

วารสารวิชาการที่ได้รับการยอมรับในฐานข้อมูลของ  
ศูนย์อ้างอิงวารสารไทย (TCI)  
สาขามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์  
กลุ่มที่ 1

## ที่ปรึกษา

## Advisory Board

รองศาสตราจารย์ อัสวิณีย์ หวานจริง  
คณบดีคณะจิตรศิลป์  
คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

Associate Professor Asawinee Wanjing  
Dean, Faculty of Fine Arts  
Chiang Mai University, Chiang Mai

รองศาสตราจารย์ ดร. รงคร อนันตสานต์  
รองคณบดีฝ่ายวิชาการ  
คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

Associate Professor Rongkorn Anantasanta, D.F.A.  
Deputy Dean for Academic Affairs, Faculty of Fine Arts  
Chiang Mai University, Chiang Mai

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ธัชชัย หงษ์แพง  
ผู้ช่วยคณบดี  
คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

Assistant Professor Thatchai Hongphaeng  
Assistant Dean, Faculty of Fine Arts  
Chiang Mai University, Chiang Mai

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. กรกฎ ใจรักษ์  
หัวหน้าภาควิชาสื่อศิลปะและการออกแบบสื่อ  
คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

Assistant Professor Korakot Jairak, D.F.A.  
Head of Department of Media Arts and Design  
Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ รสลิน กาสต์  
ภาควิชาทัศนศิลป์  
คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

Emeritus Professor Rossalin Garst  
Department of Visual Arts  
Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai

รองศาสตราจารย์ ดร. ฉลองเดช คุณานุมานต์  
ภาควิชาสื่อศิลปะและการออกแบบสื่อ  
คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

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

รองศาสตราจารย์ พิชญา สุ่มจินดา  
ภาควิชาศิลปะไทย  
คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

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

## กองบรรณาธิการ

## Editors

### บรรณาธิการ

### Editor

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ หม่อมหลวง สุธาสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์  
ภาควิชาศิลปะไทย  
คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

Emeritus Professor M.L. Surasawasdi Sooksawasdi  
Department of Thai Art  
Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai

### กองบรรณาธิการฝ่ายวิชาการ

### Editorial for Academic Affairs

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร. สันติ เล็กสุขุม  
บัณฑิตวิทยาลัย  
มหาวิทยาลัยราชภัฏ อุตรธานี

Emeritus Professor Santi Leksukhum, Ph.D.  
Graduate Studies, Udon Thani Rajabhat University,  
Udon Thani

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ปรีชา เกาทอง  
ภาควิชาศิลปะไทย คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์  
มหาวิทยาลัยศิลปากร

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

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ สุรพล ดำริห์กุล  
ภาควิชาศิลปะไทย  
คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

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

ศาสตราจารย์พิเศษ ดร. ปิริยะ ไกรฤกษ์  
มูลนิธิปิริยะ ไกรฤกษ์ กรุงเทพมหานคร

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

ศาสตราจารย์ ดร. พรสนอง วงศ์สิงห์ทอง  
ภาควิชาานฤมิตศิลป์  
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

<p>ศาสตราจารย์ เกียรติศักดิ์ ชานนารถ ภาควิชาวิจิตรศิลป์ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง</p>	<p>Professor Kiattisak Chanonnart Department of Fine Arts, Faculty of Architecture King Mongkut's Institute of Technology Ladkrabang, Bangkok</p>
<p>รองศาสตราจารย์ ดร. กฤษณา หงษ์อุเทน ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร</p>	<p>Associate Professor Krisana Honguten, Ph.D. Department of Art Theory, Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University, Bangkok</p>
<p>รองศาสตราจารย์ ดร. เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ภาควิชาดนตรีและการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น</p>	<p>Associate Professor Chalernsak Pikulsri, Ph.D. Department of Music and Performing Arts Faculty of Fine and Applied Arts Khon Kaen University, Khon Kaen</p>
<p>รองศาสตราจารย์ ดร. ชาทรี ประทีปนันทการ ภาควิชาศิลปสถาปัตยกรรม คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร</p>	<p>Associate Professor Chatri Prakitnonthakan, Ph.D. Department of Related Art Faculty of Architecture, Silpakorn University, Bangkok</p>
<p>รองศาสตราจารย์ ดร. สุกีรี เกษรเกศรา ภาควิชาทัศนศิลป์ คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่</p>	<p>Associate Professor Sugree Gasorngatsara, Ph.D. Department of Visual Arts Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai</p>
<p>รองศาสตราจารย์ ดร. สันต์ สุวัจจราภินันท์ สำนักวิชาสถาปัตยกรรมศาสตร์ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่</p>	<p>Associate Professor Sant Suwatcharapinun, Ph.D. Department of Architecture Faculty of Architecture, Chiang Mai University, Chiang Mai</p>
<p>อาจารย์ ดร. สายัณห์ แดงกลม ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร</p>	<p>Sayan Daengklom, Ph.D. Lecturer, Department of Art History Faculty of Archaeology, Silpakorn University, Bangkok</p>

## Editors

---

### กองบรรณาธิการฝ่ายประสานงาน

**เมวิกา หาญกล้า**

หัวหน้างานบริหารงานวิจัย บริการวิชาการ และวิเทศสัมพันธ์  
คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

---

**สายชล นพพันธุ์**

พนักงานปฏิบัติงาน  
งานบริหารงานวิจัย บริการวิชาการ และวิเทศสัมพันธ์  
คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

---

**เสาวนีย์ ทิพยเนตร**

พนักงานปฏิบัติงาน  
งานบริหารงานวิจัย บริการวิชาการ และวิเทศสัมพันธ์  
คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

---

### กองบรรณาธิการฝ่ายศิลปกรรม

**อาจารย์ กิตติ ไชยพาน**

ภาควิชาศิลปะไทย  
คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

---

**สายธาร มาณะศรี**

พนักงานปฏิบัติงาน  
งานบริหารงานวิจัย บริการวิชาการ และวิเทศสัมพันธ์  
คณะจิตรศิลป์ 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

---

**Saichon Noppan**

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

---

**Saowanee Tippayanet**

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

---

### Editorial for Artwork

**Kitti Chaiyaparn**

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

---

**Saithan Manasri**

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

---

## ผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาบทความประจำฉบับ

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

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ พงศ์เดช ไชยคุตร  
ภาควิชาทัศนศิลป์  
คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

**Emeritus Professor Pongdej Chaiyakut**  
Department of Visual Arts,  
Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai

ศาสตราจารย์ ดร. เสมอชัย พูลสุวรรณ  
คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา  
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ท่าพระจันทร์

**Professor Samerchai Poolsuwan, Ph.D.**  
Faculty of Sociology and Anthropology,  
Thammasat University, Bangkok

รองศาสตราจารย์ ดร. กฤษณา หงษ์อุเทน  
ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์  
มหาวิทยาลัยศิลปากร

**Associate Professor Krisana Honguten, Ph.D.**  
Department of Art Theory, Faculty of Painting Sculpture and  
Graphic Arts, Silpakorn University, Bangkok

รองศาสตราจารย์ ดร. ชัยยศ อิชฎีวรพันธ์  
สาขาวิชาทัศนศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์  
มหาวิทยาลัยศิลปากร

**Assistant Professor Chaiyosh Isavorapant, Ph.D.**  
Department of Art Theory, Faculty of Painting Sculpture and  
Graphic Arts, Silpakorn University, Bangkok

รองศาสตราจารย์ ดร. น้าฝน ไส้ตู่โรไกล  
คณะศิลปกรรมศาสตร์  
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

**Associate Professor Namfon Laistrooglai, Ph.D.**  
Faculty of Fine and Applied Arts,  
Thammasat University, Bangkok

รองศาสตราจารย์ ดร. นิรัช สุตสังข์  
สาขาวิชาศิลปะและการออกแบบ  
คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร

**Associate Professor Nirat Soodsung, Ph.D.**  
Department of Arts and design,  
Faculty of Architecture, Naresuan University, Phitsanulok

รองศาสตราจารย์ ดร. เนื่ออ่อน ขรรค์ทองเขียว  
คณะมนุษยศาสตร์ และสังคมศาสตร์  
มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนดุสิต

**Associate Professor Nuaon Khrouthongkhieo, Ph.D.**  
Faculty of Humanities and Social Sciences  
Suan Dusit University, Bangkok

รองศาสตราจารย์ ดร. รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม  
ภาควิชาการภาพยนตร์และภาพนิ่ง  
คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

**Associate Professor Ruksarn Viwatsinudom, Ph.D.**  
Motion Pictures and Still Photography  
Faculty of Communication Arts, Bangkok

## Peer-Reviewer

<p><b>รองศาสตราจารย์ ดร. วิฑูรย์ เหลียวรุ่งเรือง</b> คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่</p>	<p><b>Associate Professor Vitul Leawrungruang, Ph.D.</b> Faculty of Architecture, Chiang Mai University, Chiang Mai</p>
<p><b>รองศาสตราจารย์ ดร. สันต์ สุวัจฉราภินันท์</b> สำนักวิชาสถาปัตยกรรมศาสตร์ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่</p>	<p><b>Associate Professor Sant Suwathcharapinun, Ph.D.</b> Department of Architecture Faculty of Architecture, Chiang Mai University, Chiang Mai</p>
<p><b>รองศาสตราจารย์ ดร. สุกกรี เกษรเกศรา</b> ภาควิชาทัศนศิลป์ คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่</p>	<p><b>Associate Professor Sugree Gasorngatsara, Ph.D.</b> Department of Visual Arts, Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai</p>
<p><b>รองศาสตราจารย์ ปิยะแสง จันทรวงศ์ไพศาล</b> ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร</p>	<p><b>Associate Professor Piyasaeng Chantarawongpaisarn</b> Department of Art Theory, Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University, Bangkok</p>
<p><b>รองศาสตราจารย์ พิชญ่า สุ่มจินดา</b> ภาควิชาศิลปะไทย คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่</p>	<p><b>Associate Professor Pitchaya Soomjinda</b> Department of Thai Art, Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai</p>
<p><b>รองศาสตราจารย์ พิศมัย อวระกุลพานิชย์</b> ภาควิชาศิลปะไทย คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่</p>	<p><b>Associate Professor Pitsamai Arwakulpanich</b> Department of Thai Art, Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai</p>
<p><b>รองศาสตราจารย์ อัญชลี โสมดี</b> ภาควิชาศิลปกรรม คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่</p>	<p><b>Associate Professor Aunchalee Somdee</b> Department of Art, Faculty of Humanities and Social Sciences, Chiang Mai Rajabhat University, Chiang Mai</p>
<p><b>รองศาสตราจารย์ อารยะ ศรีกัลยานบุตร</b> ภาควิชาอนุมิติศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย</p>	<p><b>Associate Professor Araya Srikanlayanabuth</b> Creative Arts Department, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, Bangkok</p>
<p><b>ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ปรัชญา คัมภีรานนท์</b> ภาควิชาสื่อศิลปะ และการออกแบบสื่อ คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่</p>	<p><b>Associate Professor Pitchaya Soomjinda</b> Department of Thai Art, Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai</p>

## บทบรรณาธิการ

วารสารวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ฉบับที่ 1 ของปีที่ 12 ถือเป็นฉบับแรกต้อนรับ ปี พ.ศ. 2564 ประกอบด้วย 8 บทความ มีเนื้อหาในขอบเขตผลงานศิลปะ การออกแบบ ประยุกต์ศิลป์ ดนตรี การแสดง สื่อศิลปะ ปรัชญาศิลปะ สุนทรียศาสตร์ ประวัติศาสตร์ศิลปะ และโบราณคดีที่เกี่ยวข้องกับสาขาทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ ตามเป้าประสงค์ของวารสาร เริ่มจากบทความ “รูปแบบความงามของอีสาน” ของ รัตน ไวยะราบุตร ที่สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมกึ่งนามธรรมบนผืนผ้าใบ สะท้อนความดีงามของศิลปวัฒนธรรม กลิ่นอายเรื่องราวของวิถีชีวิตท้องถิ่นอีสาน

“งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ผ่านผลงานภาพประกอบเพื่อกระตุ้นการอนุรักษ์ป่าและธรรมชาติอย่างยั่งยืนในโลกยุคปัจจุบัน” ของ ไพลิน ถาวรวิจิตร ที่สร้างสรรค์ผลงานผ่านความเชื่อมโยงใหม่ระหว่างมนุษย์ และธรรมชาติ รวมถึงกระตุ้นให้เกิดการแลกเปลี่ยนความเห็นเกี่ยวกับการอนุรักษ์ป่าอย่างยั่งยืนในบริบทของสังคมยุคปัจจุบัน ร่วมกับข้อมูลจากองค์ประกอบทางศิลปะที่ปรากฏบนไปไม้

บทความของ ชู จินเชิง “การศึกษาเทคนิคการใช้สีของชาวจีนโบราณ” กล่าวถึงประวัติศาสตร์ของศิลปะจีน กรรมวิธี เทคนิคการใช้สี และพัฒนาการของสีในงานศิลปกรรมของชาวจีนโบราณที่เปลี่ยนแปลงไปตามพื้นที่ต่าง ๆ ก่อให้เกิดเป็นเอกลักษณ์เฉพาะท้องถิ่นที่แสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างสีและวัฒนธรรมจีน

ผลงานจิตรกรรมฝาผนังในอดีตถูกหยิบยกขึ้นมากล่าวถึงในบทความของ กวิฏ ตั้งจรัสวงศ์ เรื่อง “เทคนิคงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3 ภายในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม” ที่นำผลจากการศึกษาและวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมในแง่มุมต่าง ๆ ทั้งการเล่าเรื่อง การเขียน และการดำเนินเรื่อง รวมถึงสัดส่วนของภาพ มุมมองความใกล้ - ไกล อย่างลุ่มลึก

บทความ “การวิเคราะห์สุนทรียภาพในภาพยนตร์สั้นไทย ประเภทแอนิเมชัน” ของ กรกฎ ใจรักษ์ สะท้อนเนื้อหาเกี่ยวกับความดี ความชั่วในบริบททางสังคมร่วมสมัย ผ่านการศึกษาคุณลักษณะสำคัญการวิเคราะห์สุนทรียภาพ การสังเคราะห์แนวทางในการพัฒนาและส่งเสริมคุณภาพในสื่อภาพยนตร์แอนิเมชันเรื่องสั้นไทย

ผลจากการศึกษาเรือนพักอาศัยในเขตเมืองลำปางและเมืองแพร่ในช่วงการทำสัมปทานป่าไม้ก่อให้เกิดบทความเรื่อง “ปัจจัยที่ส่งผลต่อความเหมือน - ความต่างของเรือนพักอาศัยในช่วงสัมปทานป่าไม้ในเมืองลำปางและเมืองแพร่” ของ ณัฐชาติ โกสินทรานนท์ ที่นำเสนอถึงอิทธิพลและปัจจัยการเปลี่ยนแปลงรูปแบบของเรือนพักอาศัยในแต่ละยุคสมัย

สุวัฒน์ แสนขัติยรัตน์ เจ้าของบทความ “พระแม่โพสพรูปลักษณ์แห่งศิลปะศรัทธาอันสูงค่า : ขวัญกำลังใจแก่การกสิกรรม” นำเสนอผลงานสร้างสรรค์ในรูปแบบศิลปะร่วมสมัยที่สะท้อนแนวคิดและความศรัทธาบนพื้นฐานของการอนุรักษ์ตามแบบแผนประเพณี

รวิเทพ มุสิกะปาน นำเสนอผลงานการศึกษาและการพัฒนาองค์ความรู้ ภูมิปัญญาการย้อมสีธรรมชาติผ่านบทความ “การพัฒนาเจดีย์ย้อมธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าไหมโฮลสีสู่การต่อยอดนวัตกรรมผลิตภัณฑ์สิ่งทอใหม่แบรนด์ เต็มเต็มสตูดิโอ” ที่นำองค์ความรู้และเทคนิคการสร้างเจดีย์มาใช้เป็นแนวทางเพื่อการต่อยอดและพัฒนาการออกแบบสิ่งทอได้อย่างน่าสนใจ

ท้ายนี้หวังว่าผู้อ่านจะได้รับองค์ความรู้ ความคิด และแนวทางสร้างสรรค์อันเป็นประโยชน์จากทั้ง 8 บทความที่รวบรวมไว้อย่างหลากหลายภายในวารสารวิจิตรศิลป์ฉบับนี้

รองศาสตราจารย์ ดร. รงคร อนันตสานต์  
รองคณบดีฝ่ายวิชาการ

## สารบัญ

-12-

**รูปแบบความงามของอีสาน**

*Rattana Waiyarabut*

รัตน์ ไวยะราบุตร: Rattana Waiyarabutn

-30-

**งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ผ่านผลงานภาพประกอบเพื่อกระตุ้นการอนุรักษ์ป่าและธรรมชาติ  
อย่างยั่งยืนในโลกยุคปัจจุบัน**

*Using illustration to stimulate discussion about forest conservation and sustainability  
in contemporary society*

ไพลิน ถาวรวิจิตร: Pailin Thawornwijit

-73-

**การศึกษาเทคนิคการใช้สีของชาวจีนโบราณ**

*A Study of Techniques in Using Colors of Ancient Chinese People*

ซู จินเชิง: Su Jincheng

-94-

**เทคนิคงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3 ภายในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม**  
*Techniques in the Reign of King Rama III on the Murals inside the Ordination Hall of*

*Wat Phra Chetuphon.*

กวิฏ ตั้งจรัสวงศ์: Kawit Tangcharatwong

## Table of Content

---

-123-

การวิเคราะห์สุนทรียภาพในภาพยนตร์สั้นไทย ประเภทแอนิเมชัน

*The Aesthetics Analysis of Thai Short Film, Animation*

กรกฏ ใจรักษ์: Korakot Jairak

-156-

ปัจจัยที่ส่งผลต่อความเหมือน - ความต่างของเรือนพักอาศัยในช่วงสัมปทานป่าไม้  
ในเมืองลำปางและเมืองแพร่

*Factors affecting the similarity-difference of houses In the forest concession period  
in Lampang and Phrae*

ณัฐชาติ โกลสินทรานนท์: Nuttachat Kosintranont

-179-

พระแม่โพสพรูปลักษณ์แห่งศิลปะศรัทธาอันสูงค่า: ขวัญกำลังใจแก่การกสิกรรม

*The Goddess of Rice: A Meaningful Artwork for Will and Hope of Thai Agriculturists*

สุวัฒน์ แสนขัติยรัตน์: Suwat Saenkattiyarat

-207-

การพัฒนาเฉดสีย้อมธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าไหมโฮลสี สู่อการต่อยอดนวัตกรรมผลิตภัณฑ์  
สิ่งทอไหม แปรนต์ เต็มเต็มสตูดิโอ

*Development of Natural Dye Shades from Colored Hol Silk Wisdom to Expand the Silk  
Textile Product Innovation of the Termtem Studio Brand*

รวีเทพ มุสิกะปาน : Ravitep Musikapan

-239-

หลักเกณฑ์การจัดทำต้นฉบับบทความเพื่อพิจารณาเผยแพร่ในวารสารวิจิตรศิลป์

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

## รูปแบบความงามของอีสาน

received 14 AUG 2019 revised 31 JAN 2020 accepted 2 MAR 2020

รัตน์ ไวยะราษฎร์

นิสิตปริญญาโท สาขาทัศนศิลป์

หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต

ภาควิชาทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์

มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

กนกวรรณ นิธิรัฐพัฒน์ (อาจารย์ที่ปรึกษา)

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำสาขาวิชาทัศนศิลป์

คณะศิลปกรรมศาสตร์

มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

### บทคัดย่อ

ผลงานทัศนศิลป์เรื่อง รูปแบบความงามของอีสาน มีความมุ่งหมายเพื่อศึกษาเกี่ยวกับผ้าในวิถีชีวิตไทยที่สะท้อนเรื่องราวความงามของศิลปวัฒนธรรมผ่านรูปแบบของผืนผ้า และเพื่อสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมรูปแบบกึ่งนามธรรมด้วยเทคนิคสีอะคริลิกบนผ้าใบ ผลงานสร้างสรรค์มีแรงบันดาลใจเบื้องต้นมาจากผ้าทอพื้นบ้านและศิลปะการนุ่งห่ม มีวิธีดำเนินการสร้างสรรค์โดยการรวบรวมข้อมูลภาคสนาม ข้อมูลภาคเอกสารผ้ากับวิถีชีวิตไทย ข้อมูลแนวคิดทฤษฎีทางด้านศิลปะที่เกี่ยวข้อง และอิทธิพลจากผลงานศิลปกรรม เพื่อเป็นฐานข้อมูลประกอบการวิเคราะห์ ค้นหา แนวเรื่อง รูปทรง และเทคนิควิธีการสร้างสรรค์ผลงานจำนวน 6 ชิ้น ผลการสร้างสรรค์พบว่า ผลงานเริ่มต้นจากความประทับใจรูปแบบของผ้าสำหรับนุ่ง ห่ม และลวดลายเชิงสัญลักษณ์ที่ประสานกันบนผืนผ้า นอกจากความสวยงามที่เห็นแล้ว ยังซุกซ่อนความงามของภูมิปัญญา ศิลปวัฒนธรรม และความคิดสร้างสรรค์ไว้ด้วยกัน จึงนำมาเป็นแนวทางในการศึกษาค้นคว้าและสร้างสรรค์ผลงานที่แสดงออกให้เห็นถึงความเรียบง่าย มีกลิ่นอายเรื่องราวของวิถีชีวิตท้องถิ่นอีสาน นำเสนอผ่านรูปแบบที่เรียบง่ายผสมผสานกับเทคนิคลวดวิธระบายสีที่ซับซ้อน ด้วยการจุดแต้ม และแต้มเส้น ๆ จากบนลงล่างอย่างรวดเร็ว การระบายในลักษณะนี้ช่วยให้ชั้นสีมีความหนา การระบายแบบเปลี่ยนขนาดของพู่กัน ช่วยสร้างร่องรอยพื้นผิว ซึ่งมีผลต่อการมองเห็นเมื่อดูระยะไกลจะให้ความรู้สึกเนียนเรียบ แต่เมื่อเข้ามาดูในระยะประชิดจะเห็นร่องรอยให้ความรู้สึกคล้ายกับรอยยับของผืนผ้า และการผสมสีทองเข้ากับสีอื่นต่าง ๆ ช่วยสร้างความเงาระยิบระยับให้ความรู้สึกถึงความเหมาะสมเรื่องรองทรงคุณค่า กลวิธีนี้สร้างความน่าสนใจให้กับผลงานได้เป็นอย่างดี

**คำสำคัญ:** รูปแบบ, อีสาน, สัญลักษณ์

## Beauty Pattern of Isan

---

**Rattana Waiyarabut**

Master's degree Student  
Department of Visual Arts,  
Faculty of Fine and Applied Arts,  
Mahasarakham University

**Kanokwan Nithirattapat (Advisor)**

Assistant Professor  
Department of Visual Arts,  
Faculty of Fine and Applied Arts,  
Mahasarakham University

---

### Abstract

The aims of the visual arts “Beauty Pattern of Isan” are to learn about fabrics in Thai lifestyles that reflects the classy story of art and culture through the pattern of the fabric and to create works of art, Semi-abstract pattern by using acrylic color on canvas. Basic inspiration of creative works are folk fabric and art apparel. Creative by combining field data, document information, fabric and Thai lifestyles, conceptual information on related artistic aspects and the influence of art. These are database for analyzing, searching about stories, shapes and creating of work technics 6 pieces. The resulting creations found that the work begins with the impression of the fabric style for the clothes, blankets and symbolic patterns on the fabrics. In addition to beauty, it is also conceal goodness of wisdom, art and culture and creative thinking which combined beautifully. Its show that the local lifestyles of Isan is simplicity by coloring techniques like points or paint short lines up and down quickly. It helps the color layer is thick. To change the size of a vent brush makes scratch on the surface like wrinkled fabric. To blend gold with different colors makes happiness and worthy feeling with sparkling shadow. This technique creates interesting to work very well.

**Keywords:** Pattern, Isan, Symbol

## แรงบันดาลใจเบื้องต้น

ผ้าทอเครื่องนุ่งห่ม หนึ่งในปัจจัยสี่ที่มีความผูกพันกับวิถีชีวิตไทย สะท้อนให้เห็นถึงภูมิปัญญา ศิลปวัฒนธรรม และความคิดสร้างสรรค์ ผ่านลวดลาย สีสันที่ประดับบนผืนผ้า เสมือนเป็นการบันทึกเรื่องราวประสบการณ์รอบ ๆ ตัว และความดีงามของชีวิต

ประไพ ทองเจริญ (Thongchuen 2005, 15 - 17) กล่าวไว้ในหนังสือ ผ้าทอพื้นบ้าน ว่า ผ้าทอพื้นบ้าน คือผ้าที่ชนพื้นบ้านทอใช้ขึ้นมาเองตามวิถีของชนกลุ่มนั้น ๆ ตามศักยภาพ และทักษะของแต่ละคนมีรายละเอียดเป็นของตนเองอย่างอิสระ ใช้ฝ้ายหรือไหมพื้นบ้าน เข็มมือ สาวมือ และฟอกย้อม โดยใช้วัตถุดิบท้องถิ่น เป็นกระบวนการตามภูมิปัญญาท้องถิ่น ทำให้เกิดเป็นผ้าผืนที่มีเอกลักษณ์ของชุมชนชัดเจน เช่น ชิ้นลายน้ำไหลของชาวไทลื้อ ชิ้นตีนจกเมืองล่อง ผ้าแพรวาบ้านโพน กาฬสินธุ์ หรือผ้าที่ทอใช้ในพิธีกรรม เช่น ตุ้มพระธาตุของอีสาน ตุ้มแมงมุมของลัวะ ผ้าพื้นบ้านแท้ ๆ จะออกมาในรูปแบบของผ้าผืนสำเร็จขนาดเล็กหรือใหญ่ ใช้ตามศิลปะการนุ่งห่มของแต่ละชุมชน เช่น ผ้าถุงโจงกระเบน ผ้าแถบ ผ้าสบเโบ ผ้าขาวม้า ผ้าเตี่ยว เป็นต้น การแต่งกายด้วยผ้าทอพื้นบ้าน โดยเฉพาะกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับงานบุญประเพณี จะมีลักษณะการแต่งกายที่ดูเรียบง่ายสุขภาพแสดงให้เห็นถึงศิลปวัฒนธรรมและวิถีชีวิตได้เป็นอย่างดี เมื่อผู้สร้างสรรค์ได้พบเห็นมีความรู้สึกประทับใจและสนใจเกี่ยวกับรูปร่างรูปทรงที่เกิดจากศิลปะการนุ่งผ้า ด้วยวิธีการพับ ทับซ้อน ก่อให้เกิดรูปแบบ (pattern) ประกอบกับลวดลายเชิงสัญลักษณ์ (symbol) บนผืนผ้า จึงนำมาเป็นแรงบันดาลใจสู่การค้นคว้าข้อมูล เพื่อสร้างสรรค์ผลงานทางด้านทัศนศิลป์ ประเภทจิตรกรรม

## แนวความคิด

ผลงานทัศนศิลป์ รูปแบบความงามของอีสาน แสดงออกให้เห็นถึงความเรียบง่าย มีกลิ่นอายเรื่องราวของวิถีชีวิต และศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นทางอีสาน นำเสนอผ่านรูปร่างรูปทรงของเครื่องนุ่งห่ม ลวดลายสัญลักษณ์ ทัศนธาตุ จุด เส้น สี และพื้นผิว ประสานจัดวางองค์ประกอบศิลป์ ชวนให้จินตนาการถึงความงามของวิถีชีวิตท้องถิ่นไทย

## ความมุ่งหมายของการสร้างสรรค์

1. เพื่อศึกษาเกี่ยวกับผ้าในวิถีชีวิตไทยที่สะท้อนเรื่องราวความดีงามของศิลปวัฒนธรรมผ่านรูปแบบของผืนผ้า
2. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม รูปแบบกึ่งนามธรรมด้วยเทคนิคสีอะคริลิกบนผ้าใบ ที่แสดงความเรียบง่าย ผสมผสานกลิ่นอายเรื่องราวของวิถีชีวิตท้องถิ่นอีสาน

## ขอบเขตของการสร้างสรรค์

1. ขอบเขตด้านแนวเรื่อง ผลงานสร้างสรรค์สื่อถึงความเรียบ นิ่ง มีกลิ่นอายเรื่องราวของวิถีชีวิต สะท้อนภาพลักษณ์ทางศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นอีสาน ที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากแบบของเสื้อผ้าเครื่องนุ่งห่มและลวดลายบนผืนผ้า
2. ขอบเขตด้านรูปแบบ นำเสนอผ่านงานจิตรกรรม 2 มิติ ใช้รูปทรงที่เกิดขึ้นจากการทับซ้อนของผ้านุ่งและแบบของเสื้อผ้าประสานกับการวาดเส้นลวดลายผ้า นำมาถ่ายทอดในลักษณะรูปแบบกึ่งนามธรรม โดยเน้นให้เห็นจังหวะการซ้ำของเส้นบนระนาบสี่
3. ขอบเขตด้านเทคนิค สร้างสรรค์ด้วยเทคนิคสีอะคริลิคบนผ้าใบ กลวิธีระบายสีแบบ จุด แต้ม แตะ สร้างพื้นผิวและรูปทรงกับการขีด เขียนเส้นซ้อนทับสร้างลวดลาย

## การดำเนินการสร้างสรรค์

ผลงานสร้างสรรค์มีการค้นคว้าข้อมูลภาคสนาม ภาคเอกสาร วิเคราะห์ข้อมูล และสร้างสรรค์ ดังนี้

### 1. การเก็บรวบรวมข้อมูล

1.1 ข้อมูลภาคสนาม การสร้างสรรค์ผลงานได้เลือกศึกษาข้อมูลภาคสนาม โดยการลงพื้นที่เก็บข้อมูลด้วยวิธีการถ่ายภาพ ส่วนของแบบที่เกิดจากการนุ่งห่มด้วยวิธีการมัด พับ และทับซ้อนของเสื้อผ้าที่แสดงออกให้เห็นถึงศิลปะการแต่งกายรูปแบบเรียบง่าย และเก็บข้อมูลลวดลายเชิงสัญลักษณ์บนผืนผ้า เพื่อเป็นฐานข้อมูลประกอบการวิเคราะห์ด้านรูปแบบและสร้างสรรค์ผลงาน ชุด รูปแบบความงามของอีสาน



ภาพที่ 1 (A) ลักษณะการนุ่งและการผูกผ้าแพรแบบชายชาวอีสาน ด้วยวิธีการมัด พับ ท้นซ้อนแสดงให้เห็นรูปแบบความงามของอีสาน (© Rattana Waiyarabut 11/07/2018)

ภาพที่ 2 (B) ลักษณะการแต่งกายแบบดั้งเดิมหญิงชายชาวอีสาน รูปแบบของเสื้อผ้าเครื่องนุ่งห่ม สะท้อนให้เห็นถึงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมท้องถิ่นอีสาน (© Rattana Waiyarabut 11/07/2018)



ภาพที่ 3 (A) ผ้าซิ่นคั่นมัดหมี่หรือซิ่นคั่นควบ (ฝ้าย) แสดงให้เห็นจังหวะการซ้ำของเส้นตั้ง (© Rattana Waiyarabut 25/05/2017)

ภาพที่ 4 (B) ผ้าซิ่นคั่น (ไหม) แสดงให้เห็นจังหวะการซ้ำของเส้นประดับด้วยลวดลายในแต่ละช่องหรือคั่น (© Rattana Waiyarabut 25/05/2017)

1.2 ข้อมูลภาคเอกสาร วรรณภา วุฒชะกุล และ ยุรารัตน์ พันธุ์ยุรา (Wutthakun and Punyura 1994, 22 - 27) กล่าว “ผ้าทอกับชีวิตชาวไทย” ไว้ในผ้าไทยโดยสรุปว่า ผ้าสำหรับนุ่ง ได้แก่ ผ้านุ่ง ผ้าพื้น ผ้าโจงกระเบน ผ้าโสร่ง ผ้าขาวม้า ผ้าสำหรับห่ม ได้แก่ ผ้านสบ ผ้าแพรเบี่ยง ผ้าคลุมไหล่ ผ้ารัดคอ ผ้าช่อคอ ผ้าที่ใช้ในพิธีกรรมทางศาสนา ได้แก่ ผ้าขาว ผ้าดิบ ผ้าสรง ผ้าจีวร ผ้าห่อคัมภีร์ ธงหรือตุ่ง ผ้าวา การกระทำพิธีกรรมใด ๆ ก็ตามชาวไทยสมัยก่อนหรือแม้กระทั่งปัจจุบันก็ต้องมีผ้าเข้ามาเกี่ยวข้อง ผ้าเป็นทั้งเครื่องนุ่งห่มเป็นทั้งเครื่องสักการบูชา การใช้ผ้าประกอบพิธีกรรมนั้นใช้ตั้งแต่เกิดจนกระทั่งตาย ผ้านั้นเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตชาวไทย เช่น พิธีเกิด มีผ้าเข้ามาเกี่ยวข้อง มารดาต้องเตรียมทอผ้าไว้สำหรับเป็นผ้าอ้อม เสื้อผ้า ผ้าห่มผูก ห่มที่นอน สำหรับเด็กเมื่อคลอดออกมาผู้ทำคลอดจะทำความสะอาดเด็ก ภาคอีสานจะต้องมีการเตรียมผ้าไว้ให้เป็นของกำนัลแก่ผู้ทำคลอด เพื่อเป็นการแสดงความขอบคุณ และสำนึกในบุญคุณ พิธีบวช คนไทยถือว่าการบวชได้บุญกุศลมากผู้บวชได้สร้างบุญกุศลให้แก่บิดามารดา เป็นผู้รู้จักตอบแทนพระคุณบิดามารดา ซึ่งมีความเชื่อกันว่าลูกชายที่บวชเรียนสามารถช่วยให้บิดามารดาได้เกาะชายผ้าเหลืองขึ้นสวรรค์ ผ้าได้มีส่วนเข้ามาเกี่ยวข้องกับพิธีนี้ตั้งแต่แรก นับตั้งแต่ผ้าที่แต่งตัวนาค ผ้าที่ใช้ในพิธี ผ้าสรง ผ้าอังสะ และผ้าจีวร ภาคอีสานจะเป็นผ้านุ่งหรือเป็นผ้าโสร่งก็ได้ ผ้าที่สวมใส่ก็ต้องเป็นผ้าใหม่ที่ยังไม่ได้ใช้จะมีตำหนิไม่ได้ ถ้ามีรอยตำหนิจะทำให้ผู้บวชและบิดามารดาของผู้บวชเกิดความไม่สบายใจวิตกกังวลว่า พิธีบวชของลูกชายจะไม่ราบรื่นหรือมีมลทิน โดยส่วนมากแล้วมารดาของผู้บวชมักจะเป็นผู้ทอผ้าให้แก่ลูกชายเพราะถือว่าได้บุญมาก ผ้าที่ใช้ในพิธีบวชจะเป็นผ้าใหม่หรือผ้าฝ้ายก็ได้ ไม่ได้บ่งบอกถึงว่าจะเป็นผ้าชนิดใด ทั้งนี้ตามแต่ฐานะของผู้ที่บวช พิธีแต่งงาน เมื่อบวชเรียบร้อยแล้วก็ถือได้ว่าได้ฝึกอบรมบ่มนิสัยที่ดีงามได้ชัดเกลาอารมณ์ และความคิดให้สุ่มรอบคอบ เป็นแนวทางในการครองตน เป็นผู้นำของครอบครัว และที่สำคัญได้ทดแทนพระคุณของบิดามารดาแล้ว ช่วงนี้ชีวิตได้ก้าวขึ้นเป็นผู้ใหญ่ ผ้าเข้ามาเกี่ยวข้องในเรื่องของผ้าไหว้ เป็นผ้าที่คู่บ่าวสาวจะใช้ไหว้แสดงความเคารพญาติผู้ใหญ่ของทั้งสองฝ่ายจะไหว้ในวันที่มีพิธีแต่งงานก็ได้หรือกราบไหว้หลังจากเสร็จสิ้นงานแต่งงานแล้วก็ได้ บุญกฐินเป็นบุญถวายผ้าไตรจีวรแก่พระสงฆ์ ซึ่งจำพรรษาแล้วนิยมทำกันในแรม 1 ค่ำ เดือน 11 พิธีทำบุญทอดกฐิน เจ้าภาพจะมีการจองวัดและกำหนดวันทอดล่วงหน้าเตรียมผ้าไตรจีวรพร้อมอัฐบริวารตลอดบริวารอื่น ๆ และเครื่องไทยทาน การบอกบุญแก่ญาติมิตรและผู้คุ้นเคยให้ทราบด้วย และพิธีศพ คือ ผ้าขาวห่อศพเปรียบเสมือนธรรมที่ชาวสะอาดไม่มีมลทิน ซึ่งทุกคนต้องใช้การนุ่งผ้าห่อศพ ชั้นในนุ่งกลับหลังหมด ส่วนชั้นนอกนุ่งอย่างธรรมดา คือ กระดุมอยู่ข้างหน้า การนุ่งกลับหลังหมายถึงการตาย ส่วนการนุ่งธรรมดาหมายถึงการเกิด มีความหมายว่าคนเรานั้นธรรมชาติเกิดแล้วตายและตายแล้วเกิดเวียนว่ายตายเกิดอยู่ในวัฏสงสารไม่มีที่สิ้นสุด

วิบูลย์ ลิ้มสุวรรณ (Leesuwan 2016, 67) กล่าวไว้ในพจนานุกรมผ้าทอและเครื่องถักทอว่า ลายผ้าพื้นบ้านอีสาน ได้แรงบันดาลใจมาจากสิ่งแวดล้อมรอบ ๆ ตัว แบ่งเป็น 4 กลุ่ม ได้แก่ ลายที่ได้มาจากรูปร่างของสัตว์ ลายจากพืช ลายที่มาจากสิ่งประดิษฐ์ และลายเบ็ดเตล็ด ลวดลายเหล่านี้นอกจากจะปรากฏในผืนผ้ามัดหมี่ ผ้าจก และผ้าซิดแล้ว ยังใช้ตกแต่งผ้าพื้นที่ต้องการตามความงามแล้วเป็นพิเศษด้วย สมัยโบราณชาวบ้านจะทอผ้าพื้นบ้านอีสานไว้ใช้ในครอบครัว เช่น ทอเอาไว้ตัดเสื้อ ชิ้น กางเกง สำหรับสมาชิกทุกคนในครอบครัว โดยจะทอเก็บไว้ให้ใช้ได้ตลอดปีและทอเป็นประจำทุกปี ซึ่งถือว่าเป็นหน้าที่ของผู้หญิง ส่วนผู้ชายต้องตีเหล็ก ทำเครื่องจักสาน และทำเครื่องมือประกอบอาชีพอื่น ๆ การทอผ้านั้น หากปีใดทอได้มากเหลือใช้จะนำไปถวายพระสำหรับทำเป็นผ้าห่อคัมภีร์หรือผ้าห่อหนังสือผูกใบลาน ธง ผ้าพระเวสส์ เป็นต้น

มูณี พันทวี (Pantawee 1989, 133 - 134) กล่าว “หัตถกรรมพื้นบ้านอีสาน” ไว้ในวัฒนธรรมพื้นบ้านกรณีอีสานว่า รูปแบบของลายผ้าซิดรูปแบบพื้นฐานที่ประกอบการสร้างลายผ้าซิดมีส่วนประกอบลักษณะต่าง ๆ ดังนี้ คือ จุด หมายถึงการทอที่เป็นจุดซึ่งไม่สามารถกำหนดให้เป็นรูปทรงต่าง ๆ เป็นอย่างอื่นได้ มีการใช้จุดอย่างกระจายและต่อเนื่องประกอบให้เป็นลายซิดต่าง ๆ เส้นตรง หมายถึงการเรียงจุดเหล่านั้นให้เป็นแนวเดียวกันเป็นเส้นมีทั้งเส้นตรงในแนวตั้ง แนวนอน และแนวเอียง การทอผ้าแบบเป็นลายเส้น เป็นการทออย่างง่าย แต่ผู้ที่มีความสามารถในการทอจะนำเอาเส้นเหล่านี้ไปสร้างรูปแบบในการทออย่างเหมาะสม รูปทรงสามเหลี่ยมซึ่งพบในการทอลายซิดหลายขนาด สามเหลี่ยมเหล่านั้นมีทั้งทาบและทอให้เป็นสามเหลี่ยมที่กลวงหรือโปร่งและสามเหลี่ยมเหล่านี้จะถูกนำมาจัดเรียงหรือวางประกอบกันให้เป็นรูปลายซิดแบบต่าง ๆ

รูปสี่เหลี่ยม สี่เหลี่ยมที่นิยมใช้ในการทอผ้าซิดเป็นสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูนหรือรูปทรงข้าวหลามตัด สี่เหลี่ยมผืนผ้า สี่เหลี่ยมจัตุรัส ส่วนมากมักจะเป็นสี่เหลี่ยมด้านเท่าที่ทอพื้นให้ทึบตัน เป็นโครงสร้างกลวงขึ้นอยู่กับการประกอบลายนั้น ๆ การผสมผสานระหว่างรูปแบบพื้นฐานดังกล่าวแล้วนี้จะทำให้เกิดเป็นรูปแบบลายซิดต่าง ๆ ขึ้น ดังนั้นลายซิดทุกลายจึงประกอบไปด้วยจุด เส้น รูปสามเหลี่ยม และรูปสี่เหลี่ยม และการทอผ้าลายซิดจะไม่ปรากฏว่ามีการทอเส้นโค้งหรือวงกลมในรูปแบบของลายซิดแบบต่าง ๆ

### 1.3 แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์ (Singyabuth 2016, 64) กล่าวไว้ในสุนทรียศาสตร์ AESTHETICS ว่า รูปแบบผันแปรความเป็นจริง (sami figuration form) เป็นการนำเสนอรูปแบบศิลปะจากโลกภายนอกตัวของศิลปิน บรรจูลงไปในผลงานศิลปะด้วยการผันแปรให้แตกต่างไปจากสภาวะของความเป็นจริงตามที่ปรากฏในโลกภายนอกด้วยวิธีต่าง ๆ เช่น การบิดผัน บิดเบือน เดิมแต่ง ตัดทอน ให้เกิดรูปแบบที่แปลกใหม่ที่ปรากฏในสภาวะความเป็นจริงในโลกภายนอก เช่น เป็นรูปมนุษย์ที่มีเกล็ดเหมือนปลา รูปต้นไม้ที่มีท่าทางเหมือนสัตว์ รวมทั้งการยืด หด บีบให้วัตถุนั้น ๆ ผันแปรไปจากสภาวะแห่งความเป็นจริงที่ปรากฏให้เห็นโดยทั่วไป

กำจร สุนพงษ์ศรี (Soonpongsri 2013, 228) กล่าวไว้ในสุนทรียศาสตร์ ว่า เส้น (Line) มีความหมายเป็น 3 นัย คือ (1) เส้นที่เกิดขึ้นจริง (actual line) มีความยาวและความกว้างเพียงเล็กน้อย ขึ้นอยู่กับความต้องการ เช่น เส้นเล็ก เส้นใหญ่ เป็นเส้นที่เกิดจากการวาดเส้น (2) เส้นแสดงนัย (implied line) เป็นเส้นที่ไม่ปรากฏให้เห็น แต่แสดงทิศทางที่ศิลปินสร้างขึ้น เช่น คู่รักจ้องมองกัน สายตาของทั้งคู่ที่มองประสานกัน มีเส้นแสดงนัย และเส้นที่เป็นโครงสร้างต่าง ๆ ที่ศิลปินกำหนดขึ้น โดยไม่ต้องแสดงให้เห็น (3) เส้นแสดงขอบ (line form by edge) หรือ เส้นแสดงรูปทรงรูปร่าง คือ มีแต่ความยาวไม่มีความกว้าง เช่น เส้นแสดงขอบรอบนอกของรูปทรงกับอากาศ ดังตัวอย่างเช่น พื้นทึบสีเหลืองสีแดงในพื้นที่รอบนอกสีเขียว ระหว่างพื้นที่สีแดงกับสีเขียว บริเวณที่ 2 สามารถจับเกิดเป็นเส้นขอบแบ่งแยก แสดงขอบเขตของแต่ละสี

ชุลุด นิมเสมอ (Nimsamer 2001, 107 - 108) กล่าวไว้ในองค์ประกอบของศิลปะว่า กฎเกณฑ์ของการประสาน การประสาน คือ การทำให้เกิดความกลมกลืน ทำให้สิ่งต่าง ๆ เข้ากันได้อย่างสนิท เป็นการสร้างเอกภาพจากการรวมตัวของสิ่งๆ ที่เหมือนกันเข้าด้วยกัน การประสานมีอยู่ 2 วิธี คือ (1) การเป็นตัวกลาง (transition) คือ การทำสิ่งๆ ที่ขัดแย้งให้กลมกลืนกันด้วยการใช้ตัวกลางเข้าไปประสาน ขอยกตัวอย่าง เช่น ดำกับขาว เป็นน้ำหนักที่ตัดกันอย่างตรงข้าม มีความขัดแย้งกันอย่างยิ่ง แต่เราสามารถให้อยู่ร่วมกันได้อย่างมีเอกภาพ ด้วยการใช้น้ำหนักหรือน้ำหนักอ่อนแก่ระดับต่าง ๆ ที่อยู่ระหว่างดำกับขาวเป็นตัวกลางหรือตัวประสาน เพราะเทาเป็นน้ำหนักในช่วงกลางที่เข้ากับดำก็ได้ เข้ากับขาวก็ได้ เส้นตั้งกับเส้นนอนมีทิศทางที่ตัดกันอย่างรุนแรง แต่ถ้ามีเส้นเฉียงเข้าไปช่วย เอกภาพหรือความกลมกลืนจะมีมากขึ้น เส้นเฉียงคือตัวกลางที่เกิดจากเส้นนอนผสมกับเส้นตั้ง (2) การซ้ำ (repetition) คือ การปรากฏตัวของหน่วยที่เหมือนกันตั้งแต่ 2 หน่วยขึ้นไป การซ้ำเป็นวิธีสร้างเอกภาพที่ง่ายที่สุด เป็นการรวมตัวของสิ่งๆ ที่อยู่ใฝ่ฝ่ายเดียวกันเข้าด้วยกัน ไม่มีการขัดแย้ง เช่น การซ้ำของน้ำหนักดำ การซ้ำของเส้นตั้ง การซ้ำของน้ำหนักเทา การซ้ำของรูปทรงที่เหมือนกัน เป็นต้น เมื่อมีหลายหน่วยวางซ้ำกันย่อมจะมีระยะห่างระหว่างหน่วยหรือที่เรียกว่าช่องไฟเกิดขึ้น เราเรียกระหว่างหน่วยนี้ว่า จังหวะ (rhythm) การซ้ำที่มีระยะห่างระหว่างหน่วยที่เท่ากัน ก็หมายถึง จังหวะที่ซ้ำเท่า ๆ กัน ระยะห่างที่ไม่เท่ากัน หมายถึง จังหวะที่แตกต่างออกไป จังหวะเป็นกฎเกณฑ์ย่อยของเอกภาพข้อหนึ่ง ซึ่งมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการสร้างสรรค์ ศิลปินใช้จังหวะควบคุมความเคลื่อนไหวในงานของตน จากจังหวะง่าย ๆ ที่เห็นได้ชัดเจนในลวดลาย ไปจนถึงจังหวะที่ลึกลับจนดูไม่ออกในงานศิลปะที่มีรูปทรงซับซ้อน

#### 1.4 อิทธิพลจากผลงานศิลปกรรม

ผลงานศิลปกรรมของศิลปินไทยที่ผู้สร้างสรรค์สนใจ เพื่อนำมาเป็นแนวทางเริ่มต้นพัฒนาผลงาน รูปแบบความงามของอีสาน ดังนี้

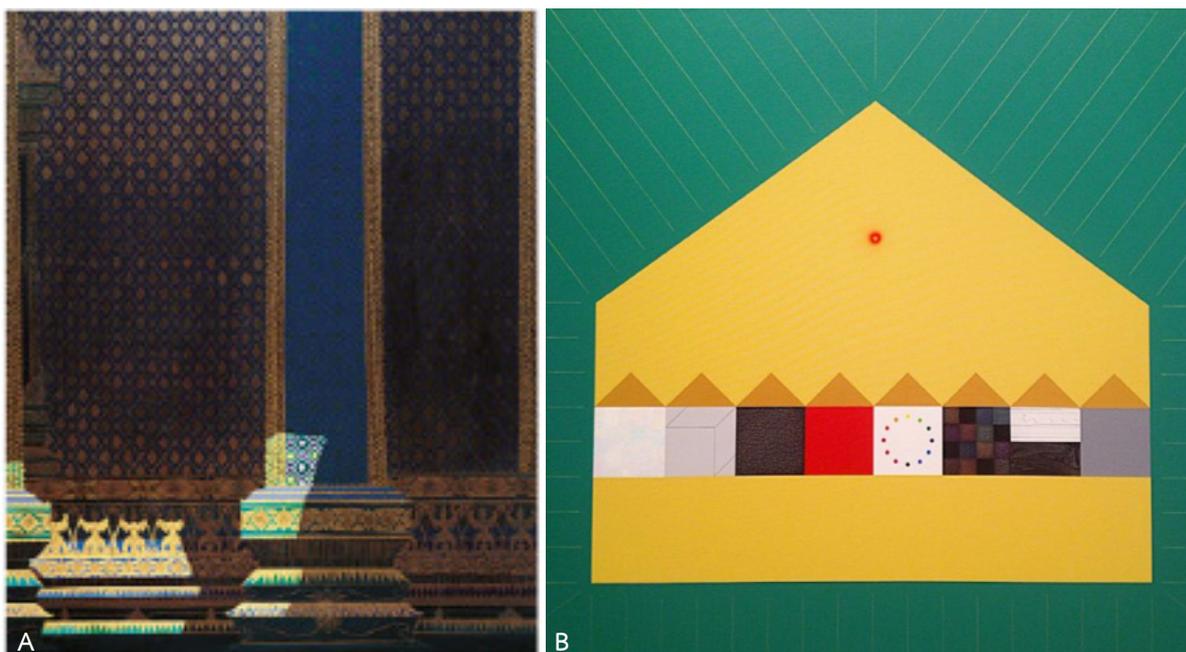
1.4.1 “Family” ของ เจษฎา คงสมมาศ (Kongsommart 2018) ศิลปินสร้างสรรค์ผลงานที่แสดงออกให้เห็นถึงเรื่องราวความผูกพันของชีวิตกับธรรมชาติ สื่อสารบรรยากาศของความสุข ความอบอุ่นและวิถีชีวิตท้องถิ่นไทย ด้วยการนำเอารูปทรงของเครื่องจักสาน เครื่องนุ่งห่ม มาประสานเข้ากับต้นไม้ที่แผ่กิ่งก้านสาขาไว้ด้วยกันได้อย่างกลมกลืน ผลงานสร้างสรรค์ออกแนวรูปแบบเหมือนจริงผสมผสานรูปแบบอุดมคติ อิทธิพลที่ได้รับจากผลงานของศิลปินเจษฎา คงสมมาศ คือ แนวเรื่อง การนำเอาเรื่องราว ความรู้สึก ประสบการณ์รอบ ๆ ตัว ในท้องถิ่น มาสร้างสรรค์เป็นผลงานศิลปะ



ภาพที่ 5 Family ค.ศ. 2008 เทคนิคสีน้ำมันบนผ้าใบ  
ขนาด : 140 x 140 ซม. (source: Kongsommart 2018, Online)

1.4.2 “รูปทรงของแสงบนเนื้อที่ของเงา” ของ ปรีชา เถาทอง (Thaothong 2019) ศิลปินสร้างสรรค์ผลงานประเภทจิตรกรรม รูปแบบแนวเหมือนจริง ผลงานสื่อให้เห็นถึงบรรยากาศของความสงบ นิ่ง และความรุ่งเรืองร่มเย็นของผืนแผ่นดินไทย ถ่ายทอดผ่านรูปร่างรูปทรงของสถาปัตยกรรมทางศาสนา แสงที่ตกกระทบลงบนพื้นทางด้านหน้าเสมือนเป็นทั้งจุดเด่นของผลงานแสดงให้เห็นรายละเอียดของลวดลายไทยอย่างเด่นชัด ผสมผสานลักษณะการเขียนแบบจิตรกรรมไทยประเพณี คือ ลงสีแบน ๆ แล้วตัดเส้น จัดวางองค์ประกอบภาพแบบอสมมาตร อิทธิพลที่ได้รับจากผลงานของศิลปินปรีชา เถาทอง คือ การจัดวางองค์ประกอบภาพลักษณะสมดุลแบบอสมมาตรในมุมมองที่อยู่ระดับสายตา และระนาบแสงเงา

1.4.3 “บ้าน 15 กันยายน 2554” ของ ปริญา ตันติสุข (Tantisuk 2018) ศิลปินสร้างสรรค์ผลงานที่แสดงออกถึง ความสุข ความอบอุ่น สื่อสารผ่านรูปร่างของบ้านหลังเล็ก ๆ อยู่ภายในรูปร่างของบ้านหลังใหญ่ สะท้อนให้เห็นความเป็นครอบครัวใหญ่ ใช้รูปร่างเรขาคณิตที่เรียบง่ายผสมผสานเข้ากับสีสดใส ศิลปินสร้างสรรค์ผลงานประเภทจิตรกรรม 2 มิติ รูปแบบเชิงสัญลักษณ์ และขอบคม ด้วยเทคนิคสีอะคริลิคบนผ้าใบ อิทธิพลที่ได้รับจากผลงานของศิลปินปริญา ตันติสุข คือ ระนาบของสีที่เรียบเนียน และจังหวะการซ้ำของเส้น รูปร่าง และรูปทรง



ภาพที่ 6 (A) รูปทรงของแสงบนเนื้อที่ของเงา ค.ศ. 1977 สีอะคริลิคบนผ้าใบ ขนาด 158.2 x 128 ซม.  
(source: Thaothong 2019, Online)

ภาพที่ 7 (B) บ้าน 15 กันยายน 2554 ค.ศ. 2011 สีอะคริลิคบนผ้าใบ  
ขนาด 100 x 120 ซม. (source: Tantisuk 2018, Online)

## 2. การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ แบ่งออกเป็น 3 ด้านดังนี้

### 2.1 การวิเคราะห์แนวเรื่อง

จากการค้นคว้าข้อมูลภาคเอกสารที่เกี่ยวข้องพบว่า ผ้า คือหนึ่งในปัจจัยที่มีความสำคัญต่อการดำเนินชีวิต ทั้งที่ไว้สำหรับนุ่ง ห่ม และใช้ในพิธีกรรมทางศาสนา มีความสัมพันธ์ในทุกช่วงของชีวิตคนตั้งแต่เกิดจนตาย เป็นสิ่งที่แสดงออกถึงเพศ ฐานะทางสังคมที่มองเห็นเป็นรูปธรรม ประกอบกับลวดลายที่ประดับบนผืนผ้ามีที่มาจากสิ่งแวดล้อมรอบ ๆ ตัว ได้แก่ ลายที่มาจากรูปร่างของสัตว์ ลายจากพืช และลายที่มาจากประติมากรรมเหมือนเป็นการบันทึกเรื่องราวของชีวิต ความเชื่อ ความประทับใจผสมผสานเข้ากับความคิดสร้างสรรค์ได้อย่างงดงาม จากการวิเคราะห์แนวเรื่องข้างต้น ผู้สร้างสรรค์จึงต้องการถ่ายทอดแนวความคิด ความรู้สึก แสดงออกให้เห็นถึงกลิ่นอายเรื่องราวของวิถีชีวิตที่สะท้อนความดีงามทางวัฒนธรรมไทย

### 2.2 การวิเคราะห์รูปแบบ

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามและการค้นคว้าข้อมูลภาคเอกสาร นำมาวิเคราะห์ค้นหารูปแบบเพื่อให้สอดคล้องกับแนวเรื่อง ผู้สร้างสรรค์สนใจรูปร่างรูปทรงที่เกิดจากการนุ่งผ้าชิ้นสั้น ผ้าโสร่ง การห่มผ้าสไบ ผ้าขาวม้าด้วยวิธีการมัด พับ ทับซ้อน ซึ่งแสดงให้เห็นถึงลักษณะเส้นตั้ง เส้นนอน องค์ประกอบศิลป์ ประกอบกับจังหวะการซ้ำของเส้นลวดลายที่ประสานกันอย่างเป็นระเบียบบนผืนผ้านุ่งแสดงรูปแบบที่เรียบง่ายชวนให้จินตนาการถึงเรื่องราวของวิถีชีวิตที่สอดแทรกไว้อย่างน่าประทับใจ ผู้สร้างสรรค์จึงเล็งเห็นว่ารูปแบบที่เกิดจากการนุ่ง ห่ม สามารถสื่อแสดงให้เห็นรูปแบบความงามทางศิลปะได้ และยังสามารถสะท้อนกลิ่นอายเรื่องราวของวิถีชีวิตไว้ด้วยกันได้อย่างงดงาม จึงเลือกนำเอาแบบของเสื้อและแบบของการนุ่ง ห่ม ในทำเย็บสวมใส่มาดัดทอนใช้เป็นรูปร่างรูปทรงของผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้

### 2.3 การวิเคราะห์เทคนิคการทอ

ผู้สร้างสรรค์ต้องการแสดงออกถึงบรรยากาศความเรียบนิ่ง สงบ นำเสนอผ่านงานจิตรกรรมลักษณะ 2 มิติ โดยเลือกใช้เทคนิคสีอะคริลิกบนผ้าใบ ด้วยกลวิธีระบายสีสร้างพื้นผิวให้เกิดความรู้สึกคล้ายกับรอยยับของผืนผ้า และระบายสีทับอีกชั้นเพื่อสร้างให้เกิดรูปทรงที่คล้ายกับแบบของเสื้อผ้าประสานเข้ากับการเขียนสี ด้วยวิธีจุดแต้ม และขีด เพื่อสร้างรายละเอียดให้รู้สึกคล้ายกับลวดลายผ้า ด้วยคุณลักษณะของสีที่ทึบแสงแห้งเร็ว สามารถทับถมกันได้หลาย ๆ ชั้น และสีมีความสดคงทนนาน สามารถควบคุมโทนสี สร้างบรรยากาศความรู้สึกได้ตรงกับสาระที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการสื่อสาร และสามารถระบายสีปรับแต่งทึบลงไปใหม่ได้อย่างแบบเนียน จึงนำเอาเทคนิคสีอะคริลิกมาใช้สร้างสรรค์ผลงาน

### 3. การสร้างสรรค์ผลงาน

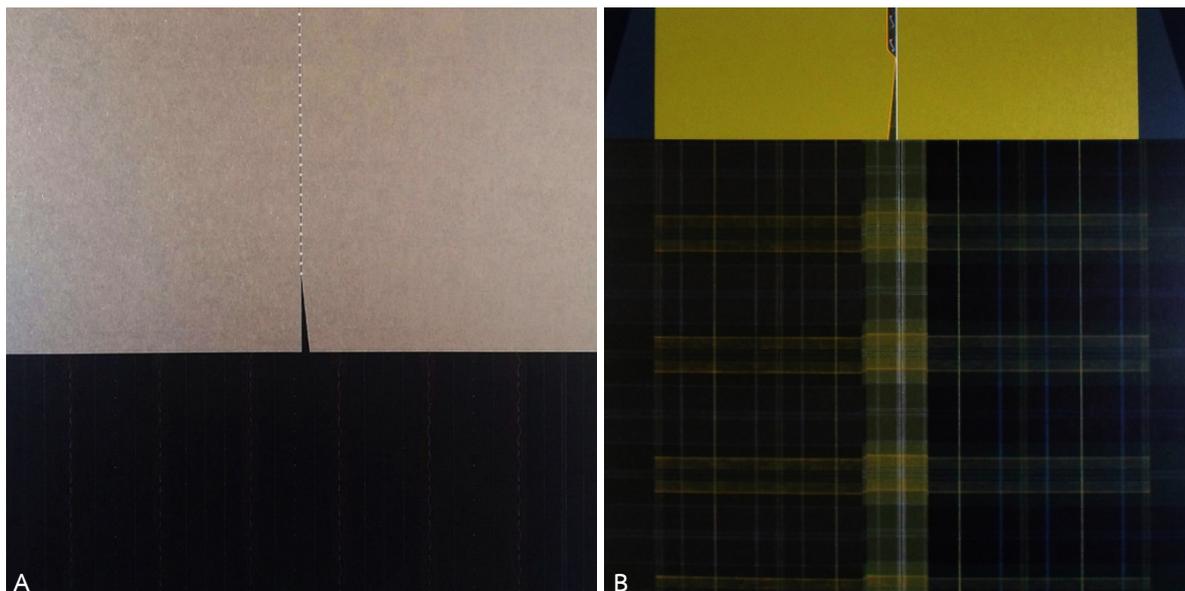
ผู้สร้างสรรค์เริ่มต้นจากการทำภาพร่างต้นแบบ ด้วยวิธีวาดเส้นบนกระดาษ เพื่อค้นหารูปทรงและองค์ประกอบที่ตอบสนองต่อแนวความคิด เพื่อให้เห็นภาพโดยรวมของผลงานและง่ายต่อการปรับปรุงแก้ไขก่อนนำไปสู่ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงานจริง การสร้างสรรค์เป็นส่วนที่ขยายความคิดจากภาพร่างด้วยเทคนิคสีอะคริลิคบนผ้าใบผ่านกลวิธีระบายสีและเขียนเส้น โดยแบ่งออกเป็น 2 ขั้นตอน ดังนี้ ขั้นตอนที่ 1 การระบายเตรียมพื้นจะใช้พู่กันกลมระบาย โดยการจุดสีหรือแต้มสี แตะสั้น ๆ เรียงต่อกันจากซ้ายไปขวา จากบนลงล่าง ด้วยสีดำ ถึง 3 ชั้น โดยการระบายสีในแต่ละชั้นนั้นจะใช้พู่กันกลมที่แตกต่างกัน โดยชั้นแรกจะใช้พู่กันกลมเบอร์ 10 ชั้นที่ 2 ใช้พู่กันกลมเบอร์ 5 และชั้นที่ 3 ใช้พู่กันกลมเบอร์ 3 เพื่อทำให้เกิดพื้นสีที่มีความหนาและมีพื้นผิวจากร่องรอยของพู่กัน เมื่อเตรียมพื้นเสร็จแล้วก็ระบายสีทับอีกครั้ง เพื่อเป็นการสร้างรูปทรงสีในชั้นนี้จะผสมด้วยสีทองเข้าไปรวมกับสีอื่นต่าง ๆ เพื่อให้มีความเงาประกายทองระยิบระยับ ระบายด้วยการจุดสีหรือแต้มสี แตะสั้น ๆ เรียงต่อกันจากซ้ายไปขวา จากบนลงล่าง ทับอีก 2 ชั้น ด้วยพู่กันกลมเบอร์ 3 และขั้นตอนที่ 2 เป็นการเขียนสี เริ่มจากการเขียนเค้าโครงรายละเอียดด้วยดินสอขาวก่อนโดยใช้ไม้บรรทัดวัด เพื่อวางตำแหน่งโครงสร้างของรายละเอียด จากนั้นค่อยเขียนสีด้วยการขีดเป็นเส้นเล็ก ๆ สั้น ๆ เรียงต่อกันทับลงไปอีกครั้งด้วยพู่กันกลมเบอร์ 3 เมื่อเขียนสีทับซ้อนลงไปเสร็จแล้ว จึงใช้ยางลบรอยดินสอขาวออก

### 4. ผลงานสร้างสรรค์

แบ่งออกเป็น 3 ระยะ มีผลงานสร้างสรรค์รวมทั้งสิ้น 6 ชิ้น ดังนี้

ผลงานสร้างสรรค์ ระยะที่ 1 แบ่งผลงานออกเป็น 2 ชิ้น ดังนี้ ผลงานชิ้นที่ 1 นำเอารูปทรงของเสื้อกับรูปทรงผ้าชิ้น มาใช้เป็นรูปร่างรูปทรงของผลงาน โดยพื้นสีเงินด้านบนเป็นรูปทรงของเสื้อครึ่งตัวมีเส้นนอนคั่นระหว่างกึ่งกลางและด้านล่างพื้นสีดำประกอบด้วยลายเส้นแนวตั้งจัดเรียงอย่างเป็นระเบียบ เขียนด้วยสีแดง เหลือง เขียว และขาว สลับกันในแต่ละชั้นให้ความรู้สึกคล้ายกับผ้าชิ้น ส่วนผลงานชิ้นที่ 2 นำเอารูปทรงของเสื้อกับผ้าโสร่ง มาใช้เป็นรูปร่างรูปทรงของผลงาน โดยพื้นสีเขียวอ่อนด้านบนเป็นรูปทรงของชายเสื้อมีรอยแยกระหว่างกึ่งกลางและพื้นสีเขียวเข้มด้านล่างประสานด้วยเส้นตรงแนวตั้งและแนวนอนทับซ้อนกันให้ความรู้สึกคล้ายกับลายตาข่ายของผ้าโสร่ง

ผลงานระยะนี้ เป็นการเริ่มต้นสร้างสรรค์เพื่อพัฒนาต่อยอดรูปทรงให้สอดคล้องกับแนวคิด งานในชุดนี้มีรูปทรงมาจากผ้าสำหรับนุ่ง สื่อความหมายถึงเพศหญิงชายวัยผู้ใหญ่ที่ดูสุขุม โทนสีในภาพดูกลมกลืนประกอบด้วยลักษณะของเส้นที่เป็นระเบียบให้ความรู้สึกสงบนิ่ง ทางด้านคณะกรรมการได้เสนอแนะถึงปัญหาของผลงานว่า องค์ประกอบของภาพมีลักษณะสมมาตร คือ สองข้างเท่ากัน ทำให้ภาพดูไม่มีจุดเด่น และควรจะมีเส้นโค้งหรือเส้นเฉียงอยู่ในภาพบ้างเล็กน้อยเพื่อภาพจะได้ดูผ่อนคลาย

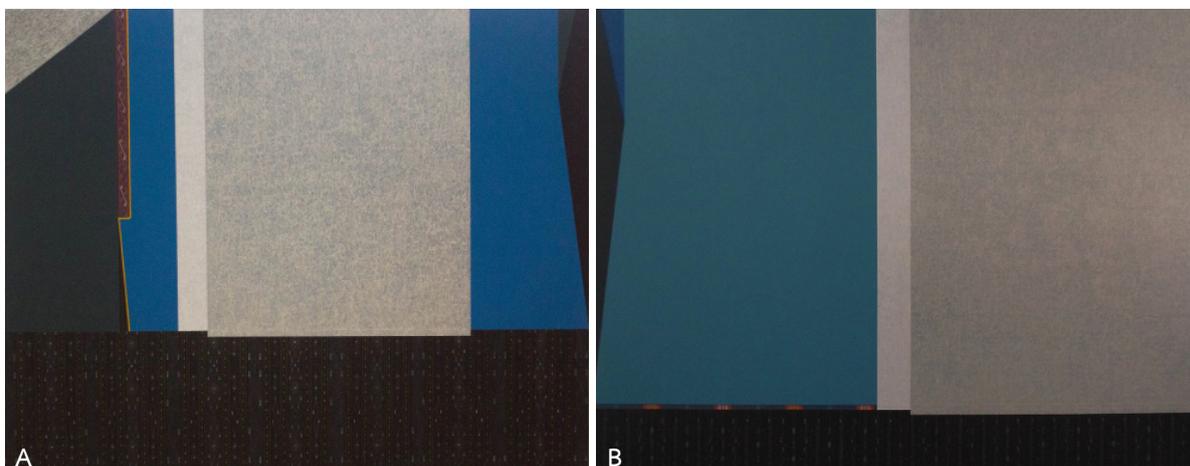


**ภาพที่ 8 (A)** รูปแบบความงามของอีสาน หมายเลข 1 ค.ศ. 2018  
เทคนิค สีอะคริลิคบนผ้าใบ ขนาด : 120 x 120 ซม. (© Rattana Waiyarabut 16/08/2018)

**ภาพที่ 9 (B)** รูปแบบความงามของอีสาน หมายเลข 2 ค.ศ. 2018  
เทคนิค สีอะคริลิคบนผ้าใบ ขนาด : 150 x 150 ซม. (© Rattana Waiyarabut 20/11/2018)

ผลงานสร้างสรรค์ ระยะที่ 2 การสร้างสรรค์ได้นำเอาส่วนที่คณะกรรมการเสนอแนะมาเป็นแนวทางปรับปรุงพัฒนาผลงานระยะนี้ แบ่งผลงานออกเป็น 2 ชั้น ดังนี้ ผลงานชั้นที่ 1 ใช้รูปทรงส่วนของตัวเส้นี้อมาเป็นรูปร่างรูปทรงของผลงาน มีรูปทรงของผ้าสไบเฉียงสีเงินทางด้านซ้าย และพื้นสีดำด้านล่างประกอบกับลายเส้นคล้ายลวดลายผ้าชิ้นคั้น ส่วนผลงานชั้นที่ 2 มีความคล้ายคลึงกับชั้นที่ 1 แต่ใช้ลวดลายน้อยลง อาศัยรูปแบบการทับซ้อนของเครื่องนุ่งห่มมาเป็นรูปร่างรูปทรงของผลงาน

ผลงานในชุดนี้ ได้นำเสนอให้เห็นถึงความงามของรูปทรงที่สื่อความรู้สึกเรียบง่ายสงบสุขของชีวิต งานเริ่มมีการคลี่คลายรูปทรง ในผลงานชั้นที่ 2 โดยมีการผันแปรความเป็นจริงด้วยวิธีการตัดทอน ให้เกิดรูปแบบที่แปลกใหม่ ทางด้านคณะกรรมการได้เสนอแนะถึงปัญหาของผลงานชุดนี้ว่า สีเงินในงานดูขัดแย้งมากเกินไปเลยทำให้งานเหมือนกับการตัดปะ ควรลดความสว่างลงจะทำให้งานดูมีความกลมกลืนเป็นเอกภาพ

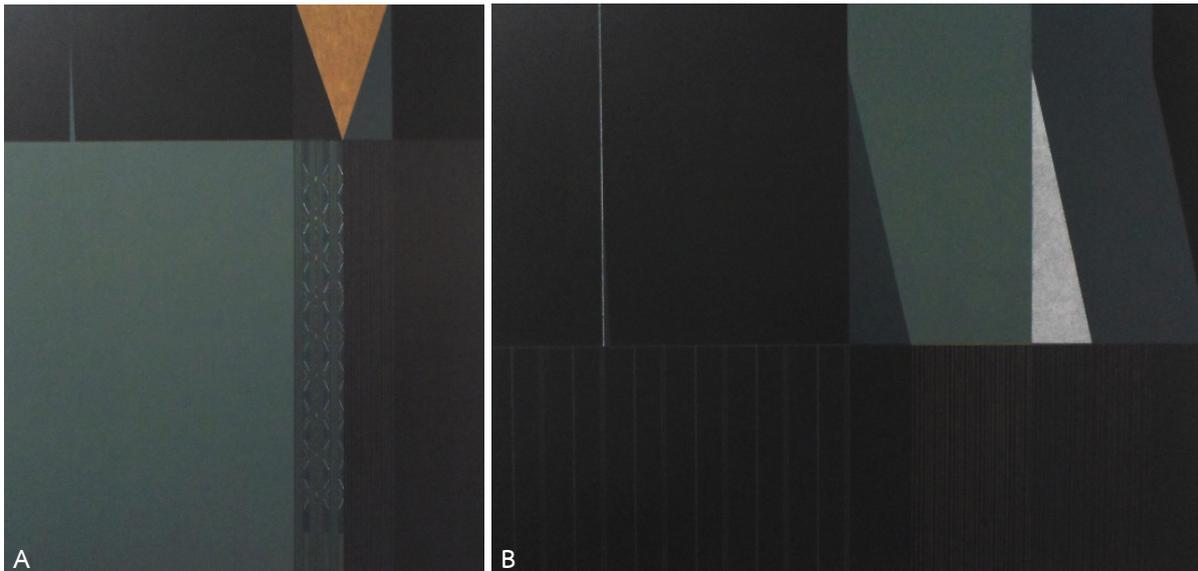


ภาพที่ 10 (A) รูปแบบความงามของอีสาน หมายเลข 3 ค.ศ. 2019 เทคนิค สีอะคริลิคบนผ้าใบ ขนาด 80 x 100 ซม.  
(© Rattana Waiyarabut 02/03/2019)

