็งเห็นถึงคุณค่าทางวัฒนธรรมของตนเองจากการถูกรับเชิญให้ไปแสดงทางวัฒนธรรมจากภาครัฐที่มีมากยิ่งขึ้นในท้องถิ่น จึงทำให้นักดนตรีขมุไม่นิยมทำลายเครื่องดนตรีทิ้งภายหลังจากเสร็จสิ้นการแสดง แต่จะเก็บรักษาไว้ในอยู่ในสภาพที่สะอาดพร้อมใช้งานอยู่เสมอ

ในด้านบทเพลงผู้วิจัยมีข้อสังเกตถึงการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงว่ามีการเคลื่อนที่ 2 ลักษณะ คือ 1) การเคลื่อนที่

แบบการกระจายคอร์ด (Arpeggios) สังเกตได้จากทำนองการบรรเลงปี้ในเพลงคิดถึงสาว ทำนองจะเคลื่อนที่ในลักษณะการกระจายคอร์ดเสมอ และ 2) การเคลื่อนที่ของทำนองแบบคงที่ในลักษณะการซ้ำเสียง แต่สร้างความแตกต่างโดยใช้เทคนิคเสียงแบบฮาร์โมนิค ในกลุ่มเครื่องดนตรีที่เน้นการให้จังหวะ เช่น การบรรเลงจังหวะเครื่องดนตรีในของวงกลืนเมลคอนแทกยังคงให้ความสำคัญและลงจังหวะพร้อมกันตรงจังหวะตกที่หนึ่งซึ่งเป็นจังหวะเน้นในการนับห้องตามหลักทฤษฎีดนตรีเสมอ

ภาพรวมการศึกษาครั้งนี้เป็นการศึกษาในพื้นที่จังหวัดเชียงราย บริบทของข้อมูล บทบาทของเครื่องดนตรี ภาษาเรียก ระบบเสียง จึงอาจมีความต่างของข้อมูลเกิดขึ้นได้ การศึกษาดนตรีชาติพันธุ์เป็นการศึกษาดนตรีที่อยู่ในมนุษย์ ในเมื่อมนุษย์แต่ละคนมีความแตกต่างกัน ดนตรีของมนุษย์ที่ต่างกันตามแต่ละพื้นที่จึงเป็นปกติของสรรพสิ่งที่ย่อมแตกต่างกันเป็นธรรมดา

## ข้อเสนอแนะ

การนำผลการวิจัยไปใช้ประโยชน์ ควรเผยแพร่องค์ความรู้ด้านดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ขมุ เพื่อเป็นการให้ข้อมูลความรู้แก่สังคม อันจะช่วยสร้างความเข้าใจในอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์มากยิ่งขึ้น และองค์ความรู้ทางดนตรีที่ได้จากการวิจัยเป็นการบันทึกในระบบโน้ตดนตรีสากล สามารถนำทำนองเพลงของขมุไปสร้างสรรค์ต่อยอดเป็นเพลงที่บรรเลงสำหรับเครื่องดนตรีสากลหรือนำไปใช้ประพันธ์เพลงในลักษณะอื่นๆ ได้

สำหรับข้อเสนอแนะในการศึกษาวิจัยครั้งต่อไป ควรมีการศึกษาดนตรีชาติพันธุ์ขมุในพื้นที่อื่นๆ เพิ่มเติม และควรมีการศึกษาเรื่องความหมาย แนวคิด ที่แฝงอยู่ในเพลงของกลุ่มชาติพันธุ์ขมุ

## บรรณานุกรม

จุมพล กิตติสาร, สัมภาษณ์โดย องอาจ อินทนิเวศ, มูลนิธิเมนโนไนท์ เบรเด็น ในประเทศไทย, 26 เมษายน 2559.

ชเลนทร กัลยาณมิตร, สัมภาษณ์โดย องอาจ อินทนิเวศ, มูลนิธิเมนโนไนท์ เบรเด็น ในประเทศไทย, 26 เมษายน 2559.

ดวงจำปี วุฒิสุข. “Khmu Flute” Asia Pacific Intangible Cultural Heritage (ICH). สืบค้นเมื่อวันที่ 18 พฤษภาคม 2561. https://www.accu.or.jp/ich/en/arts/A_LAO11.html.

ทองคำ บุญเจิง, สัมภาษณ์โดย องอาจ อินทนิเวศ, มูลนิธิเมนโนไนท์ เบรเด็น ในประเทศไทย, 26 เมษายน 2559.

บุญช่วย ศรีสวัสดิ์. *30 ชาติในเชียงราย*. พิมพ์ครั้งที่ 8. กรุงเทพฯ: ศยาม, 2557.

วัชรี แก้วไสย, สัมภาษณ์โดย องอาจ อินทนิเวศ, มูลนิธิเมนโนไนท์ เบรเด็น ในประเทศไทย, 26 เมษายน 2559.

ศรี บุญเจิง, สัมภาษณ์โดย องอาจ อินทนิเวศ, มูลนิธิเมนโนไนท์ เบรเด็น ในประเทศไทย, 26 เมษายน 2559.

สำนักงานปลัดกระทรวงวัฒนธรรม. “ดนตรีขมุ” สำนักงานปลัดกระทรวงวัฒนธรรม. สืบค้นเมื่อวันที่ 18 พฤษภาคม 2561. http://www.thaiculture.go.th/script/test.php?pageID=1192&table_d=performance&s_type=.

องอาจ อินทนิเวศ. “องค์ความรู้ จิตสำนึกรักษ์ และกระบวนการสืบทอดภูมิปัญญาด้านดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ในจังหวัดเชียงราย.” รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์, กรมส่งเสริมวัฒธรรม, 2560.

อนุชา บุปผาเจริญ, สัมภาษณ์โดย องอาจ อินทนิเวศ, มูลนิธิเมนโนไนท์ เบรเด็น ในประเทศไทย, 26 เมษายน 2559.

# ฮายลายฮายดอก เทคนิคงานเครื่องเขินบ้านนันทาราม จังหวัดเชียงใหม่*

**received** 7 MAY 2018 **accepted** 25 JUL 2018 **revised** 29 MAY 2019

**ฐาปกรณ์ เครือระยา**
อาจารย์ประจำคณะศิลปศาสตร์
มหาวิทยาลัยแม่โจ้

**บทคัดย่อ**

เครื่องเขินเป็นงานศิลปกรรมอีกอย่างหนึ่งของล้านนาและเป็นสิ่งของเครื่องใช้ที่เกี่ยวข้องอยู่ในชีวิตประจำวันของชาวล้านนาในอดีตเป็นอย่างมาก จนอาจจะกล่าวได้ว่าเป็นผลิตผลทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตและแสดงถึงคุณลักษณะของชาวล้านนาได้เป็นอย่างดี

ผลการศึกษาและรวบรวมรูปแบบลวดลายขูดโบราณของเครื่องเขินบ้านนันทาราม เพื่อการอนุรักษ์และฟื้นฟูผลิตภัณฑ์เครื่องเขินจังหวัดเชียงใหม่ พบว่าเครื่องเขินเชียงใหม่หรือเครื่องเขินนันทาราม เป็นงานหัตถกรรมที่มีโครงสร้างเป็นไม้ไผ่สานจนได้รูปทรงตามความต้องการ ทารักสมุกแล้วขัดก็จะได้รูปภาชนะที่ค่อนข้างเรียบเกลี้ยงบาง การตกแต่งเครื่องเขินชนิดนี้นิยมการขูดขีดลวดลายประดับ ภาษาพื้นถิ่นว่า “ฮายลาย ฮายดอก” ใช้เหล็กปลายแหลมขูดลงไปบนผิวของภาชนะที่ทาด้วยยางรัก

ปัจจุบันการผลิตเครื่องเขินแบบนันทารามโดยใช้เทคนิคและวัสดุดั้งเดิมเหลือเพียงแห่งเดียว ดูเหมือนว่ากำลังจะสิ้นสุดลง ถ้ายังไม่ชี้ให้เห็นคุณค่าและความสำคัญของมรดกทางวัฒนธรรมด้านนี้ เนื่องด้วยเหตุปัจจัยหลายๆ ด้าน ทั้งเรื่องของวัตถุดิบคือยางรักที่หาได้ยาก ชาดหรือหางมีราคาแพง เป็นราคาต้นทุนการผลิตที่แพงจนชาวบ้านไม่สามารถหาวัตถุดิบเหล่านี้มาสร้างสรรค์ผลิตงานได้ รวมไปถึงรูปแบบลวดลายเดิมๆ และบุคลากร (ช่าง) ท้องถิ่นที่ขาดช่วงสืบทอดองค์ความรู้เดิม เหลือเพียงการผลิตเพื่อการตลาด การท่องเที่ยว เป็นของที่ระลึกราคาถูกแต่

* บทความวิชาการได้ข้อมูลส่วนหนึ่งจากการลงพื้นที่ โครงการวิจัยการศึกษาและรวบรวมรูปแบบลวดลายขูดโบราณของเครื่องเขินบ้านนันทาราม เพื่อการอนุรักษ์และฟื้นฟูผลิตภัณฑ์เครื่องเขินจังหวัดเชียงใหม่ ได้รับอุดหนุนทุนวิจัยจากกรมส่งเสริมวัฒนธรรม ประจำปีงบประมาณ 2560

ขาดคุณค่าและคุณภาพ การฮายดอกทำกันอย่างง่ายๆ ใช้สีฝุ่น สีน้ำมัน และสีสะท้อนแสงแทนชาด ไม่เคลือบยางรัก ลวดลายสีสันจึงมักจะหลุดหายไปอย่างรวดเร็ว

จากสภาพปัญหาดังกล่าวจึงได้สำรวจข้อมูลและฐานข้อมูลเชิงลึกของรูปแบบศิลปกรรม ศึกษากรรมวิธี เทคนิค กระบวนการในการทำเครื่องเขินแบบโบราณ (ฮายลาย) ของจังหวัดเชียงใหม่ พบว่าการทำงานหัตถกรรมเครื่องเขินมีขั้นตอนการผลิตที่ต้องใช้ความรู้ความสามารถและความชำนาญมาก รวมทั้งยังต้องใช้เวลาหลายสัปดาห์ผ่านกระบวนการต่างๆ กว่าจะได้ชิ้นงานแต่ละชิ้นต้องอาศัยระยะเวลาหลายเดือน ขั้นตอนสำคัญในการผลิตที่สำคัญ 3 กระบวนการสำคัญ คือ 1) ขั้นตอนการขึ้นรูปโครง 2) ขั้นตอนการทายางรัก 3) ขั้นตอนการขูดลาย

นอกจากนี้ ยังได้สำรวจและเก็บรวบรวมข้อมูล เพื่อใช้เป็นฐานคลังข้อมูลมรดกทางภูมิปัญญาด้านวัฒนธรรมอันเป็นอัตลักษณ์ของเมืองเชียงใหม่จากเครื่องเขินโบราณกว่า 90 ชิ้น คัดเลือกเอาชิ้นที่มีลายงดงามและเป็นตัวอย่างในการศึกษา 57 ชิ้น จากแหล่งข้อมูลต่างๆ ทั้งในจังหวัดเชียงใหม่ ลำพูน และลำปาง จนสามารถจำแนกลวดลายขูดโบราณ แบ่งหน้าที่ของลายได้ 2 ส่วน คือ ลายหลักและลายรอง ลายหลักทำหน้าที่ตกแต่งพื้นที่ส่วนใหญ่ของเครื่องเขิน อยู่ในตำแหน่งที่เห็นชัดบริเวณพื้นที่หลัก ขูดลวดลายในกลุ่มลายดอกเครือ ไม่ว่าจะเป็นลายดอกกุหลาบ ลายบานใบ ลายจี๋หุบ เป็นต้น ส่วนลายรองทำหน้าที่เสริมให้ชิ้นงานสมบูรณ์มากขึ้น เช่น ในส่วนของก้นภาชนะก็มักจะใช้กลุ่มลายดอกลอยลักษณะดอกต่างๆ ทั้งดอกมะเขือ ดอกแก้ว ดอกหญ้า ดอกรักเร่ เป็นต้น ส่วนพื้นที่ขอบภาชนะ ก็จะใช้กลุ่มลายดอกเรียง เช่น ลายกาบบัว ลายกาบบัวต่างเงาะ ลายเส้นไหม ลายจี๋หุบต่อดอก เป็นต้น

ผลจากการศึกษาสามารถนำไปเผยแพร่องค์ความรู้และถ่ายทอดให้สาธารณะชนทั่วไปเห็นถึงคุณค่าและความสำคัญ รวมไปถึงรวบรวมลวดลายโบราณจากเครื่องเขินยุคเก่า กลับไปให้ช่างภายในชุมชนเรียนรู้และกลับมาขูดลายแบบเดิม พร้อมกับการพัฒนาผลิตภัณฑ์ให้มีอัตลักษณ์ต่อยอดจากองค์ความรู้เดิม นอกจากนี้ยังต้องจัดหาแนวทางปลูกจิตสำนึกของคนในชุมชนและเยาวชนรุ่นใหม่ให้ตระหนักถึงคุณค่าและการอนุรักษ์ดูแลรักษา หวงแหนมรดกทางภูมิปัญญาในชุมชนของตนเอง รวมถึงการอนุรักษ์ รักษางานหัตถกรรมเครื่องเขินบ้านนันทาราม อันเป็นอัตลักษณ์ของเมืองเชียงใหม่ให้คงอยู่ต่อไปในอนาคต

**คำสำคัญ:** เครื่องเขินนันทาราม, ลายขูด, ฮายลายฮายดอก

# Hai Lai Hai Dok techniques of Nantaram lacquerware, Chiang Mai Province*.

**received** 7 MAY 2018 **accepted** 25 JUL 2018 **revised** 29 MAY 2019

**Thapakorn Khruearaya**
Lecturer, Faculty of Liberal Arts,
Meajo University

## Abstract

Lacquerware is a hallmark craft in the Lanna region, and has had many applications in the daily life of the Lanna people in the past. It may be said that lacquerware reflects the culture and the characteristics of the Lanna people.

The study and the collection of carved antique patterns from the Nantaram community for the purposes of conservation and restoration showed that Nantaram lacquerware consists of bamboo weaving structures desirably shaped, applied with Rak Samuk (a mixture of lacquer varnish), and finally scrubbed (Hai Lai) into thin and smooth containers. The popular decoration of Nantaram lacquerware (featuring scratches) is called “Hai Lai Hai Dok” in the local language. It is achieved by scratching a piece of sharp-pointed steel on the surface of the container coated with a lacquer varnish.

At present, the production of Nantharam lacquerware style using traditional techniques and materials survives only in one place, and seems to have declined due to several factors such as the rareness of natural lacquer varnish and the expensiveness of cinnabar. Production costs

* The content in this research is from a research survey under the research project of Studying and compile of Ancient tracery of lacquerware Nantaram community, for Conservation and restoration products, lacquerware, Chiang Mai. The subsidies received research grants from the Department of Culture, Fiscal Year 2560.

are expensive, and villagers often cannot find materials needed for manufacture. Local lacquerware makers are often unable to pass on their techniques and skills. Tourism becomes the only viable market, and the production of lower quality and lower value souvenirs becomes favoured over traditional patterns, which had become difficult to replicate. Without lacquer varnish coatings, colors tend to wash away quickly. If the importance and value of this cultural heritage is not recognised, Chiangmai lacquerware will be lost. In addressing these problems, the researcher has utilised survey data and a database of artistic style to study the production and technical processes needed to make Chiangmai traditional lacquerware (Hai Lai). The researcher has found that lacquerware handicraft production requires a lot of knowledge and expertise. It also takes several weeks to go through the process, each piece of work requiring a period of several months to complete. Three key steps in the process are: 1) forming the frame, 2) applying lacquer, and 3) Making etch marks.

Additionally, surveys and information about patterns of traditional lacquerware (Hai Lai) allow the researcher to assess the wisdom, culture heritage and identity of Chiang Mai. A sample of over 90 pieces of antique lacquerware has been collected from Chiang Mai, Lamphun, and Lampang. From this sample, 57 pieces are chosen for their attractive designs. The patterns are either primary or secondary. The primary or main pattern covers most of the surface and is readily visible. The secondary pattern complements the main pattern, added for instance to the bottom part of the container, typically adding flower images, such as eggplant flowers, grass, orange jasmine, or dahlia.The container edge is usually decorated with flower stripes like the lotus petal, waving stripes, etc.

Results from this study can be used to distribute knowledge and relay it to the general public. The knowledge can be reincorporated into the local custom. This can increase awareness among locals and young people of the values of conservation and preservation.

**Keywords:** Lacquer Nataram, Sculpture, Scraping

## วัตถุประสงค์ของการวิจัย

สำรวจและเก็บรวบรวมข้อมูลลวดลายเครื่องเขินแบบโบราณ (ฮายลาย) ของจังหวัดเชียงใหม่ ใช้เป็นฐานคลังข้อมูลมรดกทางภูมิปัญญาด้านวัฒนธรรมอันเป็นอัตลักษณ์ของเมืองเชียงใหม่ ศึกษากรรมวิธีในการทำเครื่องเขินโบราณโดยใช้วัสดุเทคนิคและลวดลายเดิมอันเป็นอัตลักษณ์ของเครื่องเขินเชียงใหม่ รวมถึงการพัฒนาและสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์เครื่องเขิน สืบสานคุณค่าความสำคัญในมรดกทางวัฒนธรรมด้านภูมิปัญญาท้องถิ่น เป็นแม่แบบและแนวทางในการสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์เครื่องเขินเมืองเชียงใหม่ในอนาคต

## ความหมายของเครื่องเขิน

พจนานุกรมศัพท์ศิลปกรรม (2530, 154) ให้ความหมายของเครื่องเขินว่าเป็นภาชนะทำจากผิวไผ่ นำมาเรียดแล้วทำเป็นโครงฉาบด้วยรักสมุกหรือรักชาดเพื่อกันน้ำรั่วซึม ตกแต่งผิวให้เรียบเกลี้ยงแล้วจึงเขียนลายหรือขีดผิวถมสีที่เรียกว่าการชักเส้นไหม ต่อจากนั้นทารักน้ำเกลี้ยงให้เงางามและเป็นมัน ภาคเหนือและภาคกลางตอนเหนือนิยมทำเป็นภาชนะใช้สอย เช่น ขันโอ ขันข้าว ขันดอก พาน กระโถน กล่องยาเส้น หรือหีบผ้า

เครื่องเขินในภาษาอังกฤษ ศูนย์ส่งเสริมอุตสาหกรรมภาคเหนือ กรมส่งเสริมอุตสาหกรรมกระทรวงอุตสาหกรรม (2521, 15) ใช้คำว่า lacquer ware มาจากคำว่า lacquer หมายถึง กาวยางหรือครั่งสำหรับติดประทับเอกสารเพื่อไม่ให้แยกออกหรือเปิดออกมาได้ เริ่มใช้ในประเทศฝรั่งเศสมาตั้งแต่คริสต์ศตวรรษ 17 ส่วนในประเทศสเปนและโปรตุเกสใช้คำว่า lacre มาตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 16 ประเทศอิตาลีใช้คำว่า lacra และเปลี่ยนรูปแบบมาเป็น lacquar ส่วนยางรักใช้คำว่า lacquer อย่างไรก็ดี คำว่า lacquer ware ไม่ได้หมายถึงเครื่องเขินหรือยางรัก แต่เป็นคำทั่วไปสำหรับน้ำมันขัดเงาหรือน้ำมันเคลือบซึ่งเป็นสีใสสำหรับใช้ทาวัตถุโลหะหรือไม้ มีจำหน่ายตามร้านวัสดุก่อสร้างต่างๆ แต่ถ้ากล่าวถึง lacquer ในเรื่องเครื่องเขินของตะวันออกไกล เช่น จีน ญี่ปุ่น เกาหลี ต้องเข้าใจว่าเป็นศัพท์เฉพาะหมายถึงยางรักและ lacquering ก็คือการลงรัก

สะอาด หงส์ยนต์ (2505, 59) ได้ให้คำจำกัดความน้ำรักหรือยางรักว่าได้มาจากต้นรัก lac tree *(Melanorrhoca Usitata)* เป็นไม้ยืนต้นขนาดย่อม กรีดเอายางที่ลำต้นและใช้ภาชนะรองคล้ายคลึงกับการกรีดต้นยาง rubber ของภาคใต้ ต้นรักในไทยมีที่ภาคเหนือ อาทิ จังหวัดเชียงใหม่ เรียกว่า รักเชียงใหม่ ภาคใต้ อาทิ อำเภอไชยา จังหวัดสุราษฎร์ธานี เรียกว่า รักไชยา ปัจจุบันเลิกทำแล้ว

## แนวคิดที่เกี่ยวข้องกับเครื่องเขิน

เครื่องเขินไม่ปรากฏความสำคัญของในเอกสารประวัติศาสตร์เพราะเป็นเพียงของใช้ธรรมดา ผลิตจากวัสดุง่ายๆ จึงไม่มีผู้ใดเก็บรักษาไว้ เมื่อใช้แล้วก็ปล่อยให้ผุพังไป โดยเฉพาะในประเทศไทยซึ่งมีอากาศร้อนชื้นเครื่องเขินจึงผุพังได้ง่าย จึงค่อนข้างยากที่เราจะพบหลักฐานเกี่ยวกับเครื่องเขินโบราณจริงๆ และสรุปได้อย่างแน่ชัดถึงประวัติความเป็นมาของเครื่องเขินว่ามีมาตั้งแต่เมื่อใด

วิถี พานิชพันธ์ (2558, 11) กล่าวถึงการเรียกชื่อเครื่องเขินในล้านนาว่าเรียกตามชื่อของชาวไทเขินซึ่งเป็นชนพื้นเมืองหรือคนไทที่อยู่ในลุ่มแม่น้ำเขินในแคว้นเชียงตุงในรัฐฉานตะวันออกของพม่า จากสำเนียงพื้นเมืองว่า ขืน แปลว่า ขัดขืน ย้อนขึ้นหรือฝืน เพราะว่าแม่น้ำสายนี้ไหลขึ้นทางเหนือก่อนที่จะรวมเข้ากับแม่น้ำโขง

ไกรศรี นิมมานเหมินทร์ (2526, 79) กล่าวในหนังสือ “เยี่ยมสิบสองพันนา” ว่าหลังจากอิทธิพลของพม่าในล้านนาอ่อนกำลังลงจนกระทั่งพระยากาวิละ ได้รับตำแหน่งเจ้าเมืองเชียงใหม่ใน พ.ศ. 2325 ได้ฟื้นฟูเมืองเชียงใหม่รวบรวมพลเมืองเข้ามาไว้ในเมืองเป็นยุค “เก็บผักใส่ซ้า เก็บข้าใส่เมือง” กวาดต้อนชาวเมืองผู้คนจากสิบสองพันนา ไทใหญ่ ไทลื้อ และไทเขินมาด้วย จนเป็นเจ้าเมืองเชียงใหม่พระองค์แรกในราชวงศ์ทิพย์จักร ชาวไทเขินเป็นผู้มีความสามารถทางด้านงานหัตถกรรมเครื่องเขินก็ได้ถูกนำไว้ในเขตเมืองเชียงใหม่บริเวณวัดนันทาราม เครื่องเขินจึงได้เดินทางกลับสู่เชียงใหม่อีกครั้ง

น่าจะเป็นไปได้ว่าการผลิตเครื่องเขินของเชียงใหม่ได้ทำเครื่องเขินแบบพื้นเมืองอยู่แล้ว ส่วนใหญ่เป็นภาชนะเครื่องใช้ในชีวิตประจำวัน โครงสร้างทำจากไม้ไผ่สานหรือหวาย แล้วนำไปทาด้วยรักเพื่อความคงทนแข็งแรงประดับตกแต่งอย่างง่ายๆ สำหรับใช้เป็นของใช้ในชีวิตประจำวัน ส่วนภาชนะในพิธีกรรมจะประดับลวดลายบ้าง ต่อมาในสมัยพระเจ้ากาวิละได้นำช่างโยนเถ่ชาวไทเขินมาเป็นช่างทำเครื่องรักในเมืองเชียงใหม่ ตามแบบอย่างที่เคยทำเมื่อครั้งอยู่บริเวณลุ่มแม่น้ำขืนเมืองเชียงตุง รูปแบบเครื่องเขินเทคนิคลายขูดจึงได้เกิดขึ้นมาในระยะหลังต่อจากนี้ เป็นเทคนิคเดียวกันกับที่พบที่เมืองหนอง รัฐฉาน ประเทศเมียนมา

ชุมชนนันทารามจึงเป็นแหล่งผลิตงานเครื่องเขินเพียงที่เดียวในภาคเหนือจากเหตุผลที่เกริ่นไว้ข้างต้น อย่างที่ทราบกันแล้วว่าชุมชนแห่งนี้เดิมเป็นชาวไทขืนซึ่งถูกกวาดต้อนมาจากเมืองเชียงตุง การอพยพครั้งนั้นนำกลุ่มช่างที่ชำนาญในการทำเครื่องเขินมาด้วย ชื่อของเครื่องเขินที่คนเรียกขานกันทั่วไปจึงมาจากชื่อของบรรพบุรุษชาว “ไทขืน” นั่นเอง

**ภาพที่ 1** การทำเครื่องเขินชุมชนนันทารามในอดีต บันทึกภาพโดยมิชชั่นนารีและนักมานุษยวิทยาชาวตะวันตก
(ที่มา: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์กรมหาชน) )

คำว่า “เครื่องเขิน” น่าจะเป็นศัพท์บัญญัติศัพท์ใหม่ เนื่องจากในอดีตภาชนะทุกชนิดที่ทำด้วยเครื่องงานสานก็มักใช้ยางรักทาเพื่อให้เกิดความคงทนรักษาผิวเนื้อไม้ หรือถ้าต้องการความพิเศษขึ้นมาก็จะนำยางรักไปผสมกับชาดก็จะได้สีแดงไว้ตกแต่งตัดสีกับสีดำของยางรักให้งดงามขึ้น ภาชนะเครื่องใช้ไม้สอยที่ทำจากไม้ไผ่ เช่น ปุง กระบุง แอบยา หีบผ้า หรืองานพุทธศิลป์ในพุทธศาสนา ล้วนตกแต่งด้วยสีดำและสีแดงจากสีของยางรักและยางรักผสมกับชาดเป็นส่วนใหญ่ จนบางครั้งเมื่อตกแต่งลวดลายเพิ่มมากขึ้น ยางรักและชาดกลับไม่ได้เป็นเพียงวัสดุที่ทำให้เกิดความคงทนแข็งแรงแต่อย่างเดียว แต่ยังช่วยตกแต่งให้เกิดลวดลาย สีสัน และความพิถีพิถันในการทำ จึงได้ชื่อว่าเป็นงาน “คัวฮักคัวหาง” ไปในที่สุด

เครื่องเขินจึงเป็นคำที่เกิดขึ้นในยุคหลัง เมื่อกล่าวถึงภาชนะเครื่องใช้ของกลุ่มคนกลุ่มหนึ่งที่ถูกกวาดต้อนมาจากเมืองเชียงตุงในสมัยพระเจ้ากาวิละ กลุ่มคนเหล่านี้คือกลุ่มชาวเขินจากเมืองเชียงตุงที่สืบทอดภูมิปัญญางานหัตถกรรมเครื่องใช้จากไม้ไผ่สาน นำมาทารัก ขูดลาย ถมชาด แล้วขัดผิวให้เรียบ จนเป็นที่มาของงานหัตถกรรมชนิดหนึ่งที่เกิดขึ้นที่ชุมชนบ้านเขินนันทารามและที่มาของคำว่า “เครื่องเขิน” หมายถึง ภาชนะเครื่องใช้ของชาวเขิน

## ขั้นตอนการผลิตเครื่องเขินนันทาราม

### 1. วัสดุอุปกรณ์

การทำเครื่องเขินต้องมีวัสดุอุปกรณ์ ดังนี้

(1) โครงภาชนะ ใช้ไม้ไผ่ชนิดหนึ่ง เรียกว่า “ต้นเฮี้ย” มาจักเป็นตอกบางๆ สานหรือขดเป็นรูปร่างตามหุ่นภาชนะที่จะทำ นอกจากนี้ ยังใช้วัสดุอื่น เช่น ไม้ โลหะ พลาสติก ดินเผา เป็นต้น

(2) ยางรักหรือน้ำรัก ใช้น้ำยางรักกรองด้วยผ้าขาวบาง 2 ชั้น ใส่ภาชนะแล้วปิดปากด้วยถุงพลาสติกเพื่อไม่ให้น้ำรักแห้งและสกปรก

(3) รักสมุก นำผสมกับผงอิฐ น้ำ ผงดินขาว ใช้ทารองพื้นหรือทาอุดส่วนที่เป็นร่อง หรือทาปะมุมเพื่อให้ผิวภาชนะเรียบ

(4) ชาด ใช้ปิดทับหรืออุดผิวภาชนะ เพื่อให้เกิดลวดลายและสีแดงตามเส้นลายขูดที่ต้องการ

(5) กระดาษทรายน้ำ ใช้ความหยาบและละเอียดแตกต่างกัน มีตั้งแต่เบอร์ 200 800 และ 2000

(6) มีดปลายตัด มีดปลายแหลม ใช้สำหรับเหลา ตัด ตอกไม้ไผ่เวลาสานขึ้นโครงภาชนะ

(7) เหล็กขุด เหล็กจาร ใช้สำหรับขูดพื้นผิวให้เกิดลวดลายต่างๆ

(8) แปรงทารัก ใช้ทายางรักบนภาชนะในการทำเครื่องเขิน

(9) ขอ้อง เหล็กปลายแหลมคล้ายมีดเล็ก ด้ามทำจากไม้ไผ่ขนาดพอเหมาะกับมือช่าง ใช้สำหรับขูดผิวขันไม้ก่อนขัดผิวด้วยกระดาษทราย

การผลิตเครื่องเขินแต่ละชิ้นต้องใช้ความรู้ความสามารถและมีความชำนาญมาก รวมทั้งยังต้องใช้เวลาหลายสัปดาห์กว่าจะผ่านกระบวนการต่างๆ ซึ่งต้องรอเวลาให้ยางรักแห้ง กว่าจะได้ชิ้นงานแต่ละชิ้นต้องอาศัยระยะเวลาหลายเดือน เครื่องเขินมีขั้นตอนในการผลิตที่สำคัญ 3 กระบวนการ คือ 1) การขึ้นรูปโครง 2) การทายางรัก 3) การขูดลาย มีรายละเอียด ดังนี้

**2. การขึ้นรูปโครง**

**2.1 การเตรียมตอกสาน** จักตอกไม้ไผ่เป็นเส้นขนาดเล็ก-ใหญ่ตามต้องการ ไม้ไผ่ที่ใช้เป็นไผ่ไม้เฮียที่ค่อนข้างเหนียว ขนาดของลำไผ่ยาว ลำไผ่เรียวยาวเสมอกันไม่คด การจักตอกใช้มีดเหลา เป็นมีดเล็กสั้น ปลายแหลม ส่วนคมโค้ง ด้ามโค้งยาวทำด้วยไม้โค้งพอเหมาะกับผู้ใช้ สำหรับจักเส้นตอกไม้ไผ่ให้เป็นเส้นตอก 3 ลักษณะ ดังนี้

(1) การจักตอกปี้น คือ การจักตอกตามส่วนกว้างของไม้ไผ่ แล้วเหลาตอกให้บางเรียบตลอดเส้น ใช้ทำเป็นเส้นยืนของโครงสร้าง

(2) การจักตอกตะแคง คือ การจักตอกตามความหนาของไม้ไผ่ เพื่อนำเส้นตอกไปเหลาให้เป็นตอกกลม

(3) การจักตอกกลม เป็นการจักตอกให้เป็นเส้นสี่เหลี่ยมแล้วเหลาลบเหลี่ยมให้กลมเพื่อนำไปสานเป็นเส้นพุ่ง

**2.2 ขั้นตอนการขึ้นรูปภาชนะด้วยการสานขด** ต้องอาศัยโครงแบบภาชนะในการขึ้นรูปเครื่องเขินซึ่งทำจากไม้กลึงทรงกลมใช้เป็นแบบขึ้นรูปภาชนะ ช่างจะทาบเส้นตอกและสานเส้นตอกขึ้นรูปไปตามแบบจนถึงขอบของภาชนะ แบบจะใช้ไม้ทำเป็นก้านสวมเข้ากับท่อพลาสติกเสียบลงในกระบอกไม้ไผ่ที่ติดกับส่วนฐานไม้ เพื่อหมุนแบบไปพร้อมๆ กับการสานเส้นตอกเป็นอุปกรณ์เสริมคล้ายแป้นหมุนในการขึ้นรูปภาชนะตามแบบรูปทรงนั้นๆ เมื่อสานจนถึงขอบแบบภาชนะก็จะเก็บปลายตอก หรือถ้าเป็นภาชนะขนาดใหญ่ เช่น โอหาบ ถาด ขันข้าว ก็จะมักนิยมรัดขอบผ่าหวายก่อน เพื่อโครงสร้างที่มั่นคงแข็งแรงมากขึ้น

**ภาพที่ 2** โครงก๊อกที่สานขึ้นรูปและนำไปสู่กระบวนการทายางรักเรียบร้อยแล้ว 1 รอบ
(© Thapakorn Khruearaya 11/11/2017)

**3. การทายางรัก**

3.1 หลังจากที่โครงสร้างงานไม้ไผ่สานเสร็จแล้ว นำภาชนะไม้ไผ่สานนั้นมาทารักบริเวณขอบปากภาชนะก่อนเป็นอันดับแรก เพื่อให้ยางรักเป็นกาวตัวประสานขอบปากที่เป็นจุดสิ้นสุดของการขึ้นรูป

3.2 เมื่อทารักบริเวณขอบปากภาชนะแห้งแล้วจึงค่อยทารักรองพื้นเป็นการทาพื้นผิวครั้งแรก ช่างจะนำเศษกากที่ได้จากการกรองรักมาผสมยางรักมาใช้อุดรูรอยสานประสานผิวไปในตัวและผึ่งให้แห้งประมาณ 1 สัปดาห์

3.3 ขัดผิวให้เรียบ ใช้ขอเหล็กที่เรียกว่า “ง้อง” ขูดปรับผิวให้เรียบก่อนจะนำไปพอกสมุกรักทั้งด้านนอกและด้านใน ผึ่งไว้ให้แห้งด้านละ 3 วัน เมื่อแห้งแล้วใช้กระดาษทรายขัดทั้งด้านนอกและด้านในให้เรียบแล้วทาสมุกเหลว (มุกเหลว) อีกครั้งหนึ่ง ผึ่งไว้ให้แห้งด้านละ 3 วัน (ถ้าหากเป็นฤดูฝนจะแห้งเร็วกว่านี้ขึ้นอยู่กับคุณภาพของยางรักในแต่ละครั้ง) รวมขั้นตอนนี้ทิ้งไว้ให้แห้งประมาณ 1 สัปดาห์

3.4 ทารักที่กรองแล้ว ทั้งด้านในและด้านนอก ผึ่งไว้ให้แห้ง (ด้านในและด้านนอกใช้เวลาอย่างละ 3 วัน) แล้วขัดให้เรียบโดยใช้กระดาษทรายน้ำเบอร์ 200 และ 800 ตามลำดับ ด้านนอกด้านใน ผึ่งไว้ให้แห้งใช้เวลา 3 วัน ขั้นตอนนี้ทำ 3-4 ครั้ง แต่ละชั้นของการทายางรักต้องรอให้แห้งประมาณ 1 สัปดาห์เพื่อให้ชั้นรักหนา

**4. การทำลวดลายบนเครื่องเขิน**

เรียกว่า “การฮายลายฮายดอก” ใช้วิธีการขุดด้วยเหล็กมีคมหรือแหลมเป็นลวดลายตามความถนัด ภาชนะที่ใช้ฮายดอกได้ยางรักต้องเรียบและแห้ง แล้วใช้เหล็กปลายแหลมคล้ายเหล็กจารใบลานกรีดลงไปบนผิวยางรัก การฮายดอกจะต้องอาศัยความชำนาญ ต้องกรีดไม่ให้เกิดเส้นลึกมากจนยางรักกะเทาะหรือแผ่วเบาเกินไปจนไม่เห็นลาย จากนั้นนำยางรักที่ผสมกับชาดสีแดงถมลงไปในร่องที่กรีดไว้ทิ้งให้แห้งหลายวัน แล้วขัดส่วนนอกสุดออกจนมองเห็นเส้นลวดลายสีแดงที่ฝังอยู่ในพื้นที่สีดำของยางรัก เคลือบด้วยรักใสหรือรักเงาให้ลวดลายทั้งหมดติดแน่นกับภาชนะ การทำเครื่องเขินนันทารามในอดีตนิยมใช้แม่ลายโบราณ แต่ละชื่อลายเรียกตามลักษณะการแตกลายซึ่งแตกต่างกันออกไป

**ภาพที่ 3** การถมชาด ทิ้งให้แห้ง จากนั้นใช้กระดาษทรายน้ำขัด (© Thapakorn Khruearaya 06/01/2018)

การประดับตกแต่งด้วยวิธีขูดลายใช้เหล็กแหลม เรียกว่า “เหล็กจาร” หรือของมีคมตามความถนัดมาขูด แกะและเซาะ ให้เป็นร่องในเนื้อรัก เกิดเป็นลวดลายบนผิวของภาชนะ วิธีการนี้ภาษาช่างท้องถิ่น เรียกว่า “ฮายดอก” เมื่อขูดลวดลายเสร็จแล้วล้างด้วยน้ำลูกซักและน้ำเปล่า ตากให้แห้ง จากนั้นนำชาดบดละเอียดผสมกับยางรัก น้ำมันยางหรือน้ำมันมะมื่อ และน้ำผึ้ง แล้วทิ้งไว้ให้แห้ง จากนั้นขัดผิวส่วนนอกสุดจนมองเห็นเส้นลวดลายสีแดงฝังอยู่ในพื้นสีดำของยางรัก แล้วทาเคลือบด้วยยางรักใสหรือรักเงาเพื่อเคลือบลวดลายให้ติดอยู่กับภาชนะ เทคนิคการฮายดอกบนเครื่องเขินนี้ต้องคงพื้นที่สีแดงให้มากที่สุดเพื่อความงามของเส้นลายสีแดงบนพื้นสีดำ เช่น การขูดลายรองทั้งลายฆ่าเต้กและลายดอกเงาะ ก็เพื่อเพิ่มพื้นที่สีแดงให้มากที่สุดบนพื้นผิวเครื่องเขินให้สะดุดตา

## ลวดลายเครื่องเขินนันทาราม

การศึกษาลวดลายในครั้งนี้ได้คัดลอกลวดลายเครื่องเขินออกมาเป็นภาพลายเส้น เพื่อเก็บรวบรวมข้อมูลลวดลายทางศิลปะที่เกิดจากเทคนิคแบบโบราณหรือการฮายลายไว้ใช้เป็นฐานคลังข้อมูลมรดกทางภูมิปัญญาด้านวัฒนธรรมอันเป็นอัตลักษณ์ของชุมชนนันทาราม เริ่มจากพิมพ์ภาพเครื่องเขินกลุ่มตัวอย่างลวดลายต่างๆ ที่ต้องการออกมาจากคอมพิวเตอร์ จากนั้นคัดลอกลายเส้นลงบนกระดาษลอกลายหรือกระดาษไขเพื่อความแม่นยำซึ่งจะได้ภาพที่ไม่ผิดเพี้ยน การคัดลอกลายเส้นจากต้นแบบทำให้เกิดความผิดพลาดน้อยที่สุด จากนั้นนำไปจัดหมวดหมู่และประเภทของลวดลายโบราณต่อไป

**ภาพที่ 4** การใช้กระดาษลอกลายคัดลอกลายเครื่องเขินนันทารามด้วยปากกาหมึกซึม (© Thapakorn Khruearaya 19/11/2017)

**ลายเส้นที่ 1** ลวดลายจี่หุบซอนเงาะ ต้นแบบจากฝาขันหมากเครื่องเขินนันทาราม (© Thapakorn Khruearaya 13/11/2017)

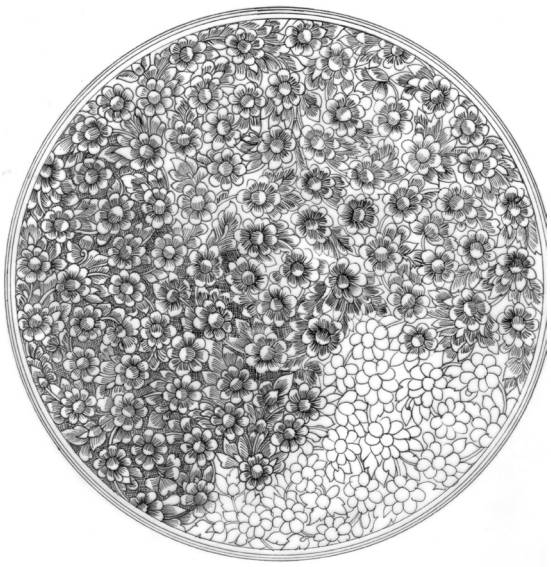
## ข้อค้นพบจากการศึกษาลวดลายเครื่องเขินแบบโบราณ (ฮายลาย) ของจังหวัดเชียงใหม่

จากการสำรวจและเก็บรวบรวมข้อมูลลวดลายเครื่องเขินแบบโบราณ (ฮายลาย) ของจังหวัดเชียงใหม่ ได้เก็บตัวอย่างเครื่องเขินโบราณ 90 ชิ้น และคัดเลือกชิ้นที่มีลวดลายงดงามสมบูรณ์ จำนวน 57 ชิ้น ได้แก่ ขันหมาก 16 ใบ ขันดอก 3 ใบ ขันโอ 3 ใบ แอบหมาก 7 ใบ ขันน้ำพานรอง 3 ใบ ชุดสำรับ 1 ชุด หีบหมาก 1 ใบ ซองบุหรี่ 1 ใบ กระเป๋า 6 ใบ แก้วน้ำ 1 ใบ ก๊อกควบน้ำ 1 ใบ น้ำต้น คนโท 2 ใบ ถาด 5 ใบ อ่างล้างหน้า 2 ใบ กระโถน 3 ใบ โต๊ะกลม 1 ตัว กลองแอว 1 ใบ จากการศึกษาถึงลักษณะลายขูดเครื่องเขินโบราณ ทำให้เห็นถึงโครงสร้างและลักษณะลายขูดได้ชัดเจน สามารถแบ่งหน้าที่ของลายได้ 2 ส่วน คือ ลายหลักและลายรอง มีรายละเอียด ดังนี้

**1. ลายหลัก**

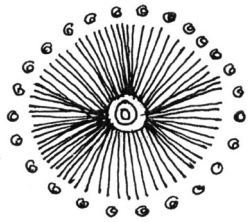
ทำหน้าที่ตกแต่งพื้นที่ส่วนใหญ่ของเครื่องเขินจะอยู่ในตำแหน่งที่เห็นชัดบริเวณพื้นที่หลัก แบ่งได้เป็น 3 ประเภท คือ ลายเครือดอก ลายดอกลอย และลายดอกเรียง

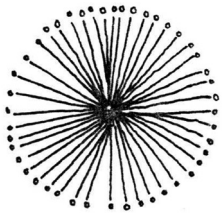
**1.1 ลายเครือดอก** ได้แก่ ลายดอกกุหลาบ ลายบานใบ และลายจี๋หุบ ลวดลายดังกล่าวไม่นิยมขูดและแสดงลวดลายโดดๆ ซึ่งต้องขุดลายรองเพื่อให้ลายหลักเด่นขึ้น ลายรองที่ใช้มีอยู่ 2 ลาย คือ ลายฆ่าเต้ิกและลายดอกเงาะ ต้องเลือกใช้ให้ถูกกับการเลือกดอกลายหลัก และไม่นำลายรอง 2 ลายนี้มาใช้ด้วยกันอย่างเด็ดขาด ตัวอย่างเช่น ถ้าขูดลายดอกกุหลาบเป็นลายหลักและจะมีลายฆ่าเต้ิกเป็นลายรอง จะไม่นำลายดอกเงาะซึ่งเป็นลายรองอีกชนิดมาใช่ร่วมโดยเด็ดขาด



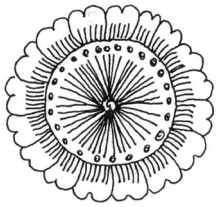
**ลายเส้นที่ 2** ลายเถาดอกกุหลาบเป็นลายหลักและลายฆ่าเต้ิกเป็นลายรองพื้นหลัง
(© Thapakorn Khruearaya 07/05/2017)

**1.2 ลายดอกลอย** ขูดเป็นลายดอกประเภทต่างๆ ทำหน้าที่เสริมให้ชิ้นงานสมบูรณ์มากขึ้น เช่น ในส่วนของก้นภาชนะก็ขูดลายดอกลอยลักษณะดอกต่างๆ ทั้งดอกมะเขือ ดอกแก้ว ดอกหญ้า ดอกรักเร่ เป็นต้น ยกตัวอย่าง เช่น ลายดอกกระถิน ลายดอกบานชื่น ลายดอกเมือง เป็นรูปทรงวงกลมและมีเส้นแฉกโดยรอบ ลายกลุ่มดังกล่าวส่วนใหญ่จะพบบริเวณก้นหรือตรงกลางปากภาชนะประเภทขันดอก ขันโอ และก๊อกควบน้ำต้น เป็นต้น

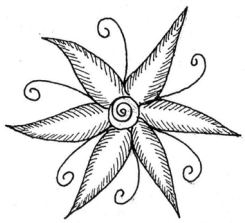




**ลายเส้นที่ 3-4** ลายดอกกระถิน (© Thapakorn Khruearaya 25/04/2018)



**ลายเส้นที่ 5** ลายดอกบานชื่น
(© Thapakorn Khruearaya 22/01/2018)



**ลายเส้นที่ 6** ลายดอกเมือง
(© Thapakorn Khruearaya 22/01/2018)

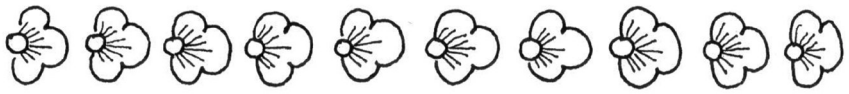
**ภาพที่ 5** ลายดอกลอย บริเวณก้นขัน
(© Thapakorn Khruearaya 14/06/2016)

**1.3 ลายดอกเรียง** ลักษณะลายเส้นรูปดอกชนิดต่างๆ มักนำไปจัดวางในตำแหน่งขอบของชิ้นงานนั้นๆ ลักษณะลวดลายนั้นจำลองแบบมาจากดอกไม้จริงที่พบในธรรมชาติ เช่น ลายกาบบัว ลายกาบบัวต่างเงาะ ลายเส้นไหม ลายจี๋หุบต่อดอก เป็นต้น ใช้เพื่อให้งานสมบูรณ์สวยงามดังตัวอย่างลายต่อไปนี้

ลายกูดเงาะ การขูดเส้นโค้งขมวดปลายเรียงต่อกันไปในทางยาว

**ลายเส้นที่ 7** ลายกูดเงาะ (© Thapakorn Khruearaya 22/01/2018)

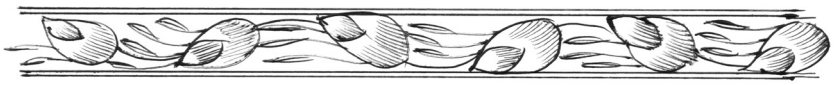
ลายจี๋หุบต่อดอก ขูดลายกลีบดอกปลายหยักโค้งมนซ้อนวางเรียงต่อกันเป็นกลีบไปเรื่อยๆ เป็นแถวแนวนอน โดยขูดเส้นตรงเป็นแฉกบริเวณกลีบดอกเพื่อลดพื้นที่ว่าง



**ลายเส้นที่ 8** ลายจี๋หุบต่อดอก (© Thapakorn Khruearaya 22/01/2018)

นอกจากนี้ ยังพบกลุ่มลายเรียงที่ถูกผูกลายเป็นลายเถาตามแนวเส้นระนาบ ใช้สำหรับเดินขอบภาชนะ เช่น ลายกาบบง ลายดอกบัว ลายดอกจี๋หุบ เป็นต้น พบมากที่ขอบแอ๊บหมาก ขอบขันหมาก ขอบตีนขันต่างๆ

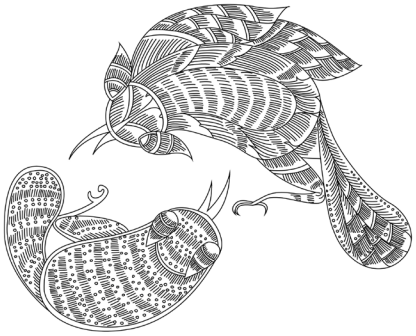
**ลายเส้นที่ 9** ลายกาบบง (© Thapakorn Khruearaya 22/01/2018)



**ลายเส้นที่ 10** ลายดอกบัว (© Thapakorn Khruearaya 22/01/2018)

**ลายเส้นที่ 11** ลายดอกจี๋หุบ (© Thapakorn Khruearaya 22/01/2018)

นอกจากลายหลักและลายรองแล้ว ในกลุ่มลายหลักยังมีกลุ่มลายพิเศษที่นำลวดลายพิเศษหรือลายเฉพาะเข้ามาผสมกับลายเถาพันธุ์พฤกษาเพื่อให้น่าสนใจมากขึ้น ถือเป็นลูกเล่นในการผูกลายของช่างและแสดงถึงจินตนาการที่ดีและน่าสนใจ เช่น ลายนกหัสดีลิงค์ ลายไก่ และลายเทพพนม เป็นต้น

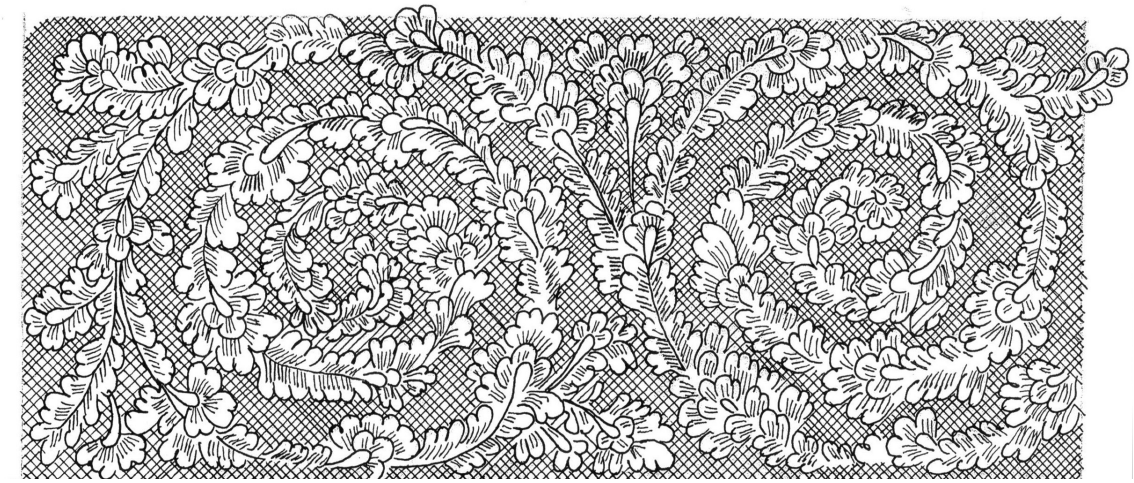


**ลายเส้นที่ 12** ลายไก่
(© Thapakorn Khruearaya 22/01/2018)

**ลายเส้นที่ 13** ลายนกหัสดีลิงค์
(© Thapakorn Khruearaya 22/01/2018)

**2. ลายรอง**

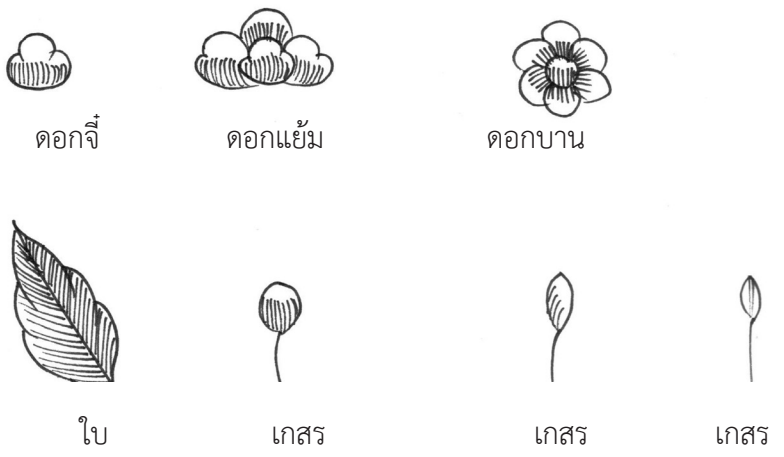
ลายรอง คือ ส่วนลายที่ทำหน้าที่ลดพื้นที่ว่างในส่วนของพื้นที่โดยรวม มี 2 ลาย ได้แก่ ลายฆ่าเติ้ก และลายดอกเงาะ