ภาพที่ 11 (B) รูปแบบความงามของอีสาน หมายเลข 4 ค.ศ. 2019  
เทคนิค สีอะคริลิคบนผ้าใบ ขนาด 100 x 130 ซม. (© Rattana Waiyarabut 23/03/2019)

ผลงานสร้างสรรค์ ระยะที่ 3 ใช้รูปทรงของเสื้อผ้าเครื่องนุ่งห่มมาเป็นรูปร่างรูปทรงของผลงานเหมือน 2 ชุดก่อน ผลงานระยะนี้แบ่งออกเป็น 2 ชั้น ดังนี้ ผลงานชั้นที่ 1 พื้นที่สีน้ำเงินเข้มด้านบนเป็นรูปร่างรูปทรงของชายเสื้อ ส่วนพื้นที่สีเขียวเข้มกับสีน้ำเงินเข้มด้านล่างประกอบด้วยเส้นตั้งและเส้นเฉียงสลับกันให้ความรู้สึกคล้ายกับลวดลายผ้าซิ่นคั่น ส่วนสีทองด้านบนแสดงเป็นพื้นที่รอบนอก ผลงานชั้นที่ 2 พื้นที่สีน้ำเงินเข้มด้านบนเป็นรูปร่างรูปทรงของชายเสื้อซ้อนทับเรียงไปทางด้านขวา พื้นที่สีดำด้านล่างประกอบด้วยเส้นตั้งจัดเรียงอย่างเป็นระเบียบเสมือนเป็นรายละเอียดของผลงาน และการซ้ำของรูปร่างรูปทรงแสดงให้เห็นระยะใกล้ กลาง ไกล

ผลงานในชุดนี้ มีความคลี่คลายตัดทอนรูปทรงลงไปมากเหลือไว้แต่ส่วนสำคัญที่สอดคล้องกับแนวความคิด ผลงานสื่อถึงความสงบของชีวิต ด้วยการแสดงรูปแบบที่เรียบง่ายออกแนวกึ่งนามธรรม สีทองและสีเงินภายในภาพให้ความรู้สึกทอดยาวกว้างไกล ผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้แสดงให้เห็นรูปแบบความงามของอีสานได้ใกล้เคียงกับวัตถุประสงค์และความรู้สึกของผู้สร้างสรรค์เป็นอย่างดี



ภาพที่ 12 (A) รูปแบบความงามของอีสาน หมายเลข 5 ค.ศ. 2019  
เทคนิค สีอะคริลิกบนผ้าใบ ขนาด 120 x 100 ซม. (© Rattana Waiyarabut 15/04/2019)

ภาพที่ 13 (B) รูปแบบความงามของอีสาน หมายเลข 6 ค.ศ. 2019  
เทคนิค สีอะคริลิกบนผ้าใบ ขนาด 100 x 120 ซม. (© Rattana Waiyarabut 25/05/2019)

การสร้างสรรคเริ่มตันจากการทำภาพร่างต้นแบบ ค้นหาองค์ประกอบให้สอดคล้องกับแนวคิดด้วยการวาดเขียนลายเส้นบนกระดาษ เพื่อแสดงให้เห็นภาพโดยรวมของผลงานและง่ายต่อการแก้ไข เมื่อได้ภาพต้นแบบที่สมบูรณ์แล้ว จึงนำมาขยายเป็นผลงานสร้างสรรค์ด้วยเทคนิคสีอะคริลิคบนผ้าใบ กลวิธีระบายสร้างพื้นผิวและสร้างรูปทรงกับการเขียนเส้นสร้างรายละเอียด นำเสนอรูปแบบความงามทางศิลปะที่สื่อถึงความรู้สึกเรียบนิ่งมีกลิ่นอายเรื่องราวของวิถีชีวิต ผ่านผลงานจิตรกรรมลักษณะ 2 มิติ รูปแบบกึ่งนามธรรม ผลการสร้างสรรคพบว่า ผลงานมีการคลี่คลายจากลักษณะที่เหมือนจริงมาสู่รูปทรงที่เรียบง่ายด้วยวิธีการตัดทอน ผสมผสานกับวิธีระบายสีด้วยการจุดแต้ม และ สร้างร่องรอยพื้นผิวกับการใช้สีทองสร้างความเงาประกายระยิบระยับทำให้งานดูพิเศษทรงคุณค่า ก่อให้เกิดข้อค้นพบใหม่และแสดงลักษณะเฉพาะตนของผู้สร้างสรรค

## สรุปผลและอภิปรายผล

ผลงานสร้างสรรค์มีที่มาของแรงบันดาลใจจากประสบการณ์ที่ได้พบเห็นของผู้สร้างสรรคเป็นส่วนใหญ่การเติบโตในสังคมชนบททำให้ได้สัมผัส การแต่งกายด้วยผ้าทอพื้นบ้านที่แสดงออกให้เห็นถึงวัฒนธรรมที่งดงามและยังสะท้อนเอกลักษณ์ ภูมิปัญญาที่ผสมผสานความคิดสร้างสรรค์ สำหรับผู้สร้างสรรคมีความประทับใจในด้านรูปแบบที่มาจากผ้าสำหรับนุ่ง ห่ม จังหวะการซ้ำของลวดลายที่ประดับอยู่บนผืนผ้า จึงนำมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานด้านทัศนศิลป์ ประเภทจิตรกรรมด้วยเทคนิคสีอะคริลิคบนผ้าใบ

ผลการสร้างสรรค เกิดข้อค้นพบใหม่ องค์ความรู้ใหม่ ผลงาน รูปแบบความงามของอีสาน ชูนี้ เกิดข้อค้นพบใหม่มาจากเทคนิคกลวิธีระบายสีของขั้นตอนสร้างรูปร่างรูปทรงและการเขียนเส้นสี สีที่ใช้ระบายและเขียนเส้นจะนำเอาสีทองเข้ามาผสมด้วย เพื่อให้มีความพิเศษมีความเงาประกายของระยิบระยับให้ความรู้สึกถึงความผาสุก เรื่องรองทรงคุณค่า เทคนิคกลวิธีนี้สร้างความน่าสนใจให้กับผลงานได้เป็นอย่างดี

ผลการสร้างสรรคแสดงลักษณะเฉพาะตนของผู้สร้างสรรค เทคนิคการสร้างพื้นผิว โดยใช้พู่กันกลมที่มีขนาดแตกต่างกัน กลวิธีระบายทับซ้ำ ๆ ด้วยการจุด แต้ม และเส้น ๆ จากบนลงล่างอย่างรวดเร็ว การระบายในลักษณะนี้ช่วยให้ชั้นสีมีความหนา การระบายเปลี่ยนขนาดของพู่กันช่วยสร้างพื้นผิวมีผลต่อการมองเห็นเมื่อดูระยะไกลจะให้ความรู้สึกเนียนเรียบ แต่เมื่อเข้ามาดูในระยะประชิดจะเห็นร่องรอยพื้นผิวให้ความรู้สึกคล้ายกับรอยยับของผ้า

ผลงานสร้างสรรค์มีความเป็นต้นแบบผลงานทัศนศิลป์ใช้รูปแบบของเสื้อผ้าเครื่องนุ่งห่ม มาคลี่คลายตัดทอรูปทรง เพื่อให้เหลือแต่ส่วนที่สำคัญ ผลงานมีความเป็นต้นแบบ ด้านรูปแบบที่เลือกใช้สัญลักษณ์ของการแต่งกายลวดลายมาจัดวางองค์ประกอบให้เกิดความงามทางศิลปะ และเทคนิคกลวิธีระบายสีสร้างพื้นผิว การเขียนเส้นขนาดเล็กขีดเรียงร้อยประสานกันให้เกิดลวดลายเป็นรายละเอียดที่มีลักษณะเฉพาะตัว มีความต่างออกไปจากผลงานศิลปกรรมของศิลปินที่ได้รับอิทธิพลในช่วงต้น

ความเป็นศิลปะ (artistic form) ผลงานสร้างสรรค์ รูปแบบความงามของอีสาน เป็นผลงานสร้างสรรค์ที่มีแรงบันดาลใจจากผ้าทอ เครื่องนุ่งห่มอีสาน มีความมุ่งหมายของการสร้างสรรค์เพื่อศึกษาเกี่ยวกับผ้ากับวิถีชีวิตที่สะท้อนถึงเรื่องราวของวิถีชีวิตศิลปวัฒนธรรมทางอีสาน และเพื่อสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม รูปแบบกึ่งนามธรรมด้วยเทคนิคสีอะคริลิคบนผ้าใบ นำมาถ่ายทอดแนวคิด อารมณ์ความรู้สึกผ่านภาษาทางทัศนธาตุ จุด เส้น สี พื้นผิวผสมผสานการจัดวางองค์ประกอบศิลป์ สร้างลักษณะที่โดดเด่นของผลงานจากเครื่องแต่งกาย นำเอาจังหวะลายผ้ามาแทนจังหวะของชีวิต เส้น และสีช่วยเสริมให้ภาพมีความหมาย ทั้งเส้นตรง เส้นแนวนอน แนวตั้ง และจังหวะการซ้ำ เสมือนชีวิตที่มั่นคง รุ่งเรือง และมีความเป็นเอกภาพหนึ่งเดียวกับสภาพแวดล้อม นั้น

### ข้อเสนอแนะ

ผลงานทัศนศิลป์ เรื่อง “รูปแบบความงามของอีสาน” ชุดนี้ นำเสนอรูปแบบความงามของเครื่องนุ่งห่ม มุมมองความประทับใจเกี่ยวกับผ้าทออีสาน ลวดลาย สี และการสื่อความหมาย นำมาสร้างสรรค์เป็นภาพผลงานโดยอาศัยหลักความงามด้านทัศนศิลป์ ประกอบสร้างผ่านการจัดองค์ประกอบ สื่อความหมายผ่านสัญลักษณ์ที่สร้างขึ้น และเพื่อเป็นการพัฒนาผลงานทั้งด้านรูปแบบ และเทคนิคให้ผลงานมีความงดงามทางสุนทรียศาสตร์มากขึ้น จึงควรพัฒนาหรือศึกษาเพิ่มเติม ดังนี้

1. ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับเรื่องราวของผ้าที่เกี่ยวข้องกับศาสนา พิธีกรรม สามารถนำเนื้อหาเรื่องราวดังกล่าวมาออกแบบโครงสร้างสัญลักษณ์ทางพิธีกรรมและความเชื่อได้
2. ผ้ามีลวดลายที่สวยงามควรไปศึกษาข้อมูลภาคสนาม สังเกตลักษณะการถักทอ ลักษณะลายเส้นจากการทอ
3. ศึกษาการแต่งกายของสังคมปัจจุบันที่มีลักษณะการแต่งกายที่แตกต่างจากอดีต ทั้งรูปแบบ และวิถีคิด เพื่อนำมาพัฒนาแนวคิดในการแสดงออกได้ต่อไปในอนาคต
4. ด้านเทคนิคการร่างภาพด้วยดินสอขาวเพื่อร่างโครงสร้างมีความน่าสนใจเมื่อนำมาพัฒนา ด้วยการใช้ดินสอสี ร่วมกับการใช้สีอะคริลิคช่วยในการสร้างสรรค์จะสามารถแสดงมิติของสีได้

## References

---

- Kongsommart, J. “Khrōpkhrūa. [Family].” Rama IX Art Museum. Accessed July 21, 2018. <http://www.rama9art.org/artisan/2008/may/countryside/index.html>.
- Leesuwan, V. *Photčhanānukrom Phā Læ Khrūang Thak Thō*. [Fabric Dictionary and weaving equipment]. 2<sup>nd</sup> ed. Nonthaburi: Mueng Boran, 2016.
- Nimsamer, C. *‘Ongprakōp Sinlapa*. [Composition of art]. 6<sup>th</sup> ed. Bangkok: Thai watana panich, 2001.
- Pantawee, M. “Hatthakam Phūnbān ‘Īsān. [Isan FolkCraft].” In *Academic Seminar on Folk Culture : Isan*. Bangkok: National Culture Commission, 1989.
- Singyabuth, S. *Sunthariyasāt*. [Aesthetics]. 2<sup>nd</sup> ed. Mahasarakham: Taksila, 2016.
- Soonpongsri, K. *Sunthariyasāt*. [Aesthetics]. 2<sup>nd</sup> ed. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2013.
- Tantisuk, p. “Bān Siphā Kanyāyon Sōngphanhārōihāsipsī. [HOME: 15<sup>th</sup> Sep 2011].” PSG Art Gallery. Accessed July 21, 2018. <https://psgartgallery.tumblr.com/post/132844245389/>.
- Thaonthong, P. “Rūpsong Khōng Sæng Bon Nūathī Khōng Ngao. [The shape of light on the shadowed area].” Tisco Art Collection. Accessed January 11, 2019. <https://www.tiscoart.com/artwork/roop-song-khong-saeng-bon-nuer-tee-khong-ngow>.
- Thongchuen, P. *Nī Khū Phā Thō Phūnbān*. [This is a folk textile]. Chiang Mai: The Thailand Research Fund (TRF), 2005.
- Wutthakun, W. and Punyura, Y. “Phā Thōkap Withī Chīwit Chāo Thai. [Textile Reflection of Thai Traditions]” In *Thai Fabric*, edited by Office of the National Culture Commission, 17 - 29. Bangkok: Office of the National Culture Commission, 1994.

# งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ผ่านผลงานภาพประกอบเพื่อกระตุ้นการอนุรักษ์ป่าและธรรมชาติอย่างยั่งยืนในโลกยุคปัจจุบัน<sup>1</sup>

received 25 NOV 2019 revised 13 FEB 2020 accepted 21 APR 2020

ไพลิน ถาวรวิจิตร

สาขาศิลปะการออกแบบ (นานาชาติ)  
คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

นิโคล แวร์กู

รองศาสตราจารย์ ประธานหลักสูตรดีไซน์  
มหาวิทยาลัยสวินเบิร์น ประเทศออสเตรเลีย

## บทคัดย่อ

ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีส่งผลให้ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ และธรรมชาติมีความห่างไกลกันออกไปมากขึ้น จุดมุ่งหมายของงานวิจัยชิ้นนี้ คือ การสร้างสรรค์ความเชื่อมโยงใหม่ระหว่างมนุษย์ และธรรมชาติ รวมถึงการกระตุ้นให้เกิดการแลกเปลี่ยนความเห็นเกี่ยวกับการอนุรักษ์ป่าอย่างยั่งยืนในบริบทของสังคมยุคปัจจุบัน งานวิจัยฉบับนี้ได้นำกระบวนการคิดเชิงภาพประกอบ (Illustrative) และการเล่าเรื่องผ่านภาพ (Visual Narrative) ควบคู่กับงานออกแบบภาพประกอบ และการใช้เทคโนโลยีงานโมชันกราฟิก (Motion Graphics) สู่การสื่อสารเรื่องราวเกี่ยวกับป่า และการทำลายป่า โครงสร้างด้านการจัดทำภาพประกอบเป็นผลจากการทดลองโดยการใช้ระบบสัดส่วนทองคำ (Proportional systems of the Fibonacci sequence) และระบบลินเดินไมเยอร์ (L-system) ควบคู่กับการวิเคราะห์ด้วยสายตาอย่างกว้างขวาง เพื่อใช้สำหรับการวิเคราะห์ไปไม้รูปแบบต่าง ๆ ในพื้นที่อุทยานแห่งชาติเขาน้ำค้าง ประเทศไทย ผลการวิเคราะห์ได้นำไปสู่การจัดลำดับ ซึ่งสามารถใช้สื่อสารในรูปแบบพรรณนาเพื่อแสดงให้เห็นถึงวิวัฒนาการ และความสามารถในการปรับตัวของธรรมชาติเพื่อเอาชนะความท้าทายอันเป็นผลมาจากการแทรกแซงของมนุษย์ อุทกภัย และความเสื่อมโทรม

งานวิจัยฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษา และสำรวจความงามของธรรมชาติ โดยดำเนินงานวิจัยผ่านกระบวนการปรับใช้หลักทัศนธาตุ (Visual Element) ของไปไม้ร่วมกับการใช้ทฤษฎีสัดส่วนทองคำ (Fibonacci Sequence) ผสมกับองค์ความรู้เรื่องการจำลองการเจริญเติบโตของพืช หรือระบบลินเดินไมเยอร์ (L-System) แม้ว่า “ไปไม้” อาจเป็นเพียงองค์ประกอบขนาดเล็กในธรรมชาติ หากแต่ไปไม้เหล่านี้เป็นสิ่งเชื่อมโยงและเป็นตัวแทนต้นไม้ในป่าได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้ ไปไม้ยังเป็นสิ่งแสดงถึงจักรวาลระดับจุลชีพของชีวิต และความงามในธรรมชาติ รวมทั้งสามารถบอกเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับสภาวะโลกร้อน รวมถึงการเปลี่ยนแปลงของฤดูกาลและระบบนิเวศ ทัศนธาตุหรือองค์ประกอบทางศิลปะที่ปรากฏบนไปไม้เป็นสิ่งแสดงถึงการหล่อเลี้ยง และเติบโตในธรรมชาติ

<sup>1</sup> บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของรายงานวิจัย เรื่อง “Exploring Visual Elements Through Natural Resources: Forest, Tree and Leaf at Khao Nam Khang National Park, Thailand” โดยได้รับทุนสนับสนุนการวิจัย จากโครงการปริญญาเอกกาญจนาภิเษก ประจำปี 2017 ดำเนินการวิจัยแล้วเสร็จปี 2020

## เอกชาติ จันอุไรรัตน์

ศาสตราจารย์ ประธานหลักสูตรศิลปะการออกแบบ  
ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (นานาชาติ)  
คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ทั้งนี้ วัตถุประสงค์ของงานวิจัยฉบับนี้เป็นไปเพื่อการเก็บรวบรวมข้อมูลจากองค์ประกอบทางศิลปะที่ปรากฏบนใบไม้ เช่น รูปร่าง รูปทรง สี และเส้นใยหล่อเลี้ยงใบ สู่การถอดรหัสธรรมชาติ และเพื่อใช้สำหรับการออกแบบระบบการสื่อความหมายด้วยภาพ (Visual Communication) ยิ่งไปกว่านั้น องค์ประกอบทั้งหมดที่ปรากฏบนใบไม้สามารถพัฒนาต่อยอด และประยุกต์ใช้กับงานออกแบบในหลายสาขา อาจกล่าวได้ว่าอีกหนึ่งวัตถุประสงค์ของงานวิจัยเป็นไปเพื่อรวบรวมข้อมูลสำหรับใช้เป็นแนวทางการศึกษาผ่านการบอกเล่าเรื่องราวในงานภาพประกอบ เพื่อให้ศิลปิน นักออกแบบ และนักวิจัยสามารถต่อยอดองค์ความรู้ และสร้างสรรค์ผลงานที่ก่อให้เกิดความตระหนักรู้ในเรื่องของการเปลี่ยนแปลงของสภาพอากาศ สภาวะโลกร้อน และคุณค่าของผืนป่าผืนแพรวสู่สังคมต่อไปได้

**คำสำคัญ:** ภาพประกอบ, ภาพเคลื่อนไหว, ใบไม้, สัตว์สวนทองคำ, ภาวะโลกรวน

## Using illustration to stimulate discussion about forest conservation and sustainability in contemporary society<sup>2</sup>

**Pailin Thawornwijit**

Ph.D. Candidate, Ph.D Design Art  
(International Program)  
Decorative Arts Faculty,  
Silpakorn University

**Nicole Wragg**

Associate Professor,  
Chair, Communication Design and Digital  
Media Design, School of Design,  
Swinburne University of Technology, Australia

### Abstract

Technological advancements apparently affect the relationship between humans and nature that their interaction seems to become more distant. The objective of this research is to create new connections between people and nature to stimulate a wider discussion about forest conservation and sustainability in the contemporary society. The research uses illustrative methods and visual narrative then combining them with illustration and motion graphics to communicate via written story about forests and deforestation. The underpinned illustration structure is derived from experimentation with proportional systems of the Fibonacci sequence and the L-system, alongside with extensive visual analysis of leaves from Khao Nam Khang National Park, Thailand. The study results in a sequence that demonstrates a narrative communication on how nature can evolve and adapt to overcome challenges from human intervention, flood and decay.

Aiming to explore the beauty of nature, the research has applied visual elements from “Leaf” together with fundamental of L-system and Fibonacci theory. Although “Leaf” is only a small element, it can represent trees in the forest. It also demonstrates a small universe about life and beauty. Furthermore, leaf is able to tell us about climate change, seasons and ecology. In other words, visual elements, occurred in leaves, are able to tell us about life nourishing and growing.

<sup>2</sup>The research article is part of “Exploring Visual Elements Through Natural Resources: Forest, Tree and Leaf at Khao Nam Khang National Park, Thailand” by granted from The Royal Golden Jubilee (RGJ) in 2017 and will complete in 2020

---

**Eakachat Joneurairatana**

Professor, Chair of Ph.D. Design Arts  
(International Program)  
Decorative Arts Faculty,  
Silpakorn University

---

The purpose of this research is to collect data from leaf which composes of visual elements such as shape, form, color and vein's pattern to decode and use in visual communication design system. It was found out that all elements showed on leaf can be developed and applied in many design fields. Referring to the purposes of the research, it is expected that designers can employ the assembled data collection and use it to provoke public concern and awareness about climate change as well as forest benefit through storytelling.

**Key words:** Illustration, Motion Graphic, Leaf, Fibonacci, Climate Change

## 1. Introduction

At the beginning of the research, the researcher picked topics regarding climate change and deforestation. Both topics were presented through Practice Base research which was an experiment utilizing Fibonacci and L-system theories. It was long known that the theories are directly related to nature and surrounding environment and experiments in the research had tried to reach for further knowledge in both designing and educating. As a result, it could be considered as guideline for the interested visual communication designers and motion graphic designers, who share their roles in research presentation. Due to technology's advancement, it inevitably shares a part of our lives. In fact, we should realize that technology is something irresistible and we could not avoid or omit it. Therefore, learning how to cooperate and combine technology with nature study seems to be more challenging for new researches.

The researcher also hopes that this research should be able to guide the way and further study for other researchers, designers, artists including students.

According to the research objectives, they attempted to bring the significant element of nature out by studying and analyzing visual element from leaves in order to apply in art and design area. Furthermore, the researcher also tries to do the experiment on Fibonacci theory and L-system as to create visual communication design. It is expected that the designed illustration will be able to assemble awareness about forest conservation and climate change to the society.

At the very first step, the research directly came from personal interests of the researcher about ecosystem in Khao Nam Khang National Park, Nathawi District, Songkhla Province. It is a fertile forest with high diversity of flora and fauna. With that reason, the researcher had selected the rainforest as study area and collected leaves samples for natural decoding process. The decoded leaves would be considered as one composition of art namely pattern, color, shape, surface and pattern because people in general do not usually pay much attention to them, however, leaves are the representative of trees, trees are the representative of forest and forest is the representative of nature. As a metaphor, leaves can be compared as a forest magnifying glass while leaf veins and structures are linked to the connection between leaves and forest area. These linkages not only show the miracle of nature, but they also link to the current situation in our planet, Climate change and natural disaster. The researcher has expected to forward the hidden message about awareness and natural conservation among this contemporary society.

## Research Timeline Processes (Practice Base Research Development)

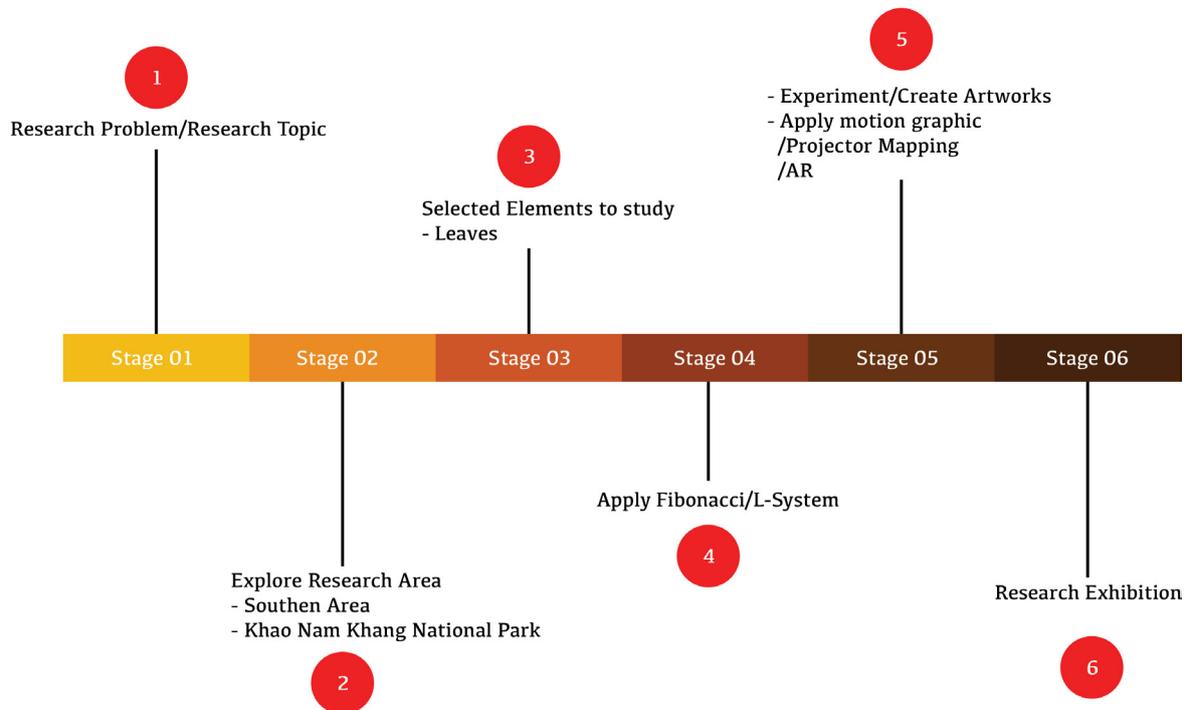


Figure 1: The picture shows research timeline in all processes.

(© Pailin Thawornwijit 11/02/2020)

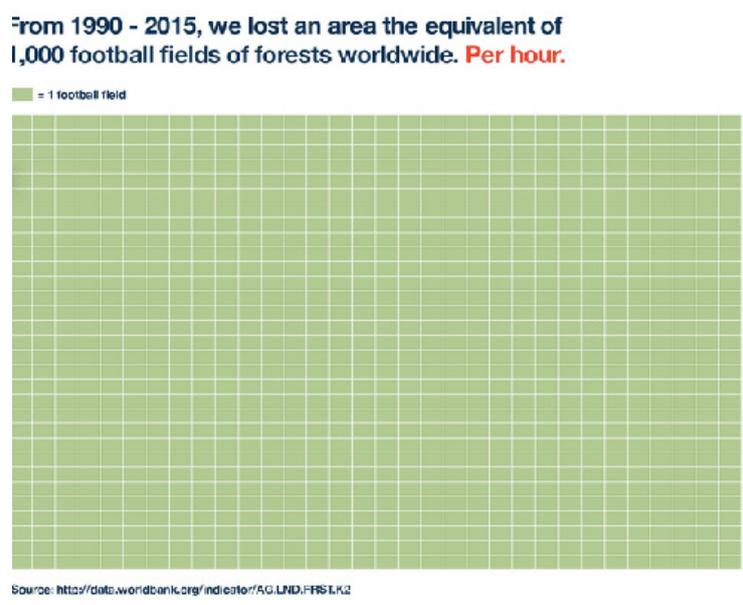
## 2. Forests and deforestation

When we think about a forest, we might imagine a quiet, cool, shady place of tall trees, with colours of green, orange, yellow and brown, home to mostly hidden plants, birds, animals and small insects. When we walk through the forest, we smell the fresh air, hear the insect and bird's sounds combining with the sound of a waterfall; we sit on a rock and observe the plants and soil littered with fallen leaves. We realise how small we are in the scheme of things and how trees can heal our soul and calm our minds.

It has been long known that forests provide us with food and shelter for thousands of years. Many studies also noted that forests are accounted for 20% of total income among rural household in developing countries. Furthermore, they play significant role in supplying human with valuable ecosystem services, oxygen, absorbing carbon dioxide and removing particular matter from the air.

Despite the importance of forests to the physical and psychological well-being of humans and all other living creatures, deforestation continues apace worldwide. According to the World Bank, between 1990 and 2016, the world lost 1.3 million square kilometers of forest, an area larger than that of the Republic of South Africa (Tariq & Mahyar 2019). Agriculture is the main driver of deforestation. In Indonesia and Malaysia, deforestation occurs to make way for production of palm oil; in the Amazon, there is a huge fire this year. Following from National Institute for Space Research (INPE 1971) found 87,000 forest fires rising rapidly since 2010 until this year forest fires seems continually high.

It was shocking that 1,000 football fields is the amount lost forest area per hour throughout the world during 1990 – 2015 (Tariq & Mahyar 2019).



**Figure 2:** The picture shows the forest area where equivalent of 1,000 football fields.  
(source: World Bank 2015, online)

Urbanisation is a relatively minor but still significant factor in deforestation. As cities grow, forests recede. Forests and urban living are becoming increasingly separate as civilisation and technology come to dominate human life.

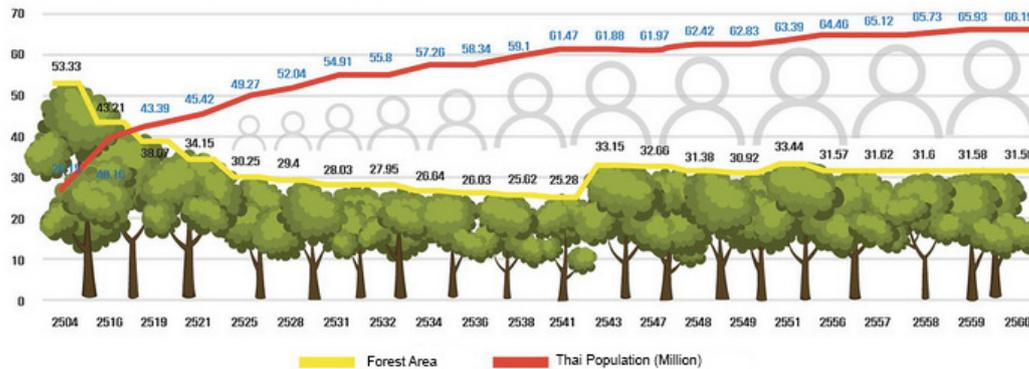
The sound of car horns, trains passing, people shouting; these are sounds we hear in everyday life in big cities. We smell car exhaust and cigarette smoke. These are familiar elements of the city that make our lives stressful and unhealthy but are not the primary reasons why many city people are becoming concerned about the state of the natural world and working to preserve it. People are beginning to realise the significance of forests to our lives due to the increasingly dire effects of climate change such as flooding, bushfires, extreme storms and drought.

## Forest Area in Thailand

<b>The world</b> Rank 118 From 239 Countries	<b>Asia</b> Rank 16 from 48 Countries	<b>South East Asia</b> Rank 9 from 11 Countries
---	--	--

\*Reference from World Bank 2558

### Forest Area and Thai Population



**Figure 3:** The comparison of forest areas and Thai population from 2504 – 2560  
(source: World Bank 2015, online)

About the deforestation situation in Thailand, following the report from Sueb Nakhasathien Foundation, it shows information about the number of forests compared with population. The diagram was used to illustrate the population rapidly growing up while the number of forests slightly dropped. The issues which effect the smaller number of forests come from the expanding of city, agriculture and manufacture industry (Seub Nakhasathien Foundation 2018).

There is still hope for the preservation of forests. Also, the Paris Agreement of 2016, within the United Nations Framework Convention on Climate Change, includes goals related to the forest conservation and decreasing deforestation as part of action to limit harmful climate change (Yard 2019).

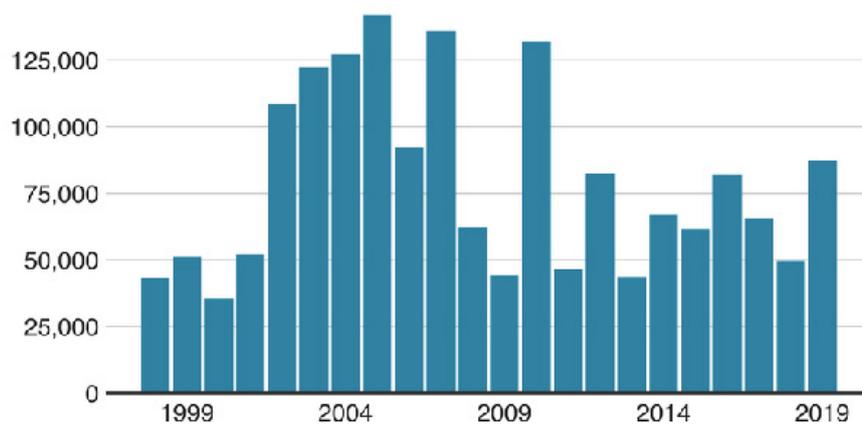
In this article, we describe our use of illustrative methods and visual narrative to explore ways to create new connections between people and nature and stimulate a wider discussion about the conservation and sustainability of forests in contemporary society.

### 3. Climate Change issue

Nowadays, it could be said that the climate change situation is not getting do any better. It is getting worse all over the world. In 2019, Amazon rainforest, the biggest lung for mankind, was ravaged by thousands of fires. The number of forests had a shape decrease after that incident. Referring to the official figures, it stated that there were over 87,000 forest fires solely in Brazil during the first eight months of 2019. That was the highest number since 2010. Comparing to the same region in 2018, the rainforest was estimated to have 49,000 fires. Moreover, NASA and Brazil’s Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE 1971) had noted in the fire statistic of the Amazon rainforest that 2019 was the most active year of the forest fire. (The Visual and Data Journalism Team 2019)

#### **This year has seen the highest number of fires in Brazil since 2010**

Total number of fires, 1 January - 29 August (1998-2019)



Source: National Institute for Space Research



**Figure 4:** The picture shows number of fires in Brazil between 1998 – 2019 (source: National Institute for Space Research 2019, online)

### 3.1 How Amazon bushfires impact environment

Smoke and haze from bushfire phenomenon spread and covered Brazil and across other countries. Furthermore, carbon monoxide emission and non-methane organic compounds were released into the atmosphere and environment. It was said that carbon dioxide caused the planet to heat up while greenhouse gases had been increasing. Both gases had brought about higher average global temperature as well as climate change. The threatening circle was so dangerous that it affected nature and destroyed rain forests.

During the Amazon fire incident, dust clouds, blowing from the Amazon jungle, had filled up the sky in São Paulo with particulate matter. Foster Brown, an atmospheric geochemist at the Woods Hole Research Center in Massachusetts, said the high PM 2.5 levels (the smallest particulate matter capable of causing severe health problems while caught in airways) stayed at the highest levels. (Cardona 2019)

In addition, the bushfire also affected biodiversity including agriculture and livestock operations in the affected areas because some animal species have low mobility such as turtles, lizards and insect. Under the same circumstance of fauna, we lost many kinds of trees as more as carbon dioxide was emitted into the atmosphere. The increasing deforestation and the number of fires should not be seen in isolation from what might happen in the future Amazon.



**Figure 5:** Winds carry ash to Brazilian cities far from the Amazon.  
(source: NASA EOSDIS/LANCE 2019, online)

Results of deforestation has affected the overall world temperature as it is the cause of natural disasters such as flooding, landslides and damaged agricultural crops.

According to United Nations Climate Action Summit (UN 2019) in New York. President Donald Trump met with the youngest protestor Greta Thunberg who built up environment protests. Thunberg has asked for cooperation from young people around the world. She also criticized the restricted expectations at the summit, claiming that none of the countries' proposals are in line with the rate of reduction necessary to restrict warming to 1.5 degrees Celsius. The more ambitious goal of the Paris Climate Agreement. Countries like Germany have suggested that a reduction in coal reliance, the introduction of more renewable energy and support for warming adaptation. However, Thunberg said that they don't move the needle far enough and fast enough when compared to the rate of global warming and climate change. The movement occurs all over the world to protest and evoke government concern about climate change issue. (Umair 2019)

In addition, the information from United Nations Development Programme (United Nations Development Programme : UNDP 2019) has regarded that climate change effects happen in many countries around the world include Thailand. Climate change has direct impact on Thailand's food export and agricultural products, which is one of the country's main sources of income. (United Nations Development Programme : UNDP 2019)

### 3.2 SEP Philosophy

We all know that agriculture is the main source of income for poor farmers in the country. Therefore, climate change has tremendous impact on individual farmer and has exacerbated the issue of poverty. Fortunately, the late King Bhumibol Adulyadej (King Rama the 9<sup>th</sup>) established the philosophy called 'The Sufficiency Economy Philosophy (SEP)' to help and support people.

Box 3

Sufficiency Economy Philosophy and the link to adaptation in agriculture<sup>17</sup>



The Sufficiency Economy Philosophy (SEP) originates from the development philosophy of the late King Bhumibol Adulyadej (Rama 9).

The SEP is built on three pillars:

- **Moderation:** Sufficiency, manifested as not acting too little or too much at the expense of oneself or others. For example, producing and consuming at a moderate level.
- **Reasonableness:** The decision concerning the level of sufficiency must be made rationally, with consideration of the factors involved and careful anticipation of the outcomes that may be expected from such action.
- **Risk Management:** Preparing to cope with the likely impact and changes in various aspects by considering the possibility of future situations.

His Majesty King Bhumibol initiated the New Theory of Agriculture (NTA), which is the clearest application of SEP, to help Thai farmers build resilience against economic crisis and natural disasters. NTA is a system of integrated and sustainable agriculture which aims to optimise farmland. It is apparent how both the SEP, particularly its applied NTA, supports the successful climate change adaptation processes of Thailand's agriculture sectors. Proposed adaptation actions include multi-cropping systems, diversified land-use, focus on households rather than commercialisation (mass production), and promotion of resilient seed varieties.

Several organisations mandated to develop and/or oversee climate change response strategies and legislation comprise the public institutional framework in Thailand. Figure 1 provides an overview of the climate change related governance structure in Thailand.

Figure 6: The information about SEP philosophy from King Bhumibol Adulyadej (King Rama the 9<sup>th</sup>) (source: Food and Agriculture Organization of the United Nations 2019, online)

The SEP is created on 3 main pillars:

3.2.1 Moderate

Sufficiency manifested an action that is not too much or too frugal. It can be achieved by producing and consuming at moderate level.

3.2.2 Reasonableness

The decision on the level of sufficiency must be made in a rational manner, taking into account the factors involved and carefully anticipating expected results.

3.3.3 Risk Management

Risk management is how to prepare for the predicted impact and changes in different aspects by considering potential and possible future situations.

SEP Philosophy helps Thai farmers build resilience to natural disasters and economic crises. NTA is an integrated and sustainable farming system aimed at optimizing farmland.

It is apparent how the SEP supports the successful climate change adaptation processes of Thailand's agricultural sectors, particularly applied NTA. The proposed adaptation measures include multi-cropping systems.

#### **4. How do we engage in the mysteries of the forest when we are becoming more remote from them**

In the south of Thailand, Khao Nam Khang National Park encompasses 220 square kilometres of jungle and a huge diversity of plants and animals. Outside Khao Nam Khang is an ancient village. Its people respect nature and believe in tree spirits, which is a common occurrence in rural areas of Thailand. Most of the villagers are farmers, but they also tap rubber trees and harvest forest plants. Some have extensive knowledge about forest herbs and use them to make traditional medicines. The forest gives the villagers many gifts, explaining their deep relationship with nature that is embedded in their culture.

In contrast, people who live in the city have little opportunity to connect with forests. In many cities nature is not a major and visible part of everyday life, even though we cannot live without it. We need green space to maintain our well-being, thus designers attempt to incorporate green space into homes and public buildings and spaces. In Melbourne, Australia, an Urban Forest Strategy aims to adapt the city to climate change and create a healthier urban ecosystem through extensive tree planting (City of Melbourne 2012). The project involves community engagement and seeks to realise physical benefits. In Singapore, the Skyrise Greenery Incentive Scheme (National Parks Board, Singapore 2019) aims to encourage the installation of green roofs, edible gardens, recreational rooftop gardens, and vertical greenery on building façades, creating a distinctive image that locates this high-density city in its tropical climate. These examples show that despite the remoteness of many humans from nature, we attempt to bring nature back to us in various ways.

## 5. How to recreate the forest via a new and compelling illustration method

Illustrations are like windows to the house of knowledge. They let light in upon the understanding and they facilitate the outlook upon truth and beauty. To illustrate is to help one sense using another, to reason by analogy and to teach the unknown by the known. (Gaither et al. 2019)

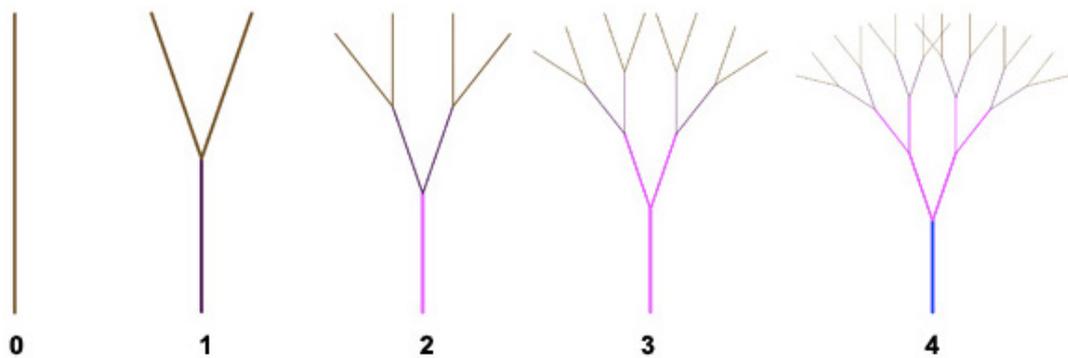
As the saying goes, a picture is worth a thousand words. Images have the power to communicate ideas to a global audience, regardless of age or location. Illustration, which underpins the disciplines of Graphic Design and Communication Design, allows design practitioners to create images that connect instantaneously with our emotions, memories and experiences through vision (Andrew 2011).

Creating a visual narrative is always a challenge. To find new narratives, we can examine our emotional responses to our physical environment and to the events and actions it contains. A visual narrative gives the story a formal structure with a beginning, middle and end, enabling the audience to comprehend it (Connie 2011). In this research, we explore a new and compelling way to create a visual narrative about forests and deforestation by combining a Fibonacci sequence and L-system into illustration.

A Fibonacci sequence is a simple recurrence relation in which each number equals the sum of the two numbers before it (0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, ...) (Fractal Foundation 2019B). It can be represented graphically as a spiral and is found widely in nature, including in fern fronds, seashells, pinecones and sunflowers (Figure 1). In our research, we recreate the story of nature by using a Fibonacci sequence in illustration. We do this with the help of L-systems, which allow us to use iteration to produce realistic plant-like structures (Fractal Foundation 2019A) (see Figure 8).



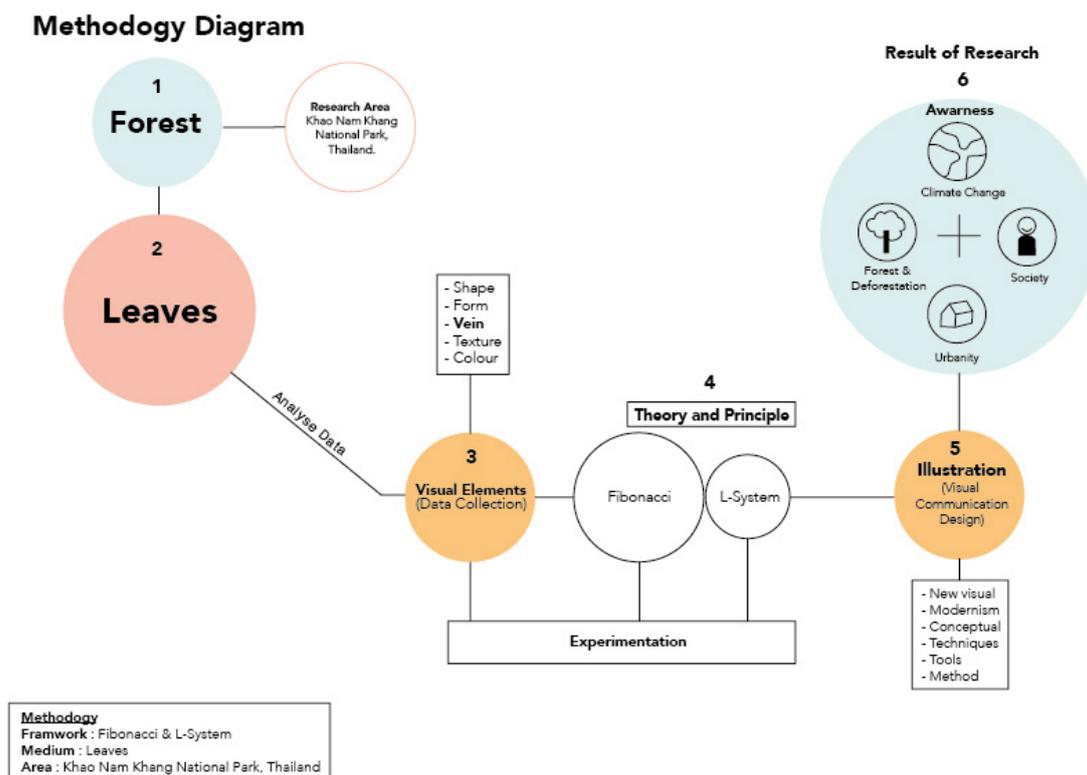
**Figure 7:** The Fibonacci sequence or spiral shape.  
(source: Medium 2019, online)



**Figure 8:** Simplified tree growth producing using an L-systems algorithm.  
(source: Fractal Foundation 2019A, online)

## 6. Methodology

We use methods that mimic the forest in a stylised way. The L-systems concept of biomimicry is used to form structures resembling leaf veins, tree branches and trunks to create a stylised forest that can be made accessible to everyone. Our methodological process is outlined in Figure 9.



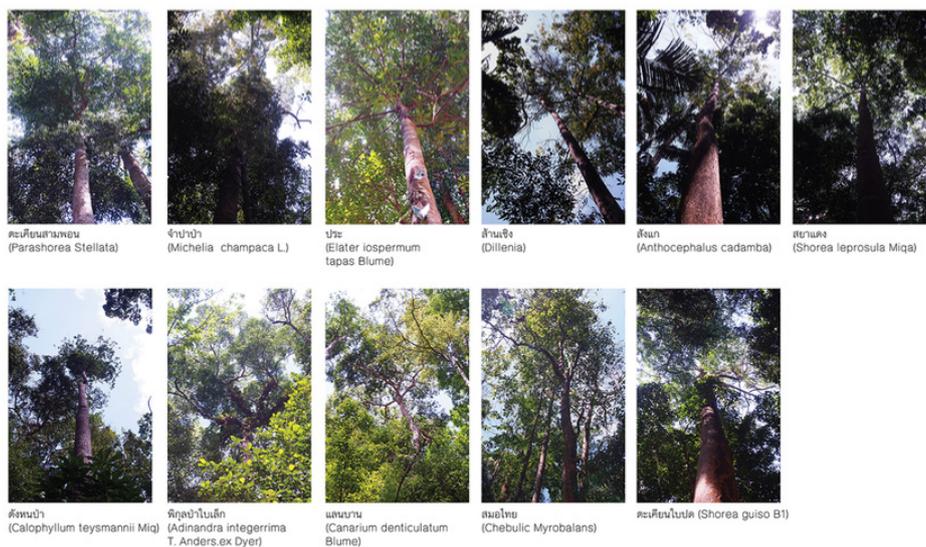
**Figure 9:** Illustration of research methodology  
 (© Pailin Thawornwijit 16/07/2017)



According to the record, Khao Nam Khang National Park is an area full of high diversity of floras and faunas. There are trees from various classifications and type established in the national park, such as Hlumpa, Iron Wood, Meranti, Massawa, Orange Champak, Bullet Wood, Mangifera Caloneura Kurz, Bamboo, Orchid, Fern and Moss. Also, the fauna in Khao Nam Khang National Park consists of a huge variety of animal and wildlife such as Boar, Bear, Gibbon, Tortoise, Barking Deer, 43 Chamois, Tapir, Panther, Mouse deer, Palm civet, Lizard, Hornbills, Pheasant, Arbor Phila, Peacock, Mountain Myna and Magpie.

**Economic Plants and Conserved Planted**  
Khao Nam Khang National Park,  
Songkhla, Thailand.

11 Types of Tree in tropical rain forest.



**Figure 11:** Conserved plants from Khao Nam Khang National Park  
(© Pailin Thawornwijit 09/07/2017)

According to the observation and survey in the national park area with Forestry officers, there were 11 important types of tree to the area, which were Parashorea Stellata, Michelia Champaca L., Elater Iospermum Tapas Blune, Dillenia, Anthocephalus Cadamba, Shorea leprosulaMiq, Catophyllum Teysmanii Miq, Adinandra Integerrima T. Anders. ex Dyer, Canarium Denticulatum Blume, Chebulic Denticulatum Blume, Chebulic Myrobalans, Shorea Guiso B1. Somehow, there were more collections of trees growing in the area to be explored since the researcher mainly focused on collecting the names of trees growing along the stream.



**Figure 12:** Preserved leaves from Khao Nam Khang National Park  
(© Pailin Thawornwijit 19/12/2017)

## 6.2 Collecting Data

Due to the forest area being huge, the research focus on collecting leaves by random to use in experimentation in the research. Referring from figure 12, it shows the example of leaves collecting during summer. In fact, the researcher intended to collect leaves in summer and rainy season. The collected leaves were examined by applying visual techniques such as shape, veins and colors. In the process, the research aims at choosing leaves that are strikingly different from others in the area. Moreover, the collected leaves should also bear different shapes and veins obviously.

## 6.3 Visual Elements

In this step, the research examines to decode visual elements from leaves.

## 6.4 Theory and Principle

The research applies Fibonacci theory and L-system to create artworks.

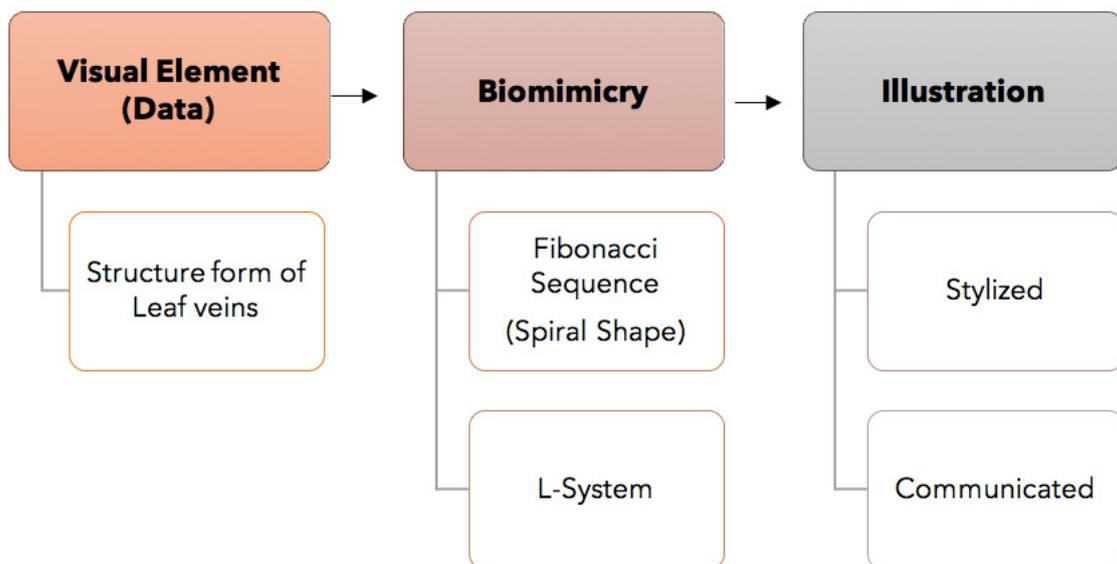
### 6.5 Visual Communication Design (Illustration)

In this state the research attempt to create illustration which narrate the story about relationship between human and nature.

### 6.6 Awareness

The last step in methodology is build up the awareness and conversation to society.

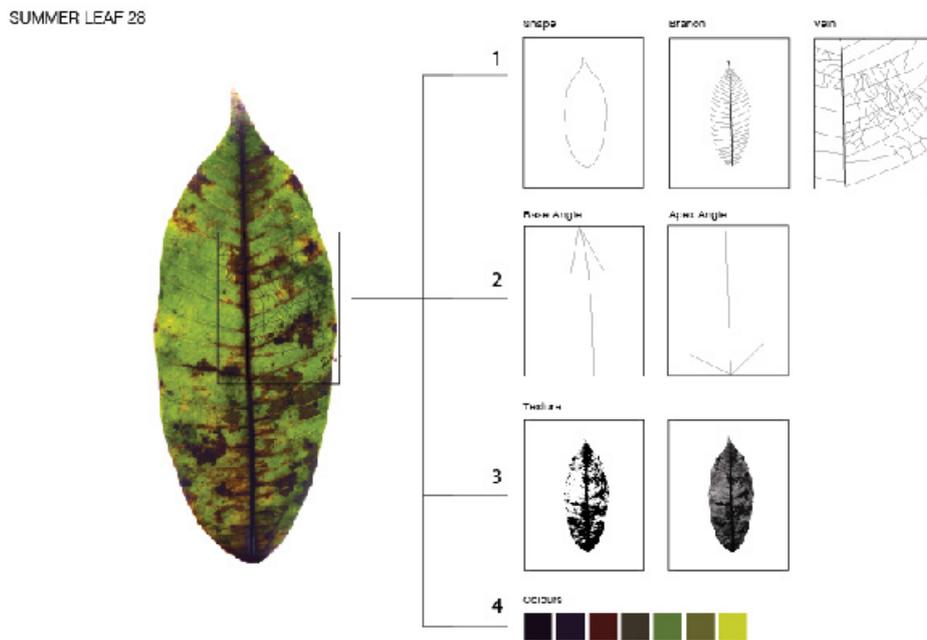
The research process started with the collection of leaf specimens from the research area. We analysed and decoded the visual elements of each leaf using Photoshop. Then, we combined the theory and principle of the Fibonacci sequence and L-systems to generate results for use in illustration design. Finally, we created an illustration and narrated stories about four topics: forest and deforestation, people, city and climate change. Figure 13 shows the research framework.



**Figure 13:** Research framework  
(© Pailin Thawornwijit 26/08/2019)

## 7. Visual Elements

We gathered visual elements from leaves we collected from Khao Nam Khang National Park. Then, we analysed the visual elements which appeared on the leaves, including shape, form, veins and colours, as shown in Figure 14. This process focuses on decoding a visual element from Leaf and record all the data in a guild book.



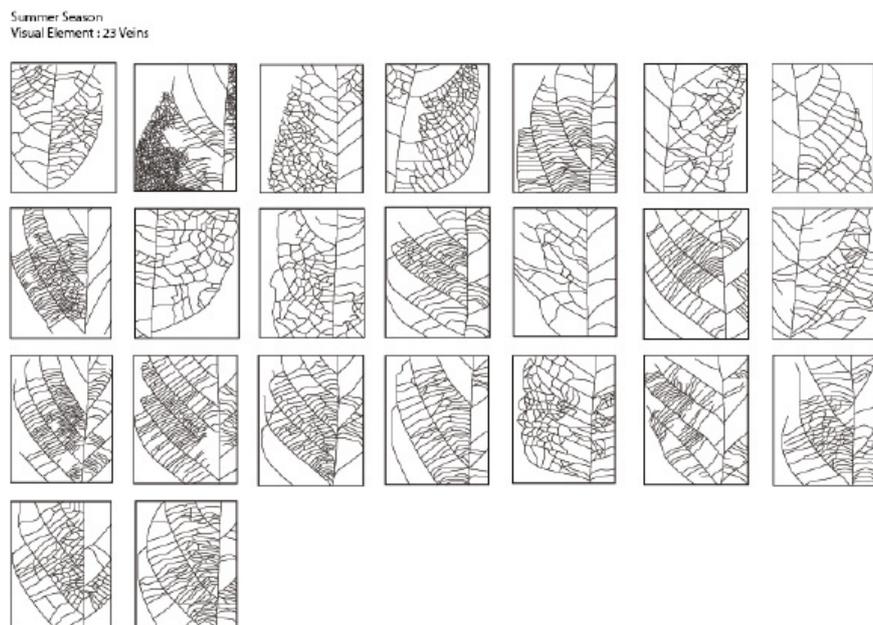
**Figure 14:** Decoding and collecting data from leaves  
(© Pailin Thawornwijit 09/09/2019)

After analyzing the randomly collected leaves, the fundamental analysis demonstrated that there were 52 different types of leaves as follow;

Season	Amount	Usable	Unusable
Summer leaves	24	23	1
Rainy leaves	28	16	12

**Table 1:** The table shows the amount of leaves which collected from National Park

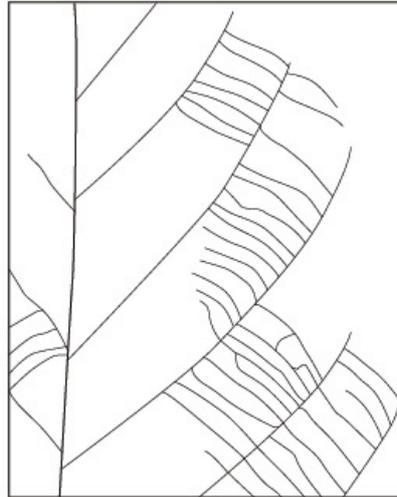
As stated in the table above, the information derived from leaves was decoded to be implemented in visual elements. From the collected data, there were 24 summer leaves and 28 rainy leaves. While all of the summer leaf veins could be applied in visual element, only 16 rainy leaves out of 28 could be used since leaf veins were quite unclear and could not be applied in the following process.



**Figure 15:** The illustration shows 23 leaf's veins which usable  
(© Pailin Thawornwijit 07/09/2019)

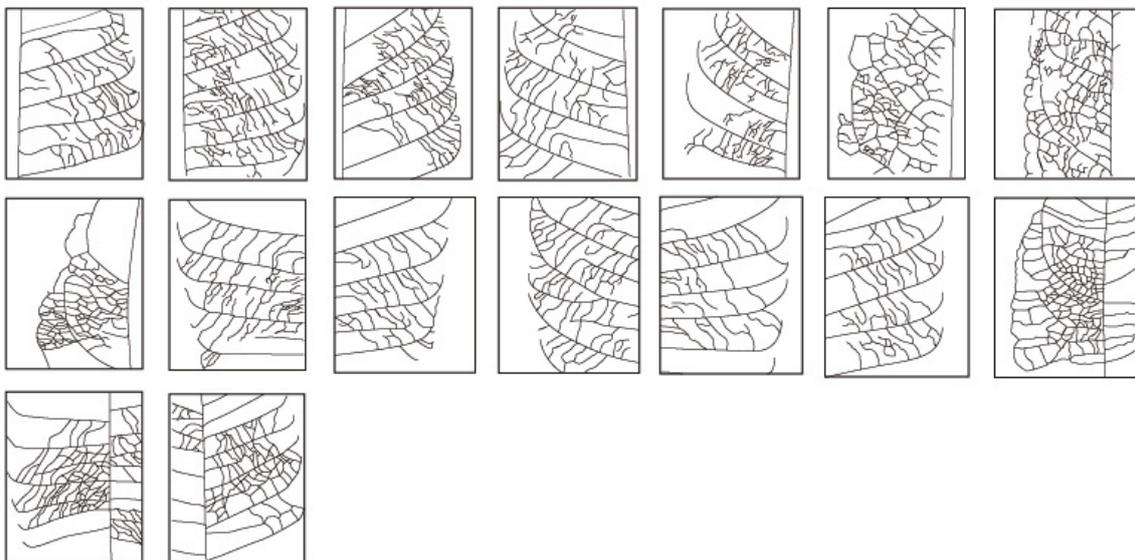
From figure 15, it shows 23 different types of summer leaves that can be applied in artwork. According to the table, there are 23 types of leaves that already deconstruct visual elements. After the deconstruction process, details inside each leaf were finally revealed. Somehow, one of the leaves was unable to use in the process since it lacked necessary detail.

## Summer Season Visual Element : 1 Veins (Unusable)



**Figure 16:** The data shows 1 vein that unusable  
(© Pailin Thawornwijit 07/09/2019)

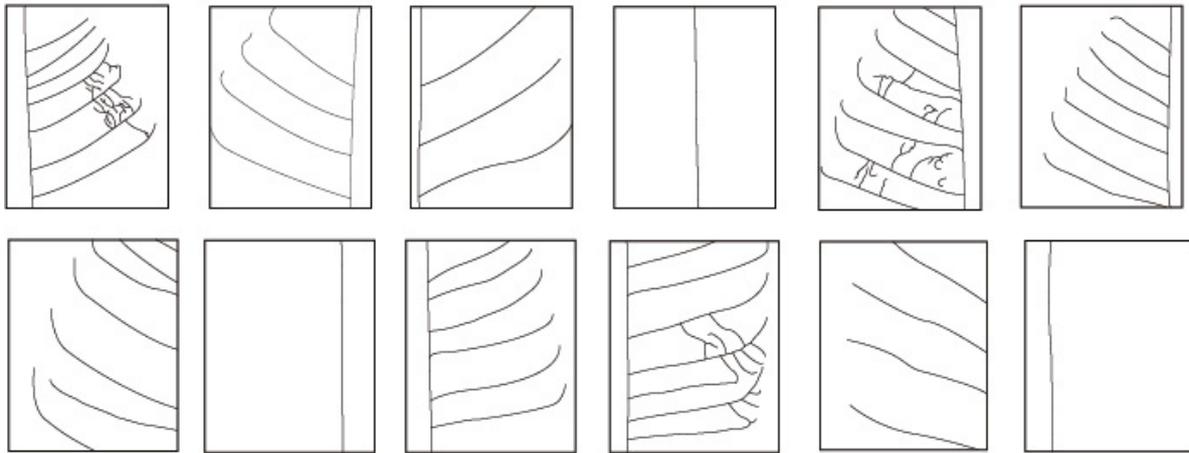
Rainy Season  
Visual Element : 16 Veins



**Figure 17:** The data shows leaf's vein from Rainy season  
(© Pailin Thawornwijit 07/09/2019)

According to figure 17, data collection from rainy season leaves shows that only 16 leaves could be used in the visual element process. Due to some errors in decoding visual elements and limited yielding result, some leaves in figure 18 were unusable in the research.

Rainy Season  
Visual Element : 12 Veins (Unusable)



**Figure 18:** The table shows 12 visual elements of vein which unusable  
(© Pailin Thawornwijit 07/09/2019)

To summary, the collected leaves from the research area can be separated into 2 groups as following; summer group and Rainy group

7.1 Summer group – The Summer group leaves consist of 24 leaves. According to the number, it can be divided into 23 usable leaves and 1 unusable leaf.

7.2 Rainy group – The Rainy group leaves consist of 28 leaves. According to the number, it can be divided into 16 usable leaves and 12 unusable leaves.

In order to examine different visual element result, leaf veins are necessary to be carefully inspected. It is found out that summer leaves are more delicate and richer in detail. On the other hand, the rainy leaves tend to show vague detail and simple pattern.

## 8. Biomimicry

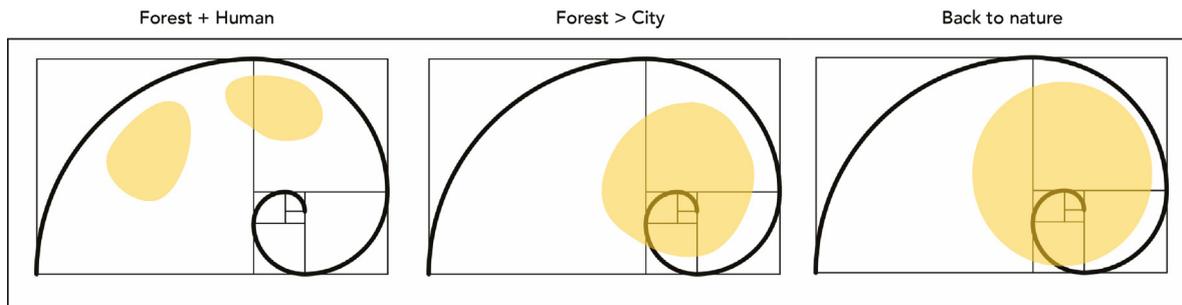
We applied Fibonacci and L-systems principles to experiment with the data, creating illustrations within these frameworks in various ways (Figure 19). A Fibonacci sequence can be used as a grid to divide proportions in different ways, and as a guideline to create the storylines. L-systems help us to understand how the tree grows, focusing on branches and veins. Applying L-systems to the data reproduced the harmony of nature. Biomimicry make us understand how special nature is and how we can copy that ability to apply in various ways.

## Fibonacci Sequence and L-System

Theory and Principle

The research attempt to use Fibonacci sequence + L-system principles to experiment with visual narrative which combine motion graphic technique and drawing together.

- Motion Graphic
- Drawing



### 1. Leaf veins and plant cells

The first part used the leaf veins and plant cell to created the story. This part started with the smallest things in the nature combined with organic shapes which inspired from the data of leaves.

### 2. Deforestation and Ubanity

The second part is about changing from forest area to city which caused from deforestation. The organic shapes turn to geometric shapes which make audiences feel about overcrowding of the city.

### 3. Back to the nature

The last part represent the way that nature recalled the area back and how the trees struggle with the environment of the city. This part shows the power of nature which be a part of human. The illustration attempted to combines between organic shapes and geometric shape together.

**Figure 19:** The use of a Fibonacci sequence and L-systems in the artwork.

(© Pailin Thawornwijit 04/07/2019)

## 9. Illustration

The objective of the research is to find new ways to create illustrations that can communicate stories about forests and deforestation. We applied Fibonacci principles to mimic natural elements in three illustrated stories:

9.1 The story about humans and forests – how humans live within nature and depend on forests; human and forest has relationship

9.2 How humans are destroying forests and the natural environment in general, and how forests are being overrun by cities; and

9.3 How nature can recolonize cities and allow people to reclaim their connection to forests.

## 10. Motion graphics

Motion graphics is a genre of communication design that communicates over time and through motion. We converted aspects of the illustrations and analysis of the forest leaves into four motion graphics embedded into the four metre illustration:

10.1 Diving deeply into the forest, similarly, to swimming down through marine life.

10.2 Plant's cell elements which represent the connections between leaves, trees, the forest and the universe.

10.3 The story of deforestation and its effects through its contribution to climate change, including natural disasters such as bushfires, floods and storms. The motion graphic also shows a forested area turning into a city.

10.4 The artwork integrates the techniques of drawing, three-dimensional form, as seen in motion graphics (Figures 20 & 21). The story in the motion graphic will show the power of nature, which wants to claim the forest back. In this motion design, the viewer sees the branches grow across a series of three-dimensional forms that represent houses. As the branches grow, there is a sense that the forest is reclaiming lost territory.

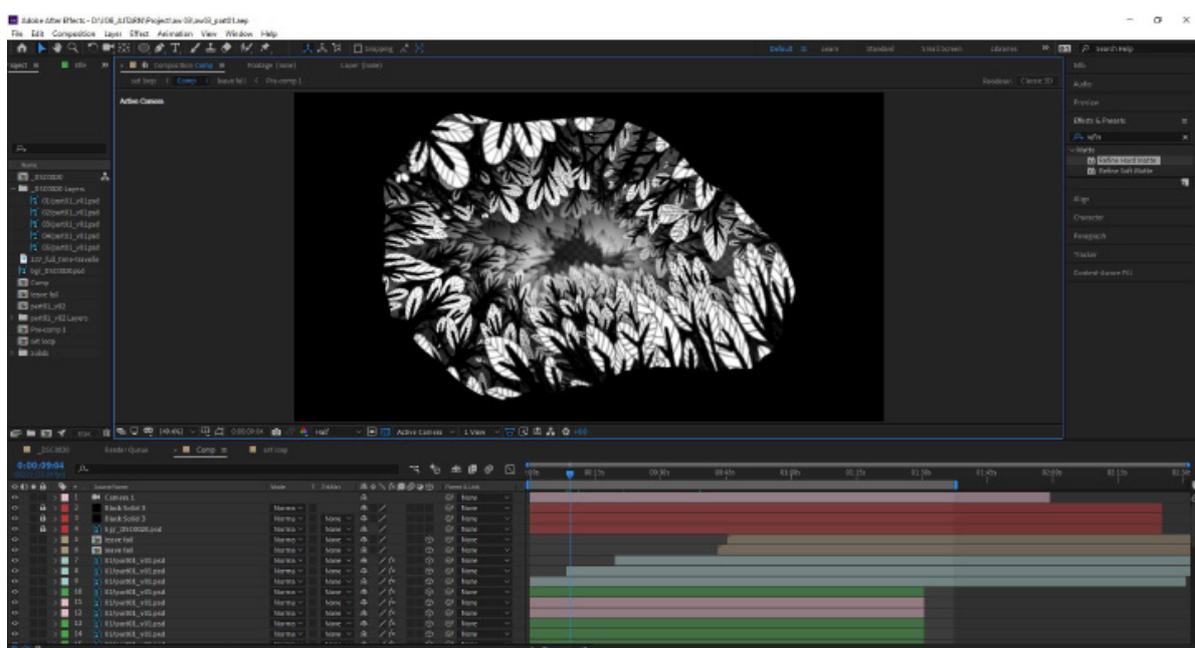
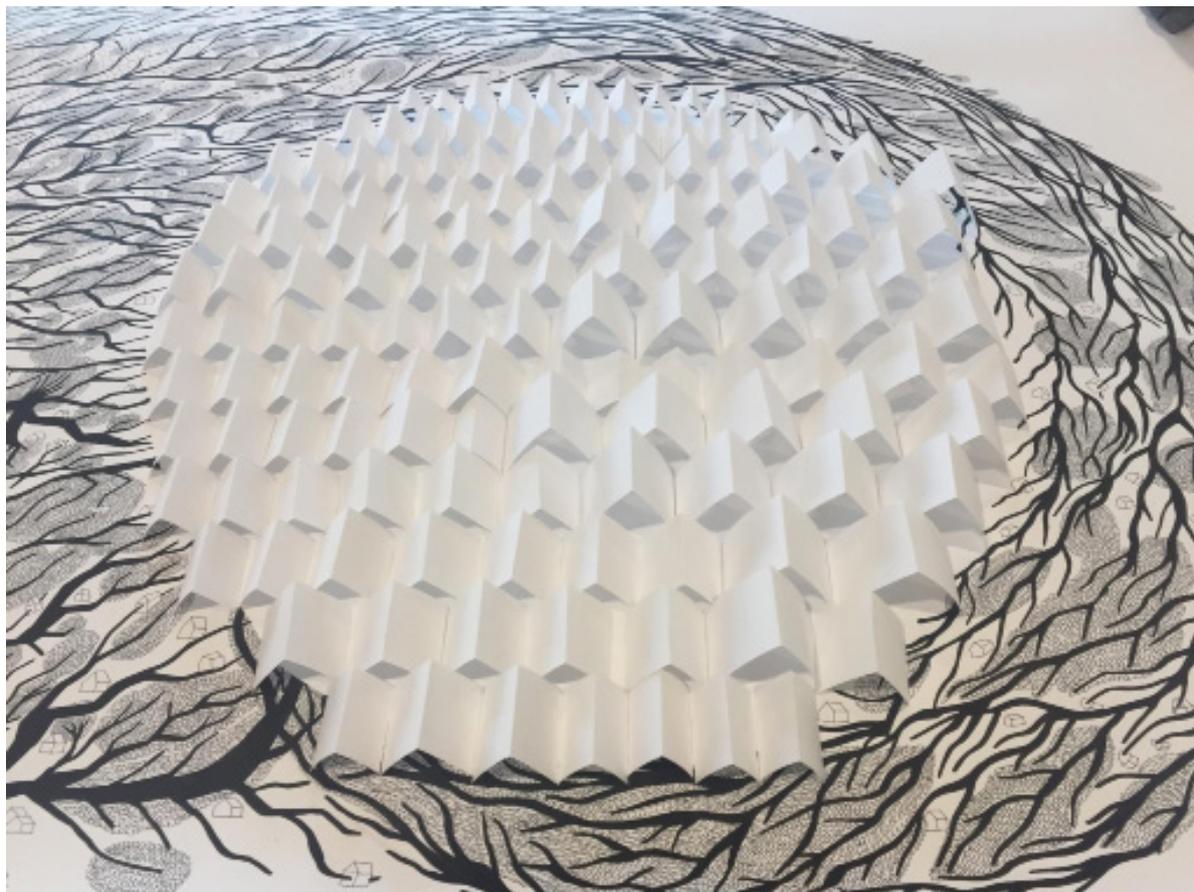


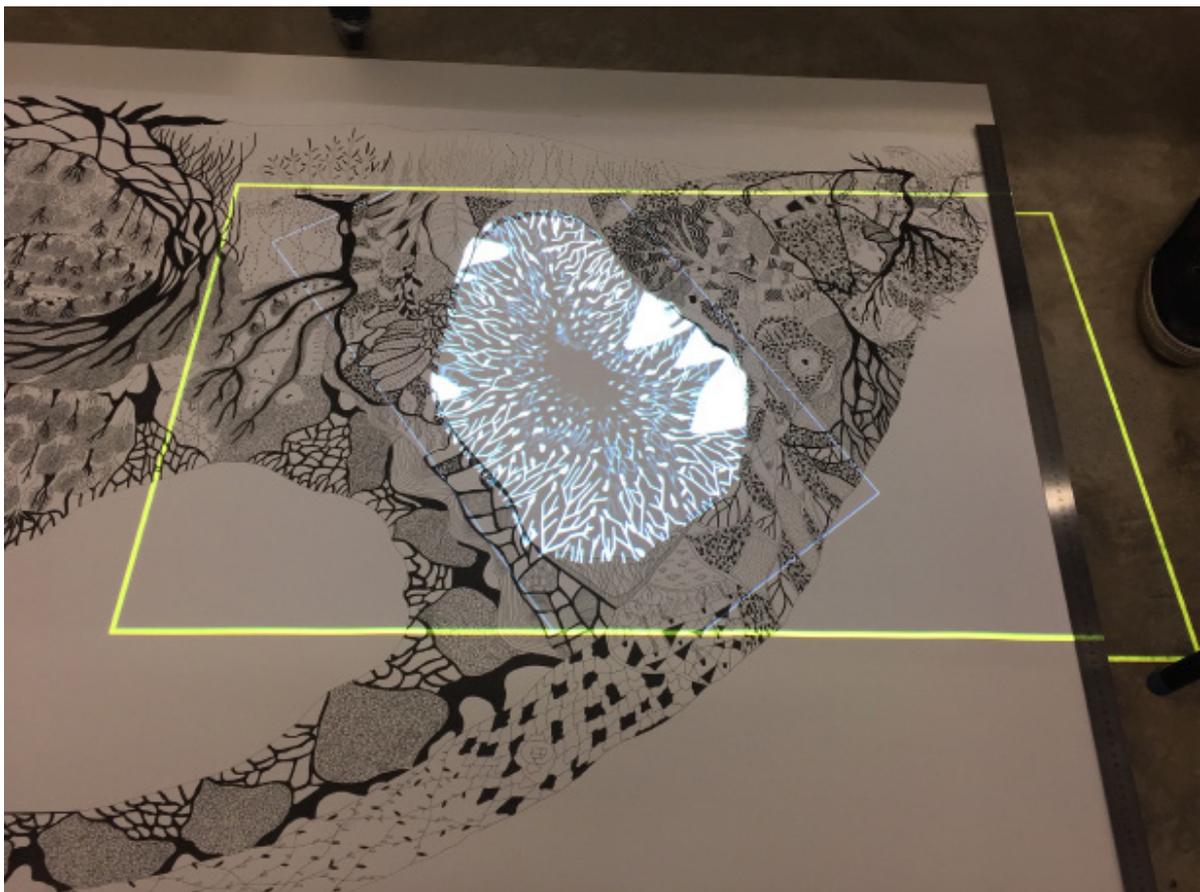
Figure 20: Creating a motion graphic which takes the viewer on a journey down into the forest. Through this motion graphic, there is a sense that nature is never ending. (© Pailin Thawornwijit 08/07/2019)



**Figure 21:** Paper forms representing houses combined were projected with images of the branches growing across the forms. (© Pailin Thawornwijit 26/07/2019)

## 11. Projector Mapping

To develop hand drawing to motion graphic, projector mapping was used to support motion graphic and make the artwork look more contemporary. In addition, projector mapping is a new technology to support artist and designer to develop their work. So, we can combine projector mapping with hand drawing in research.