**ลายเส้นที่ 14** ลายดอกพวงแสดและลายฆ่าเติ้ก (© Thapakorn Khruearaya 22/01/2018)

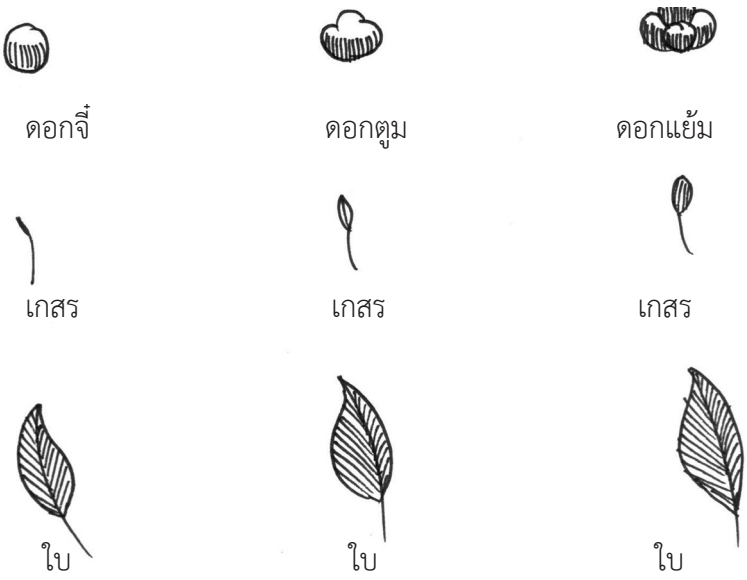
## ลวดลายและวิธีการผูกลาย

การผูกลายจะต้องเลือกเอากลุ่มลายดอกและใบเชื่อมลายวางติดต่อสลับกันไปบนเถาลาย ใช้ตัวใบเล็กบ้างใหญ่บ้างและดอกที่ใช้ให้มีทั้งดอกตูม ดอกแรกแย้ม และดอกบาน ยกเว้นกลุ่มลายดอกกุหลาบในโครงสร้างจะมีเพียงดอกบาน มีดอกช่อเดี่ยวดอกช่อคู่สลับกับใบและช่อก้านหรือใช้กาบสลับกัน ไม่ขูดลายที่มีลักษณะและทิศทางการออกช่อเหมือนกันอยู่ใกล้กัน เพราะจะทำให้ลายไม่งดงาม ต้องพยายามใช้ใบหรือช่อก้านที่ต่างกันมาใช้ให้มากที่สุด และเมื่อถึงยอดสุดของเครือดอกจึงใส่รูปใบหรือรูปช่อดอกตูม




**ลายเส้นที่ 15** ส่วนประกอบลายจี๋หุบ (© Thapakorn Khruearaya 22/01/2018)

**ลายเส้นที่ 16** การผูกลายจี๋หุบและส่วนประกอบ (© Thapakorn Khruearaya 22/01/2018)




**ลายเส้นที่ 17** ส่วนประกอบลายดอกเงาะ (© Thapakorn Khruearaya 22/01/2018)

**ลายเส้นที่ 18** การผูกลายช่อลายดอกเงาะและส่วนประกอบ (© Thapakorn Khruearaya 22/01/2018)

การเขียนลายหรือผูกลายชนิดใดก็ตามต้องรู้ถึงกฎเกณฑ์ค่านิยมและองค์ประกอบในการเขียนลายหรือผูกลายที่ดีและงาม มีข้อปฏิบัติ ดังนี้

**1. พื้นที่ออกลายหรือ พื้นที่ออกเถาลาย** การขูดลายไม่ว่าจะเป็นลายหลักหรือลายรองก็ตาม จะต้องมีพื้นที่ออกลาย จะขูดลายขึ้นมาโดยที่ไม่สนใจพื้นที่ไม่ได้ เช่น แก้วน้ำ ขันน้ำ ก๊อกน้ำ ตรงกลางบริเวณก้นจะมีที่ออกลายโดยใช้ลายดอกลอย เช่น ดอกมะเขือ ดอกแก้ว ดอกหญ้า ดอกรักเร่ เป็นต้น หรือการขูดลายขันโอที่มีขนาดพื้นที่ใหญ่ก็จะเลือกใช้กลุ่มลายดอกลอยทรงกลม เช่น ดอกกุหลาบแบบต่างๆ ดอกพุดตาน มาเรียงร้อยกับลายบานใบและดอกเงาะ ไม่นิยมนำลายฆ่าเติ้กมาใช้เนื่องจากขนาดพื้นที่ใหญ่ ทั้งนี้ ขึ้นอยู่กับความคิดในการขูดลายและความเห็นงามของช่าง

**2. เถาลาย** ร่างเถาลายให้ออกจากที่ออกลายโค้งขดไปตามรูปทรงของภาชนะ ข้อระวังในการเขียนเถาลายไม่ว่าจะเป็นเถาเลื้อย เถาไขว้ หรือเถาขดก็ตาม ต้องขูดเถาลายให้อ่อนโค้งได้รูปทรง อย่าให้เถาลายหักงอไม่ว่าเถาลายนั้นจะโค้ง กลม วงรี ถ้าเถาลายหักคดก็จะเสียรูปลาย ทำให้รูปแบบของลายขาดความสวยงามไป

**3. รูปทรงดอกและรูปทรงช่อก้าน** ต้องมีทรวดทรงงดงาม การแบ่งตัวลายต้องครบถ้วน ถึงแม้ตัวดอก ใบ ช่อก้านจะยืดสูงหรือย่อให้สั้นก็ต้องมีรูปลักษณ์ที่ดูงาม การเขียนช่อก้านต่างๆ ก็เช่นเดียวกัน ถึงแม้ว่าช่อก้านนั้นจะม้วนทางใดก็ต้องพยายามรักษาให้อยู่ในรูปทรงของภาชนะนั้นไว้ เช่น การขูดลายใบอุ่นผูกลายใบเป็นเถาเรียงร้อยกันจนเต็มพื้นที่โครงสร้างของภาชนะ ส่วนใหญ่ปรากฏบนลวดลายขูดของขันหมาก ถือเป็นลายที่เข้ามาโดยได้รับอิทธิพลของตะวันตก ช่างได้นำมาปรับใช้กับการประดับลายขูดเครื่องเขินของนันทารามได้อย่างสวยงามลงตัว

**ลายเส้นที่ 19** ลายใบอุ่น (© Thapakorn Khruearaya 07/05/2018)

**4. ช่องไฟ** คือ การจัดการพื้นหลังที่ปรากฏเป็นสีแดง ถือเป็นสิ่งสำคัญมากในการขูดลายเครื่องเขิน เพราะการพิจารณาดูลายขูดจะเห็นช่องไฟพื้นก่อนเป็นสิ่งแรก ถัดมาก็คือเถาลาย ถ้าช่องไฟพื้นดี เถาลายดี ถึงแม้ว่าการขูดลายดอก ช่อก้าน และใบไม่ดี เมื่อมองผ่านก็ยังคงเห็นว่าลายนั้นงามอยู่ หรือถ้าช่องไฟพื้นระหว่างตัวดอก ช่อก้าน ใบและเถาลายมีระยะถี่ห่างไม่เท่ากันในภาพรวม ลายนั้นก็อาจดูไม่สวยงาม ฉะนั้น ความเข้าใจและการรักษาช่องไฟพื้นในการขูดลายเครื่องเขินจึงนับเป็นสิ่งสำคัญพอๆ กับเถาลาย

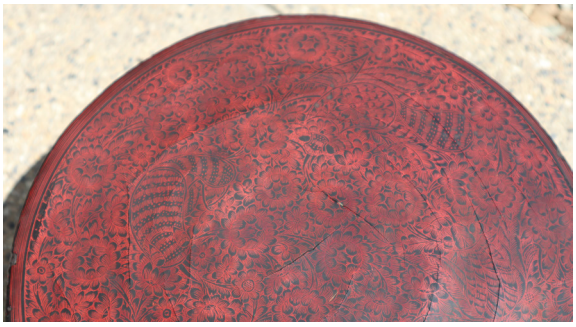
การสร้างช่องไฟในลายเครื่องเขินนิยมใช้ลายรอง คือ ลายฆ่าเติ้กกับลายดอกเงาะ มาผสมกันระหว่างตัวดอก ช่อก้าน ใบและเถาลาย อย่างที่กล่าวไว้ข้างต้นแล้วว่าการเลือกใช้สองลายรองเพื่อสร้างให้ช่องไฟเด่น ต้องเลือกใช้ให้ถูกกับการเลือกดอกลายหลัก และไม่นำลายรองสองลายนี้มาใช้ด้วยกันอย่างเด็ดขาด

**ภาพที่ 6** ลายดอกกุหลาบ ช่อก้าน ใบและเถาลาย ที่แบ่งช่องไฟด้วยก้านดอกตูม
(© Thapakorn Khruearaya 10/01/2018)

**5. น้ำหนักมือในการขูดเส้น** การขูดลายต้องใช้แรงกดของน้ำหนักมือพอสมควร เพราะถ้าขูดเส้นตื้นเกินไปเวลาถมชาดแล้วขัดเส้นลายก็จะจางลง เนื่องจากชาดเข้าไปถมในร่องขูดได้น้อย หรือถ้าขูดลายใช้แรงขูดมากเกินไปจะทำให้เถาลายหักงอ เพราะถ้าเถาลายหักคดก็จะเสียรูปลายและอาจจะทำให้พื้นของยางรักที่ฉาบผิวภาชนะนั้นๆ แตกกะเทาะออกมา

**6. ลูกเล่น** เป็นการประดิษฐ์พลิกแพลงส่วนต่างๆ ของลายให้สวยงามน่าดูยิ่งขึ้น เช่น ลายดอก ช่อก้าน ใบ เถาลาย เป็นต้น ให้อยู่ภายในตัวลายก็จะสวยงาม นอกจากนี้ ยังใช้เถาซ้อนเพื่อให้เกิดมิติกับลายหรือแทรกรูปสัตว์ เช่น นก กระรอก เข้าไปในลายขูดกลุ่มพรรณพฤกษา หรือบางชิ้นอาจจะมีตราสัญลักษณ์ของเจ้าของชิ้นงานที่สั่งทำก็ได้ การออกแบบลายนี้ไม่จัดอยู่ในหมวดบังคับการผูกลายแต่ประการใด อาจจะใส่หรือไม่ใส่ก็ได้แล้วแต่สติปัญญา ภูมิความรู้ และความชำนาญของช่างตัวอย่าง เช่น การผูกลายสิบสองราศี คือ ลาย 12 นักษัตร สัตว์ประจำปีเกิด ผูกลายไว้กับลายพันธุ์พฤกษา ทั้งลายเครือดอกเมือง ลายดอกกุหลาบหรือลายเครือมัน ผสมสลับช่องระหว่างสัตว์ 12 ราศี โดยรอบของขันหมาก เป็นลายขูดที่พบตัวอย่างได้ไม่บ่อยนัก

**ลายเส้นที่ 20** ลายสิบสองราศี (© Thapakorn Khruearaya 08/05/2018)



**ภาพที่ 7** การสอดแทรกรูปไก่บนฝาแอ๊บหมากเครื่องเขิน (© Thapakorn Khruearaya 05/05/2018)

**ภาพที่ 8** การสอดแทรกตราสัญลักษณ์บนฝาแอ๊บหมากเครื่องเขิน (© Thapakorn Khruearaya 15/15/2018)

การเขียนลายหรือผูกลายเครื่องเขินที่ดีและให้สวยงามจะต้องประกอบด้วยองค์ประกอบ 6 ประการดังที่กล่าวมา ถ้าขาดองค์ประกอบอันใดอันหนึ่งไปก็ยังเป็นลายที่ยังไม่สมบูรณ์ ฉะนั้น การฝึกหัดเขียนลายหรือขูดลายในขั้นต้นต้องปฏิบัติตามกฎดังกล่าว ถ้าสามารถปฏิบัติตามได้ดีแล้วจะสามารถขูดลายได้เป็นอย่างดี

## เทคนิคพิเศษ

การเก็บตัวอย่างเครื่องเขินลายขูดโบราณกว่า 90 ชิ้น พบเทคนิคพิเศษจำนวน 1 ชิ้น ซึ่งน่าสนใจและค่อนข้างพบเห็นได้ยาก คือ กล่องบุหรี่หรือหีบหมาก

**ภาพที่ 9** หีบหมากเทคนิคพิเศษ (© Thapakorn Khruearaya 10/01/2018)

หีบหมากใบดังกล่าวขูดลายดอกกุหลาบเลื้อยเป็นเถาทั้งใบ ตรงกลางกล่องบริเวณฝาเปิดขูดเป็นภาพอักษร 2 ตัวไขว้กัน ใช้การถมสีในลายขูดเป็นเทคนิคพิเศษซึ่งนอกจากจะถมสีแดงชาดในส่วนที่เป็นดอกกุหลาบแล้วยังถมสีอื่นๆ เข้าไปด้วย เช่น ถมสีเขียวตรงส่วนที่เป็นใบและสีเหลืองตรงเกสรดอกและลายฆ่าเต็กที่ใช้เป็นพื้น ลักษณะงานแบบนี้ไม่ได้พบบ่อยนักหรืออาจกล่าวได้ว่ายังไม่เคยพบเห็นที่ไหนมาก่อน รูปแบบการใช้หลากสีดังกล่าวเป็นเทคนิคพิเศษและคงใช้สำหรับบุคคลพิเศษ การใช้สีถมหลายสีนี้พบว่าเป็นที่นิยมมากในงานเครื่องเขินพุกามแต่จะมีกระบวนการที่แตกต่างกันกับเทคนิคที่ใช้บนหีบหมากใบนี้ จึงถือเป็นงานที่พิเศษและเป็นตัวอย่างที่ดีในการใช้เทคนิคที่ไม่พบกับเครื่องเขินชิ้นไหนมาก่อน ทั้งประวัติความเป็นมาของหีบหมากยังมีคุณค่าทางประวัติศาสตร์ด้วย[1]

[1] กล่องบุหรี่หรือหีบหมากที่สั่งทำจากบ้านนันทาราม เพื่อส่งให้ขุนนางข้าหลวงสยามที่ชอบงานเครื่องเขินของมณฑลพายัพ ซื้อมาจากบ้านพลเอกพระยาวิเศษสิงหนาท ตามประวัติตอนท่านขึ้นมารับราชการที่หัวเมืองเหนือช่วงแรกที่ยศร้อยเอกขุนสรวุฒิสมรรถ ตำแหน่งผู้รั้งผู้บังคับการกรมทหารปืนใหญ่ กรมทหารปืนใหญ่ที่ 8 เมืองเชียงใหม่ มณฑลพายัพ พ.ศ. 2431 ต่อมาได้เลื่อนยศเป็นหลวงอาวุธอรรคนี ท่านน่าจะชื่นชอบงานเครื่องเขินของชาวเชียงใหม่จึงสั่งทำหีบหมากใบนี้

## กระบวนการการพัฒนาผลิตภัณฑ์ให้มีอัตลักษณ์ต่อยอดจากองค์ความรู้เดิม

หลังจากที่ได้เก็บรวบรวมลวดลายโบราณจากเครื่องเขินยุคเก่าเพื่อนำกลับไปให้ช่างภายในชุมชนเรียนรู้และกลับมาขูดลายแบบเดิมแล้ว ก็จะนำไปสู่การพัฒนาผลิตภัณฑ์ให้มีอัตลักษณ์ต่อยอดจากองค์ความรู้เดิม การพัฒนาและสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์เครื่องเขินต้นแบบ ได้ข้อมูลพื้นฐาน สภาพปัญหาทางการตลาด และความต้องการของผู้ประกอบการและชุมชนเป็นรายบุคคลเพื่อการเก็บรวบรวมข้อมูลจำนวน 12 คน เพื่อให้ข้อมูลอันเป็นประโยชน์และถูกต้อง ได้แก่ ผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องเขิน ตัวแทนนักท่องเที่ยวและคนในชุมชน กลุ่มผู้ประกอบการทำเครื่องเขินในพื้นที่ศึกษา

จากการเสนอความคิดเห็นจากหลายๆ ฝ่าย ทำให้มีข้อสรุปร่วมกันถึงรูปแบบ ผลิตภัณฑ์ต้นแบบ โดยจะมีอยู่ 3 ชิ้น คือ ขันน้ำเล็ก (ก๊อกควบน้ำ) แก้วน้ำ และตลับเล็ก เหมาะสำหรับเป็นของที่ระลึก ขนาดกะทัดรัด และลดค่าจ่ายในการผลิต แต่ยังคงไว้ซึ่งอัตลักษณ์ของเครื่องเขินนันทาราม สามารถนำไปใช้ในชีวิตประจำวันได้และราคาไม่สูงเกินไป น่าจะตอบโจทย์กับกลุ่มลูกค้าในยุคปัจจุบัน มีกระบวนการและวิธีการผลิต ดังนี้

### 1. การขึ้นโครงสร้างด้วยไม้สาน

ปัจจุบันมีคนทำไม่เพียงพอและยังใช้เวลานาน จึงเห็นพ้องต้องกันว่าให้ใช้ไม้กลึงเป็นโครงสร้างผลิตภัณฑ์ต้นแบบเพื่อช่วยย่นระยะเวลาเตรียมผิวเครื่องเขินและลดจำนวนการใช้ยางรักได้ การหาแหล่งกลึงไม้ได้เลือกสถานที่กลึงไม้ คือ บ้านช่างคำ อำเภอหางดง จังหวัดเชียงใหม่ ซึ่งเน้นทำงานฝีมือละเอียดประณีตในการขึ้นรูปโครงสร้างงานต้นแบบดังกล่าว

การศึกษาพบปัญหาการแตกของไม้หลังจากการกลึงขึ้นรูปเสร็จของผลิตภัณฑ์อื่น เนื่องจากการกลึงมีความหนาความบางในแต่ละชิ้นไม่เท่ากัน ไม้ที่มาทำส่วนใหญ่เป็นไม้จามจุรี ไม้มะม่วงป่า ไม้กระท้อน และไม้ต้นตีนเป็ดหรือต้นพญาสัตบรรณ พบปัญหาการแตกร้าวของเนื้อไม้เวลาหดตัว จึงได้สอบถามช่างที่จะสร้างแบบถึงสภาพปัญหาของเนื้อไม้ต่างๆ ในที่สุดจึงได้ทดลองใช้ไม้แคนาเป็นครั้งแรก เนื่องจากคุณสมบัติของไม้ที่เหนียวและยืนหยุ่นดี เนื้อไม้อ่อนกลึงขึ้นรูปได้ สามารถนำมาปรับใช้กับงานขึ้นโครงสร้างผลิตภัณฑ์ได้ ต้นแบบที่ออกมาถือว่าประสบผลสำเร็จเป็นอย่างดี

**ภาพที่ 10** แก้วและขันน้ำ งานต้นแบบที่ทำจากไม้แคนา
(© ThapakornKhruearaya 07/05/2018)

**ภาพที่ 11** ตลับเล็ก งานต้นแบบที่ทำจากไม้ขนุน
(© ThapakornKhruearaya 07/05/2018)

**ภาพที่ 12** ตลับเล็กงานต้นแบบเครื่องเขินนันทาราม (© Thapakorn Khruearaya 01/07/2018)

**2. การทารัก**

เมื่อโครงสร้างงานต้นแบบสำเร็จแล้วก็มาถึงกระบวนการทารักรวมกันทั้งหมด 3 ครั้ง ใช้เวลาครั้งหนึ่ง 2 สัปดาห์ รวม 6 สัปดาห์ จากนั้นนำไปขูดลาย ใช้เวลา 1 สัปดาห์ ทิ้งไว้ให้ผิวรักแห้งอีกครั้ง ใช้เวลา 1 สัปดาห์ ก่อนจะนำไปถมชาด แล้วทิ้งไว้ให้แห้ง 3 สัปดาห์ จากนั้นนำไปขัดและเช็ดยางรักใสเคลือบผิว รวมกระบวนการทั้งหมดประมาณ 3 เดือน ช่วงที่ทดลองนั้นเป็นช่วงฤดูฝนจึงสามารถทำให้ยางรักแห้งไว ถ้าเป็นฤดูร้อน หรือฤดูหนาว กระบวนการทั้งหมดกินเวลาประมาณ 6 เดือน

**3. การกำหนดราคา**

ผลิตภัณฑ์ต้นแบบมีอยู่ 3 ชิ้น เหมาะสำหรับเป็นของที่ระลึก ขนาดกะทัดรัด และลดค่าจ่ายในการผลิต แต่ยังคงไว้ซึ่งอัตลักษณ์ของเครื่องเขินนันทาราม ในเบื้องต้นผู้ประกอบการได้กำหนดราคาจำหน่าย ดังนี้ ขันน้ำเล็ก (ก๊อกควบน้ำ) ราคา 700 บาท แก้วน้ำ ราคา 1,000 บาท และตลับเล็ก ราคา 500 บาท

จะเห็นว่าผลิตภัณฑ์ต้นแบบที่ได้ทดลองทำขึ้นจากการวิเคราะห์และระดมความคิดจากหลายๆ ฝ่าย ทำให้ได้มาซึ่งผลิตภัณฑ์ที่ตอบโจทย์ทั้งในเรื่องของรูปแบบ ราคา ลดกระบวนการ และคุณสมบัติที่สอดรับกับการท่องเที่ยวมากขึ้น ทั้งหมดนี้ต้องผลิตขึ้นใหม่อีก 1 ชุด เพื่อทดลองนำผลิตภัณฑ์ดังกล่าวออกจำหน่ายและพิจารณาถึงความเป็นไปได้และความต้องการของสังคมในอนาคตต่อไป

## พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของงานหัตถกรรมเครื่องเขิน

การเก็บข้อมูลในครั้งนี้พอทำให้เห็นสภาพการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาการของงานหัตถกรรมเครื่องเขินว่าด้วยพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงงานหัตถกรรมเครื่องเขินตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน มีดังต่อไปนี้

ยุคล้านนา (ก่อน พ.ศ. 2325) ชื่อเรียกคัวฮักคัวหางพบทั่วไปในล้านนา รูปแบบเป็นงานไม้ไผ่สานหรืองานไม้จริงประกอบขึ้นรูป แล้วทารักสีดำ ทาชาดสีแดง ประดับตกแต่งเขียนลายพรรณพฤกษาด้วยชาดสีแดง บนพื้นทายางรักสีดำ

ยุคฟื้นฟูบ้านเมือง (พ.ศ. 2325 เป็นต้นมา) รวบรวมไพร่พลเข้ามาไว้ในเมืองเป็นยุค “เก็บผักใส่ซ้า เก็บข้าใส่เมือง” พระยากาวิละได้กวาดต้อนชาวเมืองผู้คนจากสิบสองพันนา ไทใหญ่ ไทลื้อ และไทเขิน เกิดกลุ่มชาติพันธุ์ต่างในล้านนาและเชียงใหม่ พร้อมช่างฝีมือในเชียงใหม่ที่บ้านนันทาราม เครื่องเขินในยุคนี้ยังเรียกว่าคัวฮักคัวหาง เป็นงานไม้ไผ่สานและงานไม้จริงประกอบขึ้นรูป ทารักสีดำ ทาชาดสีแดง ผลิตภัณฑ์ส่วนใหญ่เป็นชุดแอบหมาก ขันหมาก เทคนิคการตกแต่งเพิ่มด้วยการขูดลาย มีอัตลักษณ์เฉพาะพื้นที่

ยุคการปกครองมณฑลภาคพายัพ ในช่วงรัชกาลที่ 5-6 (พ.ศ. 2442-2476) เรียกว่า เครื่องเขิน เป็นงานไม้ไผ่สานและงานไม้จริงขึ้นรูป ทารักสีดำ ทาชาดสีแดง มีเทคนิคการตกแต่งเพิ่มด้วยการขูดลายโดยชาวไทเขินหมู่บ้านนันทารามซึ่งเป็นที่นิยมมาก มีการสั่งงานหัตถกรรมเครื่องเขินไปใช้ในภาคกลางเป็นจำนวนมาก ข้าหลวงหรือผู้ขึ้นมารับราชการในหัวเมืองเหนือเป็นผู้ว่าจ้างสั่งทำเป็นของที่ระลึกกลับไปสยาม รูปแบบเครื่องเขินมีความหลากหลายมากขึ้น เป็นเครื่องใช้แบบสยาม เช่น กระโถนปากแตร ขันน้ำพานรอง ชุดสำรับ ถาด อ่าง เหยือกน้ำ เป็นต้น จนเป็นที่มาของคำว่า “เครื่องเขิน” หมายถึง ภาชนะของขาวไทเขิน ในเมืองเชียงใหม่

ยุคการเปลี่ยนแปลงการปกครอง (พ.ศ. 2470-2500) จอมพล ป. พิบูลสงคราม ออกนโยบายห้ามกินหมาก ทำให้การผลิตเครื่องเขินโดยเฉพาะขันหมาก หีบหมาก ซึ่งถือเป็นร้อยละ 80 ของการผลผลิตเครื่องเขิน ลดลงทั้งคุณภาพและวัสดุ ความละเอียดของลวดลายหายไปและกระบวนการง่ายขึ้น จนทำให้เครื่องเขินลดความนิยมลง ส่งผลให้แหล่งผลิตเครื่องเขินลดลง เหลือเพียงการผลิตสินค้าแบบสยาม

ยุคการพัฒนางานอุตสาหกรรม (พ.ศ. 2521) เครื่องเขินปรับใช้วัสดุอื่นทดแทนยางรัก เรียนรู้เทคนิคใหม่ๆ และลายขูดที่ไม่เป็นที่นิยม อบรมเทคนิคการทำงานเครื่องรักและเทคนิคใหม่ๆ กับนานาชาติ ทั้งพม่า เวียดนาม และญี่ปุ่น เครื่องเขินแบบนันทารามถูกเปลี่ยนไปจนขาดอัตลักษณ์ ผู้ประกอบการหันมาทำเทคนิคการลงสี การฝักเปลือกไข่ แผ่นโลหะ และเขียนลายรดน้ำ

ยุคการพัฒนาสินค้า OTOP (พ.ศ. 2547 - ปัจจุบัน) เครื่องเขินปรับใช้วัสดุอื่นแทนยางรัก เรียนรู้เทคนิคใหม่ๆ และลายขูดที่ไม่มีผู้สืบทอด เครื่องเขินส่วนใหญ่เป็นเทคนิคลายรดน้ำ ใช้สีน้ำมันแทนยางรัก และใช้เทคนิคการลงสีลายแทนการขูดลายแบบโบราณ รวมถึงการขูดลายแบบใหม่ที่เป็นลวดลายเรขาคณิตแล้วถมด้วยสีฝุ่น

สีต่างๆ ในยุคนี้เองรัฐบาลของอดีตนายกรัฐมนตรีทักษิณ ชินวัตร ได้ส่งเสริมให้ประชาชนมีรายได้เพิ่มจากการกระตุ้นเศรษฐกิจระดับรากหญ้า ผลักดันโครงการหนึ่งตำบลหนึ่งผลิตภัณฑ์ (OTOP) เพื่อให้ชุมชนคิดค้นสินค้าจากท้องถิ่นที่มีเอกลักษณ์ สามารถนำส่งออกไปขายยังต่างประเทศได้