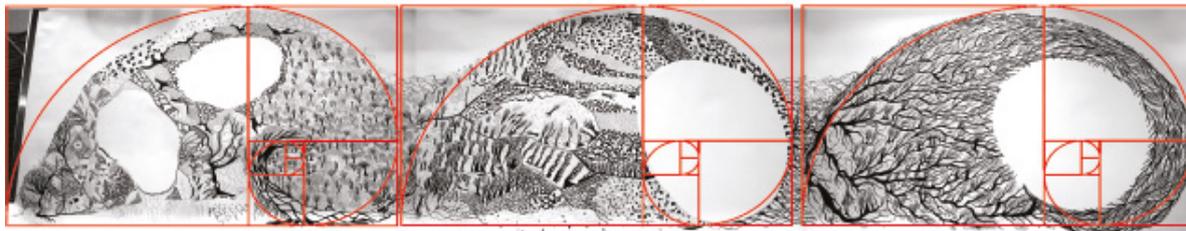


**Figure 22:** The picture shows motion graphic mapping process  
(© Pailin Thawornwijit 26/07/2019)

## 12. Augmented Reality (AR)

Another technique which can develop in the research is AR technique. AR becomes more attractive to viewers. The research attempts to use AR and testing with groups of people in the exhibition. The benefit of using AR is the viewers can download application and play motion graphic in their phone without using projectors.

### 13. Artworks



**Figure 23:** Drawing with Fibonacci template  
(© Pailin Thawornwijit 17/09/2019)

If examine the artwork was separated in 3 parts following from red frame which use Fibonacci to apply in the artwork. The stories were divided in 3 parts and narrate different message as following;

#### 13.1 Forest and Human

The very first part of the narrative depicted the story about how humans take advantage of nature and how humans live harmoniously without destroying nature. In order to give a clear statement, artwork in this part of the research conveys an approach of how visual elements from leaf veins and plant's cells were used to weave the connection among every fraction in nature, for example; cell pattern and universe. Also, organic shapes from nature such as veins, roots and cells were used to develop the landscape.

#### 13.2 Forest and Urban world

The second part of the story tells the consequence of Fibonacci sequence from the first part where forest was destroyed by human. Since more and more forest area turns into city, the phenomenon of deforestation occurs almost everywhere in the world. According to this part of the research, visual elements have been changed from organic shapes (trees) to geometric shapes (buildings).

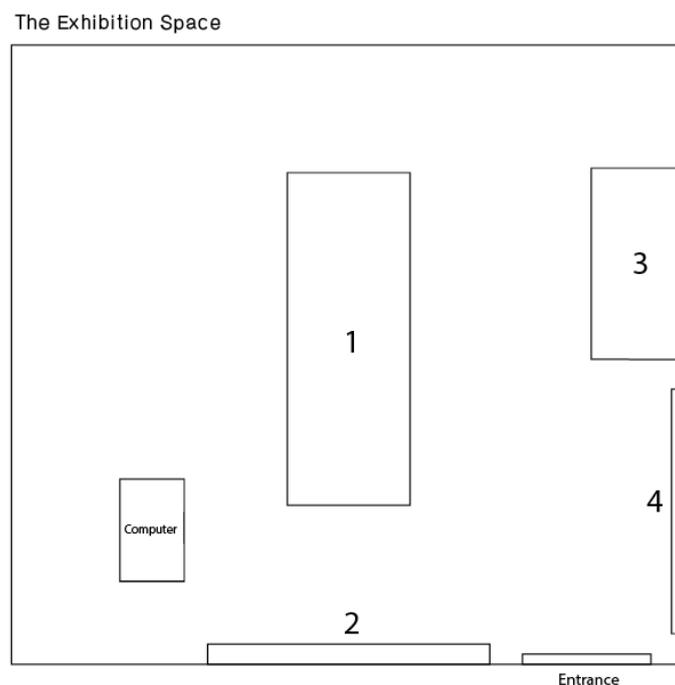
#### 13.3 Back to nature

The last section of the illustration is the climax of the final artwork. In this part, the power of nature was unveiled, and the forest would like to reclaim its territory back from humans. Humans will perceive that nature is so powerful that it cannot be defeated and why they ought

to respect nature. The last part is the combination of organic shapes and geometric shapes. Eventually, if you study the detail of this illustration closely and carefully, you will figure out why and how tree is so furious at human.

## 14. Exhibition

The exhibition can set a pilot and create conversation about climate change via drawing 4 projectors to project motion graphics. The space also has a big white board to invite people to get involve and write a comment about exhibition and climate change issue.



**Figure 24:** Exhibition space  
(© Pailin Thawornwijit 17/06/2019)

#### 14.1 Main work

Main work is set up to show a big drawing with 4 projectors which viewers can walk around and see the artwork. Moreover, the exhibition allows people to spend time observing details in the drawing and explore hidden messages. In addition, it is an important area in the center of the exhibition.

#### 14.2 Screen

A big screen in an exhibition showing videos that present 2 stories. The viewers can see the work's processes from video; Documentary in National Park and Time lapse of drawing.

#### 14.3 Data collection

A big table shows a book of data collection. In the book contains all visual elements which decode from leaves.

#### 14.4 White board

The comments from viewers are so significant since it shows the results of research. Included on the white board are 4 questions which link to research question. All the answers from viewers are kept recording and used to conclude result of research. The comments from viewer are so significant since it shows result of research. On white board include 4 questions which link to research question. All the answers from viewers are keep recording and use to conclude result of research.

The exhibition also represents in installation platform since it combines with motion graphic technology that rising the drawing to be more attractive with a space. In addition, the motion graphic shows a process development of drawing to look more contemporary art and cross from visual communication field to art field as well.

## 15. Results and discussion

The illustration is intended to create a conversation, discussion and critical analysis about forest sustainability and its connection to climate change. It represents the power of nature and asks why climate change and deforestation issues have become so important in contemporary society. In the artwork, we used a Fibonacci sequence in conjunction with L-systems to generate grid and story lines which allow the audience to follow the story visually. We used biomimicry of leaf veins to produce a map and landscape that lead viewers to all parts of the illustration.

### 15.1 The result of applying Fibonacci theory and L-system in artwork

Both Fibonacci and L-system principles were adopted to conduct in the research. Fibonacci sequence was expected to be able to design artwork in the storyline. In order to accomplish the goal, the researcher had put a lot of effort in designing artwork in the storyline follow Fibonacci sequence. However, it was later found out that L-system principle was not appropriate with the research since it worked better on 3D work.

Topic of experimentation	Fibonacci theory	L-system principle
1. Applying with 2D visual element artwork	Very good (4)	Poor (1)
2. Creating storyline in the 2D artwork	Excellent (5)	Poor (1)
3. Conducting main key visual element in the artwork	Very good (4)	Poor (1)
4. Applying special techniques such as specific computer program and motion graphic	Good (3)	Very good (4)
5. Appropriateness to the designed artwork	Very good (4)	Medium (2)

**Table 2:** The table shows capability of applying theory and principle to the artwork.

During the research experimentation, Fibonacci theory and L-system principle were employed in practice in order to seek for suitable approach to create artwork. The yielded experimentation outcome could be summed up in 5 criteria as follow;

15.1.1 Poor – The theory or principle cannot be applied or support the research.

15.1.2 Medium – The theory or principle can hardly be applied or support the research.

15.1.3 Good – The theory or principle can be applied or support some part of the research.

15.1.4 Very good – The theory or principle can be applied or support overall parts of the research.

15.1.5 Excellent – The theory or principle can be applied or support the research in almost every aspect.

The researcher tried to focus on finding research outcome from 5 different topics above. After the assessment, the conducted research could be concluded as below;

#### 15.2 Applying with 2D visual element artwork

Since the researcher had focused on employing visual element to create 2-dimensional artwork, the research outcome eventually turned out that Fibonacci could work well with visual element. With that reason, Fibonacci was considered to be in (4) Very good criteria. L-system on the other hand could not handle the approach that it stayed in (1) Poor criteria.

#### 15.3 Creating storyline in the 2D artwork

Owing to research experimentations, it was found out that Fibonacci could create (5) Excellent storyline in the artwork. However, L-system was categorized in (1) Poor criteria when it came in term of working with 2D artwork.

#### 15.4 Conducting main key visual element in the artwork

The researcher had put a lot of effort to share message about nature, forest and climate change to audiences. By exploring key visual in the artwork, the researcher had evaluated that Fibonacci could work along with key visual very well that it was noted in (4) Very good criteria. Somehow, L-system could not work well with the key visual that it stayed in (1) Poor level.

#### 15.5 Applying special techniques such as specific computer program and motion graphic

The researcher had combined 2 different approaches in organizing visual element, hand drawing and motion graphic. In this case, both Fibonacci and L-system were applied in the motion graphic process. The result from the experiments showed that L-system had higher ability to work with motion graphic that it got (4) Very good while Fibonacci got only (3) good.

15.6 We summaries the results of the research in terms of our use of a Fibonacci sequence and L-systems as follows:

1. A Fibonacci sequence creates a repeatable structure to create ongoing illustrations that can be arranged based on the prioritisation of events.

2. Fibonacci underpinned the composition of the illustration as it was familiar to viewers through natural structures in the world such as sunflower seeds and seashell.

3. Using Fibonacci shapes, enable us to continue the illustration in ongoing sequences; Human and nature, Deforestation and Power of nature.

4. L-systems informed the data collection and analysis as well as the approach to the motion graphics and the illusion of depth.

5. Leaf veins were used as a visual metaphor for maps and landscapes in the illustration. They allowed the audience to follow the story; and leaf veins was used to connect visual elements in the illustration.

6. The intention of the research was to create a conversation about the sustainability of the forest in the illustration as follows.

7. Exhibiting the illustration was piloted at the School of Design, Swinburne University of Technology, Melbourne Australia.

8. Based on this pilot, conversations about climate change emerged in viewing the illustration artworks, which represent natural disasters such as bushfires, floods and storms.

9. The illustration communicates through visual language and parts of the illustration combine organic shapes and geometric shapes to represent the meanings of nature and the artificial world.

### 15.7 Relationship between traditional hand drawing and technology (Motion graphic, AR and Projector Mapping in Technical terms

In order to create new artwork that is more attractive and looks more contemporary, the researcher attempts to explore various possibilities technical terms by combining hand drawing with motion graphic, projector mapping and AR. Because producing artwork by using hand drawing is an action coming from human, the researcher, as a result, selects the hand drawing technique as a metaphor to represent nature. Moreover, motion graphic as one of the tools helps to support the presentation of the story and make the artwork becomes more alluring. Somehow, the challenge comes from exploring alternative approach to present visual art by combining traditional technique like hand drawing with modern technique like motion graphic, projector mapping and AR. Since the exhibition is presented in public space that audiences need to concentrate on the artwork, projector mapping is applied as a tool to enhance the presentation of motion graphic. Also, projector mapping is a new and delicate technique, it consumes a large amount of time and budget to install it in the exhibition. Fortunately, with the full support from Thai government scholarship and Swinburne University of Technology, the research is provided with facilities and encouragement during the exhibition. To the audiences' surprise and astonishment, the projector mapping can work together with hand drawing harmoniously. Although projector mapping is more striking, it is difficult to set up in the space since it needs further equipment to substantiate. Augmented Reality (AR), on the other hand, there is cheaper and can be access easie by using a mobile phone. With that reason, AR can provide wider chance for audiences to participate with the artwork while visiting the exhibition. In short, all techniques applied in the research are an implement using to support an ideal research. Moreover, they not only service the research to give more sense of tangibility but also welcome more audiences to the exhibition.

### 15.8 Comments from the audiences

The exhibition provides white board with 4 questions that let audiences answer and write their opinions as follows:

#### 15.8.1 How does climate change affect to your life?

According to this question, results receiving from comments among audiences can be concluded in each topic in percentage as below;

1. Extreme weather 70%

Almost people who visit the exhibition agree that extreme weather is a main reason that affect to their life.

2. Dying species of animals 20%

The audiences also point out the problem that more animals died from bushfire, hot weather and deforestation.

3. Rubbish and environment 10%

Rubbish found in the sea are the main problem which affect environment and marine life.

4. Future and young generation 5%

Some audiences concern that climate change is affecting their children and young generation in the future.

5. Heath problem 5%

There are only 5% of audiences who concern about health problem.

#### 15.8.2 What is benefit of natural forest?

The question would like to examine about what people concern the most about benefit from green space around them.

1. Provide the oxygen and control temperature 70%

The answers from the question shows that people are aware of green area which providing them with pure oxygen and decreasing overall temperature.

2. Animal sanctuary 20%

Green space also provides shelter for animals and good for ecology.

### 3. Wellbeing and health 10%

Forest area provides humans with wellbeing and good health.

15.8.3 Do you think we need more forest/green space to integrate in the cities?

1. Yes, we need more forest/green space 100%

2. No, we don't need 0%

The answers can guarantee that humans still need more forest and green space area in the cities to absorb carbon dioxide and provide them with fresh air.

15.8.4 Does this research inspire you to save your closet forest?

1. Yes, it does inspire to save the forest 100%

2. No, it doesn't inspire to save the forest 0%

The comments were received from audiences after visiting the exhibition.

The result shows that the audiences still concern more about climate change, environment and forest area.

## 16. Research Conclusion

The researcher has employed 2 main theories in conducting the research, Fibonacci theory and L-system principles. After conducting several experiments and creating more interesting stories, both theories yielded pleasant result when the researcher applied them with illustration design. Moreover, it is expected that those advanced techniques would be capable of developing in other Visual communication designs in the future. In other words, compiling the exhibition topic "Climate Change" with modern techniques, drawing and motion graphic would be able to make more fascinating and interesting illustration as well as attracting more attention

among audiences.

As a designer and a researcher, both advance techniques and ability to communicate with audiences are crucial components of the research. The research has emphasized on one controversial topic, Greenhouse Effect and Climate change. It is hoped that a designer can share a role in pushing public awareness forward to the entire society. It is undeniable that human action has resulted in unpredictable and severe natural disasters. Somehow, communicating with the society via visual communication design as well as conversation through illustration work will arouse exhibition participants' consciousness toward the importance of forest conservation and environmental preservation. Techniques could be counted as important element in the research project. With the help of the combination techniques between Fibonacci, L-system and Biomimicry with visual communication design, all the theories could be considered as one indication of future direction of innovative creativity. Furthermore, it could be applied as research approach for designers, artists, researchers and students. The researcher had hoped that research

## RESEARCH CONCLUSION

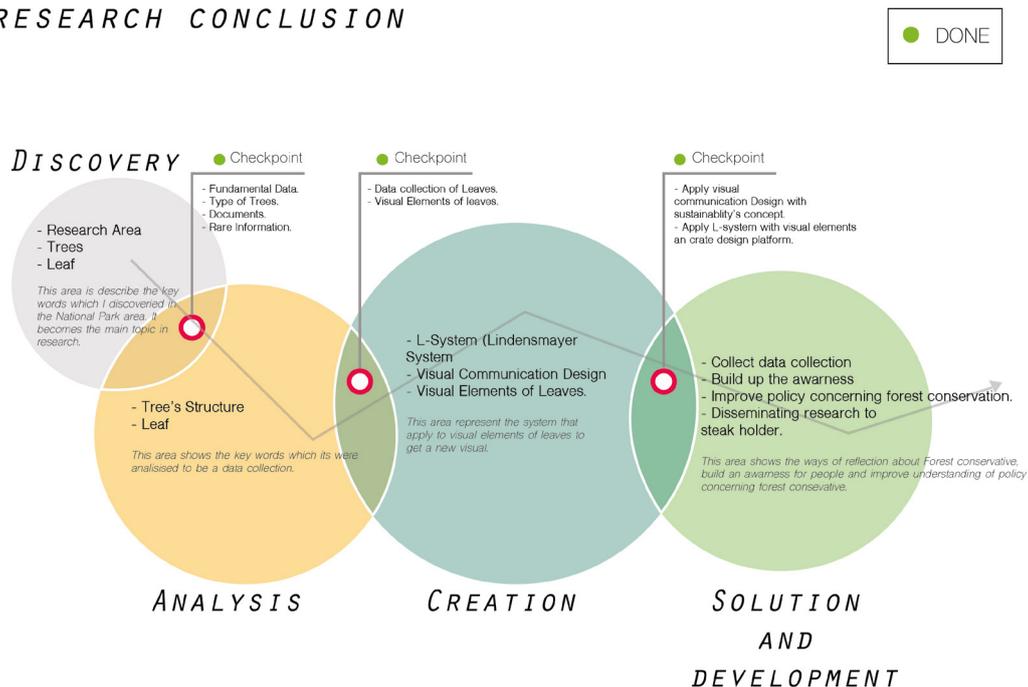


Figure 25: The diagram of research conclusion

(© Pailin Thawornwijit 20/11/2018)

According to research objectives, we can summarize the results in a last state as follows:

16.1 To establish the significant of nature from studying elements of leaves.

Result: The research found that the significant of nature from studying elements of leaves by discover some small details which can provoke about climate change problem to the society. Also, the result of research be able to connect data collection from leaves and develop in design area to represent the benefits of the forests, ecology and environment.

16.2 To collect and analysis visual elements of leaves as a data collection.

Result: The research gets advantages from studying leaves and collect the data since it contains information from nature. The data collection book compile fundamental elements of leaves which can disseminate to public in the future.

16.3 To create visual communication design (illustration) combine with L-system/ Fibonacci theory.

Result: The research be able to prove that Fibonacci theory and L-system can apply in visual communication design (Illustration) by experiment with shape, form and proportion to create artwork.

16.4 To build up the awareness about forest conservative and climate change to people.

Result: The audiences can receive messages about benefit of the forests, deforestation and climate change issues through the artworks in final exhibition. To build up the awareness to people, the research needs to shows in public space and invite people to get involve with the artwork. The results come from audience's comments that can use to evaluate the research's goals.

## 17. Research and artwork development in the future

1. The method of research focus on decode the visual element from nature which can apply to use in other design areas.

2. The research's results show the ability of visual communication design which can communicate the climate change issue in artistic way.

3. The research achievement not only come from the design processes yet from the key message that can convey the story of forest, deforestation and climate change which occur around the world nowadays.

4. In technical terms, research venture to get involve with new technology as motion graphic combine with traditional hand drawing to metaphor the parallel world between nature and technology which seems cannot encounter in the real the world, but it happens in the artwork.

5. The Fibonacci theory and L-system principle can apply to create design and artwork in the future.

6. The problems of climate change, deforestation still occur in the world but as a researcher and designer, we need to build up the awareness to young generation.

7. The new knowledge from the research come from research processes, design processes which can continue to use in other platforms.

8. Visual communication design is just a tool to create a conversation and awareness but the ideal of conservation green area is more important.

9. The research can develop to improve the policy concerning forest conservation.

10. The research can disseminate to National Parks in Thailand.

## References

- Andrew, H. *Illustration*. London: Laurence King, 2011.
- Cardona Paz Jose, A. "Fire in Brazil's Amazon have devastating consequences." news.mongabay. Accessed November 6, 2019. <https://news.mongabay.com/2019/09fires-in-brazils-amazon-have-devastating-consequences>.
- City of Melbourne. "Urban Forest Strategy: Making a great city greener 2012 - 2032." City of Melbourne, Accessed November 22, 2012. [https://www.melbourne.vic.gov.au/Sustainability/UrbanForest/Documents/Urban\\_Forest\\_Strategy.pdf](https://www.melbourne.vic.gov.au/Sustainability/UrbanForest/Documents/Urban_Forest_Strategy.pdf).
- Malamed, C. *Visual Language for Designers: Principles for Creating Graphics that People Understand*. USA: Rocket, 2011.
- Food and Agriculture Organization (FAO). "The State of the World's Forests." Food and Agriculture Organization (FAO). Accessed October 12, 2019. <http://www.fao.org/3/ca0188en/ca0188en.pdf>.
- Fractal Foundation. "Lindenmayers Systems (L-systems)." fractalfoundation. Accessed July 4, 2019A. <https://fractalfoundation.org/OFC/OFC-2-4.html>.
- \_\_\_\_\_. "Fibonacci Fractals." fractalfoundation. Accessed July 4, 2019B. <http://fractalfoundation.org/OFC/OFC-11-2.html>.
- Gaither, Alma E. and Cavazos G. "Gaither's Dictionary of Scientific Quotations." 2<sup>nd</sup> ed. books.google. Accessed November 18, 2019. [https://books.google.co.th/books?id=8qLZuhFLAK0C&printsec=frontcover&hl=th&source=gbs\\_atb#v=onepage&q&f=false](https://books.google.co.th/books?id=8qLZuhFLAK0C&printsec=frontcover&hl=th&source=gbs_atb#v=onepage&q&f=false).
- National Parks Board, Singapore "Skyrise Greenery Incentive Scheme." National Park Board. Accessed June 1, 2019. <https://www.nparks.gov.sg/skyrisegreenery/incentive-scheme>.

Seub Nakhasathien Foundation. *Sà-Tǎa-Ná-Gaan Bpàa-Mái-Tai*. [Thai Forest Situation]. Nontaburi: Seubnakhasathien, 2018.

Tariq, K. and Mahyar E.T. “Five forest figures for the international day of forests.” Worldbank. Accessed November 21, 2019. <https://blogs.worldbank.org/opendata/five-forest-figures-international-day-forests>.

The Visual and Data Journalism Team. “The Amazon in Brazil is on fire - how bad is it?.” BBC. Accessed August 5, 2019. <https://www.bbc.com/news/world-latin-america-49433767>.

Umair, I. “You have stolen my dreams: Greta Thunberg rages at world leaders at UN climate summit.” Vox. Accessed October 17, 2019. <https://www.vox.com/2019/9/23/20879924/greta-thunberg-climate-action-summit-2019-un>.

United Nations Development Programme (UNDP). “Integrating Agriculture in National Adaptation Plans (NAP-Ag) Programme.” Adaptation-undp. Accessed October 17, 2019. [https://www.adaptation-undp.org/sites/default/files/resources/thailand\\_case\\_study\\_.pdf](https://www.adaptation-undp.org/sites/default/files/resources/thailand_case_study_.pdf).

## การศึกษาเทคนิคการใช้สีของชาวจีนโบราณ

received 11 NOV 2019 revised 11 FEB 2020 accepted 24 APR 2020

### ชู จินเชิง

รองศาสตราจารย์ประจำสาขาวิชาทฤษฎีศิลปะ  
และการเขียนพู่กันจีน  
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่  
ประเทศไทย

### กมลวรรณ แสงพรหม

นักศึกษาระดับปริญญาเอก สาขาวิชาทฤษฎีศิลปะ  
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่  
ประเทศไทย

### บทคัดย่อ

ศิลปะจีนมีความเกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ และวัฒนธรรมจีนที่ยาวนาน บรรพบุรุษของชาวจีนมีความรู้ความชำนาญในการใช้สีจากแร่หิน พืช และสัตว์ สำหรับสร้างสรรค์งานศิลปะ โดยสีที่ชาวจีนใช้ได้มาจากวัตถุดิบธรรมชาติที่สามารถหาได้ตามแหล่งพื้นที่นั้น ๆ ทำให้แต่ละพื้นที่มีการใช้สีที่แตกต่างกัน สร้างความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะท้องถิ่น จึงทำให้ “สี” มีความเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมจีนโดยตรง และจากการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะของประเทศไทยได้เห็นถึงพัฒนาการของสีในงานศิลปกรรมจีนอย่างต่อเนื่อง ทั้งนี้ ชาวจีนมีกระบวนการเตรียมสีที่พิถีพิถันทั้งการสรรหาวัตถุดิบจากธรรมชาติ และการใช้สีอนาสี ซึ่งเป็นขั้นตอนสำคัญในการผลิตสี ก่อนการนำมาสร้างสรรค์งานศิลปกรรมที่มีคุณภาพ โดยกระบวนการเตรียมสีดังกล่าวเป็นองค์ความรู้ที่น่าสนใจศึกษาและเผยแพร่ต่อไป

การศึกษาค้นคว้าครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ (1) ศึกษาการพัฒนาของสีในงานศิลปกรรมจีน (2) ศึกษากรรมวิธี และเทคนิคการใช้สีในชีวิตประจำวันของชาวจีนโบราณ (3) เผยแพร่องค์ความรู้ด้านภูมิปัญญาการใช้สีของชาวจีนโบราณ โดยศึกษาจากเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการใช้สีของชาวจีน ใช้วิธีการสังเคราะห์ข้อมูล รวบรวมข้อมูล และวิเคราะห์เนื้อหา ด้วยวิธีพรรณนาวิเคราะห์

ผลจากการศึกษาแบ่งออกเป็น 2 ด้าน (1) ด้านการพัฒนาสีในงานศิลปกรรมจีน พบว่า การใช้สีเริ่มต้นตั้งแต่ยุคหินเก่า ซึ่งพบการใช้แร่หินสีแดงสำหรับตกแต่งตัวของเครื่องใช้ต่าง ๆ ซึ่งการใช้สีได้พัฒนาเรื่อยมา เช่น สมัยราชวงศ์เซี่ย ราชวงศ์ซาง และราชวงศ์โจว พบบันทึกการใช้สีแทนทิศทั้ง 5 ทิศ แสดงให้เห็นถึงทักษะความรู้ในการใช้สีเชื่อมโยงกับสิ่งที่พบเห็นในชีวิตประจำวัน จนนำมาสู่ข้อกำหนดที่ใช้กันแพร่หลายในยุคสมัยนั้น การใช้สีของชาวจีนมีการพัฒนามาอย่างต่อเนื่องเป็นลำดับ จนกระทั่งสมัยกลางราชวงศ์ซิงได้รับอิทธิพลจากชาวตะวันตก มีการนำเข้าสู่สังเคราะห์เคมีเข้ามาในประเทศไทยมากขึ้น

(2) ด้านเทคนิคการใช้สีในงานศิลปกรรมจีน พบว่า ชาวจีนจำแนกสีออกเป็น 6 ประเภท ได้แก่ 1) สีจากแร่หิน 2) สีจากพืช 3) สีจากสัตว์ 4) สีสังเคราะห์ 5) สีผสม 6) สีจากโลหะ โดยชาวจีนนิยมใช้สีที่มาจากแร่หิน และพืชต่าง ๆ ที่หาได้ในท้องถิ่นมากที่สุด ซึ่งสีทั้ง 6 ประเภท มีเทคนิควิธีการใช้งาน และคุณสมบัติที่แตกต่างกัน

**คำสำคัญ:** สี, เทคนิค, ชาวจีนโบราณ

## A Study of Techniques in Using Colors of Ancient Chinese People

**Su Jincheng**

Associate Professor

Department of Theory of Fine Arts and  
Chinese Painting, Faculty of Fine Arts,  
Shanghai University, China

**Kamolwan Saengprom**

Ph.D. Candidate

Department of Theory of Fine Arts  
Faculty of Fine Arts,  
Shanghai University, China

### Abstract

Chinese art is associated with a long history and Chinese culture. Chinese ancestors have expertise in using colors from mineral stones, plants, and animals for artistic creation. The colors that Chinese people use come from natural materials that can be found in the area that makes each area use different colors. Creating a unique local identity, so “color” is directly linked to Chinese culture. The study of art history of China can see the development of color in Chinese art continuously. The Chinese have a meticulous preparation process including the selection of natural raw materials. And the use of medium, which is an important step in producing color before bringing to create quality art work. The color preparation process is an interesting body of knowledge to be studied and disseminated further.

The objectives of this study were to (1) Study the development of color in Chinese art work. (2) Study the methods of and techniques of color usage in daily life of the ancient Chinese. (3) Disseminate knowledge of the wisdom of using color of ancient Chinese people by studying from documents and research related to the use of Chinese colors use data synthesis methods by collecting data and analyze content with the method of descriptive analysis.

The results of the study are divided into 2 aspects: (1) The color development in Chinese art, it was found that the use of color started from the old stone age, which found the use of red stone minerals for decorating various appliances. The use of color has developed continuously, such as the Xia Dynasty, the Shang Dynasty and the Zhou Dynasty found a record of the use of colors in all 5 directions, showing the skills and knowledge of using colors to connect with various things in daily life. Until leading to the terms that were widely used in those days. The use of color in the Chinese has been continuously developed. Until the middle ages of the Qing Dynasty was influenced by Western people. There was more imports of synthetic dyes into China. (2) The technique of using color in Chinese arts, it is found that the Chinese classify colors into 6 categories which are 1) color from mineral stone 2) color from plant 3) color from animal 4) synthetic color 5) mixed color 6) color from metals. The Chinese prefer to use paints from mineral stones, and plants that are most locally found. All six types of paints have techniques, methods of use and different properties.

**Keywords:** Colors, Technique, Ancient Chinese

## บทนำ

งานศิลปกรรมจีนทุกแขนง ไม่ว่าจะเป็นงานจิตรกรรม ประติมากรรม และสถาปัตยกรรม ล้วนมีลวดลายที่มีความหมายเฉพาะตัวทั้งสิ้น โดยสีเป็นหนึ่งในองค์ประกอบหลักที่ส่งเสริมเอกลักษณ์ให้แก่งานศิลปะจีน ดังนั้นสีจึงมีความสำคัญต่อการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมต่าง ๆ และยิ่งส่งผลต่ออารมณ์ ความรู้สึกของมนุษย์โดยตรง ดังข้อความของ ศรียา นิยมธรรม (Niyomtham 2019) ได้กล่าวถึงอิทธิพลของสีต่อมนุษย์ว่า “สีมีอยู่ทุกแห่งในการดำเนินชีวิต ช่วยให้เราใช้ชีวิตชีวก่อให้เกิดอารมณ์ส่งผลต่อพฤติกรรม ความรู้สึกที่มีต่อตนเอง และผู้อื่น โดยสีมีอิทธิพลต่อความคิด ทศนคติ ทั้งในห้วงจิตสำนึก และจิตใต้สำนึก การใช้สีอย่างมีประสิทธิภาพจึงต้องเข้าใจถึงผลกระทบทางจิตวิทยาที่ว่า สีสามารถเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในชีวิตเราในด้านจิตใจ การตัดสินใจ ไม่ว่าจะเราจะเลือกเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ และการจัดสภาพแวดล้อม”

ประเทศจีนเป็นประเทศที่มีอารยธรรมยาวนาน ค้นพบแหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรมตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์ ปรากฏภาพจิตรกรรมฝาผนังหลายแห่ง ซึ่งเป็นหนึ่งในพื้นที่แสดงออกทางความคิดของชาวจีน งานศิลปกรรมจีนมีรูปแบบการแสดงออกที่หลากหลาย เนื่องด้วยปัจจัยอิทธิพลทางการเมือง สงคราม หรืออิทธิพลชาติตะวันตก ฯลฯ ล้วนส่งผลกระทบต่อมุมมองทางความคิด และการแสดงออกผ่านผลงานศิลปะของศิลปินจีน จิตรกรรมจีนส่วนใหญ่เป็นการผสมผสานระหว่างภาพวาด และบทกวี โดยใช้สีแทนอารมณ์ ความรู้สึก รวมถึงใช้สีพรรณนาสิ่งต่าง ๆ รอบตัว เช่น แสงพระอาทิตย์ขึ้น เนินเขาสีเขียว ดอกไม้สีแดงจุดเปลวไฟ แม่น้ำสีมรกต เป็นต้น (Zhang Yujing 2015, 122) แสดงให้เห็นว่า สี คือองค์ประกอบสำคัญในการแสดงความรู้สึกของศิลปินจีน

ดังนั้นชาวจีนจึงไม่ละความพยายามแสวงหาสีที่อยู่รอบตัว นำมาพัฒนา และสร้างสรรค์ผลงานศิลปะให้เกิดความหลากหลายยิ่งขึ้น ซึ่งความหลากหลายของสีส่งเสริมให้ศิลปินผู้สร้างสรรค์งานศิลปะสามารถถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึก เจตคติของตนเองโดยปราศจากข้อจำกัด อย่างไรก็ตาม ประเทศจีนในอดีตการคมนาคมยังไม่สะดวกมากนัก การสรรหาวัตถุดิบเพื่อผลิตสีจึงถูกจำกัดเฉพาะในแหล่งพื้นที่นั้น ๆ ส่งผลให้งานศิลปกรรมในแต่ละพื้นที่มีสีสันเฉพาะตัว เมื่อการคมนาคมมีการพัฒนามากขึ้น สามารถนำวัตถุดิบสำหรับผลิตสีจากแหล่งพื้นที่อื่นเข้ามาได้สะดวก จึงเกิดการแลกเปลี่ยนความรู้ด้านการใช้สีเกิดขึ้นระหว่างวัฒนธรรม ด้วยเหตุนี้จึงทำให้สีมีการพัฒนาอย่างต่อเนื่องจากอดีตจนถึงปัจจุบัน

ผู้วิจัยมีความสนใจศึกษาองค์ความรู้เรื่องการใช้สีของชาวจีนโบราณ ทั้งการพัฒนาของสี รวมถึงกรรมวิธี และเทคนิคต่าง ๆ ในการใช้สีธรรมชาติ เป็นการเก็บรวบรวมข้อมูลเรื่องสีในประเทศจีน เพื่อเป็นส่วนหนึ่งในการสืบสานภูมิปัญญาท้องถิ่นของชาวจีนให้คงอยู่ และเผยแพร่องค์ความรู้แก่ผู้ที่ต้องการศึกษาต่อไป

## วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษาการพัฒนาของสีในงานศิลปกรรมจีน
2. ศึกษากรรมวิธี และเทคนิคการใช้สีในชีวิตประจำวันของชาวจีนโบราณ
3. เผยแพร่องค์ความรู้ด้านภูมิปัญญาการใช้สีของชาวจีนโบราณ

## วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้เป็นการสังเคราะห์ข้อมูล โดยใช้รูปแบบการพรรณนาวิเคราะห์ ศึกษาเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการใช้สีในชีวิตประจำวันของชาวจีนโบราณ และเทคนิคการนำสีไปใช้เพื่อสร้างสรรค์งานศิลปกรรมจีนโบราณ โดยมีขั้นตอน และรายละเอียดของการดำเนินการดังต่อไปนี้

1. ศึกษาเอกสาร บทความ งานวิจัย หนังสือ และงานวิทยานิพนธ์ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์การใช้สีของชาวจีน และเทคนิคการนำวัสดุต่าง ๆ ในท้องถิ่นมาผลิตสีเพื่อใช้ในชีวิตประจำวัน
2. รวบรวมข้อมูล และวิเคราะห์ข้อมูล โดยสรุปสาระสำคัญจากเอกสารต่าง ๆ
3. นำเสนอเป็นผลงานทางวิชาการเพื่อเผยแพร่องค์ความรู้ด้านกรรมวิธี และเทคนิคการใช้สีแบบชาวจีนโบราณ

## ผลการวิจัย

1. การพัฒนาของสีในงานศิลปกรรมจีนแบบโบราณ

จากการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องด้านการพัฒนาของสีในงานศิลปกรรมจีน พบว่า ประเทศจีนเป็นประเทศที่มีประวัติศาสตร์การวาดภาพที่ผ่านการพัฒนามายาวนาน สามารถแบ่งออกเป็น 2 ยุคสมัย คือ สมัยก่อนประวัติศาสตร์ และสมัยประวัติศาสตร์

### 1.1 สมัยก่อนประวัติศาสตร์

งานจิตรกรรมจีนเริ่มต้นตั้งแต่ยุคหินเก่า (Paleolithic) ในถ้ำบนยอดเขา ค้นพบกองผงแร่หินสีแดงใช้สำหรับตกแต่งข้าวของเครื่องใช้ต่าง ๆ แสดงให้เห็นว่ามนุษย์ถ้าเริ่มใช้สีแดงจากแร่หินที่พบตามธรรมชาติตั้งแต่ 20,000 - 30,000 ปีมาแล้ว (Jia Lanpo 1978, 125) จิตรกรรมฝาผนังที่เก่าแก่ที่สุดที่ยังคงปรากฏร่องรอยอยู่จนถึงปัจจุบันคือ จิตรกรรมฝาผนัง ณ ซากโบราณสถานหนึ่งเสิน (女神庙遗址) แห่งวัฒนธรรมหนิงเหอเหลียง (牛河梁) หงซาน (红山) เมืองเหลียวหนิง เป็นจิตรกรรมฝาผนังยุคหินใหม่ ที่แสดงลวดลายของรูปทรงสามเหลี่ยมเรขาคณิต และลายเส้นที่โยงใยกันไปมา โดยใช้สีแดงจากแร่โอเคอร์ (Ochre) สีเหลือง และสีขาว เป็นต้น

(Shi Dongyu 2019, 17) สำหรับวัฒนธรรมหย่างเสา (仰韶) (1,700 - 2,200 ปีก่อนคริสต์ศักราช) อาศัยอยู่ในแถบที่ราบลุ่มแม่น้ำฮวงโห ค้นพบภาชนะเครื่องปั้นดินเผา ที่มีการใช้สีขาว แดง ดำ และน้ำตาล เขียนลวดลายเรขาคณิต พืช นก สัตว์ต่าง ๆ (Sunphongsi 2008, 15) รวมถึงพบแผ่นหินที่ใช้สำหรับบดสีที่ยังคงเหลือร่องรอยของผงสีแดงของแร่โอเคอร์ติตอยู่ และยังพบถ้วยดินเผาที่ใช้สำหรับผสมสีอีกด้วย (Shi Dongyu 2019, 17)

## 1.2. สมัยประวัติศาสตร์

สมัยราชวงศ์เซี่ย (Xia Dynasty) ราชวงศ์ชาง (Shang Dynasty) และสมัยราชวงศ์โจว (Zhou Dynasty) คิดค้นระบบสีทั้งห้า เป็นระบบของวัฒนธรรมจีนที่ใช้กำหนดกรอบความประพฤติ ชนชั้นวรรณะ เกียรติยศของคนในสังคมภายใต้การปกครองของราชวงศ์ โดยนักปราชญ์บันทึกอย่างชัดเจนเกี่ยวกับสีทั้ง 5 ทิศ ในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม คือ สีเขียวหมายถึงทิศตะวันออก สีขาวหมายถึงทิศตะวันตก สีดำหมายถึงทิศเหนือ สีแดงหมายถึงทิศใต้ สีเหลืองหมายถึงพื้นดิน สีน้ำเงินตรงข้ามกับสีขาว สีดำตรงข้ามกับสีแดง สีดำปนแดงตรงข้ามกับสีเหลือง เมื่อวาดภาพพื้นดินให้ใช้สีเหลือง ภาพเปลวไฟให้แสดงด้วยเส้นโค้ง ภาพภูเขาใช้เส้นหยักเป็นสัญลักษณ์ หากวาดท้องฟ้าสีจะเปลี่ยนแปลงไปขึ้นอยู่กับฤดูกาล วาดน้ำให้ใช้มังกรเป็นตัวแทน (Xuan Minhua 2014, 70)

สมัยราชวงศ์ฉิน (Qin Dynasty) ปรากฏสิ่งก่อสร้างที่สำคัญคือ กำแพงเมืองจีน และประติมากรรมดินเผารูปทหารขนาดใหญ่เท่าคนจริง รูปปั้นทหาร และม้าศึก จำนวนกว่า 6,000 รูป ปัจจุบันสุสานทหารของ ฉินซีหวงตี้ (ฉินซีฮ่องเต้) ได้เปิดแสดงเป็นพิพิธภัณฑ์กลางแจ้งโดยนักโบราณคดีของจีน ภาพจิตรกรรมฝาผนังในสมัยนี้ไม่ได้ใช้สีเพียงแค่ว่า และแดงเท่านั้น ยังใช้สีอื่น ๆ เพิ่มเติมคือ สีเหลือง สีเขียว สีน้ำเงิน และสีขาวอีกด้วย สำหรับงานประติมากรรมรูปปั้นดินเผาทหารม้าพบการใช้สีสังเคราะห์ เช่น สีขาวตะกั่ว (Lead white) และสีแดงตะกั่ว (Red Lead) เป็นสีสังเคราะห์ที่ใช้อันดับแรก ๆ ในโลก (Li Yadong 1985, 436) สมัยราชวงศ์ฮั่น (Han Dynasty) หลักฐานที่พบส่วนใหญ่คือ สุสาน พบสิ่งของที่วางอยู่ข้างโครงกระดูก เช่น เครื่องปั้นดินเผา เครื่องใช้สำหรับเครื่องเงิน เครื่องทอง ผ้าไหม เป็นต้น ในสุสานของเจ้าชายหลิวเซิ่ง (刘胜) พบชุดหยกของเจ้าชายหลิวเซิ่ง และเจ้าหญิงไต้หว่าน (窦绾) ชุดหยกมีความยาว 1.70 เมตร ทำจากหยกจำนวน 2,001 ชิ้น (Wang Liangtian 2017, 2) นอกจากนี้ยังพบจิตรกรรมฝาผนัง ภาพมังกร และขุนเขา ที่สุสานเจ้าชายหวนจุ่นในสมัยราชวงศ์ฮั่นเป็นสมัยรุ่งเรืองของเครื่องใช้โลหะ หยก และผ้าไหม (Li Wenjun 2017, 1)

ประวัติศาสตร์จีนในสมัยราชวงศ์จิ้น (Jin Dynasty) และสมัยราชวงศ์เหนือราชวงศ์ใต้ ในสมัยนี้งานจิตรกรรมฝาผนังนิยมใช้สีขาวเป็นสีพื้น ทั้งยังเป็นยุคสมัยที่พระพุทธศาสนา และศิลปะได้พัฒนาขึ้นจากเดิมมาก และความสัมพันธ์ระหว่างพระพุทธศาสนา และศิลปะต่างมีอิทธิพลซึ่งกันและกัน ทักษะความคิดสร้างสรรค์ของศิลปินยุคนี้ยังคงพัฒนาอย่างต่อเนื่อง จิตรกรที่มีชื่อเสียง เช่น หูเว่ยเซี่ย (如卫协) กุ๋ย๋ายจื่อ (顾恺之) สือเต้าซัว (史道硕) ไต้ซู่ (戴逵) เป็นต้น ได้สืบทอดทักษะ และรูปแบบของวาดภาพจีนแบบดั้งเดิมและได้รับอิทธิพลจากวิธีการแสดงออกของภาพพุทธศาสนาจากอินเดีย และตะวันตก (Zang Qi 2014, 53)

ในยุคสมัยถัดมาคือ สมัยราชวงศ์สุย (Sui Dynasty) สมัยราชวงศ์ถัง (Tang Dynasty) และสมัยห้าราชวงศ์ งานจิตรกรรม ประติมากรรมยังคงเป็นเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาสืบทอดมาตั้งแต่ยุคสมัยก่อนหน้า งานทัศนกรรมการย้อมผ้านิยมใช้วัสดุจากพืชธรรมชาติเป็นหลัก และนำสีย้อมเหล่านี้มาทำเป็นสีที่ใช้สำหรับงานจิตรกรรมอื่น ๆ ด้วย จิตรกรเรียนรู้การนำสีจากแร่หิน และสีจากพืชธรรมชาติมาผสมผสานให้เกิดสีที่หลากหลาย (Li Lin and Chen Zhongfu 1992, 57) สีทอง สีเงิน และโลหะค้อย ๆ มีการพัฒนามากขึ้น จนถึงสมัยราชวงศ์ซ่ง (Song Dynasty) ยุคสมัยที่จิตรกรรมรุ่งเรืองมากที่สุด มีจิตรกรผู้มีความสามารถชำนาญเฉพาะตัวอยู่เป็นจำนวนมาก ลักษณะรูปแบบ และเรื่องราวของเนื้อหาจิตรกรรม มีทั้งเป็นแบบสัจนิยม และจินตนิยม (Sunphongsi 2008, 179)

สมัยราชวงศ์หยวน (Yuan Dynasty) สมัยราชวงศ์หมิง (Ming Dynasty) และสมัยราชวงศ์ชิง (Qing Dynasty) ภาพวาดสมัยราชวงศ์หยวนแสดงเอกลักษณ์เฉพาะตัว เกิดจากความกดดันทางการเมืองที่มีอาจคัดค้านได้ในขณะนั้น ส่งผลให้งานศิลปกรรมแสดงถึงลักษณะการปลีกวิเวก หลีกหนีจากโลกแห่งความเป็นจริง ศิลปินวาดภาพทิวทัศน์ด้วยสีสันทันที่ไม่ฉูดฉาด แสดงให้เห็นถึงผลกระทบ และอคติภายในจิตใจของประชาชน และอิทธิพลรูปแบบงานศิลปะลักษณะดังกล่าวส่งผลต่อเนื่องไปจนถึงสมัยราชวงศ์หมิง และชิง (Wu Yiwen 2014, 142) สมัยกลางราชวงศ์ชิงเป็นช่วงที่งานศิลปกรรมได้รับอิทธิพลแนวคิดจากตะวันตก ทั้งได้รับอิทธิพลงานจิตรกรรมสีน้ำมัน และสีสังเคราะห์เคมีที่มีราคาถูกกว่า เช่น สีแดงชาด (Magenta) สีน้ำเงิน (Ultramarine) เป็นต้น (Yu Jianhua 2016, 811) โดยสีจากตะวันตกมีราคาต่ำกว่าสีอื่น ๆ ในท้องตลาดจีน ซึ่งสะดวกในการใช้งาน ทำให้จิตรกรให้ความสนใจหันมาใช้สีจากตะวันตกมากขึ้น (Shi Dongyu 2019, 38)

เมื่อบทบาทของแนวคิดแบบตะวันตกเข้ามาแพร่หลายในจีน ส่งผลให้งานศิลปกรรมมีรูปแบบที่หลากหลายมากยิ่งขึ้น เช่น งานจิตรกรรมจีน งานจิตรกรรมตะวันตก งานภาพพิมพ์ งานเขียนการ์ตูน เป็นต้น เกิดบริษัทผลิตสีสังเคราะห์บรรจุหลอดตะกั่วขึ้นเป็นจำนวนมาก ความนิยมในการใช้สีจากตะวันตกสืบต่อเนื่องตั้งแต่นั้นมาจนถึงปัจจุบัน ทำให้ปัจจุบันสีสังเคราะห์บรรจุหลอดกลายเป็นวัสดุหลักในการวาดภาพของชาวจีน ส่งผลให้การใช้วัสดุจากแร่หิน และเทคนิคในการทำงานแบบดั้งเดิมลดความนิยมลง (Shi Dongyu 2019, 38 - 39)

จากการศึกษาพัฒนาการด้านการใช้สีของชาวจีนที่ได้กล่าวมาตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์จนถึงปัจจุบัน สามารถวิเคราะห์สาระสำคัญดังนี้ (ตารางที่1)

ตารางที่ 1 พัฒนาการสีในงานศิลปกรรมจีน

ยุคสมัย	การใช้สีในงานศิลปกรรมจีน
ยุคหินใหม่	พบการใช้สีแดง เหลือง ขาวในภาพจิตรกรรมฝาผนัง ณ ซากโบราณสถานหนึ่งเส้น เมืองเหลียวหนิง
ราชวงศ์เซี่ย-ซาง-โจว	คิดค้นระบบ 5 สี
ราชวงศ์ฉิน	ใช้สีดำ แดง เหลือง เขียว น้ำเงิน ขาว (ในภาพจิตรกรรมฝาผนัง) และใช้สีสังเคราะห์ สีขาวตะกั่ว (Lead white) และ สีแดงตะกั่ว (Red Lead) (ในงานประติมากรรมรูปปั้นดินเผาทหารม้า)
ราชวงศ์ฮั่น	งานศิลปกรรมใช้แนวคิดระบบ 5 สี
ราชวงศ์เว่ยจิน	จิตรกรรมฝาผนังใช้สีแดง ดำ น้ำเงิน ขาว เป็นหลัก โดยใช้สีขาวเป็นสีพื้น เน้นสีสันสดใส รูปแบบงานศิลปกรรมแนวท้องถิ่น
ราชวงศ์สุย-ถัง-ห้าราชวงศ์	พัฒนาสีจากพืชธรรมชาติ เพื่อใช้สำหรับงานย้อม นำสีย้อมจากพืชธรรมชาติมาสร้างสรรค์งานจิตรกรรม ในงานจิตรกรรมฝาผนังจะใช้สีจากแร่หิน ได้แก่ สีน้ำเงิน เขียว แดง ขาว เป็นหลัก อีกทั้งนำสีจากแร่หินผสมกับสีจากพืช เพื่อให้เกิดสีใหม่ที่มีความหลากหลายมากขึ้น
ราชวงศ์ซ่ง	พัฒนาภาพเขียนบนพื้นฐานแนวคิดของสมัยราชวงศ์สุย-ถัง และห้าราชวงศ์
ราชวงศ์หยวน-หมิง	งานมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ใช้สีสันไม่ฉูดฉาด แสดงถึงลักษณะการปลีกวิเวก หลีกหนีจากโลกแห่งความเป็นจริง
ต้นราชวงศ์ชิง	เริ่มใช้สีสันที่ฉูดฉาดมากขึ้น รูปแบบศิลปกรรมมีความเข้มงวด เป็นแบบแผน เน้นการใช้หมึก และคำนึงถึงหลักทฤษฎีของแสงสี
กลางราชวงศ์ชิง	งานศิลปกรรมมีความเปลี่ยนแปลง พัฒนางานรูปแบบท้องถิ่นให้วิจิตรบรรจงมากขึ้น ได้รับอิทธิพลแนวคิดแบบตะวันตก มีการนำเข้าสีน้ำมันของชาวตะวันตก โดยมีราคาต่ำกว่าสีทั่วไปตามท้องตลาด
ปัจจุบัน	เกิดบริษัทผลิตสีสังเคราะห์บรรจุหลอดตะกั่ว ส่งผลกระทบต่อเทคนิคการใช้สีจากแร่หิน และการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมแบบดั้งเดิม

## 2. สีที่ใช้ในงานจิตรกรรมจีน

สีที่ใช้ในงานจิตรกรรมจีน นิยมใช้กันมากที่สุดคือ สีจากแร่หิน และค้อย ๆ หันมาใช้สีจากพืชมากขึ้น เพื่อใช้ในงานย้อมผลิตภัณฑ์สิ่งทอ รวมไปถึงสำหรับทำผลิตภัณฑ์ย้อมสีผม และสีผสมอาหาร Kate Wells (Wells 2013, 28) กล่าวในบทความเรื่อง Colour, health and wellbeing: The hidden qualities and properties of natural dyes ว่า “การค้นพบและการใช้สีจากธรรมชาติ มีส่วนช่วยสร้างความผูกพันที่แข็งแกร่งและสวยงามระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ” โดยกรรมวิธีในการนำสีมาใช้งานนั้นเป็นวิธีการผลิตแบบดั้งเดิมที่ยังคงใช้กันมาจนถึงปัจจุบัน

จากการศึกษาการใช้สีในงานจิตรกรรมจีน สามารถสรุปการใช้สีในงานจิตรกรรมจีนได้ 6 ประเภท คือ

### 2.1 สีจากแร่หิน

สีจากแร่หิน คือ สีที่ได้จากแร่ หิน ดินที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ ส่วนใหญ่เป็นสารอนินทรีย์ (สารอนินทรีย์ หมายถึง สารที่ไม่มีคาร์บอนเป็นส่วนประกอบ) และละลายได้ดีในน้ำ จุดหลอมเหลวสูง ย่อยสลายยาก ทนต่อการเผาไหม้ มีองค์ประกอบทางเคมีที่เรียบง่ายไม่ซับซ้อน มีความทนทานต่อแสง ชาวจีนโบราณใช้ประโยชน์จากแร่หินในหลากหลายด้าน เช่น แร่ซินนาบาร์ (Cinnabar) แร่อัลการ์ (Realgar) เป็นต้น นอกจากนี้สมัยโบราณนำแร่หินเหล่านี้มาสกัดเป็นยาอายุวัฒนะ ใช้สำหรับดูแลสุขภาพ หรือแม้แต่เป็นเครื่องรางสำหรับขับไล่สิ่งชั่วร้าย ยังเป็นส่วนประกอบสำคัญในการทำดินปืนสำหรับอาวุธปืนโบราณ (Schafer 2005, 280) (ภาพที่ 1 และ 2)



ภาพที่ 1 สีเหลืองจากแร่หินธรรมชาติชนิดต่าง ๆ  
(© Kamolwan Saengprom 14/10/2019)



ภาพที่ 2 สีน้ำเงิน จากแร่หิน

(© Kamolwan Saengprom 21/12/2018)

## 2.2 สีจากพืช

สีที่ได้จากพืชเกิดกระบวนการสกัดเม็ดสีจากพืช ในอดีตการสกัดสีจากพืชนิยมใช้ในกระบวนการผลิตสีย้อมผ้า ชาวจีนเริ่มใช้สีแดงจากรากแมตเตอร์ (*Rubia cordidolia*) สำหรับย้อมผ้า มาตั้งแต่สมัยก่อนราชวงศ์โจว และในปี ค.ศ. 1959 นักโบราณคดีพบเส้นไหมที่ผ่านการย้อมสี ในสุสานสมัยราชวงศ์ฮั่น (คือราชวงศ์ซาง) เมืองอันหยาง มณฑลเหอหนาน (Wang Chaoxia 2002, 15) นอกจากนี้ยังคิดค้นเทคนิควิธีการย้อมให้เกิดลวดลายที่สวยงามและสร้างเสน่ห์ให้งานสิ่งทอ เดิมทีสีจากพืชนิยมใช้เฉพาะงานย้อมผ้า หรืองานที่เกี่ยวข้องเครื่องแต่งกายใช้จินตนาการสร้างสรรค์ลวดลายต่าง ๆ เช่น ลายใยแมงมุม ลายน้ำไหล ลายสายพิณโบราณ เป็นต้น (Wang Moran 2010, 70)

Wei Yujuan และ Chai Shuanglian (Wei Yujuan and Chai Shuanglian 2006, 10 - 16) ได้กล่าวถึงสีที่ได้จากแร่หินและพืช สามารถสรุปได้ว่า เกือบทุกชนิดล้วนแล้วแต่มีคุณสมบัติเฉพาะทางยา เป็นสิ่งสำคัญที่ขาดไม่ได้ในวิชาแพทย์แผนจีนโบราณ พืชที่ใช้ทำสีสำหรับงานจิตรกรรมจีนโบราณพบได้ในร้านขายยาแผนจีนทั่วไป เช่น ผลดอกพุท รากแมตเตอร์ ราก Gromwell Root (*Lithospermum Root*) เป็นต้น วิถีชีวิตและปรัชญาในการดำเนินชีวิตของชาวจีนโบราณตระหนักถึงความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์และธรรมชาติที่เป็นหนึ่งเดียวกัน พืชพรรณธรรมชาติเป็นได้ทั้งยารักษาโรคและสีสำหรับสร้างสรรค์งานศิลปะ ตอบสนองความต้องการของมนุษย์ได้ในทุกด้าน การนำสีจากพืชมาสร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรมค่อย ๆ ได้รับความสนใจมากขึ้นเรื่อย ๆ เป็นส่วนสำคัญในการสืบสานและสืบทอดจิตรกรรมจีนโบราณ

### 2.3 สีจากสัตว์

สีที่ได้จากสัตว์ในจิตรกรรมโบราณ นำเส้นใยหรือชิ้นส่วนที่ได้จากสัตว์มาใช้เป็นวัตถุดิบในการทำสี เช่น เปลือกหอย เลือดสัตว์ เป็นต้น ตัวอย่างเช่น สีแดงชาด (Magenta) สีแดงอีกชนิดหนึ่งทำจากแมลงครั้ง ซึ่งเป็น เพี้ยหอยชนิด *Laccifer lacca* ในวงศ์ *Lacciferidae* ตัวเมียไม่มีปีก เมื่อเป็นตัวอ่อนระยะแรกนั้นมีขาและหนวด เคลื่อนไหวได้ และผลิตสารที่เรียกว่า ชีครั่ง ซึ่งใช้ย้อมผ้าจะได้สีแดง (Chutmuangpak 2012, 73) สีที่ได้จาก สัตว์เป็นสีที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว แต่สมัยโบราณกลับไม่ค่อยได้รับความนิยมเท่ากับสีที่ได้จากแร่หิน และพืช (ภาพที่3)



ภาพที่ 3 สีขาวจากแร่หินธรรมชาติและเปลือกหอย  
(© Kamolwan Saengprom 14/10/2019)

## 2.4 สีสังเคราะห์

วิธีการกลั่น แขน้ ต้ม ตุ่น เผา เป็นวิธีการสกัดสีของชาวจีนในอดีต ซึ่งสิ่งเหล่านี้เป็นพื้นฐานของวิชาเคมีในปัจจุบัน สมัยราชวงศ์เว่ยและจิ้น ได้ค้นคว้าเกี่ยวกับอายุวัฒนะ โดย เกอ หง (葛洪) นักแปรธาตุในสมัยราชวงศ์จิ้น ได้ประสบความสำเร็จในการแปรธาตุอย่างเป็นระบบ เข้าใจลักษณะของสสารวัตถุและปฏิกิริยาทางเคมี เกอ หง วิจัยการเปลี่ยนแปลงทางเคมีของ Inorganic Compound และวิจัยเทคนิคการผลิตทองคำและเงิน ซึ่งการศึกษา สิ่งเหล่านี้ในอดีตคือจุดเริ่มกำเนิดของวิชาเคมีของจีน (Ebrely 1993, 91)

งานจิตรกรรมจีนโบราณ มีจำนวนการใช้สีสังเคราะห์ทางเคมีน้อยหากเทียบกับการใช้สีจากแร่หินหรือสีจากพืช สีสังเคราะห์ที่มนุษย์สร้างขึ้น เช่น Titanium White, Lithopone (B301), Lead Chrome Yellow, Prussian Blue เป็นต้น ชาวจีนโบราณมีความเฉลียวฉลาดรู้จักคิดค้นสีสังเคราะห์ทางเคมีมาตั้งแต่สมัยราชวงศ์ฉิน เช่น รูปปั้นนักรบดินเผาและม้าที่ขุดขึ้นมาจากสุสานปิงหมาหย่งของสุสานฉินสีอู๋หวง อำเภอหลินหลง มณฑลส่านซี พบการใช้สีขาวตะกั่ว ต่อมาสมัยราชวงศ์เว่ยกับจิ้น เริ่มใช้สี Vermilion, Lead monoxide (Yellow Lead) ซึ่งเป็นสีที่สังเคราะห์ทางเคมีเช่นเดียวกัน สมัยที่นิยมใช้สีสังเคราะห์มากที่สุดคือสมัยกลางราชวงศ์ซ่งซึ่งเป็นต้นมา จนถึงปัจจุบันเมื่อสีจากตะวันตกเข้ามายังประเทศจีน จิตรกรหันมาเลือกใช้สีสังเคราะห์มากขึ้น เนื่องจากสีจาก ตะวันตกมีความหลากหลาย ราคาต่ำ ส่งผลกระทบต่อการผลิตสีธรรมชาติแบบจีนโบราณอย่างมาก (Shi Dongyu 2019, 47)

## 2.5 สีผสม

สีที่เกิดจากแม่สี 2 สีผสมกันภาษาจีนเรียกว่า “เจียนเซอ (间色)” แปลว่า สีที่ผสมจากแม่สี สีที่เกิดจากแม่สี 3 สีผสมกันเรียกว่า “ฟูเซอ (复色)” หมายถึง สีเชิงซ้อน (Chen Guanwei and Xiao Yongming 2013, 119) สีมียุทธพิพลต่อการรับรู้ของมนุษย์มาตั้งแต่ยุคที่ยังไม่มีการจดบันทึก ตลอดจนแต่ละยุคสมัยของจีนโบราณต่างมี ข้อกำหนดการสวมใส่สีเสื้อผ้าที่แตกต่างกัน โดยสีสันมีที่มาจากพลังทางการเมือง สีเสื้อผ้าในสมัยโบราณจนถึง สมัยราชวงศ์จิ้น และยังมีการเปลี่ยนแปลงมาโดยตลอด ตั้งแต่การใช้สีแดงเพียงสีเดียว จากนั้นค่อย ๆ เพิ่มสีขาว และดำ และพัฒนาเรื่อยมาจนเกิดสีทั้งหมด 5 เฉดสี ได้แก่ สีน้ำเงิน สีแดง สีขาว สีดำ สีเหลือง เรียกว่า “ทฤษฎี 5 สี” ใ้รับอิทธิพลจาก 5 องค์ประกอบของทอง ไ้มน้ำไฟดิน (Shi Dongyu 2019, 48)

ในสมัยราชวงศ์หยวน มีบันทึกเกี่ยวกับวิธีการคัดเลือกสี โดย เกาจงอี้ (Tao Zongyi 2007, 5 - 13) ได้เขียน หนังสือชื่อ “หนาน ชุน ชั่ว เกิง ลู่ (南村辍耕录)” เพื่อบันทึกประสบการณ์ของตนเอง ที่มีต่อเหตุการณ์ ที่ได้ประสบพบเจอ โดยเฉพาะกฎระเบียบของ 2 ราชวงศ์ คือ ราชวงศ์หยวนและซ่งปรากฏคำว่า “การรวมกัน ของสี” ขึ้นในยุคนี้ด้วย การรวมกันของสีหมายถึง สีเฉดหลายสี หรือ หลายชนิดผสมกันเป็นหนึ่งเดียว เช่น สี เขียว ได้จากการนำสีเหลืองจากต้นเล็งหวง (Garcinia Cambogia) ผสมกับ ฮวาซิง (Cyanine) และแร่ชินนาบาร์ (Cinnabar) สีน้ำตาลเข้ม (Dark Brown) ได้จากการนำเปลือกเม็ดบัวต้มให้เกิดสี จากนั้นผสมกับเฟอร์รัสซัลเฟต (Ferrous sulfete) ส่วนสีเหลือง (Yellow light) เกิดจากการนำสีของต้นหวงปี้ (*Phellodendron amurense Rupr*) ผสมกับฮวาซิง เป็นต้น สีผสมเหล่านี้เป็นภูมิปัญญาของชาวจีนโบราณที่ต้องการนำสีไปใช้ ประกอบกิจกรรมต่าง ๆ ในชีวิตประจำวัน

## 2.6. สีจากโลหะ

วัสดุโลหะ และโลหะผสม แม้ผ่านการบด ทูบ เปลี่ยนลักษณะทางกายภาพให้กลายเป็นผงหรือแผ่นแล้วก็ยังคงปรากฏความมันวาวของวัตถุอยู่ เช่น ทองคำเปลว แผ่นเงิน ผงทองคำ ผงอะลูมิเนียม ผงทองแดง ผงตะกั่ว ผงสแตนเลส เป็นต้น ลักษณะทั่วไปของโลหะ คือ มีสีมันที่สวยงาม มีความเสถียรทางเคมี และไม่ทำปฏิกิริยาทางเคมีกับสารเคมีอื่นภายใต้สภาวะปกติ การแปรสภาพทองคำและเงินให้กลายเป็นสี เป็นเทคนิคในงานจิตรกรรมจีนโบราณที่มีความสำคัญมากในอดีต โดยเฉพาะสีทองได้รับนิยมอย่างมากในประเทศจีน เนื่องจากให้ความรู้สึกสูงส่ง รุ่งโรจน์ รุ่งเรือง (Liu Yan et al. 2019, 75)

เงินและทองสามารถยึดออกเป็นแผ่นบางหรือบดเป็นผง สำหรับใช้ตกแต่งบนชิ้นงานจิตรกรรม ประติมากรรม หรือใช้วาดลวดลายบนภาชนะ กำแพง เสา ดังเช่นสมัยราชวงศ์ซาง ซากโบราณสถานอินชวี เมืองอันหยาง มณฑลเหอหนาน ค้นพบแผ่นทองคำ มีความหนาประมาณ 0.01 มิลลิเมตร ใช้สำหรับตกแต่งลวดลายภาชนะ ประติมากรรม ฯลฯ (Liu Yan et al. 2019, 75 - 76) นอกจากนี้สมัยราชวงศ์ซางยังพบการใช้เครื่องสำริด เงิน และทองเป็นลวดลายประดับตกแต่งยานพาหนะ อาวุธยุทโธปกรณ์ต่าง ๆ (Kong Yingda 1979, 369)

Shi Dongyu (Shi Dongyu 2019, 41) กล่าวถึงการใช้สีในประเทศจีนว่า “ประเทศจีนมีปริมาณการใช้สีที่ได้จากแร่หินและสีจากพืชธรรมชาติมากที่สุด และยังเป็นหนึ่งในเทคนิคงานศิลปกรรมแบบดั้งเดิมที่มีความสำคัญยิ่ง”

### ตารางที่ 2 ตัวอย่างแหล่งให้สีในงานจิตรกรรมจีน

ประเภทของสี	แหล่งให้สี
1. สีจากแร่หิน	แร่ซินนาบาร์ (Cinnabar) แรร์อัลการ์ (Realgar) ฯลฯ
2. สีจากพืช	ผลดอกพุท รากแมตเตอร์ (Rubia Cordifolia) ราก Gromwell Root (Lithospermum Root) ฯลฯ
3. สีจากสัตว์	เปลือกหอย เลือดสัตว์ กระดุกสัตว์
4. สีสังเคราะห์	Titanium White, Lithopone (B301) Lead Chrome Yellow, Prussian Blue, Vermilion, Lead monoxide (Yellow Lead) ฯลฯ
5. สีผสม	- สีเขียว ได้จากการนำสีเหลืองจากต้นเถียงหวง (Garcinia Cambogia) ผสมกับ ฮวาซิง และแร่ซินนาบาร์ - สีน้ำตาลเข้ม (Dark Brown) ได้จากการนำเปลือกเม็ดบัวต้มให้เกิดสี จากนั้นผสมกับ เพอร์รัสซัลเฟต (Ferrous Sulfate) - สีเหลือง (Yellow light) เกิดจากการนำสีของ ต้นหวงปี้ (Phellodendron amurense Rupr) ผสมกับ ฮวาซิง ฯลฯ
6. สีจากโลหะ	ทองคำเปลว แผ่นเงิน ผงทองคำ ผงอะลูมิเนียม ผงทองแดง ผงตะกั่ว ผงสแตนเลส ฯลฯ

### 3. สื่อนำสี (Binder agent) ในงานจิตรกรรมจีน

สื่อในภาษาจีนเรียกว่า เหมยเจี๋ย (媒介) โดยคำว่า “เหมย (媒)” ในยุคก่อนราชวงศ์จิ้น หมายถึง พ่อสื่อหรือแม่สื่อ (คนที่ชักนำคนสองคนมาแต่งงานกัน) ต่อมาคำนี้มีความหมายกว้างออกไป หมายถึง สิ่งใดสิ่งหนึ่งเป็นเหตุก่อให้เกิดสิ่งใดสิ่งหนึ่งขึ้น ส่วนคำว่า “เจี๋ย (介)” ในภาษาจีน หมายถึงคนสองคนหรือมากกว่าสองคนขึ้นไปมีส่วนร่วมในเหตุการณ์เดียวกัน ดังนั้น สื่อกลาง หมายถึง สิ่งที่ทำหน้าที่เป็นตัวกลางผสานสิ่งสองสิ่งให้เชื่อมถึงกัน (Geng Yang 2010, 135)

จากการศึกษาสื่อนำสีในงานจิตรกรรมจีนโบราณ สามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ กาว และสารส้ม ซึ่งผู้วิจัยวิเคราะห์คุณสมบัติสื่อนำสีในงานจิตรกรรมจีนโบราณได้ดังนี้

3.1 กาว คือสื่อนำสีประเภทหนึ่งที่ชาวจีนใช้สำหรับผสมกับผงสี โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้สียึดติดกับพื้นผิวของวัตถุได้ดียิ่งขึ้น สามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภท ดังนี้

3.1.1 กาวที่มาจากสัตว์ หรือ เจลาติน (Animal glue or Gelatin) คือ โปรตีนชนิดหนึ่งที่เกิดจากการสลายคอลลาเจนด้วยกรดหรือด่าง วัตถุดิบที่นำมาสกัดเจลาตินจะได้จากอวัยวะส่วนต่าง ๆ ของสัตว์ เช่น กระดูก หนัง และเนื้อเยื่อเกี่ยวพันของสัตว์ (Pukatsamas 2011, 63) กาวหนังวัว เป็นกาวที่มีสีอ่อนและคุณภาพดีที่สุดเหมาะสำหรับผสมกับผงสีเพื่อใช้สร้างสรรค์งานจิตรกรรม กาวจากปลาส่วนใหญ่จะใช้กระเพาะของปลาสเตอร์เจียน (Sturgeon) เป็นกาวที่มีความเหนียวและทนทานกว่ากาวจากสัตว์ชนิดอื่น นิยมใช้ประกอบงานไม้ นอกจากนี้ยังมีกาวที่ทำจากสัตว์อื่น ๆ เช่น หนังกวาง หนังลา หรือกระดูกส่วนต่าง ๆ ของสัตว์ เป็นต้น