## บทสรุป

จากการศึกษาข้อมูลข้างต้นสามารถทำให้ผู้ศึกษาได้รับรู้ถึงสภาพและสาเหตุของการขาดความรู้ความเข้าใจในเรื่องของการมองคุณค่าเครื่องเขินมากกว่ามูลค่าของคนในชุมชน ซึ่งเกิดจากการเปลี่ยนแปลงของสภาพสังคมในชุมชนยุคปัจจุบันที่ดำรงชีวิตแบบชุมชนเมืองที่นิยมทำงานนอกบ้าน เด็กและเยาวชนไปศึกษานอกชุมชน ทำให้เกิดการลดบทบาทและความสำคัญระหว่างการดำเนินชีวิตประจำวันกับมรดกทางวัฒนธรรมที่มีอยู่ในชุมชน ส่งผลให้เครื่องเขินนันทารามเกิดการเปลี่ยนแปลง

โครงการวิจัยจึงเข้ามามีบทบาทในการสำรวจและเก็บรวบรวมข้อมูลลวดลายเครื่องเขินแบบโบราณ (ฮายลาย) ของจังหวัดเชียงใหม่ เพื่อใช้เป็นฐานคลังข้อมูลมรดกทางภูมิปัญญาด้านวัฒนธรรมอันเป็นอัตลักษณ์ของเมืองเชียงใหม่ รวมถึงศึกษากรรมวิธีในการทำเครื่องเขินโบราณ ใช้วัสดุ เทคนิค และลวดลายเดิม อันเป็นอัตลักษณ์ของเครื่องเขินนันทาราม เพื่อให้ผู้ประกอบการภายในชุมชนตระหนักและรับรู้ถึงคุณค่างานหัตถกรรมประจำถิ่นชิ้นนี้ นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงที่เป็นรูปธรรม จึงได้พัฒนาและสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์เครื่องเขิน เพื่อสืบสานคุณค่าความสำคัญในมรดกทางวัฒนธรรมด้านภูมิปัญญาท้องถิ่น

บทเรียนสำคัญจากการทำงานร่วมกับชุมชนคือการสร้างความรู้สึกร่วมให้ได้ ลำดับแรกของการทำงานต้องทำให้คนในชุมชนเห็นคุณค่าและความสำคัญของมรดกทางวัฒนธรรมที่ตนมีให้ได้ อธิบายทั้งในด้านรูปแบบทางศิลปกรรม สถานภาพในปัจจุบันและการใช้งานในอดีต รวมไปถึงสร้างความรู้สึกรักและหวงแหนในงานศิลปกรรมว่าชุมชนนันทารามเป็นเพียงชุมชนเดียวในภาคเหนือที่ยังคงทำเครื่องเขิน อันเป็นรากเหง้าทางวัฒนธรรมชาติพันธุ์ตนซึ่งสำคัญมากในทางวิชาการ

การให้ความสำคัญกับกลุ่มช่างเรื่องนี้มีส่วนสำคัญ ในกรณีชุมชนนันทารามพบว่าผู้ประกอบการเครื่องเขินทั้ง 3 รายมีปัญหาการจัดหาวัตถุดิบโดยเฉพาะยางรัก ผู้ประกอบการแต่ละรายก็จะสร้างสรรค์ผลงานที่ตนเองถนัด เช่น เครื่องเขินแบบลายรดน้ำ เครื่องเขินแบบเขียนลาย และเครื่องเขินแบบโบราณ

กระบวนการสุดท้าย คือ การสร้างบทบาทหน้าที่ให้คนในชุมชน ไม่ได้เน้นความรู้ทางวิชาการ แต่เน้นให้ทุกคนมีหน้าที่ร่วมกันในการธำรงไว้ซึ่งอัตลักษณ์เครื่องเขินนันทาราม รวมถึงการให้และเติมกำลังใจให้ช่างที่ทำเครื่องเขินโบราณซึ่งปัจจุบันเหลือเพียงแห่งเดียว มีสมาชิกรวมกัน 3 คน ล้วนแล้วแต่เป็นผู้สูงวัยทั้งหมด เมื่อการเก็บข้อมูลเสร็จแล้วผู้ศึกษายังต้องติดตามผลไปเยี่ยมเยือนและเยี่ยมชมกิจการ รวมถึงพูดคุยถึงสุขภาพและกิจกรรมที่ทำในแต่ละวัน ทำตัวเสมือนลูกหลานที่ห่วงใยญาติผู้ใหญ่ สิ่งนี้สำคัญมากกับการทำงานร่วมกับชุมชน อย่าทิ้งกลุ่มผู้ร่วมให้ข้อมูลในการศึกษาแล้วเขาก็จะไม่ทิ้งเราเช่นกัน

จากการศึกษาและรวบรวมรูปแบบลวดลายขูดโบราณของเครื่องเขินบ้านนันทาราม เพื่อการอนุรักษ์และฟื้นฟูผลิตภัณฑ์เครื่องเขินจังหวัดเชียงใหม่ เป็นการที่ส่งเสริมการมีส่วนร่วมอนุรักษ์และฟื้นฟูผลิตภัณฑ์เครื่องเขินร่วมกับชุมชน เพื่อสร้างจิตสำนึกให้กับคนในท้องถิ่น ด้วยการสนับสนุนให้ชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมในการให้ข้อมูล ร่วมสร้างสรรค์และวางแผนงานเครื่องเขินนันทาราม เพื่อใช้เป็นฐานคลังข้อมูลมรดกทางภูมิปัญญาด้านวัฒนธรรมอันเป็นอัตลักษณ์ของเมืองเชียงใหม่ และถ่ายทอดแนวคิดสู่คนภายในและภายนอกชุมชน ผลของโครงการสามารถนำองค์ความรู้ไม่ว่าจะเป็นกรรมวิธีในการทำเครื่องเขินโบราณ เทคนิคและข้อมูลลวดลายเครื่องเขินแบบโบราณ (ฮายลาย) ไปใช้ในการพัฒนาและสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์เครื่องเขินต่อไปในอนาคต

ผลจากการศึกษาได้นำไปเผยแพร่องค์ความรู้และถ่ายทอดให้สาธารณชนทั่วไปเห็นถึงคุณค่าและความสำคัญ รวมไปถึงได้รวบรวมลวดลายโบราณจากเครื่องเขินยุคเก่ากลับไปให้ช่างภายในชุมชนเรียนรู้และกลับมาขูดลายแบบเดิม พร้อมกับการพัฒนาผลิตภัณฑ์ให้มีอัตลักษณ์ ต่อยอดจากองค์ความรู้เดิม นอกจากนี้ ยังต้องจัดหาแนวทางปลูกจิตสำนึกของคนในชุมชนและเยาวชนรุ่นใหม่ให้ตระหนักถึงคุณค่า การอนุรักษ์ดูแลรักษา หวงแหนมรดกทางภูมิปัญญาในชุมชนของตนเอง รวมถึงการอนุรักษ์ รักษางานหัตถกรรมเครื่องเขินบ้านนันทารามอันเป็นอัตลักษณ์ของเมืองเชียงใหม่ได้ต่อไปในอนาคต

## บรรณานุกรม

กองแผนงาน กรมส่งเสริมอุตสาหกรรม. *รักและกรรมวิธีการผลิตเครื่องเขิน*. เชียงใหม่: กรมส่งเสริมอุตสาหกรรม, 2521.

ไกรศรี นิมมานเหมินทร์. “เยี่ยมสิบสองพันนา.” ใน *ล้านนาไทย อนุสรณ์พระราชพิธีเปิดพระบรมราชานุสาวรีย์สามกษัตริย์*. เชียงใหม่: ทิพย์เนตรการพิมพ์, 2526.

วิถี พานิชพันธ์. *เครื่องเขินในเอเชียอาคเนย์*. เชียงใหม่: มิ่งเมืองนวรัตน์, 2558.

สะอาด หงส์ยนต์. *เครื่องเขิน*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์กระดาษไทย, 2505.

# แนวคิดพระอดีตพุทธเจ้าในงานพุทธศิลป์ล้านนาเพื่อการสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัย*

**received** 4 JUN 2018 **accepted** 2 AUG 2018 **revised** 27 FEB 2019

**ฉลองเดช คูภานุมาต**
รองศาสตราจารย์ประจำภาควิชาสื่อศิลปะและการออกแบบสื่อ
คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

**บทคัดย่อ**

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์ในการศึกษาประวัติความเป็นมา คติความเชื่อ เกี่ยวกับแนวคิดพระอดีตพุทธเจ้าที่ปรากฏอยู่ในพุทธศาสนา ศึกษาแนวคิด สัญลักษณ์ รูปแบบทางศิลปกรรมของงานพุทธศิลป์ล้านนาที่สะท้อนแนวคิดพระอดีตพุทธเจ้า ตลอดจนการสังเคราะห์องค์ความรู้เกี่ยวกับแนวคิดพระอดีตพุทธเจ้าในงานพุทธศิลป์ล้านนา นำมาเป็นแรงบันดาลใจและแนวทางในการสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัย ผลการวิจัยพบว่าคติเรื่องพระอดีตพุทธเจ้า คือ แนวคิดหลักที่ใช้เป็นปทัสถานในการสร้างงานพุทธศิลป์นับแต่อดีต โดยชี้ให้เห็นว่าพระธรรมเป็นอกาลิโก ดำรงคงอยู่อย่างไม่จำกัดกาลเวลา บุคคลผู้มีปัญญาทุกยุคทุกสมัยสามารถค้นพบได้ด้วยตนเอง อีกทั้งการระลึกถึงพระอดีตพุทธเจ้ายังเป็นการส่งเสริมให้เกิดความเลื่อมใสศรัทธาในหลักธรรมคำสอนทางพุทธศาสนา

จากการศึกษางานพุทธศิลป์ล้านนา พบว่าคติความเชื่อเรื่องพระอดีตพุทธเจ้าซึ่งมีที่มาจากพุทธศาสนาแบบเถรวาท มีเนื้อหาปรากฏอยู่ในพระไตรปิฎก อรรถกถา และวรรณกรรมพุทธศาสนาในท้องถิ่น เช่น ชินกาลมาลีปกรณ์ ตำนานมูลศาสนา ตำนานพระเจ้าเลียบโลก ด้วยการสื่อความหมายถึงจำนวนพระอดีตพุทธเจ้าทั้ง 4 พระองค์ 24 พระองค์ 27 พระองค์ และพระอดีตพุทธเจ้าจำนวนมากจนไม่อาจนับได้ อันมีความเกี่ยวข้องอย่างสำคัญกับพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบัน โดยสะท้อนความหมายผ่านรูปทรงสัญลักษณ์ในงานพุทธศิลป์แขนงต่างๆ เช่น สถาปัตยกรรม จิตรกรรม และประติมากรรมภายในพุทธสถานล้านนาอย่างเป็นองค์รวม

* บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่อง “แนวคิดพระอดีตพุทธเจ้าในงานพุทธศิลป์ล้านนาเพื่อการสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัย” โดยได้รับทุนสนับสนุนการวิจัย จากงบประมาณเงินแผ่นดิน คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ประจำปีงบประมาณ 2559

นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้นำความรู้ที่ได้รับจากการศึกษามาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะร่วมสมัย รูปแบบศิลปะสื่อผสมและศิลปะแนวจัดวาง จำนวน 3 ชุด ตีความหมายจากสัญลักษณ์พระอดีตพุทธเจ้า เพื่อการสืบสานวัฒนธรรมวิธีคิดและความศรัทธาของชาวพุทธ ผลสัมฤทธิ์ของการสร้างสรรค์ยังทำหน้าที่เป็นสื่อศิลปะที่สะท้อนความหมายอันลึกซึ้งของหลักธรรมในพุทธศาสนา

**คำสำคัญ:** พระอดีตพุทธเจ้า, พุทธศิลป์ล้านนา, ศิลปะร่วมสมัย

# The Buddhas of the Past Conception in Lan Na Buddhist Art for Contemporary Arts Creation.

**received** 4 JUN 2018 **accepted** 2 AUG 2018 **revised** 27 FEB 2019

**Chalongdej Kuphanumat, Ph.D.**
Associate Professor
Department of Media Arts and Design
Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University

**Abstract**

This research explores the history and beliefs about the Buddhas of the past in Lan Na Buddhist art, in terms of concept, symbols and art forms, including a synthesis of the body of knowledge related to the Buddhas of the past in Lan Na Buddhist art, in order to arrive at an interpretation and guidelines for contemporary art creation.The results showed that the Buddhas of past conception was the core concept for Buddhist art in olden times, particularly the beliefs that the Dharma is timeless, that it exists timelessly and wise people of all eras and periods could discover it by themselves. However, recollection of the Buddhas in the past could be a means of promoting faith in the Buddhist Dharma teaching. The study of Lan Na Buddhist art also reflected the beliefs in the Buddhas of the past based on the Theravada Buddhism found in the Buddhist texts, Tripitaka (Pali Canon), interpretation and some local Buddhist literature such as Chinkalmalipakon, Mulsasana and the legend about the Buddha's visiting the world (Prachao Liaplok).

These legends imply the number of the Buddhas of the past to have been 4, 24, 27, or a countless number of them, which has been significantly related to the Buddhas of the present as reflected in the symbolic figures and shapes in various types of Buddhist arts, especially architecture, painting and sculpture as found in various Lan Na Buddhist places. In addition, the researcher has applied the knowledge gained from the study to form an inspiration in

creating contemporary arts in 3, in the mixed media and installation arts as a result of the interpretation of the symbol of all the Buddhist devotees.Moreover, the creative outcome or achievement of the study could serve as a kind of arts media reflecting the profound meaning of the Buddhist Dharma.

**Keywords:** The Buddhas of the Past, Lan Na Buddhist Art, Contemporary Arts

## ความสำคัญและที่มาของปัญหา

แนวคิดพระอดีตพุทธเจ้า หมายถึง คติในพระพุทธศาสนาเกี่ยวกับเรื่องพระพุทธเจ้าที่เสด็จมาตรัสรู้ก่อนพระศากยโคดมหรือพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบัน (ผาสุก ม.ป.ป., 81) ตามคติความเชื่อในพระพุทธศาสนาได้กล่าวถึงเรื่องราวของพระพุทธเจ้าที่อุบัติขึ้นในกาลก่อนและมีจำนวนมากมายที่เสด็จมาตรัสรู้ก่อนพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบัน ทั้งนี้ องค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้าและพระปัจเจกพุทธเจ้าที่เสด็จมาตรัสรู้ในแต่ละกัปนั้น มีจำนวนมากจนไม่อาจจะประมาณได้ เปรียบเหมือนกับจำนวนเม็ดทรายในมหาสมุทร หรือเรียกว่าคติความเชื่อเรื่องอนันตพุทธเจ้า (อรุณรัตน์ 2554, 91) ตามเนื้อหาจากพุทธประวัติของพระโคตมพุทธเจ้า ก่อนที่พระองค์จะเสด็จมาเสวยพระชาติเป็นเจ้าชายสิทธัตถะ จนกระทั่งเสด็จออกผนวชจนได้ตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าในภัทรกัปนี้ พระองค์เคยเสวยพระชาติเป็นพระโพธิสัตว์ร่วมยุคสมัยกับพระอดีตพุทธเจ้าทั้งหลายมาก่อน ปรากฏเนื้อหาในคัมภีร์พุทธวงศ์กล่าวว่าพระพุทธองค์ตรัสเล่าแก่พระสารีบุตร ที่ทูลถามถึงพุทธบารมีอันยิ่งใหญ่ที่ทรงได้บำเพ็ญมาในอดีตชาติ (สมชาติ 2529, 55) นอกจากนี้ ยังมีคติเรื่องพระอนาคตพุทธเจ้า หมายถึง พระพุทธเจ้าองค์ที่จะมาตรัสรู้ต่อไปภายภาคหน้า โดยเฉพาะอย่างยิ่งในภัทรกัปนี้ยังมีพระศรีอาริยเมตไตรยพุทธเจ้าจะเสด็จมาตรัสรู้เพื่อโปรดสัตว์ต่อจากพระโคตมพุทธเจ้าซึ่งเป็นพุทธเจ้าองค์ปัจจุบัน

แนวคิดพระอดีตพุทธเจ้า พระปัจจุบันพุทธเจ้า และพระอนาคตพุทธเจ้า ปรากฏทั้งในคติของพุทธศาสนามหายานและเถรวาท แต่มีความแตกต่างกันเรื่องจำนวนของพระอดีตพุทธเจ้า กล่าวคือ คติในฝ่ายมหายานถือว่ามีพระพุทธเจ้าในรูปสัมโภคกาย สถิตอยู่ในพุทธเกษตรต่างๆ ที่อยู่ห้อมล้อมสุขาวดีพุทธเกษตรของพระพุทธเจ้าอมิตาภะที่มีจำนวนมากมายจนไม่อาจนับได้ และมีพระพุทธเจ้าในรูปนิรมาณกายที่เคยเสด็จอุบัติมาแล้วก่อนหน้าพระศากยมุนีพุทธเจ้าที่จะเสด็จมาอุบัติต่อไปในกาลข้างหน้าจำนวนมากมายจนนับไม่ถ้วนเช่นเดียวกัน

ส่วนคติในฝ่ายเถรวาทก็ถือว่าพระพุทธเจ้าในอดีตมีจำนวนมากมายไม่แตกต่างจากคติมหายาน แต่มีเนื้อหาเกี่ยวกับพระอดีตพุทธเจ้าที่แตกต่างกัน กล่าวคือ มีพระอดีตพุทธเจ้าบางองค์เท่านั้นที่มีความสำคัญเป็นพิเศษ ซึ่งเกี่ยวข้องสัมพันธ์ในทางใดทางหนึ่งกับพระโคตมพุทธเจ้าองค์ปัจจุบัน อาทิ พระพุทธเจ้า 5 พระองค์ที่เสด็จมาอุบัติในภัทรกัปเดียวกัน ได้แก่ พระกกุสันโธ พระโกนาคม พระกัสสปะ พระโคตม และพระศรีอาริยะเมตไตรย (เสมอชัย 2539, 39) หรือพระอดีตพุทธเจ้า 24 พระองค์ เริ่มนับจากพระพุทธเจ้าทีปังกรในลำดับที่ 4 ในสารมัณฑกัปที่พระโพธิสัตว์ทรงได้รับพุทธพยากรณ์จากทุกพระองค์ว่าจะได้ตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าศากยมุนี และพระอดีตพุทธเจ้า 27 พระองค์ เริ่มนับจากพระพุทธเจ้าตัณหังกโร พระพุทธเจ้าเมธังกโร และพระพุทธเจ้าสรณังกโร ในสารมัณฑกัปที่พระโพธิสัตว์ทรงศึกษาในสำนักพระอดีตพุทธเจ้าทั้งสามองค์แรก แต่พระองค์มิได้รับพุทธพยากรณ์ว่าจะได้เสด็จมาตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า นำมารวมกับพระอดีตพุทธเจ้า 24 พระองค์ที่มีพุทธพยากรณ์ รวมเป็นพระอดีตพุทธเจ้า 27 พระองค์ เป็นต้น (สมชาติ 2529, 55)

คติเรื่องพระอดีตพุทธเจ้าเป็นแนวคิดที่เข้ามาพร้อมกับการเผยแพร่ศาสนาพุทธเถรวาทในภูมิภาคอุษาคเนย์แต่สมัยโบราณ ปรากฏหลักฐานในงานพุทธศิลป์รูปแบบต่างๆ เป็นจำนวนมาก เช่น พระมหาธาตุเจดีย์ชเวดากอง เมืองย่างกุ้ง วิหารอนันทเจดีย์ เมืองพุกาม พระพุทธรูป 84,000 องค์ที่วัดซิตตอง และพระพุทธรูป 90,000 องค์ที่วัดโกตอง เมืองมรัคอู รัฐยะไข่ วิหารเจดีย์วัดชเวนันแป เมืองยองชเว และพระเจ้า 5 พระองค์แห่งวัดพองดออู ในทะเลสาบอินเล เมืองตองยี ประเทศพม่า พระพุทธรูปในวัดสีสะเกด เมืองเวียงจันทน์ สัญลักษณ์รูปพระอดีตพุทธเจ้า ภายในสิมวัดแสนสุขาราม วัดศีลี และวัดใหม่สุวันนะพูมาราม เมืองหลวงพระบาง ในประเทศลาว ส่วนงานพุทธศิลป์ที่สะท้อนแนวคิดพระอดีตพุทธเจ้าในประเทศไทย ก็มีปรากฏอยู่ทั่วทุกภูมิภาคเช่นกัน เช่น จิตรกรรมเรื่องพระอดีตพุทธเจ้าที่ถ้ำศิลป์ จังหวัดยะลา ในคูหาปรางค์วัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดลพบุรี มีอายุราวปลายพุทธศตวรรษที่ 18 หรือต้นพุทธศตวรรษที่ 19 รวมทั้งจิตรกรรมที่วัดเจดีย์เจ็ดแถว เมืองศรีสัชนาลัย จังหวัดสุโขทัย บนผนังคูหาปรางค์ประธานวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดราชบุรี และในกรุปรางค์วัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เป็นต้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งงานพุทธศิลป์ในเขตวัฒนธรรมล้านนาหรือบริเวณภาคเหนือตอนบนของประเทศไทย ดินแดนแห่งพระพุทธศาสนาที่มีความเจริญรุ่งเรืองสืบเนื่องมาอย่างยาวนาน

อาณาจักรล้านนานั้นได้ชื่อว่าเป็นดินแดนที่อุดมไปด้วยมรดกทางศิลปวัฒนธรรม ล้วนแล้วแต่มีความงดงามที่แสดงออกถึงเอกลักษณ์เป็นของตนเอง การเผยแพร่พระพุทธศาสนาเข้ามาในแผ่นดินล้านนา ได้นำวิทยาการความรู้ต่างๆ ติดตามมาด้วย ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคมวัฒนธรรมหลายอย่าง (สุรพล 2542, 149) ปรากฏหลักฐานจากงานวรรณกรรมเกี่ยวกับเรื่องพระอดีตพุทธเจ้า พระปัจจุบันพุทธเจ้า และพระอนาคตพุทธเจ้า พระภิกษุที่เป็นปราชญ์ทางพุทธศาสนาได้รจนาคัมภีร์ต่างๆ ไว้เป็นจำนวนมาก เช่น ชินกาลมาลีปกรณ์ ตำนานมูลศาสนา พระเจ้าเลียบโลกฉบับล้านนา ซึ่งอิงเนื้อหาจากพระไตรปิฎกและคัมภีร์พุทธวงศ์เป็นหลัก อีกทั้งยังปรากฏในวรรณกรรมตำนานในท้องถิ่นล้านนา เช่น ตำนานแม่กาเผือก อานิสงส์ผางประทีป ตำนานเวียงกาหลงหรือตำนานดอยสิงคุตตระ เป็นต้น

ส่วนงานศิลปกรรมล้านนาที่เนื่องในพระพุทธศาสนาส่วนมากก็อาศัยเรื่องราวและสัญลักษณ์ที่เกิดจากการตีความเนื้อหาจากแนวคิดพระอดีตพุทธเจ้า นำมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานพุทธศิลป์แขนงต่างๆ ตัวอย่างเช่นงานสถาปัตยกรรมประเภทอุโบสถและวิหาร เช่น วิหารจัตุรมุข วัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน เจดีย์เหลี่ยม วัดกู่คำเวียงกุมกาม จังหวัดเชียงใหม่ วิหารพระเจ้าพันองค์ วัดปงสนุก จังหวัดลำปาง ส่วนในงานจิตรกรรม เช่น จิตรกรรมบนผนังกรุ เจดีย์วัดอุโมงค์

สำหรับงานจิตรกรรมปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังวิหารลายคำวัดพระสิงห์ จิตรกรรมฝาผนังวิหารวัดท่าข้าม และลายคำวิหารวัดปราสาท จังหวัดเชียงใหม่ จิตรกรรมฝาผนังวิหารวัดหนองบัว วิหารวัดพระธาตุช้างค้ำ จังหวัดน่าน ลายคำวิหารพระพุทธ วัดพระธาตุลำปางหลวง และวัดปงยางคก จังหวัดลำปาง ตลอดจนในงานพุทธศิลป์อื่นๆ เช่น พระบฏพระเจ้า 5 พระองค์ รอยพระพุทธบาทไม้ประดับมุก วัดพระสิงห์ จังหวัดเชียงใหม่ เป็นต้น

คุณค่าของงานพุทธศิลป์ล้านนาที่สะท้อนแนวคิดพระอดีตพุทธเจ้าก็คือสื่อศิลปะที่สร้างขึ้นด้วยพลังความศรัทธาในพระพุทธศาสนา นับเป็นวิธีการสร้างบุญกิริยาวัตถุเพื่อถวายเป็นพุทธบูชา ทั้งยังแสดงให้เห็นถึงจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ซึ่งมีความหมายอันเป็นนัยสำคัญบางประการที่สะท้อนถึงวัฒนธรรมวิธีคิดอันลุ่มลึก ด้วยการตีความหมายจากหลักธรรมในพระพุทธศาสนาถ่ายทอดผ่านภาพเล่าเรื่องและรูปสัญลักษณ์ มีรูปแบบงดงามเปี่ยมไปด้วยคุณค่าทางศิลปะอันเป็นผลิตผลทางด้านพุทธิปัญญาของชาวพุทธ (ศิลป์ 2545, 103)

อย่างไรก็ตาม การเร่งรัดพัฒนาประเทศทางด้านเศรษฐกิจ ด้วยการส่งเสริมธุรกิจการท่องเที่ยว ทำให้เกิดการสร้างวัฒนธรรมอย่างใหม่ โดยได้นำรูปแบบงานศิลปกรรมที่เนื่องในพุทธศาสนา มาจำหน่ายเป็นของที่ระลึกแก่นักท่องเที่ยวที่มาจากต่างวัฒนธรรม และใช้เป็นเครื่องประดับตกแต่งในอาคารสถานที่ ห้องจัดงานแสดงสินค้าต่างๆ รวมไปถึงการออกแบบตกแต่งโรงแรมด้วยพุทธสัญลักษณ์ เพื่อจำลองบรรยากาศอันศักดิ์สิทธิ์ให้เหมือนวัด เป็นค่านิยมใหม่ที่กำลังแพร่หลายอยู่ในสังคมไทย (สุวิภาและชัปนะ 2551, 11) ด้วยเข้าใจว่าเป็นเครื่องแสดงอัครฐานและความมีรสนิยมทางศิลปะ ทั้งนี้ คติการสร้างพระพุทธรูปตามประเพณีไทยดั้งเดิมยังดำรงอยู่ ชาวพุทธส่วนใหญ่มีความศรัทธาในการสร้างบุญกุศล เพื่อการสืบทอดพระพุทธศาสนาตามวัฒนธรรมอันดีงาม แต่เนื่องจากสภาพความเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วของสังคมและวัฒนธรรมในปัจจุบัน ประกอบกับความเชื่อของชาวพุทธที่มีต่อพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์ ส่งผลให้เกิดกระบวนการสร้างศรัทธาที่แปลกใหม่ อันเป็นรูปแบบพุทธพาณิชย์ คนไทยบางส่วนนิยมการเช่าบูชาพระพุทธรูปสำคัญ มีผู้จัดสร้างพระพุทธรูปองค์จำลอง พระพิมพ์ และพระเครื่องที่ทำเป็นรูปพระพุทธเจ้า แต่กลับใช้เพื่อจุดประสงค์ทางไสยศาสตร์ (ศรีศักร 2543, 117)