3.1.2 กาวที่มาจากพืช หรือ ยางไม้ (Resin) คือสารที่ได้จากการคัดหลั่งจำนวนมากจากพืชชนิดต่าง ๆ มีลักษณะเหมือนกับสารเหนียว (Jean Langenheim 2003, 23) เช่น ยางรัก ยางจากกล้วยไม้ดิน (*Bletilla Striata* (Thunb.) Rchb. F.) หรือ พืชตระกูลมอส (*Gelidium amansii* Lamouroux) เป็นต้น สมัยยุคหินใหม่พบการใช้ยางไม้สำหรับทำเคลือบถ้วยไม้ (Wang Shixiang 2013, 11) กระทั่งถึงสมัยราชวงศ์ซางมีความเชี่ยวชาญงานเคลือบอย่างมาก ได้พัฒนาการใช้ยางไม้ทำอุปกรณ์เครื่องใช้สำหรับตกแต่งบ้าน เครื่องดนตรี หรือแม้แต่อาวุธยุทโธปกรณ์ (Kong Yingda 1979, 369)

### 3.2 สารส้ม (Alum)

สารส้ม คือวัตถุธาตุที่เกิดขึ้นเองในธรรมชาติหลายแห่ง โดยเฉพาะบริเวณที่เคยเป็นภูเขาไฟ บางแห่งต้องสกัดออกจากดิน บางแห่งผลิตจากแร่ส้มหิน โดยนำมาเผาเมื่อละลายจึงนำไปตกตะกอน หรือแร่อื่น ๆ ที่มีอะลูมิเนียมเป็นองค์ประกอบ สารส้มที่พบตามธรรมชาติมีปริมาณไม่เพียงพอับความต้องการมนุษย์จึงต้องคิดค้นวิธีการผลิตโดยนำแร่ธาตุจากธรรมชาติที่มีปริมาณอะลูมิเนียมสูงเป็นวัตถุดิบ แต่ไม่มีหลักฐานแน่ชัดว่าการผลิตแรกเริ่มเกิดขึ้นที่ไหน เมื่อไหร่ เพียงมีรายงานว่าแถบเอเชียกลางมีการผลิตและซื้อขายสารส้มกันมาช้านานไม่ต่ำกว่า 500 ปี (Prapathai 2019, Online)

ในงานอุตสาหกรรมของไทยในการผลิตผืนผ้า สีย้อมหลายชนิดเมื่อรวมตัวกันหรือทำปฏิกิริยากับ อะลูมิเนียมในสารส้อมเกิดเป็นตะกอนสีไม่ละลายน้ำ แยกออกมาเป็นผง ผงสีนี้ใช้ประโยชน์ได้หลายอย่าง เช่น ผสม ทำสีทาบ้าน ผสมกับพลาสติกเป็นสีต่าง ๆ เป็นต้น (Akararungruangkul 1995, 27) สำหรับในงานจิตรกรรมจีน สารส้อมเป็นหนึ่งในองค์ประกอบที่สำคัญสำหรับผสมในผงสี โดยเติมสารส้อมเพื่อให้โปรตีนในกาวแข็งตัว ซึ่งทำให้ ผงสีเกาะตัว สีสิดแน่นยิ่งขึ้น มีส่วนช่วยในการรักษาพื้นผิวของงานจิตรกรรมให้มีอายุยาวนานพันปีโดยไม่เปลี่ยนแปลง สภาพมากนัก นอกจากนี้ยังมีส่วนในการฆ่าเชื้อเพื่อยืดอายุของงานจิตรกรรม (Shi Yaqi 2015, 14)

#### 4. กรรมวิธีและเทคนิคการผสมสีสำหรับสร้างสรรค์งานจิตรกรรมจีน

วิธีการใช้สีสำหรับสร้างสรรค์งานจิตรกรรมจีนนั้น มีกรรมวิธีและเทคนิคการใช้สีที่แตกต่างกันขึ้นอยู่กับประเภท ของสี ซึ่งเทคนิควิธีการใช้สีของชาวจีนได้กล่าวถึง สีที่ได้จากแร่หิน สีจากพืช และสีจากสัตว์เป็นส่วนสำคัญ โดยจากการศึกษาข้อมูลจากเอกสารต่าง ๆ สามารถวิเคราะห์วิธีการใช้สีสำหรับสร้างสรรค์งานจิตรกรรมจีน ได้ดังต่อไปนี้ (ตารางที่ 3)

#### ตารางที่ 3 การใช้สีสำหรับสร้างสรรค์งานจิตรกรรมจีน

ประเภทของสี	การสกัดสี	วิธีนำไปใช้งาน
1. สีจากแร่หิน	คัดเลือกแร่หินที่ต้องการ และนำมาบดละเอียด จากนั้นกรองผงสีด้วยน้ำสิ่งที่เป็นเจือปนในผงสีจะลอยอยู่เหนือน้ำ ส่วนที่ตกตะกอนชั้นล่างสุดคือเนื้อสีบริสุทธิ์	เมื่อได้ผงสีที่มีความบริสุทธิ์แล้วสามารถนำมาผสมกับกาว เพื่อใช้สำหรับวาดจิตรกรรม ฝาผนัง จิตรกรรมภาพเขียนพู่กันจีน
2. สีพืช	สกัดราก ก้าน ใบ ผลของพืชออกมาเป็นของเหลว อาจใช้วิธีการต้ม เคี้ยว ตู่น หรือคั้นเอาเม็ดสีจากส่วนต่าง ๆ ของพืชจนได้น้ำสีที่เข้มข้น	สามารถนำมาใช้กับงานจิตรกรรมได้ทันที
	หมึกจีน ได้จากการเผาฟืนจนกลายเป็นเขม่าสีดำ	นำเขม่าสีดำผสมกับกาว อาจเติมสารเพิ่มเติมอื่น ๆ เช่น มุก กลิ่นขมต ต้นกำยาน หยก แร่ซินนาบาร์ การบูร ทองคำเปลว เป็นต้น เพื่อให้หมึกมีความทนทานมากขึ้น และเพื่อต้องการลดกลิ่นเหม็นของกาว สามารถนำหมึกจีนไปใช้ในงานจิตรกรรมพู่กันจีน หรืองานจิตรกรรมจีนอื่น ๆ

### ตารางที่ 3 การใช้สีสำหรับสร้างสรรคงานจิตรกรรมจีน (ต่อ)

ประเภทของสี	การสกัดสี	วิธีนำไปใช้งาน
3. สีจากสัตว์	ส่วนต่าง ๆ ของสัตว์ เช่น กระดูกสัตว์หรือแมลงต่าง ๆ มีวิธีการสกัดสีที่แตกต่างกัน ดังนี้	
	สีแดง จากแมลงโคชินีล (Cochineal หรือ <i>Dactylopius Coccus Costa</i> ) ด้วยนำแมลงโคชินีลบดเป็นผง	ทำให้สีมีความบริสุทธิ์ด้วยการเติมสารส้ม สามารถนำมาใช้กับงานจิตรกรรมได้ทันที
	สีม่วง จากหอย เกิดจากการทิ้งหอยไว้จนเน่าเปื่อย เป็นน้ำเหนียว และเกิดกลิ่นเหม็น เติมเกลือและนำไปตุ๋น	ใช้สำหรับทำสีย้อมผ้า โดยนำผ้าที่ต้องการแช่น้ำหอยที่ผ่านการเติมเกลือและตุ๋น จากนั้นนำผ้าที่ได้ตากให้แห้ง ผ้าจะค่อย ๆ เป็นสีม่วง หากแดดไม่แรงพอระหว่างการตากจะได้สีน้ำเงินอมเขียว
	สีดำ จากกระดูกสัตว์ ด้วยวิธีกลั่นในหม้อที่อุณหภูมิ 600 - 1000 องศาเซลเซียสอย่างน้อย 12 ชั่วโมง จนกลายเป็นเถ้าถ่านจะได้สีดำในโทนสีอบอุ่น	ผสมกับกาว ซึ่งสามารถนำมาใช้กับงานจิตรกรรมได้ทันที

#### 5. เทคนิคการผสมผงสีกับสีอนาสี

การผสมสารส้มและกาวต้องใช้น้ำเป็นตัวกลางให้สองวัตถุประสานเข้ากันได้ดี โดยต้องใส่ใจในอัตราส่วนอย่างพิถีพิถัน หนังสือเรื่อง “เทคนิคและวิธีการสร้างสรรคจิตรกรรมฝาผนังโบราณ” ของหลิวหลิงชาง (Liu Lingchang) กล่าวถึงอัตราส่วนของการใช้สารส้ม กาว และน้ำ สำหรับทารองพื้นงานจิตรกรรมฝาผนังโบราณว่า “กาว 100 กรัม สารส้ม 50 กรัม น้ำ 1.25 กิโลกรัม” (Liu Lingchang 1984, 31) หากใช้สำหรับงานกระดาษหรือผ้าไหม ไม่สามารถใช้สารส้มในอัตราส่วนนี้ได้ ควรลดสารส้มลงครึ่งหนึ่งหรือ 1 ใน 3 ส่วน เนื่องจากน้ำที่มีส่วนผสมของสารส้มมีค่าความเป็นกรด มีผลต่อสภาพของผ้าไหมและกระดาษ เป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้งานจิตรกรรมสมัยราชวงศ์หมิงและราชวงศ์ชิง เก็บรักษาสภาพเดิมได้ไม่ดีเท่ากับราชวงศ์ถังและราชวงศ์ซ่ง (Tao Zongyi 2007, 219)

## สรุปและอภิปรายผล

การศึกษาประวัติศาสตร์และพัฒนาการของสีในงานศิลปกรรมจีน และการศึกษากรรมวิธีและเทคนิคการใช้สีในชีวิตประจำวันของชาวจีน จากผลการศึกษาสรุปได้ดังนี้

การศึกษาประวัติศาสตร์และพัฒนาการของสีในงานศิลปกรรมจีน จากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยต่าง ๆ พบว่า การใช้สีในชีวิตประจำวันของชาวจีนมีพัฒนาการมาอย่างยาวนาน เริ่มต้นตั้งแต่ยุคหินใหม่ซึ่งเป็นยุคก่อนประวัติศาสตร์ และมีพัฒนาการเรื่อยมาจนพบหลักฐานการใช้สีสังเคราะห์ในช่วงราชวงศ์ฉินอันเป็นหลักฐานที่แสดงให้เห็นว่าชาวจีนมีความรู้ความสามารถด้านการใช้สีเป็นอย่างมาก และรูปแบบงานศิลปกรรมที่มีความโดดเด่น สร้างเอกลักษณ์ให้แก่แต่ละยุคสมัย จนกระทั่งสมัยกลางราชวงศ์ซ่งซึ่งที่งานศิลปกรรมมีรูปแบบที่หลากหลาย เช่น งานจิตรกรรมจีน งานจิตรกรรมตะวันตก งานภาพพิมพ์ งานเขียนการ์ตูน เป็นต้น แสดงถึงอิทธิพลแนวคิดแบบตะวันตกที่เผยแพร่เข้ามาในจีน

การศึกษากรรมวิธีและเทคนิคการใช้สีในชีวิตประจำวันของชาวจีน พบว่า การใช้สีในงานจิตรกรรมจีนสามารถจำแนกได้ 6 ประเภท คือ (1) สีจากแร่หิน (2) สีจากพืช (3) สีจากสัตว์ (4) สีสังเคราะห์ (5) สีผสม (6) สีจากโลหะ โดยประเทศจีนมีปริมาณการใช้สีที่ได้จากแร่หิน และสีจากพืชธรรมชาติมาก ซึ่งเป็นเทคนิคงานศิลปกรรมแบบดั้งเดิมที่มีความสำคัญอย่างมาก

สีอนาสี (Binder agent) ในงานจิตรกรรมจีนโบราณ สามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ กาวและสารส้ม สีอนาสีมีวิธีการใช้งานที่แตกต่างกัน คือ กาวที่มาจากสัตว์ หรือ เจลาติน (Animal glue or Gelatin) เช่น กาวหนังวัว เหมาะสำหรับผสมกับผงสีเพื่อใช้สร้างสรรค์งานจิตรกรรม กาวจากปลา มีความเหนียวและทนทานกว่ากาวจากสัตว์ชนิดอื่น นิยมใช้ประกอบงานไม้ กาวจากพืช นิยมใช้สำหรับงานเคลือบภาชนะ เครื่องใช้สำหรับตกแต่งบ้าน เครื่องดนตรี และอาวุธยุทโธปกรณ์ ฯลฯ สำหรับสีอนาสีอีกประเภท คือ สารส้ม นิยมใช้สำหรับผลิตผงสีและย้อมผ้า การเติมสารส้มลงไปในผงสีทำให้โปรตีนในกาวแข็งตัว และผงสีเกาะตัว สีติดแน่นยิ่งขึ้น นอกจากนี้ยังมีส่วนช่วยในการรักษาพื้นผิวของงานจิตรกรรม และยืดอายุของงานจิตรกรรมให้ยาวนานขึ้น เทคนิคการนำผงสีผสมกับสีอนาสีควรคำนึงอัตราส่วนให้เหมาะสมกับรูปแบบงานศิลปกรรมนั้น ๆ

## References

- Akararungruangkul, R. “Kānsuksā Phūa Kamnot Sān Thī Mōsom Nai Kān Phalit Sānsom. [A study for section of suitable materials in aluminum sulfate manufacturing].” Master’s thesis of Engineering (Industrial Engineering), Chulalongkorn University, 1995.
- Chen Guanwei and Xiao Yongming. “Guōsōngdào “lǐ jì zhīyí” yánjiū. [Research on Gao Songtao’s Lijizhiyi].” *Journal of Hunan University (Social Science Edition)* 20, no. 2 (2013): 119.
- Chutmuangpak, N. “Kānsuksā Wikhrō Phā Mai Matmī ‘Amphō Nā Phō Čhangwat Burī Ram. [An Analytical study of Mudmee silk, Na Pho district, Buriram province].” Research report, Master’s thesis of Education Degree in Art Education, Srinakharinwirot University, 2012.
- Ebrey Buckley, P. *Chinese civilization: a sourcebook*. 2<sup>nd</sup> ed. New York: The Free, 1993.
- Geng Yang. Méijiè yǐngxiǎng xià de tèshū wénhuà xiàxiàng. [Special cultural phenomena under the influence of media]. *Shaanxi Normal University of News and Broadcasting Institute*, (2010): 135.
- Jia Lanpo. *Zhōngguó dàlù shàng de yuǎngǔ jūmín*. [Early man in china]. Tianjin: People’s Publishing House, 1978.
- Kong Yingda. *Shīsān jīng zhùshū (shàngcè)*. [Commentary on the Thirteen Classics (Volume 1)]. Beijing: Zhonghua Book Company, 1979.
- Langenheim, J. *Plant Resins: Chemistry, evolution, ecology, and ethno botany*. Portland: Timber, 2003.
- Li Lin and Chen Zhongfu. *Tángliùdiǎn juǎn èrshí’èr “zhī rǎn shǔ”*. [Tang Liudian Volume 22 “Weaving and Dyeing Department”]. Shanghai: Zhonghua Book Company, 1992.
- Li Wenjun. *Yù yùn cāo xuě—hàndài piàn zhuàng yùqì zònghé yìshù yǔyán yánjiū*. [Yu Yun Cao Xue: A Study on the Comprehensive Artistic Language of the Flaky Jade Articles of the Han Dynasty]. Research report, Zhejiang Agriculture and Forestry University, 2017.

- Li Yadong. *Qín yǒng cǎihuì yánliào jí qín dài yánliào shǐ kǎo*. [A study of Qin Terracotta Paints and Pigments]. Beijing: Beijing University, 1985.
- Liu Lingchang. *Chuántǒng bihuà de zhìzuò hé jìfǎ*. [Traditional mural making and techniques]. *Art Research* 1, (1984): 31.
- Liu Yan, Yang Junchang and Tan Panpan. “Cuò jīnyínxīn lùn. [A new theory of gold and silver].” *Sciences of Conservation and Archaeology*, no. 4 (2019): 75 - 76.
- Niyomtham, S. “Āchittawitthayā hǎng sī. [Color psychology].” Rise. Accessed October 3, 2019. [http://rise.swu.ac.th/Portals/184/documents/articles/The\\_Psychology\\_of\\_Color.pdf](http://rise.swu.ac.th/Portals/184/documents/articles/The_Psychology_of_Color.pdf).
- Prapathai. “Sānsom. [Alum].” Accessed October 3, 2019. <http://202.129.59.73/tn/August55/alum1.html>.
- Pukatsamas, U. “Phalittaphon Phlōi Dai Čhāk Sat. [Produce by-products from animals]”. *Institute of Food Research and product development* 41, no. 1 (January/March 2011): 63.
- Schafer Hetsel, E. *Táng dài de wàilái wénmíng*. [Foreign civilization in Tang Dynasty]. Xi’an: Shaanxi Normal University, 2005.
- Shi Dongyu. *Túshuō zhōngguó huìhuà yánliào*. [Illustration of Chinese painting pigments]. Beijing: China Science and Technology, 2019.
- Shi Yaqi. *Chénshǎoméi huìhuà yìshù lùn*. [Chen Shaomei’s theory of paintings]. Research report, Art Studies, School of Fine Arts, Qufu Normal University, 2015.
- Sunphongsi, K. *Prawattisāt Sinlapa Čhīn*. [Chinese Arts History]. Bangkok: V Print (1991), 2008.
- Tao Zongyi. *Náncūn chuò gēng lù*. [The Notes on the Words in Nancun Chuogenglu]. Shandong: Qilu Book Company, 2007.

- Wang Chaoxia. “Tiānrán rǎnliào de yánjiū yìngyòng jìnzhǎn. [Advances in Research and Application of Natural Dyes].” *Textile Dyeing and Finishing Journal* 24, no. 6 (2002): 15.
- Wang Liangtian. “Jīn lǚ yù yī. [Jade Burial Suit].” *Journal of Shangqiu Normal University*, no. 5 (2017): 2.
- Wang Moran. *Wú dàozi yǔ gāo gǔ yóusī miáo*. [Wu Daozi and Gao Gu’s silk painting]. China: China’s Calligraphy and Painting, 2010.
- Wang Shixiang. *Xiū shì lù jiěshuō*. [Commentary on Ornament record]. Zhengzhou: Life Reading Xinzhi Sanlian Bookstore, 2013.
- Wei Yujuan and Chai Shuanglian. “Tiānrán rǎnliào dì xìngzhì jí qí yìngyòng. [Properties and application of natural dyes].” *Textile and Fashion school of Hebei University of Science and Technology* 43, no. 6 (2006): 10 - 16.
- Wells, K. “Colour, health and wellbeing: the hidden qualities and properties of natural dyes.” *Journal of the International Colour Association* 11, (2013): 28.
- Wu Yiwen. *Fēicháng zhōngguó huìhuà*. [Special Chinese painting]. Hangzhou: Zhejiang University, 2014.
- Xuan Minhua. *Huà huì zhī shì*. [The Things of painting]. Meiyuan, no. 2 (2014): 70.
- Yu Jian Hua. *Zhōngguóhuà lùn lèi biān*. [Chinese painting theory]. Vol. 2, Beijing: People’s Fine Arts Publishing House, 2016.
- Zang Qi. Lùn wèi jīn nánběicháo dì měishù. [The research on Fine Arts of Wei, Jin, Southern and Northern Dynasties]. *Popular literature and art* 24, (2014): 53.
- Zhang Yujing. “Shī zhōng yǒu huà, huà zhōng wù qíng—shī huà jiéhé jiàoxué gǔshī “wàng tiānmén shān.” [Painting in poetry, feeling in painting -- teaching ancient poetry with the combination of poetry and painting “Looking at Tianmen Mountain”].” *Course Education Research*, no. 8 (2015): 122.

## เทคนิคงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3 ภายในพระอุโบสถ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม<sup>1</sup>

received 23 JUL 2019 revised 21 FEB 2020 accepted 1 MAY 2020

กวิฏ ตั้งจรัสวงศ์

นักศึกษาระดับดุษฎีบัณฑิต

สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ

คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร

ดร. ศักดิ์ชัย สายสิงห์ (อาจารย์ที่ปรึกษา)

ศาสตราจารย์ประจำภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ

คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร

### บทคัดย่อ

พระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม สร้างขึ้นโดยพระราชประสงค์ในรัชกาลที่ 3 ภายในมีงานจิตรกรรมฝาผนังอันโดดเด่นทั้งในประเด็นการเลือกเรื่องราวและเทคนิคการเขียน โดยเฉพาะเรื่องที่ยังไม่เคยมีใครศึกษา และเรื่องพระสาวกเอตทัคคะ 41 พระองค์ ทั้งสองเรื่องนี้ได้มีการนำเสนอในรูปแบบใหม่ (แทนการเขียนภาพพุทธประวัติ ทศชาติ ไตรภูมิโลกสันฐาน และภาพเทพชุมนุม) จากการศึกษาด้านเทคนิคการเขียนพบว่าช่างใช้เทคนิคที่สืบทอดมาจากงานช่างตามแบบแผนประเพณีในอดีต เช่น เทคนิคการดำเนินเรื่อง มโหสถชาดกที่ใช้สถานที่เป็นหลักในการวางตำแหน่งเรื่องราว การเขียนสัดส่วนองค์ประกอบภาพบนผนังระหว่างช่องหน้าต่างที่อยู่ใกล้สายตาดจะมีขนาดเล็กกว่าภาพบนผนังเหนือกรอบช่องหน้าต่างที่อยู่ไกลสายตาดด้วยเหตุที่มีการคำนึงเรื่องมุมมองความใกล้ - ไกลและการรับรู้เรื่องราวเป็นสำคัญ ทั้งสองเทคนิคนี้ปรากฏมาแล้วในวัดที่สร้างขึ้นก่อนรัชกาลที่ 3 แต่ถึงกระนั้นช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 ได้ปรับเปลี่ยนรูปแบบบางประการให้เหมาะสมกับเรื่องราวที่ต้องการนำเสนอด้วย สำหรับเทคนิคที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 เช่น การเขียนภาพเล่าเรื่องบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างทั้งสี่ด้านแบบต่อเนื่องเต็มพื้นที่ การเน้นภาพทิวทัศน์ทั้งภาพธรรมชาติและสิ่งก่อสร้างต่าง ๆ การใช้เทคนิคใหม่เพิ่มเติมเข้ามานี้อาจเกิดจากการรับแรงบันดาลใจในทางศิลปะจากภายนอกเข้ามา โดยเฉพาะศิลปะจีน ประกอบกับพระอุโบสถเป็นอาคารขนาดใหญ่ ส่งผลให้การแสดงออกมีการปรับเปลี่ยนจนเกิดเป็นงานช่างอย่างใหม่ในสมัยรัชกาลที่ 3 ขึ้น

**คำสำคัญ:** จิตรกรรมฝาผนัง, รัชกาลที่ 3, วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม, มโหสถชาดก, พระสาวกเอตทัคคะ 41 พระองค์

<sup>1</sup> บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ระดับดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร “ความหลากหลายของเรื่องราวและการแสดงออกในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3” ซึ่งได้รับทุนสนับสนุนการศึกษาจากทุนโครงการปริญญาเอกกาญจนาภิเษก (คปก.) รุ่นที่ 18

## Techniques in the Reign of King Rama III on the Murals inside the Ordination Hall of Wat Phra Chetuphon

**Kawit Tangcharatwong**

Ph.D. candidate at Department of Art History,  
Faculty of Archaeology,  
Silpakorn University

**Dr. Sakchai Saisingha (Advisor)**

Professor of Department of Art History,  
Faculty of Archaeology,  
Silpakorn University

### Abstract

The ordination hall of Wat Phra Chetuphon was constructed in accordance to the intention of King Rama III. Its murals are interesting in the aspect of themes and techniques. The murals show the themes that had never been painted before, such as Mahosot Jataka and 41 disciples (these themes replace the traditional themes, namely the Lord Buddha's life, the last ten previous lives, Buddhist cosmology and the assembly of deities). From the research, it is found that the artisans inherited some techniques from the ancient tradition. For example, in the painting of Mahosot Jataka, the position of each scene was arranged by considering the place in which that scene took place. Another example is that the details on the lower walls are smaller than those of the upper walls: this shows the consideration of artisans towards the distance between the walls and watchers, as well as the importance of each scene. The two aforementioned techniques were used before the reign of King Rama III. However, the artisans of King Rama III created some new techniques. For instances, the scenes were painted continually on the four upper walls; the artisans gave importance on sceneries and architectures. Those new techniques were probably related to the inspirations from the foreign art, especially Chinese art, and to the huge size of the building.

**Keywords:** Mural, King Rama III, Wat Phra Chetuphon, Mahosot Jataka, 41 disciples

## บทนำ



ภาพที่ 1 พระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม  
(© Kawit Tangcharatwong 12/03/2019)

พระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม (ภาพที่ 1) ได้รับการบูรณปฏิสังขรณ์ครั้งใหญ่ในสมัยรัชกาลที่ 3 จิตรกรรมฝาผนังภายในแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ ผนังระหว่างช่องหน้าต่างเขียนเรื่องพระสาวกเอตทัคคะ 41 พระองค์ และผนังเหนือช่องหน้าต่างขึ้นไปเขียนเรื่องมหุสชาตก ประกอบกับตัวอาคาร พระอุโบสถเป็นอาคารขนาดใหญ่กว่าพระอุโบสถโดยทั่วไป จึงย่อมส่งผลต่อการออกแบบงานจิตรกรรมฝาผนังให้เกิดการเปลี่ยนแปลงตามไปด้วย เห็นได้จากช่างได้เลือกใช้เทคนิคการเขียนแบบในอดีตมาผสมผสานกับเทคนิคและแรงบันดาลใจใหม่ที่เข้ามา จนทำให้เกิดเป็นรูปแบบงานเฉพาะของงานช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 เอง

## 1. ประวัติการสร้างพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม

วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม เป็นวัดที่ปรากฏการสร้างมาแล้วตั้งแต่ในสมัยอยุธยา โดยแต่เดิมมีชื่อว่า วัดโพธาราม หรือ วัดโพธิ์ ตั้งอยู่ทางฝั่งตะวันออกของแม่น้ำเจ้าพระยา ต่อมาในสมัยรัตนโกสินทร์พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชทรงย้ายศูนย์กลางการปกครองรวมทั้งพระบรมมหาราชวังจากฝั่งธนบุรีหรือทางฝั่งตะวันตกของแม่น้ำเจ้าพระยามาอยู่ทางฝั่งพระนครหรือฝั่งตะวันออกของแม่น้ำเจ้าพระยา ซึ่งพื้นที่พระบรมมหาราชวังใหม่นั้น ทางทิศใต้มีพื้นที่ติดกับวัดโพธาราม พระองค์จึงทรงบูรณปฏิสังขรณ์ทั้งพระอาราม เพราะชำรุดเสียหายมาก (Tipakonwong 1988, 81) และให้ชื่อว่า “วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม” จนเมื่อในสมัยรัชกาลที่ 4 ได้โปรดเกล้าฯ ให้เปลี่ยนทำนามวัดเป็น “วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม” (Pakdeekham 2009, 11 - 12)

ในปี พ.ศ. 2374 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้บูรณปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามครั้งใหญ่ ทั้งนี้ มีการกล่าวถึงสาเหตุการบูรณปฏิสังขรณ์ครั้งนี้ไว้ในโคลงต้นสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งทรงนิพนธ์โดยสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส เมื่อปี พ.ศ. 2388 พระนิพนธ์ดังกล่าวระบุว่าใน พ.ศ. 2374 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จพระราชดำเนินไปทรงบำเพ็ญพระราชกุศลถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดพระเชตุพนฯ ทรงเห็นว่าวัดชำรุดทรุดโทรมปรักหักพังเป็นอันมาก จึงมีพระบรมราชโองการให้บูรณปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพนฯ ใหม่ทั้งอาราม พร้อมทั้งให้จารึกสรรพริชาไว้อีกด้วย (Monks of Wat Phra Chetuphon 2001, 57 - 73)

สำหรับการบูรณปฏิสังขรณ์พระอุโบสถนั้น พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดเกล้าฯ ให้ขยายพระอุโบสถให้ใหญ่ขึ้น ดังที่เห็นในปัจจุบัน การดำเนินการดังกล่าวคงเริ่มขึ้นในปี พ.ศ. 2378 ตามที่ปรากฏในประชุมจารึกวัดพระเชตุพนฯ ว่า

“ถึงวันพฤหัสบดี เดือน 5 ขึ้น 11 ค่ำ ปีมะเมีย พ.ศ. 2378 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว พร้อมด้วยพระบรมวงศานุวงศ์เข้าทูลละอองธุลีพระบาทเสด็จพระราชดำเนินไปทรงวางอิฐ ทอง นาก เงิน 3 แผ่น เป็นพระฤกษ์การก่อรากพระอุโบสถ เสร็จแล้วเจ้าพระพนักงานจึงจัดการสร้างต่อไป” (Monks of Wat Phra Chetuphon 2001, 58)

ในประชุมจารึกวัดพระเชตุพนยังทำให้เราทราบว่า กรมหมื่นอมเรนทรบดินทร เป็นผู้กำกับการสร้างพระอุโบสถ (Monks of Wat Phra Chetuphon 2001, 70) และกรมหมื่นนุชิตชิโนรส เป็นผู้ดูแลจารึกประกอบพระอุโบสถ (Monks of Wat Phra Chetuphon 2001, 73)

นอกจากนี้ ที่จารึกผนังด้านหน้าพระอุโบสถซึ่งได้จารึกโคลงบอกด้านการปฏิสังขรณ์ มีข้อความที่ทำให้ทราบนามของช่างผู้เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังเอาไว้ด้วย คือ หลวงชาญภูเบศ (หลวงราชภูเบศ) ดังความว่า

หลวงชาญภูเบศได้	กำกับ เขียนเอย
อีกขีดภูบาลสรพ์	เสร็จรู้
รายงานทุกด้านจับ	แล้วและ ยังฤ
เบตเสร็จจ่ายผู้	หนึ่งได้ตรวจตราฯ

(Monks of Wat Phra Chetuphon 2001, 356)

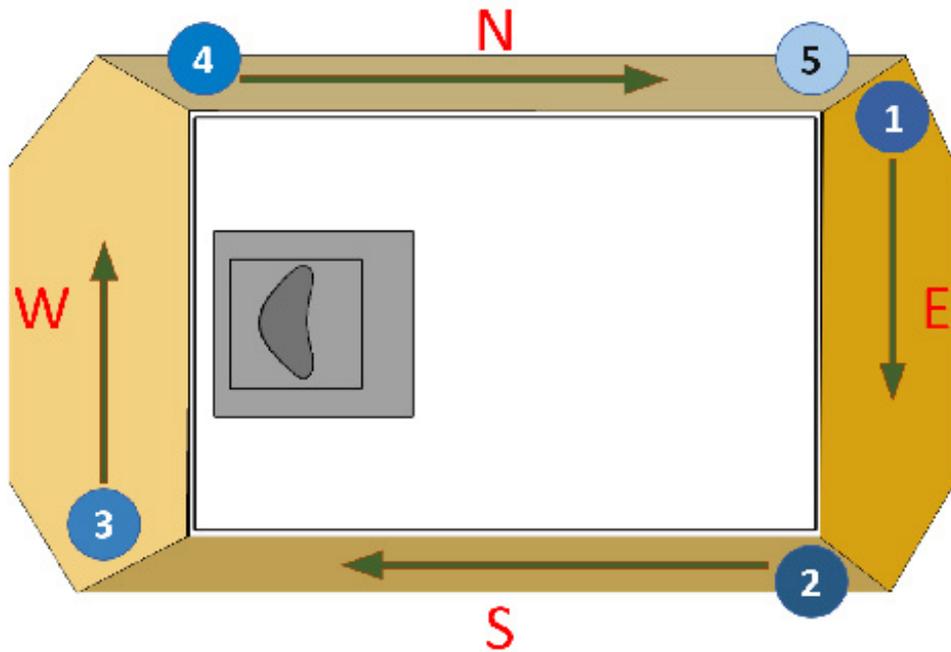
## 2. เทคนิคการเขียนจิตรกรรมฝาผนัง

จากการศึกษาพบว่า เทคนิคการเขียนภาพภายในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ มีทั้งแบบที่สืบเนื่องมาจากงานประเพณีเดิม เช่น สัดส่วนของภาพบนผนังระหว่างช่องหน้าต่างที่แตกต่างกับภาพบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างและรูปแบบที่พัฒนาปรับเปลี่ยนจนเกิดเป็นเทคนิคในสมัยรัชกาลที่ 3 เอง เช่น การเขียนภาพเล่าเรื่องบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างทั้งสี่ด้านแบบต่อเนื่องเต็มพื้นที่ โดยมีการเน้นภาพทิวทัศน์ ธรรมชาติให้มากขึ้น ช่วยให้ช่างสามารถเขียนภาพต่อเนื่องจนเหมือนเป็นภาพผืนเดียวกันได้ เทคนิคดังกล่าวพบได้ตามวัดสำคัญที่ได้รับการสร้างหรือซ่อมแซมใหม่ในช่วงเวลาเดียวกันกับการบูรณปฏิสังขรณ์พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ เช่น วัดกัลยาณมิตร วัดสุทัศน์เทพวราราม วัดนางนอง เป็นต้น อีกทั้งมีการใช้เทคนิคในการดำเนินเรื่องโดยยึดสถานที่เป็นสำคัญ เหตุการณ์หลายเหตุการณ์จึงมาอยู่ในพื้นที่เดียวกันได้ เพราะไม่มีการเขียนภาพให้แต่ละตอนอยู่ภายในกรอบแล้วช่างจึงมีอิสระในการจัดวางตำแหน่งเรื่องได้มากขึ้น

### 2.1 เทคนิคในการดำเนินเรื่องมโหสถชาดก

เรื่องมโหสถชาดกบนผนังเหนือกรอบประตู - หน้าต่างทั้งสี่ด้าน เขียนตั้งแต่ต้นเรื่องจนกระทั่งจบอย่างละเอียด ทำให้การนำเสนอเรื่องราวแตกต่างกับการนำเสนอภาพมโหสถชาดกในอดีต ที่มักเขียนเฉพาะตอนมโหสถใช้อุบายหลอกกตโหลแก้วพรหมณ์ จนทำให้ฝ่ายแก้วพรหมณ์พ่ายแพ้กลับไป และอยู่บนผนังระหว่างช่องหน้าต่างเพียงช่องเดียวหรือเขียนร่วมกับชาดกตอนอื่นเท่านั้น

การเล่าเรื่องเริ่มจากผนังด้านทิศตะวันออกแล้วเวียนตามเข็มนาฬิกาไปทางผนังด้านทิศใต้ ผนังด้านทิศตะวันตก และมาจบที่ผนังด้านทิศเหนือ (ภาพที่ 2) โดยการเรียงลำดับเรื่องราวบนผนังทั้งสี่ด้านมีการแบ่งออกเป็น 4 ช่วงเวลาและตามเหตุการณ์สำคัญของเรื่อง โดยเริ่มเรื่องจาก



ภาพที่ 2 ภาพแสดงวิธีการเล่าเรื่องมโหสถ ภายในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ  
(© Kawit Tangcharatwong 11/02/2020)

1. ผนังด้านทิศตะวันออก เป็นจุดเริ่มต้นเรื่องและชีวิตวัยเด็กของมโหสถ (เริ่มตั้งแต่ตอนที่ท้าวสักกเทวราชเสด็จลงมาบนโลกมนุษย์ พระมหาสัตว์จตุตจากดาวดึงส์ลงมาที่นครภักของนางสุนนาเทวี ภรรยาของเศรษฐีชื่อ สิริวิมลกะ มีท้าวสักกเทวราชวางแหงโสดแหงหนึ่งให้หัตถ์พระมหาสัตว์ และเขียนภาพชีวิตในวัยเด็กของมหาสัตว์)
2. ผนังด้านทิศใต้เป็นชีวิตหลังจากที่มโหสถได้เข้ามาอาศัยเป็นบัณฑิตอยู่ภายในวังของพระเจ้าวิเทโหราช มีฉากที่สำคัญ เช่น บัณฑิตทั้งสี่ร่วมกันคิดใส่ร้ายพระมโหสถ โดยแอบขโมยสิ่งของของพระราชินีในภาชนะธรรมดาต่าง ๆ ให้นำทางสโนไปให้นางอมรเทวีที่บ้าน ต่อมาสี่บัณฑิตก็แอบมาเกี่ยวนางอมรเทวี นางจึงขุดหลุมเทอจจาระลงไปแล้วปิดกระดานไว้ ล่อให้บัณฑิตทั้งสี่ตกลงไป แล้วจึงนำทั้งสี่โกนผม นำผูกเชือกเข้าวังไปทูลความจริงทั้งหมดให้พระราชาทรงทราบ
3. ผนังด้านทิศตะวันตก (ผนังสกัดหลัง) เป็นฉากการทำสงครามระหว่างเมืองมิลิลากับแก้วภูพราหมณ์ที่ยูยงให้พระเจ้าจูลนีพร้อมกับกษัตริย์ 101 เมือง เข้าทำสงคราม
4. ผนังด้านทิศเหนือ ซึ่งเป็นผนังด้านสุดท้าย เขียนตอนการทำสงครามและการแก้ปัญหาระหว่างมโหสถกับพระเจ้าจูลนี จนกระทั่งถึงฉากตอนมโหสถพบกับเกวี วิธีการเล่าเรื่องราว นอกจากจะมีการดำเนินเรื่องจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่งของผนังแล้ว ยังพบการดำเนินเรื่องอีกรูปแบบหนึ่ง คือ การย้อนกลับมายังสถานที่เดิมด้วยเห็นได้จากตัวอย่างบนผนังสกัดหน้า ด้านทิศตะวันออก มีสถานที่สำคัญอยู่ 2 แห่ง คือ บ้านของมโหสถที่อยู่ทางฝั่งทิศเหนือ และพระราชวังขนาดใหญ่ของพระเจ้าวิเทโหราชที่อยู่บริเวณกลางผนัง แม้ว่าเรื่องจะดำเนินผ่านสถานที่ทั้งสองไปแล้วแต่เมื่อเนื้อเรื่องกลับมากล่าวถึงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น ณ สถานที่นี้อีกครั้ง ช่างยังคงกลับไปใช้

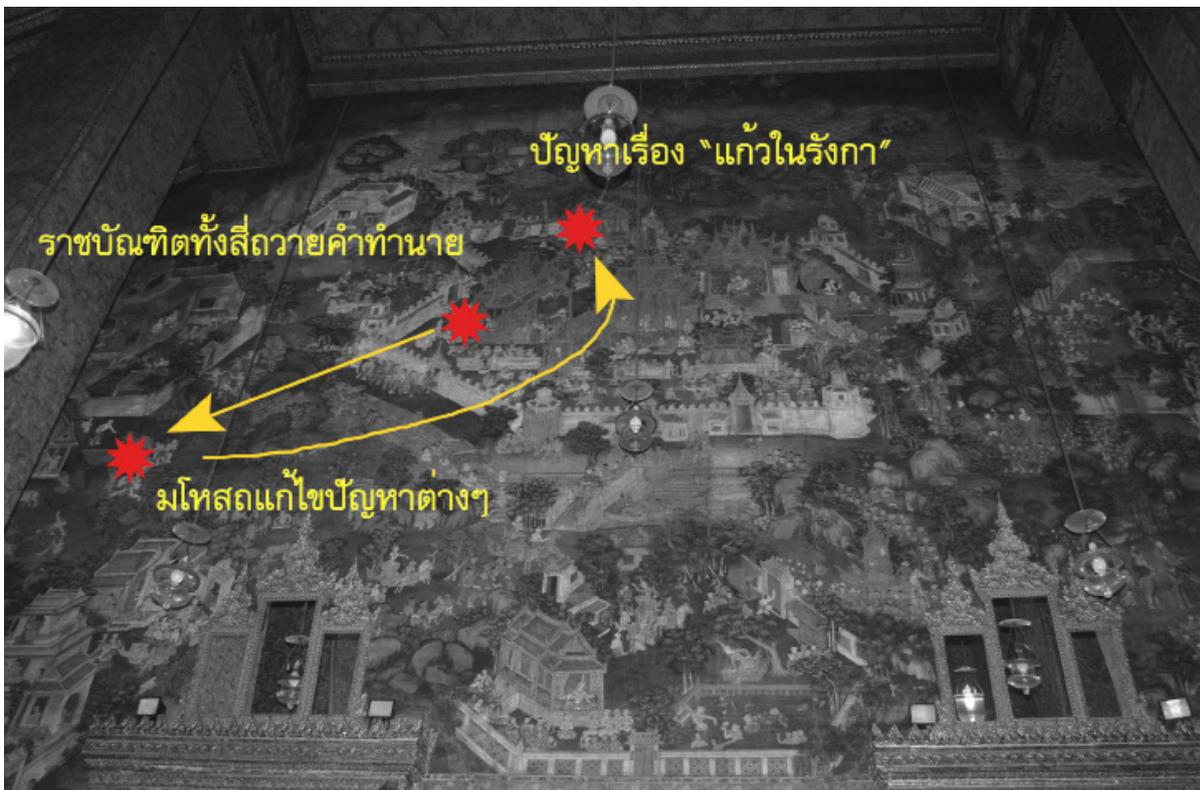
พื้นที่บริเวณเดิม ไม่ได้โยกย้ายหรือเปลี่ยนตำแหน่งใหม่ให้ไกลออกไป (ภาพที่ 3) จากภาพได้แสดงให้เห็นถึงการลำดับเรื่องราวเฉพาะที่เกิดขึ้นบนผนังด้านนี้ ซึ่งเป็นเหตุการณ์ต่อเนื่องกัน และถึงแม้การวางตำแหน่งเรื่องจะดูวกไปวนมาแต่ก็มีระบบอยู่ จากการดำเนินเรื่องภายในพระราชวังมีการแบ่งเหตุการณ์ที่เป็นช่วงต้นอยู่ทางด้านซ้ายซึ่งใกล้กับตำแหน่งเริ่มต้นเรื่อง ส่วนซีกด้านขวาของพระราชวังเป็นเหตุการณ์ในช่วงท้ายก่อนจะดำเนินต่อไปที่ผนังแปดด้านทิศใต้

ตัวอย่างการวางลำดับเรื่องดังกล่าว เช่น หลังจากราชบัณฑิตทั้งสี่ถวายคำทำนายว่า ในมิถิลาจะมีผู้มีบุญญาธิการมากำเนิดซึ่งเหตุการณ์นี้เกิดขึ้นในพระราชวังของพระเจ้าวิเทหราช (ตำแหน่งหมายเลข 1) เนื้อเรื่องต่อมากล่าวถึงการแก้ปัญหาต่าง ๆ ของมโหสถ จนเมื่อมโหสถได้มีโอกาสเดินทางไปแก้ปัญหาในพระราชวัง (ตำแหน่งหมายเลข 18) เช่น ปัญหาเรื่อง “แก้วในรงกา” (ภาพที่ 4) จะเห็นได้ว่าเหตุการณ์ดังกล่าวก็กลับไปใช้พื้นที่ในเขตพระราชวังอีกครั้ง เมื่อเรื่องราวดำเนินไปเรื่อย ๆ จนกระทั่งถึงตอนที่พระเจ้าวิเทหราชเสด็จประพาสพระราชอุทยานได้ทอดพระเนตรเห็นนางกุมาริกาที่มีพระทัยให้ จึงให้รับนางลงมา (ตำแหน่งหมายเลข 21) หลังจากนั้นพระเจ้าวิเทหราชพานางกุมาริกาขึ้นคองช้างนำไปราชนิเวศน์ อภิเชกสถาปนาไว้ในตำแหน่งอัครมเหสี พระราชทานพระนามของพระนางว่า “อุทุมพรเทวี” (ตำแหน่งหมายเลข 22 และ 23) ก็เป็นอีกตัวอย่างที่แสดงให้เห็นว่าแม้เรื่องราวจะเล่าถึงเหตุการณ์ที่อยู่ภายนอกพระราชวังไปแล้ว แต่เมื่อเนื้อเรื่องมีการเดินทางกลับมาที่พระราชวัง ผู้จัดวางตำแหน่งเรื่องก็ยังใช้พื้นที่ของพระราชวังมาเล่าเรื่องราวต่ออยู่เหมือนเดิม

ดังนั้น จึงส่งผลให้การออกแบบจำเป็นต้องเขียนภาพสถานที่หนึ่งให้มีขนาดใหญ่เพื่อจะได้แบ่งออกเป็นตอน ๆ ได้ อย่างเช่น ภาพพระราชวัง ได้เขียนให้มีขนาดใหญ่ไว้กลางผนังเพื่อที่จะแบ่งเป็นสัดส่วน ให้กับเหตุการณ์ตอนต่าง ๆ ทำให้ลักษณะการอธิบายหรือลำดับเรื่องราวเหมาะสำหรับผู้ที่รู้เรื่องราวมาก่อนและจะต้องมีความเข้าใจเรื่องราวอย่างละเอียดเป็นอย่างดีจึงจะสามารถดูเรื่องราวทั้งหมดได้ตั้งแต่ต้นจนจบ ซึ่งอาจส่งผลต่อการรับรู้ของบุคคลทั่วไปที่ไม่รู้เรื่องราวมาก่อนทำให้เข้าใจเนื้อหาได้ยาก ดังนั้น ผู้ที่จะสามารถเข้าใจเรื่องราวบนผนังได้ จึงต้องเป็นบุคคลที่เคยได้ร่ำเรียนวรรณกรรมในพระพุทธศาสนามาก่อนหรืออาจจะเคยรับรู้เรื่องราวมโหสถชาดกมาพอสมควร แต่ถึงกระนั้นการจัดวางองค์ประกอบภาพดังกล่าวถือเป็นการแสดงให้เห็นถึงความสามารถของช่างผู้ออกแบบได้เป็นอย่างดี โดยการยึดตัวสถานที่เป็นตัวกำหนดภาพทำให้ไม่จำเป็นต้องเขียนสถานที่นั้น ๆ ซ้ำไปเรื่อย ๆ ซึ่งอาจจะสร้างความสับสนต่อการชมภาพได้มากกว่าเดิม



ภาพที่ 3 ภาพแสดงวิธีการเล่าเรื่องมหุสถบนผนังด้านสกัดหน้า ภายในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ  
(© Kawit Tangcharatwong 01/03/2019)



ภาพที่ 4 ภาพแสดงวิธีการเล่าเรื่องมหุสถบนผนังด้านสกัดหน้า ภายในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ  
(© Kawit Tangcharatwong 11/02/2020)

เทคนิควิธีที่ยึดตัวสถานที่เป็นหลักเช่นนี้ พบมาก่อนแล้วในกลุ่มภาพพุทธประวัติ ดังเช่น พระอุโบสถวัดราชสิทธิาราม กรุงเทพฯ มีอายุราวพุทธศตวรรษที่ 23 - 24 ที่เขียนภาพพุทธประวัติตอนเจ้าชายสิทธัตถะทรงเสด็จออกจากปราสาท ทอดพระเนตรพระนางพิมพาและราहुล ต่อมาเป็นภาพนายฉันทะเตรียมผูกม้ากัณฐกะ และเจ้าชายสิทธัตถะเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ (ภาพที่ 5) แต่อย่างไรก็ตาม พระอุโบสถวัดราชสิทธิารามก็เป็นเพียงภาพที่อยู่ระหว่างกรอบหน้าต่าง พื้นที่ในการเขียนจึงมีไม่มากนักประกอบกับเนื้อเรื่องในพุทธประวัติก็มักเป็นเหตุการณ์ต่อเนื่อง ไม่ได้มีการข้ามช่วงเวลา แตกต่างกับพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ ที่พื้นที่ในการเขียนกว้างมากและช่างได้จัดวางโครงเรื่องให้ใช้สถานที่เดียวกันไปเรื่อย ๆ แม้ว่าจะต่างช่วงเวลากันหลายปีก็ตาม เช่น ภาพภายในพระราชวังของพระเจ้าวิเทหราช มีตั้งแต่ตอนพระเจ้าวิเทหราชทรงพระสุบิน เทพบุตรอีกพันหนึ่งจุติจากดาวดึงส์พิภพ จนมาถึงตอนปัญหาเรื่องสิริกาลกนิ กล่าวนคือ มีเหตุการณ์ตั้งแต่มโหสถยังไม่เกิดจนกระทั่งโตเป็นเด็กมาช่วยพระเจ้าวิเทหราชแก้ไขปัญหา



ภาพที่ 5 ภาพพุทธประวัติที่แสดงถึงการใช้สถานที่เดียวกัน ภายในอุโบสถวัดราชสิทธิาราม

(© Kawit Tangcharatwong 16/04/2018)

ในเวลาต่อมาภายหลังจากที่มีการบูรณปฏิสังขรณ์พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ แล้ว รัชกาลที่ 3 จึงโปรดเกล้าฯ ให้มีการสร้างวัดสุทัศนเทพวรารามให้แล้วเสร็จ ซึ่งรวมไปถึงงานจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถที่เขียนเรื่องพุทธประวัติบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างด้วย จากการที่พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวรารามเป็นอาคารขนาดใหญ่ มีผนังสูงมากเช่นเดียวกับพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ การจัดวางโครงสร้างจึงใช้เทคนิคเช่นเดียวกัน คือ การยึดสถานที่ในเรื่องเป็นหลัก ภายในมีเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในแต่ละช่วงเวลา เช่น ภายในพระราชวังกรุงกบิลพัสดุ์ มีเหตุการณ์ตั้งแต่เจ้าชายสิทธัตถะทรงชนะเลิศการยิงธนู ต่อหน้าที่ประชุมของอำมาตย์และชาวเมืองกบิลพัสดุ์ จนกระทั่งถึงเจ้าชายสิทธัตถะทรงม้ากัณฐกะเพื่อเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ เป็นต้น

จากการพบลักษณะการยึดภาพสถานที่ในเรื่องเป็นหลักแล้วจึงนำเหตุการณ์ต่าง ๆ ไปจัดวางถึงแม้ว่าเป็นเหตุการณ์คนละช่วงเวลาทั้งพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ และพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม สิ่งหนึ่งที่ช่างคำนึงถึงคือการวางโครงเรื่องใหญ่ทั้งหมดว่าต้องการให้ผนังด้านใดเขียนเหตุการณ์ในช่วงใด อย่างที่พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ เห็นได้ว่ามีความต้องการให้ผนังด้านหน้าเขียนเรื่องราวชีวิตในวัยเด็กของมโหสถ จนกระทั่งพระเจ้าวิเทโหราช กษัตริย์แห่งเมืองมิลิลาธิบดีรับมโหสถเข้าไปรับเลี้ยงเป็นราชบุตร และผนังสกัดหลัง ซึ่งมักเป็นผนังด้านที่เขียนเรื่องสำคัญก็ได้จัดวางเหตุการณ์การทำสงครามระหว่างเมืองมิลิลาธิบดีกับพระเจ้าจูลนีพร้อมกับกษัตริย์ 101 เมือง และตอนมโหสถออกอุบายให้แก้วพรหมณ์ยอมไม่ไหวตนในการสู้แบบธรรมยุทธ์ ทำให้พระเจ้าจูลนีพรหมทัตและพระราชาร้อยเอ็ดพายแพ้นั้นไปแล้ว ซึ่งถือเป็นตอนสำคัญโดยนิยมนำไปเขียนให้เป็นฉากแทนของเรื่อง จากการจัดวางโครงเรื่องหลักนี้ ผนวกกับการยึดภาพสถานที่ให้เป็นหลักในภาพ ทำให้หากบนผนังด้านนั้นมีเหตุการณ์หลายอย่างเกิดขึ้นในสถานที่เดียวกัน ก็จะถูกนำมาจัดเรียงให้อยู่ในสถานที่นั้น ๆ ทำให้ภาพบนผนังสกัดหน้าซึ่งกล่าวถึงหลายเหตุการณ์ ใช้ภาพสถานที่เดิม ๆ เขียนหลายเหตุการณ์ในแต่ละช่วงเวลามากกว่าผนังด้านอื่น ๆ

ในกรณีของพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม การวางโครงเรื่องเน้นไปที่ผนังสกัดหน้าโดยให้ความสำคัญกับเหตุการณ์ตั้งแต่ภายหลังจากพระสัทธาตลลยถาดทองเพื่อเสี่ยงทายจนกระทั่งกล่าวถึงเหตุการณ์ตอนพระพุทธรูปเจ้าเสวยวิมุตติสุข 7 สัปดาห์ ส่วนเหตุการณ์อื่น ๆ นั้น ก็จะวนไปตามผนังด้านต่าง ๆ จากลักษณะการวางโครงเรื่องเช่นนี้ประกอบกับเหตุการณ์ในพุทธประวัติ มักเกิดขึ้นคนละสถานที่ จึงทำให้ไม่ค่อยพบเห็นเทคนิคการยึดสถานที่เป็นหลัก ยกเว้นเหตุการณ์ในช่วงแรกที่เกิดขึ้นในกรุงกบิลพัสดุ์ ก็จะพบการจัดวางเหตุการณ์ต่าง ๆ มากมายไว้ภายในเมือง

ดังนั้น จึงอาจกล่าวได้ว่าในงานจิตรกรรมตั้งแต่ก่อนครั้งหลังพุทธศตวรรษที่ 24 ได้มีการใช้เทคนิควิธีที่ยึดตัวสถานที่เป็นหลักปรากฏมาแล้ว และเมื่อมาถึงสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นช่วงเวลาที่นิยมการสร้างอาคารขนาดใหญ่และเพดานสูง ก็ยังคงนำเทคนิคดังกล่าวมาปรับใช้ให้เข้ากับอาคารและเรื่องราวที่นำมาเขียนอยู่ และถึงแม้พื้นที่ผนังจะกว้างมากขึ้น การที่ยังคงยึดสถานที่เป็นตัวกำหนดตำแหน่งเหตุการณ์เป็นหลักแทนที่จะกระจายเหตุการณ์ไปอยู่ในส่วนต่าง ๆ ของผนัง คงเป็นเพราะหากเขียนสถานที่เดียวกันในหลายตำแหน่งอาจทำให้เข้าใจเนื้อเรื่องได้ยากลำบากขึ้น

## 2.2 การเลือกเรื่องราวและสัดส่วนองค์ประกอบภาพ



ภาพที่ 6 แผนผังพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ

(source: Uroochadha 1994, pic. 170)

พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ เป็นอาคารที่มีขนาดใหญ่กว่าพระอุโบสถทั่วไปในอดีต มีผนังระหว่างช่องหน้าต่างมากถึง 26 ห้องภาพ (ภาพที่ 6) และผนังแต่ละช่องมีความกว้างมาก จากลักษณะดังกล่าวน่าจะส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงเรื่องราวและเทคนิคในการนำเสนอเรื่อง (Saisingha 2018, Interview) เนื่องจากเป็นอาคารขนาดใหญ่ทำให้มีพื้นที่ในการเขียนงานจิตรกรรมฝาผนังมากตามไปด้วย

แต่เดิมนั้นพระอุโบสถโดยทั่วไป ผนังระหว่างกรอบหน้าต่างมักเขียนเรื่องพุทธประวัติหรือทศชาติ ส่วนผนังเหนือกรอบประตู - หน้าต่างเขียนภาพคนละอย่างกัน บนผนังสกัดหน้าเขียนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ ผนังสกัดหลังเขียนภาพไตรภูมิโลกสี่ฐาน หรืออาจจะเขียนแทนด้วยภาพพระพุทธเจ้าเสด็จโปรดพุทธมารดาและภาพเสด็จลงมาจกสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับเขาพระสุเมรุและเจดีย์จุฬามณีที่ตั้งอยู่บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ เป็นสัญลักษณ์แทนการเขียนภาพไตรภูมิโลกสี่ฐานบนผนังสกัดหลัง เขียนภาพเทพชุมนุมบนผนังแป้นส่วนผนังเหนือกรอบหน้าต่างขึ้นไปซึ่งเป็นภาพที่แสดงเหตุการณ์ต่อเนื่องภายหลังการตรัสรู้ของพระพุทธองค์ (Leksukhum 2014, 104) จึงเป็นเรื่องราวที่สัมพันธ์กับภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ

จนกระทั่งในสมัยรัชกาลที่ 3 เกิดการเปลี่ยนแปลงตำแหน่งเรื่องราวต่าง ๆ บนผนังแบบใหม่ตามวัดสำคัญที่สร้างหรือซ่อมแซมในช่วงเวลานี้ เช่น พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตรเขียนภาพพุทธประวัติแบบต่อเนื่องบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างทั้ง 4 ด้าน โดยเปลี่ยนภาพผนังสกัดหน้าเป็นภาพตอนโศกพราหมณ์แบ่งพระบรมสารีริกธาตุของพระพุทธเจ้าแทนภาพตอนมารผจญ พระอุโบสถวัดเครือวัลย์เขียนภาพชาดก 550 ชาติ อยู่ภายในกรอบสี่เหลี่ยม

บนผนังทั้งสี่ด้าน พระวิหารวัดสุทัศนเทพวรารามเขียนภาพประวัติพระอดีตพุทธเจ้า 27 พระองค์ บนผนังทั้งในส่วนผนังระหว่างกรอบหน้าต่างและผนังเหนือกรอบหน้าต่าง และนำภาพไตรภูมิโลกสัตถฐานไปเขียนบนเสาต่าง ๆ ภายในอาคาร พระอุโบสถวัดนางนองเขียนภาพพุทธประวัติตอนชมพูติในตำแหน่งผนังเหนือกรอบหน้าต่างทั้ง 4 ด้าน ส่วนผนังระหว่างกรอบหน้าต่างเขียนภาพกัมมะลอเรื่องสามก๊ก

การเขียนเรื่องราวที่หลากหลายบนผนังภายในพระอุโบสถในสมัยรัชกาลที่ 3 อาจเกิดขึ้นจากแนวคิดที่เริ่มเปลี่ยนแปลงไปในสมัยที่รัชกาลที่ 3 ยังทรงเป็นกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ พระองค์ทรงบูรณปฏิสังขรณ์พระอุโบสถวัดราชโอรสารามขึ้นมาใหม่ จิตรกรรมภายในเขียนภาพเครื่องเรือน เครื่องตั้ง ซึ่งเป็นลายมงคลเต็มผนังทั้งสี่ด้าน รูปแบบการเขียนภาพเครื่องตั้งเต็มผนังอาคารถึงแม้จะไม่พบในศิลปะจีน แต่การประดับลวดลายดังกล่าวย่อมแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กับงานศิลปกรรมแบบจีน เพราะในช่วงต้นรัตนโกสินทร์มีการนำสินค้าประเภทนี้มาจากประเทศจีนด้วย ประกอบกับความนิยมในศิลปะจีนของกลุ่มชนชั้นนำในช่วงเวลานั้น ทำให้เกิดการเขียนงานจิตรกรรมรูปแบบใหม่ขึ้นมา (Chaiyapotpanit 2004, 23, 84) จากการสร้างสรรค์รูปแบบงานอย่างใหม่นี้เองจึงน่าจะเป็นจุดเริ่มต้นของการเปลี่ยนแปลงเรื่องราวบนผนังพระอุโบสถในสมัยรัชกาลที่ 3 ตามวัดต่าง ๆ ดังที่กล่าวไว้

พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ ก็เป็นหนึ่งในอาคารที่ไม่ได้เขียนเรื่องตามแบบประเพณี โดยการเลือกเรื่องมโหสถชาดกมาเขียนโดยรอบผนังเหนือช่องหน้าต่างทั้งสี่ด้านแทนภาพเทพชุมนุมในตำแหน่งผนังแป ภาพพุทธประวัติตอนมารผจญและภาพไตรภูมิโลกสัตถฐานในตำแหน่งผนังสกัด เลือกเรื่องพระสาวกเอตทัคคะ 41 พระองค์ แทนการเขียนภาพพุทธประวัติหรือทศชาติ เหตุที่เขียนเรื่องราวดังกล่าว อาจเนื่องมาจากความเกี่ยวข้องกับชื่อวัดว่า “พระเชตุพน” ซึ่งเป็นคำเดียวกับ “พระเชตวัน” หนึ่งในชื่อสถานที่ประทับของพระพุทธเจ้าเมื่อครั้งพุทธกาล โดย “พระเชตวันมหาวิหาร” เป็นสถานที่ที่พระพุทธเจ้าตรัสเรื่องมโหสถชาดกให้แก่เหล่าพระสาวกฟัง ฉะนั้น การเขียนภาพมโหสถจึงเทียบได้กับเป็นการจำลองเหตุการณ์ดังกล่าวขึ้นมาอยู่ภายในพระอุโบสถ อีกทั้งการเลือกเรื่องมโหสถชาดก อาจเป็นเรื่องที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการรักษาโรค ซึ่งวัดพระเชตุพนฯ มีจารึกตำรายาและฤกษ์จัดตบเกี่ยวเนื่องกับการรักษาโรคร้ายที่เปิดโอกาสให้ประชาชนทั่วไปได้เข้ามาศึกษาหาความรู้

เรื่องพระสาวกเอตทัคคะ 41 พระองค์ เป็นเรื่องที่น่าจะเกี่ยวข้องกับความต้องการแสดงตัวอย่างที่ดีและสั่งสอนเหล่าพระสงฆ์ เนื่องจากเป็นเรื่องที่แสดงให้เห็นถึงประวัติของเหล่าพระอริยสงฆ์ที่ประพฤติปฏิบัติตนจนมีความเป็นเลิศด้านต่าง ๆ ดังเช่น พระโกณฑัญญะเป็นพระเอตทัคคะโดยการสำเร็จเป็นพระอรหันต์ก่อนพระสาวกทั้งปวง พระมหากัสสปะเป็นพระเอตทัคคะในทางถือธุดงค์อย่างเคร่งครัด พระมหากัจจายนะเป็นพระเอตทัคคะฝ่ายจำแนกซึ่งอรรถแห่งพระธรรมได้ลึกซึ้ง เป็นต้น เรื่องราวของพระเอตทัคคะจึงถือเป็นชีวประวัติบุคคลสำคัญให้พระสงฆ์ได้ศึกษาและนำไปเป็นตัวอย่างในการประพฤติปฏิบัติ เรื่องราวที่เขียนจึงมีความแตกต่างไปจากธรรมเนียมปฏิบัติเดิม (ภาพที่ 7) สอดคล้องกับเรื่องมโหสถชาดกที่แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการมีสติปัญญา ทั้งสองเรื่องนี้จึงมีความสัมพันธ์และมุ่งสู่ประโยชน์อย่างเดียวกัน คือ เพื่อการสั่งสอนทั้งเรื่องการปฏิบัติตัวและเป็นเรื่องการเน้นด้านการศึกษา ใช้สติปัญญาเป็นสิ่งสำคัญ ตรงกับจุดหมายของการปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพนฯ ให้เป็นแหล่งรวบรวมสรรพวิชาต่าง ๆ ให้กับผู้คนได้เข้ามาศึกษาหาความรู้

นอกจากนี้ บริเวณบานหน้าต่างถูกกลายเป็นตราเจ้าคณะในดอกบัว ประกอบลายดอกพุดตาน มีตัวอักษรขอม เขียนบอกตำแหน่งและสมณศักดิ์ โดยจัดวางตำแหน่งของภาพตามโครงสร้างการบริหารภายในสยามสังฆมณฑล ขณะนั้น อีกทั้งรัชกาลที่ 3 ได้ทรงพระราชศรัทธา โปรดเกล้าฯ ให้สร้างพัดแฉกขนาดใหญ่พร้อมทั้งบริวารมปิด ซึ่งเป็นเครื่องประกอบสมณศักดิ์ของพระราชอาคันตุกะชั้นสูง ถวายแก่พระพุทธรูปปฏิมากร พระพุทธรูปประธาน ภายในพระอุโบสถ จากองค์ประกอบต่าง ๆ ดังกล่าว ศาสตราจารย์ ดร. เสมอชัย พูลสุวรรณ ได้ให้ข้อเสนอว่าอาจ เพื่อเป็นการแสดงสถานะของพระพุทธรูปเจ้า ในฐานะที่ทรงเป็นอธิบดีแห่งสังฆมณฑล ส่วนประติมากรรมพระสาวก บนฐานชุกชีรวมทั้งพระสาวกในภาพพระสาวกเอตทัคคะ 41 พระองค์ ก็น่าจะเป็นองค์ประกอบทางสัญลักษณ์ เพื่อเสริมความสมบูรณ์ของพระอุโบสถในสัญลักษณ์แทนสังฆมณฑลก็เป็นได้ (Poolsuwan 2014, 158 - 160)

ในกรณี พระอุโบสถ พระวิหาร ขนาดใหญ่มากจนมีผนังระหว่างช่องหน้าต่างรวมกันมากกว่า 10 ช่อง ขึ้นไป มักจะเขียนภาพพุทธประวัติเป็นหลัก เนื่องจากมีเนื้อเรื่องยาวสามารถเลือกลดทอนหรือเพิ่มเหตุการณ์สำคัญ ได้อย่างไม่มีปัญหา ดังเช่น พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ได้เลือกเรื่องราวพุทธประวัติมาเขียนอย่างละเอียด ตั้งแต่พระราชพิธีอภิเษกระหว่างพระเจ้าสุทโธทนะกับพระนางสิริมหามายา จนถึงตอนโทณพราหมณ์แบ่งพระบรมสารีริกธาตุของพระพุทธรูปเจ้า หากเป็นเรื่องทศชาติโดยส่วนใหญ่จะเขียนเพียงพระชาติละหนึ่งช่องเท่านั้น ส่วนผนัง ด้านที่เหลือจะเพิ่มเนื้อเรื่องเวสสันดรชาดกเข้าไปเพราะเป็นเรื่องยาวและมีเหตุการณ์สำคัญมากที่สุด ดังเช่น พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

ในส่วนของพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ ที่มีผนังระหว่างช่องหน้าต่างมากถึง 26 ห้องภาพ ผู้ที่มีส่วนในการเลือกรูปมาเขียนจึงเลือกใช้วิธีการหาเรื่องราวที่มีเนื้อเรื่องยาวแทนการใช้เทคนิคขยายองค์ประกอบภาพให้มีขนาดใหญ่ขึ้น เลือกเรื่องพระสาวกเอตทัคคะ 41 พระองค์ โดยมีการสอดแทรกเรื่องราวพุทธประวัติที่สัมพันธ์กับประวัติพระสาวกองค์นั้น ๆ เข้าไปด้วย แทนการเขียนภาพพุทธประวัติหรือทศชาติ เนื่องจากเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับประวัติพระสาวกจำนวน 41 พระองค์ จึงสามารถนำมาเขียนบนผนังระหว่างช่องหน้าต่างที่มีมากถึง 26 ห้องภาพได้ ประกอบกับวัตถุประสงค์ที่ต้องการสร้างให้พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ มุ่งเน้นเรื่องราวเกี่ยวข้องกับพระสงฆ์นั่นเอง



ภาพที่ 7 ภาพนันทกถรวัดอุ เอตทัคคะยี่งฝ่ายโรวาทนางภิกษุณี และนันทสากยถรวัดอุเอตทัคคะยี่งฝ่ายอินทรีสังวรในภาพ  
ได้สอดแทรกภาพพุทธประวัติตอนพระพุทธเจ้าเสด็จมาห้ามเหล่าพระญาติแย่งน้ำกันและภาพพระพุทธเจ้าเสด็จโปรดพระญาติ  
(© Kawit Tangcharatwong 19/06/2015)

ผนังเหนือกรอบช่องหน้าต่าง ได้เลือกเขียนเรื่องมหุสชาติกแทนการเขียนภาพเทพชุมนุมหรือภาพพุทธประวัติ ด้วยเหตุที่หากเขียนเรื่องพุทธประวัติก็จะมีเนื้อหาบางช่วงบางตอนซ้ำกับเนื้อเรื่องพระสาวกเอตทัคคะ 41 พระองค์ ที่เขียนอยู่บนผนังระหว่างกรอบช่องหน้าต่าง เพราะในประวัติพระสาวกแต่ละองค์ก็จะเกี่ยวข้องกับพระพุทธเจ้าด้วย อีกทั้งมหุสชาติกตามอรรถกถาอุมังคชาตคเป็นหนึ่งในชาตคที่มีเนื้อเรื่องยาว มีการเดินทางไปในที่ต่าง ๆ หลายแห่ง มีเหตุการณ์หลายเหตุการณ์ จึงเหมาะสมที่นำมาเขียนบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างทั้งสี่ด้านให้ต่อเนื่อง ตั้งแต่ต้นจนจบเรื่อง แตกต่างจากในอดีตหรืองานเขียนในสมัยรัชกาลที่ 3 ทัวไปที่นิยมเขียนเฉพาะภาพเหตุการณ์สำคัญเท่านั้น ไม่ได้อธิบายเรื่องราวอย่างละเอียดตั้งแต่ต้นจนจบ เช่น ที่พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม เขียนเพียงฉากมหุสชาติกใช้อุบายหลอกกดไหลแก้วภูพราหมณ์ จนทำให้ฝ่ายแก้วภูพราหมณ์พ่ายแพ้กลับไป (ภาพที่ 8) อย่างไรก็ตาม การเลือกเรื่องมหุสชาติกมาเขียนนี้ ยังคงแสดงถึงเป็นการสืบแบบแผนประเพณีเดิมที่นิยมเขียนภาพชาตคซึ่งเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับพระพุทธเจ้าไว้ในพระอุโบสถ



ภาพที่ 8 ภาพมหุสชาติกกำลังกดไหลแก้วภูพราหมณ์ ภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม  
(© Kawit Tangcharatwong 07/02/2012)

### 2.3 การเขียนภาพเล่าเรื่องบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างทั้งสี่ด้านแบบต่อเนื่องเต็มพื้นที่

วิธีการเขียนภาพเล่าเรื่องภายในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ บนผนังเหนือกรอบประตู - หน้าต่างขึ้นไปได้เขียนเรื่องมหัศจรรย์อย่างละเอียดบนผนังทั้งสี่ด้านแบบต่อเนื่องเต็มพื้นที่ แทนการวางภาพตามแบบแผนประเพณีในอุโบสถทั่วไป

หากจะกล่าวถึงอาคารที่เขียนภาพเล่าเรื่องตลอดผนังคงเกิดขึ้นมาก่อนในสมัยอยุธยาตอนปลาย เช่น อุโบสถวัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี บนผนังสกัดเขียนภาพพุทธประวัติกับภาพไตรภูมิโลกสี่ฐาน และบนผนังแปเขียนภาพสัตตมหาสถานและอัฐมหาสถาน ถึงแม้จะเป็นอาคารไม่มีกรอบหน้าต่างเป็นเครื่องมือในการแบ่งตอนช่างได้ออกแบบจัดวางภาพ โดยใช้แม่แบบจากลายกรวยเชิงที่แม่ลายอยู่ในกรอบสามเหลี่ยมทางด้านหน้าและแทรกลายกรอบสามเหลี่ยมอีกชั้นที่ด้านหลัง (ภาพที่ 9) ภายในตำหนักพระพุทธรูปโฆษาจารย์ วัดพุทธไสยาจารย์ เขียนภาพทศชาติ ภาพพระพุทธรูปบนผนังแป และเขียนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญกับภาพไตรภูมิโลกสี่ฐานบนผนังสกัด ถึงแม้ว่าจะเป็นอาคารที่มีช่องประตู - หน้าต่าง ช่างก็จัดวางเรื่องราวไปตามพื้นที่ผนังที่มีอยู่ (ภาพที่ 10) อย่างไรก็ตาม ภาพเล่าเรื่องในแต่ละผนังของทั้งสองวัดก็ไม่ได้เชื่อมต่อเนื่องเป็นผืนเดียวกับการเชื่อมโยงเรื่องแต่ละเรื่องได้ใช้เทคนิคการเขียนเส้นสีเทาแบ่งคั่นอยู่ และยังได้พบว่ามีารยึดติดกับระบบตำแหน่งภาพบนผนังสกัดว่าต้องเขียนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญกับภาพไตรภูมิโลกสี่ฐานบนผนังสกัดเท่านั้น