นอกจากนี้ ในมิติด้านการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะร่วมสมัยของไทย ซึ่งอยู่ภายใต้กระแสความเปลี่ยนแปลงทางสังคมเศรษฐกิจ แบบทุนนิยม บริโภคนิยม ศิลปินมีอิสระในการสร้างสรรค์อย่างมาก วิธีคิดและรูปแบบมุ่งเน้นการแสดงออกถึงเอกลักษณ์เฉพาะตน ส่งผลให้แนวทางการสร้างสรรค์งานศิลปะซึ่งมีรากเดิมผูกกับพระพุทธศาสนา และสถาบันพระมหากษัตริย์ตลอดมาเปลี่ยนแปลงไปจากในอดีต (เจตนา 2546, 305) งานศิลปะที่นำเสนอเอกลักษณ์ความเป็นไทย มักนิยมนำรูปแบบสัญลักษณ์จากแนวคิดพระอดีตพุทธเจ้ามาประยุกต์ใช้ในผลงานอยู่เสมอ ส่วนมากมักเป็นการลอกเลียนแบบจากงานพุทธศิลป์ในอดีตเท่านั้น ซึ่งเป็นเพียงการนำเสนอรูปแบบไทยด้วยเทคนิควิธีการแบบใหม่ แต่จุดมุ่งหมายและผลสัมฤทธิ์กลับห่างไกลจากความคิดความเชื่อและภูมิปัญญาอันลุ่มลึกของบรรพชนในอดีตที่มีรากฐานมาจากหลักธรรมในพุทธศาสนาเป็นสำคัญ

ด้วยเหตุนี้ การศึกษาวิจัยและสร้างสรรค์ศิลปกรรมเพื่อการอนุรักษ์และสืบสานวัฒนธรรมวิธีคิดของชาวพุทธ ตั้งอยู่บนฐานคิดว่าวัฒนธรรมไม่ใช่ภาพที่หยุดนิ่ง แต่เป็นภาพที่เคลื่อนไหว และวัฒนธรรมคือพลังความคิดสร้างสรรค์ (อานันท์ 2542, 21) ที่สามารถปรับตัวเข้ากับความเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วในสังคมปัจจุบันได้ ผลงานศิลปะร่วมสมัยที่สะท้อนถึงโลกทัศน์และความคิดความเชื่อของบรรพชน จะเป็นเครื่องมือที่มีประสิทธิภาพในการสร้างความภาคภูมิใจ ความมั่นใจในวัฒนธรรม และช่วยกระตุ้นให้ตระหนักในคุณค่าและความสำคัญ ก่อให้เกิดความรักและหวงแหนในมรดกทางศิลปวัฒนธรรม อันเป็นภูมิปัญญาของชาวพุทธในท้องถิ่น เพื่อสร้างความเข้มแข็งทางวัฒนธรรม ตลอดจนสามารถถ่ายทอดหรือผลิตซ้ำได้ตามบริบทของสังคมวัฒนธรรมไทยในปัจจุบัน

โครงการวิจัยเรื่อง “แนวคิดพระอดีตพุทธเจ้าในงานพุทธศิลป์ล้านนาเพื่อการสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัย” มีลักษณะเป็นงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ศิลปะ มีองค์ประกอบ 2 ส่วน ส่วนแรกเป็นการศึกษาแนวคิดพระอดีตพุทธเจ้าที่ปรากฏในงานพุทธศิลป์ล้านนา เพื่อให้ได้องค์ความรู้ ข้อเท็จจริงอย่างถ่องแท้ ส่วนที่ 2 เป็นการสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัย สังเคราะห์องค์ความรู้ที่ได้รับจากการศึกษาวิจัยเบื้องต้น นำมาใช้เป็นแรงบันดาลใจและแนวทางในการสร้างสรรค์ การวิจัยตามโครงการนี้จะทำให้ได้รับองค์ความรู้ที่เกี่ยวกับแนวคิดพระอดีตพุทธเจ้าที่แสดงออกในงานพุทธศิลป์ล้านนา ตลอดจนได้รับผลงานศิลปะร่วมสมัยที่สามารถสะท้อนอัตลักษณ์ของท้องถิ่น ประสานเชื่อมโยงองค์ความรู้จากงานพุทธศิลป์ล้านนากับการแสดงออกทางทัศนศิลป์ในปัจจุบัน เพื่อแสดงให้เห็นวัฒนธรรมวิธีคิด อันเป็นผลผลิตทางพุทธิปัญญาของชาวพุทธ ตลอดจนเป็นสื่อศิลปะที่สะท้อนคุณค่าและความหมายของหลักพุทธธรรม

## วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา คติความเชื่อ เกี่ยวกับแนวคิดพระอดีตพุทธเจ้าที่ปรากฏอยู่ในพระพุทธศาสนา

2. เพื่อศึกษาแนวคิด สัญลักษณ์ รูปแบบทางศิลปกรรม จากงานพุทธศิลป์ที่สะท้อนแนวคิดพระอดีตพุทธเจ้า ในเขตวัฒนธรรมล้านนาหรือภาคเหนือตอนบน

3. เพื่อสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัย ให้เป็นสื่อศิลปะที่สะท้อนคุณค่าและความหมายของหลักพุทธธรรม สังเคราะห์องค์ความรู้เกี่ยวกับแนวคิดพระอดีตพุทธเจ้าในงานพุทธศิลป์ล้านนานำมาเป็นแรงบันดาลใจและแนวทางในการสร้างสรรค์

## วิธีการศึกษา

ดำเนินการวิจัยโดยใช้วิธีวิจัยเชิงสร้างสรรค์ศิลปะ (Art Creative Research) กระบวนการแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ดังนี้

ส่วนที่ 1 การศึกษาแนวคิดพระอดีตพุทธเจ้าในงานพุทธศิลป์ล้านนา เพื่อให้ได้ความรู้เกี่ยวกับแนวคิด สัญลักษณ์และรูปแบบศิลปกรรม

ส่วนที่ 2 การสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัย สังเคราะห์ความรู้ที่ได้รับจากการศึกษาในส่วนที่ 1 มาเป็นแนวทางและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะร่วมสมัย ด้วยรูปแบบศิลปะแนวจัดวางและศิลปะสื่อผสม

## ผลการศึกษา

1. แนวคิดพระอดีตพุทธเจ้า คือ แนวคิดหลักที่ใช้เป็นปทัสถานในการสร้างงานพุทธศิลป์นับแต่อดีต ชี้ให้เห็นว่าพระธรรมเป็นอกาลิโก ดำรงคงอยู่อย่างไม่จำกัดกาลเวลา บุคคลผู้มีปัญญาทุกยุคทุกสมัยสามารถค้นพบได้ด้วยตนเอง การระลึกถึงพระอดีตพุทธเจ้ายังเป็นการส่งเสริมให้พุทธศาสนิกชนเกิดความเลื่อมใสศรัทธาในหลักธรรมคำสอนทางพุทธศาสนา

2. ผลงานพุทธศิลป์ล้านนาที่สะท้อนเนื้อหาเกี่ยวกับคติความเชื่อเรื่องพระอดีตพุทธเจ้า มีที่มาจากคัมภีร์พุทธศาสนาแบบเถรวาท เนื้อหาปรากฏอยู่ในพระไตรปิฎก อรรถกถา และวรรณกรรมพุทธศาสนาท้องถิ่น เช่น ชินกาลมาลีปกรณ์ ตำนานมูลศาสนา ตำนานพระเจ้าเลียบโลก สื่อความหมายถึงจำนวนพระพุทธเจ้าทั้ง 4 พระองค์ 24 พระองค์ 27 พระองค์ และพระอดีตพุทธเจ้าจำนวนมากจนไม่อาจนับได้ หรือที่เรียกว่าพระอนันตพุทธเจ้าล้วนแล้วแต่มีความเกี่ยวข้องอย่างสำคัญกับพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบัน สะท้อนความหมายผ่านรูปทรงสัญลักษณ์ในงานพุทธศิลป์แขนงต่างๆ ภายในพุทธสถานล้านนา ได้แก่ จิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม และงานประณีตศิลป์อื่นๆ เนื่องในพุทธศาสนา แสดงออกด้วยแนวคิด สัญลักษณ์ และรูปแบบศิลปกรรมที่มีลักษณะเป็นองค์รวม

3. การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะร่วมสมัย รูปแบบศิลปะแนวจัดวาง จำนวน 3 ชุด ตีความหมายจากแนวคิดสัญลักษณ์พระอดีตพุทธเจ้า 4 พระองค์ที่มาตรัสรู้ในภัทรกัป พระอดีตพุทธเจ้า 24 พระองค์ และพระอดีตพุทธเจ้าจำนวนมากไม่อาจประมาณนับได้ เรียกว่า พระอนันตพุทธเจ้า ประสานเชื่อมโยงองค์ความรู้จากการศึกษาวิจัย นำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์ เพื่อการสืบสานวัฒนธรรมวิธีคิดและความศรัทธาของชาวพุทธ ทั้งนี้ ผลสัมฤทธิ์ของการสร้างสรรค์ยังทำหน้าที่เป็นสื่อศิลปะที่สะท้อนความหมายอันลึกซึ้งของหลักธรรมในพระพุทธศาสนา

## ที่มาของแนวความคิดและแรงบันดาลใจ

จากการศึกษาคัมภีร์ทางพุทธศาสนาที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องพระอดีตพุทธเจ้า พระปัจจุบันพุทธเจ้า และพระอนาคตพุทธเจ้า ได้ระบุชื่อและเรียงลำดับการตรัสรู้ไว้ โดยมีรายละเอียด ดังนี้

1. รายพระนามพระอดีตพุทธเจ้า 24 พระองค์

1) พระทีปังกรพุทธเจ้า
2) พระโกทัญญพุทธเจ้า
3) พระมังคลพุทธเจ้า
4) พระสุมนพุทธเจ้า
5) พระเรวัตตพุทธเจ้า
6) พระโสภิตพุทธเจ้า
7) พระอโนมทัสสีพุทธเจ้า
8) พระปทุมพุทธเจ้า
9) พระนารทพุทธเจ้า
10) พระปทุมุตรพุทธเจ้า
11) พระสุเมธพุทธเจ้า
12) พระสุชาตพุทธเจ้า
13) พระปิยทัสสีพุทธเจ้า
14) พระอัตถทัสสีพุทธเจ้า

15) พระธรรมทัสสีพุทธเจ้า
16) พระสิทธัตถพุทธเจ้า
17) พระติสสพุทธเจ้า
18) พระปุสสพุทธเจ้า
19) พระวิปัสสีพุทธเจ้า
20) พระสิขีพุทธเจ้า
21) พระเวสสภูพุทธเจ้า
22) พระกกสันธพุทธเจ้า
23) พระโกนาคมนพุทธเจ้า
24) พระกัสสปพุทธเจ้า

2. รายพระนามพระอดีตพุทธเจ้า 27 พระองค์

1) พระตัณหังกรพุทธเจ้า
2) พระเมธังกรพุทธเจ้า
3) พระสรณังกรพุทธเจ้า
4) พระทีปังกรพุทธเจ้า
5) พระโกทัญญพุทธเจ้า
6) พระมังคลพุทธเจ้า
7) พระสุมนพุทธเจ้า
8) พระเรวัตตพุทธเจ้า
9) พระโสภิตพุทธเจ้า
10) พระอโนมทัสสีพุทธเจ้า
11) พระปทุมพุทธเจ้า
12) พระนารทพุทธเจ้า
13) พระปทุมุตรพุทธเจ้า
14) พระสุเมธพุทธเจ้า
15) พระสุชาตพุทธเจ้า
16) พระปิยทัสสีพุทธเจ้า
17) พระอัตถทัสสีพุทธเจ้า
18) พระธรรมทัสสีพุทธเจ้า
19) พระสิทธัตถพุทธเจ้า
20) พระติสสพุทธเจ้า
21) พระปุสสพุทธเจ้า
22) พระวิปัสสีพุทธเจ้า
23) พระสิขีพุทธเจ้า
24) พระเวสสภูพุทธเจ้า
25) พระกกสันธพุทธเจ้า
26) พระโกนาคมนพุทธเจ้า
27) พระกัสสปพุทธเจ้า

3. รายพระนามพระอนาคตพุทธเจ้า 10 พระองค์

1) พระศรีอาริยเมตไตรยพุทธเจ้า
2) พระรามพุทธเจ้า
3) พระธรรมราชาพุทธเจ้า
4) พระธรรมสามีพุทธเจ้า
5) พระนารทพุทธเจ้า
6) พระรังสีมุนีพุทธเจ้า
7) พระเทวเทพพุทธเจ้า
8) พระสีหพุทธเจ้า
9) พระติสสพุทธเจ้า
10) พระสุมงคลพุทธเจ้า

พระอดีตพุทธเจ้าที่ผ่านมาในแต่ละกัปอันนับจำนวนประมาณมิได้ ในจำนวนนั้นมี 4 องค์ที่เสด็จมาตรัสรู้ในสารมัณฑกัป มีพระอดีตพุทธเจ้าทีปังกโรบังเกิดเป็นองค์สุดท้ายของกัปนั้น และในครั้งนั้นพระศากยโคดมได้เสด็จเสวยพระชาติเป็นพระโพธิสัตว์ชื่อสุเมธ ได้บำเพ็ญเพียรในสำนักของพระอดีตพุทธเจ้าทีปังกโร ทอดตัวลงบนเปือกตม เพื่อให้พระอดีตพุทธเจ้าพุทธทีปังกโรกับพระสาวกขีณาสพสี่แสนเหยียบข้าม และได้รับพุทธทำนายว่าจะได้มาตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า จากนั้นเป็นต้นมาพระศากยโคดมได้เสวยพระชาติเป็นพระโพธิสัตว์ต่างๆ กัน เช่น เป็นพระมหากษัตริย์ทรงพระนามว่าวิชิตาวีในสมัยของพระอดีตพุทธเจ้าโกณฑัญโญ เสวยพระชาติเป็นพราหมณ์ชื่อสุรุจิ ในสมัยของพระอดีตพุทธเจ้ามังคโลเสวยพระชาติเป็นราชสีห์ในสมัยของอดีตพระพุทธเจ้าปทุม เป็นต้น

ในจำนวนของพระอดีตพุทธทั้ง 28 องค์นี้ ตั้งแต่องค์ที่ 25 ถึงองค์ที่ 28 รวม 4 องค์ เป็นพระพุทธเจ้าที่มีมาตรัสรู้ในภัทรกัปนี้ นอกนั้นเป็นพระพุทธเจ้าในกัปอดีตหลายกัปมาแล้ว ในแต่ละกัปจะมีจำนวนพระพุทธเจ้ามาอุบัติมากน้อยต่างกัน ถ้ากัปใดไม่มีพระพุทธเจ้ามาตรัสรู้ เรียกว่า “สูญกัป” การกำหนดชื่อกัปได้จำแนกตามจำนวนพระพุทธเจ้า ดังนี้

1. ถ้ามีพระพุทธเจ้ามาตรัสรู้ 1 องค์ เรียก สารกัป
2. ถ้ามีพระพุทธเจ้ามาตรัสรู้ 2 องค์ เรียก มัณฑกัป
3. ถ้ามีพระพุทธเจ้ามาตรัสรู้ 3 องค์ เรียก วรกัป
4. ถ้ามีพระพุทธเจ้ามาตรัสรู้ 4 องค์ เรียก สารมัณฑกัป
5. ถ้ามีพระพุทธเจ้ามาตรัสรู้ 5 องค์ เรียก ภัทรกัป

ช่วงระยะเวลาในปัจจุบันนี้ได้มาถึงช่วงเวลาที่พระสมณะโคดม (หรือโคตมะ) มาตรัสรู้ในโลกนี้แล้ว ในอนาคตจะมีพระพุทธเจ้ามาตรัสรู้อีกหนึ่งคือพระศรีอาริยะเมตไตรยจึงจะครบ 5 องค์ เรียกว่า ภัทรกัป ซึ่งแปลว่า กัปเจริญ (ญาณสังวร 2546, 134)

## แนวคิดสัญลักษณ์พระอดีตพุทธเจ้าในงานพุทธศิลป์ล้านนา

### 1. สัญลักษณ์พระพุทธเจ้า 4 พระองค์

หมายถึง พระพุทธเจ้า 4 พระองค์ในกัป (ยุค) ปัจจุบัน เรียกว่า “ภัทรกัป” พระพุทธเจ้าในยุคนี้ประกอบด้วย พระกกุสันธพุทธเจ้า พระโกนาคมนพุทธเจ้า พระกัสสปพุทธเจ้า และพระโคตมพุทธเจ้า งานพุทธศิลป์ล้านนาที่สะท้อนแนวคิดสัญลักษณ์พระพุทธเจ้า 4 พระองค์ เช่น รอยพระพุทธบาท วัดพระสิงห์ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ พระพุทธรูป วิหารพระเจ้าพันองค์ วัดปงสนุก อำเภอเมือง จังหวัดลำปาง พระพุทธรูป วิหารและอุโบสถจตุรมุข วัดภูมินทร์ อำเภอเมือง จังหวัดน่าน พระพุทธรูป วิหารลายคำ วัดพระสิงห์ อำเภอเมือง จังหวัด

เชียงใหม่ พระพุทธรูป วิหารวัดปราสาท อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ พระพุทธรูป ซุ้มจระนำ อำเภอเมือง เจดีย์วัดเชียงมั่น จังหวัดเชียงใหม่ พระพุทธรูป ซุ้มจระนำ อำเภอเมือง เจดีย์วัดเจดีย์หลวง จังหวัดเชียงใหม่ พระพุทธรูป ซุ้มจระนำ อำเภอเมือง เจดีย์วัดป่าเป้า จังหวัดเชียงใหม่ และพระพุทธรูป ซุ้มจระนำ อำเภอเมือง เจดีย์วัดป่าสัก จังหวัดเชียงราย

**2. สัญลักษณ์พระพุทธเจ้า 5 พระองค์**

มีความหมายเช่นเดียวกันกับกลุ่มที่มีพระพุทธเจ้า 4 องค์ ประกอบด้วย พระกกุสันธพุทธเจ้า พระโกนาคมนพุทธเจ้า พระกัสสปพุทธเจ้า และพระโคตมพุทธเจ้า และเพิ่มพระศรีอาริยเมตไตรยพุทธเจ้า ผู้เป็นพระอนาคตพุทธเจ้าเข้าไว้ด้วย งานพุทธศิลป์ล้านนาที่สะท้อนแนวคิดสัญลักษณ์พระพุทธเจ้า 5 พระองค์ เช่น พระบฏพุทธประวัติ ตอน พระพุทธเจ้าเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ตอนบนเขียนภาพพระพุทธเจ้า 5 พระองค์ จิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารลายคำวัดพระสิงห์ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ แสดงภาพพระพุทธเจ้า 5 พระองค์ บนฝาผนังทิศเหนือด้านในวิหารติดกับฐานชุกชี จิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารวัดท่าข้าม อำเภอแม่แตง จังหวัดเชียงใหม่ แสดงภาพเล่าเรื่องตำนานแม่กาเผือก พระพุทธรูปภายในวิหารวัดพระธาตุแช่แห้ง อำเภอเมือง จังหวัดน่าน แสดงสัญลักษณ์พระพุทธเจ้า 5 พระองค์ด้วยจำนวนพระพุทธรูปที่ประดิษฐานอยู่บนฐานชุกชี ด้านในของวิหาร

**3. สัญลักษณ์พระพุทธเจ้า 24 พระองค์**

หมายถึง พระอดีตพุทธเจ้า 24 พระองค์ที่ทรงมีพุทธทำนายว่าพระโพธิสัตว์จะตรัสรู้เป็นพระโคตมพุทธเจ้า เริ่มตั้งแต่พระทีปังกรพุทธเจ้าเรียงลำดับจนถึงพระกัสสปพุทธเจ้า บางครั้งอาจเพิ่มพระโคตมพุทธเจ้าเข้าไปในกลุ่มด้วย จึงทำให้มีพระพุทธเจ้า 25 องค์ งานพุทธศิลป์ล้านนาที่สะท้อนแนวคิดสัญลักษณ์พระพุทธเจ้า 24 พระองค์ เช่น จิตรกรรมฝาผนังและบนแผงคอสอง ภายในวิหารวัดหนองบัว อำเภอท่าวังผา จังหวัดน่าน ลายคำ ภายในวิหารพระพุทธ วัดพระธาตุลำปางหลวง อำเภอเกาะคา จังหวัดลำปาง

**4. สัญลักษณ์พระพุทธเจ้า 27 พระองค์**

มีความหมายเช่นเดียวกับกลุ่มที่มีพระพุทธเจ้า 25 องค์ หากแต่ได้เพิ่มพระอดีตพุทธเจ้า 3 พระองค์แรกที่ไม่ได้มีพุทธทำนายว่าพระโพธิสัตว์จะตรัสรู้เป็นพระโคตมพุทธเจ้าเข้าไปด้วย ได้แก่ พระตัณหังกรพุทธเจ้า พระเมธังกรพุทธเจ้า และพระสรณังกรพุทธเจ้า ทำให้พระพุทธรูปกลุ่มนี้ประกอบด้วยพระอดีตพุทธเจ้า 27 พระองค์ งานพุทธศิลป์ล้านนาที่สะท้อนแนวคิดสัญลักษณ์พระพุทธเจ้า 27 พระองค์ เช่น ลายคำภายในวิหารวัดปงยางคก อำเภอห้างฉัตร จังหวัดลำปาง และลายคำภายในวิหารวัดเวียง อำเภอเถิน จังหวัดลำปาง

**5. สัญลักษณ์พระพุทธเจ้า 28 พระองค์**

มีความหมายเช่นเดียวกับกลุ่มที่มีพระพุทธเจ้า 25 องค์ หากแต่ได้เพิ่มพระอดีตพุทธเจ้า 3 พระองค์แรกที่ไม่ได้มีพุทธทำนายว่าพระโพธิสัตว์จะตรัสรู้เป็นพระโคตมพุทธเจ้าเข้าไปด้วย ทำให้พระพุทธรูปกลุ่มนี้ประกอบด้วยพระอดีตพุทธเจ้า 27 พระองค์และพระปัจจุบันพุทธเจ้า 1 พระองค์ งานพุทธศิลป์ล้านนาที่สะท้อนแนวคิดสัญลักษณ์พระพุทธเจ้า 28 พระองค์ เช่น จิตรกรรมฝาผนัง เจดีย์วัดอุโมงค์ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ ลายคำวัดคะตึกเชียงมั่น จังหวัดลำปาง และพระพิมพ์ซาวแปด กรุวัดมหาวัน จังหวัดลำพูน

**6. สัญลักษณ์พระอนันตพุทธเจ้า**

กลุ่มที่มีพระพุทธเจ้ามากกว่า 28 องค์ หมายถึง จำนวนที่นับไม่ถ้วน อาจหมายถึงพระพุทธเจ้าจำนวนมากที่ตรัสรู้มาแล้วในอดีต ปัจจุบัน และจะตรัสรู้ต่อไปในอนาคตอย่างมากมายนับไม่ถ้วน อุปมา “ดังเม็ดทราย” ในแม่น้ำคงคา หรือเรียกว่าคติเรื่องพระอนันตพุทธเจ้า งานพุทธศิลป์ล้านนาที่สะท้อนแนวคิดสัญลักษณ์พระอนันตพุทธเจ้า เช่น จิตรกรรมฝาผนัง วิหารวัดช้างค้ำ อำเภอเมือง จังหวัดน่าน จิตรกรรมบนคอสอง วิหารวัดไหล่หิน อำเภอเกาะคา จังหวัดลำปาง ลายคำ วิหารวัดปราสาท อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ แผงพระพิมพ์ วัดพระสิงห์ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ แผงพระพิมพ์ วัดผ้าขาว อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ แผงพระพิมพ์ วัดทุงยูง อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ แผงพระพิมพ์ วัดดอกเอื้อง อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ พระแผง วิหารวัดหางดง อำเภอหางดง จังหวัดเชียงใหม่ พระแผง วิหารวัดต้นเกว๋น อำเภอหางดง จังหวัดเชียงใหม่ พระแผง วิหารพระเจ้าพันองค์ วัดปงสนุก อำเภอเมือง จังหวัดลำปาง พระพุทธรูป ซุ้มจระนำ เจดีย์เหลี่ยม วัดกู่คำ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ พระพุทธรูป ซุ้มจระนำ เจดีย์วัดตะโปตาราม (ร่ำเปิง) อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ พระพุทธรูป ซุ้มจระนำ เจดีย์วัดกู่เต้า อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ และพระพุทธรูป ซุ้มจระนำ เจดีย์กู่กุด วัดจามเทวี อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน

**ภาพที่ 1** สัญลักษณ์พระพุทธเจ้า 4 พระองค์ในภัทรกัป วิหารและอุโบสถจัตุรมุข วัดภูมินทร์ อำเภอเมือง จังหวัดน่าน
(© Chalongdej Kupanumat 2011)

**ภาพที่ 2** สัญลักษณ์พระอดีตพุทธเจ้า 24 พระองค์
จิตรกรรมฝาผนังและแผงคอสอง วิหารวัดหนองบัว อำเภอท่าวังผา จังหวัดน่าน (© Chalongdej Kupanumat 2011)

**ภาพที่ 3** สัญลักษณ์พระพุทธเจ้า
4 พระองค์ รอยพระพุทธบาท
วัดพระสิงห์ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่
(© Prathom Puapansakun 2009)

**ภาพที่ 4** พระบฏ พระพุทธเจ้าเสด็จโปรด
พุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ตอนบน
เขียนภาพพระพุทธเจ้า 5 พระองค์
(© Chalongdej Kupanumat 2011)

**ภาพที่ 5** สัญลักษณ์พระอนันตพุทธเจ้า จิตรกรรมฝาผนัง วิหารวัดช้างค้ำ อำเภอเมือง จังหวัดน่าน
(© Chalongdej Kupanumat 2011)

**ภาพที่ 6** สัญลักษณ์พระอนันตพุทธเจ้า พระแผง วิหารพระเจ้าพันองค์ วัดปงสนุก อำเภอเมือง จังหวัดลำปาง
(© Chalongdej Kupanumat 2011)

**ภาพที่ 7** สัญลักษณ์พระอดีตพุทธเจ้า 5 พระองค์
จิตรกรรมฝาผนังเรื่องแม่กาเผือก วิหารวัดท่าข้าม อำเภอแม่แตง จังหวัดเชียงใหม่
(© Chalongdej Kupanumat 2011)

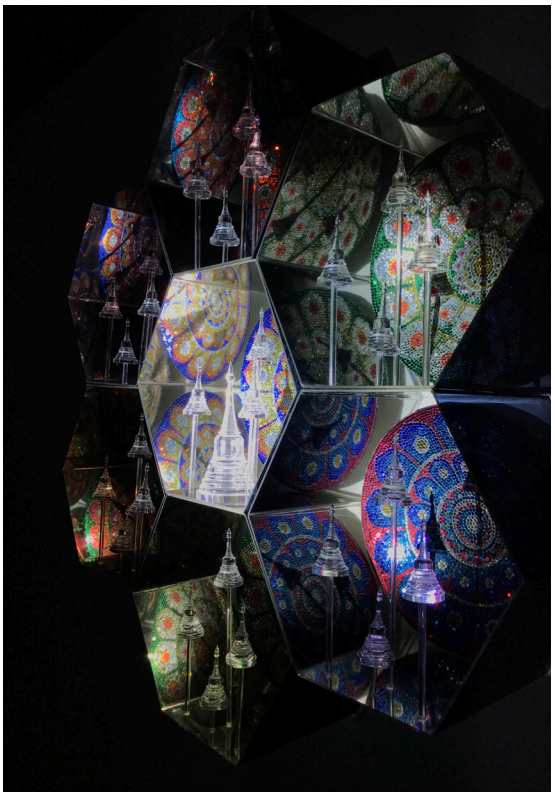
**ภาพที่ 8** สัญลักษณ์พระอดีตพุทธเจ้า 27 พระองค์ ลายคำ วิหารวัดปงยางคก อำเภอห้างฉัตร จังหวัดลำปาง
(© Chalongdej Kupanumat 2011)

**ภาพที่ 9** สัญลักษณ์พระอนันตพุทธเจ้า พระพุทธรูปในซุ้มจระนำ เจดีย์เหลี่ยมวัดกู่คำ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่
(© Chalongdej Kupanumat 2011)

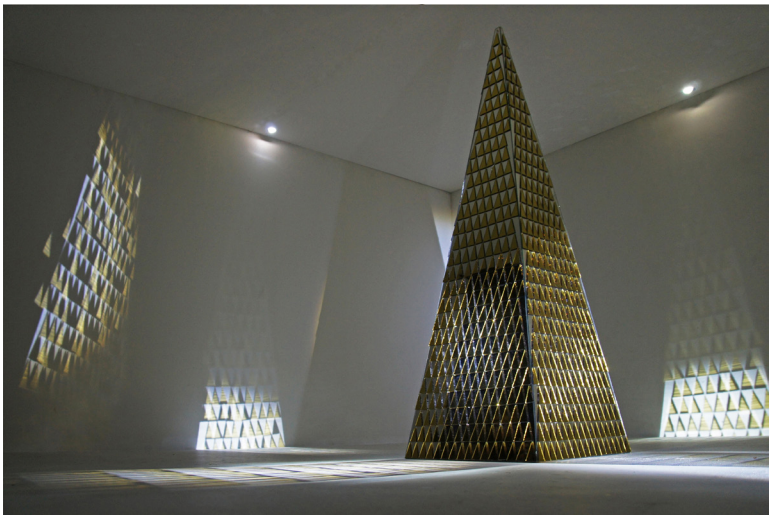
## แนวความคิด (Concept)

ต้องการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะไทยร่วมสมัยที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากแนวคิดพระอดีตพุทธเจ้า เพื่อสื่อความหมายถึงจำนวนพระพุทธเจ้าทั้ง 4 พระองค์ 24 พระองค์ 27 พระองค์ และพระอดีตพุทธเจ้าจำนวนมากจนไม่อาจนับได้ มีความเกี่ยวข้องอย่างสำคัญกับพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบัน ตลอดจนการเลือกสรรแนวคิดเชิงสัญลักษณ์ที่ได้รับจากการศึกษาวิจัย ได้แก่ แนวคิดจากพุทธธรรม แนวคิดคติจักรวาลวิทยาพุทธศาสนา แนวคิดมหาบุรุษ สัญลักษณ์ดอกบัว สัญลักษณ์รอยพระพุทธบาท สัญลักษณ์พระฉัพพรรณรังสี นำมาเป็นแรงบันดาลใจและแนวทางในการสร้างสรรค์ ด้วยรูปแบบศิลปะแนวจัดวางที่มีลักษณะเฉพาะตน จำนวน 3 ชุด เพื่อเป็นสื่อศิลปะที่สะท้อนถึงวัฒนธรรมวิธีคิดและภูมิปัญญา อันมีบ่อเกิดมาจากพลังความศรัทธาในพระพุทธศาสนาเป็นสำคัญ

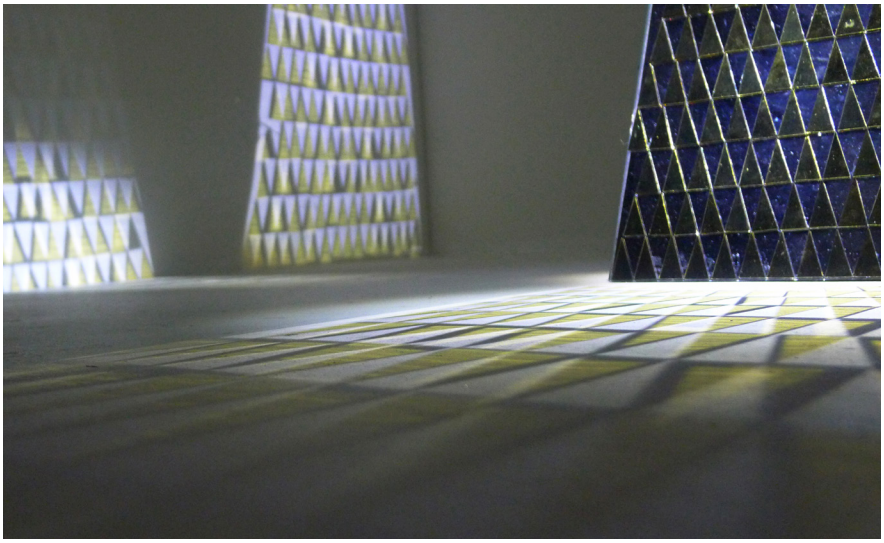
## การสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัย



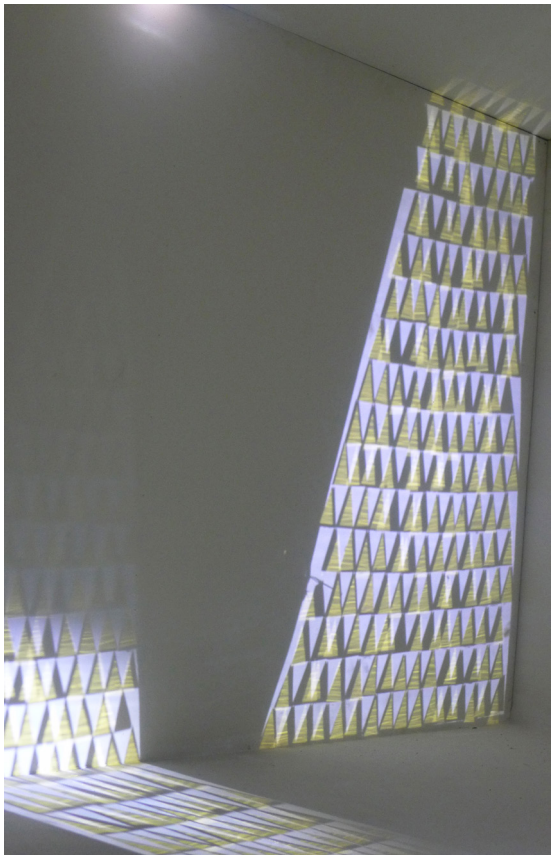
**ภาพที่ 10** ฉลองเดช คูภานุมาต “Past Buddhas I” 2560 ศิลปะแนวจัดวาง ขนาดปรับเปลี่ยนตามพื้นที่
(© Chalongdej Kupanumat 2017)



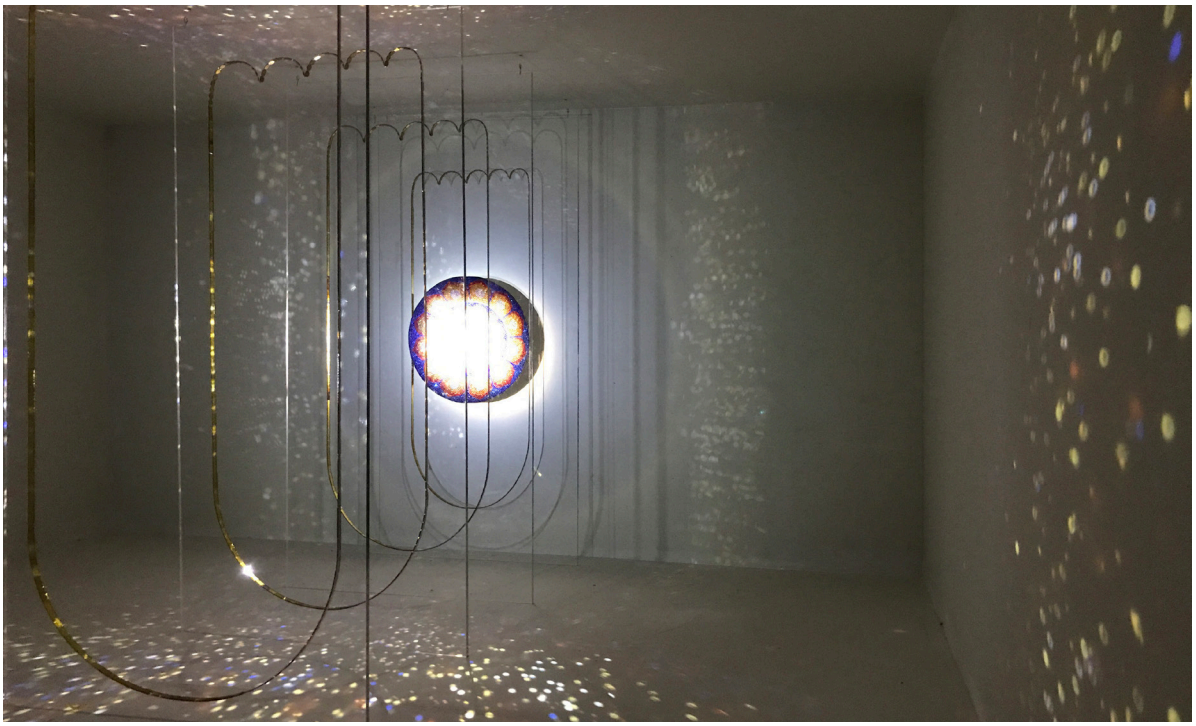
**ภาพที่ 11** ฉลองเดช คูภานุมาต “Past Buddhas I” 2560 ศิลปะแนวจัดวาง ขนาดปรับเปลี่ยนตามพื้นที่
(© Chalongdej Kupanumat 2017)



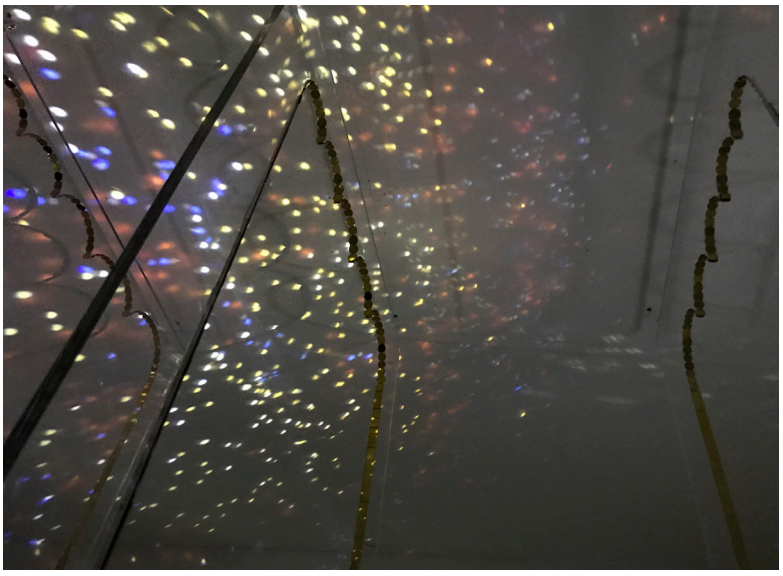
**ภาพที่ 12** รายละเอียดผลงาน “Past Buddhas II” (© Chalongdej Kupanumat 2017)



**ภาพที่ 13** รายละเอียดผลงาน “Past Buddhas II” (© Chalongdej Kupanumat 2017)



**ภาพที่ 14** ฉลองเดช คูภานุมาต “Past Buddhas III” 2560 ศิลปะแนวจัดวาง ขนาด ปรับเปลี่ยนตามพื้นที่
(© Chalongdej Kupanumat 2017)



**ภาพที่ 15** รายละเอียดผลงาน “Past Buddhas III”
(© Chalongdej Kupanumat 2017)

**ภาพที่ 16** รายละเอียดผลงาน
“Past Buddhas III”
(© Chalongdej Kupanumat 2017)

## การวิเคราะห์ความหมายเชิงสัญลักษณ์ในผลงานสร้างสรรค์

### ผลงานชิ้นที่ 1: Past Buddhas I และความหมายเชิงสัญลักษณ์

**ภาพที่ 17** ภาพร่างผลงาน “Past Buddhas I” (© Chalongdej Kupanumat 2017)

**1. รูปทรงจานโค้งพาราโบลา (Parabolic dish cooker)** วางบนกระจกรูปทรงกลม หงายด้านเว้าขึ้น ภายในติดกระจกสี 6 สี ได้แก่ สีแดง สีส้ม สีเหลือง สีคราม สีขาว และสีเลื่อมพราย ประกอบกันเป็นรูปสัญลักษณ์ดอกบัว หมายถึง พระสัมมาสัมพุทธเจ้าซึ่งเป็นศูนย์กลางของจักรวาล

**2. แสงสีที่สะท้อนออกจากกระจกสี** หมายถึง พระฉัพพรรณรังสี อันเป็นเครื่องหมายของปัญญาและอำนาจ เมื่อรวมเข้าด้วยกันแล้วแผ่รังสีออก สิ่งนั้นย่อมเป็นสิ่งความประเสริฐ สูงสุดในทางพระพุทธศาสนา

**3. รูปทรงหกเหลี่ยม** หมายถึง อายตนะ คือ สิ่งที่เป็นสื่อสำหรับติดต่อกัน ทำให้เกิดความรู้สึกขึ้น แบ่งเป็น 2 ส่วน คือ

3.1 ด้านในของรูปทรงหกเหลี่ยม หมายถึง อายตนะภายใน 6 อินทรีย์ 6 ได้แก่ ตา หู จมูก ลิ้น กาย ใจ

3.2 ด้านนอกของรูปทรงหกเหลี่ยม หมายถึงอายตนะภายนอก 6 หรือ อารมณ์ 6 ได้แก่ รูป เสียง กลิ่น รส โผฏฐัพพะ ธรรมารมณ์

**4. การสะท้อนกลับไปมาของรูปทรงดอกบัวภายในกล่องรูปทรงทรงหกเหลี่ยม** หมายถึง พระพุทธเจ้าจำนวนมากหรือพระอนันตพุทธเจ้าที่ตรัสรู้มาแล้วในอดีต ปัจจุบัน และจะตรัสรู้ต่อไปในอนาคตอย่างมากมายนับไม่ถ้วน อุปมา “ดังเม็ดทราย” ในแม่น้ำคงคา

**5. รูปทรงเจดีย์แก้วใสที่อยู่ภายในรูปทรงหกเหลี่ยม จำนวน 28 องค์** หมายถึง สัญลักษณ์พระพุทธเจ้าทั้งอดีตและปัจจุบันรวม 28 พระองค์ ได้แก่

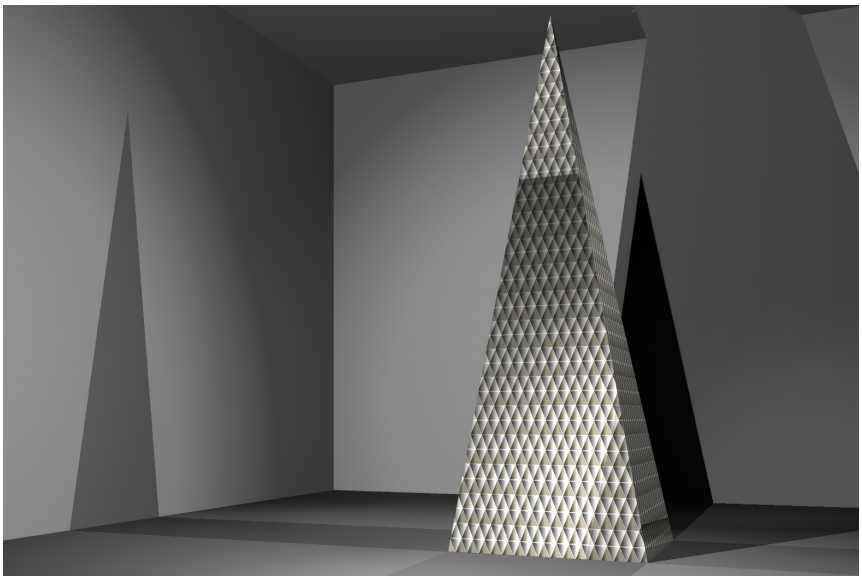
5.1 พระพุทธเจ้า 24 พระองค์ หมายถึง พระอดีตพุทธเจ้า 24 พระองค์ ที่ทรงมีพุทธทำนายว่าพระโพธิสัตว์จะตรัสรู้เป็นพระโคตมพุทธเจ้า

5.2 พระพุทธเจ้า 27 พระองค์ มีความหมายเช่นเดียวกับกลุ่มที่มีพระพุทธรูป 24 องค์ หากแต่ได้เพิ่มพระอดีตพุทธเจ้า 3 พระองค์แรกที่ไม่ได้มีพุทธทำนายว่าพระโพธิสัตว์จะตรัสรู้เป็นพระโคตมพุทธเจ้าเข้าไปด้วย ทำให้พระพุทธรูปกลุ่มนี้ประกอบด้วยพระอดีตพุทธเจ้า 27 พระองค์

5.3 พระพุทธเจ้า 28 พระองค์ มีความหมายเช่นเดียวกับกลุ่มที่มีพระพุทธรูป 24 องค์ หากแต่ได้เพิ่มพระอดีตพุทธเจ้า 3 พระองค์แรกที่ไม่ได้มีพุทธทำนายว่าพระโพธิสัตว์จะตรัสรู้เป็นพระโคตมพุทธเจ้าเข้าไปด้วย ทำให้พระพุทธรูปกลุ่มนี้ประกอบด้วยพระอดีตพุทธเจ้า 27 พระองค์ และพระปัจจุบันพุทธเจ้า 1 พระองค์

**ผลงานชิ้นที่ 2: Past Buddhas II และความหมายเชิงสัญลักษณ์**

**1. รูปทรงพีระมิดทรงสูง** ผิวนอกทั้งสี่ด้านเป็นกระจกเงาทั้งสี่ด้าน ได้รับแรงบันดาลใจมาจากรูปทรงของพระธาตุเจดีย์สถาปัตยกรรมล้านนาแบบหริภุญชัย เช่น เจดีย์กู่กุด วัดจามเทวี จังหวัดลำพูน และเจดีย์เหลี่ยมวัดกู่คำ จังหวัดเชียงใหม่ เป็นต้น



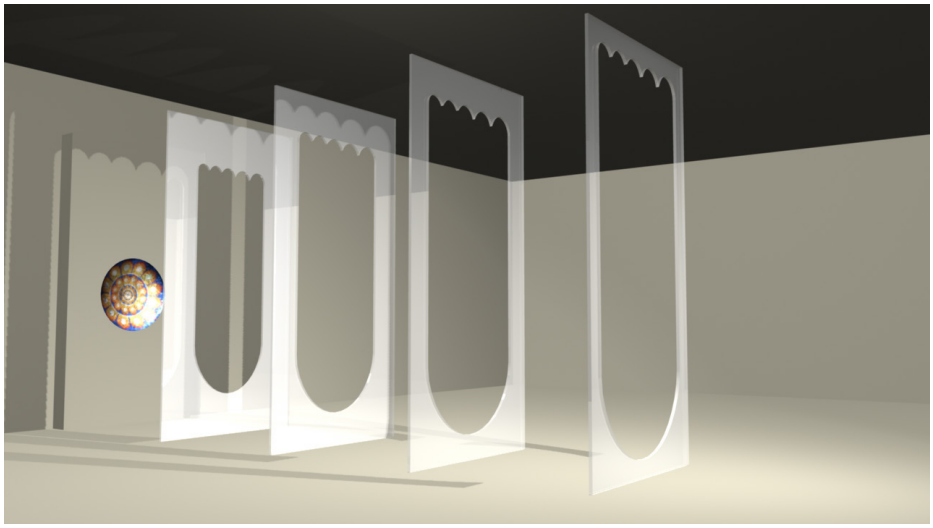
**ภาพที่ 18** ภาพร่างผลงาน “Past Buddhas II” (© Chalongdej Kupanumat 2017)

**2. กระจกเงาสีเหลืองทองตัดเป็นรูปทรงสามเหลี่ยม** ติดเรียงเป็นแถวจนเต็มพื้นที่กระจกเงาทั้งสี่ด้านของรูปทรงพีระมิดทรงสูง (ข้อ 1) ได้รับแรงบันดาลใจมาจากพระแผงพุทธศิลป์ล้านนา เป็นสัญลักษณ์ของพระอดีตพุทธเจ้า

**3. แสงสะท้อนรูปทรงสามเหลี่ยมเรียงซ้อนกัน** เป็นแถวที่เกิดจากกระจกเงาและกระจกสีบนพื้นและผนังห้องจัดแสดงผลงาน หมายถึง สัญลักษณ์พระอดีตพุทธเจ้า พระปัจจุบันพุทธเจ้า และพระอนาคตพุทธเจ้า มีจำนวนมากจนไม่อาจประมาณนับได้ หรือที่เรียกว่าสัญลักษณ์พระอนันตพุทธเจ้า

**ผลงานชิ้นที่ 3: Past Buddhas III และความหมายเชิงสัญลักษณ์**

**1. แผ่นอะคริลิกใสรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าวางทับซ้อนกัน** ตัดฉลุเป็นรูปสัญลักษณ์รอยพระพุทธบาท 4 รอย หมายถึง รอยพระพุทธบาทของพระพุทธเจ้า 4 พระองค์ ที่ได้ตรัสรู้แล้วในภัทรกัป ได้แก่ พระพุทธเจ้ากุกสันโธ พระพุทธเจ้าโกนาคมนะ พระพุทธเจ้ากัสสปะ และพระพุทธเจ้าโคตมะ ทั้งนี้ พระพุทธเจ้าจะประกอบด้วยมหาปุริสลักษณะเหมือนกันทุกพระองค์



**ภาพที่ 19** ภาพร่างผลงาน “Past Buddhas III” (© Chalongdej Kupanumat 2017)

**2. ขนาดของรอยพระพุทธบาทต่างกัน** เนื่องมาจากขนาดและส่วนสูงของพระวรกายของพระพุทธเจ้าแต่ละองค์ที่แตกต่างกัน เรียงตามลำดับได้ ดังนี้ พระกกุสันโธสูง 40 ศอก พระโกนาคมนะสูง 30 ศอก พระกัสสปะสูง 20 ศอก และพระโคตมะสูง 18 ศอก

**3. รูปทรงจานโค้งพาราโบลา (Parabolic dish cooker)** รูปทรงสัญลักษณ์ดอกบัว ติดบนผนังห้องจัดแสดงภายในติดกระจกสี 6 สี ได้แก่ สีแดง สีส้ม สีเหลือง สีคราม สีขาว และสีเลื่อมพราย ประกอบกันเป็นรูปสัญลักษณ์ดอกบัว หมายถึง พระสัมมาสัมพุทธเจ้าซึ่งเป็นศูนย์กลางของจักรวาล

**4. การติดตั้งรูปทรงจานโค้งสัญลักษณ์ดอกบัว** ด้านหลังของจานติดกับผนังทิศใต้ ให้รูปทรงดอกบัวด้านหน้าหันไปทางทิศเหนือของห้องจัดแสดงผลงาน เป็นสัญลักษณ์ หมายถึง โลกอุดรหรือโลกุตระ

**5. แสงสีที่สะท้อนออกจากกระจกสี** หมายถึง พระฉัพพรรณรังสี เป็นเครื่องหมายของปัญญาและอำนาจ เมื่อรวมเข้าด้วยกันแล้วแผ่รังสีออก สิ่งนั้นย่อมเป็นสิ่งความประเสริฐสูงสุดในพระพุทธศาสนา

## สรุปผลการสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัยในครั้งนี้ ได้รับแรงบันดาลใจมาจากการสังเคราะห์องค์ความรู้เกี่ยวกับแนวคิดพระอดีตพุทธเจ้าที่ปรากฏอยู่ในงานพุทธศิลป์ล้านนา ประกอบด้วยผลงานทั้งหมด 3 ชุด วัสดุที่ใช้สร้างสรรค์ประกอบไปด้วย แก้ว กระจก และอะคริลิกใส การศึกษาในเบื้องต้นพบว่าคติความเชื่อของชาวพุทธในล้านนาจัดให้ “แก้ว” เป็นวัสดุสำคัญที่สะท้อนความหมายเชิงสัญลักษณ์ทางพุทธศาสนา ดังปรากฏหลักฐานในภาษาและวัฒนธรรมของล้านนา เช่น เนื้อหาในวรรณกรรมพุทธศาสนา คำว่า “แก้ว 3 ประการ” หมายถึง พระรัตนตรัย คือ สิ่งประเสริฐสูงสุด (พระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์) และคำว่า เวียงแก้ว หมายถึง พระนิพพาน ตลอดจนคติการสร้างและสักการบูชาพระพุทธรูปที่สร้างด้วยแก้วมณี เช่น พระแก้วมรกต พระแก้วดอนเต้า และพระแก้วขาว เป็นต้น