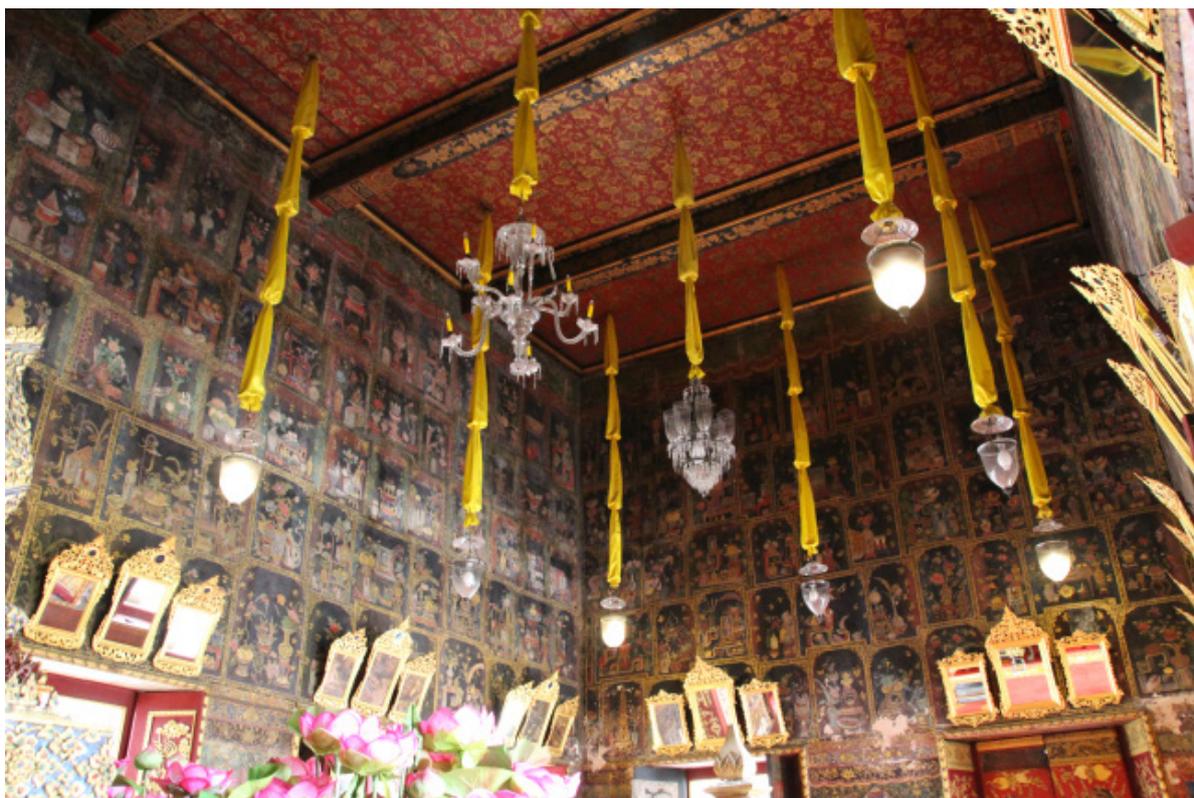


ภาพที่ 9 ภาพอัฐมหาสถานบนผนังแป๊ะที่เขียนต่อเนื่องกันตลอดทั้งผนัง ภายในอุโบสถวัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี  
(© Kawit Tangcharatwong 23/04/2016)



ภาพที่ 10 การเขียนภาพทศชาติให้ต่อเนื่องกันตลอดทั้งผนัง ภายในตำหนักพระพุทธรโฆษาจารย์  
วัดพุทไธสวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (© Kawit Tangcharatwong 28/10/2017)

จากการศึกษาเทคนิคดังกล่าวพบว่าการเปลี่ยนแปลงไปสู่เทคนิคการเขียนจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ คงมีจุดเริ่มต้นมาแล้วตั้งแต่ในช่วงปลายรัชกาลที่ 2 เป็นต้นมา โดยงานแรกน่าจะเขียนขึ้นที่พระอุโบสถวัดราชโอรสาราม สร้างขึ้นโดยกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ (ต่อมาจะเสวยราชสมบัติเป็นรัชกาลที่ 3) ซึ่งน่าจะสร้างเสร็จก่อนปี พ.ศ. 2365 (Crawford 1967, 130 - 131, cited in Chaiyapotpanit 2004, 19) ภายในเขียนภาพชั้นวางของขนาดใหญ่เต็มผนังทั้งสี่ด้าน ชั้นวางของดังกล่าวประกอบด้วยช่องลักษณะต่าง ๆ ภายในเขียนภาพเครื่องเรือน เครื่องตั้ง และเครื่องประดับบ้านแบบจีน (Chaiyapotpanit 2017, 30) (ภาพที่ 11)



ภาพที่ 11 ภาพเครื่องเรือน เครื่องตั้ง ภายในพระอุโบสถวัดราชโอรสาราม  
(© Kawit Tangcharatwong 05/09/2016)

ลักษณะการจัดวางโครงภาพดังกล่าวได้สืบต่อมาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ดังที่มีการสร้างวัดเครือวัลย์ขึ้น โดยเจ้าพระยาอภัยภูธร (น้อย บุนนรัตพันธุ) พร้อมด้วยยธิดา คือ เจ้าจอมเครือวัลย์ในรัชกาลที่ 3 ได้ปฏิสังขรณ์วัดเครือวัลย์แล้วถวายเป็นพระอารามหลวง (Fine Arts Department 1982, 376) จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถสันนิษฐานว่าเขียนขึ้นก่อนปี พ.ศ. 2376 เนื่องจากได้ถูกกล่าวถึงในกลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ผู้แต่งคือ นายมี มหาดเล็ก ที่แต่งขึ้นราวปี พ.ศ. 2376 (Nai Mi Mahadlek 1974, 43 - 44)

จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดศรีอรัญญ์เขียนภาพชาดก 550 ชาติ แต่ละพระชาติจะเลือกฉากเพียงตอนใดตอนหนึ่งมาเขียนไว้ภายในกรอบสี่เหลี่ยม (ภาพที่ 12) ซึ่งทั้งพระอุโบสถวัดราชโอรสารามและพระอุโบสถวัดศรีอรัญญ์ต่างเขียนเรื่องราวหรือภาพประดับภายในพระอุโบสถแตกต่างไปจากแบบแผนประเพณีเดิมที่สืบทอดกันมาตั้งแต่สมัยอยุธยา ประกอบกับสิ่งใหม่ที่เกิดขึ้น คือ การเขียนภาพต่อเนื่องในแบบฟอร์มเดียวกันให้เต็มผนังทั้งสี่ด้าน จึงถือเป็นการเขียนงานนอกกรอบที่เริ่มปรากฏชัดเจนขึ้นในช่วงเวลานี้



ภาพที่ 12 ภาพชาดก 550 ชาติ แต่ละพระชาติเขียนอยู่ในกรอบสี่เหลี่ยมบนผนังทั้งสี่ด้านภายในพระอุโบสถวัดศรีอรัญญ์  
(© Kawit Tangcharatwong 18/12/2017)

การเปลี่ยนแปลงอีกสิ่งหนึ่งที่เกิดขึ้นและจะส่งผลกระทบต่อารออกแบบงานจิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ คือ งานบูรณปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดารามทั่วทั้งพระอารามในปี พ.ศ. 2374 สมัยรัชกาลที่ 3 ดังที่พระองค์โปรดเกล้าฯ ให้ซ่อมพระอุโบสถใหม่ทั้งหลัง ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถที่ผนังสกัดทั้งสองด้านยังคงเขียนภาพมารผจญและไตรภูมิโลกสัตถฐาน ส่วนผนังแปะโปรดเกล้าฯ ให้เขียนใหม่ทั้งหมด โดยผนังเหนือช่องหน้าต่างเปลี่ยนจากภาพเทพชุมนุมเป็นภาพปฐมสมโพธิกถา (พุทธประวัติ) และผนังระหว่างช่องหน้าต่างเปลี่ยนจากภาพปฐมสมโพธิกถาเป็นภาพพุทธชาดกต่าง ๆ (Fine Arts Department 1982, 19) จะเห็นได้จากการบูรณปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดารามครั้งนี้มีการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญ ได้แก่ การยกภาพพุทธประวัติขึ้นไปเขียนบนผนังแปะเหนือกรอบหน้าต่างแทนการเขียนภาพเทพชุมนุม แต่ถึงกระนั้นก็ได้เขียนให้ต่อเนื่องกันตลอดผนังทั้งสี่ด้าน

ภายหลังจากที่มีการบูรณปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดารามทั่วทั้งพระอารามในปี พ.ศ. 2374 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้บูรณปฏิสังขรณ์พระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามครั้งใหญ่ด้วย โดยเริ่มสร้างใหม่ในปี พ.ศ. 2378 รวมทั้งจากข้อมูลที่พระองค์ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้บุคคลที่มีส่วนในการบูรณปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดาราม เข้ามาบูรณปฏิสังขรณ์พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ ด้วย เช่น กรมหมื่นไกรสรวิชิตทรงเป็นผู้กำกับการทั่วไป หรือบางท่านยังได้เข้าไปมีส่วนในงานอื่น ๆ เช่น พระองค์เจ้ามรกต (กรมขุนสกลิตยสถาพร) พระองค์กลาง (กรมพระเทเวศร์วัชรินทร์) ทรงกำกับการสร้างพระวิหารทิศ (Archives of Renovating Wat Phra Si Rattana Satsadaram in the Reign of King Rama III 1922, 3; Monks of Wat Phra Chetuphon 2001, 70) จากข้อมูลดังกล่าวทำให้สันนิษฐานได้ว่า กลุ่มช่างที่มีส่วนเข้าไปบูรณปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดาราม อาจจะมีส่วนในการร่วมออกแบบงานจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ ทำให้พบเทคนิคการจัดวางภาพในตำแหน่งผนังระหว่างกรอบหน้าต่างกับผนังเหนือกรอบหน้าต่างเขียนคนละเรื่องและมีขนาดแตกต่างกันกับการออกแบบแบบใหม่ คือ การเขียนภาพมโหสถขาดเกล้าเรื่องให้เต็มผนังทั้งสี่ด้าน โดยไม่มีกรอบกันภาพให้เป็นตอน ๆ แทนการเขียนภาพเทพชุมนุม (ภาพที่ 13)

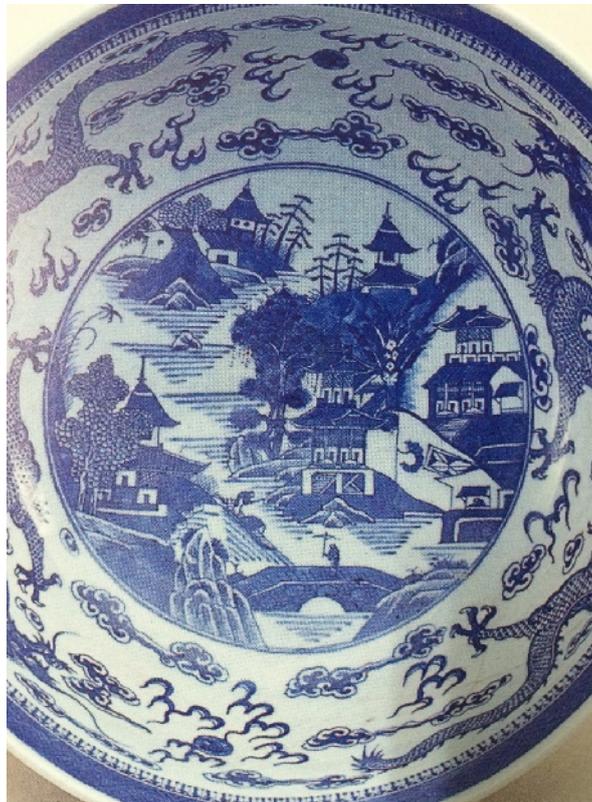


ภาพที่ 13 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ  
(© Kawit Tangcharatwong 12/03/2019)

เทคนิคการเขียนภาพเล่าเรื่องเช่นนี้ ได้พบต่อมาอีกที่พระวิหารวัดสุทัศนเทพวราราม ภายในเขียนเรื่องราวพระอติตพุทธเจ้าเต็มผนังทั้งสี่ด้าน โดยใช้พื้นที่ทั้งผนังระหว่างกรอบหน้าต่างและผนังเหนือกรอบหน้าต่าง งานจิตรกรรมฝาผนังที่พระวิหารวัดสุทัศนเทพวราราม คงเกิดขึ้นในช่วงเวลาใกล้เคียงกับการบูรณปฏิสังขรณ์พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ ตามที่รัชกาลที่ 3 มีพระราชศรัทธาปฏิสังขรณ์วัด โดยสร้างพระวิหารต่อและสิ่งปลูกสร้างอื่น ๆ จนแล้วเสร็จ ดังปรากฏในพระราชดำริเมื่อปี พ.ศ. 2377 ว่า “วัดพระโตเสาชิงช้า พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เมื่อปลายแผ่นดินก็โปรดให้ทำพิหารใหญ่ขึ้น การยังไม่ทันแล้วเสร็จพิหารเชิญเสด็จพระศรีศากยมุนีขึ้นประดิษฐานไว้ การอื่นยังมีได้ทำก็พอสิ้นแผ่นดินไป ครั้นนี้ต้องทำเสียให้เป็นวัดขึ้นให้ได้ จึงให้พระยาศรีพิพัฒนรัตนโกษาเป็นแม่กองดูทั่วไปทั้งวัด...” (Tipakonwong 1961, 164 - 165)

#### 2.4 การเน้นภาพทิวทัศน์มากขึ้น

เมื่องานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 3 มีการเปลี่ยนแปลงวิธีการเล่าเรื่องอย่างใหม่โดยเฉพาะบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างให้เป็นการเขียนเรื่องเดียวกันแบบต่อเนื่องบนผนังทั้งสี่ด้านโดยไม่มีเส้นกรอบกัน หนึ่งในปีนั้นคือพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ การเปลี่ยนแปลงดังกล่าว จำเป็นต้องเขียนรายละเอียดเพิ่มเติมมากขึ้นเพื่อให้ภาพดูกลมกลืน สอดคล้องกันตลอดทั้งผนังโดยการเขียนฉากประกอบที่เป็นภาพทิวทัศน์ ธรรมชาติรวมทั้งอาคาร บ้านเรือน พระราชวัง ทำให้สิ่งต่าง ๆ ในภาพมีขนาดเล็กลงรวมทั้งภาพบุคคลด้วย จึงถือได้ว่าเป็นลักษณะที่เกิดขึ้นในช่วงครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 24



ภาพที่ 14 ลายทิวทัศน์ภายในอ่างลายคราม

(source: Khueang Thuai Wat Pho 2002, pic. 136)

การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวอาจเกิดจากการผสมผสานเทคนิคงานศิลปกรรมในช่วงสมัยรัชกาลที่ 3 ซึ่งให้ความสำคัญแก่ฉากธรรมชาติที่เป็นพื้นหลังแลดูสมจริงมากขึ้น มีความตื่นลึก อาจจะได้รับแรงบันดาลใจมาจากจีนเป็นสำคัญ เนื่องด้วยในสมัยรัชกาลที่ 2 ทรงสนับสนุนการค้าขายและมีการอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานของชาวจีนต่อเนื่องมาจากรัชกาลที่ 1 ซึ่งส่งผลให้การค้าระหว่างสยาม - จีน เจริญเติบโตอย่างมากและจากการมีชาวจีนอพยพเข้ามาอยู่อาศัย ก็มีทั้งชนชั้นนำและชนชั้นแรงงานซึ่งก็รวมไปถึงกลุ่มช่างที่เข้ามาพร้อมกับการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมด้วย ข้อความดังกล่าวนี้สัมพันธ์กับข้อมูลในบันทึกของครอว์ฟอร์ด (J. Crawford) ชาวต่างชาติที่เดินทางเข้ามาในไทย และบันทึกเรื่องราวไว้ว่า ชาวจีนไม่เพียงชาวต่างประเทศผู้ทำการค้าที่ได้รับความยุติธรรม ยังได้รับอนุญาตให้ซื้อและขายโดยไม่ต้องอยู่ใต้กฎเกณฑ์ยุ่งยากใด ๆ ทั้งยังประเมินว่า ในตอนปลายรัชกาลที่ 2 ชาวจีนอพยพเข้ามาในสยามประมาณปีละ 7,000 คน (Promboon 1982, 161 - 163) จากเหตุการณ์ดังกล่าวอาจเป็นหนึ่งในเหตุผลทางประวัติศาสตร์ซึ่งส่งผลต่อภาพจิตรกรรมฝาผนังที่เทคนิคการเขียนมีความคล้ายคลึงงานจิตรกรรมจีน ดังภาพที่พบบนเครื่องถ้วยจีนรวมทั้งเครื่องเรือนที่เป็นสินค้านำเข้ามา เช่น อ่างลายคราม ศิลปะจีนสมัยราชวงศ์ชิง ราวพุทธศตวรรษที่ 24 (Khueang Thuai Wat Pho 2002, 166) (ภาพที่ 14) ที่นิยมเขียนภาพทิวทัศน์และวิถีชีวิตของผู้คนทั่วไป รวมทั้งในภาพจิตรกรรมฝาผนังรัชกาลที่ 3 เอง ก็นิยมเขียนอาคารแบบจีนอย่างมาก

ข้อสันนิษฐานที่เป็นแรงบันดาลใจอย่างหนึ่งในการเปลี่ยนแปลงภาพรวมให้การดำเนินเรื่องสอดแทรกไปกับภาพทิวทัศน์ที่เขียนขึ้นจากเนื้อเรื่อง เทคนิคนี้อาจมาจากการนำรูปแบบของภาพบนฉากลับแลขนาดใหญ่ (ภาพที่ 15) หรือจากภาพเขียนจีนที่นิยมเขียนภาพทิวทัศน์ในมุมมองกว้างแบบ bird eye view โดยจะเห็นพื้นดิน แม่น้ำเป็นส่วนใหญ่ เส้นขอบฟ้าที่ใช้อาคารหรือภูเขาเป็นเส้นแบ่งมักจะอยู่สูงจนเกือบถึงกรอบภาพด้านบน (ภาพที่ 16, 17) อันเป็นลักษณะเดียวกับงานจิตรกรรมฝาผนังของไทยที่ปรากฏหลักฐานเน้นชัดในราวพุทธศตวรรษที่ 24 เป็นต้นมา เพราะหากสังเกตภาพจิตรกรรมฝาผนังที่เป็นภาพเล่าเรื่องแล้ว ก็มีความคล้ายคลึงกับรูปแบบการจัดองค์ประกอบภาพของจีนในลักษณะของภาพขนาดใหญ่ในกรอบรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าเช่นกัน ซึ่งทั้งฉากลับแลและภาพเขียนจีนนี้น่าจะเป็นหนึ่งในสินค้านำเข้ามาในช่วงเวลานั้นหรืออาจจะเกิดจากช่างชาวจีนที่เดินทางเข้ามาในสยามและได้รับจ้างเขียนงานจิตรกรรม เทคนิคดังกล่าวแตกต่างกับงานจิตรกรรมตะวันตกที่มีอายุร่วมสมัยกัน หากนิยมการเขียนเส้นขอบฟ้าในระดับกึ่งกลางภาพ อีกทั้งการเล่าเรื่องและการดำเนินเรื่องราวในจิตรกรรมตะวันตกมักจะเล่าเรื่องเพียงเหตุการณ์ใดเหตุการณ์หนึ่งโดยไม่เล่าหลาย ๆ เหตุการณ์ในภาพเดียว หรือมีบุคคลคนเดียวกันในภาพอยู่ในตำแหน่งต่าง ๆ ของภาพ ดังเช่นภาพ “Robert Andrews and His Wife” (ภาพที่ 18) ผลงานของ Thomas Gainsborough วาดขึ้นราวปี ค.ศ. 1750 (H.W. and Dora Jane Janson 1990, 201)

จากจิตรกรรมบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างที่พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ พบว่า การเขียนภาพบรรยากาศของเรื่องมีความคล้ายคลึงกับเทคนิคการเขียนภาพทิวทัศน์ในศิลปะจีน ดังเช่น ภาพบนผนังสกัดหน้า ตั้งแต่พื้นที่ด้านบนกรอบหน้าต่างขึ้นไปจนถึงเพดานจะเขียนภาพสิ่งต่าง ๆ ที่อยู่บนพื้นดินทั้งปราสาท บ้านเรือน ภูเขา ต้นไม้ และแม่น้ำลำคลอง ส่วนด้านบนสุดที่เหลือพื้นที่เพียงเล็กน้อยจะเขียนเป็นท้องฟ้าที่มีการไล่เกลี่ยสีลักษณะการจัดวางองค์ประกอบเช่นนี้เทียบได้กับงานจิตรกรรมจีน การที่ให้พื้นที่ของส่วนพื้นดินมากจึงเป็นหนึ่งในเหตุผลที่เหมาะสมกับการนำมาใช้ในการเล่าเรื่องราวและหากมองในภาพรวมทั้งผนัง องค์ประกอบที่ถูกจัดวางลง



ภาพที่ 15 ฉากลับแลในสมัยราชวงศ์ชิง  
(source: Leight 2018, online)



ภาพที่ 16 ภาพทิวทัศน์ ในศิลปะจีน สมัยราชวงศ์ชิง  
(source: Hearn 2018 , online)



ภาพที่ 17 ภาพทิวทัศน์ในศิลปะจีน สมัยราชวงศ์ชิง  
(source: China-history 2018, online)



ภาพที่ 18 ภาพ "Robert Andrews and His Wife" ผลงานของ Thomas Gainsborough  
(source: jonathan5485 2018, online)

## สรุป

เทคนิคการเขียนงานจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ มีลักษณะเด่นอยู่หลายประการ โดยช่างผู้รับผิดชอบได้ใช้เทคนิคทั้งที่เป็นแบบแผนประเพณี และการปรับเปลี่ยนรูปแบบอย่างใหม่จนเกิดเป็นงานในสมัยรัชกาลที่ 3 มีปัจจัยสำคัญ ได้แก่ ขนาดของพระอุโบสถที่ใหญ่ขึ้นอย่างมากเมื่อเปรียบเทียบกับพระอุโบสถทั่วไป เรื่องราวที่นำมาเขียนทั้งเรื่องมหุสชาติที่เขียนเนื้อเรื่องอย่างละเอียดแทนภาพเทพชุมนุมบนผนังแปะและภาพพุทธประวัติตอนมารผจญกับภาพไตรภูมิโลกัสนฐานบนผนังสกัดและเรื่องพระสาวกเอตทัคคะ 41 พระองค์ แทนภาพพุทธประวัติหรือทศชาติ ซึ่งต่างก็เป็นเรื่องที่ไม่คุ้นเคยกับการมาเขียนบนฝาผนัง อีกทั้งน่าจะเกิดจากแรงบันดาลใจทางด้านรูปแบบจากภายนอกที่เข้ามาตามสมัยรัชกาลที่ 3

เทคนิคอย่างหนึ่งที่ช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 สืบทอดมาจากงานช่างในอดีต เช่น การเขียนภาพแต่ละเรื่องในตำแหน่งบนผนังต่างกัน ให้มีสัดส่วนองค์ประกอบภาพต่างกัน ในส่วนเทคนิคที่ช่างได้ปรับเปลี่ยนจนถือเป็นรูปแบบใหม่ที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 เช่น การเขียนเรื่องมหุสชาติกบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างให้เป็นภาพเล่าเรื่องต่อเนื่องกันตลอดทั้งสี่ด้าน ในช่วงเวลาเดียวกันนี้ก็ยังมีพบที่พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร พระอุโบสถและพระวิหารวัดสุทัศนเทพวราราม โดยแต่เดิมหากเป็นเรื่องเดียวกันก็จะเป็นการเขียนต่อเนื่องกันทุกผนัง ถึงแม้จะเป็นอาคารที่ไม่มีช่องหน้าต่าง เช่น เทคนิคงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาตอนปลายที่อุโบสถวัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี หรือถ้าเขียนต่อเนื่องกันตลอดผนังทั้งสี่ด้านก็เป็นภาพที่อยู่ภายในกรอบ และเป็นเพียงภาพประดับหรือกลุ่มภาพเดียวกันเท่านั้น ไม่ได้เป็นเรื่องราวเดียวกัน อย่างเช่น พระอุโบสถวัดราชโอรสาราม พระอุโบสถวัดเครือวัลย์ หรือถ้าหากเป็นเรื่องราวเดียวกันและเขียนแบบต่อเนื่องก็จะเขียนเพียงผนังด้านใดด้านหนึ่ง เช่น งานจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดารามที่เริ่มบูรณปฏิสังขรณ์ก่อนพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ ไม่นานนัก

การจัดวางองค์ประกอบภาพได้มีการเน้นฉากทิวทัศน์ ธรรมชาติ อาคาร และสิ่งก่อสร้างต่าง ๆ เพื่อเชื่อมโยงเนื้อเรื่องให้สามารถเขียนต่อเนื่องตลอดทั้งผนัง ทำให้ภาพในแต่ละตอนดูกลมกลืน แทนการใช้เส้นสีเทา เทคนิควิธีดังกล่าวอาจได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะจีน เนื่องจากรูปแบบการแบ่งสัดส่วนพื้นดินมากกว่าท้องฟ้าจนเกือบถึงเพดานและลักษณะมุมมองภาพที่เป็น bird eye view แบบงานจิตรกรรมจีน สอดคล้องกับการอพยพเข้ามาของชาวจีน จนเกิดการจ้างช่างชาวจีนมาเขียนตามที่ปรากฏหลักฐานการเดินทางเข้ามาอยู่อาศัยของชาวจีนจำนวนมากและได้เข้ามาเป็นแรงงานในการก่อสร้างวัดวาอารามมากมาย รวมทั้งน่าจะเกิดจากการพบเห็นสินค้าจีนที่นำเข้ามาขาย ถึงแม้ว่าในช่วงเวลานั้นงานจิตรกรรมตะวันตกจะนิยมวาดภาพทิวทัศน์เช่นกัน แต่ด้วยตำแหน่งเส้นขอบฟ้าและลักษณะการจัดองค์ประกอบภาพเล่าเรื่องมีความแตกต่างกับงานจิตรกรรมไทยในสมัยรัชกาลที่ 3

เทคนิควิธีการเล่าเรื่องราวภายในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ ได้ปรับปรุงจากงานแบบประเพณี เพราะภายหลังจากความนิยมฉากทิวทัศน์อย่างมากแล้ว ทำให้การดำเนินเรื่องราวขึ้นอยู่กับภาพของสถานที่นั้น ๆ เป็นหลัก ดึงเห็นได้จากการดำเนินเรื่องแบบย้อนกลับมายังสถานที่เดิม ส่งผลให้ช่างจำเป็นต้องใช้พื้นที่บนผนังเขียนสถานที่นั้นเพิ่มมากขึ้น เพื่อให้เพียงพอต่อเหตุการณ์หลายเหตุการณ์ วิธีการดังกล่าวถึงแม้จะพบในงานจิตรกรรม

ฝาผนังที่เขียนขึ้นก่อนพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ แต่พบว่ามีส่วนที่แตกต่างกันคือ งานจิตรกรรมที่เขียนก่อนพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ เหตุการณ์ที่เขียนในสถานที่เดียวกันจะมีระยะเวลาที่ต่อเนื่องกัน อาจจะช่วยการจัดวางโครงเรื่องทั้งหมดได้เปลี่ยนตำแหน่งสถานที่ยังผนังด้านอื่นแล้วและสถานที่หนึ่งก็มีเหตุการณ์เกิดขึ้นไม่มากนัก ต่างกับงานในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ ที่ถึงแม้ว่าเหตุการณ์จะมีเวลาห่างกันหลายปีก็ยังคงกลับมาเขียนในสถานที่เดิมอยู่

ภายหลังจากการเขียนงานจิตรกรรมฝาผนังที่พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ น่าจะมีการนำเทคนิควิธีอย่างใหม่ไปเขียนยังอาคารหลังอื่น ๆ ด้วย เช่น พระอุโบสถ พระวิหารวัดสุทัศนเทพวราราม ซึ่งรัชกาลที่ 3 โปรดเกล้าฯ ให้สร้างและบูรณปฏิสังขรณ์ โดยภายในพระอุโบสถเขียนภาพพุทธประวัติบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างแบบต่อเนื่องกันทั้งสี่ด้าน ส่วนพระวิหารเขียนภาพประวัติพระอดีตพุทธเจ้า โดยได้พัฒนารูปแบบการเขียนภาพเล่าเรื่องแบบต่อเนื่องกันทั้งสี่ด้านไม่เฉพาะแต่ผนังเหนือกรอบหน้าต่างเท่านั้นแต่รวมทั้งผนังระหว่างกรอบหน้าต่างด้วย

## References

---

- Chaiyapotpanit, A. "Itthiphon Silpa chin Nai Ngan Chittakam Baep Nok Yang Samai Ratchakan Ti 3. [Influence of Chinese decorative art on paintings of royal preference: King Rama III]." Master's Thesis in Art History, Silpakorn University, 2004.
- \_\_\_\_\_. "Sen Sadaeng Raya Luangta Lae Saeng Ngao Nai Chittakam Samai Rattanakosin Ton Ton. [Perspective and Chiaroscuro in Murals of the Early Rattanakosin Period]." Academic talks on art history on the occasion of 72 years Emeritus Professor Santi Leksukhum, Ph.D., Bangkok, 2017.
- China-history. "Qing Dynasty." china-history. Accessed May 30, 2018. [http://www.china-history.net/qing\\_painting\\_right.htm](http://www.china-history.net/qing_painting_right.htm).
- Chod Mai Het Rueang Patisangkhon Wat Phra Si Rattana Satsadaram Khrang Ratchakan Ti III* [Archives of Renovating Wat Phra Si Rattana Satsadaram in the Reign of King Rama III]. Bangkok: Sophon Phiphatthanako, 1922.
- Crawfurd, J. *Journal of an Embassy from the Governor – General of India to the Courts of Saim and Cochin China*. London: Oxford University, 1967.
- Fine Arts Department, National Archives of Thailand. *Chod Mai Het Kan Anurak Krung Rattanakosin*. [Archives of Rattanakosin Conservation]. Bangkok: Fine Arts Department, 1982.
- H.W. and Dora Jane Janson, Translated by Amontat, Kitima. *Prawat Chittakam (Chak Tham Chueng Samai Patchuban)*. [The story of painting]. Bangkok: Department of Curriculum and Instruction Development, 1990.
- Hearn, Maxwell K. "The Qing Dynasty (1644 – 1911): Painting." Metmuseum. Accessed May 30, 2018. [https://www.metmuseum.org/toah/hd/qing\\_1/hd\\_qing\\_1.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/qing_1/hd_qing_1.htm).

Jonathan5485. "Mr. and Mrs. Andrews by Thomas Gainsborough." mydailyartdisplay.wordpress. Accessed May 31, 2018. <https://mydailyartdisplay.wordpress.com/2011/05/02/mr-and-mrs-andrews-by-thomas-gainsborough/>.

*Khueang Thuai Wat Pho*. [Ceramics of Wat Pho]. Bangkok: Amarin, 2002.

Leight, M. "Fine Chinese Ceramics & Works of Art." Thecityreview. Accessed May 30, 2018. <http://www.thecityreview.com/f09schinawoa.html>.

Leksukhum, S. *Ngan Chang Kam Chang Boran: Sap Chang Lae Khor Kid Kiao Kap Ngan Chang Sil Thai*. [Artworks and Their Related Ancient Technical Terms: Vocabulary and Concepts of Thai Artworks]. 2<sup>nd</sup> ed. Bangkok: Fine Arts Department, 2014.

Monks of Wat Phra Chetuphon. *Prachum Charuek Wat Phra Chetuphon*. [Inscriptions of Wat Phra Chetuphon]. 6<sup>th</sup> ed. Bangkok: Amarin, 2001.

Nai Mi Mahadlek. *Klon Pleng yao Sansoen Phra Kiat Phra Bat Somdet Phra Nang Kao Chao Yu Hua*. [Poem Honoring King Rama III]. 4<sup>th</sup> ed. Bangkok: Fine Arts Department, 1974.

Pakdeekham, S. *Chod Mai Het Wat Phra Chetuphon Samai Ratchakan Ti 1 - 4*. [Archives of Wat Phra Chetuphon in the Reign of King Rama I - V]. Bangkok: Amarin, 2009.

Poolsuwan, S. *Sanyalak Nai Ngan Chittakam Thai Rawang Phuttasattawat Ti 19 - 24*. [Symbols in Thai painting during the 19<sup>th</sup> and 24<sup>th</sup> centuries]. Bangkok: Thammasat University, 1996.

Promboon, S. *Kham Sampan Nai Rabop bannakan Rawang Chin Kap Thai Kor Sor 1282 - 1853*. [Tributary Relationship between China and Siam from 1282 - 1853]. Bangkok: The Social Sciences and Humanities Textbooks Foundation, 1982.

Saisingha, S. Interviewed by Tangcharatwong, K. Silpakorn University, Bangkok. March 8, 2018.

Tipakonwong, Chao Phra Ya (Kam Bunnak). *Phra Rat Pongsawadan Kung Rattanakosin Ratchakan Ti I*. [The Royal Chronicles of Rattanakosin, King Rama I]. 6<sup>th</sup> ed. Bangkok: Office of Literature and History, Fine Arts Department, 1988.

Tipakonwong Maha Kosa Tibodi, Chao Phra Ya (Kam Bunnak). *Phra Rat Pongsawadan Krung Rattanakosin Ratchakan Ti III Khong Chao Phra Ya Tipakonwong*. [The Royal Chronicles of Rattanakosin, King Rama III of Chao Phra Ya Tipakonwong], Vol. 2. Bangkok: Kurusapa Business Organization, 1961.

Uroochadha, P. *Wat Phra Chetuphonwimonmangkararam*. [Phra Chetuphonwimonmangkararam temple]. Bangkok: Muang Boran, 1994.

# การวิเคราะห์สุนทรียภาพในภาพยนตร์สั้นไทย ประเภทแอนิเมชัน<sup>1</sup>

received 5 APR 2019 revised 8 FEB 2020 accepted 5 MAY 2020

## ดร. กรกฎ ไกรักษ์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำสาขาวิชาสื่อศิลปะและการออกแบบสื่อ  
ภาควิชาสื่อศิลปะและการออกแบบสื่อ  
คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

## บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่องการวิเคราะห์สุนทรียภาพในภาพยนตร์สั้นไทย ประเภทแอนิเมชันมีวัตถุประสงค์ คือ  
1) เพื่อศึกษาคุณลักษณะสำคัญในสื่อภาพยนตร์แอนิเมชันเรื่องสั้นไทยผ่านการวิเคราะห์ในเชิงตัวบท และบริบท  
2) เพื่อวิเคราะห์สุนทรียภาพที่ถูกรับรู้ผ่านภาพ เสียง และเรื่องเล่าในสื่อภาพยนตร์ แอนิเมชันเรื่องสั้นไทย  
3) เพื่อสังเคราะห์แนวทางในการพัฒนา และส่งเสริมสุนทรียภาพในงานแอนิเมชันไทย 4) เพื่อสร้างสรรค์  
ผลงานแอนิเมชันที่แสดงออกถึงอัตลักษณ์เฉพาะตัวของผลงานแอนิเมชันไทย

การวิจัยในครั้งนี้ได้ประยุกต์แนวคิด และทฤษฎีที่หลากหลาย เพื่อสร้างเป็นเครื่องมือวิเคราะห์สุนทรียภาพ  
ในภาพยนตร์สั้นไทย ประเภทแอนิเมชัน จำนวน 30 เรื่อง โดยใช้การเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง (Purposive  
sampling) คัดเลือกเฉพาะผลงานแอนิเมชันที่มีคุณภาพดี ข้อค้นพบจากการศึกษาภาคเอกสารมีรายละเอียด  
ที่สำคัญดังนี้ 1) ผลงานแอนิเมชันเรื่องสั้นควรมีความยาวไม่น้อยกว่า 6 นาที เพื่อที่จะได้มีเวลาเพียงพอสำหรับ  
การแนะนำตัวละคร 2) รูปแบบของปมความขัดแย้งที่พบมากที่สุด คือ ปมความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับ  
ความต้องการภายในใจ 3) โครงเรื่องแอนิเมชันทุกเรื่องจะมีการกำหนดคุณลักษณะของสิ่งที่ดีไว้อย่างตายตัว  
โดย “สิ่งที่ดี” จะอ้างอิงระบบคุณค่า ค่านิยม และจริยธรรมไทย 4) สุนทรียภาพในผลงานแอนิเมชันเรื่องสั้นไทย  
คือการสร้างเรื่องแอนิเมชันที่สะท้อนความงามของจิตใจการเป็น “คนดี” ตามระบบศีลธรรมไทยดั้งเดิม เช่น  
การนับถือผู้ใหญ่ เสียสละตนเองเพื่อส่วนรวม พอใจในสิ่งที่ตนเองมีอยู่ และไม่กระทำความผิดข้อบังคับทางศาสนา  
เนื้อหาตามที่กล่าวมานี้ล้วนมุ่งส่งเสริมให้ผู้ชมตระหนักถึงการมีจิตใจที่สูงส่ง

<sup>1</sup> บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการวิจัยเรื่อง “การวิเคราะห์สุนทรียภาพในภาพยนตร์สั้นไทย ประเภทแอนิเมชัน” ได้รับ  
งบประมาณสนับสนุนการวิจัยประเภททุนพัฒนานักวิจัยรุ่นใหม่ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ประจำปีงบประมาณ 2016

ข้อค้นพบจากการศึกษาภาคเอกสารนำไปสู่การแตกประเด็นทางความคิด กำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานแอนิเมชันเรื่อง “คนดี” สะท้อนเนื้อหาเกี่ยวกับความดี และความซื่อในบริบทสังคมร่วมสมัยจากการแสดงผลงานแอนิเมชันในรูปแบบนิทรรศการเดี่ยวระดับชาติ และกลุ่มระดับนานาชาติ ได้ข้อสรุปของการประเมินผลงานในระดับดีเด่น สะท้อนให้เห็นว่าผลงานแอนิเมชันได้แสดงออกถึงอัตลักษณ์เฉพาะตัวของผลงานแอนิเมชันไทยอย่างน่าสนใจยิ่ง

**คำสำคัญ:** แอนิเมชัน, ศิลปะจัดวาง, เรื่องสั้นไทย, การวิเคราะห์สุนทรียภาพ

## The Aesthetics Analysis of Thai Short Film, Animation

**Korakot Jairak, Ph.D.**

Assistant Professor

Media Arts and Design Department

Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University

### Abstract

The objectives of this research are 1) to study the major characteristics of Thai short animations through the textual and contextual analysis; 2) to analyze the aesthetics that is presented through images, voices and narratives of Thai short animations; 3) to synthesize the ways to develop and present aesthetics in Thai animations; and 4) to create an animation that represents the common identities of Thai animations.

In this research, many approaches and theories have been applied to design the tools for the analysis of the aesthetics appeared in 30 high-quality Thai short animations which are selected through the purposive sampling technique. The findings from the study reveal the following significant features. 1) A short Thai animation should not be shorter than 6 minutes as it is considered sufficient length to introduce the characters. 2) The conflict mostly found in common Thai animations is occurred between a character and the need within. 3) All of the studied animations have the predetermined characteristics of ideal goodness which is rooted in the values, norms and ethics in Thai society. 4) The aesthetics portrayed in the Thai short animations involves creating the animations that reflect beauty of mind or to be a good person regarding traditional Thai ethical systems, such as, to pay respect to senior people, to prioritize public benefits, to be self-satisfied with what one has and to avoid violation of religious codes. All of these features aim to encourage the audiences to be aware of Thai virtue.

---

The findings from the theoretical study lead to the model concept for producing an animation entitled “Good People” that reflects the virtue and vice in the context of contemporary Thai society. From a national individual exhibition and an international group exhibition, “Good People” has been evaluated at excellent level. Therefore this animation interestingly represents the common identities of Thai animations.

**Keywords:** Animation, Installation, Thai short story, Aesthetics analysis

## 1. บทนำ

ปัจจุบัน “แอนิเมชัน” เป็นสื่อที่ได้รับความนิยมแพร่หลายไปทั่วโลก เนื่องจากลักษณะเฉพาะของสื่อชนิดนี้สามารถนำเสนอเรื่องเล่าหลากหลายรูปแบบตามจินตนาการของผู้สร้าง ความสำเร็จของแอนิเมชันทำให้ภาครัฐกิจและภาครัฐในหลายประเทศพิจารณาที่จะพัฒนาผลงานแอนิเมชันของตนให้กลายเป็น “เศรษฐกิจตลาดสร้างสรรค์” (Creative Economy) เฉพาะในประเทศไทย มูลค่ารวมของแอนิเมชันในปี 2554 อยู่ที่ 5,400 ล้านบาท โดยเป็นมูลค่าการนำเข้าเฉลี่ยถึง 70 % และมูลค่าการส่งออกเพียง 7% (Somsaman 2013, 23) ตัวเลขดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าการผลิตภาพยนตร์แอนิเมชันไทยยังมีปริมาณน้อย และมีคุณภาพด้อยกว่าต่างประเทศอยู่บ้างเล็กน้อย (Khunarak 2008, 42) แม้ว่าจะได้รับความนิยม แต่ปัจจัยที่เป็นอุปสรรคสำคัญของแอนิเมชันไทยคือ “ไม่ได้รับความนิยมจากผู้ชม” รวมทั้งเมื่อเปรียบเทียบกับแอนิเมชันในต่างประเทศก็จะพบว่ามีความหลากหลายมากกว่า (Fudet 2005, 2) ในความจริงคงไม่อาจปฏิเสธว่าผลงานแอนิเมชันที่ผลิตโดยคนไทยเป็นที่นิยมน้อยกว่าผลงานจากต่างประเทศ แต่หากพิจารณาในเชิงคุณค่าจะพบว่ามีความประโยชน์ต่อเด็กในสังคมไทยอย่างมาก เพราะแอนิเมชันไทยสามารถปลูกฝังค่านิยม และระบบคุณค่าของวัฒนธรรมไทย เรื่องราวเนื้อหาส่วนใหญ่ที่จะสร้างแบบสากล แต่ก็ยังสามารถสะท้อนบริบททางวัฒนธรรมไทยได้ดีกว่าภาพยนตร์ที่ผลิตโดยผู้สร้างจากต่างประเทศ

แม้ว่าแอนิเมชันจะเป็นสื่อที่เปิดโอกาสให้ผู้สร้างได้ทดลอง ทดสอบ ความเป็นไปได้ต่าง ๆ อย่างสร้างสรรค์ แต่เมื่อก้าวถึงแอนิเมชันไทยที่ผ่านมามีส่วนใหญ่มักให้ความสนใจกับแอนิเมชันในระดับอุตสาหกรรมที่สร้างภาพยนตร์แอนิเมชันเรื่องยาวเพื่อการค้า หลงลืมลักษณะสำคัญพื้นฐานของสื่อแอนิเมชันในฐานะที่เป็นผลงาน “ศิลปะ” มีความงดงาม และสุนทรีย์ภาพ จะเห็นอย่างชัดเจนว่าในประเทศที่ประสบความสำเร็จในอุตสาหกรรมแอนิเมชันไม่ว่าจะเป็นญี่ปุ่น ยุโรป หรืออเมริกา ล้วนแล้วแต่ให้ความสำคัญกับแอนิเมชันในฐานะที่เป็นผลงานศิลปะ ดอลสโตย (Leo Toystoy) นักเขียนชาวรัสเซีย ได้อธิบายระดับความสนใจของศิลปะเอาไว้ว่า เกิดจากเงื่อนไข 3 ประการ คือ ความคิดใหม่ของเนื้อหาที่สำคัญต่อมนุษย์ซึ่งโน้มนำความรู้สึกของผู้รับไปสู่สิ่งที่ดีกว่าและความชัดเจนในการแสดงออกให้สามารถเข้าใจได้ เงื่อนไขประการสุดท้ายซึ่งสำคัญที่สุด คือความจริงใจในการแสดงออกที่แสดงออกจากความรู้สึกภายในของศิลปิน หากยึดหลักตามหลักการดังกล่าวแอนิเมชันที่ผลิตผลงานแบบระบบอุตสาหกรรมขนาดใหญ่จะมีความเป็นศิลปะไม่มากนัก เพราะเป็นการสร้างงานเพื่อการค้า จึงขาดการแสดงออกที่จริงใจของผู้สร้าง (Thongbai 2007, 156) นอกจากนั้นการสร้างสรรคผลงานแอนิเมชันเรื่องยาวในเชิงพาณิชย์เป็นการสร้างงานที่เป็นไปตามกลไกตลาดทำให้ขาดการนำเสนอที่แปลกใหม่ การสร้างผลงานที่แปลก แตกต่าง

การวิเคราะห์สุนทรีย์ภาพในผลงานแอนิเมชันเรื่องสั้นไทยมีความสำคัญเป็นอย่างยิ่งเพราะแอนิเมชันเรื่องสั้นไทยถูกบรรจุไว้ด้วยสุนทรีย์ภาพ หรือความงดงามเฉพาะตัวในแบบไทย ด้วยความเป็นเรื่องสั้นที่สร้างจากผู้สร้างท่านเดียว หรือทีมงานกลุ่มเล็ก ๆ ทำให้ผลงานสะท้อนความรู้สึกภายในที่แท้จริงของผู้สร้างผ่านการใช้ตัวละคร ฉากและสัญลักษณ์ที่เชื่อมโยงกับบริบทสังคมไทย แม้ว่าแอนิเมชันแต่ละเรื่องจะถูกสร้างสรรค์ด้วยความเชื่อ

ที่แตกต่างหลากหลาย แต่การวิเคราะห์สุนทรียภาพแอนิเมชันในเชิงวิชาการจำนวนหลายเรื่องจะทำให้เห็นคุณลักษณะเฉพาะ หรือจุดร่วมของแอนิเมชันเรื่องสั้นไทย ตำแหน่ง “ตรงกลาง” ที่ผู้สร้างหลายคนมีส่วนร่วมคือองค์ความรู้ที่มีคุณค่าสำหรับการสร้างสรรค์งานแอนิเมชันที่ต้องการให้แสดงบริบทเฉพาะของวัฒนธรรมไทย เพราะกระบวนการวิเคราะห์สุนทรียภาพนั้นมีความคล้ายคลึงกับกระบวนการหาความรู้ของนักปรัชญาที่มุ่งศึกษาให้เกิดความเข้าใจ และนำความเข้าใจนั้นไปแสวงหาตั้งคำถามเพื่อหาความจริงที่ดีกว่า หรือเพื่อให้เข้าใจถึงความจริงมากกว่าเดิม คำตอบของการวิเคราะห์สุนทรียภาพแอนิเมชันเรื่องสั้นไทยในครั้งนี้ไม่ได้สิ้นสุดที่การให้ความหมายหรือหาคำนิยามแก่นแท้ตายตัวของสุนทรียภาพในผลงานแอนิเมชันเรื่องสั้นไทย แต่เป็นการตั้งปัญหาเพื่อนำข้อค้นพบจากการวิเคราะห์มาพิจารณาให้เกิดความเข้าใจแนวคิดทางสังคมและวัฒนธรรมที่ถูกบรรจุอยู่ในแอนิเมชันเรื่องสั้นไทย โดยข้อสรุปจากงานวิจัยจะถูกนำมาพัฒนาในเชิงสร้างสรรค์ให้เป็นผลงานแอนิเมชันเรื่องสั้นไทย

## 2. สุนทรียภาพในปัจจุบัน

สุนทรียภาพ (Aesthetics) เป็นคำศัพท์ที่เกิดขึ้นมาใหม่ในศตวรรษที่ 18 บัญญัติขึ้นโดยนักปรัชญาชาวเยอรมัน โบมการ์เต็น (Alexander Baumgarten) เพื่ออธิบายการสัมผัสรับรู้ และการตัดสินความงามด้วยอารมณ์ความรู้สึก ความเป็นจริงมนุษย์มีประสบการณ์ที่เกี่ยวข้องกับความงามอยู่ตลอดเวลา เช่น ความงามในธรรมชาติ ความงามในตัวมนุษย์ด้วยกันเอง หรือความงามในวัตถุสิ่งของที่พบเห็นในชีวิตประจำวัน (Hick 2012, 1 - 16)

สุนทรียภาพเป็นประเด็นที่ถูกถกเถียงด้วย “เหตุผล” เพื่อพยายามจะหาคำอธิบายให้ชัดเจนอย่างยาวนานในโลกตะวันตก นับตั้งแต่ยุคสมัยกรีกที่แสวงหาความงามตาม “ต้นแบบ” หรือสัดส่วนของพีทาโกรัส จนถึงยุคฟื้นฟูที่ให้ความสนใจกับการสร้างภาพต้นแบบของมนุษย์ที่ตรงตามความเชื่อแบบดั้งเดิมที่ว่าศิลปะ คือผลงานสร้างสรรค์ โดยความลึกลับของอัจฉริยะบุคคล ต่อมาความเชื่อเกี่ยวกับวิถีคิด และวิถีปฏิบัติเกี่ยวกับสุนทรียภาพตามจารีตดั้งเดิมได้ถูกโต้แย้ง และลดบทบาทลง การพยายามใช้เหตุผลเพื่อกำหนดนิยามของสุนทรียภาพที่แน่นอนตายตัวได้ถูกตั้งคำถามโดยนักคิดนักปรัชญาหลังสมัยใหม่ที่แสดงให้เห็นว่าศิลปะไม่ควรถูกจำกัดด้วยสุนทรียภาพที่เป็นแบบฉบับทางการ แต่ควรที่จะเน้นการค้นพบ และสร้างสรรค์สิ่งแปลกใหม่ที่ศิลปิน และผู้ชมมีส่วนร่วมในการตัดสิน ประเมินค่าตามประสบการณ์ และรสนิยมส่วนบุคคล ผลงานศิลปะร่วมสมัย (Contemporary Art) ของศิลปินหลายท่าน อาจมีรูปแบบการแสดงออกที่ไม่เกี่ยวข้องกับความงาม แต่เกี่ยวข้องกับความเป็นมนุษย์ การวิพากษ์ปัญหาทางสังคม หรือประเด็นปัญหาเกี่ยวกับความเป็นผลงานศิลปะ

แน่นอนว่าสุนทรียภาพในผลงานแอนิเมชันเรื่องสั้นไทยต้องเกี่ยวข้องกับความงดงามของการออกแบบรูปทรง หรือการเคลื่อนไหวในงานแอนิเมชัน แต่ความงามทางกายภาพเป็นเพียงองค์ประกอบหนึ่งของสุนทรียะ การมองเพียงความงามพื้นผิวทางกายภาพอย่างเดียวยังไม่เพียงพอ เพราะสุนทรียะในปัจจุบันไม่ใช่การประเมินความงามเพียงผิวเผิน แต่มุ่งวิเคราะห์พิจารณาการประสานสัมพันธ์เชื่อมโยงแนวคิดของผู้สร้าง บริบทเฉพาะของสื่อ กับคุณค่าในเชิงวัฒนธรรมที่มีต่อผู้ชม ผลงานที่มีสุนทรียะต้องสร้างให้เกิดความประทับใจ ซาบซึ้ง และตระหนักครุ่นคิดถึงสภาวะแวดล้อมรอบตัว

### 3. การวิเคราะห์ผลงานแอนิเมชันเรื่องสั้น

การวิจัยในครั้งนี้ได้ทำการวิเคราะห์ผลงานแอนิเมชันเรื่องสั้นจำนวน 30 เรื่อง โดยวิเคราะห์ใน 2 รูปแบบ คือ

#### 3.1 การวิเคราะห์ด้วบท

เพื่อสำรวจ ตรวจสอบเนื้อหา และรูปแบบภายในผลงานแอนิเมชันเป็นการวิเคราะห์ด้วยเทคนิค “Microanalysis” แบ่งแยกองค์ประกอบแอนิเมชันในแต่ละฉากออกเป็นส่วนย่อย ๆ เพื่ออธิบาย การเปลี่ยนแปลงรายละเอียดทางเทคนิคที่เปลี่ยนไปตามเวลา (Buchan 2014, 111) โดยทำการวิเคราะห์โครงเรื่อง ภาษาแอนิเมชัน ตัวละคร มุมมองในการเล่าเรื่อง ปมความขัดแย้ง สถานที่หรือฉาก การจัดแสง กล้อง การลำดับภาพ โครงสร้างของภาพ ความหมาย และการเคลื่อนไหวตามหลักการแอนิเมชัน

#### 3.2 การวิเคราะห์บริบท

เพื่ออธิบายถึงบริบททางด้านการเมือง เศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรมในผลงานแอนิเมชัน การวิเคราะห์ทั้ง 2 รูปแบบจะสะท้อนให้เห็นจุดร่วม หรือส่วนเชื่อมโยงการสื่อสารความเป็นศิลปะในผลงานแอนิเมชันเรื่องสั้นไทย ผลงานแอนิเมชันที่มีคุณค่าในเชิงสุนทรียะต้องมีคุณค่าในเชิงวัฒนธรรม

### 4. ข้อค้นพบจากการวิเคราะห์ผลงานแอนิเมชันเรื่องสั้น

การวิเคราะห์ผลงานแอนิเมชันเรื่องสั้นไทย จำนวน 30 เรื่อง มีข้อค้นพบสำคัญดังนี้

#### 4.1 ความยาวของผลงานแอนิเมชัน

จากการวิเคราะห์ผลงานแอนิเมชันเรื่องสั้นไทย จำนวน 30 เรื่อง มีข้อค้นพบเกี่ยวกับความยาวของเนื้อหา คือ ผลงานที่มีความยาวน้อยที่สุด 2.10 นาที ความสั้นของเนื้อเรื่องทำให้ไม่สามารถนำเสนอโครงเรื่องที่มีความซับซ้อน และมีช่วงวิกฤตเพียงครั้งเดียว การนำเสนอที่สั้นทำให้ไม่สามารถสร้างความเห็นอกเห็นใจตัวละคร (Empathy) เพราะในตอนเริ่มต้นเรื่องขาดการแนะนำตัวละคร การสำรวจผลงานแอนิเมชันเรื่องอื่น ๆ ที่มีความยาวไม่ถึง 5 นาที พบปัญหาในการเล่าเรื่องคล้ายกันคือ ไม่มีการแนะนำตัวละครในตอนต้นเรื่องที่มีรายละเอียดมากพอ

นิยามของแอนิเมชันที่ดีคือ การสร้างให้ตัวละครทุกตัวในเรื่องทำให้ผู้ชมเชื่อว่าเป็นสิ่งมีชีวิตที่มีความคิดเป็นของตัวเอง แอนิเมชันที่ดีไม่ใช่การใช้เทคนิคสร้างการเคลื่อนไหวที่สมบูรณ์แบบ แต่เป็นการสร้างให้ผู้ชมสัมผัสได้ถึงเจตนา อารมณ์ความรู้สึกแรงปรารถนาของตัวละคร (Catmull 2014, 15) แอนิเมชันที่มีความยาวของเรื่องน้อยเกินไปจะไม่สามารถให้รายละเอียดเกี่ยวกับตัวละครได้ครบถ้วน ทำให้ตัวละครดูไร้ชีวิต

ค่าเฉลี่ยความยาวผลงานแอนิเมชันที่ศึกษาคือ 5.21 นาที แต่ไม่มีผลงานแอนิเมชันเรื่องไหนที่มีความยาวเท่ากับค่าเฉลี่ย ผลงานที่มีความยาวใกล้เคียงที่สุดมีความยาว 5.15 นาที ด้วยความยาวมากกว่า 5 นาที ทำให้ช่วงตอนต้นเรื่องสามารถนำเสนอรายละเอียดเกี่ยวกับตัวละครได้มากพอที่จะทำให้เข้าใจถึงแก่นของเรื่องในตอนจบ

ผลงานแอนิเมชันที่มีความยาวมากที่สุดคือ มีความยาว 9.45 นาที มีช่วงวิกฤตมากกว่าหนึ่งครั้ง ในช่วงวิกฤตสูงสุดมีการใช้เทคนิคการเล่าย้อนอดีต (Flashback) เพื่อให้ผู้ชมเข้าใจถึงการคลายปมความขัดแย้งในใจของตัวละคร เกิดความเห็นอกเห็นใจตัวละครที่กระทำผิด สำหรับตอนจบของแอนิเมชันที่มีความยาวมากกว่า 6 นาทีขึ้นไป จะมีฉากตัวละครกลับสู่สภาวะปกติหรือโลกปกติ ทำให้โครงเรื่องมีความสมบูรณ์กว่าแอนิเมชันที่มีความยาวน้อยกว่า 6 นาที

จากการวิเคราะห์ความยาวผลงานแอนิเมชัน 30 เรื่อง เกิดข้อค้นพบว่า แอนิเมชันที่มีความยาวน้อยกว่า 6 นาที จะมีโครงสร้างการเล่าเรื่องที่ไม่สมบูรณ์ เพราะขาดการให้รายละเอียดในช่วงแนะนำตัวละคร และการกลับเข้าสู่สภาวะปกติในตอนจบ อย่างไรก็ตาม การมีโครงสร้างการเล่าเรื่องไม่สมบูรณ์ก็ไม่ใช่ว่าปัจจัยสำคัญที่มีผลต่อคุณภาพของผลงาน ปัญหาที่สำคัญของการมีความยาวที่น้อย คือ โลกของแอนิเมชัน และตัวละครขาดมิติ ความลึก ผู้ชมอาจไม่เข้าใจ “แรงปรารถนา” ที่ผลักดันให้ตัวละครแก้ไขปมความขัดแย้งในเรื่อง ทำให้ขาดอารมณ์ร่วมในการรับชม ดังนั้น ในการสร้างผลงานแอนิเมชันเรื่องสั้นให้ครบวงจรในการรับชมผลงานแอนิเมชันควรมีความยาวไม่ต่ำกว่า 6 นาที

#### 4.2 รูปแบบของปมความขัดแย้งในการเล่าเรื่อง

##### ตารางที่ 1 รูปแบบของปมความขัดแย้งในการเล่าเรื่อง

รูปแบบของปมความขัดแย้งในการเล่าเรื่อง	จำนวนเรื่อง (30)
ปมความขัดแย้งระหว่างตัวละคร กับตัวละคร	7
ปมความขัดแย้งระหว่างตัวละคร กับความต้องการภายในใจของตัวละคร	17
ปมความขัดแย้งระหว่างตัวละคร กับสังคม	5
ปมความขัดแย้งระหว่างตัวละคร กับธรรมชาติ	1
ปมความขัดแย้งระหว่างตัวละคร กับโชคชะตา	0

จากการวิเคราะห์ปมความขัดแย้งในการเล่าเรื่อง ได้ข้อค้นพบว่าแอนิเมชันทุกเรื่องที่ศึกษาจะมีปมความขัดแย้งเพียงเรื่องละรูปแบบ ไม่มีรูปแบบของปมความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับโชคชะตา รูปแบบของปมความขัดแย้งที่พบมากที่สุด คือ ปมความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับความต้องการภายในใจของตัวละคร ซึ่งแบ่งได้เป็น 2 กลุ่มคือ

4.2.1 ตัวละครเกิดความขัดแย้งภายในใจตนเอง เนื่องจากสภาพสังคม และวัฒนธรรมมีการเปลี่ยนแปลง ตัวละครรู้สึกโดดเดี่ยวเพราะต้องตกอยู่ท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงที่ตนเองไม่พอใจ เช่น ต้องการกลับไปเป็นเด็กหรือต้องการย้อนเวลากลับไปหาคนในครอบครัวที่เสียชีวิตไป

4.2.2 ตัวละครมีความจำเป็นต้องเลือกระหว่างการกระทำความดีหรือความชั่ว โดยส่วนใหญ่ ตัวละครเลือกที่จะเป็น “คนดี” แต่มีหลายเรื่องในตอนสุดท้ายตัวละครเลือกที่จะเป็น “คนชั่ว” เพื่อสร้างตอนจบแบบหักมุม ตัวละครที่เลือกจะเป็น “คนชั่ว” มีลักษณะที่คล้ายกันคือการไม่สำนึกในความผิด หรือพยายามสร้างการคิดในเชิงเหตุผลเข้าข้างตนเอง

ข้อแตกต่างที่สำคัญระหว่างตัวละครคนดี และคนชั่วคือ การตระหนักถึงความดีชั่วของตนเอง ในตอนจบตัวละครคนดีจะเลือกกระทำความดี ส่วนตัวละครคนชั่วจะเลือกกระทำความชั่ว คนชั่วมักเป็นผู้มีอำนาจหรือพลังที่มากกว่าคนดี ในตอนจบของเรื่องคนชั่วมักใช้อำนาจไปในทางที่ไม่ถูกต้อง แม้จะมีช่วงเวลาทีระลึกถึงความถูกต้อง แต่คนชั่วมักจะเลือกกระทำความชั่วโดยไม่สนใจชีวิตหรือความเดือดร้อนของผู้อื่น ความดีหรือความชั่วในผลงานแอนิเมชันจึงขึ้นอยู่กับกรรม “สติ” ของตัวละคร

ข้อค้นพบที่สำคัญคือ โครงเรื่องแอนิเมชันทุกเรื่องจะมีการกำหนดคุณลักษณะของสิ่งที่ดีไว้อย่างตายตัว โดย “สิ่งที่ดี” ในเนื้อเรื่องนั้นจะอ้างอิงจากระบบคุณค่า ค่านิยม และจริยธรรมของสังคมไทย เช่น อดีต ธรรมชาติ อิสระ และความไม่เห็นแก่ตัว ว่าเป็นสิ่งที่ดีที่ตัวละครเอกต้องการได้รับ แอนิเมชันหลายเรื่องสอดแทรกเนื้อหาเกี่ยวกับความดี และการเป็น “คนดี” แสดงเนื้อหาเกี่ยวกับคนที่มีลักษณะดูเหมือนจะเป็นคนดี แต่กลับแฝงไปด้วยความน่ากลัว หรือความชั่วร้ายภายในจิตใจ บางเรื่องเป็นการต่อสู้ไล่ล่าไล่จับระหว่างตัวละครกับตัวละคร โดยในตอนจบตัวละครเอกจะต้องเลือกว่าตนเองจะเป็นคนดี หรือคนชั่ว ประเด็น “คนดี” ในงานแอนิเมชัน สะท้อนถึงหลักคิดของผู้สร้างสรรค์ผลงานที่ได้รับอิทธิพลจากค่านิยม และกฎเกณฑ์ทางศีลธรรมของวัฒนธรรมไทย

#### 4.3 สุนทรียภาพในภาพยนตร์แอนิเมชันเรื่องสั้นไทย

ทุกแนวคิดและหลักการสุนทรียศาสตร์ที่มนุษย์ได้สร้างขึ้นแม้จะมีความแตกต่างกันในรายละเอียด แต่มีความสอดคล้องกันในประเด็นคุณค่าของความงามในงานศิลปะ ผลงานศิลปะที่ดีควรจะต้องยกระดับจิตใจของผู้ชมให้สูงขึ้น อริสโตเติลนักปรัชญาคนสำคัญทำให้เกิดการเล่าเรื่องแบบ 3 องค์ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับศิลปะว่าเป็นการเล่นแบบบทกวี หรือเรื่องเล่าในลักษณะต่าง ๆ เป็นการเลียนแบบ “ความจริง” ที่เมื่อสร้างให้เกิดความสะเทือนใจจะสร้างความครุ่นคิดถึงความเจ็บปวด หรือ “katharsis” (Catharsis ในภาษาอังกฤษ หมายถึงการล้างบาป หรือการทำให้บริสุทธิ์) การรับชมละครคือการรับชมโศกนาฏกรรมที่ทำให้เกิดความกลัว และความสงสารสามารถทำให้จิตใจผู้ชมบริสุทธิ์ได้ (Barsam 2007, 321 - 322)

จากการวิเคราะห์เนื้อหาผลงานแอนิเมชันเรื่องสั้นไทยพบว่า ผลงานแอนิเมชันทุกเรื่องได้สร้างให้ผู้ชมเกิดการสะท้อนความคิดถึงคุณค่าของ “ความดี” ที่อิงกับระบบศีลธรรมแบบดั้งเดิมของไทย เช่น การนับถือผู้ใหญ่ การเสียสละตนเองเพื่อส่วนรวม ความพอใจในสิ่งที่ตนเองมีอยู่ และการไม่กระทำผิดข้อบังคับทางศาสนา เนื้อหาตามที่กล่าวมานี้ล้วนมุ่งส่งเสริมให้ผู้ชมตระหนักถึงการมีจิตใจที่สูงส่ง สุนทรียภาพในผลงานแอนิเมชันเรื่องสั้นไทย คือ การสร้างเรื่องแอนิเมชันที่สะท้อนความงามของจิตใจ การเป็น “คนดี” ตามระบบศีลธรรมไทยดั้งเดิม แม้แก่นของเรื่องจะเกี่ยวข้องกับระบบศีลธรรมดั้งเดิม แต่เนื้อหาถูกนำเสนอในรูปแบบร่วมสมัย ไม่มีผลงานเรื่องไหนที่มีลักษณะเป็นศิลปะแนวประเพณี ฉากตัวละคร สะท้อนภาพชีวิตปัญหาทางสังคมที่เกิดขึ้นจริงในโลกปัจจุบัน โดยเฉพาะปัญหาเกี่ยวกับประเด็นของการเป็น “คนดี” คนดีไม่สามารถดูจากรูปลักษณ์ภายนอกได้ แต่ต้องพิจารณาที่ความดีในจิตใจ แอนิเมชันหลายเรื่องนำเสนอภาพลักษณ์ของตัวละครแบบตะวันตกและญี่ปุ่น แต่ก็ไม่ได้ขัดกับ “ความเป็นไทย” ในทางกลับกันผลงานลูกผสมในลักษณะนี้ได้อนุรักษ์และได้จรรโลง “ความดีแบบไทย ๆ” ขึ้นมาใหม่ให้น่าสนใจ กลายเป็นสุนทรียภาพแบบใหม่ที่เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมไทยร่วมสมัย ผลงานมีแก่นของเรื่องซึ่งผูกติดกับระบบศีลธรรมดั้งเดิมของไทย แต่รูปแบบการนำเสนอเป็นไปอย่างอิสระตามความต้องการของผู้สร้าง

ในความคิดของผู้เขียนแม้ว่าผลงานแอนิเมชันทุกเรื่องจะนำเสนอเนื้อเรื่องเกี่ยวกับความดีไว้อย่างน่าสนใจ แต่หากพิจารณาอย่างละเอียดจะพบว่าผลงานแอนิเมชันไม่สามารถทำให้เกิดการตระหนักถึง “ความดี” หรือความสำคัญที่จะต้องเป็น “คนดี” ผลงานไม่สามารถสร้างสภาวะในจิตใจให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกว่าต้องเปลี่ยนตนเอง

ให้เป็นคนที่ดีขึ้น จากประเด็นดังกล่าวทำให้ผู้เขียนได้กลับไปทบทวนทฤษฎีเกี่ยวกับศิลปะของเพลโตที่กล่าวว่า ศิลปะเป็นการเลียนแบบ (Mimesis) หรือเป็นการทำสำเนาจากโลกของแบบ (Ideal Form) ทฤษฎีว่าด้วยแบบ (Theory of Forms) ของเพลโต (Warburton 2018, 15 - 16) กล่าวถึงโลกที่แตกต่างกัน 2 โลก คือ โลกของรูปแบบ (Form) หรือโลกในอุดมคติ และโลกที่รับรู้ได้ หรือโลกที่เราดำรงอยู่

โลกที่รับรู้ได้ไม่มั่นคงมีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา เป็นสำเนาที่ไม่สมบูรณ์แบบจากโลกของรูปแบบซึ่งเป็นโลกแห่งแนวความคิดที่คำนึงถึงความเที่ยงแท้ไม่เปลี่ยนแปลง สำหรับเพลโตงานศิลปะคือการคัดลอกที่ไม่สมบูรณ์ที่ต่ำกว่าของจริง ดังนั้น หากวิเคราะห์ตามแนวคิดของเพลโตผลงานแอนิเมชันที่สะท้อนเรื่องราวของความดียอมไม่สามารถเทียบกับศีลธรรมทางศาสนาที่เป็น “ความดีที่สมบูรณ์แบบ” มนุษย์ที่ต้องการเป็นคนดีควรจะให้ความสำคัญกับศีลธรรมทางศาสนามากกว่าการรับรู้ประเด็นศีลธรรมจากการประสบพบ อย่างไรก็ตาม ผู้เขียนไม่ได้หมายความว่า การได้รับชมผลงานแอนิเมชันเกี่ยวกับความดีจะไม่ประโยชน์ หรือคุณค่าแต่ผลงานแอนิเมชันหลายเรื่องที่ศึกษาไม่ได้ นำผู้ชมไปสู่การตระหนักรู้ถึงความดีในโลกของแบบ ผลงานแอนิเมชันที่เกี่ยวกับความดีไม่สามารถถูกพิจารณาในฐานะความจริงแท้ในตัวเอง แต่ผลงานที่ดีจำเป็นจะต้องนำผู้ชมไปสู่การครุ่นคิดถึงความจริงที่สมบูรณ์หรือความดีตามหลักศาสนา

ประเด็นที่ได้กล่าวไปให้แนวคิดกับผู้เขียนที่จะสร้างสรรค์ผลงานแอนิเมชันที่ตัวละครเอกได้รับชมผลงานแอนิเมชันเกี่ยวกับความดี แต่ตัวละครเอกไม่ได้ครุ่นคิดประเด็นเกี่ยวกับความดีตามเนื้อหาแอนิเมชันทำให้เขาหรือเธอไม่เข้าใจความหมายของความดีที่แท้จริง

## 5. การกำหนดแนวคิดโครงเรื่องแอนิเมชัน

การศึกษาผลงานแอนิเมชันเรื่องสั้นไทย จำนวน 30 เรื่อง แสดงให้เห็นว่าผลงานแอนิเมชันที่มีความยาวนานน้อยกว่า 6 นาที จะมีเวลาไม่เพียงพอสำหรับการแนะนำ หรือให้รายละเอียดสำคัญเกี่ยวกับตัวละคร ผลงานแอนิเมชันเรื่อง “คนดี” กำหนดให้มีความยาวประมาณ 8 นาที โครงเรื่องจะเล่าเรื่องแบบดับเบิลเจอร์นีย์ (Double Journeys) เรื่องราวของตัวละครเอก 2 คนที่อยู่ในโลกที่แตกต่างกัน ให้มีความสำคัญกับตัวละคร ทั้ง 2 ตัวเท่าเทียมกัน เมื่อเรื่องราวดำเนินไปจนถึงตอนจบเหตุการณ์ของตัวละครทั้ง 2 จะเชื่อมโยงกัน เพื่อตั้งคำถามกับผู้ชมถึงการกำหนดคุณค่าของ “คนดี” ว่าไม่ใช่สิ่งที่บุคคลจะกำหนดขึ้นมาได้เอง เพราะความดีที่แท้จริงต้องเชื่อมโยงกับศีลธรรมทางศาสนา

ปมความขัดแย้งในเรื่องเป็นความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับความต้องการภายในใจของตัวละคร ซึ่งเป็นรูปแบบปมความขัดแย้งที่พบมากที่สุด จากการศึกษาแอนิเมชัน 30 เรื่อง การที่ปมความขัดแย้งรูปแบบนี้ถูกใช้มากที่สุดสาเหตุอาจมาจากโครงเรื่องส่วนใหญ่ของงานแอนิเมชันที่นำมาศึกษาเป็นเรื่องที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการปะทะระหว่างความต้องการในจิตใจของตัวละครกับข้อบังคับศีลธรรมทางสังคม ซึ่งในตอนท้ายของเรื่องตัวละครต้องเลือกว่าจะทำตามความต้องการของตนเอง (เป็นคนไม่ดี) หรือ ทำตามข้อบังคับทางสังคม (เป็นคนดี) จากข้อมูลที่ได้กล่าวไปทั้งหมดผู้เขียนได้กำหนดแนวคิดโครงเรื่องแอนิเมชันเรื่อง “คนดี” ดังนี้

วัฒนธรรมไทยได้ส่งต่อภาพร่างทางความคิดของการที่ต้องดำรงตนเป็น “คนดี” ให้อยู่ในสำนึกของคนไทย การเป็นคนดีคือสิ่งที่คนไทยถูกพร่ำสอนตั้งแต่เด็กจนโต ศาสนาพุทธคือ เครื่องยึดมั่นทางใจอย่างหนึ่งในฐานะที่ทำให้คนเกิดความรู้สึกว่าตนเองเป็นคนดี เมื่อเกิดปัญหาคนไทยจะตั้งจิตเพื่อระลึกถึงความดี หรือศาสนา เพราะความรู้สึกที่ว่าเมื่อตนเป็นคนดีก็จะได้รับการปกป้องคุ้มครองจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์ หรือได้รับผลตอบแทนจากการเป็นคนดี แต่ในการระลึกถึงความดีหากไม่ได้ครุ่นคิดถึงหลักธรรมทางศาสนา ก็อาจเป็นเพียงการทำให้ตนเองเกิดความรู้สึกดีในช่วงเวลาสั้น ๆ จากประเด็นดังกล่าวได้สร้างสรรค์เป็นภาพยนตร์คอมพิวเตอร์แอนิเมชัน 3 มิติแสดงเรื่องเล่าเกี่ยวกับตัวละครที่ระลึกถึงความดีชั่วขณะ แม้ว่าภูมิหลังหรือสิ่งที่กำลังจะกระทำจะไม่ดี แต่หากเชื่อ หรือระลึกถึงความดีชั่วขณะได้ ตนก็จะสามารถเป็นคนดี และอยู่รอดปลอดภัยได้