โครงสร้างรูปทรงของผลงานสร้างสรรค์ทั้ง 3 ชุด เกิดจากการนำวัสดุต่างๆ มาประกอบกันเป็นรูปทรงเรขาคณิต (Geometric Form) แบบ 2 มิติ และ 3 มิติ ทั้งรูปทรงที่สร้างจากวัสดุและรูปทรงที่เกิดจากแสงที่สะท้อนไปตกกระทบบนระนาบของเพดาน ผนัง และพื้นห้องจัดแสดง ได้แก่ รูปทรงพีระมิด วงกลม สามเหลี่ยม สี่เหลี่ยม หกเหลี่ยม และจานโค้งพาราโบลา รูปทรงทั้งหมดมีที่มาจากการตัดทอนรูปทรงสัญลักษณ์ในงานพุทธศิลป์ล้านนาให้เรียบง่ายและใช้จังหวะการซ้ำที่เป็นระเบียบ เพื่อให้ผลทางความรู้สึกอันสงบนิ่งแต่มีพลัง ทั้งยังคงรักษาความหมายและคุณค่าทางสุนทรียภาพของงานพุทธศิลป์แบบดั้งเดิมเอาไว้ เช่น รูปทรงของเจดีย์ พระพุทธรูป ดอกบัว และรอยพระพุทธบาท เป็นต้น นอกจากนี้ แสงสีที่สะท้อนจากกระจกสีที่ประกอบกันเป็นรูปทรงสัญลักษณ์ ยังก่อให้เกิดรูปทรงอิสระ (Free Form) ของแสง ที่ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว เปลี่ยนแปลง ดูเสมือนว่าจะขัดแย้งกับรูปทรงเรขาคณิต แต่ทั้งนี้การทำงานของแสงสีและน้ำหนักอ่อนแก่ของแสงและเงากลับมีส่วนช่วยเป็นตัวประสานทำให้เกิดความกลมกลืนและสร้างเอกภาพให้กับผลงานโดยรวมได้เป็นอย่างดี

การจัดวางรูปทรงต่างๆ ในพื้นที่ห้องจัดแสดง และรูปทรงที่เกิดจากแสงสีซึ่งสะท้อนและหักเหไปปรากฏในระนาบพื้นที่ว่าง และคนผู้ที่เข้ามาชมผลงาน ตลอดจนการกำหนดทิศทางของแหล่งกำเนิดแสง ทิศทางการสะท้อนและหักเหของแสงนั้น ยังเป็นการสร้างปฏิสัมพันธ์ระหว่างผลงาน พื้นที่ และผู้ชม ให้เกิดความสัมพันธ์กันอย่างเป็นองค์รวม เพื่อเป็นการสื่อความหมายตามแนวความคิดเป็นสำคัญ

เทคนิคการใช้แสงจากไฟฟอลโล (Follow Light) และไฟบีม (Beam) ที่ใช้หลอดไฟแบบ LED มีปริมาณความเข้มข้นของแสง (Light Intensity) สูงมาก นำมาใช้ส่องแสงให้เป็นลำไปยังรูปทรงที่ประกอบขึ้นด้วยวัสดุ

ต่างๆ ที่มีคุณสมบัติสะท้อนแสงและโปร่งใส ได้แก่ กระจกเงา กระจกสี กระจกใส และอะคริลิกใส เพื่อทำให้เกิดการสะท้อนของแสงส่งผลให้เกิดเป็นรูปทรงและมีการหักเหไปในทิศทางต่างๆ ที่กำหนดไว้ ทั้งนี้ แสงสีทั้ง 6 สี ที่ใช้สะท้อนจากกระจกสีในผลงานก็คือ สัญลักษณ์ของพระฉัพพรรณรังสี อันมีที่มาจากการตีความหมายหลักธรรมทางพุทธศาสนา หมายถึง พระธรรมคุณ 6 (พระธรรมปิฎก 2543, 264-265) ได้แก่

1. *สฺวากฺขาโต ภควตา ธมฺโม* (พระธรรมอันพระผู้มีพระภาคเจ้าตรัสดีแล้ว คือ ตรัสไว้เป็นความจริงแท้ อีกทั้งงามในเบื้องต้น งามในท่ามกลาง งามในที่สุด พร้อมทั้งอรรถพร้อมทั้งพยัญชนะ ประกาศหลักการครองชีวิตอันประเสริฐบริสุทธิ์ บริบูรณ์สิ้นเชิง)

2. *สนฺทิฏฐิโก* (อันผู้ปฏิบัติจะพึงเห็นชัดด้วยตนเอง คือ ผู้ใดปฏิบัติ ผู้ใดบรรลุ ผู้นั้นย่อมเห็นประจักษ์ด้วยตนเอง ไม่ต้องเชื่อตามคำของผู้อื่น ผู้ใดไม่ปฏิบัติ ไม่บรรลุ ผู้อื่นจะบอกก็เห็นไม่ได้)

3. *อกาลิโก* (ไม่ประกอบด้วยกาล คือ ไม่ขึ้นกับกาลเวลา พร้อมเมื่อใด บรรลุได้ทันที บรรลุเมื่อใด เห็นผลได้ทันที อีกอย่างว่า เป็นจริงอยู่อย่างไร ก็เป็นอย่างนั้น ไม่จำกัดด้วยกาล)

4. *เอหิปสฺสิโก* (ควรเรียกให้มาดู คือ เชิญชวนให้มาชม และพิสูจน์ หรือท้าทายต่อการตรวจสอบ เพราะเป็นของจริงและดีจริง)

5. *โอปนยิโก* (ควรน้อมเข้ามา คือ ควรเข้ามาไว้ในใจ หรือน้อมใจเข้าไปให้ถึง ด้วยการปฏิบัติให้เกิดมีขึ้นในใจ หรือให้ใจบรรลุถึงอย่างนั้น หมายความว่า เชิญชวนให้ทดลองปฏิบัติดู อีกอย่างหนึ่งว่าเป็นสิ่งที่นำผู้ปฏิบัติให้เข้าไปถึงที่หมายคือนิพพาน)

6. *ปจฺจตฺตํ เวทิตพฺโพ วิญฺญูหิ* (อันวิญญูชนพึงรู้เฉพาะตน คือ เป็นวิสัยของวิญญูชนจะพึงรู้ได้ เป็นของจำเพาะตน ต้องทำจึงเสวยได้เฉพาะตัว ทำให้กันไม่ได้ เอาจากกันไม่ได้ และรู้ได้ประจักษ์ที่ในใจของตนนี่เอง)

นอกจากนี้ การสะท้อนและหักเหของแสงสีไปในรูปทรงและที่ว่าง ทั้งภายในผลงานและภายในห้องจัดแสดง ยังเป็นสัญลักษณ์ที่สื่อความหมายเรื่องพระปัญญาธิคุณของพระพุทธเจ้า สอดคล้องกับคติพุทธศาสนาที่เปรียบแสงสว่างว่าเป็นสัญลักษณ์ของปัญญา ดังพุทธพจน์ ว่า “ปญฺญา โลกสฺมิ ปชฺโชโต ปัญญาเป็นแสงสว่างในโลก” และ “*นตฺถิ ปญฺญาสมา อาภา* แสงสว่างเสมอด้วยปัญญา ไม่มี”

ผู้เขียนหวังเป็นอย่างยิ่งว่าผลงานศิลปะร่วมสมัยที่สร้างสรรค์ขึ้น ด้วยแรงบันดาลใจจากคุณค่าและความหมายของแนวคิดพระอดีตพุทธที่เคยรุ่งเรืองและโดดเด่นอยู่ในงานพุทธศิลป์ล้านนา จะกลับมามีบทบาทและหน้าที่เป็นเครื่องมือของการยกระดับจิตใจ ส่งผลต่อเนื่องไปถึงคุณธรรมและศีลธรรมของสังคมไทยผ่านสุนทรียะแห่งศิลปะ

อนึ่ง ผลสัมฤทธิ์ของการสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัยในครั้งนี้ ยังเป็นการอนุรักษ์และสืบทอดวัฒนธรรมวิธีคิดของชาวพุทธ โดยชี้ให้เห็นว่าพระธรรมเป็นอกาลิโก ดำรงคงอยู่อย่างไม่จำกัดกาลเวลา เนื่องจากธรรมะที่พระพุทธเจ้าทุกพระองค์ทั้งในอดีต ปัจจุบัน และอนาคตได้ตรัสรู้นั้น ให้ผลแก่ผู้ปฏิบัติโดยไม่จำกัดกาลเวลา ไม่ขึ้นกับกาลเวลา ให้ผลได้ทุกเมื่อทุกโอกาส และให้ผลตามลำดับแห่งการปฏิบัติ ดังนั้น ความจริงแท้แห่งพระธรรมนี้ไม่มีกำหนดอายุกาล จริงแท้อยู่ตลอดกาล บุคคลผู้มีปัญญาทุกยุคทุกสมัยสามารถค้นพบได้ด้วยตนเอง ด้วยเหตุนี้ พระอดีตพุทธเจ้าทุกพระองค์ก็คือตัวแทนของมนุษย์ผู้มีความเพียรในการศึกษาและปฏิบัติเพื่อให้พ้นจากความทุกข์ จะเห็นได้จากเรื่องราวของพระโพธิสัตว์ทุกพระองค์ที่จะต้องผ่านการบำเพ็ญเพียรเป็นระยะเวลายาวนาน เพื่อให้เกิดความรู้และเข้าใจธรรมชาติของโลกและชีวิตตามความเป็นจริง จนกระทั่งได้ตรัสรู้อนุตตรสัมมาสัมโพธิญาณเป็นพระพุทธเจ้าได้ในที่สุด

## บรรณานุกรม

เจตนา นาควัชระ. *ศิลป์ส่องทาง*. กรุงเทพฯ: คมบาง, 2546.

ญาณสังวร สมเด็จพระสังฆราช (เจริญ สุวฑฺฒโน), สมเด็จพระ. *45 พรรษาของพระพุทธเจ้า*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2546.

ผาสุก อินทราวุธ. *พุทธศาสนาและประติมานวิทยา*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2540.

พระธรรมปิฎก (ป.อ.ปยุตฺโต). *พจนานุกรมพุทธศาสตร์ ฉบับประมวลธรรม*. กรุงเทพฯ: มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2543.

ศิลป์ พีระศรี. *บทความ ข้อเขียน และงานศิลปกรรมของ ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์, 2545.

ศรีศักร วัลลิโภดม. *ทัศนะนอกรีต สังคม-วัฒนธรรม*. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2543.

สมชาติ มณีโชติ. *จิตรกรรมไทย*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2529.

สุรพล ดำริห์กุล. *ล้านนา สิ่งแวดล้อม สังคมและวัฒนธรรม*. กรุงเทพฯ: คอมแพคพรินท์, 2542.

สุวิภา จำปาวัลย์ และชัปนะ ปิ่นเงิน. *การศึกษาพุทธสัญลักษณ์ล้านนา*. เชียงใหม่: สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2551.

เสมอชัย พูลสุวรรณ. *สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทย ระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2539.

อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว. *พระพุทธรูปในล้านนา*. เชียงใหม่: โรงพิมพ์ตะวันเหนือ, 2554.

อานันท์ กาญจนพันธุ์. *การวิจัยในมิติวัฒนธรรม*. เชียงใหม่: โรงพิมพ์มิ่งเมือง, 2542.

การดำเนินการวิจัยครั้งนี้ได้รับคำแนะนำอันเป็นประโยชน์จากผู้ทรงคุณวุฒิหลายท่าน ขอขอบพระคุณ อาจารย์ปฐม พัวพันธ์สกุล ศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี ศาสตราจารย์เกียรติคุณสุรพล ดำริห์กุล และอาจารย์ ดร.ประมวล เพ็งจันทร์

# หลักเกณฑ์การจัดทำต้นฉบับบทความเพื่อพิจารณาเผยแพร่ในวารสารวิจิตรศิลป์

**วารสารวิจิตรศิลป์ (Journal of Fine Arts - JOFA) คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่**

**กำหนดออกปีละ 2 ฉบับ ฉบับละ 8 บทความ**

**ฉบับที่ 1 มกราคม - มิถุนายน และ ฉบับที่ 2 กรกฎาคม - ธันวาคม**

https://www.tci-thaijo.org/index.php/finearts Journal

## 1. ประเภทของบทความที่เผยแพร่

**1.1 บทความวิจัย บทความวิชาการ หรือบทความงานสร้างสรรค์** ที่นำเสนอองค์ความรู้ แนวคิด ทฤษฎี วิธีการ การวิจัย หรือกระบวนการอันเกี่ยวข้องกับสาขาวิชาด้านศิลปกรรมศาสตร์ เช่น ทัศนศิลป์ การออกแบบ ประยุกต์ศิลป์ ดนตรี การแสดง สื่อศิลปะ การออกแบบสื่อ ศิลปะการถ่ายภาพ ปรัชญาศิลป์ สุนทรียศาสตร์ ประวัติศาสตร์ศิลป์ หรือโบราณคดี

**1.2 บทความวิจารณ์หนังสือ (book review) หรือบทความปริทัศน์ (review article)** ที่เกี่ยวข้องกับสาขาวิชาด้านศิลปกรรมศาสตร์เช่นที่ปรากฏในข้อ 1.1

ทั้งนี้ บทความควรเป็นงานเขียนวิชาการที่มีการกำหนดประเด็นซึ่งต้องการอธิบายหรือวิเคราะห์อย่างชัดเจนตามหลักวิชาการ หรือมีการสำรวจวรรณกรรมเพื่อสนับสนุน จนสามารถสรุปผลการวิเคราะห์ในประเด็นนั้นได้ อาจเป็นการนำความรู้จากแหล่งต่างๆ มาประมวลร้อยเรียงเพื่อวิเคราะห์อย่างเป็นระบบ และผู้เขียนได้แสดงทัศนะทางวิชาการของตนไว้อย่างชัดเจน

## 2. การเตรียมต้นฉบับบทความ

**2.1 แบบอักษร** ต้นฉบับบทความทั้งภาษาอังกฤษและภาษาไทย ให้ใช้ขนาดกระดาษ A4 แบบอักษร TH Sarabun New ขนาด 16 point และขนาด 14 point สำหรับเชิงอรรถอธิบาย สำหรับตัวเลขให้ใช้เลขอารบิกทุกกรณี

**2.2 ไฟล์บทความ** ให้ใช้ไฟล์ นามสกุล .docx

**2.3 ไฟล์ภาพประกอบ** ให้ใช้ไฟล์ภาพประกอบ นามสกุล .jpg, jpeg, RAW หรือ TIFF ความละเอียด 300 pixel/ high resolution ขึ้นไป ขนาดไฟล์ไม่ต่ำกว่า 500 KB พร้อมกำหนดเลขลำดับภาพให้ตรงกับเลขลำดับภาพในเนื้อหา

## 3. องค์ประกอบของต้นฉบับบทความ

องค์ประกอบของบทความเรียงตามลำดับ ดังนี้ 3.1 ชื่อบทความ ผู้เขียนบทความ บทคัดย่อ และ คำสำคัญ 3.2 เนื้อหา การอ้างอิง และภาพประกอบ 3.3 บรรณานุกรมและกิตติกรรมประกาศ

### 3.1 ชื่อบทความ ผู้เขียนบทความ บทคัดย่อ และคำสำคัญ

**3.1.1 ชื่อบทความ** ทั้งภาษาอังกฤษและภาษาไทย แยกตามบทคัดย่อภาษาอังกฤษและภาษาไทย ชื่อบทความควรกระชับ ได้ใจความ หากประสงค์จะคงชื่อเดิมของรายงานวิจัยที่มีขนาดความยาว ให้ใส่ไว้ในเชิงอรรถอธิบายหน้าเดียวกับชื่อบทความทั้งภาษาอังกฤษและภาษาไทย

**3.2.2 ผู้เขียนบทความ** ต้องระบุชื่อ-นามสกุล ตำแหน่งวิชาการ และหน่วยงานหรือสถานศึกษาของผู้เขียนบทความทั้งภาษาอังกฤษและภาษาไทย แยกตามบทคัดย่อภาษาอังกฤษและภาษาไทย กรณีเป็นผลงานภาคนิพนธ์ระดับบัณฑิตศึกษา ให้ใส่ชื่อ-นามสกุล ตำแหน่งวิชาการ และหน่วยงานของอาจารย์ที่ปรึกษาถัดจากชื่อผู้เขียนบทความ

**3.2.3 บทคัดย่อ** ทั้งภาษาอังกฤษและภาษาไทย ความยาวตั้งแต่ 350 คำแต่ไม่เกิน 500 คำ (การนับจำนวนคำถือตาม Microsoft Word version 2013 ขึ้นไปเป็นสำคัญ)

**3.2.4 คำสำคัญ (keyword)** ทั้งภาษาอังกฤษและภาษาไทย แยกตามบทคัดย่อภาษาอังกฤษและภาษาไทย จำนวนตั้งแต่ 3 คำ แต่ไม่เกินกว่า 5 คำ

**3.2 เนื้อหา การอ้างอิง และภาพประกอบ**

**3.2.1 จำนวนคำ** บทความต้องมีจำนวนคำเฉพาะในส่วนของเนื้อหา (ไม่รวมจำนวนคำในบทคัดย่อทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ) ไม่ต่ำกว่า 5,000 คำ แต่ไม่เกินกว่า 10,000 คำ (การนับจำนวนคำถือตาม Microsoft Word version 2013 ขึ้นไปเป็นสำคัญ) ไม่รับบทความที่มีลักษณะเป็นรายงานการประชุมวิชาการ (proceeding) ที่มีเนื้อหาสรุปย่อผลการวิจัยหรือภาคนิพนธ์ในระดับบัณฑิตศึกษา ซึ่งไม่ได้เพิ่มเติมหรือขยายความจากเนื้อหาสาระเดิมให้สมบูรณ์สอดคล้องมาตรฐานของบทความวิชาการ

**3.2.2 การอ้างอิง** ประกอบด้วย 1) การอ้างอิงแบบแทรกในเนื้อหาหรือระบบนาม-ปี ตามหลักเกณฑ์ Turabian (ดูรายละเอียดใน **คู่มือวารสารวิจิตรศิลป์** shorturl.at/kDUW3) 2) กรณีมีเชิงอรรถอธิบายให้ใช้การอ้างอิงแบบเชิงอรรถที่เรียงตามลำดับหมายเลขไว้ท้ายหน้ากระดาษ หากมีการอ้างอิงการอธิบายด้วยให้ใช้การอ้างอิงแบบแทรกในเนื้อหาหรือระบบนาม-ปี ตามที่วารสารกำหนด

**3.2.3 ข้อมูลประเภทภาพประกอบ แผนผัง แผนที่ แผนภาพ ฯลฯ** ให้แทรกระหว่างเนื้อหาและอยู่หน้าเดียวกับเนื้อหาที่อ้างอิงถึง ทั้งนี้ ควรคำนึงถึงความง่ายเมื่ออ่านบทความ (readability) พร้อมระบุข้อมูลสำคัญที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ เลขลำดับ คำอธิบาย และที่มา ด้วยการลงรายการอ้างอิงแบบแทรกในเนื้อหาหรือระบบนาม-ปี ให้ชัดเจน

กรณีผู้เขียนเป็นผู้ทรงลิขสิทธิ์ให้ลงรายการเพื่อแสดงความเป็นผู้ทรงลิขสิทธิ์ด้วย ดังนี้ (© ชื่อ-นามสกุล ภาษาอังกฤษ วัน/เดือน/ค.ศ. ที่ผลิต)

ตัวอย่าง (© Pitchaya Soomjinda 08/08/2018)

ทั้งนี้ ผู้เขียนควรเป็นผู้ทรงลิขสิทธิ์ในข้อมูลเหล่านี้ไม่น้อยกว่าร้อยละ 50 ของข้อมูลทั้งหมดที่เผยแพร่ในบทความ

**3.3 บรรณานุกรมและกิตติกรรมประกาศ**

**3.3.1 บรรณานุกรม** ใช้หลักเกณฑ์ตาม Turabian
(ดูรายละเอียดใน **คู่มือวารสารวิจิตรศิลป์** shorturl.at/kDUW3)

**3.3.2 กิตติกรรมประกาศ (ถ้ามี)** ให้ลำดับต่อจากบรรณานุกรม และมีจำนวนคำไม่เกิน 150 คำ (การนับจำนวนคำถือตาม Microsoft Word version 2013 ขึ้นไปเป็นสำคัญ)

**3.4 บทความวิจารณ์หนังสือหรือบทความปริทัศน์**

**3.4.1 ชื่อบทความ** กรณีเป็นบทความวิจารณ์หนังสือ ให้ขึ้นต้นว่าบทวิจารณ์หนังสือ ตามด้วยชื่อหนังสือ และ

ชื่อ-นามสกุล ผู้เขียนหนังสือ ทั้งภาษาอังกฤษและภาษาไทย กรณีเป็นบทความปริทัศน์ ให้ขึ้นต้นว่าบทความปริทัศน์ ตามด้วยชื่อบทความ และชื่อ-นามสกุลผู้เขียนบทความ ทั้งภาษาอังกฤษและภาษาไทย ยกเว้นชื่อหนังสือหรือบทความภาษาอังกฤษไม่จำเป็นต้องใส่ชื่อภาษาไทย

**3.4.2 ผู้เขียนบทความ** ให้ระบุชื่อ-นามสกุล ตำแหน่งวิชาการ และหน่วยงานหรือสถานศึกษาของผู้เขียนบทความ ทั้งภาษาอังกฤษและภาษาไทย

**3.4.3 ชื่อหนังสือหรือบทความ** ให้ใช้ในรูปของบรรณานุกรมและเป็นภาษาอังกฤษทั้งหมดตามหลักเกณฑ์ที่วารสารกำหนดสำหรับหนังสือให้วงเล็บท้ายบรรณานุกรม ระบุหมายเลข ISBN ของหนังสือ และบทความให้วงเล็บท้ายบรรณานุกรม ระบุ Hyperlink หรือลง QR code ที่สามารถเชื่อมต่อกับบทความดังกล่าวได้โดยตรง (ถ้ามี)

## 4. การส่งต้นฉบับบทความและการติดต่อ

### 4.1 การส่งต้นฉบับบทความ

ผู้เขียนต้องส่งต้นฉบับบทความพร้อมกับแบบนำส่งบทความผ่านระบบวารสารวิจิตรศิลป์ออนไลน์ (ThaiJO) ของศูนย์ดัชนีการอ้างอิงวารสารไทย (TCI) กรณีผลงานภาคนิพนธ์ของนักศึกษาหรือนิสิตระดับบัณฑิตศึกษาให้แนบแบบรับรองคุณภาพบทความจากอาจารย์ที่ปรึกษาด้วย ทั้งนี้ ให้ถือวันที่ผู้เขียนส่งบทความเป็นวันรับบทความ (received)

https://www.tci-thaijo.org/index.php/fineartsJournal/submission/wizard

### 4.2 การติดต่อ

เลขานุการบรรณาธิการวารสารวิจิตรศิลป์
กองบรรณาธิการวารสารวิจิตรศิลป์
คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
239 ถ.ห้วยแก้ว ต.สุเทพ อ.เมือง จ.เชียงใหม่ 50200
โทรศัพท์ 0-5394-4829 โทรสาร 0-5321-1724
E-mail: journal_2011@finearts.cmu.ac.th

## 5. การพิจารณา การประเมิน และการเผยแพร่บทความ

### 5.1 การตอบรับหรือปฏิเสธบทความ

กองบรรณาธิการฝ่ายวิชาการพิจารณากลั่นกรองบทความขั้นต้น และแจ้งผลการพิจารณาตอบรับหรือปฏิเสธบทความให้ผู้ส่งบทความทราบภายใน 15 วัน นับตั้งแต่วันที่ได้รับบทความ หากบทความมีรูปแบบหรือองค์ประกอบไม่ตรงตามหลักเกณฑ์การจัดทำต้นฉบับบทความที่วารสารกำหนด ฝ่ายประสานงานของวารสารจะส่งต้นฉบับบทความให้ปรับปรุงแก้ไขใหม่ (revised) ภายใน 15 วันโดยฝ่ายประสานงานจะทำหน้าที่ประสานงานกับผู้ส่งบทความในทุกขั้นตอน

ต้นฉบับบทความอาจได้รับการปฏิเสธหากไม่ได้คุณภาพ ไม่ตรงกับประเภทของบทความที่จะตีพิมพ์ หรือผู้เขียนบทความปฏิเสธไม่แก้ไขให้ตรงกับหลักเกณฑ์ที่วารสารกำหนดและส่งกลับคืนมาภายในเวลาที่กำหนดข้างต้น

### 5.2 การประเมินบทความ

ฝ่ายประสานงานนำต้นฉบับบทความที่ผ่านการพิจารณาจากกองบรรณาธิการฝ่ายวิชาการแล้ว เสนอให้ผู้ประเมินพิจารณาบทความ (peer-reviewer) จำนวน 2 ท่าน ซึ่งกองบรรณาธิการฝ่ายวิชาการเป็นผู้เลือกจากผู้เชี่ยวชาญหรือเกี่ยวข้องกับสาขาวิชาที่สอดคล้องกับเนื้อหาบทความ เป็นผู้พิจารณาให้ความเห็นชอบ การเผยแพร่บทความภายใต้เกณฑ์ประเมินบทความที่วารสารกำหนด โดยเก็บข้อมูลทั้งหมดเป็นความลับและ ไม่เปิดเผย ชื่อ-นามสกุล รวมถึงหน่วยงานที่สังกัดทั้งของผู้เขียนและผู้ประเมินบทความ (double-blinded) จนกว่าต้นฉบับบทความจะได้รับการเผยแพร่ ใช้เวลาพิจารณาแต่ละบทความประมาณ 1 เดือน

### 5.3 ผลการประเมินบทความ

บทความที่ผ่านการประเมินจากผู้ประเมินบทความ ต้องได้รับผลการประเมินในระดับดี ดีมาก หรือดีเด่น ตามความเห็นของผู้ประเมินบทความทั้ง 2 ท่าน หากได้รับการพิจารณาว่าไม่ผ่านการประเมินจากผู้ประเมินทั้ง 2 ท่าน ถือว่าบทความดังกล่าวไม่ผ่านการประเมิน

สำหรับบทความที่ไม่ผ่านการประเมินจากผู้ประเมิน 1 ท่าน จากจำนวนทั้งหมด 2 ท่าน จะได้รับการประเมินจากผู้ประเมินท่านที่ 3 หากไม่ผ่านการประเมินอีกครั้งจึงถือว่าบทความดังกล่าวไม่ผ่านการประเมิน

ผลการพิจารณาของผู้ประเมินบทความถือเป็นสิ้นสุดและเคร่งครัด โดยไม่มีการทบทวนบทความที่ไม่ผ่านการประเมิน ทบทวนระดับผลการประเมินอีกครั้ง หรือเปลี่ยนแปลงผู้ประเมินบทความใหม่ไม่ว่ากรณีใด