## 6. ความหมายผลงานในแอนิเมชันเรื่อง “คนดี”

หัวข้อนี้แสดงการแยกย่อยความคิด เพื่อให้เข้าใจความหมายของเนื้อหา เรื่องราวในผลงานงานแอนิเมชันเรื่อง คนดี ดังนี้

### 6.1 โลกปกติ และโลกจินตนาการ ในงานแอนิเมชัน

แอนิเมชันเรื่อง “คนดี” นำเสนอโลกที่แตกต่างกัน 2 ลักษณะ คือ โลกปกติ (Mundane) หรือโลกแห่งความจริง ของหญิงสาวที่ส่งผลงานแอนิเมชันเข้าประกวด และโลกจินตนาการ (Fantastic) โลกในผลงานแอนิเมชัน เพื่อแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างของโลกทั้ง 2 ลักษณะให้ชัดเจน การออกแบบโทนสี สภาพแวดล้อม การเคลื่อนไหว จึงมีความแตกต่างกัน

ในโลกปกติทุกอย่างดำเนินไปในลักษณะเฉื่อยชา ตัวละครมักอยู่ในท่าทางการนั่งครุ่นคิดอยู่กับที่ เหมือนถูกควบคุม ให้อยู่ในกรอบ ไม่มีการเปล่งเสียงพูด มีเพียงเสียงคิดภายในใจ บรรยากาศแสงสีเป็นสีสันนอกโทนสีเทาขุ่นไม่สดใส ให้ความรู้สึกสงบนิ่ง แสดงความน่าเบื่อของชีวิตประจำวัน สิ่งของภายในฉากถูกจัดองค์ประกอบเรียบร้อย เป็นระเบียบสามารถระบุ “หน้าที่” การใช้งานสิ่งของได้อย่างชัดเจน โลกปกติเป็นโลกที่ “มีความหมาย” ถูกควบคุม จัดการอย่างเป็นระบบ



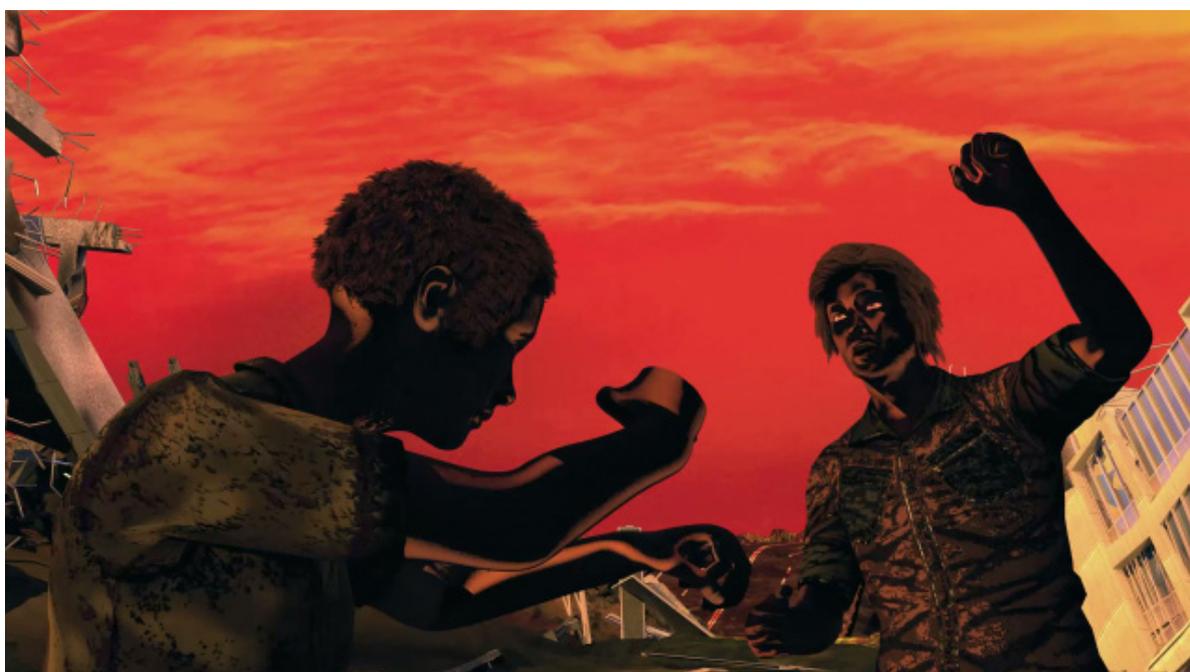
ภาพที่ 1 ตัวละครในโลกปกติน่าจะมีอาการเคลื่อนไหวไม่คล่องแคล่วในท่าทางการนั่งครุ่นคิด  
(© Korakot Jairak 22/04/2018)



ภาพที่ 2 สิ่งของภายในโลกปกติถูกจัดองค์ประกอบเรียบร้อยเป็นระเบียบ  
(© Korakot Jairak 22/04/2018)

โลกจินตนาการดำเนินอย่างรวดเร็ว ตัวละครไม่หยุดนิ่งเคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลา ตัวละครเปล่งเสียงพูด แต่มักเป็นเสียงอุทานที่ไม่มีความหมาย บรรยากาศแสงสีเป็นสีส้มออกโทนร้อนรุนแรง สิ่งของในฉากไร้ระเบียบ แสดงความโกลาหล ความขัดแย้งที่รุนแรงโลกที่ล่มสลาย

สิ่งของต่าง ๆ ในโลกจินตนาการถูกวางซ้อนทับกัน แยกไม่ออกว่าสิ่งไหนคืออะไร สิ่งต่าง ๆ ในโลกจินตนาการจึงเป็นสิ่งที่ “ไม่มีความหมาย” เป็นโลกที่ไร้ระเบียบ ระบบ และกฎเกณฑ์ ปราศจากการควบคุม แต่ในโลกที่ไม่มี ความหมายนี้เมืองคัมภีร์พระพุทธรูปทองคำตั้งอยู่ตรงกลาง พระพุทธรูปเป็นวัตถุชิ้นเดียวที่มีความหมาย มีคุณค่าในโลกจินตนาการที่ทุกสิ่งไม่มีความหมาย



ภาพที่ 3 ตัวละคร และกล้องในโลกจินตนาการเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็ว

(© Korakot Jairak 22/04/2018)



ภาพที่ 4 สิ่งของภายในโลกจินตนาการจัดองค์ประกอบไว้ระเบียบ  
(© Korakot Jairak 22/04/2018)



ภาพที่ 5 พระพุทธรูปทองคำวัตุชิ้นเดียวที่มีความหมาย มีคุณค่าในโลกจินตนาการ  
(© Korakot Jairak 22/04/2018)

## 6.2 ศิลธรรมทางศาสนา กับศีลธรรมเชิงเหตุผล ความดี และความไม่ดี ในงานแอนิเมชัน

ประเด็นทางศีลธรรมมีความซับซ้อนอาจแบ่งศีลธรรมได้ 2 ลักษณะคือ “ศีลธรรมทางศาสนา” ศีลธรรมแบบดั้งเดิม เป็นเครื่องมือสำคัญในการควบคุมความประพฤติของบุคคล ในสังคมไทยกฎสูงสุดที่ควบคุมจิตสำนึกร่วมของคน ในสังคมคือ กฎทางศาสนา หรือ “ข้อห้ามทางศาสนา” การฝ่าฝืนข้อบังคับทางศาสนามีผลให้ได้รับความผิดทั้งโทษ ทางกฎหมายและโทษทางสังคม การกระทำตาม “กฎ” เป็นเครื่องมือชี้วัดแบ่งแยกความเป็น “คนดี” และ “คนไม่ดี” ความเป็นคนดี หรือคนไม่ดีไม่ใช่สิ่งที่บุคคลกำหนดเองได้ แต่วัดจากการควบคุมตนเองให้อยู่ในศีลธรรม ทางศาสนา

ศีลธรรมเชิงเหตุผล มีฐานคิดมาจากแนวคิดสมัยใหม่ มีโน้ตชนที่เกิดขึ้นในยุโรปประมาณศตวรรษที่ 19 มนุษย์ สมัยใหม่สามารถใช้เหตุผลและเจตจำนงอิสระในการกำหนดตัวเอง เพราะมนุษย์มีสิทธิ เสรีภาพ ในการกำหนด นิยามความหมาย และเป้าหมายของชีวิตเอง (Thaweesak 2017, 42 - 45) ศีลธรรมตามแนวคิดสมัยใหม่เป็น ศีลธรรมที่ต้องตรวจสอบความมีเหตุมีผล ศีลธรรมไม่ใช่ความจริงสูงสุดที่เชื่อมโยงกับข้อบังคับทางศาสนา อิมมานูเอล คานท์ (Immanuel Kant) นักปรัชญาชาวเยอรมันได้กำหนดวิธีการตรวจสอบเหตุผลของศีลธรรม โดยให้นำหลักการส่วนตัวมาตั้งคำถามว่าหลักการนี้ที่จะยึดปฏิบัติหรือไม่ หากตอบได้ว่าดี ให้ถามต่อไปว่า แล้วมันดีต่อมนุษย์ทุกคนควรยึดถือปฏิบัติร่วมกันหรือไม่ ถ้าหาคำตอบที่สมเหตุสมผลคือศีลธรรมเชิงเหตุผลที่ดี สำหรับทุกคน (Thaweesak 2017, 198 - 199)

อย่างไรก็ตาม ไม่ว่าจะจะเป็นศีลธรรมทางศาสนา หรือศีลธรรมเชิงเหตุผลก็ล้วนแล้วแต่เป็นข้อบังคับ (Commandments) หรือกฎ (Law) ด้วยกันทั้งสิ้น สำหรับฌาคส์ ลากอง (Jacques Lacan) นักจิตวิเคราะห์ชาว ฝรั่งเศส “กฎ” คือ ข้อบังคับ ห้ามไม่ให้เราทำสิ่งที่แท้จริงเราต้องการจะทำ (Rosing 2016, 133) ศีลธรรม ทางศาสนาห้ามไม่ให้ขโมยของผู้อื่น เพราะแท้ที่จริงแล้วเรามีความต้องการครอบครองวัตถุที่เราไม่ได้เป็นเจ้าของ หรือศีลธรรมเชิงเหตุผลบังคับให้เราใช้เหตุผลในการตัดสินใจ เพราะในความจริงมนุษย์เป็นสิ่งมีชีวิตที่ไม่มีเหตุผล กฎ คือ สิ่งที่สำคัญในการควบคุมความประพฤติไม่ว่ามนุษย์จะถือศีลธรรมในลักษณะใด

ประเด็นศีลธรรมทั้ง 2 ที่ได้กล่าวไปถูกนำเสนอในแอนิเมชันเรื่อง “คนดี” ผ่านเรื่องเล่าเกี่ยวกับตัวตนของมนุษย์ ในสถานะที่ไร้กฎ ซึ่งสถานะที่ไร้กฎนี้เกิดจากจิตสำนึกของมนุษย์เองว่าตนเองอยู่ในสถานะที่ปราศจากการควบคุม 2 ลักษณะ คือ 1) อยู่ในสถานะที่มีกฎควบคุมอยู่ แต่คิดว่าสามารถหลบซ่อนจากการกระทำผิด ฉากโลกปกติ การกระทำของหญิงสาวในตอนจบเมื่อเห็นเงินรางวัลตกบนพื้นเธอก็คิดว่าไม่มีใครเห็นจึงหยิบเงินรางวัลเก็บไว้เป็น ของตนเอง 2) ในสถานะที่ซึ่งไม่มีกฎใด ๆ ควบคุม ฉากโลกจินตนาการ ชายหนุ่มผมสั้นสังหารชายหนุ่มผมยาว เพื่อแย่งชิงองค์พระพุทธรูปทองคำ



ภาพที่ 6 หญิงสาวเก็บเงินรางวัลไว้เป็นของตัวเอง  
(© Korakot Jairak 22/04/2018)



ภาพที่ 7 ชายหนุ่มผมสั้นสังหารชายหนุ่มผมยาว  
(© Korakot Jairak 22/04/2018)

เมื่ออยู่ในสถานะที่ไม่มีใครรู้ว่ากระทำผิด ศีลธรรมทางศาสนาและศีลธรรมเชิงเหตุผล เป็นกฎที่สามารถควบคุมบุคคลไม่ให้กระทำผิดได้ ศีลธรรมทางศาสนาห้ามไม่ให้กระทำผิดเพราะขัดกับหลักธรรมทางศาสนา ศีลธรรมเชิงเหตุผลทำให้เกิดการครุ่นคิดเชิงเหตุผลไม่กระทำผิดเพราะไม่ใช่เหตุผลที่ดีกับคนอื่น แต่ในสถานที่ซึ่งไม่มีกฎควบคุม โลกที่ไร้ระเบียบ ไร้เหตุผล ศีลธรรมเชิงเหตุผลไม่สามารถนำมาบังคับใช้ได้ มีเพียงศีลธรรมทางศาสนาที่สามารถควบคุมไม่ให้บุคคลกระทำความผิด เพราะแม้จะไม่มีเหตุผล แต่ยังมีหลักศีลธรรมสากลควบคุมความประพฤติของบุคคลอยู่ เช่น ในฉากโลกจินตนาการชายหนุ่มผมยาวเปลี่ยนใจไม่สังหารชายหนุ่มผมสั้น เพราะระลึกได้ถึงศีลธรรมทางศาสนา แม้จะอยู่ในโลกไร้ระเบียบไม่มีเหตุผล แต่หลักศีลธรรมทางศาสนาเป็นข้อบังคับที่เป็นสากล การฆ่าคนจึงเป็นความผิดหรือความชั่วที่ห้ามกระทำ



ภาพที่ 8 ชายหนุ่มผมยาวละเว้นชีวิตชายหนุ่มผมสั้น  
(© Korakot Jairak 22/04/2018)

### 6.3 บทวิเคราะห์ โครงสร้าง การดำเนินเรื่องแอนิเมชัน

#### โครงสร้างการดำเนินเรื่อง

##### องก์ที่ 1

ในพิธีมอบรางวัลการประกวดผลงานแอนิเมชันเรื่องสั้น หญิงสาวผู้ได้รับรางวัลรองชนะเลิศอันดับที่ 2 นี้มาถึงภาพหายนะเมืองที่ล่มสลายจากนิวเคลียร์ในผลงานแอนิเมชันเรื่อง “คนดี” แอนิเมชันที่ได้รับรางวัลชนะเลิศอันดับที่ 1 หญิงสาวครุ่นคิด ต่อว่ากรรมการว่าตัดสินใจผิดพลาดที่ไม่ให้รางวัลชนะเลิศอันดับที่ 1 กับเธอ

## สาระสำคัญ

เนื้อหาตอนต้นแสดงลักษณะนิสัยของหญิงสาวที่ไม่ยอมรับการตัดสิน หรือความคิดเห็นของผู้อื่น อคติส่วนตัว สร้างความคิดเห็นด้านลบที่ให้ความสำคัญกับความปรารถนาส่วนตัวมากกว่าเหตุผล หรือเสียงส่วนใหญ่ของคนในสังคม ฉากระเบิดนิวเคลียร์ในแอนิเมชันเป็นสัญลักษณ์ของการทำลายล้างอารยธรรมสังคมเมืองที่เต็มไปด้วยความเจริญ เนื้อหาผลงานแอนิเมชันตลอดทั้งเรื่องไม่ได้แสดงที่มาหรือสาเหตุของการถล่มเมืองด้วยระเบิดนิวเคลียร์ ระเบิดนิวเคลียร์คือหายนะครั้งใหญ่ที่ไม่มี “เหตุผล” การทำลายล้างชีวิตผู้อื่น การกระทำผิดหลักศีลธรรมอย่างไร้เหตุผล

ผลจากการระเบิดที่รุนแรงของระเบิดนิวเคลียร์ทำให้ผู้คนวิ่งปกคลุมไปทั่วทั้งเมือง เกิดความพลาหมัวมองไม่เห็นตัวเมืองที่เป็นฉากหลัง ท่ามกลางฉากหลังที่พลาหมัวตัวอักษรชื่อเรื่อง “A DECENT MAN” ค่อย ๆ ปรากฏตัวขึ้นมา ตัวอักษร “A DECENT MAN” แสดงตัวด้านหน้าผู้คน เป็นภาพเชิงสัญลักษณ์ถึงความพลาหมัว ไม่ชัดเจนของตัวละครในการทำความเข้าใจกับความหมายของ “คนดี” โดยหลังจากตัวอักษรชื่อเรื่องหายไป ตัวละครหญิงสาวจะเริ่มต้นแสดงความคิดเห็นในใจว่าตนเองเป็นคนดี การดำเนินเรื่องต่อจากนี้ก็จะแสดงมนทัศน์ของหญิงสาวที่มีต่อความดี



ภาพที่ 9 ฉากระเบิดนิวเคลียร์ถล่มเมือง

(© Korakot Jairak 22/04/2018)



ภาพที่ 10 ผู้คนวันปกคลุมไปทั่วทั้งเมือง ตัวอักษรชื่อเรื่องค่อย ๆ แสดงตัวขึ้นมา  
(© Korakot Jairak 22/04/2018)

หญิงสาวเริ่มแสดงออกถึงตัวตนที่ขบคิดหาเหตุผลเข้าข้างตนเองด้วยเสียงบ่นในใจไม่ยอมรับคำตัดสินของกรรมการ ต่อว่าผู้เข้าประกวดที่ได้รับรางวัลชนะเลิศอันดับที่ 1 ว่า ไม่ได้ตั้งใจสร้างสรรค์ผลงานเท่ากับเธอ ในตอนนี้ผู้ชมยังไม่ทราบว่สิ่งที่หญิงสาวคิดอยู่ในใจเป็นความจริงหรือไม่ เพราะเป็นเพียงการฟังความคิดเพียงด้านเดียว จากหญิงสาว เธออาจเป็นบุคคลที่ “คนดี” หรือ “คนไม่ดี” ก็ได้ขึ้นอยู่กับความจริงที่จะถูกเปิดเผยในเนื้อหา ตอนต่อไป ในระหว่างที่หญิงสาวแสดงความคิดเห็นในใจต่อว่าผู้อื่น ภาพได้ตัดสลับเป็นภาพวิหารถูกทำลายภาพไฟลุกท่วมองค์พระพุทธรูปทองคำในวิหาร ความสูญเสียของวัฒนธรรมที่เกิดจากการขาด “ศีลธรรมทางศาสนา” และ “ศีลธรรมเชิงเหตุผล” เพราะหากมีศีลธรรมหรือความคิดในเชิงเหตุผลความหายนะดังกล่าวจะไม่เกิดขึ้น เนื้อเรื่ององค์ที่ 2 แสดงเฉพาะฉากผลงานแอนิเมชันเรื่องคนดีไม่มีฉากรากฏตัวของหญิงสาว แต่ในองค์ที่ 3 การปรากฏตัวของหญิงสาวจะให้คำตอบว่าเกี่ยวกับตัวตนที่แท้จริงของเธอ



ภาพที่ 11 ฉากวิหารถูกทำลาย ฉากไฟลุกท่วมองค์พระพุทธรูปทองคำในวิหาร  
(© Korakot Jairak 22/04/2018)

## องค์ที่ 2

เปลี่ยนฉากจากโลกแห่งความจริง (โลกปกติ) เป็นโลกแอนิเมชันเรื่องคนดี (โลกจินตนาการ) ในโลกแอนิเมชัน ชายหนุ่มผมยาวต่อสู้กับชายหนุ่มผมสั้น เพื่อแย่งชิงองค์พระพุทธรูปทองคำ ชายหนุ่มผมยาวมีโอกาสที่จะใช้ เหล็กแหลมสังหารชายหนุ่มผมสั้น แต่เขาต้องหยุดชะงักเมื่อเห็นชายหนุ่มผมสั้นประนมมือนึกถึงสิ่งศักดิ์สิทธิ์ภาวนา ขอให้ดวงวิญญาณไปสู่สุคติหากต้องตาย ชายหนุ่มผมยาวโยนเหล็กแหลมทิ้งลงบนพื้น เขาเลือกที่จะไว้ชีวิต ชายหนุ่มผมสั้น เพราะตัวเขาเองก็เคยทำเช่นนั้นในช่วงเวลาที่ตนคิดว่าจะต้องเสียชีวิตไปด้วยแรงระเบิดนิวเคลียร์ ช่วงวิกฤตนั้นชายหนุ่มผมยาวได้ยกมือขึ้นประนมมือขอให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ และคุณงามความดีที่เคยทำมาช่วยบันดาล ให้ตนเองนั้นรอดปลอดภัย ในขณะที่ชายหนุ่มผมยาวกำลังเผลอดกอยู่ในภวังค์ชายหนุ่มผมสั้นหยิบเหล็กแหลมขึ้นมาแทงชายหนุ่มผมยาวจนสิ้นใจ จากนั้นจึงเดินไปหยีบองค์พระพุทธรูปทองคำแล้วเดินจากไป

## สาระสำคัญ

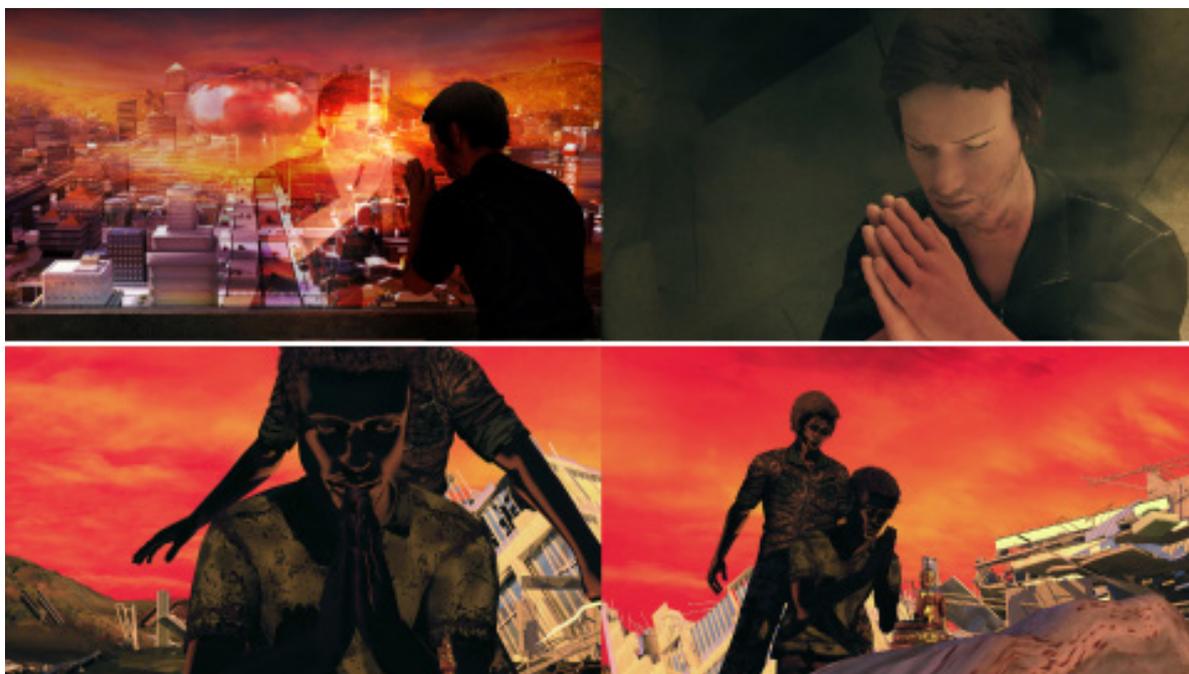
โครงเรื่ององค์ที่ 1 และองค์ที่ 2 ไม่มีผลต่อเนื่องในการดำเนินเรื่อง จนกว่าจะเข้าบทสรุปในองค์ที่ 3 เนื้อหา องค์ที่ 2 เป็นการแสดงเรื่องเล่าในงานแอนิเมชันที่เกี่ยวข้องกับคน 2 คนที่มีความโลกในจิตใจเหมือนกัน เมื่อทั้ง 2 อยู่ในวิกฤต ต่างได้นำความเชื่อทางศาสนามาเป็นที่ยึดมั่นทางจิตใจ ภาวนาให้ตนเองรอดพ้นจากภัยอันตราย หรือ หากมีอันเป็นไปก็ขอให้ตนเองไปสู่สุคติ เพราะตนเองเป็น “คนดี” มีกรรมดีที่ได้กระทำไว้ในอดีต แอนิเมชันไม่ได้ ให้ข้อมูลภูมิหลังของตัวละครทั้ง 2 กับผู้ชมว่าคนทั้ง 2 แท้ที่จริงแล้วเป็นคนดีหรือไม่ แต่การที่ตัวละครทั้ง 2 ต่อสู้ เพื่อแย่งชิงองค์พระพุทธรูปทองคำแสดงถึงการมีมุมมองต่อศาสนาในฐานะ “สิ่งศักดิ์สิทธิ์” ที่มีคุณค่าเมื่อได้ครอบครองจะนำมาซึ่งความเจริญหรือสภาวะที่ดีขึ้น หากได้ระลึกถึงศาสนาในฐานะ “ศีลธรรม” ตัวละครทั้ง 2 ไม่เข้าใจหลักธรรมคำสั่งสอนทางศาสนาอย่างแท้จริง



ภาพที่ 12 องค์ที่ 2 การต่อสู้ระหว่างชายหนุ่มผมยาว และชายหนุ่มผมสั้น

(© Korakot Jairak 22/04/2018)

ในตอนต่อมาตัวละครชายหนุ่มผมยาวแสดงถึงการมี “สติ” ละเว้นชีวิตชายหนุ่มผมสั้น เพราะหวนคิดถึงเหตุการณ์ในอดีตที่ได้ตั้งจิตอธิษฐานระลึกถึงกรรมดีของตนให้รอดปลอดภัย การที่ชายหนุ่มผมยาวถูกชายหนุ่มผมสั้นสังหาร แม้ได้ละเว้นชีวิตชายหนุ่มผมสั้นหากพิจารณาตาม “เหตุผล” โดยไม่เข้าใจหลักกรรมทางศาสนาอย่างแท้จริง อาจตีความว่าชายหนุ่มผมยาว “ทำดีได้ชั่ว” เพราะแม้จะทำกรรมดีแต่ก็ยังคงต้องเสียชีวิต การทำดีไม่ได้ดีของชายหนุ่มผมยาวหากยึดถือตามหลักศีลธรรมทางศาสนาสามารถอธิบายได้ว่าผลดีของกรรมดียังไม่ทันออกมา ถูกตัดรอนด้วยกรรมชั่วในอดีตเสียก่อน ซึ่งเห็นได้จากการที่เขามีความต้องการครอบครององค์พระพุทธรูปทองคำในฐานะ “วัตถุ” ที่มีค่าไม่ใช่ในฐานะตัวแทนของหลักธรรมคำสั่งสอน ชายหนุ่มผมยาวเป็นคนที่ไม่ดำรงตนอยู่ในหลักธรรมคำสั่งสอนของศาสนา



ภาพที่ 13 ชายหนุ่มผมยาวหวนคิดถึงเหตุการณ์ในอดีต ทำให้ได้สติละเว้นชีวิตชายหนุ่มผมสั้น

(© Korakot Jairak 22/04/2018)

### องค์ที่ 3

เปลี่ยนกลับมาเป็นฉากโลกปกติ แต่ในตอนจบมีการตัดสลับไปมาระหว่างโลกปกติของหญิงสาว และโลกแอนิเมชันแฟนตาซี หญิงสาวครุ่นคิดถึงแต่เรื่องที่ตนเองไม่ได้รางวัลที่ต้องการจนลืมนึกถึงสิ่งที่เกิดว่าพิธีมอบรางวัลการประกวดผลงานแอนิเมชันเรื่องสั้นจบไปแล้ว เหลือเพียงเธอที่นั่งอยู่ในห้องตามลำพัง เมื่อรู้เช่นนั้นเธอจึงลุกขึ้นเดินออกจากห้องประชุม แต่ในขณะนั้นเธอเห็นเงินรางวัลชนะเลิศอันดับที่ 1 ตกอยู่บนพื้นหญิงสาวยิ้มด้วยความดีใจ และยกมือขึ้นประนมมือขอขอบคุณสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายที่ทำให้เธอได้รับโชคลาภ เกิดความสำเร็จตามที่ใจปรารถนา เธอกล่าวคำว่า “สาธุ” จากนั้นจึงหยิบเงินรางวัลขึ้นมาเป็นของเธอ

### สาระสำคัญ

การพัฒนาองค์ที่ 1 และ 2 เชื่อมโยงส่งผลต่อการดำเนินเรื่องในองค์ที่ 3 ซึ่งเป็นบทสรุปของเนื้อหาทั้งหมด เมื่อหญิงสาวหลุดจากห้วงคะเนียงทางความคิดเกี่ยวกับผลงานแอนิเมชันเรื่องคนดี กลับสู่โลกปกติ เสียงบ่นในใจต่อว่ากรรมการ และผู้เข้าประกวดที่ชนะรางวัลชนะเลิศอันดับที่ 1 ดำเนินต่อไปอย่างรุนแรงยิ่งขึ้น เธอไม่พอใจเป็นอย่างมากที่ตนเองได้รับเพียงรางวัลรองชนะเลิศ หญิงสาวเริ่มยกย่องตนเองในฐานะ “คนดี” ที่สมควรได้รับผลตอบแทนของความดี ในช่วงนี้ผู้ชมยังคงไม่ทราบแน่ชัดว่าเสียงบ่นในใจของหญิงสาวเป็นความจริงหรือไม่ เธอเป็นคนดีตามที่กล่าวอ้างในใจหรือไม่ จนเมื่อหญิงสาวได้พบเงินรางวัลชนะเลิศตกอยู่บนพื้น และเก็บไว้เป็นของตน เธอได้ยกมือขึ้นประนมมือขอขอบคุณสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ทำให้เธอได้รับโชคลาภ พร้อมทั้งกล่าวคำว่า “สาธุ” เพื่อเป็นการแสดงความชื่นชมยินดีในบุญความดีของตนเอง



ภาพที่ 14 เมื่อกลับสู่โลกปกติหญิงสาวเกิดความไม่พอใจที่ตนเองได้รับรางวัลรองชนะเลิศ  
(© Korakot Jairak 22/04/2018)

เนื้อเรื่ององค์ที่ 1 และองค์ที่ 2 เริ่มมีผลต่อเนื่องในการดำเนินเรื่องเมื่อหญิงสาวแสดงธาตุแท้ของตนออกมาว่าแท้ที่จริงแล้วเธอไม่ใช่ “คนดี” แต่เป็นคนที่พยายามใช้ความคิดเชิงเหตุผลส่วนตัวว่าเธอคือคนดี ฉากในองค์ที่ 3 หลายฉากใช้เทคนิคการทำภาพซ้ำให้ใกล้เคียงกับฉากในองค์ที่ 2 เช่น ฉากที่หญิงสาวก้มตัวลงเก็บเงินรางวัลกับฉากที่ชายหนุ่มผมสั้นก้มลงเก็บองค์พระ แสดงถึงลักษณะที่คล้ายกันของหญิงสาวและชายหนุ่มที่กระทำผิดศีลธรรมเพราะต้องการครอบครองสิ่งของที่ไม่ใช่ของตนหรือฉากตัวละครทั้ง 3 ยกมือขึ้นประนมมือแสดงถึงมุมมองความเข้าใจเกี่ยวกับศาสนาของตัวละครทั้ง 3 ที่เหมือนกันคือเข้าใจศาสนาในฐานะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่สามารถขอความช่วยเหลือได้หากตนเองเป็นคนดี



ภาพที่ 15 การทำภาพซ้ำใกล้เคียงกันระหว่างฉากชายหนุ่มก้มลงเก็บองค์พระ กับหญิงสาวเก็บเงิน  
(© Korakot Jairak 22/04/2018)



ภาพที่ 16 ตัวละครทั้ง 3 ที่ประนมมือเพื่อขอความช่วยเหลือจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์  
(© Korakot Jairak 22/04/2018)

การเน้นย้ำเชิงเปรียบเทียบระหว่างฉากในองก์ที่ 2 และองก์ที่ 3 สร้างความชัดเจนเกี่ยวกับตัวตนของหญิงสาว ตัวละครหลักของเรื่อง การบ่นในใจว่าตนเองสมควรได้รับรางวัลชนะเลิศอันดับที่ 1 ซ้ำไปมา นำไปสู่บทสรุปของแก่นเรื่องที่ต้องการให้บททวน และตั้งคำถามเกี่ยวกับความเข้าใจความหมายของการเป็น “คนดี” โดยในเรื่องได้บรรยายให้เห็นอย่างชัดเจนผ่านตัวละครที่หาเหตุผลเข้าข้างตนเองว่าตนเป็นคนดี แม้แต่ตอนที่กระทำความผิดก็ไม่ได้หวาดกลัวบาปกรรมเพราะเข้าใจว่าสิ่งที่ทำอยู่นั้นเป็นสิ่งที่ดี ความเข้าใจความหมายเกี่ยวกับ “คนดี” ที่ไม่ได้อิงกับหลักศีลธรรมทางศาสนา แต่ยึดติดกับเหตุผลส่วนตัวกลายเป็นอำนาจที่บ่อนทำลายบุคคลจากภายในจิตใจ

การไม่แสดงตัวตนที่ชัดเจนของหญิงสาวในตอนต้นเรื่องทำให้เกิดมิติในการนำเสนอเรื่องที่ลึกซึ้งแตกต่างไปจากการนำเสนอตัวละครอย่างตรงไปตรงมา ในตอนจบของเรื่องได้สะท้อนถึงจิตใจมนุษย์ที่ตกต่ำ เสื่อมถอย ฉากเมืองที่ล่มสลายด้วยระเบิดนิวเคลียร์ในงานแอนิเมชันเรื่องคนดีไม่ได้เป็นเพียงการจัดองค์ประกอบทางกายภาพให้น่ากลัว แต่ยังมีความหมายเปรียบเทียบในเชิงสัญลักษณ์ถึงความสัมพันธ์ระหว่างประเด็นความผิด และบาปของมนุษย์ ซึ่งหากคิดและมีเหตุผลเข้าข้างตนเองว่าเป็น “คนดี” ความผิดหรือบาปในระดับใดก็สามารถที่จะกระทำได้ไม่ว่าจะเป็นการลักขโมย การทำลายล้างชีวิตของผู้อื่น

#### 6.4 ภาพในเชิงสัญลักษณ์ในแอนิเมชัน

ภาพเชิงสัญลักษณ์เป็นภาพที่ทำให้เกิดความซับซ้อนในการตีความ ภาพเชิงสัญลักษณ์ต่าง ๆ ในแอนิเมชันมีความหมาย ดังนี้

##### 6.4.1 ภาพซากศพที่แห้งเป็นหิน

ฉากซากศพที่แห้งเป็นหินปรากฏขึ้นครั้งแรกในช่วงเปลี่ยนผ่านจากองก์ที่ 1 ไปองก์ที่ 2 เปลี่ยนจากโลกปกติ (โลกจริง) เป็นโลกแฟนตาซี (โลกแอนิเมชัน) ฉากการเปลี่ยนเริ่มต้นจากภาพหญิงสาวอารมณ์หงุดหงิด จากนั้นฉากหลังค่อย ๆ เปลี่ยนเป็นภาพซากศพที่ยืนมือออกมาที่หญิงสาว แต่แล้วภาพของหญิงสาวก็จางหายไป กล้องยังคงเคลื่อนที่ต่อไปเปิดเผยให้เห็นหวักะโหลก และมีมือที่ยืนเข้าใกล้มากขึ้นจนเหมือนจะยื่นมือออกมาหาผู้ชมที่อยู่นอกจอ ในช่วงท้ายขององก์ที่ 3 ซากศพแห้งเป็นหินปรากฏอีกครั้งโดยมีลักษณะเป็นภาพซ้ำเหมือนครั้งแรก แต่ในครั้งนี้นักกล้องได้เคลื่อนที่ออกไปไกลขึ้นทำให้เห็นว่าแท้ที่จริงแล้วมือของซากศพได้ยื่นออกไปยังองค์พระพุทธรูปทองคำที่วางอยู่ด้านหน้า หันได้นั้นตัดภาพเป็นด้านหลังของชายหนุ่มผมสั้นที่กำลังถือพระพุทธรูปทองคำ ชายหนุ่มผมสั้นแสดงกิริยาเหมือนรู้สึกว่ามีอะไรบางอย่างติดตามเขาอยู่ด้านหลัง เมื่อหันไปดูเขาก็แสดงอาการก้มหน้าเสียใจ



ภาพที่ 17 ฉากซากศพที่แห้งเป็นหิน  
(© Korakot Jairak 22/04/2018)



ภาพที่ 18 ฉากซากศพแห้งเป็นหินในช่วงท้ายขององก์ที่ 3  
(© Korakot Jairak 22/04/2018)

ซากศพที่แห้งเป็นหินเมื่อปรากฏในงานแอนิเมชัน (หรือในงานสร้างสรรค์ชนิดอื่น) โดยปกติจะมีความหมายที่คล้ายคลึงกันคือสัมพันธ์กับความตาย ภูตผี ปีศาจ สิ่งอัปมงคลที่เกี่ยวข้องกับความประหลาดที่ชั่วร้าย การผิดศีลธรรม ซึ่งมักเกิดขึ้นในช่วงเวลามืดหรือตอนกลางคืน เพราะเป็นช่วงเวลาของการชุกซ่อนปิดบังความชั่วร้าย แต่ในผลงานแอนิเมชันเรื่องคนดี ซากศพที่แห้งเป็นหินปรากฏขึ้นในฉากตอนกลางวัน เป็นความชั่วร้าย หรือปีศาจที่ไม่ได้เกี่ยวข้องกับความมืด ทำให้มีความหมายไปในทางตรงข้ามกับการปิดบังชุกซ่อนการกระทำผิด สอดคล้องกับเนื้อหาของเรื่องที่เกี่ยวข้องกับบุคคลที่กระทำผิดศีลธรรม แต่ไม่สำนึกในบาปกรรมคิดว่าตนเองนั้นเป็น “คนดี” ไม่เคยทำอะไรผิด เมื่อไม่ได้ทำผิดจึงไม่มีความจำเป็นต้องปกปิดชุกซ่อนความชั่ว

มือนีที่ยื่นออกมาของซากศพในการปรากฏตัวครั้งแรกเหมือนจะคว่ำตัวหญิงสาวไว้เป็นพวกเดียวกัน (ภาพที่ 17) และมือนีที่ยื่นออกมาในการปรากฏตัวครั้งสุดท้ายเหมือนจะคว่ำองค์พระพุทธรูป (ภาพที่ 18) ในทั้ง 2 ฉาก มือนีที่ยื่นออกมาไม่สามารถคว่ำตัวหญิงสาวและพระพุทธรูปได้ เป็นภาพในเชิงสัญลักษณ์หมายถึงกรรมดี และกรรมชั่วที่ยังมาไม่ถึง หญิงสาวที่เป็นคนไม่ดียังไม่ได้ผลจากการกระทำความชั่วของตนเองจึงทำให้คิดว่าสิ่งที่ตนเองทำเป็นสิ่งที่ถูกต้อง ส่วนชายหนุ่มผมสั้นแม้จะได้ครอบครององค์พระพุทธรูปทองคำที่มีค่าก็หาได้ทำให้จิตใจสูงส่งหรือเข้าถึงหลักธรรม บุคคลทั้ง 2 อยู่ในสถานะเดียวกันคือ เป็นผู้ส่งสัยกรรม ลืมตน มองไม่เห็นความผิดที่ได้กระทำ

ในฉากตอนจบของผลงานแอนิเมชันชายหนุ่มผมสั้น และหญิงสาวได้เผชิญหน้ากัน ชายหนุ่มผมสั้นอยู่ในโลกเดิมของเขาคือโลกจินตนาการ (โลกแอนิเมชัน) แต่หญิงสาวได้หลุดจากโลกปกติเข้ามาในโลกของชายหนุ่ม ซึ่งหากคิดตามตรรกะของเหตุผลจะไม่มีทางที่หญิงสาวสามารถเข้ามาอยู่ในโลกของชายหนุ่ม สภาวะดังกล่าวเป็นการเปรียบเทียบเปรยว่าทุกอย่างอย่างไม่ได้ถูกควบคุมด้วยกฎเกณฑ์ในแง่ของความเป็นเหตุผล ตรรกะความคิดในเชิงเหตุผลสามารถสร้างอันตรายหากเสียการควบคุมด้วยกฎเกณฑ์ของศีลธรรม เหตุผลสามารถกลายเป็นเหตุผลส่วนบุคคลที่ใช้เข้าข้างตนเอง การสร้างฉากตอนจบให้ชายหนุ่มผมสั้น และหญิงสาวมาพบกันให้แง่คิดในเชิงเตือนสติต่อผู้ชมว่าไม่มีใครหลุดพ้นจากผลกรรมไปได้ “กรรมคือสิ่งที่อยู่นอกเหตุ และเหนือผล” ไม่สามารถคำนวณ หรือเข้าใจได้ด้วยตรรกะในทางโลก ตอนจบของผลงานแอนิเมชันไม่สามารถอธิบาย และทำความเข้าใจได้ด้วยเหตุผล แต่การกระทำผิดอย่างชัดเจนของตัวละครทั้ง 2 ได้แสดงว่าตัวละครทั้ง 2 ต่างต้องชดใช้กรรมชั่วที่ตนเองได้ทำไว้



ภาพที่ 19 การพบกันระหว่างชายหนุ่มผมสั้น และหญิงสาวในตอนจบของเรื่อง  
(© Korakot Jairak 22/04/2018)

#### 6.4.2 องค์พระพุทธรูปทองคำ

พระพุทธรูปเป็นตัวแทนในเชิงสัญลักษณ์ของศาสนาพุทธ ในตอนต้นเรื่องระเบิดนิวเคลียร์ได้ทำลายล้างเมืองขนาดใหญ่จนตึกอาคารบ้านเรือนพังทลาย ผู้คนล้มตายเปลี่ยนสภาพกลายเป็นหิน ความรุนแรงของระเบิดได้เปลี่ยนสภาพ หรือสถานะของทุกสรรพสิ่ง มีเพียงองค์พระพุทธรูปทองคำที่อยู่รอดปลอดภัยจากแรงระเบิด (ภาพที่ 20) องค์พระพุทธรูปที่ไม่เสื่อมไปตามกาลเวลาเป็นภาพเชิงสัญลักษณ์แทนความหมายของหลักธรรมคำสั่งสอน ที่เป็นสัจธรรมความจริงเที่ยงแท้

องค์พระพุทธรูปทองคำนอกจากจะเป็นตัวแทนความเที่ยงแท้ของศาสนาแล้ว ยังเป็นสัญลักษณ์แทนสิ่งของมีค่า ซึ่งผู้ไม่มีปัญญาไม่สามารถเข้าใจ หรือใช้ประโยชน์ได้ในเนื้อเรื่องวัตถุมีค่าที่ตัวละครต้องการอยู่ 2 สิ่ง คือ เงินรางวัล และองค์พระพุทธรูปทองคำ หญิงสาวพบของเงินรางวัลชนะเลิศอันดับที่ 1 ตกอยู่คิดว่าตนเองได้รับโชคลาภ เพราะเป็นคนดี ทั้ง ๆ ที่ยังไม่ได้ตรวจสอบว่ายังมีเงินรางวัลอยู่ในซองหรือไม่ ส่วนชายหนุ่มผมสั้นสังหารชายหนุ่มผมยาวเพื่อแย่งชิงองค์พระพุทธรูปทองคำในทันทีที่พบ แม้ว่าเขาไม่รู้ว่าจะใช้ประโยชน์ใด ๆ กับองค์พระได้แต่ถือองค์พระเดินไปมาในโลกที่ไร้ความหมายไร้ผู้คน (ภาพที่ 21)

ความโลภต้องการครอบครองสิ่งมีค่าจึงเป็นกิเลสที่ทำให้จิตเศร้าหมอง ละความเห็นผิดเป็นชอบ เกิดความพอใจเมื่อได้ครอบครองสิ่งที่ตนเองรู้สึกว่ามีค่า หาเหตุที่ต้องครอบครองสิ่งของที่ต้องการ แม้จะไม่เข้าใจว่าจะหาประโยชน์จากสิ่งนั้นอย่างไร



ภาพที่ 20 แรงแรระเบิดทำลายล้างทุกสรรพสิ่ง ยกเว้นองค์พระพุทธรูป  
(© Korakot Jairak 22/04/2018)



ภาพที่ 21 ชายหนุ่มเดินถือองค์พระพุทธรูปทองคำโดยไม่รู้ว่าจะใช้ประโยชน์อะไร  
(© Korakot Jairak 22/04/2018)

## 7. การแสดงผลงานสร้างสรรค์แอนิเมชันในรูปแบบนิทรรศการเดี่ยว

การแสดงผลงานสร้างสรรค์แอนิเมชันในรูปแบบนิทรรศการเดี่ยว จัดขึ้นในระหว่างวันที่ 15 - 30 มิถุนายน 2561 ณ ชั้น 1 หอนิทรรศการศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ การแสดงงานนิทรรศการเดี่ยวในครั้งนี้เป็นการจัดแสดงผลงานแอนิเมชันในรูปแบบ “ศิลปะการจัดวางแอนิเมชัน” นำเสนอผลงานแอนิเมชันเรื่อง “คนดี” (A DECENT MAN) บนจอรับภาพระบบฟูลล์โดม ร่วมกับการแสดงผลงานภาพเขียนที่สร้างขึ้นจากคอมพิวเตอร์



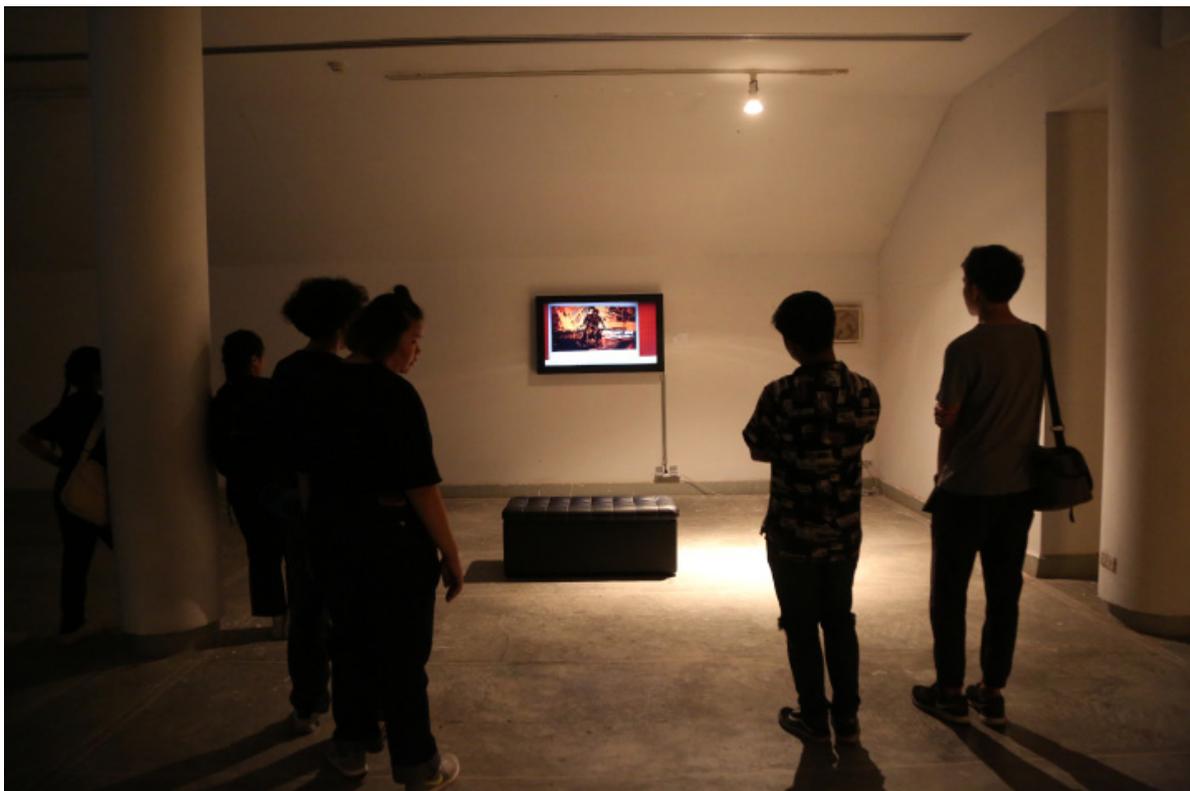
ภาพที่ 22 พิธีเปิดนิทรรศการ “คนดี”  
(© Korakot Jairak 15/06/2018)



ภาพที่ 23 ภาพบรรยากาศภายในฟูลล์โดม  
(© Korakot Jairak 15/06/2018)

## 8. การแสดงผลงานสร้างสรรค์แอนิเมชันในนิทรรศการนานาชาติ

นิทรรศการนานาชาติ “Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University and Tokyo Zokei University Joint Exhibition 2018” (The 2<sup>nd</sup> CMU X TZU) จัดขึ้นระหว่างวันที่ 1 – 14 สิงหาคม 2561 ณ ชั้น 2 หอนิทรรศการศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ การจัดนิทรรศการครั้งนี้เป็นการจัดแสดงผลงานร่วมกับศิลปินไทยและญี่ปุ่นจำนวนกว่า 30 ท่าน เนื่องจากมีพื้นที่จำกัดทำให้ไม่สามารถติดตั้งผลงานภาพเขียนร่วมกับงานแอนิเมชัน การติดตั้งผลงานจึงได้ใช้ทีวีขนาด 50 นิ้ว ฉายภาพผลงานแอนิเมชัน



ภาพที่ 24 ผลงานแอนิเมชัน “คนดี” ในนิทรรศการ The 2<sup>nd</sup> CMU X TZU  
(© Korakot Jairak 1/08/2018)

## 9. สรุปผลการศึกษา

การวิเคราะห์สุนทรียภาพในภาพยนตร์สั้นไทย ประเภทแอนิเมชันประยุกต์แนวคิด ทฤษฎีที่หลากหลายเพื่อสร้างเป็นเครื่องมือในการวิเคราะห์สุนทรียภาพในผลงานแอนิเมชันเรื่องสั้นไทย จำนวน 30 เรื่อง โดยใช้การเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง ( Purposive sampling ) คัดเลือกเฉพาะผลงานแอนิเมชันที่มีคุณภาพดี มีการนำเสนอเนื้อหาที่น่าสนใจ ผู้เขียนได้เริ่มต้นทำการค้นคว้าโดย 1) ศึกษาค้นคว้าข้อมูลทางเอกสาร ทฤษฎีที่นำไปสู่การสร้างเครื่องมือในการวิเคราะห์ผลงานแอนิเมชัน 2) การวิเคราะห์ผลงานแอนิเมชันเรื่องสั้นไทย ข้อค้นพบจากการศึกษาทำให้ผู้เขียนสามารถแตกประเด็นทางความคิด เกิดแนวคิดในการเล่าเรื่องแอนิเมชันที่มีสุนทรียภาพแบบไทย 3) เมื่อสร้างสรรค์ผลงานแอนิเมชันเสร็จแล้วได้นำเสนอผลงานแอนิเมชันในรูปแบบนิทรรศการเดี่ยวและกลุ่ม โดยนิทรรศการเดี่ยวได้นำเสนอผลงานรูปแบบศิลปะการจัดวางแอนิเมชันบนจอรับภาพระบบพูลล์โดม สำหรับผลงานนิทรรศการกลุ่มเป็นการจัดแสดงนิทรรศการกลุ่มความร่วมมือระดับนานาชาติระหว่างคณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ร่วมกับ มหาวิทยาลัย Tokyo Zokei จากประเทศญี่ปุ่น 4) ในการนำเสนอผลงานนิทรรศการระดับนานาชาติ ได้มีการประเมินคุณภาพผลงานจากผู้ทรงคุณวุฒิ 4 ท่าน ผู้ทรงคุณวุฒิคนที่ 1 ให้ระดับคุณภาพของผลงานดี ผู้ทรงคุณวุฒิคนที่ 2 ให้ระดับคุณภาพของผลงานดีมาก ผู้ทรงคุณวุฒิคนที่ 3 ให้ระดับคุณภาพของผลงานดีเยี่ยม และผู้ทรงคุณวุฒิคนที่ 4 ให้ระดับคุณภาพของผลงานดีเยี่ยม

ข้อสรุปของผลการประเมินจากผู้ทรงคุณวุฒิแสดงให้เห็นว่าผลงานแอนิเมชัน “เรื่องคนดี” มีคุณภาพในระดับดีเยี่ยม เป็นผลงานที่มีการเตรียมการเป็นอย่างดี นำเสนอประสบการณ์รับชมแบบใหม่ สร้างโลกจำลองของแอนิเมชันที่ไร้ขอบเขต ผลงานแอนิเมชันได้ตั้งคำถามกับตำแหน่ง ตัวตนของผู้ชมในประเด็นที่เกี่ยวกับศาสนา และศีลธรรม

## References

---

Barsam, R. *Looking at Movies: An Introduction to Film*. New York: Norton & Company, 2007.

Buchan, S. *Animating Film Theory, Animation*. London: Duke University, 2014.

Catmull, E. *Creativity Inc.* New York: Random House, 2014.

Fudet, P. *Kānphatthanā Phāpphayon Kātūn Thai Thāngthō rathat sū khwāmpen sākon*. [The Development of Thai Animation Cartoon Movies to International Standards]. Bangkok: Thammasart University, 2005.

Hick, D. *Introducing Aesthetics and the Philosophy of Art*. New York: Continuum International, 2012.

Khunarak, N. *Kān Wikhrō Læ Wičhān Phāpphayon ‘ĕ Ni Mē Chan*. [Animation Analysis and Critacal]. Khonkhaen: Khonkhaen University, 2008.

Rosing, L. *Pixar with Lacan: The hysteric’s guide to animation*. London: Bloomsbury, 2016.

Somsaman, N. *Ideign Magazine* 130. (August/September 2013), Bangkok: Thammachart, 2013.

Thaweesak, S. *Čhāk Phutsāsanā Hāng Rat Sū Phutsāsanā Thī Pen ‘itsara čhāk Rat*. [The development of Thai animated television movies to be international standards]. Bangkok: Siamparitut, 2017.

Thongbai, N. *Chīk Khōbon ‘ĕnimēchan ‘ĕkkalak Khōng hāi ‘o Miyāsāki nak fan hāng Tawan ‘ōk*. [Tearing on the miscellaneous monuments of the eastern national dreamer Hayao Miyazaki]. Khonkhaen: Khonkhaen University, 2007.

Warburton, N. *A Little History of Philosophy*. Bangkok: Se-Education, 2018.

## ปัจจัยที่ส่งผลต่อความเหมือน - ความต่างของเรือนพักอาศัย ในช่วงสัมปทานป่าไม้ในเมืองลำปางและเมืองแพร่<sup>1</sup>

received 5 DEC 2019 revised 22 FEB 2020 accepted 7 MAY 2020

ณัฐชาติ โกลสินทรานนท์

นักศึกษาระดับปริญญาโทมหาบัณฑิต

สาขาวิชาสถาปัตยกรรมพื้นถิ่น

ภาควิชาสถาปัตยกรรม

คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ดร. เกรียงไกร เกิดศิริ (อาจารย์ที่ปรึกษา)

ผู้ช่วยศาสตราจารย์

ประจำสาขาวิชาสถาปัตยกรรมพื้นถิ่น

ภาควิชาสถาปัตยกรรม

คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

### บทคัดย่อ

บทความนี้มุ่งศึกษาการก่อรูปของสถาปัตยกรรมและศึกษาปัจจัยที่ส่งผลต่อความเหมือน - ความต่างของเรือนพักอาศัยในช่วงสัมปทานป่าไม้ (พ.ศ. 2398 - 2503) เป็นงานวิจัยภาคสนาม โดยมีชุมชนในตำบลเวียงเหนือ อำเภอเมือง จังหวัดลำปาง และชุมชนในตำบลในเวียง อำเภอเมืองแพร่ จังหวัดแพร่ เป็นพื้นที่ศึกษา กลุ่มตัวอย่างในการวิจัยใช้วิธีสุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง โดยการกำหนดคุณลักษณะขึ้นเพื่อเป็นบรรทัดฐานในการคัดเลือกเรือนกรณีศึกษา ประกอบด้วย เรือนกรณีศึกษาในเมืองลำปาง จำนวน 21 หลัง และเรือนกรณีศึกษาในเมืองแพร่ 21 หลัง รวมทั้งหมด 42 หลัง

ผลการวิจัยค้นพบว่า สามารถจำแนกเรือนกรณีศึกษาออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ ประเภทที่ 1 เรือนแบบจารีตในที่นี้ หมายถึง เรือนที่สืบทอดรูปทรงและการจัดวางพื้นที่ใช้สอยมาจากเรือนแบบดั้งเดิมที่พบเห็นในอดีต ส่วนประเภทที่ 2 เรือนรูปแบบอิทธิพลตะวันตก ในที่นี้ หมายถึง เรือนที่มีรูปทรงทางสถาปัตยกรรมจากภายนอกสัมพันธ์กับเรือนแบบตะวันตก และมีการจัดวางพื้นที่ใช้สอยที่หลากหลายนอกจากเรือนแบบดั้งเดิม สามารถจำแนกออกเป็น 3 รูปแบบ ได้แก่ รูปแบบที่ 1 เรือนรูปแบบอิทธิพลตะวันตกของชาวตะวันตก รูปแบบที่ 2 เรือนรูปแบบอิทธิพลตะวันตกฝั่งพื้นเรือนแบบประยุกต์ ประกอบด้วย เรือนของกลุ่มเจ้านายท้องถิ่น และเรือนของกลุ่มคหบดีและข้าราชการ ส่วนรูปแบบที่ 3 เรือนรูปแบบอิทธิพลตะวันตกฝั่งพื้นเรือนแบบจารีต

<sup>1</sup> บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาในหัวข้อสถาปัตยกรรมที่ได้รับอิทธิพลตะวันตกที่สัมพันธ์กับการสัมปทานป่าไม้ในเมืองลำปางและเมืองแพร่หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาสถาปัตยกรรมพื้นถิ่น คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของโครงการทุนวิจัยมหาบัณฑิต สกว. ด้านมนุษยศาสตร์ - สังคมศาสตร์ ประจำปีงบประมาณ 2560 รุ่นที่ 13 ภายใต้การสนับสนุนของสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย สกว.

ส่วนปัจจัยที่ส่งผลต่อความเหมือน - ความต่างของเรือน โดยปัจจัยที่ส่งผลต่อความเหมือนของเรือนกรณีศึกษา ได้แก่ ลักษณะทางภูมิศาสตร์ วัฒนธรรมท้องถิ่น ทักษะคติเกี่ยวกับการใช้ไม้ การวางตัวมวลอาคารสัมพันธ์กับแกนเมือง การปฏิรูปการปกครองของรัฐบาลสยาม และการใช้วัสดุและเทคนิคการก่อสร้างสมัยใหม่ ส่วนลักษณะการดำเนินกิจการป่าไม้ของกลุ่มเจ้านายท้องถิ่นภายหลังการเข้ามาของรัฐบาลสยาม รวมทั้งการเข้ามาของคนต่างถิ่นและชาวต่างชาติเป็นปัจจัยที่ทำให้เกิดความต่างของเรือนกรณีศึกษาระหว่างพื้นที่ทั้งสอง

**คำสำคัญ:** สถาปัตยกรรมอิทธิพลตะวันตก, การสัมปทานป่าไม้, บ้านพักอาศัยไม้

## Factors affecting the similarity - difference of houses In the forest concession period in Lampang and Phrae

**Nuttachat Kosintranont**

Master of education student,  
Department of Arts Program in  
Vernacular Architecture,  
Faculty of Architecture, Silpakorn University

**Kreangkrai Kirdsiri, Ph.D. (advisor)**

Assistant Professor,  
Department of Arts Program in Vernacular,  
Architecture Program,  
Faculty of Architecture, Silpakorn University

### Abstract

This article aims to study the architectural formats of Thai residential houses built during the forest concession period (1855 - 1960), and the factors of their similarity and difference. The research is based on field studies, using the communities within Wiang Nuea subdistrict, Mueang district, Lampang, and Nai Wiang subdistrict, Mueang district, Phrae as the study area. The houses are selected with purposed sampling method, using specific characters as the criteria, which results in 21 houses Lampang, and 21 houses in Phrae. The total is 42 houses.

The result shows that Thai residential houses could be divided into 2 groups namely: traditional architecture, which is the house with an inherited functional planning format from the past, and modern/applied architecture, which is the house with exterior features that are related to or reflect Western influence and has greater variety of planning formats than the traditional architecture group. The group can be categorized into 3 subgroups namely:

1) House owned by foreigners, has apparent Western influence, 2) House owned by local royals/ government officials, has Western influence with an applied planning format and 3) House with Western influence but still remains traditional planning format.

The factors leading to houses' similarity are geological characteristics, local culture, local beliefs and attitudes to wood utilization, relationship between house orientation and city axis, Siamese government reformation, and usage of modern construction material and techniques. In contrast, the factors that lead to the houses' difference are Siamese government's forest concession operation after reformation, and entry of both foreigners and people outside the communities.

**Keywords:** Western influence house, Forest concession, Wooden House

## บทนำ

“สถาปัตยกรรมพื้นถิ่นที่อยู่อาศัย” เป็นผลผลิตทางวัฒนธรรมที่มีพลวัตแปรเปลี่ยนตลอดเวลาโดยมีความสัมพันธ์กับบริบทแวดล้อมในชีวิตประจำวันของผู้คนทั้งทางสังคม วัฒนธรรม เศรษฐกิจ ตลอดจนการเมือง เมื่อกาลเวลาหมุนเวียนเปลี่ยนแปลงไปทำให้รูปแบบของเรือนที่ก่อสร้างในช่วงเวลาต่าง ๆ กลายเป็นหลักฐานเชิงประจักษ์ซึ่งสามารถใช้เป็นเครื่องมือในการศึกษาบริบทที่แวดล้อมที่ส่งผลต่อการก่อรูปทางสถาปัตยกรรมพื้นถิ่นเหล่านั้นได้

สำหรับการศึกษา ผู้วิจัยมุ่งศึกษาเรือนพื้นถิ่นที่อยู่อาศัยที่ก่อสร้างในภาคเหนือของไทยในช่วงระยะเวลาเปลี่ยนผ่านก่อนการเข้าสู่ความเป็นสมัยใหม่ โดยทำการศึกษาเปรียบเทียบ “เรือนที่แสดงออกคุณลักษณะของเรือนแบบจารีต” กับ “เรือนที่แสดงออกถึงอิทธิพลแบบตะวันตก” โดยมีพื้นที่กรณีศึกษา คือ เขตอำเภอเมืองลำปาง และเขตอำเภอเมืองแพร่ เนื่องจากเป็นพื้นที่ศูนย์กลางการสัมปทานไม้ที่สำคัญของภาคเหนือ จึงเปิดโอกาสให้มีการปะสังสรรค์กับผู้คนต่างวัฒนธรรมที่เข้ามาพร้อมกับการสัมปทานป่าไม้ ทั้งนี้ ผู้วิจัยมีสมมติฐานว่าในช่วงสมัยของการสัมปทานป่าไม้นี้เป็นช่วงเวลาสำคัญที่สร้างความเปลี่ยนแปลงให้กับ “ความคิด” และ “รูปแบบทางสถาปัตยกรรม และการใช้สอย” จากเรือนแบบจารีตสู่เรือนแบบใหม่ภายใต้บริบทการสัมปทานป่าไม้

ผลการศึกษานำไปสู่การสร้างความรู้และการเติมเต็มช่องว่างของการศึกษาสถาปัตยกรรมที่ได้รับอิทธิพลตะวันตกและสัมพันธ์กับการสัมปทานป่าไม้ในภาคเหนือของประเทศไทย แม้ว่าการศึกษาที่ผ่านมาเน้นมีการศึกษาที่อาศัยหลักการออกแบบสถาปัตยกรรมโดยตรงอย่างกว้างขวาง ยกตัวอย่างเช่น สำนักศิลปากรที่ 3 พระนครศรีอยุธยา ประสงค์ เอี่ยมอนันต์ และวิวัฒน์ เตมียพันธ์ อย่างไรก็ตาม การศึกษาส่วนใหญ่ใช้ลักษณะทางกายภาพของเรือนเป็นเกณฑ์ในการจำแนกรูปแบบ จึงถูกจัดอยู่ในกลุ่มเรือนแบบตะวันตก กลุ่มสถาปัตยกรรมล้านนาแบบประยุกต์ หรือกลุ่มเรือนที่มีลักษณะผสมผสาน ส่วนการพิจารณาลักษณะทางกายภาพร่วมกับการจัดวางพื้นที่ใช้สอยของเรือน พบว่า ยังมีจำนวนน้อย รวมทั้งยังไม่ปรากฏการอธิบายปัจจัยที่ส่งผลต่อความเหมือน - ความต่างของเรือนรูปแบบต่าง ๆ อย่างชัดเจน ทำให้ไม่สามารถสร้างความเข้าใจเกี่ยวกับเรือนพักอาศัยในช่วงสัมปทานป่าไม้ในพื้นที่ศึกษาได้อย่างลึกซึ้ง

จากการศึกษา ผู้วิจัยจำแนกเรือนกรณีศึกษาเป็น 2 ประเภท ได้แก่ 1 “เรือนแบบจารีต” หมายถึง เรือนที่ยังสืบทอดรูปทรงและการจัดวางพื้นที่ใช้สอยมาจากเรือนแบบดั้งเดิมที่พบเห็นในอดีต และ 2 “เรือนรูปแบบอิทธิพลตะวันตก” หมายถึง เรือนที่มีรูปทรงทางสถาปัตยกรรมจากภายนอกแสดงความสัมพันธ์กับลักษณะทางสถาปัตยกรรมแบบตะวันตก และมีการจัดวางพื้นที่ใช้สอยที่หลากหลายนอกจากเรือนแบบดั้งเดิม ทั้งนี้ จำแนกเป็น 3 รูปแบบ ได้แก่ 2.1 “เรือนรูปแบบอิทธิพลตะวันตกของชาวตะวันตก” 2.2 “เรือนรูปแบบอิทธิพลตะวันตกฝั่งพื้นเรือนแบบประยุกต์” อันประกอบด้วยเรือนของกลุ่มเจ้าชายท้องถิ่น เรือนของกลุ่มคหบดี และเรือนของข้าราชการ และ “เรือนรูปแบบอิทธิพลตะวันตกฝั่งพื้นเรือนแบบจารีต” เพื่อตอบคำถามงานวิจัยที่ว่า เรือนพื้นถิ่นที่อยู่อาศัยที่ปลูกสร้างในช่วงเวลาการสัมปทานป่าไม้ในพื้นที่ศึกษานั้น มีความเหมือนหรือต่างกันอย่างไร นำมาสู่การจำแนกเรือนที่แตกต่างจากการศึกษาที่ผ่านมา

## วัตถุประสงค์ของบทความ

1. เพื่อศึกษาการก่อรูปของเรือนพักอาศัยในช่วงสัมปทานป่าไม้ในเมืองลำปางและเมืองแพร่
2. เพื่อศึกษาปัจจัยที่ส่งผลต่อความเหมือน – ความต่างของเรือนพักอาศัยในช่วงสัมปทานป่าไม้ในเมืองลำปางและเมืองแพร่

## ขอบเขตของบทความ

1. ขอบเขตด้านพื้นที่

ผู้วิจัยกำหนดพื้นที่ศึกษาในตำบลเวียงเหนือ อำเภอเมืองลำปาง จังหวัดลำปาง และตำบลในเวียง อำเภอเมืองแพร่ จังหวัดแพร่ เป็นพื้นที่ศึกษา เนื่องจากมีการเรือนพื้นถิ่นที่อยู่อาศัยที่ก่อสร้างในช่วงเวลาของการสัมปทานป่าไม้มีจำนวนมากเพียงพอต่อการศึกษา

2. ขอบเขตด้านประชากร

ในการกำหนดกลุ่มตัวอย่างในการวิจัยใช้วิธีสุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง โดยการกำหนดคุณลักษณะขึ้น เพื่อเป็นบรรทัดฐานในการคัดเลือกเรือนกรณีศึกษา ประกอบด้วย เรือนกรณีศึกษาในเมืองลำปาง จำนวน 21 หลัง และเรือนกรณีศึกษาในเมืองแพร่ 21 หลัง รวมทั้งหมด 42 หลัง

## วิธีการวิจัยของบทความ

บทความนี้เป็นงานวิจัยที่ใช้เครื่องมือทางประวัติศาสตร์ (Historical research) ที่ผสมกับการงานวิจัยภาคสนาม (Fieldwork research) เพื่อทำความเข้าใจลักษณะทางสถาปัตยกรรมและการใช้สอยภายในอาคาร เนื่องจากวัตถุประสงค์หลักของงานวิจัยนั้น มุ่งศึกษาเรือนที่เกี่ยวข้องกับการสัมปทานป่าไม้ในพื้นที่ศึกษา คือ เมืองลำปาง และเมืองแพร่ ในมิติของผู้อยู่อาศัยและช่างผู้ก่อสร้าง จึงนำมาสู่การคัดสรรเรือนกรณีศึกษาในพื้นที่ทั้งสองแห่ง ประกอบด้วย เรือนกรณีศึกษาในเมืองลำปาง จำนวน 21 หลัง และเรือนกรณีศึกษาในเมืองแพร่ 21 หลัง รวมทั้งหมด 42 หลัง โดยมีขั้นตอนและวิธีการดำเนินการวิจัย ดังนี้

1. การรวบรวมข้อมูล

1.1 ข้อมูลทุติยภูมิจากเอกสารต่าง ๆ เกี่ยวกับพื้นที่ศึกษา ทั้งด้านประวัติศาสตร์ ภูมิศาสตร์ และวัฒนธรรมของกลุ่มคนที่อยู่อาศัย รวมทั้งเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับพื้นที่ศึกษาตลอดจนแนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

1.2 ข้อมูลปฐมภูมิด้วยการสำรวจภาคสนาม ผู้วิจัยลงสำรวจพื้นที่ศึกษา ในช่วงเดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2560 ถึงเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2561 เพื่อเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ และการสำรวจรังวัดเรือนกรณีศึกษา

## 2. การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลในบทความนี้อาศัยหลักการออกแบบสถาปัตยกรรมเป็นพื้นฐาน โดยนำแนวทางสถาปัตยกรรม ซึ่งเป็นการแสดงข้อมูลจากการสำรวจภาคสนามในมิติกายภาพ จากนั้นใช้การวิเคราะห์เชิงเปรียบเทียบ (Comparative Analysis) ระหว่างเรือนกรณีศึกษาในพื้นที่เดียวกันและเรือนกรณีศึกษาระหว่างพื้นที่ทั้งสอง เพื่อนำมาสู่การสรุปความเหมือน – ความต่างของเรือนกรณีศึกษา

### ประวัติศาสตร์โดยสังเขปของพื้นที่ศึกษา

บทความนี้มุ่งศึกษาผลผลิตทางวัฒนธรรมที่สัมพันธ์กับประวัติศาสตร์ช่วงสัมปทานป่าไม้ ในพื้นที่นี้ จึงขอกกล่าวถึงประวัติศาสตร์ของพื้นที่ศึกษาโดยสังเขปและสัมพันธ์กับช่วงเวลาการศึกษาเท่านั้น โดยสามารถจำแนกช่วงเวลาออกเป็น 5 ช่วง ดังนี้

#### 1. ภายหลังสนธิสัญญาเบาว์ริง (พ.ศ. 2398 - 2426)

ช่วงเวลานี้ถือว่าเป็นจุดเริ่มแรกของการเข้ามาของกลุ่มชาวตะวันตกในล้านนา ซึ่งผ่านการค้าไม้และการเผยแพร่ศาสนาคริสต์ กล่าวคือ ภายหลังจากการทำสนธิสัญญาเบาว์ริงระหว่างสยามกับอังกฤษ ความต้องการไม้สักสำหรับต่อเรือของชาวอังกฤษที่เพิ่มมากขึ้น ทำให้กลุ่มบริษัทค้าไม้ชาวตะวันตกเริ่มเดินทางเข้ามาซื้อไม้สักจากกลุ่มพ่อค้าไม้ท้องถิ่นในล้านนา (Chaturawong 2004, 14 – 41)

ในช่วงเวลานี้ แม้ว่าล้านนาอยู่ในฐานะเมืองประเทศราชของสยาม แต่นโยบายทางการเมืองของสยามที่ไม่ยุ่งเกี่ยวกับกิจการภายในของเมืองประเทศราชนั้น ทำให้กลุ่มเจ้านายท้องถิ่นยังเป็นเจ้าของพื้นที่ป่าและเป็นผู้อนุญาตสัมปทานป่าไม้ ทำให้การค้าไม้ระหว่างล้านนากับชาวอังกฤษเป็นไปอย่างอิสระ (Sunthornswat 1978, 154 - 225)

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าในช่วงเวลานี้กลุ่มชาวตะวันตกบางส่วนเข้ามาตั้งถิ่นฐานในพื้นที่ศึกษา แต่ไม่ปรากฏการปลูกสร้างเรือนรูปแบบอิทธิพลตะวันตก โดยรูปแบบของเรือนที่ปรากฏในพื้นที่ศึกษาเป็นเรือนแบบจารีต

#### 2. ภายหลังสัญญาเชียงใหม่ ฉบับที่ 2 หรือ “หนังสือสัญญาในระหว่างกรุงสยามกับอังกฤษว่าด้วยเมืองเชียงใหม่ เมืองลำปาง เมืองลำพูน” (พ.ศ. 2426 - 2443)

ผลกระทบจากการอนุญาตสัมปทานป่าไม้ของกลุ่มเจ้านายท้องถิ่นที่มีลักษณะทับซ้อน ทำให้เกิดปัญหาระหว่างกลุ่มเจ้านายท้องถิ่นกับกลุ่มบริษัทค้าไม้ชาวตะวันตกนำมาสู่การแก้ปัญหาของรัฐบาลสยาม ซึ่งมีการทำสนธิสัญญาเชียงใหม่ (ฉบับที่ 1 และ 2) ทำให้กลุ่มเจ้านายท้องถิ่นถูกลดบทบาทจากการเป็นเจ้าของพื้นที่ป่า และเป็นผู้อนุญาตสัมปทานป่าไม้ (Khrouthongkhieo and Chularatana 2014, 63 - 77)

เป็นที่น่าสังเกตว่า ในช่วงเวลานี้มีกลุ่มชาวตะวันตกและคนในบังคับ ได้แก่ ชาวจีน ชาวไทใหญ่ ชาวกะเหรี่ยง และชาวพม่าเข้ามาตั้งถิ่นฐานในพื้นที่ศึกษาจำนวนมาก จึงปรากฏการปลูกสร้างเรือนรูปแบบอิทธิพลตะวันตกขึ้นในพื้นที่ศึกษา มีลักษณะผังพื้นเรือนแบบประยุกต์ ซึ่งเป็นเรือนของกลุ่มเจ้านายท้องถิ่น ความน่าสนใจ คือ กลุ่มคนเหล่านี้ได้นำเทคโนโลยีสมัยใหม่เข้ามาปรับใช้ในขั้นตอนต่าง ๆ ของการสัมปทานไม้ให้มีประสิทธิภาพมากขึ้น ตลอดจนการใช้เครื่องมือสมัยใหม่ในการปลูกสร้างเรือน ทำให้ไม้ซึ่งเป็นวัสดุหลักในการปลูกสร้างนั้นมีลักษณะแตกต่างจากเดิม กล่าวคือ มีการใช้ไม้ที่มีขนาดมาตรฐานตามระบบอุตสาหกรรมแทนการใช้ไม้ซุงที่ผ่านการตากหรือชุบด้วยเครื่องมืออย่างง่าย

### 3. ภายหลังเหตุการณ์จลาจลในมณฑลพายัพ (พ.ศ. 2443 - 2455)

ผลกระทบจากการเปลี่ยนการปกครองจากรัฐแบบประเทศราชเป็นการปกครองแบบมณฑลเทศาภิบาลของรัฐบาลสยาม ทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงทั้งทางด้านการเมือง เศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรม โดยกลุ่มคนที่ได้รับผลกระทบ ได้แก่ กลุ่มเจ้านายท้องถิ่นซึ่งถูกลดบทบาทจากอำนาจทางการเมืองและเศรษฐกิจ และกลุ่มพ่อค้าชาวไทใหญ่ซึ่งถูกลดบทบาททางเศรษฐกิจ ความเปลี่ยนแปลงดังกล่าวนำมาสู่เหตุการณ์ความไม่สงบในพื้นที่ (Khrouthongkhieo and Chularatana 2014, 63 - 77)

เป็นที่น่าสังเกตว่า ในช่วงเวลานี้ปรากฏการปลูกสร้างเรือนรูปแบบอิทธิพลตะวันตกผังพื้นเรือนแบบประยุกต์ โดยเป็นของกลุ่มคหบดีและข้าราชการต่างถิ่น ความน่าสนใจ คือ ภายหลังจากปฏิรูปคณะสงฆ์ (พ.ศ. 2466) เพื่อให้มีแบบแผนเดียวกันและรวมศูนย์อำนาจขึ้นกับมหาเถรสมาคม (Khrouthongkhieo and Chularatana 2014, 63 - 77) ส่งผลให้คติความเชื่อบางประการถูกกลืนกลายไป เห็นได้จากองค์ประกอบทางความเชื่อภายในเรือนเปลี่ยนแปลงไปด้วย

### 4. ภายหลังการสร้างเส้นทางรถไฟสายเหนือมาถึงสถานีเด่นชัย (พ.ศ. 2455 - 2475)

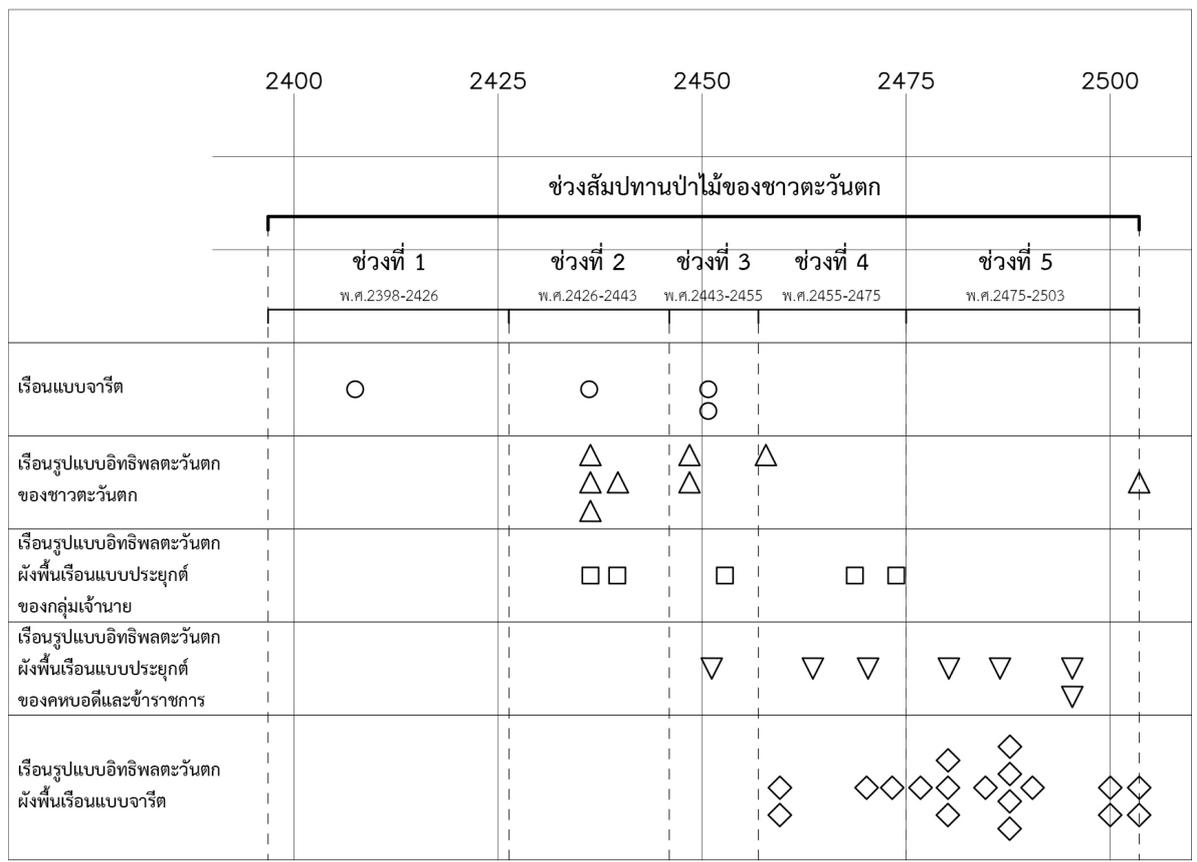
เมื่อสยามสร้างเส้นทางรถไฟสายเหนือมาถึงเมืองสำคัญในมณฑลพายัพ ทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงหลายประการ ได้แก่ การขนส่งสินค้าทางรถไฟเข้ามาแทนที่การขนส่งสินค้าทางเรือ การเข้ามาตั้งถิ่นฐานของคนต่างถิ่น โดยเฉพาะกลุ่มพ่อค้าชาวจีน ซึ่งเข้ามาตั้งถิ่นฐานในพื้นที่ ทำให้เกิดเป็นย่านชุมชนการค้า (Ongsakul 2014, 526 - 531)

เป็นที่น่าสังเกตว่า ในช่วงเวลานี้ยังคงปรากฏการปลูกสร้างเรือนรูปแบบอิทธิพลตะวันตกขึ้นในพื้นที่ศึกษา โดยมีเรือนรูปแบบอิทธิพลตะวันตกผังพื้นเรือนแบบจารีตปรากฏขึ้นในพื้นที่ศึกษา ความน่าสนใจ คือ การปลูกสร้างเรือนมีความหนาแน่นมากกว่าช่วงที่ผ่านมา เนื่องจากความสะดวกในการคมนาคมขนส่ง จึงเป็นแรงขับเคลื่อนให้การอพยพโยกย้ายกระทำได้ง่ายขึ้น เห็นได้จากจำนวนประชากรในมณฑลพายัพเพิ่มขึ้นในระยะเวลาสั้น ๆ (Ongsakul 2014, 526 - 531) นอกจากนี้ ภายหลังจากก่อตั้งบริษัทปูนซีเมนต์ไทย จำกัด (พ.ศ. 2456) เพื่อทดแทนการนำวัสดุซีเมนต์จากต่างประเทศ (Poonthachak 1987, 85 - 128)

ทำให้วัสดุที่ใช้ก่อสร้างเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม เห็นได้จากการนำวัสดุสมัยใหม่ ได้แก่ กระเบื้องซีเมนต์ เสาคอนกรีตเสริมเหล็ก มาใช้ร่วมกับวัสดุธรรมชาติในท้องถิ่น ได้แก่ กระเบื้องซีเมนต์ เสาคอนกรีตเสริมเหล็ก มาใช้ร่วมกับวัสดุธรรมชาติในท้องถิ่น

### 5. ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง (พ.ศ. 2475 - 2503)

ช่วงเวลานี้ถือว่าเป็นจุดสิ้นสุดการสัมปทานป่าไม้ของชาวตะวันตก เนื่องจากรัฐบาลมอบอำนาจให้รัฐวิสาหกิจ รับสัมปทานป่าไม้เพียงผู้เดียว (Ongsakul 2015, 36 - 50) เป็นที่น่าสังเกตว่า ในเวลานี้เรื้อนรูปแบบอิทธิพลตะวันตกฝั่งพื้นเรื้อนแบบจารีต ซึ่งเป็นของกลุ่มชาวบ้านที่ไม่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการสัมปทานป่าไม้นั้น มีความหนาแน่นมากกว่าช่วงที่ผ่านมา เนื่องจากการดำเนินงานที่ไม่มีเสถียรภาพของรัฐบาล โดยเฉพาะการขาดแคลน กำลังคนที่ควบคุมดูแล จึงเกิดการลักลอบตัดซีกลากไม้ ทำให้ชาวบ้านสามารถนำไม้ออกมาขายและใช้ปลูกสร้าง เรื้อนเป็นจำนวนมาก (Ongsakul 2015, 36 - 50)



ภาพที่ 1 แสดงความสัมพันธ์ระหว่างประวัติศาสตร์โดยสังเขปของพื้นที่ศึกษาเกี่ยวกับการก่อรูปของเรื้อนพักอาศัย ในช่วงสัมปทานป่าไม้ในเมืองลำปางและเมืองแพร่ (© Nuttachat Kosintranont 24/11/2019)

## ผลการศึกษา

จากการศึกษารูปแบบของเรือนพักอาศัยในช่วงสัมปทานป่าไม้ในพื้นที่ศึกษา จำนวน 42 หลัง โดยใช้เกณฑ์ในการจำแนกเรือนแต่ละรูปแบบผ่านสาระในการศึกษา ดังนี้ (1) ประวัติความเป็นมาของเรือน (2) ความสัมพันธ์ของการวางเรือนในชุมชน (3) รูปทรง (4) การจัดวางพื้นที่ใช้สอยภายในเรือน (5) ส่วนประกอบของเรือน (6) โครงสร้างของเรือน และ (7) คติความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับเรือน สามารถจำแนกเรือนออกเป็น 2 รูปแบบ ได้แก่ (1) เรือนแบบจารีต และ (2) เรือนรูปแบบอิทธิพลตะวันตก โดยมีรายละเอียดดังนี้

### 1. เรือนพักอาศัยในช่วงสัมปทานป่าไม้ในเมืองลำปางและเมืองแพร่

สามารถอธิบายรายละเอียดได้ดังนี้

#### 1.1 เรือนแบบจารีต

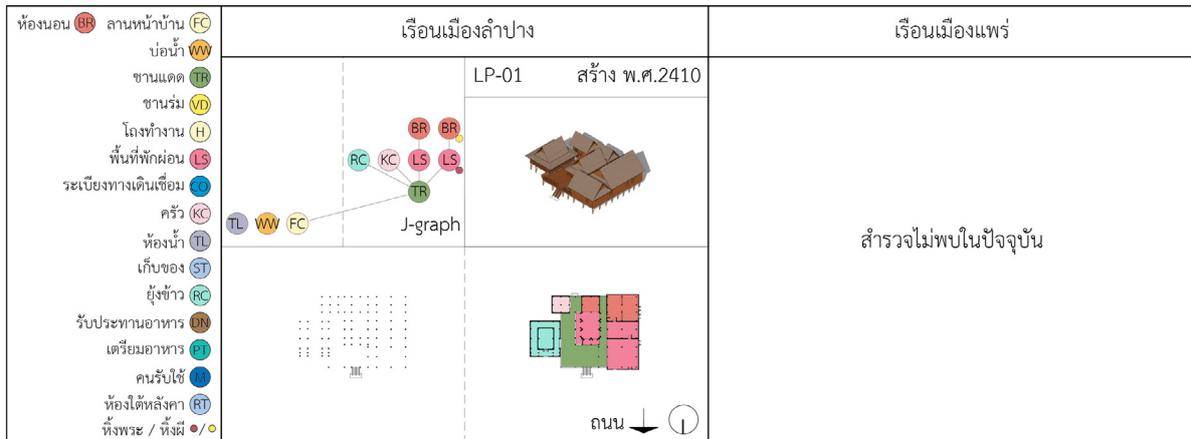
ในที่นี้ หมายถึง เรือนที่สืบทอดรูปทรงและการจัดวางพื้นที่ใช้สอยมาจากเรือนแบบดั้งเดิมที่พบเห็นในอดีต ซึ่งพบในเมืองลำปาง จำนวน 4 หลัง เป็นของกลุ่มเจ้านายท้องถิ่น และคหบดีชาวพม่าที่ทำกิจการป่าไม้ ส่วนในเมืองแพร่ไม่พบเรือนรูปแบบนี้เหลืออยู่ ธีรวิฑูรย์ กล่อมแล้ว (Klomlaew 2009, 61 - 67) อธิบายเรือนรูปแบบนี้ของเมืองแพร่ว่ามืองค์ประกอบเช่นเดียวกับเรือนแบบจารีตที่ลำปาง ที่ต่างกันคือ เรือนเมืองแพร่จะมีซุ้มบันไดทางเข้าบ้านที่เป็นเอกลักษณ์ เรือนส่วนใหญ่สร้างในช่วง พ.ศ. 2398 – 2455 การวางเรือนจะวางขวางตะวัน โดยการหันหน้าเรือนไปทางเหนือ - ใต้ และวางชั่ตามแนวตะวันออก - ตะวันตก ตามคติความเชื่อเรื่องทิศมงคลของชาวล้านนา ซึ่งสัมพันธ์กับการวางผังเมืองที่วางด้านสกัดหรือด้านกว้างไว้ทางทิศเหนือและใต้ รูปทรงเป็นเรือนยกสูงจากระดับพื้นดินประมาณ 2.00 เมตร ใช้หลังคาทรงจั่วมุงด้วยกระเบื้องดินขอ มีความลาดชันประมาณ 40 องศา ส่วนการจัดวางพื้นที่ใช้สอย สามารถจำแนกพื้นที่ออกเป็น 4 ส่วน ได้แก่

1. **ชานแดด** (ไม่มีหลังคาคลุม) ทำหน้าที่เชื่อมพื้นที่ส่วนต่าง ๆ ภายในเรือนเข้าด้วยกัน บริเวณด้านข้างเป็นที่ตั้งของ “ฮ้านน้ำ” สำหรับวางหม้อน้ำต้มพร้อมทั้งกระบวย ส่วนใหญ่ยกสูงจากระดับพื้นชานประมาณ 0.80 – 1.00 เมตร

2. **เต็น** เป็นพื้นที่กึ่งเปิดโล่ง ยกระดับสูงกว่าชานประมาณ 0.10 – 0.20 เมตร ใช้เป็นพื้นที่เอนกประสงค์ผนังด้านทิศตะวันออกไว้ตั้งหิ้งพระสำหรับบูชา

3. **เรือนนอน** เป็นพื้นที่ปิดล้อม ถือว่าเป็นพื้นที่ส่วนตัวของสมาชิกในครอบครัวเท่านั้น ภายในมีการแบ่งพื้นที่ใช้สอย โดยใช้ “ไม้แป้นต่อง” ออกเป็นพื้นที่นอนและพื้นที่เก็บของ ห้องนอนเจ้าของเรือนจะอยู่ทางทิศตะวันออกของตัวเรือนและหันหัวนอนไปทางทิศตะวันออก เพราะถือเป็นทิศมงคล และเสาเอกจะตั้งอยู่ภายในห้องนอนบริเวณหัวนอนเจ้าของเรือน

4. **เรือนครัว (เรือนไฟ)** ตั้งอยู่ทางทิศตะวันตก มักวางขนานกับเรือนนอน บริเวณเหนือแม่เตาไฟมีการนำไม้เนื้อแข็งยึดติดกับซื่อและแปหัวเสาของเรือน ใช้เป็นพื้นที่เก็บของ เรียกว่า “ควั่น”



ภาพที่ 2 แสดงเรือนแบบจารีตที่พบในเมืองลำปาง (source: Kosintranont 2019, 49)

## 1.2 เรือนรูปแบบอิทธิพลตะวันตก

ในที่นี้ หมายถึง เรือนที่มีรูปทรงทางสถาปัตยกรรมจากภายนอก สัมพันธ์กับเรือนแบบตะวันตก และมีการจัดวางพื้นที่ใช้สอยที่หลากหลายกว่าเรือนแบบดั้งเดิม สามารถจำแนกออกเป็น 3 รูปแบบ ดังนี้

### 1.2.1 เรือนรูปแบบอิทธิพลตะวันตกของชาวตะวันตก

เป็นเรือนที่ชาวตะวันตกนำเรือนแบบบังกะโลที่พัฒนารูปแบบมาจากเรือนของชาวพื้นเมืองในแคว้นเบงกอลของอินเดียในศตวรรษที่ 17 มาปรับใช้ให้สอดคล้องกับวิถีชีวิตของชาวตะวันตกและเหมาะสมกับสภาพอากาศในเขตร้อน โดยชาวตะวันตกจะนำเรือนแบบบังกะโลมาปลูกสร้างในอาณานิคมของตนเอง โดยมีการปรับรายละเอียดบางประการเพื่อให้เหมาะสมกับวัสดุก่อสร้างในแต่ละท้องถิ่น (Chungsiriarak 2010, 34 - 35) พบในเมืองลำปาง จำนวน 4 หลัง และเมืองแพร่ จำนวน 4 หลัง เรือนรูปแบบนี้เป็นของกลุ่มชาวตะวันตกและคนในบังคับ ซึ่งเข้ามาทำกิจการป่าไม้ ส่วนใหญ่สร้างในช่วง พ.ศ. 2428 - 2455 สามารถอธิบายลักษณะร่วมของรูปทรงและการจัดวางการใช้สอยภายในเรือนที่พบในพื้นที่ศึกษา ดังนี้ การวางเรือนให้ความสำคัญกับเส้นทางสัญจรทั้งทางแม่น้ำและถนน มากกว่าความสัมพันธ์กับแกนเมืองเดิม เป็นเรือนชั้นเดียวยกใต้ถุน และเรือน 2 ชั้น สร้างติดพื้น ใช้หลังคาทรงปั้นหยารูปหรือหลังคาทรงจั่ว คลุมพื้นที่อยู่อาศัยทั้งหมด บางหลังสร้างด้วยโครงสร้างหลังคาแบบโครงถัก (Trussed Roof) ทำให้หลังคามีช่วงพาดกว้างทำให้สามารถขึ้นไปใช้งานห้องใต้หลังคาได้ มุงด้วยไม้แป้นเกล็ดหรือกระเบื้องซีเมนต์ มีความลาดชันประมาณ 30 - 40 องศา หากเป็นเรือนของบริษัททำไม้ จะทำหลังคามุขกลางบริเวณด้านหน้า ส่วนเรือนของกลุ่มมิชชันนารีไม่ทำหลังคามุขกลางด้านหน้า ส่วนการจัดวางพื้นที่ใช้สอย สามารถจำแนกพื้นที่ออกเป็น 4 ส่วน ได้แก่

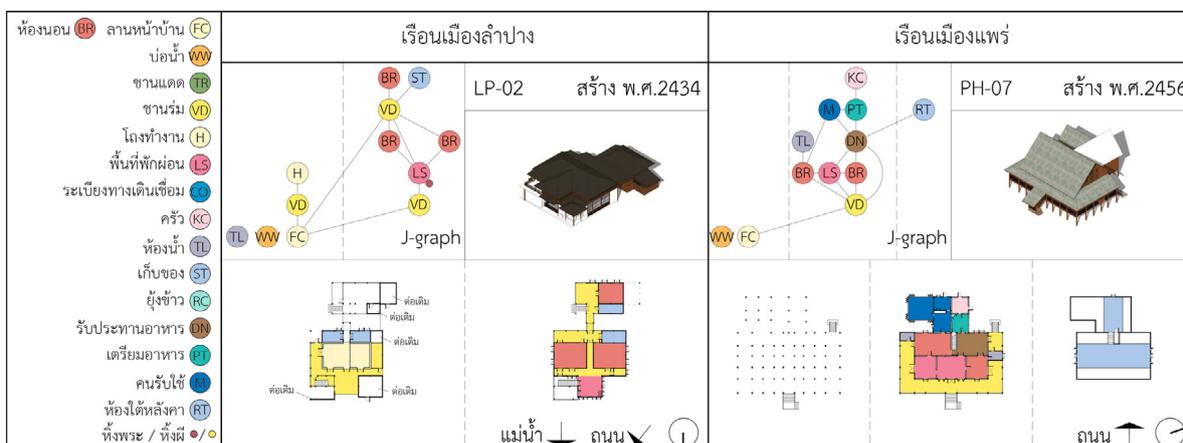
1. **ชั้นล่าง** ใช้ผนังอิฐก่อรับน้ำหนักหรือโครงสร้างไม้ ใช้เป็นพื้นที่สำนักงานหรือห้องรับประทานอาหาร มีพื้นที่กิจกรรมแตกต่างจากเรือนแบบจารีตที่มีคติความเชื่อในเรื่องการถือหัวจึงไม่มีการใช้งานพื้นที่ชั้นล่าง

2. **ส่วนพักอาศัย** ใช้โครงสร้างไม้ มีระดับฝ้าเพดานประมาณ 3.00 – 4.00 เมตร ประกอบด้วยห้องโถงอเนกประสงค์สำหรับรับแขกหรือนั่งเล่น ห้องนอน และห้องทานอาหาร เชื่อมถึงกันด้วยเฉลียงรอบตัวเรือน มีการจัดวางแบบได้ 3 รูปแบบ ได้แก่ ผนังรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ผนังแบบสมมาตรซ้าย – ขวา และผนังแบบมีห้องโถงอเนกประสงค์ตั้งอยู่กลางเรือน

3. **เฉลียง** มีพื้นที่ระดับเดียวกับพื้นส่วนพักอาศัย เป็นพื้นที่สัญจรและนั่งเล่นรอบอาคาร มีทั้งเฉลียงแบบเปิดโล่งและแบบกั้นฝา ทำหน้าที่ช่วยกันความร้อนและความชื้นไม่ให้ถูกผนังส่วนพักอาศัยโดยตรง

4. **ส่วนบริการ** ประกอบด้วย ห้องครัวและห้องเตรียมอาหาร อยู่บริเวณด้านหลังส่วนพักอาศัยสัมพันธ์กับห้องทานอาหาร ห้องมีลักษณะกึ่งเปิดโล่งเพื่อช่วยระบายอากาศ

ทั้งนี้ เรือนกรณีศึกษาที่พบในเมืองแพร่ นั้น มีเฉลียงที่กว้างกว่าเรือนในเมืองลำปาง และสามารถเชื่อมต่อเข้าสู่ห้องต่าง ๆ ได้โดยตรง (เรือน PH – 05) รวมทั้งการใช้โครงสร้างหลังคาแบบโครงถักไม้ ทำให้สามารถปรับใช้พื้นที่ใต้โครงสร้างหลังคาเป็นพื้นที่เก็บของ (เรือน PH – 05, 07) ถือว่าเป็นลักษณะเฉพาะ ทำให้มีความแตกต่างจากเรือนกรณีศึกษาที่พบในเมืองลำปาง



ภาพที่ 3 แสดงเรือนรูปแบบอิทธิพลตะวันตกของชาวตะวันตกที่พบในพื้นที่ศึกษา

(source: Kosintranont 2019, 50)

## 1.2.2 เรือนรูปแบบอิทธิพลตะวันตกฝั่งพื้นเรือนแบบประยุกต์ สามารถจำแนกออกเป็น 2 รูปแบบ ดังนี้

### 1.2.2.1 เรือนของกลุ่มเจ้านายท้องถิ่น

เป็นเรือนที่เกิดขึ้นเนื่องจากกลุ่มเจ้านายท้องถิ่นมีความใกล้ชิดกับเจ้านายทางสยามมากขึ้น จึงเริ่มปลูกสร้างเรือนรูปแบบอิทธิพลตะวันตก เป็นการผสมผสานระหว่างเรือนรูปแบบอิทธิพลตะวันตกของชาวตะวันตกกับเรือนแบบจารีต พบในเมืองแพร่ จำนวน 5 หลัง ส่วนเมืองลำปางในอดีตเคยมีเรือนรูปแบบนี้ แต่ปัจจุบันได้มีการรื้อถอนออกไปแล้ว เรือนรูปแบบนี้เป็นของกลุ่มเจ้านายท้องถิ่น เมืองลำปางไม่พบเรือนรูปแบบนี้เหลืออยู่มีหลักฐานเป็นภาพถ่ายและองค์ประกอบบางส่วนที่ถูกเก็บไว้ของคุ้มหลวงลำปาง แสดงให้เห็นว่าเป็นสถาปัตยกรรมแบบประยุกต์เป็นอาคารแบบตึก 2 ชั้น แยกอาคาร 2 หลัง เรือนประธานและเรือนครัวเชื่อมถึงกัน ด้านพื้นที่ชานคกรูปแบบพื้นที่ใช้สอยแบบเรือนจารีตผสมผสานกับเรือนแบบอิทธิพลตะวันตก มีลวดลายประดับแบบขนมปังขิง เรือนส่วนใหญ่สร้างในช่วง พ.ศ. 2428 – 2474 การหันหน้าเรือนสัมพันธ์กับทิศเหนือ - ใต้ ตามคติความเชื่อเรื่องทิศมงคลของชาวล้านนา เป็นเรือน 2 ชั้น มีการใช้หลังคาที่หลากหลาย ได้แก่ หลังคาทรงปั้นหยากงั่วเพื่อคลุมพื้นที่อยู่อาศัยทั้งหมด หลังคาทรงจั่วเพื่อคลุมมุขกลาง ซึ่งหลังคาทั้งสองรูปแบบมุงด้วยแป้นเกล็ดไม้หรือกระเบื้องซีเมนต์ว่าว มีความลาดชันประมาณ 40 - 45 องศา และใช้หลังคาทรงจั่วเพื่อคลุมส่วนบริการ โดยมุงด้วยกระเบื้องดินขอหรือแป้นเกล็ดไม้ มีความลาดชันประมาณ 30 - 35 องศา บางหลังใช้หลังคาโค้งที่มุงด้วยแป้นเกล็ดไม้ เพื่อทำหลังคาซุ้มหน้าต่าง

การจัดวางพื้นที่ใช้สอย สามารถจำแนกพื้นที่ออกเป็น 5 ส่วน ได้แก่

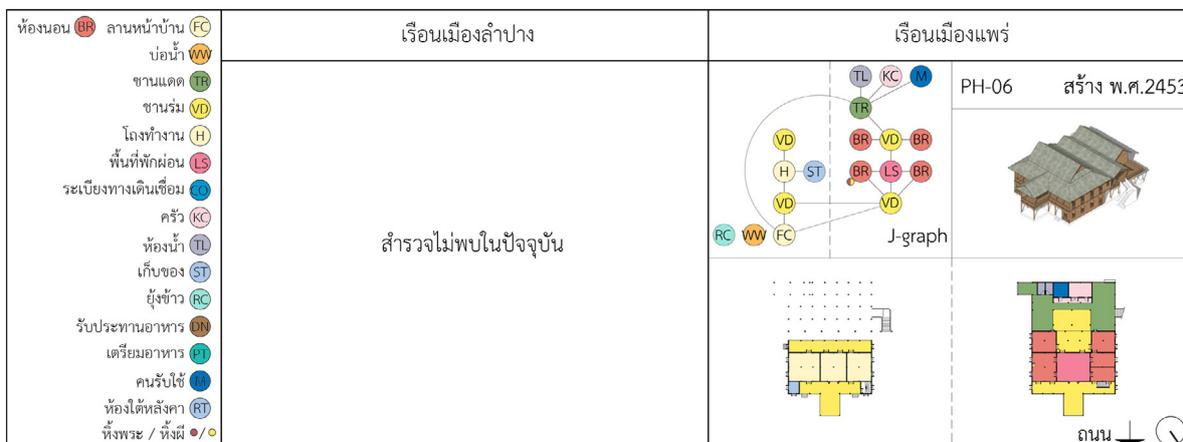
1. **ชั้นล่าง** ใช้ผนังอิฐก่อและผนังไม้ มักใช้เป็นพื้นที่ส่วนสำนักงานและใช้เป็นที่พักของคนงานทำไม้

2. **ส่วนพักอาศัย** ใช้โครงสร้างไม้ ประกอบด้วย บริเวณมุขกลาง มีห้องโถงเฉลียงตั้งอยู่ด้านหน้ากว้างประมาณ 2.40 เมตร ใช้สำหรับพักผ่อนและต้อนรับแขก มีบันไดทางขึ้นซึ่งทอดจากด้านนอกเรือนมาสู่บริเวณนี้ ซึ่งบันไดจะยังนิยมทำอยู่ภายนอกเรือนแสดงให้เห็นถึงความเชื่อในเรื่องการถือหัวยังคงอยู่ ถัดมาเป็นห้องโถงอเนกประสงค์ ซึ่งมีระดับฝ้าเพดานประมาณ 3.60 – 6.00 เมตร หนาข้างด้วยห้องนอนซ้าย - ขวาแบบสมมาตร มีความเชื่อเรื่องการหันหัวนอนไปทางทิศตะวันออก ทำให้ห้องนอนของเจ้าของเรือนมักอยู่ทางทิศตะวันออกของตัวเรือน เสาเอกจะอยู่บริเวณเหนือหัวนอนของเจ้าของเรือน และตั้งหิ้งผีครู หิ้งพระสำหรับบูชาทางผนังด้านทิศตะวันออก

3. **เต็น** มีระดับเดียวกับส่วนพักอาศัย ใช้เป็นพื้นที่อเนกประสงค์

4. **ชาน** ลดระดับต่ำกว่าเต็นประมาณ 0.10 – 0.20 เมตร บริเวณด้านข้างเป็นที่ตั้งของบันไดทางขึ้นและฮ้านน้ำ เป็นพื้นที่กว้างเชื่อมระหว่างส่วนพักอาศัยและส่วนบริการ และมีบันไดสำหรับเชื่อมไปยังลานดินหลังบ้านเสมอ

5. **ส่วนบริการ** ประกอบด้วย ห้องครัว ห้องเตรียมอาหาร ห้องน้ำ และห้องพักของคนรับใช้



ภาพที่ 4 แสดงเรือนรูปแบบอิทธิพลตะวันตกผังพื้นเรือนแบบประยุกต์ของกลุ่มเจ้านายท้องถิ่นที่พบในพื้นที่ศึกษา  
(source: Kosintranont 2019, 51)

### 1.2.2.2 เรือนของกลุ่มคหบดีและข้าราชการ

ภายหลังปฏิรูปการปกครองเกิดความเปลี่ยนแปลงในมณฑลพายัพในหลาย ๆ ด้าน โดยเฉพาะด้านการเมือง ด้านการศึกษา และด้านการศึกษา ส่งผลให้เกิดการอพยพคนจากภาคกลางขึ้นมาทางภาคเหนือ กลุ่มพ่อค้า ข้าราชการ รวมถึงการเกิดขึ้นของชนชั้นกลางที่มีอาชีพรับราชการ เป็นเรือนที่มีลักษณะผสมผสาน นำพื้นที่ใช้แบบเรือนชาวตะวันตกมาประยุกต์กับเรือนแบบจารีต รวมถึงเทคโนโลยีการก่อสร้างและวัสดุสมัยใหม่ส่งผลให้ผังพื้นเรือนรูปแบบนี้มีความอิสระกว่าเรือนแบบจารีต พบในเมืองลำปาง จำนวน 2 หลัง และเมืองแพร่ จำนวน 5 หลังเป็นเรือนของกลุ่มคหบดีและข้าราชการจากถิ่นที่อื่น รวมถึงชาวบ้านที่ได้รับการศึกษาจากในกรุงเทพฯ หรือต่างประเทศ ส่วนใหญ่สร้างในช่วง พ.ศ. 2443 – 2503 โดยเรือนกรณีศึกษาที่พบในพื้นที่ศึกษามีลักษณะร่วมกล่าวคือ การวางเรือนรูปแบบนี้ให้ความสำคัญกับการหันหน้าเรือนออกสู่เส้นทางสัญจรทั้งทางบกและทางน้ำเป็นหลัก มีทั้งเรือนยกใต้ถุน และเรือน 2 ชั้น ใช้หลังคาที่มีรูปทรงหลากหลายเพื่อคลุมพื้นที่อยู่อาศัยทั้งหมด ได้แก่ หลังคาทรงปั้นหย่า หลังคาทรงจั่ว หลังคาทรงปั้นหย่ายกจั่ว มีความลาดชัน 25 - 30 องศา มุงด้วยกระเบื้องดินขอแป้นเกล็ดไม้ และกระเบื้องซีเมนต์ว่า ส่วนการจัดวางพื้นที่ใช้สอย สามารถจำแนกพื้นที่ออกเป็น 5 ส่วน ได้แก่

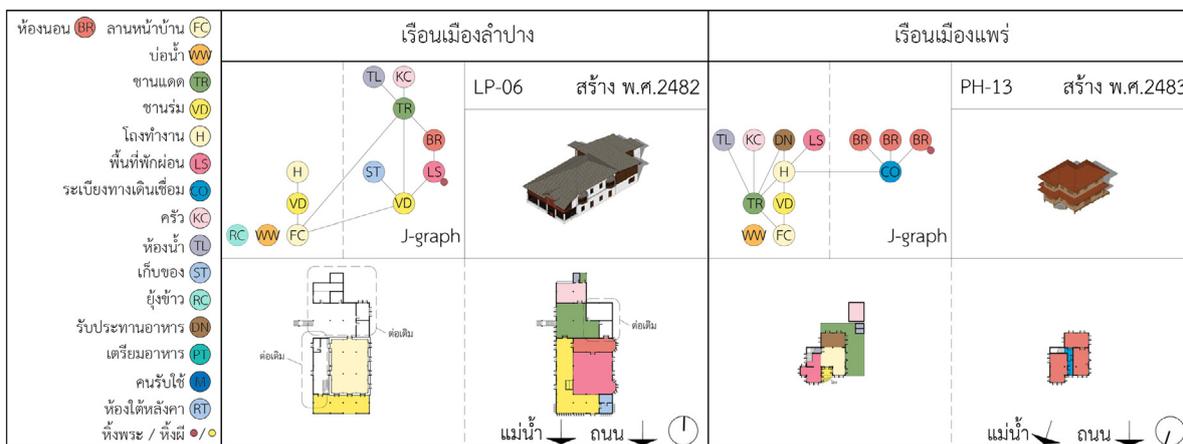
1. **ชั้นล่าง** มีทั้งใต้ถุนโถงและการต่อเติมใต้ถุนโดยใช้ผนังอิฐก่อรับน้ำหนักและโครงสร้างไม้ ใช้เป็นพื้นที่เอนกประสงค์ บางหลังใช้เป็นพื้นที่สำนักงาน
2. **ส่วนพักอาศัย** ใช้โครงสร้างไม้ มีระดับฝ้าเพดานประมาณ 2.00 – 3.50 เมตร การจัดวางพื้นที่ใช้สอย มี 2 รูปแบบ รูปแบบที่ 1 เรือนที่มีการแยกเรือนส่วนพักอาศัยออกจากเรือนครัว และเชื่อมพื้นที่ทั้งสองด้วยชาน และรูปแบบที่ 2 เรือนที่มีการนำพื้นที่ใช้สอยแบบอิทธิพลตะวันตกมาปรับใช้ได้แก่ เถลิง ห้องนั่งเล่น ห้องทำงาน ห้องรับประทานอาหาร และห้องใต้หลังคา

3. **เต็น** มีระดับเดียวกับส่วนพักอาศัย ใช้เป็นพื้นที่อเนกประสงค์ นั่งเล่น รวมถึงเลี้ยงพระ

4. **ชาน** ลดระดับต่ำกว่าเต็นประมาณ 0.10 – 0.20 เมตร พื้นที่เชื่อมส่วนพักอาศัยกับเรือนครัว ไม่มีหลังคาคลุม ปัจจุบันมักต่อเติมหลังคาคลุมพื้นที่ชานเกือบทุกหลัง บริเวณด้านข้างมีบันไดทางขึ้นและมีฮ้านน้ำ

5. **ส่วนบริการ** มักนิยมสร้างแยกออกมาจากเรือนพักอาศัย มีทั้งเรือนครัวแบบยกใต้ถุนและเรือนครัวที่สร้างติดพื้นดิน

เรือนรูปแบบนี้มีการวางหิ้งบูชา เช่นเดียวกับเรือนแบบจาริต แต่มีการวางชิดไปทางผนังด้านตะวันตก เพื่อให้พระพุทธรูปหันออกทางทิศตะวันออก ซึ่งไม่สอดคล้องกับความเชื่อแบบเรือนจาริตที่ให้ความสำคัญกับผนังด้านทิศตะวันออก



ภาพที่ 5 แสดงเรือนรูปแบบอิทธิพลตะวันตกฝั่งพื้นเรือนแบบประยุกต์ของกลุ่มคหบดีและข้าราชการที่พบในพื้นที่ศึกษา (source: Kosintranont 2019, 52)

### 1.2.3 เรือนรูปแบบอิทธิพลตะวันตกฝั่งพื้นเรือนแบบจาริต

ภายหลังการเข้ามาทำกิจการป่าไม้ของชาติตะวันตก ทำให้เกิดกลุ่มคหบดีและชาวบ้านที่ทำกิจการป่าไม้ คนกลุ่มนี้สามารถเข้าถึงวัตถุดิบ เครื่องมือ และช่างก่อสร้าง ทำให้เกิดเรือนแบบจาริตที่นำองค์ประกอบบางประการในเรือนของชาวตะวันตกมาประยุกต์ใช้ ลักษณะผังพื้นที่ใช้สอยเป็นแบบเรือนจาริตแต่ปรากฏมีพื้นที่เฉลียง ห้องโถงมุขแบบหลายเหลี่ยม การใช้หลังคาผืนใหญ่ผืนเดียวคลุมส่วนพักอาศัยทั้งหมด เป็นต้น พบในเมืองลำปาง จำนวน 11 หลัง และเมืองแพร่ จำนวน 7 หลัง เป็นเรือนของกลุ่มคหบดีและชาวบ้านที่ทำกิจการป่าไม้ รวมถึงชาวบ้านที่ไม่ได้ทำกิจการป่าไม้โดยตรง แต่ใช้ช่างที่มีโอกาสสร้างเรือนของกลุ่มบริษัททำไม้ของชาวตะวันตก และกลุ่มเจ้านายท้องถิ่น เรือนส่วนใหญ่สร้างขึ้นในช่วง พ.ศ. 2443 – 2503 สามารถอธิบายลักษณะร่วมของรูปทรงและการจัดวางการใช้สอยภายในเรือนที่พบในพื้นที่ศึกษา กล่าวคือ ทิศทางการวางเรือนยังคงความเชื่อแบบเรือนจาริตให้ความสำคัญกับทิศแกนเหนือ - ใต้ มีทั้งเรือนยกใต้ถุนและเรือน 2 ชั้น ใช้หลังคาที่มีรูปทรงหลากหลาย เพื่อคลุมพื้นที่อยู่อาศัยทั้งหมด ได้แก่ หลังคาทรงหลายเหลี่ยม หลังคาทรงจั่วแบบปาดมุม ส่วนหลังคามุขกลางและหลังคาเรือนครัว ใช้หลังคาทรงจั่ว หลังคาส่วนใหญ่มีความลาดชัน 25 - 30 องศา มุงด้วยกระเบื้องดินขอแป้นเกล็ดไม้ และกระเบื้องซีเมนต์ว่าว ส่วนการจัดวางพื้นที่ใช้สอย สามารถจำแนกพื้นที่ออกเป็น 5 ส่วน ได้แก่

1. **ชั้นล่าง** มีทั้งใต้ถุนโถงและการต่อเติมใต้ถุนโดยใช้ผนังอิฐก่อและโครงสร้างไม้ ใช้เป็นพื้นที่อเนกประสงค์

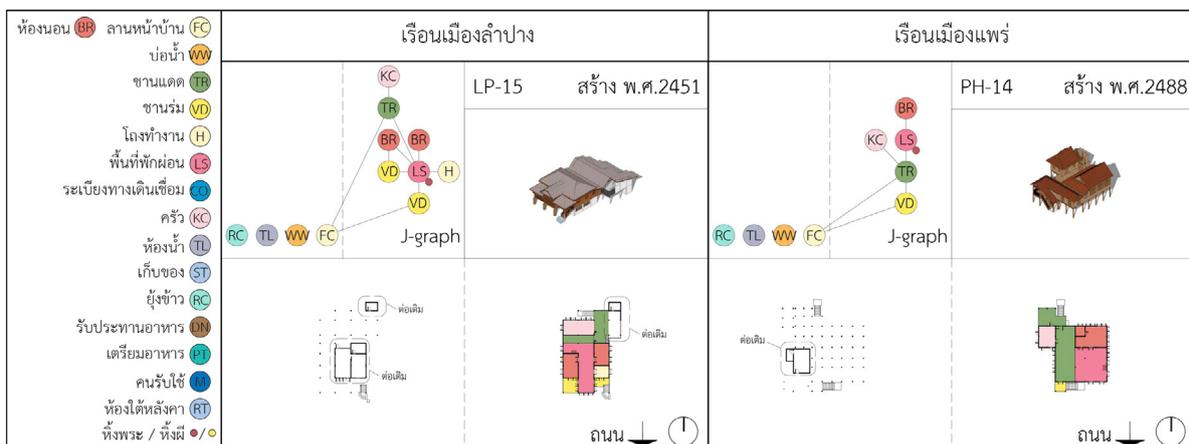
2. **ส่วนพักอาศัย** ใช้โครงสร้างไม้ มีระดับฝ้าเพดานประมาณ 3.00 – 3.60 เมตร ประกอบด้วยโถงมุข เฉลียง ห้องโถงอเนกประสงค์ และห้องนอน ยังปรากฏความเชื่อเรื่องการหันหัวนอนไปทางทิศตะวันออก เช่นเดียวกับเรือนแบบจาริต เสาเอกจะอยู่บริเวณเหนือหัวนอนของเจ้าของเรือนตั้งหิ้งผีครู

3. **เต็น** มีระดับเดียวกับส่วนพักอาศัย ใช้เป็นพื้นที่อเนกประสงค์ใช้สำหรับรับรองแขก ทำบุญเลี้ยงพระ ผั่งด้านทิศตะวันออกไว้ตั้งหิ้งพระสำหรับบูชาเช่นเดียวกับเรือนแบบจาริต

4. **ชาน** ลดระดับต่ำกว่าเต็นประมาณ 0.10 – 0.20 เมตร ทำหน้าที่เชื่อมส่วนพักอาศัยกับเรือนครัว มีบันได 2 ชุด บริเวณด้านหน้าและด้านหลัง บันไดด้านหลังจะมีฮ้านน้ำสำหรับไว้เก็บน้ำดื่ม

5. **ส่วนบริการ** มักสร้างแยกจากส่วนเรือนพักอาศัยและมักวางไว้ทางทิศตะวันตกของตัวเรือน ประกอบด้วยเรือนครัว ห้องเก็บของ และห้องน้ำ ซึ่งตั้งอยู่ด้านหลัง

ทั้งนี้ เรือนกรณีศึกษาที่พบในเมืองแพร่ นั้น เนื่องจากมีการต่อเติมและปรับปรุงเรือนหลายประการ ได้แก่ การต่อเติมหลังคาบริเวณชานแดดเพื่อกันแดดกันฝน การเปลี่ยนพื้นไม้เป็นพื้นคอนกรีต เนื่องจากพื้นเดิมมีสภาพเสื่อมโทรม และการทำหลังคามุขยื่น เพื่อคลุมบันไดและฮ้านน้ำ (เรือน PH – 14, 17, 19 และ 20) ถือว่าเป็นลักษณะเฉพาะ ทำให้มีความแตกต่างจากเรือนกรณีศึกษาที่พบในเมืองลำปาง



ภาพที่ 6 แสดงเรือนรูปแบบอิทธิพลตะวันตกฝั่งพื้นเรือนแบบจาริตที่พบในพื้นที่ศึกษา

(source: Kosintranont 2019, 53)

## 2. ปัจจัยที่ส่งผลต่อความเหมือน - ความต่างของเรือนพักอาศัยในช่วงสัมปทานป่าไม้ในเมืองลำปางและเมืองแพร่

### 2.1 ปัจจัยที่ส่งผลต่อความเหมือนของเรือนกรณีศึกษา สามารถอธิบายได้ดังนี้

**2.1.1 ลักษณะทางภูมิศาสตร์** พื้นที่ศึกษาดังอยู่ในเขตภูมิภาคเดียวกัน มีลักษณะเป็นแอ่งระหว่างหุบเขา โดยเมืองลำปางจัดอยู่ในกลุ่มเมืองลำนานาตะวันตกที่ตั้งอยู่บนแอ่งแม่น้ำวัง ส่วนเมืองแพร่จัดอยู่ในกลุ่มเมืองลำนานาตะวันออกที่ตั้งอยู่บนแอ่งแม่น้ำยม (Ongsakul 2014, 27 - 34) เรือนรูปแบบต่าง ๆ ในพื้นที่ศึกษามีการยกสูงจากระดับพื้นดิน เพื่อความปลอดภัยจากน้ำท่วม การระบายอากาศ และป้องกันสัตว์ร้าย การใช้หลังคาและยื่นชายคายาวคลุมตัวเรือนเพื่อกันแดดกันฝน การระบายความร้อนและลดความชื้นของเรือน โดยการทำช่องเปิดภายในเรือน และการปรับพื้นที่บริเวณรอบตัวเรือนให้โล่งเตียน เพื่อให้ลมสามารถพัดเอาความร้อนและความชื้นออกจากตัวเรือนให้มากที่สุด

**2.1.2 วัฒนธรรมท้องถิ่น** พื้นที่ศึกษามีรากฐานของระบบสังคมและวัฒนธรรมซึ่งสัมพันธ์กับจารีตลำนานา เนื่องจากชาวลำนานาผูกพันกับความเชื่อเรื่องผีและพุทธศาสนาอย่างยาวนานจนผสมผสานเข้ากับรูปแบบวิถีชีวิต ชุมชน จนถึงตัวสถาปัตยกรรม (Temiyabandha 2014, 126 – 150) แสดงออกตั้งแต่การวางผังบริเวณ ได้แก่ การหันด้านสกัดไปทางทิศเหนือหรือใต้ตามความเชื่อเรื่องทิศมงคล มาสู่การจัดวางพื้นที่ใช้สอยภายในเรือนตามความเชื่อเรื่องทิศมงคลและการถือหัว เช่น การวางตำแหน่งส่วนพักอาศัยตั้งอยู่ชั้นบน ตำแหน่งห้องนอนและการหันหัวนอนไปทางทิศตะวันออก การวางหิ้งพระทางด้านทิศตะวันออก การวางตำแหน่งครัวทางด้านทิศตะวันตก เป็นต้น

**2.1.3 ทศนคติเกี่ยวกับการใช้ไม้** ผู้คนในพื้นที่ศึกษามีความเชื่อเรื่องไม้ที่คล้ายคลึงกัน โดยสืบทอดจารีตที่ว่า การปลูกสร้างเรือนไม้จริงนั้น ทำได้เฉพาะเรือนของเจ้าหรือท้าวพญาที่เป็นชนชั้นสูงเท่านั้น โดยชาวบ้านห้ามปลูกสร้างด้วยไม้จริงทั้งหลาย หากฝ่าฝืนทำย่อมตกในฐานละม่อม และต้องความอับมงคลแก่ตนโดยแท้ (Temiyabandha 2014, 126 – 150)

ดังนั้น การก่อรูปของเรือนที่ปลูกสร้างด้วยไม้จริงของกลุ่มคนที่ไม่ใช่กลุ่มเจ้านายท้องถิ่น จึงเกิดขึ้นในช่วงภายหลังสนธิสัญญาเบาว์ริง ซึ่งไม้สักกลายเป็นสินค้าที่สามารถหาซื้อได้ทั่วไป ส่งผลให้ความเชื่อเรื่องไม้ถูกลบเลือนไปรวมทั้งในช่วงภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง เป็นช่วงเวลาที่ชาวบ้านซึ่งไม่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการสัมปทานป่าไม้ สามารถเข้าถึงและใช้สอยทรัพยากรป่า จึงปรากฏการปลูกสร้างเรือนรูปแบบอิทธิพลตะวันตกฝั่งพื้นเรือนแบบจารีตจำนวนมากเช่นกัน

**2.1.4 การวางตัวมวลาอาคารสัมพันธ์กับแกนเมือง** ทิศที่เป็นมงคลของชาวล้านนา คือ ทิศเหนือและทิศตะวันออก ดังนั้น การหันทิศของเรือนจึงห้าม “วางเรือนขวางตะวัน” หรืออีกนัยคือห้าม “วางแป้ววางเมือง” ซึ่งสัมพันธ์กับการวางผังเมืองที่วางด้านสกัดหรือด้านกว้างไว้ทางทิศเหนือและใต้ เรียกว่า “ชื่อเมือง” ส่วนด้านยาวของเมืองไว้ทางทิศตะวันออก - ตะวันตก เรียกว่า “แปเมือง” การวางเรือนลักษณะนี้เป็นสิ่งที่ผู้คนสืบต่อกันมา เนื่องจากส่งผลให้เรือนสามารถรับแสงแดด สร้างภาวะน่าสบายในการอยู่อาศัย (Temiyabandha 2014, 126 – 150) ในเวลาต่อมา การวางเรือนแสดงถึงการให้ความสำคัญกับทางสัญจรหลักมากขึ้น จึงพบการหันทิศเรือนตามทิศอื่น ๆ ที่ไม่สัมพันธ์กับแกนเมือง

**2.1.5 การปฏิรูปการปกครองของรัฐบาลสยาม** พื้นที่ศึกษาได้รับผลกระทบในลักษณะคล้ายคลึงกัน กล่าวคือ รัฐบาลสยามเข้ามามีบทบาทการเมืองและเศรษฐกิจแทนกลุ่มเจ้านายท้องถิ่น รวมทั้งการออกกฎหมายและบังคับใช้กฎหมายของสยามในล้านนา (Khrouthongkhieo 2017, 117 – 163) เมื่อคติความเชื่อแบบจารีตถูกลดบทบาทลง ทำให้เกิดการแลกรับปรับเปลี่ยนวัฒนธรรมใหม่ คือ การปลูกสร้างเรือนของคนกลุ่มอื่นในพื้นที่ โดยองค์ประกอบทางความเชื่อแบบจารีตหลงเหลือบางประการ

**2.1.6 การใช้วัสดุและเทคนิคการก่อสร้างสมัยใหม่** ในช่วงภายหลังรัฐบาลสยามสร้างเส้นทางรถไฟสายเหนือมาถึงเมืองสำคัญในมณฑลพายัพ เป็นที่น่าสังเกตว่า เรือนกรณีศึกษาที่พบในพื้นที่ศึกษา มีการใช้วัสดุและเทคนิคการก่อสร้างสมัยใหม่ในลักษณะคล้ายคลึงกัน กล่าวคือ การเปลี่ยนวัสดุผนังหลังคาจากกระเบื้องดินขอและไม้แป้นเกล็ดเป็นหลังคาสังกะสีหรือหลังคาแบบซีเมนต์รูปว่าว การใช้เสาคอนกรีตสำเร็จรูปมากขึ้น โดยใช้แทนเสาไม้ในบริเวณใต้ถุนเรือน การเปลี่ยนวัสดุกรุช่องลมเหนือบานหน้าต่างจากไม้ระแนงเปลี่ยนกระจก

**2.2 ปัจจัยที่ส่งผลต่อความต่างของเรือนกรณีศึกษา** สามารถอธิบายได้ดังนี้

**2.2.1 ลักษณะการดำเนินกิจการป่าไม้ของกลุ่มเจ้านายภายหลังการเข้ามาของรัฐบาลสยาม** กล่าวคือ

กลุ่มเจ้านายเมืองลำปาง ซึ่งไม่ได้ทำไม้ด้วยตนเองและหาประโยชน์จากการให้สัมปทานป่าไม้แก่ชาวตะวันตก ภายหลังการเข้ามาของรัฐบาลสยาม จึงไม่สามารถเข้าถึงและใช้สอยทรัพยากรป่า ส่วนกลุ่มเจ้านายเมืองแพร่ ซึ่งทำไม้ด้วยตนเองและหาประโยชน์จากการเป็นผู้รับจ้างจากบริษัทค้าไม้ชาวตะวันตกโดยตรง ภายหลังการเข้ามาของรัฐบาลสยาม ยังคงสามารถเข้าถึงและใช้สอยทรัพยากรป่า

เมื่อต้นทุนทางเศรษฐกิจแตกต่างกัน ส่งผลให้การก่อรูปของเรือนมีความแตกต่างกันไปด้วย เห็นได้จากกลุ่มเจ้านายเมืองลำปางไม่มีทุนในการบำรุงรักษาเรือนพักอาศัยหรือปลูกสร้างเรือนใหม่ ส่วนกลุ่มเจ้านายเมืองแพร่ยังมีทุนในการบำรุงรักษาเรือนพักอาศัยหรือปลูกสร้างเรือนใหม่

**2.2.2 การเข้ามาของคนต่างถิ่นและชาวต่างชาติ** เมืองลำปางซึ่งมีความใกล้ชิดกับเมืองเชียงใหม่ และเป็นเมืองศูนย์กลางการค้าที่สำคัญ เนื่องจากสามารถใช้ทั้งแม่น้ำปิงและแม่น้ำวังเป็นเส้นทางคมนาคมที่สำคัญในการติดต่อค้าขายระหว่างกรุงเทพฯ เมืองเมะละแหม่ง และเมืองเชียงใหม่ ทำให้มีประชากรจากต่างถิ่นย้ายเข้ามาเป็นแรงงานจำนวนมาก ส่งผลให้เมืองลำปางมีการพัฒนาอย่างรวดเร็วส่วนเมืองแพร่ แม้ว่าจะมีคนต่างถิ่นหลายเชื้อชาติเข้ามาตั้งถิ่นฐานเหมือนกัน ด้วยข้อจำกัดของทำเลที่ตั้ง จึงเป็นอุปสรรคต่อการเติบโตทางด้านเศรษฐกิจ ประชากรจึงมีสภาพยากจนกว่าหัวเมืองประเทศราชอื่น ๆ

เมื่อต้นทุนทางเศรษฐกิจแตกต่างกัน ส่งผลให้การก่อรูปของเรือนมีความแตกต่างกันไปด้วย เห็นได้จากความประณีตในการปลูกสร้างเรือน

	เรือนแบบจาวีต		เรือนรูปแบบอิทธิพลตะวันตก							
			เรือนรูปแบบอิทธิพลตะวันตกของชาวตะวันตก		เรือนรูปแบบอิทธิพลตะวันตกฝั่งพื้นเรือนแบบจาวีต				เรือนรูปแบบอิทธิพลตะวันตกฝั่งพื้นเรือนแบบจาวีต	
	ลำปาง	แพร่			ลำปาง	แพร่	กลุ่มเจ้านายท้องถิ่น	คหบดีและข้าราชการ		
<b>ปัจจัยที่ส่งผลต่อความเหมือนของเรือนกรณีศึกษา</b>										
1. ลักษณะทางภูมิศาสตร์	✓		✓	✓		✓	X	X	✓	✓
2. วัฒนธรรมท้องถิ่น	✓		X	X		✓	X	X	✓	✓
3. ทัศนคติเกี่ยวกับการใช้ไม้	✓		✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓
4. การวางตัวมวลอาคารสัมพันธ์กับแกนเมือง	✓		✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓
5. การปฏิรูปการปกครองของรัฐบาลสยาม	X		✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓
6. การใช้วัสดุและเทคโนโลยีการก่อสร้างสมัยใหม่	X		✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓
<b>ปัจจัยที่ส่งผลต่อความต่างของเรือนกรณีศึกษา</b>										
1. ลักษณะการดำเนินกิจการป่าไม้ของกลุ่มเจ้านายภายหลังการเข้ามาของรัฐบาลสยาม	X		X	X		✓	✓	✓	✓	✓
2. การเข้ามาของคนต่างถิ่นและชาวต่างชาติ	X		✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓

หมายเหตุ:  
 X ไม่ได้ผลกระทบ  
 ✓ ได้ผลกระทบ

**ภาพที่ 7** แสดงปัจจัยที่ส่งผลต่อความเหมือน - ความต่างของเรือนพักอาศัยในช่วงสัมปทานป่าไม้ในเมืองลำปางและเมืองแพร่ (© Nuttachat Kosintranont 24/11/2019)

## สรุปผล

เรือนพักอาศัยในช่วงสัมปทานป่าไม้ในเมืองลำปางและเมืองแพร่ สามารถจำแนกออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ ประเภทที่ 1 เรือนแบบจารีตซึ่งพบเฉพาะในเมืองลำปาง จำนวน 4 หลัง โดยสร้างก่อนการทำสนธิสัญญาเบาว์ริง (พ.ศ. 2398) หรืออีกนัยคือ “เรือนประเภทนี้ถูกสร้างขึ้นก่อนที่กลุ่มชาวตะวันตกเข้ามาตั้งถิ่นฐานในล้านนา”

ส่วนประเภทที่ 2 เรือนรูปแบบอิทธิพลตะวันตก โดยสร้างภายหลังการทำสนธิสัญญาเบาว์ริง หรืออีกนัย คือ “เรือนประเภทนี้ถูกสร้างขึ้นภายหลังการเข้ามาตั้งถิ่นฐานในล้านนาของกลุ่มชาวตะวันตก” สามารถจำแนกออกเป็น 3 รูปแบบ ได้แก่

รูปแบบที่ 1 เรือนรูปแบบอิทธิพลตะวันตกของชาวตะวันตก พบในเมืองลำปาง จำนวน 4 หลัง และในเมืองแพร่ จำนวน 4 หลัง แสดงถึงการนำรูปทรงและการจัดวางพื้นที่ใช้สอยที่สอดคล้องกับวิถีชีวิตแบบตะวันตกมาปรับใช้ ในการปลูกสร้างเรือนพักอาศัยในดินแดนใหม่ เห็นได้จากการจัดวางพื้นที่ใช้สอยที่ได้รับอิทธิพลตะวันตก ประกอบด้วยชั้นล่าง ส่วนพักอาศัย และส่วนบริการ โดยชั้นล่างมีทั้งแบบใต้ถุนและแบบต่อเติมใต้ถุน ส่วนพักอาศัย ได้แก่ โถงมุข เฉลียง ห้องโถงเฉลียง ห้องโถงอเนกประสงค์ และห้องนอน ซึ่งมีระดับพื้นเท่ากันและใช้การกั้นผนัง ในการแบ่งพื้นที่ใช้สอย ในเรือนบางหลังมีห้องใต้หลังคา

รูปแบบที่ 2 เรือนรูปแบบอิทธิพลตะวันตกฝั่งพื้นเรือนแบบประยุกต์ ประกอบด้วยเรือนของกลุ่มเจ้านาย พบเฉพาะ ในเมืองแพร่ จำนวน 5 หลัง แสดงถึงการผสมผสานระหว่างเรือนแบบจารีตกับเรือนรูปแบบอิทธิพลตะวันตก กล่าวคือ ชั้นล่างมีทั้งแบบใต้ถุนและแบบต่อเติมใต้ถุน ส่วนพักอาศัย ได้แก่ โถงมุข เฉลียง ห้องโถงเฉลียง ห้องโถงอเนกประสงค์ และห้องนอน โดยมีระดับพื้นเท่ากันและใช้การกั้นผนังในการแบ่งพื้นที่ใช้สอย ซึ่งเป็นลักษณะร่วมกับเรือนรูปแบบอิทธิพลตะวันตก ถัดจากส่วนพักอาศัยเป็นเดินที่มีระดับพื้นเท่ากับส่วนพักอาศัย ถัดจากเดิน เป็นชานที่มีระดับพื้นต่ำกว่าระดับพื้นส่วนพักอาศัยประมาณ 0.10 - 0.20 เมตร ทำหน้าที่แยกส่วนพักอาศัยออกจากส่วนบริการ ซึ่งเป็นลักษณะร่วมกับเรือนแบบจารีต

ส่วนเรือนของกลุ่มคหบดีและข้าราชการ พบในเมืองลำปาง จำนวน 2 หลัง และในเมืองแพร่ จำนวน 5 หลัง แสดงถึงการจัดวางพื้นที่ใช้สอยที่ได้รับอิทธิพลตะวันตกในสัดส่วนที่มากกว่าเรือนแบบจารีตกล่าวคือ ชั้นล่างมีทั้งแบบใต้ถุนและแบบต่อเติมใต้ถุน ส่วนพักอาศัย ได้แก่ โถงมุข เฉลียง ห้องโถงเฉลียง ห้องโถงอเนกประสงค์ และห้องนอนที่มีระดับพื้นเท่ากันและใช้การกั้นผนังในการแบ่งพื้นที่ใช้สอย ในเรือนบางหลังมีห้องใต้หลังคา ส่วนบริการ ตั้งอยู่บริเวณด้านหลัง ซึ่งเป็นลักษณะร่วมกับเรือนรูปแบบอิทธิพลตะวันตกรวมทั้งมีเดินตั้งอยู่ถัดจากส่วนพักอาศัย และมีชานทำหน้าที่แยกส่วนพักอาศัยออกจากส่วนบริการซึ่งเป็นลักษณะร่วมกับเรือนแบบจารีต

รูปแบบที่ 3 เรือนรูปแบบอิทธิพลตะวันตกฝั่งพื้นเรือนแบบจารีต พบในเมืองลำปาง จำนวน 11 หลัง และในเมืองแพร่ จำนวน 7 หลัง แสดงถึงการจัดวางพื้นที่ใช้สอยร่วมกับเรือนแบบจารีตในสัดส่วนที่มากกว่าเรือนรูปแบบอิทธิพลตะวันตก กล่าวคือ ประกอบด้วยชาน เติ้น ห้องนอน และเรือนครัว ซึ่งใช้ระดับพื้นในการแบ่งพื้นที่ใช้สอย มีเต็นตั้งอยู่ถัดจากส่วนพักอาศัย และมีชานทำหน้าที่แยกส่วนพักอาศัยออกจากส่วนบริการ ซึ่งเป็นลักษณะร่วมกับเรือนแบบจารีต รวมทั้งมีการนำองค์ประกอบของเรือนรูปแบบอิทธิพลตะวันตกมาปรับใช้ ได้แก่ โถงมุข เฉลียง และห้องโถงอเนกประสงค์

ส่วนปัจจัยที่ส่งผลต่อความเหมือน – ความต่างของเรือน โดยปัจจัยที่ส่งผลต่อความเหมือนของเรือนกรณีศึกษา ได้แก่ ลักษณะทางภูมิศาสตร์ วัฒนธรรมท้องถิ่น ทักษะคติเกี่ยวกับการใช้ไม้ การวางตัวมวลอาคารสัมพันธ์กับแกนเมือง การปฏิรูปการปกครองของรัฐบาลสยาม และการใช้วัสดุและเทคนิคการก่อสร้างสมัยใหม่ ส่วนลักษณะการดำเนินกิจการป่าไม้ของกลุ่มเจ้านายท้องถิ่นภายหลังการเข้ามาของรัฐบาลสยาม รวมทั้งการเข้ามาของคนต่างถิ่นและชาวต่างชาติเป็นปัจจัยที่ทำให้เกิดความต่างของเรือนกรณีศึกษาระหว่างพื้นที่ทั้งสอง

## References

- Chaturawong, C. “Mai Sak Læ Sathāpattayakam Khōng Phamā: Phāp Sathōn Kānmūrang Nai Samai Phračhao Min Dong Læ Phračhaothī Bō. [Burma’s Teak and Architecture of Buddhist Monasteries: Reflections on the Politics of King Mindon and King Thibaw].” *Journal | NAJUA: History of Architecture and Thai Architecture* 1, (January 2004): 14 – 41.
- Chungsiriarak, S. *Sathāpattayakam Bāp Tawantok Nai Sayām Samai Ratchakān Thī sī - Phō. Sō. Sōngphansīrōipātsip*. [Western architecture in Siam during the reign of Rama IV - 1937]. Bangkok: Faculty of Architecture, Silpakorn University, 2010.
- Khrouthongkhieo, N. *Pāet Phāen Yut Lānnā*. [The plan to rule Lanna]. Bangkok: Matichon, 2017.
- Khrouthongkhieo, N. and Chularatana, J. “Rat Sayām Kap Lānnā Phō.Sō. 2417 – 2476. [The Siamese State and Lanna, 1874 - 1933].” Srinakharinwirot Research and Development. *Journal of Humanities and Social Sciences* 6, no. 11 (January/June 2014): 63 - 77.
- Klomlaew, T. “Nāothāng Kān‘Anurak Rūan Mai Phūn Thin Nai Khēt Thētbanmūrang Phræ. [A Conservation Guideline for Vernacular Wooden House in Phrae Municipality Area].” Master’s thesis, Department of Architecture, Chiang Mai University, 2009.
- Kosintranont, N. “Rūpbāp Khōng Rūan Phak ‘Āsaithī Dai Rap ‘Itthiphon Tawantok Thī Samphan Kap Kān Sampathān Pāmai. [Patterns of Houses with Western Influence, Related to Forest Concessions in Lampang and Phrae].” Research Proceeding in The 10<sup>th</sup> Graduate integrity Conference, King Mongkut’s Institute of Technology Ladkrabang, April 26, 2019.
- Ongsakul, S. *Lum Māenam Wang: Prawattisāt Watthanatham*. [Wang Basin: Cultural History]. Chiang Mai: Faculty of Humanities, Chiang Mai University, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Prawattisāt Lānnā*. [History of Lanna]. Bangkok: Amarin, 2014.

Poonthachak, P. “Kān Plānplāng Thāng Sētthakit Nai Monthon Phāyap Lang Kān Tatsēn Thāng Rotfai Sāi Nūa Phō.Sō. Sōngphansīrōihoksipsī - Sōngphansīrōipātsipsī. [Economic Changes in Monthon Pha-Yap after The Construction of the Northern Railway, 1921 - 1941].” Master’s thesis, Department of History, Silpakorn University, 1987.

Sunthornswat, C. “Kānsuksā Chōng Prawattisāt Kīeokap Kitčhakān Pāmai Phāk Nūa Khōng Thai Tangtā Phō.Sō. Sōngphansīrōisāmsipkāo Thung Phō.Sō. 2475. [A Historical Study of Forestry in Northern Thailand from 1896 to 1932].” Master’s thesis, Department of History, Chulalongkorn University, 1978.

Temiyabandha, V. *Khati Khwām Chūa Bāng Prakān Nai Ngān Sathāpattayakam Thai*. [Beliefs in Thai Architecture]. Bangkok: Triple Group, 2014.