**5.4 การแจ้งผลการประเมินบทความ**

ฝ่ายประสานงานของวารสารจะส่งผลการประเมินของผู้ประเมินทุกท่าน ให้ผู้ส่งบทความทราบภายใน 7 วัน นับตั้งแต่ได้รับผลการประเมินจากผู้ประเมินท่านสุดท้าย หากมีข้อเสนอแนะหรือข้อแก้ไขปรับปรุงจาก ผู้ประเมิน ให้ผู้ส่งบทความแก้ไขปรับปรุงแล้วนำส่งต้นฉบับบทความให้ฝ่ายประสานงานของวารสารภายใน 1 เดือน นับตั้งแต่วันที่ฝ่ายประสานงานแจ้งผลการพิจารณาให้ทราบ หากผู้ส่งบทความไม่เห็นด้วยกับข้อเสนอแนะหรือข้อแก้ไขปรับปรุงของผู้ประเมินให้ทำหนังสือเป็นลายลักษณ์อักษรชี้แจงรายละเอียดให้กองบรรณาธิการฝ่ายวิชาการพิจารณา

**5.5 การตอบรับการเผยแพร่บทความ**

บทความที่ผ่านการแก้ไขปรับปรุงตามข้อเสนอแนะของผู้ประเมิน จะได้รับการพิจารณาอีกครั้งจากกองบรรณาธิการฝ่ายวิชาการ แต่เป็นการพิจารณาเฉพาะรูปแบบของบทความ การใช้ภาษา และการพิสูจน์อักษร โดยคำนึงถึงความง่ายต่อการอ่านบทความ (readability) จากนั้นฝ่ายประสานงานจะแจ้งข้อเสนอของกองบรรณาธิการให้ผู้ส่งบทความแก้ไขปรับปรุง เมื่อการแก้ไขปรับปรุงเสร็จสมบูรณ์แล้ว ให้ถือวันที่บรรณาธิการให้ความเห็นชอบแก้ไขบทความครั้งสุดท้ายเป็นวันแก้ไขบทความ (revised) และให้ถือวันที่บรรณาธิการมีหนังสือเป็นลายลักษณ์อักษรแจ้งการเผยแพร่บทความ เป็นวันตอบรับการตีพิมพ์บทความ (accepted)

**5.6 การเผยแพร่บทความ**

บทความที่ได้รับหนังสือตอบรับการเผยแพร่จากบรรณาธิการวารสารแล้ว จะได้รับการเผยแพร่ผ่านระบบวารสารวิจิตรศิลป์ออนไลน์ (ThaiJO) ของศูนย์ดัชนีการอ้างอิงวารสารไทย (TCI) ภายใน 30 วันนับแต่วันออกหนังสือตอบรับการเผยแพร่ การเผยแพร่ให้เรียงลำดับก่อนหลังตามวันที่บรรณาธิการวารสารมีหนังสือแจ้งการตีพิมพ์ให้ผู้ส่งบทความทราบตามข้อ 5.5 ทั้งนี้ ลำดับการเผยแพร่ให้เป็นไปอย่างเคร่งครัด โดยไม่มีการเปลี่ยนแปลงหรือทบทวนไม่ว่ากรณีใด

# จริยธรรมการเผยแพร่บทความในวารสารวิจิตรศิลป์

วารสารวิจิตรศิลป์เป็นสื่อกลางในการเผยแพร่ผลงานวิจัย งานสร้างสรรค์ ข้อค้นพบหรือประเด็นใหม่ทางวิชาการด้านศิลปกรรมศาสตร์ ระหว่างนักวิจัย นักวิชาการ ศิลปิน นิสิต นักศึกษา ตลอดจนบุคคลทั่วไปที่สนใจ เพื่อให้การเผยแพร่งานวิชาการของวารสารเป็นไปอย่างถูกต้อง มีคุณภาพ โปร่งใส สามารถตรวจสอบได้ตามหลักธรรมภิบาล เป็นหลักประกันคุณภาพผลงานวิชาการที่เผยแพร่ออกสู่สาธารณชนได้อย่างแท้จริง สอดคล้องกับมาตรฐานวิชาการในระดับนานาชาติ

ปรารภเหตุข้างต้น กองบรรณาธิการวารสารวิจิตรศิลป์จึงได้กำหนดแนวทาง วิธีปฏิบัติที่ดี รวมถึงจริยธรรมของการเผยแพร่ผลงานวิชาการไว้สำหรับการดำเนินงานของวารสารและผู้เกี่ยวข้อง กำหนดบทบาทหน้าที่สำหรับบุคคล 3 กลุ่ม ที่อยู่ในวงจรปกติและหลักเกณฑ์ของการเผยแพร่วารสาร ได้แก่ ผู้เขียนบทความ (author) บรรณาธิการวารสาร (editor) และผู้ประเมินบทความ (peer-reviewer) ได้ศึกษา ทำความเข้าใจ และปฏิบัติตามข้อกำหนดดังกล่าว ดังนี้

## บทบาทและหน้าที่ของผู้เขียนบทความ

1. ผู้เขียนบทความต้องรับรองว่าผลงานที่เผยแพร่เป็นผลงานใหม่และไม่เคยตีพิมพ์เผยแพร่ที่ใดมาก่อน

2. ผู้เขียนบทความต้องเขียนบทความให้ถูกต้องตามองค์ประกอบ รูปแบบ และหลักเกณฑ์ที่วารสารกำหนด

3. ผู้เขียนบทความต้องอ้างอิงผลงานของผู้อื่นถ้ามีการนำผลงานเหล่านั้นมาใช้ในบทความของตนเองผ่านการอ้างอิงและบรรณานุกรมทุกครั้งเพื่อแสดงหลักฐานการค้นคว้า

4. ผู้เขียนบทความต้องรายงานข้อเท็จจริงที่เกิดขึ้นจากการทำวิจัยหรือการค้นคว้าทางวิชาการ ด้วยความซื่อสัตย์ทางวิชาการ ไม่บิดเบือนข้อมูล หรือให้ข้อมูลเท็จ ไม่คำนึงถึงผลประโยชน์ทางวิชาการจนละเลยหรือละเมิดสิทธิส่วนบุคคลหรือสิทธิมนุษยชน

5. ผู้เขียนบทความต้องไม่นำผลงานของตนเองในเรื่องเดียวกัน ไปเผยแพร่ในวารสารวิชาการมากกว่าหนึ่งฉบับ รวมถึงไม่คัดลอกข้อความใดจากผลงานเดิมของตน โดยไม่อ้างอิงผลงานเดิมตามหลักวิชาการในลักษณะที่ทำให้เข้าใจได้ว่าเป็นผลงานใหม่

6. ผู้เขียนบทความต้องระบุแหล่งทุนที่สนับสนุนการวิจัยในบทความ

7. ผู้เขียนบทความที่มีชื่อปรากฏในบทความทุกคน ต้องมีส่วนในการวิจัย ค้นคว้า และเขียนบทความร่วมกันจริง

8. ผู้เขียนบทความต้องแจ้งผลประโยชน์ทับซ้อนที่มีในบทความให้กองบรรณาธิการทราบ ตั้งแต่เริ่มส่งต้นฉบับบทความ

9. ผู้เขียนบทความต้องยื่นหลักฐานแสดงการอนุญาตจากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยของสถาบันที่ดำเนินการหรือหน่วยงานอื่นที่เกี่ยวข้อง หากบทความมีการใช้ข้อมูลจากการทำวิจัยในคนหรือสัตว์

10. ผู้เขียนบทความต้องไม่แทรกแซงกระบวนการพิจารณาบทความ การประเมินบทความ และการดำเนินงานของวารสารไม่ว่าทางหนึ่งทางใด

11. วารสารที่ไม่ผ่านการพิจารณาจากผู้ประเมินให้เป็นอันตกไป ไม่สามารถนำมาประเมินใหม่หรือนำเสนอใหม่ได้อีกครั้งไม่ว่ากรณีใด ถึงแม้ว่าจะมีการแก้ไขปรับปรุงตามข้อเสนอของผู้ประเมินแล้วก็ตาม

## บทบาทและหน้าที่ของบรรณาธิการ

1. บรรณาธิการมีหน้าที่พิจารณากลั่นกรองคุณภาพของบทความเพื่อเผยแพร่ในวารสารที่รับผิดชอบ

2. บรรณาธิการมีหน้าที่เผยแพร่บทความในวารสารให้เป็นไปตามรูปแบบ องค์ประกอบ และหลักเกณฑ์ที่วารสารกำหนด

3. บรรณาธิการต้องไม่เปิดเผยข้อมูลของผู้เขียนบทความและผู้ประเมินบทความ ให้แก่บุคคลอื่นที่ไม่เกี่ยวข้องในช่วงระยะเวลาของการประเมินบทความ

4. บรรณาธิการต้องไม่เผยแพร่บทความที่เคยตีพิมพ์เผยแพร่แล้ว

5. บรรณาธิการต้องลำดับการเผยแพร่บทความให้เป็นไปตามหลักเกณฑ์ที่กำหนดไว้อย่างเคร่งครัด

6. บรรณาธิการต้องไม่เผยแพร่บทความของตนเองในวารสารที่รับผิดชอบขณะเป็นบรรณาธิการ

7. บรรณาธิการต้องไม่มีผลประโยชน์ทับซ้อนกับผู้เขียนบทความ ผู้ประเมิน และผู้บริหาร

8. บรรณาธิการต้องมีหน้าที่กำกับดูแลไม่ให้เกิดการแทรกแซงกระบวนการพิจารณาบทความ การประเมินบทความ และการดำเนินงานของวารสารไม่ว่าทางหนึ่งทางใด

## บทบาทและหน้าที่ของผู้ประเมินบทความ

1. ผู้ประเมินบทความมีหน้าที่รักษาความลับและไม่เปิดเผยข้อมูลบางส่วนหรือทั้งหมดของบทความ

2. ผู้ประเมินบทความต้องแจ้งให้บรรณาธิการวารสารทราบและปฏิเสธการประเมินบทความ หากพบว่ามีผลประโยชน์ทับซ้อนกับผู้เขียนบทความที่ตนเป็นผู้ประเมิน เช่น เป็นผู้ร่วมโครงการที่ปรึกษา หรือเหตุผลอื่นที่ไม่อาจให้ข้อคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะอย่างอิสระได้

3. ผู้ประเมินบทความควรประเมินบทความในสาขาวิชาหรือเรื่องที่ตนเชี่ยวชาญ พิจาณาจากความสำคัญของเนื้อหาในบทความที่มีต่อสาขาวิชาหรือเรื่องที่ตนเป็นผู้ประเมิน รวมถึงคุณภาพของการวิเคราะห์และความเข้มข้นของผลงาน

4. ผู้ประเมินบทความต้องประเมินบทความตามหลักเกณฑ์ที่วารสารกำหนดภายใต้หลักวิชาการ ปราศจากอคติ ประเมินบทความตามข้อเท็จจริง ไม่จงใจเบี่ยงเบนผลการประเมิน และไม่ถือความคิดเห็นส่วนตนที่ไม่มีข้อมูลมารองรับอย่างเพียงพอ เป็นเกณฑ์ในการตัดสินผลการประเมินบทความ

5. ผู้ประเมินบทความต้องประเมินและวิจารณ์เนื้อหาเชิงวิชาการและให้ข้อคิดเห็นเชิงวิชาการที่เป็นประโยชน์ต่อผู้เขียนบทความในเชิงรายละเอียด เพื่อการปรับปรุงแก้ไขบทความ โดยคำนึงถึงความก้าวหน้าทางวิชาการเป็นสำคัญ

6. ผู้ประเมินบทความต้องระบุผลงานวิจัยหรือผลงานวิชาการสำคัญที่สอดคล้องกับเนื้อหาของบทความที่ประเมิน แต่ผู้เขียนบทความไม่ได้อ้างถึงเข้าไปในการประเมินบทความ หากมีส่วนใดส่วนหนึ่งหรือทั้งหมดของบทความที่เหมือนหรือมีลักษณะซ้ำซ้อนกับผลงานชิ้นอื่นที่เคยมีผู้ศึกษาไว้แล้ว ต้องแจ้งให้บรรณาธิการทราบ

7. ผู้ประเมินบทความต้องไม่แทรกแซงกระบวนการพิจารณาบทความ การประเมินบทความ และการดำเนินงานของวารสารไม่ว่าทางหนึ่งทางใด

# Criteria for Article for the Publication on Journal of Fine Arts

**Journal of Fine Arts (JOFA), Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University**

**For 2 Issues our Year, 8 Articles per Issue**

**Issue 1 January - June and Issue 2 July - December**

https://www.tci-thaijo.org/index.php/fineartsJournal

## 1. Categories of Publicized Articles

**1.1 Research Articles, Academic Articles or Articles on Creative Work Project** that present bodies of knowledge, concepts, theories, methodologies, research works or processes that are related to subjects of liberal arts such as visual art, designing, applied art, music, performance art, art media, media designing, photographic art, philosophic art, aestheticism, art histories or archaeology

**1.2 Book Reviews or Article Reviews** that are related to subject of liberal arts as mentioned in Item 1.1

Each article should have specific agendum that need clears description or analysis in accordance with academic principles, or should be supported with literature review that enables the conclusion of the analysis on such an agendum, which might be the collection and processing of knowledge from various sources , which allow systematic analysis. In addition, the author should clearly express his/her academic opinion clearly.

## 2. Preparation of Article

**2.1 Font Style:** The article, in both Thai and English languages, must be composed on A4 paper, with TH Sarabun PSK Font in the size of 16 point. Footnotes should be written with the same font in the size of 14 point. In all cases, all the numbers used must be written with Arabic Numbers.

**2.2 Article File**: Each File should be a '.docx' file.

**2.3 Image Files:** All image files should be '.jpg', 'jpeg', 'RAW' or 'TIFF' files with the resolution of 300 pixels or higher. The size of each file should not be inferior to 500 KB. The number that shows the order of each image must concur with the number mentioned in the contents.

## 3. Compositions of Article

Compositions of an article must be in the following order: 3.1 Title, Author, Abstract and Keywords; 3.2 Contents, References and Images; and 3.3 Bibliography and Acknowledgment.

### 3.1 Title, Author, Abstract and Keywords

**3.1.1 Title** should be written in Thai and English languages, separated for Thai and English language abstracts. A title should be concise and comprehensible. If the long title of the original research report is used, such a title should be shown as a descriptive footnote on the same page of the English and Thai title.

**3.2.2 Author** should indicate first name - family name, academic title and work unit or academic institute of the author, written in Thai and English languages, separated for Thai and English language abstracts. In case of an individual study written by a student in the graduate level, the first name - family name, academic title and worn unit of the advisor should be indicated after the name of the author.

**3.2.3 Abstract** must have Thai and English versions with at least 350 but no more than 500 words (based on the Word Count function of Microsoft Word version 2013 or any newer version).

**3.2.4 Keywords** should be in Thai and English languages, separated for Thai and English language abstracts. There should be at least 3 and no more than 5 keywords.

**3.2 Contents, References and Images**

**3.2.1 Number of Words** for each article, for the content only (not including number of words in Thai and English language abstract), there should be no less than 5,000 words and no more than 10,000 words (based on the Word Count function of Microsoft Word version 2013 or any newer version). An article that is the proceeding of an academic conference with the content that is the conclusion and summary of the findings from a research work or individual study in the graduate level, which has no addition or extension from the original content to be complete and concurrent to the standards for an academic article, is not accepted.

**3.2.2 References** include 1) in-text references in the name-year system in Turabian style (see also **JOFA's Handbook** shorturl.at/kDUW3), and 2) footnotes in the orders of the numbers at the bottom of each page; if a footnote has a reference, the reference is in the form of an in-text reference or the one in the name-year system.

**3.2.3 Images, Charts, Maps, Graphics** and so on should be inserted in the context. Each image must be in the same page of the part of the content that refers to it with the consideration of readability, with the related data such as number of order, description and source clearly shown in the same system as the in-text reference, or name-year system.

In case where the author of an article owns a copyright of data, the copyright ownership must be shown as follows: '© first name-family name in English language Date/Month/A.D. of the creation of the data).

For example, (© Pitchaya Soomjinda 08/08/2018).

The author should be the owner of the copyright of at least 50 percent of all of such data in the publicized article.

### 3.3 Bibliography and Acknowledgment

**3.3.1 Bibliography** should be written in accordance with Turabian style: (see also **JOFA's Handbook** shorturl.at/kDUW3).

**3.3.2 Acknowledgment** (if any) must follow the Bibliography and contain no more than 150 words (based on the Word Count function of Microsoft Word version 2013 or any newer version).

### 3.4 Book Review or Article Review

**3.4.1 Title of a Book Review** should begin with "Book Review of" phrase, followed by the title of the book and first name - family name of the author of the reviewed book in Thai and English language. In case of an article review, the title should begin with "Review of Article of" phrase, followed by the title of the article and first name - family name of the author of the article in both Thai and English languages. If the title of the reviewed book or article is in English language, it is unnecessary to add Thai title.

**3.4.2 Author** of the Article's first name - family name, and academic title and work unit or academic institute must be indicated in both Thai and English languages.

**3.4.3 Title of Book or Article** is to be in the form of bibliography and in English language in accordance with all the requirements set by the Journal. If it is referring to a book or article in Thai language, the Thai title should be romanized in accordance with the rules set by the Royal Institute of Thailand; and the name of the references in the bibliography should be translated into English language.

As for a book, put parentheses at the end of the reference. In the parentheses, identify ISBN number of the book. As for an article, put parentheses at the end of the reference, in the parentheses, add Hyperlink or QR Code that leads to the article directly (if any).

## 4. Submission of Article and Contact

### 4.1 Submission of Article

The Author should submit the genuine copy of the Article, attached with the Article Submission Form, through Thai Journals Online (Thai JO) System of Thai-journal Citation Index (TCI) Center. As for a thesis of individual study of a graduate level student, the article should submitted together with the Quality Assurance Form from the advisor. It is agreed that the day on which the Author submits the article is the day of the receipt of the article.

https://www.tci-thaijo.org/index.php/finearts Journal/submission/wizard

### 4.2 Contact

Secretary of Fine Art Journal
Publication Department, Journal of Fine Arts
Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University
239 Huai Kaeo Road, Suthep Sub-district, Mueang District, Chiang Mai Province 50200
Telephone Number: +66-5394-4829; Fax Number: +66-5321-1724
E-mail: journal_2011@finearts.cmu.ac.th

## 5. Consideration, Evaluation and Publication of the Article

### 5.1 Acceptance or Denial for Article

The Academic Unit of the Publication Department will initially consider and screen the submitted articles and report the outcome to accept or deny each article to each author within 15 days from the day on which the article is received. If an article has pattern or compositions that do not meet the requirements set by the Journal. The Coordination Unit of the Journal will send the article back to the author and the author has to submit the revised article within 15 days. The Coordination Unit will coordinate with the author in all steps.

The article with the quality that does not meet the requirements or does not fit in any category of the publicized articles or is not revised to meet the requirements set by the Journal will be denied and given back to the author within the given period of time.

**5.2 Evaluation of Article**

The Coordination Unit will present the article accepted by the Academic Unit of the Publication Department to 2 peer reviewers, who are experts or people related to the contents of the article, chosen by the Academic Unit of the Publication Department, for approval for the publication of the article in accordance with the evaluation criteria set by the Journal. All the information, the author's and the reviewing peers' first names - family names, and work units are kept secret (double-blinded) until the article is publicized. The period of time spent on the consideration on each article is 1 month.

**5.3 Result from Article Consideration**

Each article that passes the evaluation by peer viewers must be evaluated to be in the Good, Very Good or Excellent Levels. If the article is evaluated by the two viewers to fail the evaluation, it is granted that that article dries not meet the evaluation for the criteria.

As for an article that is evaluated not to pass the evaluation by 1 from the 2 peers will be evaluated by the third peer and if the article is still evaluated not to pass the evaluation, it is granted not to pass the evaluation.

The result from the evaluation by the peer viewers is deemed ultimate and strictly binding. An article that does not pass the evaluation will not be reviewed again by either same reviewers or new ones in any case.

**5.4 Notification of the Result from Article Evaluation**

The Coordination Unit of the Journal will send the result of the evaluation by each of all the reviewers to the author of the article within 7 days from the day on which the unit receives the result from the evaluation by the last reviewer. If there is any suggestion or recommendation for improvement from reviewers, the author of the article should revise the article and submit the revised article within 1 month from the day on which the Coordination Unit notifies the

result from the evaluation. Disagreeing with the suggestions or advice on improvement by the reviewers, the author should submit a letter to give detailed explanation to the Academic Unit of the Publication Department for consideration.

**5.5 Acceptance of Article**

An article that has been revised in accordance with the suggestions by the reviewers will be considered again by the Academic Unit of the Publication Department. However, this consideration focuses only on the pattern, language and proofreading on the basis of readability. Afterward, the Coordination Unit will inform the author of the article to make adjustments in accordance with the instructions from the Publication Department. After the adjustments, it is granted that the day on which the editor approve the final version of the article is the article revision day and the day on which the Publication Department literally notifies the day of the publication of the article is regarded as the day on which the article is accepted.

**5.6 Article Publication**

An article that is literally accepted by the Publication Department of the Journal will be publicized through Thai Journals Online (Thai JO) System of Thai-journal Citation Index (TCI) within 30 days from the day of the issuance of the letter of the article acceptance. The publication of articles must be in the order of the days on which the Editor-in-Chief of the Journal literally informs the authors of the publication as in Item 5.5. The order of publication is fixed and robust and subjects to no change or review in any case.

# Ethics for the Publication of Articles in Journal of Fine Arts

Journal of Fine Arts is the medium that publicizes research works, relative works, discoveries or new academic issues in the field of arts by researchers, academics, artists, students and people who are interested in the subject in order to ensure that the publication of academic works by the Journal is accurate, with quality, transparent and accountable in accordance with the principle of good governance, which can truly guarantee the quality of the academic works that are publicized, in accordance with international academic standards.

Based on the aforementioned rationale, the Publicatikon Department of the Journal of Fine Arts sets the code of conducts, good practices and ethics for the publication of academic works for the operations by the Journals and all the related parties which are the responsibilities for 3 groups of people, namely, authors of articles, editors of the Journal and peer reviewers, to study on, understand and follow, as follows.

## Roles and Responsibilities of Article Author

1. Each author has to confirm that each of their publicized works is new and has never been published or publicized anywhere else before.

2. Each author has to compose his/her articles accurately in accordance with the compositions, pattern and criteria set by the Journal.

3. Each author has to refer to others' works in case where such works are used in his/her article, through the references and bibliography in order to show the evidence of the research and study efforts.

4. Each author must report all the facts that happen from the research or academic study with academic integrity without corrupting the data or giving false data and without the overwhelming focus on academic advantages until causing ignorance or violation to individuals' personal rights or human rights.

5. Each author must not publicize articles with the same title in more than 1 academic journal

nor should each author plagiarize any statement from any of his/her former works without referring to the former work in accordance with the academic principle until there is the misleading that it is a new work.

6. Each author must indicate sources of fund for his/her research project in his/her article.

7. Each of all the authors of an article, whose names are shown in the article, must truly take parts in researching, studying and composing the article.

8. Since the beginning of the submission of his/her article, each author has to inform the Publication Department of any conflict of interests.

9. Each author must submit the evidence to prove the permission from the Research Ethical Committee of the institute that conducts the operation or any other related work unit in case where the article relies on information from the research works on human beings or animals.

10. Each author must not interfere or intervene in the process of article consideration or evaluation or any execution by the Journal in any way.

11. Any article that does not pass the evaluation by peer reviewers should be denied and cannot be evaluated again or presented again in any case although is has been adjusted in accordance with the suggestions from reviewers.

## Roles and Responsibilities of Editor

1. Each editor has to screen the articles to assure the quality of articles to be publicized in the Journal that he/she is in-charge of.

2. Each editor has the publicize articles in the Journal in accordance with the pattern, compositions and criteria set by the Journal.

3. Each editor must not disclose data of authors and reviewers of articles to any other irrelevant individual during the periods of article evaluation.

4. Each editor must not publicize any article that has been publicized before.

5. Each editor must set the order of the publication of articles with strict adherence to the predetermined criteria.

6. Each editor must not publicize his/her own article in the Journal that he/she is in-charge of while being the editor.

7. Each editor must not have any conflict of interest with any author, reviewer or administrator.

8. Each editor must supervise and manage to ensure that there is no intervention to the process of article consideration or evaluation or any execution by the Journal in any way.

## Roles and Responsibilities of Article Reviewer

1. Each reviewer is responsible for keeping the entire information of an article or any part there of secret without being disclosed.

2. Each reviewer must inform the editor of the Journal and deny to evaluate an article if finding out that he/she has any conflict of interest with the author of the article that he/she will evaluate, such as a case where he/she is the advisor of the project or a case of any other cause that disables him/her from giving suggestions or advice in the free manner.

3. Each reviewer should evaluate an article in the field or subject that he/she has expertise, considering the significance of the contents of the article that he/she reviews, as well as the quality of the analysis and the depth of the work.

4. Each reviewer should evaluate each article in accordance with the criteria set by the Journal under academic principles, and without bias; and should evaluate each article on the bases of facts without intention to deviate the result from the evaluation and without using personal assumption that is not sufficiently supported by data as a criterion for the evaluation for any article.

5. Each reviewer must evaluate and critique contents in the academic manner and give academic opinions that are useful for the author of an article in details in order to facilitate the adjustment of the article, with the main focus on academic advancement.

6. Evaluating an article, each reviewer must indicate any key research work or academic work that is concurrent with the contents of the article he/she reviews but the author of the article does not refer to. If the entire article or any part thereof is similar to or can be assumed to plagiarize any other work, the reviewer must notify the editor immediately.

7. Each reviewer must not interfere or intervene in the process of article consideration or evaluation or any execution by the Journal in any way.

ทัศนะและข้อคิดเห็นในวารสารแต่ละฉบับเป็นของผู้เขียนบทความแต่ละท่าน มิใช่เป็นความคิดเห็นของกองบรรณาธิการวารสารวิจิตรศิลป์หรือคณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ กองบรรณาธิการวารสารวิจิตรศิลป์หรือคณะวิจิตรศิลป์ ไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยกับความคิดเห็นดังกล่าวเสมอไป

Statements of fact and opinion are made on the responsibility of the authors alone and do not represent the views of the editors or the Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University. In any case, the editors and the Faculty of Fine Arts reserve the right to either agree or disagree with those facts and opinions.

ดาวน์โหลด **คู่มือวารสารวิจิตรศิลป์** เพื่อดูรายละเอียดเพิ่มเติมเกี่ยวกับกับการจัดทำฉบับ template รูปแบบการอ้างอิงและบรรณานุกรมตามหลักเกณฑ์ Turabian และแบบประเมินต้นฉบับวารสารได้ที่

shorturl.at/kDUW3

Download JOFA's Handbook for more details about template for manuscript preparation, Turabian citation guide, and manuscript evaluation form

JOFA JOURNAL OF FINE ARTS วารสารวิจิตรศิลป์