# พระแม่โพสพรูปลักษณ์แห่งศิลปะศรัทธาอันสูงค่า: ขวัญกำลังใจ แก่การกสิกรรม<sup>1</sup>

received 25 JAN 2020 revised 18 FEB 2020 accepted 8 MAY 2020

ดร. สุวัฒน์ แสนขัติยรัตน์

รองศาสตราจารย์ประจำภาควิชาทัศนศิลป์

คณะศิลปกรรมศาสตร์

มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

## บทคัดย่อ

พระแม่โพสพคือเทพผู้ปกป้องรักษาต้นข้าวที่เปี่ยมด้วยความเมตตาและความงดงาม ในด้านศิลปะ พระแม่โพสพถูกถ่ายทอดออกมาในรูปแบบของงานจิตรกรรมและประติมากรรมตามยุคสมัย แต่การสร้างสรรค์รูปเคารพกลับมีรูปแบบที่แข็งทื่อ มีความงามทางสุนทรียะน้อย ทั้งนี้ เกิดจากการสืบทอดรูปแบบและวิธีการที่ทำเลียนแบบซ้ำกันมา โดยมิได้มีการศึกษาในเชิงประติมานวิทยา ผู้วิจัยจึงทำการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับพระแม่โพสพและต่อยอดสู่การพัฒนาารูปแบบของศิลปะร่วมสมัย ที่ยังคงความงามและความศรัทธาบนพื้นฐานของการอนุรักษ์ตามแบบประเพณี

ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูล จากกลุ่มตัวอย่างที่เป็นผลงานศิลปะพระแม่โพสพเพื่อทำการวิเคราะห์ในด้านต่าง ๆ ตามหลักการทางศิลปะจำนวน 12 ชิ้นงาน จาก 2 กลุ่มคือ ผลงานจิตรกรรมจำนวน 6 ชิ้นงาน และผลงานประติมากรรมจำนวน 6 ชิ้นงาน จากผลการวิจัยสามารถสรุปได้ว่า รูปแบบตามประติมานวิทยาของพระแม่โพสพที่พบเห็นกันโดยทั่วไป เป็นเทพชั้นสูง เป็นสตรีงดงาม แต่งกายด้วยผ้าผ่อนแพรพรรณและเครื่องประดับตามแบบโบราณ ลักษณะเด่นคือมือข้างหนึ่งถือรวงข้าว ผู้วิจัยจึงนำจุดเด่นต่าง ๆ มาทำการวิเคราะห์ในด้านประติมานวิทยา รูปลักษณ์ โครงสร้าง เส้น สี ลวดลาย และการตกแต่งเครื่องประดับแพรพรรณ

สรุปผลการวิจัย ผู้วิจัยได้ออกแบบแผนภูมิเพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งานศิลปะศรัทธาพระแม่โพสพที่แสดงถึงความสัมพันธ์ของข้อมูลสู่กระบวนการเกิดศิลปะศรัทธา 1 แผนภูมิและได้สกัดองค์ความรู้ใหม่เพื่อเป็นหลักการในการสร้างสรรค์ศิลปะศรัทธาพระแม่โพสพรวมเป็นหลักการ 8 ข้อคือ

<sup>1</sup> บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของรายงานวิจัย เรื่อง “พระแม่โพสพรูปลักษณ์แห่งศิลปะศรัทธาอันสูงค่า : ขวัญกำลังใจแก่การกสิกรรม” โดยได้รับทุนสนับสนุนการวิจัยจากธนาคารเพื่อการเกษตรและสหกรณ์การเกษตร ประจำปี 2017 ดำเนินการวิจัยแล้วเสร็จปี 2018

1) รูปทรงทางสรีระมีความอวบอ้อมสื่อความหมายถึง ความอุดมสมบูรณ์ของพืชพรรณทางการเกษตร  
2) จัดโครงสร้างสรีระให้อยู่ในรูปทรงสามเหลี่ยมเพื่อแสดงถึงความสงบน่าศรัทธา 3) ท่วงท่าการยืนและนั่งมีความสง่างามตามแบบแผนเทวคติที่มีความพิเศษเหนือมนุษย์ 4) การถือช่อธัญพืชในมือหรือเกี่ยวข้าวสื่อความหมายถึงความอุดมสมบูรณ์ทางการเกษตร 5) เสื้อผ้าเครื่องนุ่งห่มและเครื่องประดับตกแต่งตามแบบสตรีผู้สูงศักดิ์หรือเครื่องแบบของชนชั้นสูงในราชสำนัก 6) การเปลือยกายท่อนบนตามหลักการสร้างรูปเคารพในศาสนาฮินดู  
7) รูปร่างทางสรีระแสดงความอ่อนหวานนุ่มนวลมีความละมุนละไม และน่าพิสมัย 8) ประทับบนพาหนะที่เป็นสัตว์หรือพระแท่นหรือบัลลังก์อันแสดงถึงความสูงศักดิ์ จากนั้นผู้วิจัยนำหลักการดังกล่าวมาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะจำนวน 10 ผลงาน แล้วนำผลงานวิจัยไปจัดแสดงงานนิทรรศการโพสพายุชลี และนำไปติดตั้งถาวรที่โครงการเกษตรอภิตยาทร จังหวัดสุรินทร์ และโรงเรียนชวามาศุณย์วิปัสสนาสากลไร่เชิญตะวัน จังหวัดเชียงราย

**คำสำคัญ:** พระแม่โพสพ, ศิลปะศรัทธา, กสิกรรม

## The Goddess Of Rice: A Meaningful Artwork For Will And Hope Of Thai Agriculturists

---

**Suwat Saenkattiyarat, Ph.D.**

Associate Professor

Faculty of Fine Art and Applied Arts

Rajamangala University of Technology Thanyaburi

---

### Abstract

Phra Mae Phosop, or the Rice Goddess, is the guardian deity of rice plants with the special features of beauty and mercy. In the field of art, Phra Mae Phosop presented in the form of paintings and sculptures suitable in the period of time they were created. However, painted idols and sculptures of faith had forms with little aesthetic beauty because the craftsmen did not study sculpture. They only inherited styles and methods that had been duplicated repeatedly. The researcher conducted research on Phra Mae Phosop, and then incorporated the findings into the creation of contemporary paintings and sculpture and still maintain the beauty and faith.

The researcher has collected information from a total of 12 samples of art work of Phra Mae Phosop, in order to analyze them according to artistic principles. Six of the samples are paintings and six are sculptures. It can be concluded from the research that the pattern according to the iconography of Phra Mae Phosop is a supreme goddess. She is depicted as a beautiful woman dressed in garments and accessories suitable in that period of time. Her most notable feature is one hand holding ears of rice. The researcher analyzed the prominent features according to the iconography, appearance, structure, lines, colors, patterns, and ornament decorations.

Lastly, the researcher extracted new knowledge to be used for creating art of faith of Phra Mae Phosop into 1 flow chart and 8 principles: 1) The plump body shape conveys the abundance of agricultural products. 2) Structure the body into a triangular shape to convey peace and faithfulness. 3) Standing and sitting postures shows dignity, resembling gods that have special abilities. 4) Holding ears of grain or a sickle conveys agricultural abundance. 5) Apparel and accessories resemble noblewomen or aristocrats. 6) Toplessness follows the principles of Hindu deities' iconography. 7) The body shape shows sweetness, suaveness, and admirability. 8) Sitting on a creature or throne conveys nobility. Finally, the art works created from the application of the research findings were exhibited at the Phosoparnchalee Exhibition. They were installed at two places, namely, the Aditayathorn Agriculture Project in Surin Province and the Farmer's school of Rai Cherntawan International Introspection Center in Chiang Rai province.

**Keywords:** Phra Mae Phosop, Art of faith, Agriculture

## บทนำ

มนุษย์โลกพึ่งพาน้ำและธัญพืชมาตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ โดยเฉพาะการปลูกข้าวเพื่อเป็นอาหารหลักตลอดระยะเวลาอันยาวนาน จวบจนปัจจุบันข้าวยังถือเป็นพืชที่สำคัญของประเทศในแถบตะวันออกและตะวันตก ทองแถม นาถจันทร์ (Natchamng 2016, 9) ได้กล่าวไว้ว่า ข้าวเป็นธัญญาหารของชาวโลก เป็นพืชล้มลุกใบเลี้ยงเดี่ยว จัดอยู่ในวงศ์หญ้าตระกูลข้าวออไรซา (Oryza) พันธุ์ข้าวที่มนุษย์เพาะปลูกในปัจจุบันพัฒนามาจากข้าวป่าตระกูล Oryza Gramineae สันนิษฐานว่า พืชสกุล Oryza มีถิ่นกำเนิดในเขตร้อนชื้นของทวีป Gondwanaland (ก่อนเปลือกโลกจะเคลื่อนตัวออกจากกันเป็นทวีปต่าง ๆ เมื่อ 230 - 600 ล้านปีมาแล้ว) จากนั้นกระจายจากเขตร้อนชื้นของแอฟริกา เอเชียใต้ เอเชียตะวันออกเฉียงเหนือ ออสเตรเลีย อเมริกากลางและใต้ คนไทยมีความผูกพันใกล้ชิดเรื่องข้าวกับวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คนมากกว่าเป็นเพียงอาหารดังบทความของ สุภัญญา สุจฉายา (Sujachaya 2018, 9) วิธีการดำเนินชีวิตของคนปลูกข้าวที่ได้ไปสร้างแบบแผนของการดำเนินชีวิตให้เกิดระบบระเบียบในการจัดการปกครอง และความเชื่อในการปลูกข้าวทำให้เกิดพิธีกรรม เกิดค่านิยม และเกิดประเพณี ขณะเดียวกันก็จะนำไปปะปนในภาษา การแสดงออกทางความคิด เช่น พวงเพลงต่าง ๆ การละเล่น การแสดง ก็มีพื้นฐานมาจากการปลูกข้าวทั้งสิ้นรวมทั้งวัฒนธรรมต่าง ๆ พวกเครื่องมือเครื่องใช้ตลอดจนอาหารที่กิน มันก็เกี่ยวข้องกันกับข้าว เพราะฉะนั้นเราเรียกวัฒนธรรมเหล่านี้ที่มีพื้นฐานมาจากอาชีพปลูกข้าวว่า วัฒนธรรมข้าว ในกระบวนการของการผลิตข้าวนั้นมีขั้นตอนที่จะต้องดูแลตลอดระยะเวลาของฤดูกาลที่ยาวนานกว่าจะได้ผลผลิต เริ่มตั้งแต่การเตรียมดิน การหว่าน เพาะข้าวกล้า การปักดำ เก็บเกี่ยว นวดข้าว และเก็บในยุ้งฉาง การรอให้ต้นข้าวออกรวงและเจริญเติบโตที่สมบูรณ์เพื่อพร้อมที่จะเก็บเกี่ยวได้นั้น ยังมีปัจจัยทางธรรมชาติที่ส่งผลต่อคุณภาพของข้าวและยากจะควบคุมได้ เช่น ปริมาณน้ำฝน โรคระบาดและศัตรูพืช เช่น เพลี้ย นก ปู หอย หนูนา หนอน สัตว์เหล่านี้หากมีจำนวนมากเมื่อมากัดกินต้นข้าว ก็เกิดความเสียหายกับนาข้าวทั้งทุ่ง ชาวนาซึ่งหวังให้ข้าวที่ลงแรงเพาะปลูกได้เจริญงอกงามได้ผลผลิตที่พอกินพอขาย จึงบนบานต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์เพื่อให้อุปการะคุ้มครองกล้าข้าวของตนให้งอกงามสมบูรณ์ รอดพ้นจากภัยธรรมชาติ โรคระบาด และศัตรูพืชที่มีอยู่หลากหลายชนิดและที่ยากจะกำจัด ซึ่งในวิถีของการดำเนินชีวิตของคนไทยนับถือสิ่งศักดิ์สิทธิ์และเทพยดาอยู่แล้ว จึงบนบานสานกล่าวให้ “พระแม่โพสพ” ซึ่งเป็นเทพีแห่งข้าวช่วยปกป้องคุ้มครอง จากตำนานเกี่ยวกับพระแม่โพสพ วรรณ นาวิกมูล (Nawiggamune 2001, 1) ได้ไว้กล่าวในบทความพิเศษทางออนไลน์ เรื่อง แกะรอยพระแม่โพสพว่า การศึกษานิทาน - ตำนานข้าวตลอดจนพิธีกรรมเกี่ยวกับข้าวของกลุ่มชนในประเทศไทยและดินแดนใกล้เคียงพบว่า แม่โพสพเป็นเทวดาสามัญประจำท้องถิ่นและยุ้งฉางของชนชาติไทย ซึ่งเป็นกลุ่มชนที่ปลูกข้าวกินมานานนับพัน ๆ ปี กล่าวเฉพาะในประเทศไทย ชาวนาทุกภาค ทั้งที่เป็นชนกลุ่มใหญ่และน้อยรู้เรื่องแม่โพสพและบูชาแม่โพสพด้วยกันทั้งนั้น จะปลูกข้าว เกี่ยวข้าว นวดข้าว เก็บข้าว กินข้าว หรือขายข้าว ต้องเชิญขวัญบอกกล่าวแม่โพสพให้จงดี การบอกกล่าวอาจไปตามสะดวกปากผู้ทำพิธีในกรณีทำพิธีเองอย่างง่าย ต่างคนต่างทำในทีนของตนเอง ไปถึงขั้นร้ายบททำขวัญว่าคาถาเต็มยศในกรณีเป็นพิธีกรรมใหญ่ของชุมชน มีเรื่องเล่าเกี่ยวกับพระแม่โพสพที่มีเล่ากันทุกภาค มีความแตกต่างกันเป็น 2 แนว คือนิทานภาคกลางและภาคใต้ มีเรื่องตรงกันแนวหนึ่ง อีกแนวหนึ่งเป็นนิทานของภาคเหนือและภาคอีสาน โดยในตำนานพระแม่โพสพของภาคกลางและภาคใต้นั้น เล่าว่า ในวันหนึ่งที่เมืองไพสาลี กลางสมัยสมณินิบาด

มนุษย์ได้ปรึกษากันว่าระหว่างพระพุทธเจ้ากับพระแม่โพสพ ใครมีคุณมากกว่ากัน ซึ่งที่ประชุมต่างพากันกล่าวว่า คุณพระพุทธเจ้าใหญ่กว่าพระแม่โพสพได้ฟังดังนั้น ก็ขឹងใจว่าเรารักขามนุษย์อยู่ มนุษย์ไม่เห็นความดี จึงทรงปลากทรายนี้ไปยังป่าหิมพานต์เขาคิชฌกูฏ เมื่อพระแม่โพสพจากไปก็เกิดความอดอยากขึ้นในโลกมนุษย์ ไร่ไร่นาไม่มีข้าวมีแต่แกลบ มนุษย์จึงชวนกันไปเฝ้าพระพุทธเจ้า พระพุทธเจ้าให้พระมาตุลีไปเชิญพระนางกลับมา พระมาตุลีตามไปจนถึงเขาทบก็นึกก็ไปไม่ได้ จึงใช้ให้ปลาสดไปตามต่อจนพบ ปลาสดได้อ้อนวอนขอให้พระนางกลับคืนโลก พระนางก็ตอบว่าอยู่ที่นี้เราสบาย ถ้าจะไปใจเราหายเพราะเราไม่รู้บุญคุณ เราจะให้แต่เมล็ดข้าวไปรักษาแก่ฝูงคนเมื่อเก็บนึ่งถึงเรา เราจะไปปีละหน เก็บเกี่ยวแล้วให้ทำขวัญ จากนั้นพระนางได้มอบเมล็ดข้าว 7 เมล็ด บ้างกว่า 9 เมล็ด ไปทำพันธุ์ พระนางยังสั่งด้วยว่า เมื่อมนุษย์ทำไร่ไร่นา เมื่อข้าวใกล้สุกก็จัดให้มีพิธีทำขวัญให้แต่งด้วยข้าวและด้วยเหตุที่ปลาสดเป็นผู้บอกทางที่นางซ่อนแก่พระมาตุลี พระนางจึงสั่งให้นำปลาสดมาเป็นเครื่องเซ่นสังเวยด้วย ปลาสดก็ลากกลับมา เล่าให้พระมาตุลีฟังตามคำพระแม่โพสพ พระมาตุลีรับเมล็ดข้าวแล้วก็เหาะกลับในระหว่างทางพระมาตุลีหยุดพักอาบน้ำ นกกระจาบได้แอบลักเมล็ดข้าวสองเมล็ดบินหนีข้าวสองเมล็ดนั้นได้ตกลงมายังโลกมนุษย์กลายเป็นข้าวผิ จากนั้น พระมาตุลีนำเมล็ดพันธุ์ข้าวถวายพระพุทธเจ้า พระพุทธเจ้าจึงเรียกมนุษย์มาพร้อมกัน ทรงอธิบายให้มนุษย์ฟังและแจกเมล็ดพันธุ์ข้าวให้แก่มนุษย์ ตั้งแต่นั้นมาเมื่อข้าวใกล้สุก มนุษย์จะทำขวัญเชิญพระแม่โพสพเป็นประจำทุกปี นอกจากนี้ยังมีตำนานความเชื่ออื่น ๆ ที่แตกต่างกันไปในแต่ละภูมิภาค

## ประติมานวิทยาของพระแม่โพสพ

พระแม่โพสพในทางเทววิทยาจัดว่าเป็นผีชั้นสูงเป็นสตรีจริงงาม แต่งกายด้วยผ้าผ่อนแพรพรรณสมัยโบราณ ห่มสไบเฉียง นุ่งผ้าจีบชายคร่อมลงมาถึงปลายหน้าแข้ง ทรงเครื่องถนิมพิมาภรณ์ตระการตาไว้ผมยาวสลวย ประบำ มีกระจังครอบหน้าและกรรเจียกจอนชดช้อย ประติมานวิทยาของพระแม่โพสพ คือประทับนั่งพับเพียบเรียบร้อยอย่างกุลสตรีไทยโบราณ มือข้างหนึ่งถือรวงข้าว ส่วนอีกข้างถือถุงโภคทรัพย์เต็มถุง โดยปกติประทับนั่งบนแท่น หากเสด็จไปที่ใด ก็ทรงมีพาหนะเป็นปลากทรายทองและปลาสำเภาสีสดคล้องกับ เสถียร โกเศศ (Kosad 1949, 80) ได้กล่าวไว้ในวารสารศิลปากร เรื่องแม่โพสพ ว่าแม่โพสพของเราเขาทำรูปเป็นหญิงสาวชั้นสามัญชนไว้ผมประบำ มีครอบหน้า และจอนหู ประดับด้วยเครื่องถนิมพิมาภรณ์ตามเคยของผู้หญิงในภาพเขียนแต่ห่มผ้าจีบสไบเฉียงจากขวาไปซ้าย แสดงให้เห็นว่าแม่โพสพเป็นผีหรือเทวดาพื้นเมืองของเราเอง รูปแม่โพสพที่เขาทำเป็นนั่งพับเพียบพะเนียงเชิงอย่างไทย อยู่บนแท่นสี่เหลี่ยมผืนผ้า มือขวาทับเพลลา ตรงนิ้วระหว่างหัวแม่มือกับนิ้วชี้จีบเป็นวง สำหรับปักต้นข้าวมีรวง ส่วนมือซ้ายอยู่ในท่าเท้าแขน ลักษณะพระแม่โพสพที่พรรณนามานี้เอามาจากรูปหล่อของเก่าที่เขามีบูชาไว้กลางบ้านเท่านั้น และ เอี่ยม ทองดี (Thongdee 1994, 87) ได้กล่าวไว้ว่า พระแม่โพสพบางถิ่นเป็นภาพผู้หญิงนั่งบ้างยืนบ้าง แต่บางถิ่นเอาปางมาผูกเป็นหุ่นเล็ก ๆ เก็บไว้ในตู้ฉางเทพบางองค์ เช่น แม่ธรรณี ชาวบ้านนิยมหยิบก้อนดินขึ้นมาเป็นสัญลักษณ์แทนในการประกอบพิธี นอกจากนั้นยังมีสัญลักษณ์ที่เป็นวัตถุ เช่น ตาเหลว ธง ฉ้ายันต์ น้ำมนต์ ซึ่งมักใช้ในพิธีกรรมที่มุ่งบำรุงรักษาเป็นสำคัญ งานพิศ สัตย์สงวน (Satsanguan 2002, 93) ได้กล่าวในงานวิจัยเรื่อง วัฒนธรรมข้าวในสังคมไทย การคงอยู่และการเปลี่ยนแปลง ได้กล่าวถึงความเชื่อที่เกี่ยวกับแม่โพสพของชุมชนบ้านนา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ไว้ว่า

คนในบ้านนาเชื่อกันว่า ข้าวมีเทพธิดาเป็นผู้รักษาข้าวสิ่งสถิตอยู่ เทพธิดาองค์นั้นคือ “เจ้าแม่โพสพ” เจ้าแม่โพสพเป็นอำนาจเหนือธรรมชาติที่สำคัญที่สุดสำหรับชาวนาที่ปลูกข้าว ความสำคัญของเจ้าแม่โพสพจะเห็นได้จากพฤติกรรมของชาวนา นั่นคือในขั้นตอนของการทำนาบางขั้นตอนหรือเรียกได้ว่าเกือบทุกขั้นตอนนั้น ชาวนาจะจัดพิธีกรรมต่าง ๆ เพื่อเชนบูชาเจ้าแม่โพสพการสร้างรูปแทนพระแม่โพสพให้เป็นสาวหน้าแฉล้ม นุ่งผ้าลายห่มสไบ สวมครอบหน้า มีกำไลต้นแขน กำไลข้อมือประดับพอสั่งเซบ นุ่งพับเพียบเท้าแขนแอ่นห้อยอยู่ข้างหนึ่ง กำรวงข้าวไว้ในมือหรือตระกองรวงข้าวไว้ในวงแขนอีกข้างหนึ่ง สะท้อนความคิดว่าแม่โพสพมีสถานภาพเป็นเทวดาของชาวนาและเป็น “เทวดาพื้นเมืองของพวกเรา” รูปแทนพระแม่โพสพที่เป็นประติมากรรมมีเรื่อยมาตั้งแต่สมัยสุโขทัย ขนาดและรายละเอียดปลีกย่อยหลากหลายกันไป จิตรกรรมพบในสมุดข่อยในวัฒนธรรมพื้นถิ่น ในผ้ายันต์ในสิ่งพิมพ์สมัยหลัง ผู้สร้างรูปแทนแม่โพสพมักยึดแนว “เทวดาพื้นเมือง” ของไทยดังกล่าวข้างต้นเป็นมาตรฐาน จนกระทั่งราว พ.ศ. 2540 จึงมีภาพพิมพ์จำหน่าย รูปแม่โพสพที่แปลกตาออกไป รูปลักษณะเป็นเทวดาอินเดียชัดเจน ในปัจจุบันที่มีพื้นที่การทำนาดลดลง พระแม่โพสพที่พบเห็นจึงมักไม่ได้อยู่ในพิธีกรรมของการอ้อนวอนสรรเสริญของกลุ่มคนที่ทำนาปลูกข้าวเท่านั้น คนรุ่นลูกหลานที่ไม่ได้สืบทอด มักไม่ค่อยเห็นความสำคัญของพระแม่โพสพในความเชื่อแบบเดิม ๆ อีกต่อไป เราจึงเห็นมีการซื้อขายทอดตลาดให้กับผู้คนที่บูชาหรือผู้เก็บสะสมของเก่า โดยเฉพาะตลาดพระเครื่อง ดังบทความของ นิพัทธ์พร เพ็งแก้ว (Pengkaew 2016, 158 - 159) ที่พบเห็นพระแม่โพสพที่ปล่อยให้เช่ากันโดยทั่วไป พระแม่โพสพบางองค์สร้างด้วยทองคำองค์เล็กเท่าปลายนิ้วก็ยังมีเป็นโลหะเงิน โลหะผสม สูงประมาณ ๑.๕ นิ้ว รูปหญิงผมสลวยสวมกะบังหน้า บางองค์หน้าดู บางองค์หน้ายิ้ม ห่มสไบนุ่งซิ่น นุ่งพับขาห้อยแขนซ้ายอ่อนงาม มือขวากลือรวงข้าว หรือลักษณะ ใกล้เคียงกัน แต่องค์สูงราว ๕ นิ้ว ก็พบได้บ่อย แบบโลหะจะหนักอึ้งอยู่สักหน่อย ส่วนชนิดที่เป็นกระเบื้องเคลือบ องค์ดินเผา องค์ปูนปั้นเคลือบสีดงงามก็มีซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของ น้ามนต์ อยู่อินทร์ (Yoo-in 2010, 165) ได้กล่าวไว้ว่า รูปปั้นของพระแม่โพสพตามบ้านเรือนของชาวบ้านดอนโพธิ์ เป็นรูปปั้นขนาดเล็กมีหลายขนาด เช่น ฐานกว้าง 2.5 นิ้ว สูง 4.5 นิ้ว ฐานกว้าง 3 นิ้ว สูง 5 นิ้ว หรือขนาดใหญ่ขึ้นมาเล็กน้อย ฐานกว้าง 5 นิ้ว สูง 9.5 นิ้ว เป็นต้น

รูปปั้นส่วนใหญ่เป็นปูนปาสเตอร์หรือเรซินและมีบางองค์ทำด้วยแก้วสีเขียวฉาบตะกั่ว โดยสรุปแล้วเราจะพบเห็นพระแม่โพสพในลักษณะ ประทับนั่งพับเพียบเรียบร้อยอย่างกุลสตรีไทยโบราณ มือข้างหนึ่งถือรวงข้าว ส่วนอีกข้างถือธูปโศกทรัพย์เต็มถุง โดยปกติประทับนั่งบนแท่น หากเสด็จไปที่ใด ก็ทรงมีพาหนะเป็นปลาทรายทอง และปลาสำเภา แต่ยังมีรูปลักษณะในแบบอื่นที่ต่างออกไปบ้างเช่นกัน ด้วยยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงไปตามสภาพของสังคม อาชีพการทำนาปลูกข้าวมีจำนวนน้อยลงโดยเฉพาะในพื้นที่ของเขตชุมชนเมือง แต่ความเคารพบูชาในพระแม่โพสพในพื้นที่ต่างจังหวัดที่มีการปลูกข้าวเป็นอาชีพหลักก็ยังมีประเพณีที่มีการสืบสานต่อราบจนปัจจุบัน ในด้านมุมมองของศิลปะ พระแม่โพสพจะมีภาพลักษณ์ของเทพที่เปี่ยมด้วยความงดงามและความเมตตา ซึ่งส่งผลต่อความศรัทธาของเกษตรกร แต่ในทางประติมานวิทยานั้น งานศิลปะสามารถถ่ายทอดออกมาในรูปแบบของงานจิตรกรรมและประติมากรรมที่เหมาะสมตามยุคสมัยแต่การสร้างสรรครูปเคารพจิตรกรรม และประติมากรรมแห่งศรัทธา สู่การเป็นขวัญกำลังใจในการปลูกข้าวกลับมีรูปแบบแข็งทื่อ มีความงามทางสุนทรียะน้อย ทั้งนี้เกิดจากช่างได้สืบทอดรูปแบบและวิธีการทำที่เลียนแบบกันมาแบบซ้ำ ๆ โดยไม่ได้มีการศึกษาในเชิงประติมานวิทยา และด้วยผู้วิจัยมีความสนใจและมีความตั้งใจอย่างแรงกล้าที่จะทำการศึกษาค้นคว้าประวัติศาสตร์

ความเป็นมาของพระแม่โพสพและต่อยอดสู่การพัฒนาารูปแบบของความเป็นศิลปะร่วมสมัยของพระแม่โพสพที่ยังคงความงดงามและความศรัทธา บนพื้นฐานของการอนุรักษ์ ให้มีสุนทรียะทางความงาม ความละเอียดประณีต อันก่อให้เกิดความรู้สึกแห่งศรัทธาและมีความงามประกอบพร้อม และเพื่อสืบสานเรื่องราวอันทรงคุณค่าทางวัฒนธรรม จากรุ่นสู่รุ่นของเกษตรกรชาวนาและผู้ที่สนใจในงานศิลปะ จึงเป็นที่มาของโครงการศึกษาวิจัยเรื่องพระแม่โพสพ รูปลักษณ์แห่งศิลปะศรัทธาอันสูงค่า ขวัญกำลังใจแก่การกสิกรรม และการจัดนิทรรศการ โปสพอาณูชลี: คุณพระแม่โพศรีเทวนารีแห่งนาข้าว

## วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาความเป็นมาและพัฒนาการของรูปเคารพพระแม่โพสพเทพีแห่งข้าว
2. เพื่อสร้างสรรค์งานจิตรกรรม ประติมากรรม และเหรียญพระแม่โพสพเทพีแห่งข้าวในรูปแบบใหม่
3. เพื่อนำผลการวิจัยไปจัดแสดงงานนิทรรศการโปสพอาณูชลีและนำไปติดตั้งที่โครงการเกษตรอิติตยาทร จังหวัดสุรินทร์ และโรงเรียนชานาศุณย์วิปัสสนาสากลไร่เชิญตะวัน จังหวัดเชียงราย

## วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ ได้ดำเนินการวิจัย แบบการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ศิลปะ โดยการสร้างสรรค์ผลงานตนเอง ผ่านการวิเคราะห์ผลงานในอดีต โดยทำการศึกษาค้นคว้าตามขั้นตอน ดังต่อไปนี้

### 1. การกำหนดกลุ่มตัวอย่างงานศิลปะ

ในการศึกษาผู้วิจัยได้เลือกผลงานศิลปะรูปพระแม่โพสพที่มีมาในอดีต เพื่อทำการวิเคราะห์ ดังนี้

1.1 ผลงานจิตรกรรมจำนวน 6 ชิ้นงาน โดยแบ่งเป็น 2 กลุ่ม คือ ภาพวาด 3 ชิ้น ทำการวิเคราะห์เรื่องสี ผ้ายันต์ 3 ชิ้น ทำการวิเคราะห์เรื่องเส้นและลวดลาย

1.2 ผลงานประติมากรรม จำนวน 6 ชิ้นงาน โดยแบ่งเป็น 2 กลุ่ม คือ ประติมากรรมพระแม่โพสพ 3 องค์ และเหรียญพระแม่โพสพ 3 เหรียญ ทำการวิเคราะห์เรื่องโครงสร้างเส้น

## 2. วิธีดำเนินการวิจัย

ในขั้นตอนวิธีการดำเนินงานวิจัย ผู้วิจัยได้ดำเนินการตามขั้นตอนดังนี้

### 1) ศึกษาข้อมูล

ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับพระแม่โพสพ จากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

### 2) เลือกกลุ่มตัวอย่าง

กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้เป็นการเลือกกลุ่มแบบเจาะจง จากงานศิลปะพระแม่โพสพ 12 ชิ้นงานโดยผู้เชี่ยวชาญ 2 ท่านคือ ศาสตราจารย์เกียรติคุณ สุชาติ เถาทอง และรองศาสตราจารย์ ดร. สมพร ฐรี



ภาพที่ 1 ศาสตราจารย์เกียรติคุณสุชาติ เถาทองและผู้วิจัย (A)  
รองศาสตราจารย์ ดร. สมพร ฐรี และผู้วิจัย (B) (© Suwat Saenkattiyarat 07/04/2017)

### 3)วิเคราะห์งานศิลปะพระแม่โพสพและจากการศึกษาด้านประติมานวิทยา

**ตารางที่ 1** การวิเคราะห์ด้านประติมานวิทยาพระแม่โพสพจากการศึกษาเอกสารและกลุ่มตัวอย่างจิตรกรรมและประติมากรรม

ลักษณะทางกายภาพ	พบมาก	พบปานกลาง	พบน้อย
ทรงผม	มวยผม	ปล่อยผมยาว	-
สวมกรอบหน้า	กรอบหน้านาง	มงกุฏนาง	-
ห่มสไบ	สไบเฉียงป่า	เครื่องทรงคล้ายกษัตริ์	-
ผ้าถุง	ผ้าลายตาราง	ลายดอกพุ่มข้าวบิณฑ์	-
มือซ้าย	ถือรวงข้าว	-	-
มือขวา	อุ้งโศกทรัพย์	เคียวเกี่ยวข้าว, รวงข้าว	-
กำไลต้นแขน	1 วง	2 วง	-
กำไลข้อมือ	1 วง	-	-
ทำนึ่ง	พับเทียบ	ห้อยขาข้างใดข้างหนึ่ง	ทำคุกเข่า
ที่ประทับหรือพาหนะ	ปลากทราย, แท่น	ปลาตะเพียน	เต่า

จากตารางที่ 1 พระแม่โพสพโดยทั่วไปจะมีลักษณะที่มีองค์ประกอบทางกายภาพที่คล้ายคลึงกันค่อนข้างชัดเจน และมีความแตกต่างกันในบางลักษณะที่พบเห็นได้ปานกลางถึงน้อย ซึ่งทั้งนี้ผู้วิจัยจะทำการเลือกรูปแบบดั้งเดิมที่มีความงดงามมาต่อยอดกับลักษณะอื่น ๆ เพื่อการสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบใหม่ต่อไป

## 4) สรุปแนวคิดเพื่อการสร้างสรรค์งานศิลปะในรูปแบบใหม่

ตารางที่ 2 จากรูปแบบดั้งเดิมสู่การสร้างสรรค์พระแม่โพสพในรูปแบบใหม่

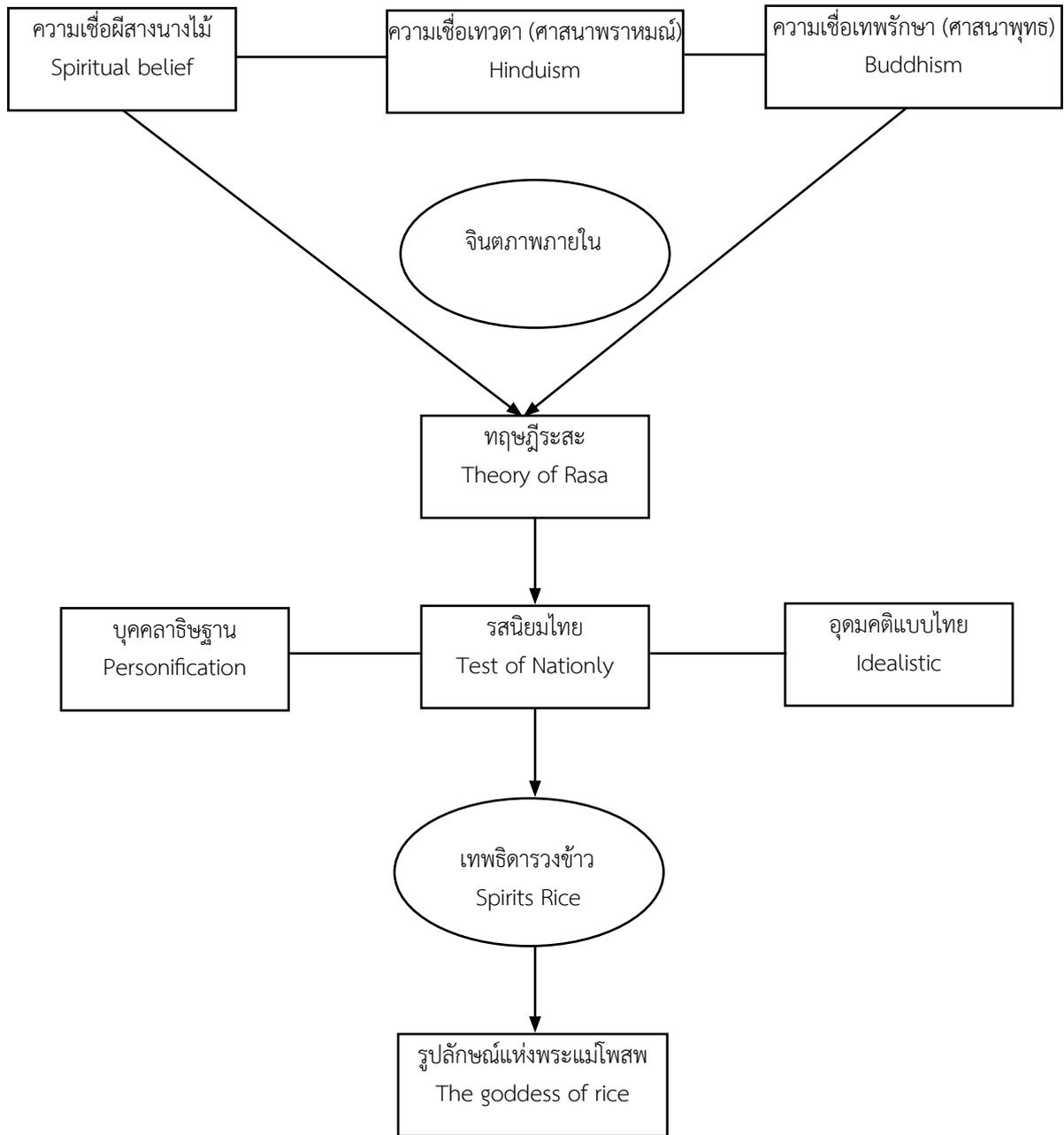
ลักษณะทางกายภาพ	ผลงาน	รูปแบบการสร้างสรรค์ใหม่
ทรงผม	จิตรกรรม	ปล่อยผม และสวมมงกุฎประดิษฐ์ใหม่ มีอิสระตามแนวคิดในแต่ละภาพอย่างเหมาะสม
	ประติมากรรมและเหรียญ	มีมงกุฎ เพื่อความสง่างาม และมีโบว์บนมงกุฎโดยได้อิทธิพลจากศิลปะจีน
สวมกรอบหน้า	จิตรกรรม	มีทั้งภาพที่สวมและไม่สวมกรอบหน้า นาง ทั้งนี้เพื่อความเหมาะสมตามแต่ละผลงาน
	ประติมากรรมและเหรียญ	มีกรอบสวมหน้านางที่สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่
ห่มสไบ	จิตรกรรม	ไม่ห่มสไบ ทั้งนี้เพื่อให้เห็นความงามของสตรีระ
	ประติมากรรมและเหรียญ	ไม่ห่มสไบ ทั้งนี้เพื่อให้เห็นความงามของสตรีระและลวดลายของเครื่องประดับ
มือซ้าย	จิตรกรรม	ถือรวงข้าวมีช่อลายกนกเป็นเถา เพื่อความอ่อนช้อยสวยงาม
	ประติมากรรมและเหรียญ	ถือรวงข้าวมีช่อลายกนกเป็นเถา เพื่อความอ่อนช้อยสวยงาม
มือขวา	จิตรกรรม	มีทั้งรูปแบบของการถือรวงข้าว ถือถุงเงิน และทำทอรวงข้าว
	ประติมากรรมและเหรียญ	ถือช่อรวงข้าวและช่อลายกนก
กรองคอ	จิตรกรรม	สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่เป็นลวดลายประดิษฐ์จากเมล็ดข้าวและใบข้าว
	ประติมากรรมและเหรียญ	สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่เป็นลวดลายประดิษฐ์จากเมล็ดข้าวและดอกไม้

ลักษณะทางกายภาพ	ผลงาน	รูปแบบการสร้างสรรค์ใหม่
กำไลต้นแขน	จิตรกรรม	ลดทอนลายของกำไลต้นแขน
	ประติมากรรมและเหรียญ	เพิ่มลวดลายให้เกิดความวิจิตรงดงามมากขึ้น
กำไลข้อมือ	จิตรกรรม	มีการลดและเพิ่มลวดลายตามความเหมาะสมของชิ้นงาน
	ประติมากรรมและเหรียญ	เรียบง่าย ไม่เน้นความสำคัญ
ทำนั้ง, ทำยืน	จิตรกรรม	ทำนั้งแบบท่าเหาะ ชั้นเข้า
	ประติมากรรมและเหรียญ	ทำนั้งแบบห้อยขา และแบบไขว้ขา
ที่ประทับหรือพาหนะ	จิตรกรรม	นั่งบนหลังปลา ยืนบนโขดหิน
	ประติมากรรมและเหรียญ	นั่งบนหลังปลา

จากตารางที่ 2 ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ลักษณะทางประติมานวิทยาชิ้นใหม่รวมถึงการต่อยอดองค์ประกอบอื่น ๆ เพื่อความงดงามทางศิลปะ เช่นที่ประทับเป็นโขดหิน และได้เพิ่มกรองคอ ซึ่งในรูปแบบดั้งเดิมไม่มีปรากฏ

การวิเคราะห์ข้อมูลตามรูปแบบประติมานวิทยาของพระแม่โพสพที่ได้ศึกษานั้น ผู้วิจัยได้ออกแบบแผนภูมิที่แสดงถึงความสัมพันธ์ของข้อมูลที่ทำให้เกิดศิลปะศรัทธา ซึ่งเริ่มจากความเชื่อในผีसानางไม้กับความเชื่อเรื่องเทพผู้ปกป้องรักษาในพุทธศาสนา ส่งผ่านจินตนาการของศิลปินผสมผสานกับทฤษฎีระสະ ซึ่งเป็นทฤษฎีที่เกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์อันสำคัญศาสตร์หนึ่งของอินเดีย นำมาถ้อยและสัมพันธ์กับหลักคิดเรื่องบุคลาธิษฐาน รสนิยมทางความงาม และหลักอุดมคติแบบไทย จึงเกิดงานสร้างสรรค์เป็นเทพีหรือเทพธิดาแห่งข้าวผู้ซึ่งปกป้องรักษาต้นข้าว และนาข้าว ดังผู้วิจัยได้แสดงความเชื่อมโยงสัมพันธ์ในแผนภูมิแสดงการก่อเกิดศิลปะศรัทธาพระแม่โพสพให้เห็นได้ชัดเจนดังนี้

แผนภูมิแสดงการก่อเกิดศิลปะศรัทธาพระแม่โพสพ



แผนภูมิที่ 1 แผนภูมิการวิเคราะห์ โดยรองศาสตราจารย์ ดร. สุวัฒน์ แสนขัติยรัตน์  
(© Suwat Saenkattiyarat 07/08/2017)

## 5) สร้างสรรค์งานศิลปะพระแม่โพสพ

จากการวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยได้นำองค์ความรู้มาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมและประติมากรรมรวมทั้งหมด 10 ชิ้นงานดังนี้

### ผลงานหมายเลข 1 ชื่อ พระแม่โพสพเทพีแห่งข้าว หมายเลข 1

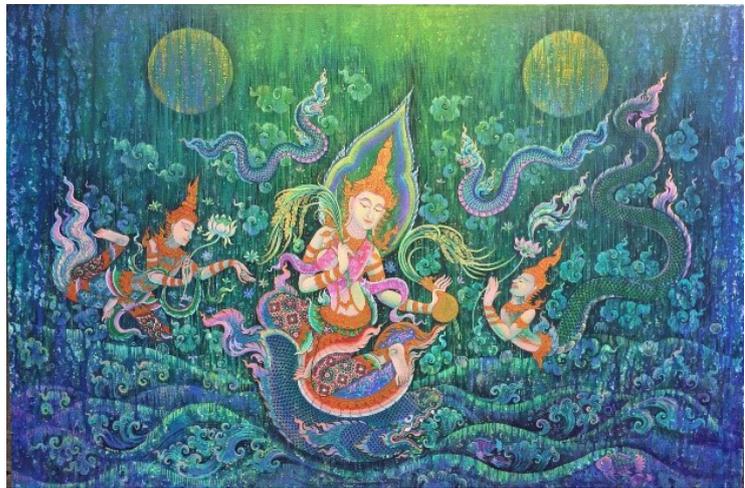
ภาพแสดงออกถึงความเป็นเทวสตรีผู้มีเมตตา อยู่ในโครงสร้างรูปทรงสามเหลี่ยม แสดงความมั่นคง สงบ สง่างาม โดยรวมใช้สีวรรณะเย็น อันแสดงถึงความอุดมสมบูรณ์



ภาพที่ 2 พระแม่โพสพเทพีแห่งข้าว หมายเลข 1 ขนาดภาพ 100x80 ซม. เทคนิคสีอะครีลิค  
(© Suwat Saenkattiyarat 07/01/2018)

**ผลงานหมายเลข 2 ชื่อ พระแม่โพสพเทพีแห่งข้าว หมายเลข 2**

พระแม่โพสพ นั่งบนหลังปลาที่เป็นสัญลักษณ์ของความอุดมสมบูรณ์ ในมือถือรวงข้าวและถุงเงินแสดงถึงความรุ่งเรือง มั่งคั่ง ตัวภาพใช้สีวรรณะเย็นที่ให้ความรู้สึกสว่าง สดใส ด้วยสีเหลือง เขียว ฟ้ำ น้ำเงิน และม่วง ข้อสังเกตในภาพนี้จะพบว่ามีการพัฒนาการของทิศทางเส้น (dynamic power) ทั้งตัวภาพ ลวดลายรวงข้าว ปลา และพลังความเคลื่อนไหวของคลื่นน้ำเบื้องล่าง มากกว่าภาพพระแม่โพสพเทพีแห่งข้าว หมายเลข 1

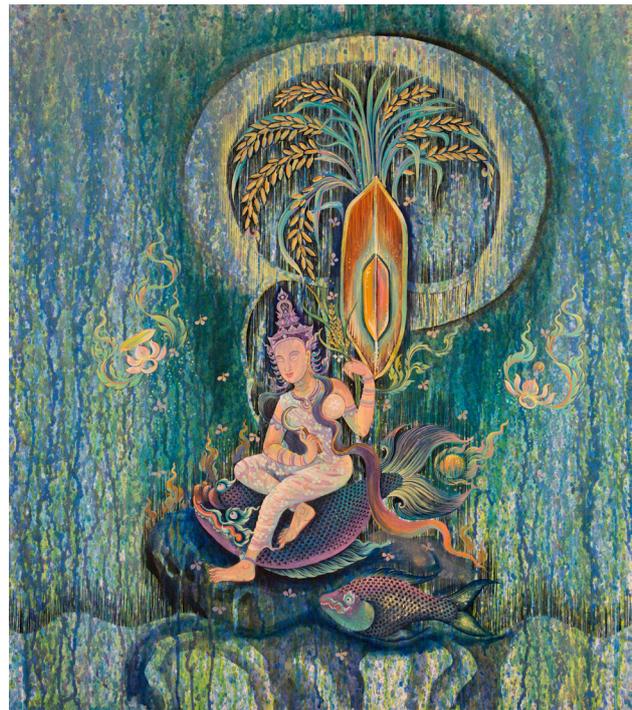


**ภาพที่ 3** พระแม่โพสพเทพีแห่งข้าว หมายเลข 2 ขนาดภาพ 100x80 ซม. เทคนิคสีอะคริลิก

(© Suwat Saenkattiyarat 08/02/2018)

ผลงานหมายเลข 3 ชื่อ เทพธิดาแห่งนาข้าว

เทพธิดาจะอยู่ในท่าที่นั่งที่พิเศษต่างไปจากเดิมคือ นั่งไขว่ขาอยู่บนหลังปลา เหนือศีรษะสวมมงกุฎ ปล่อยปลายผม ฝ่ามือจะเป็นแบบกางเกง มือซ้ายถือรวงข้าวชูช่อที่มีเมล็ดขนาดใหญ่ ส่วนมือขวาถือเคียว การใช้สีเป็นการให้น้ำหนักในวรรณะเขียน



ภาพที่ 4 เทพธิดาแห่งนาข้าว ขนาดภาพ 95x85 ซม. เทคนิคสีอะคริลิก  
(© Suwat Saenkattiyarat 08/03/2018)

#### ผลงานหมายเลข 4 ชื่อ เทวนารีแห่งท้องทุ่ง

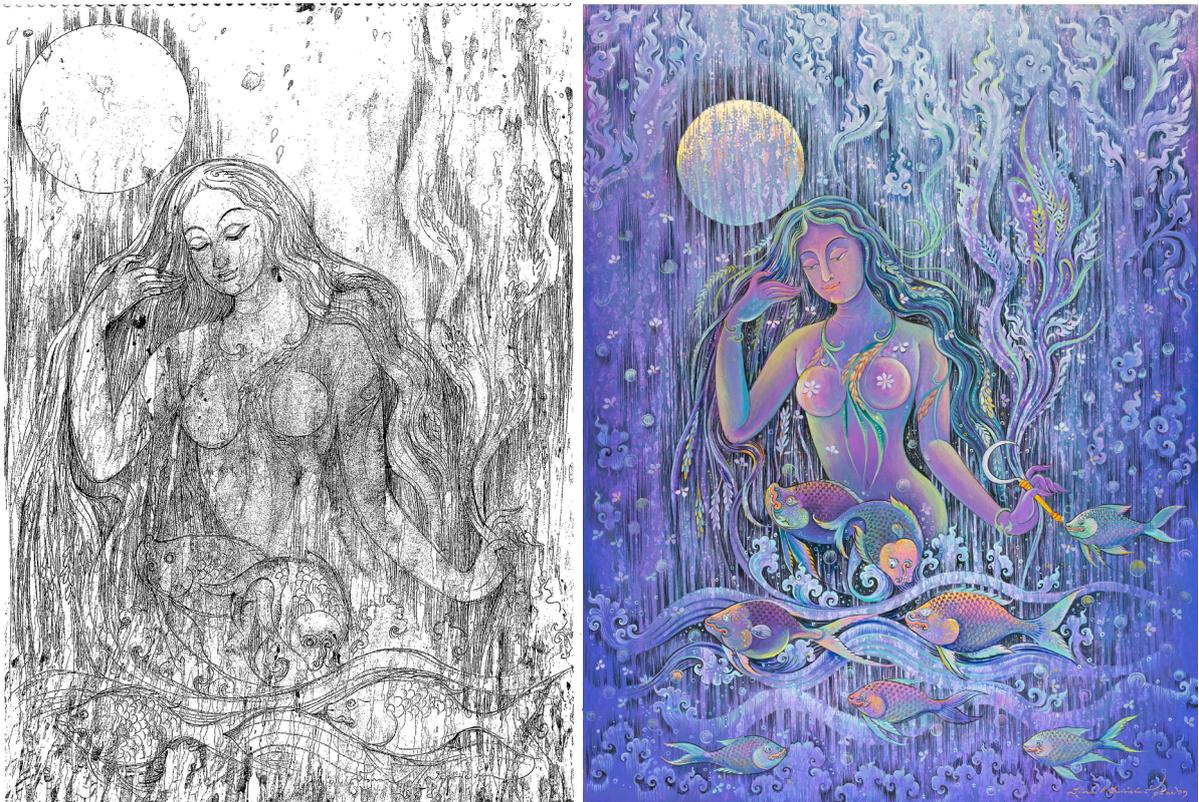
ภาพพระแม่โพสพภาพนี้จะอยู่ในทำยีน บนศีรษะไม่ได้สวมมงกุฎหรือกรอบหน้านาง แต่ปล่อยผมยาว นุ่งผ้าถุงลายเม็ดข้าว ทั้งนี้เพื่อต้องการแสดงถึงความเรียบง่าย และให้มีความรู้สึกเหมือนมนุษย์มากที่สุด เบื้องล่างมีปลาที่แสดงถึงความอุดมสมบูรณ์ สีที่ใช้ในภาพนี้เป็นสีวรรณะร้อน



ภาพที่ 5 เทวนารีแห่งท้องทุ่ง ขนาดภาพ 90x70 ซม. เทคนิคสีอะคริลิค  
(© Suwat Saenkattiyarat 09/04/2018)

ผลงานหมายเลข 5 ชื่อ แม่แห่งแผ่นดิน

ผลงานชิ้นนี้เป็นการนำเสนอพระแม่โพสพในมุมมองใหม่ ที่เป็นผู้หญิงแบบเรียบง่าย ไม่สวมเครื่องทรงใด ๆ ทั้งนี้ เพื่อให้เกิดความรู้สึกกลมกลืนกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม มีเพียงเมล็ดข้าวที่นำมาตกแต่งผมและประดับเป็นเครื่องสังวาลย์ เบื้องล่างมีปลาที่แสดงถึงความอุดมสมบูรณ์เปรียบเสมือน ในน้ำมีปลา ในนามีข้าว ซึ่งมีพระแม่โพสพปกปักรักษาตั้งความเป็นแม่ของแผ่นดิน บรรยายภาพโดยรวมใช้สีวรรณะเย็น



ภาพที่ 6 แม่แห่งแผ่นดิน ขนาดภาพ 100x90 ซม. เทคนิคสีอะคริลิก

(© Suwat Saenkattiyarat 26/05/2018)

### ผลงานหมายเลข 6 ชื่อ พระแม่แห่งความอุดมสมบูรณ์

ประติมากรรมนี้ได้สร้างขึ้นตามอุดมคติแบบไทย โดยปั้นให้เห็นความอุดมสมบูรณ์ของสรีระอิทธิเพศ นั่งอยู่บนหลังปลา เส้นสัมพันธ์ของชิ้นงานมีความประสานสอดคล้องกันอย่างกลมกลืน สง่างามและลงตัว



ภาพที่ 7 พระแม่แห่งความอุดมสมบูรณ์ ขนาดผลงาน สูง 85 x กว้าง 58 ซม. เทคนิคหล่อบรอนซ์  
(© Suwat Saenkattiyarat 08/06/2018)

หมายเหตุ ประติมากรรมชิ้นนี้ได้ขยายใหญ่ ขนาด 3.5 เมตร รวมฐาน เพื่อนำไปติดตั้ง ณ โรงเรียนชานาพุทธเศรษฐศาสตร์  
ไร่เจริญตะวัน อ.เมือง จ.เชียงราย

ผลงานหมายเลข 7 ชื่อ พระแม่โพสพเทพีแห่งข้าว

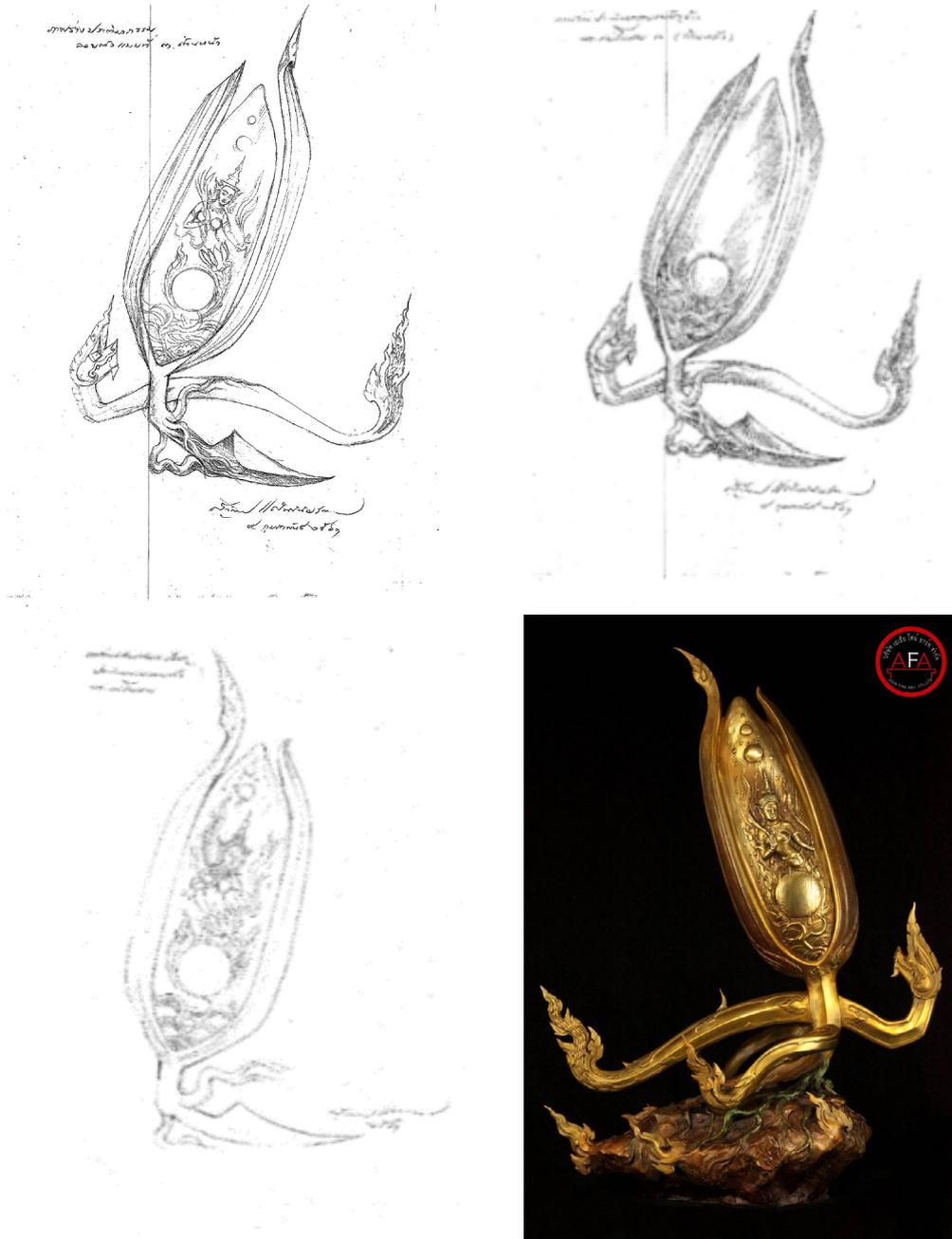
ประติมากรรมชิ้นนี้ พระแม่โพสพประทับนั่งอยู่บนหลังพญาปลาที่เป็นจ้าวแห่งสายน้ำ อันเป็นสัญลักษณ์ของความอุดมสมบูรณ์ เบื้องล่างเป็นฐานที่สร้างเป็นคลื่นน้ำวน เวียนขวา (ทักษิณาวรรต) ซึ่งสื่อถึงความเป็นสิริมงคล



ภาพที่ 8 พระแม่โพสพเทพีแห่งข้าว ขนาดผลงาน สูง 90 x กว้าง 60 ซม. เทคนิคหล่อบรอนซ์  
(© Suwat Saenkattiyarat 09/07/2018)

### ผลงานหมายเลข 8 ชื่อ เมล็ดข้าวแห่งความอุดมสมบูรณ์

ประติมากรรมชิ้นนี้ได้แรงบันดาลใจมาจากรูปทรงของเมล็ดข้าวและคันไถ ซึ่งเป็นเครื่องมือในการทำงาน ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ให้คันไถเป็นหัวพญานาคที่หมายถึงน้ำและความอุดมสมบูรณ์ ส่วนเมล็ดข้าวมีภาพพระแม่โพสพอยู่ภายในและท่อนุ้มนด้วยเปลือกข้าวอีกชั้น



ภาพที่ 9 เมล็ดข้าวแห่งความอุดมสมบูรณ์ ขนาดผลงาน สูง 64 x กว้าง 42 ซม. เทคนิคหล่อบรอนซ์

(© Suwat Saenkattiyarat 08/08/2018)

หมายเหตุ ผลงานชิ้นนี้จะทำการขยายใหญ่ขนาด 3.5 เมตร หล่อโลหะเพื่อนำไปติดตั้งในโครงการชเรย์อาทิตยารท จ. สุรินทร์

ผลงานหมายเลข 9 ชื่อ เกรียณูพระแม่โพสพ (นั่ง)

ประติมากรรมชิ้นนี้ มีแรงบันดาลใจมาจากเมล็ดข้าว กึ่งกลางภาพเป็นรูปพระแม่โพสพนั่งบนหลังปลา ในมือทั้ง 2 ข้างถือช่อรวงข้าว ทำนั่งแบบเทพธิดา ซุ้มกรอบเบื้องบนเป็นรูปพญานาค ซึ่งเป็นสัตว์เทพแห่งน้ำที่เป็นความเชื่อในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ อันหมายถึงของความอุดมสมบูรณ์

เกรียณูพระแม่โพสพที่ 9  
เครื่องทำนั่ง



ภาพที่ 10 เกรียณูพระแม่โพสพ (นั่ง) ขนาดผลงาน 3.5 ซม. เทคนิคหล่อโลหะทองแดง  
(© Suwat Saenkattiyarat 08/09/2018)

หมายเหตุ จัดสร้างโดยชมรมพุทธศิลป์ ธนาคารเพื่อการเกษตรและสหกรณ์การเกษตร (ธ.ก.ส.) โดยนารายได้ จากการจำหน่าย สมทบทุนจัดซื้ออุปกรณ์ทางการแพทย์ มอบให้โรงพยาบาลที่ขาดแคลนในชนบทจำนวน 29 โรงพยาบาล

ผลงานหมายเลข 10 ชื่อ เหริยญพระแม่โพสพ (ยีน)

ประติมากรรมชิ้นนี้ มีแรงบันดาลใจมาจากเมล็ดข้าว พระแม่โพสพอยู่ในท่าก้าวเดินอยู่บนดอกบัวอันหมายถึงความดีงามและแสดงนัยแห่งความก้าวหน้า เบื้องบนเป็นรูปพระพุทธรูปเจ้าตามคติพุทธที่หมายถึงความดีงามและความเป็นสิริมงคล เบื้องล่างเป็นเงินจัน (เงินหยวนเป่า) อันแสดงถึงความมั่งคั่ง รุ่งเรือง



ภาพที่ 11 เหริยญพระแม่โพสพ (ยีน) ขนาดผลงาน 2.5 ซม. เทคนิคหล่อโลหะทองแดง  
(© Suwat Saenkattiyarat 13/11/2018)

**หมายเหตุ** จัดสร้างเหริยญโดย สโมสรรณาการเพื่อการเกษตรและสหกรณ์การเกษตร (ธ.ก.ส.) เพื่อนำรายได้จากการจำหน่ายมอบให้โรงเรียนชานาพุทธเศรษฐศาสตร์ และสร้างหอพักผู้ปฏิบัติธรรมไร่เจริญตะวัน จ.เชียงราย และเพื่อจัดซื้ออุปกรณ์ทางการแพทย์มอบให้โรงพยาบาลที่ขาดแคลนและผู้ป่วยติดเตียงที่ยากไร้ในชนบท

การจัดแสดงงานนิทรรศการ

เพื่อเป็นการเผยแพร่องค์ความรู้ที่ได้จากการทำการศึกษาวิจัยตามขั้นตอน จนได้องค์ความรู้ใหม่ที่นำมาบูรณาการกับพระแม่โพสพในรูปแบบดั้งเดิม อันนำมาซึ่งรูปเคารพของพระแม่โพสพ ศิลปะศรัทธาร่วมสมัย จึงได้จัดแสดงงานนิทรรศการโดยใช้ชื่อ โสพพายุชลลี: คุณพระแม่โพศรีเทวนารีแห่งนาข้าว ขึ้นเมื่อวันที่ 19 ธันวาคม 2561 ณ หอศิลป์ ธนาคารเพื่อการเกษตรและสหกรณ์การเกษตร (ธ.ก.ส.) และติดตั้งงานศิลปะ พระแม่โพสพ 2 แห่ง คือ โครงการเกษตรอทิตยาทร จังหวัดสุรินทร์ และโรงเรียนชวานาคุณยุวีปัสสนาสากลไร่เชิงตะวัน จังหวัดเชียงราย



ภาพที่ 12 พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าอทิตยาทร เสด็จเป็นองค์ประธานในพิธี  
(© Suwat Saenkattiyarat 19/12/2018)

ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ข้อมูลจากกลุ่มตัวอย่างและสร้างสรรค์ผลงานตลอดจนการจัดแสดงผลงานเพื่อให้บรรลุตามจุดประสงค์ของการวิจัยดังนี้

**จากจุดประสงค์ที่ 1** เพื่อศึกษาความเป็นมาและพัฒนาการของรูปเคารพพระแม่โพสพเทพีแห่งข้าว

ในกระบวนการวิจัยผู้วิจัยได้วิเคราะห์เรื่องรูปแบบตามประติมานวิทยา สี เส้นและลวดลาย และโครงสร้างเส้นดังนี้

### 1. ผลการวิเคราะห์ข้อมูลเรื่องสี

รูปแบบเดิม การใช้สีในกลุ่มตัวอย่างทั้ง 3 ชิ้นงาน พบว่า สีที่ใช้ส่วนใหญ่จะใช้สีเหลือง สีเขียว และสีฟ้าเป็นหลัก เนื่องจากให้ความรู้สึกถึงบรรยากาศในท้องทุ่ง สีเหลืองของรวงข้าว และสีของท้องฟ้าที่ใช้สีน้ำเงินหรือฟ้า ส่วนสีอื่นที่มีส่วนในการทำชิ้นงานมีความสมบูรณ์ ได้แก่ สีดำ สีขาว และสีแดง

รูปแบบใหม่ ในการสร้างสรรค์ผลงานจากการวิเคราะห์ข้อมูลการวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยยังคงใช้วรรณตามรูปแบบดั้งเดิมเป็นส่วนใหญ่คือ สีส้ม สีเขียว สีน้ำตาล สีน้ำเงิน และสีม่วง เป็นหลัก และมีการเพิ่มเติมสี ชั้นที่สองและสีตรงข้าม เพื่อให้เกิดความน่าสนใจ และชนิดของสี ผู้วิจัยได้ใช้สีอะคริลิก เพื่อความคงทนและความเหมาะสมตามยุคสมัย

### 2. ผลการวิเคราะห์เรื่องเส้นและลวดลาย

รูปแบบเดิม ลวดลายและลายเส้นในการใช้ตกแต่งพระแม่โพสพรูปแบบเดิมจะเป็นศิลปะแบบรัตนโกสินทร์ตอนต้น เช่น ผ้านุ่ง สไบ จะเป็นลายแบบตาราง มีการใช้หลักกายวิภาคศาสตร์มาใช้ในการเขียนตัวภาพ

รูปแบบใหม่ ผู้วิจัยได้ประดิษฐ์ลวดลายขึ้นมาใหม่โดยการพัฒนารูปทรงและสี ทั้งงานจิตรกรรมและประติมากรรม โดยได้แรงบันดาลใจจากเมล็ดข้าว คลื่นน้ำ และเกาวัลย์ ตามความเหมาะสมของชิ้นงาน

### 3. การวิเคราะห์เรื่องโครงสร้างเส้น

รูปแบบเดิม โครงสร้างของเส้นทั้งผลงานจิตรกรรม ประติมากรรม และเหรียญ ใช้หลักการสมดุลของรูปทรงสามเหลี่ยมด้านเท่า ทำให้เกิดความรู้สึกมั่นคง สงบนิ่ง สง่างาม และน่าศรัทธา

รูปแบบใหม่ ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ผลงานทั้งจิตรกรรมและประติมากรรมที่เกี่ยวข้องกับพระแม่โพสพที่ผ่านมา ซึ่งจะเห็นได้ว่าจะใช้โครงสร้างของเส้นแบบสามเหลี่ยมด้านเท่าเป็นหลัก ผู้วิจัยก็ยังคงยึดหลักการนี้ไว้เพื่อให้เกิดความรู้สึกสงบ มั่นคง สง่างาม และมีการสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่โดยการซ้อนรูปทรงและการจัดองค์ประกอบใหม่ซึ่งจะเห็นได้ชัดเจนในงานจิตรกรรมพระแม่โพสพยืน (โทนสีแดง)

## จากจุดประสงค์ที่ 2 สร้างสรรค์งานจิตรกรรมและประติมากรรมพระแม่โพสพเทพีแห่งข้าว

จากการศึกษาความเป็นมาและพัฒนาการของรูปเคารพพระแม่โพสพเทพีแห่งข้าว ด้วยกระบวนการในการวิจัย เรื่องรูปแบบตามประติมานวิทยา เรื่องสี เส้นลวดลายและเรื่องโครงสร้างเส้นในจุดประสงค์ที่ 1 แล้วนั้น ผู้วิจัย ได้นำผลการวิเคราะห์ข้อมูลมาประมวลเป็นผลงานสร้างสรรค์ในรูปแบบของงานสเก็ตซ์และผลงานจิตรกรรม ประติมากรรมรวม 10 ผลงาน คือ ผลงานชิ้นที่ 1 ชื่อ พระแม่โพสพเทพีแห่งข้าวหมายเลข 1 ผลงานชิ้นที่ 2 ชื่อ พระแม่โพสพเทพีแห่งข้าวหมายเลข 2 ผลงานชิ้นที่ 3 ชื่อ เทพธิดาแห่งนาข้าว ผลงานชิ้นที่ 4 ชื่อ เทวนารี แห่งท้องทุ่ง 1 ผลงานชิ้นที่ 5 ชื่อ เทวนารีแห่งท้องทุ่ง 2 ผลงานชิ้นที่ 6 ชื่อ พระแม่แห่งความอุดมสมบูรณ์ ผลงานชิ้นที่ 7 ชื่อพระแม่โพสพเทพีแห่งข้าว ผลงานชิ้นที่ 8 ชื่อ เมล็ดข้าวแห่งความอุดมสมบูรณ์ ผลงานชิ้นที่ 9 ชื่อ เทรียณูพระแม่โพสพ (นั่ง) ผลงานชิ้นที่ 10 ชื่อ เทรียณูพระแม่โพสพ (ยืน)

## จากจุดประสงค์ที่ 3 จัดแสดงงานนิทรรศการโพสพอายุชลิและนำไปติดตั้งที่โครงการเกษตรอทิตยาทรและโรงเรียน ชาวานาศูนย์วิปัสสนาสากลไร่เชิญตะวันจังหวัดเชียงราย

ผู้วิจัยได้จัดนิทรรศการโดยใช้ชื่อ โพสพอายุชลิ: คุณพระแม่โพศรีเทวนารีแห่งนาข้าว ซึ่งได้จัดเมื่อขึ้นวันที่ 19 ธันวาคม 2561 ณ หอศิลป์ ธนาคารเพื่อการเกษตรและสหกรณ์การเกษตร (ธ.ก.ส.) เพื่อเผยแพร่องค์ความรู้ที่ได้จากการ ทำการศึกษาวิจัยจนเป็นผลงานสำเร็จ ที่นำมาจัดแสดงงานนิทรรศการและติดตั้งในโครงการดังกล่าว

## สรุปและอภิปรายผล

พระแม่โพสพเป็นเทพผู้ปกป้องรักษาต้นข้าวและเป็นขวัญกำลังใจให้ชาวนาสามารถปลูกข้าวได้เจริญงอกงาม ทางด้านประติมานวิทยาพระแม่โพสพที่พบเห็นกันโดยทั่วไปคือ เป็นเทพชั้นสูง เป็นสตรีตรงงามแต่งกาย ด้วยผ้าผ่อนแพรพรรณสมัยโบราณ ที่กำรวงข้าวไว้ในมือ ผู้วิจัยได้ศึกษาและบูรณาการองค์ความรู้ในด้านต่าง ๆ ของพระแม่โพสพเพื่อการสร้างสรรค์ศิลปะศรัทธาอันสูงค่าและเป็นขวัญกำลังใจแก่การกสิกรรม โดยได้ข้อสรุป ที่เป็นประเด็นสำคัญดังนี้

### ข้อสรุปเพื่อการสร้างสรรค์งานศิลปะศรัทธาพระแม่โพสพ

1. ผู้วิจัยได้ออกแบบแผนภูมิเพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งานศิลปะศรัทธาพระแม่โพสพที่แสดงถึงความสัมพันธ์ของข้อมูลที่ทำให้เกิดศิลปะศรัทธา ซึ่งเริ่มจากความเชื่อในผีนางงาไม้ กับความเชื่อเรื่องเทพผู้ปกป้องรักษาในพุทธศาสนา ส่งผ่านจินตนาการของศิลปินผสมผสานกับทฤษฎีระสະ ซึ่งเป็นทฤษฎีที่เกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์อันสำคัญศาสตร์หนึ่งของอินเดีย นำมาถ้อยโงงและสัมพันธ์กับหลักคิดเรื่องบุคลาธิษฐาน รสนิยมทางความงาม และหลักอุดมคติแบบไทย จึงเกิดงานสร้างสรรค์เป็นเทพหรือเทพธิดาแห่งข้าวผู้ซึ่งปกป้องรักษาต้นข้าว

2. ผู้วิจัยสรุปข้อค้นพบจากการศึกษาเชิงประติมานวิทยาเพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ ดังสรุปได้ 8 ข้อดังต่อไปนี้

1) รูปทรงทางสรีระของพระแม่โพสพ มีความอวบอ้อม มุ่งเน้นเพื่อการแสดงออกด้านความงาม ความอุดมสมบูรณ์ในรูปลักษณะ อันสื่อความหมายถึงความอุดมสมบูรณ์ของพืชพรรณทางการเกษตรเช่นเดียวกัน

2) จัดโครงสร้างสรีระให้อยู่ในรูปทรงสามเหลี่ยม เพื่อแสดงถึงความสงบ น่าศรัทธา และมีความเมตตา

3) ท่วงท่าการยืนและนั่ง มีความสง่างาม ตามแบบแผนทิวคติที่มีความพิเศษเหนือมนุษย์

4) การถือช่อธัญพืชในมือ เช่น รวงข้าว พืช ผัก ผลไม้ หรือเคียวเกี่ยวข้าว อันสื่อความหมายถึงความอุดมสมบูรณ์ทางการเกษตร

5) เสื้อผ้าเครื่องนุ่งห่มและเครื่องประดับตกแต่ง ตามแบบสตรีผู้สูงศักดิ์ คล้ายนางกษัตริย์ หรือเครื่องแบบของชนชั้นสูงในราชสำนัก

6) การเปลือยกายตามหลักการสร้างรูปเคารพในศาสนาฮินดู ที่มีการเปลือยกายช่วงท่อนบนทั้งบุรุษและสตรี อันแสดงออกถึงความงามและพลังแห่งกามะ

7) รูปร่างทางสรีระแสดงความอ่อนหวาน นุ่มนวล มีความละมุนละไม และน่าพิสมัย

8) พระแม่โพสพจะประทับบนพาหนะที่เป็นสัตว์ หรือ พระแท่นหรือบัลลังก์ อันแสดงถึงความสูงศักดิ์

## ข้อเสนอแนะ

ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะเพื่อเป็นแนวทางในการใช้ประโยชน์จากผลการวิจัย และเพื่อการสร้างองค์ความรู้ใหม่ในรูปแบบของการวิจัยต่อยอด ดังต่อไปนี้

1. สามารถนำข้อสรุปจากการวิจัยในครั้งนี้ไปใช้ต่อยอดเพื่อสร้างสรรค์งานศิลปะในรูปแบบอื่น ๆ เช่น การสร้างรูปเคารพที่ให้ความรู้สึกต่อความศรัทธาและความงดงามทางศิลปะรวมอยู่ด้วยกันอย่างกลมกลืน

2. สามารถนำหลักการวิเคราะห์ มาสร้างผลงานศิลปะแห่งศรัทธาในรูปแบบอื่นต่อไป

## References

---

- Kosad, S. “Māphōsop. [Mae Phosop].” *Silpakorn University Journal* 3, no. 1 (June 1949), 80.
- Nāтчamnong, T. *Watthanatham khāo Thai*. [Thai Rice Culture]. Bangkok: Chonniyom, 2016.
- Pengkaew, N. “Māphōsop mī mā tǎe mūadai. [The Beginning of Pha Mae Phosop].” *Muang Boran Journal* 42, no. 3 (2016), 158 - 159.
- Satsanguan, N. *Watthanatham khāo nai sangkhom Thai: kān khong yū læ kān plānplāeng*. [Rice Culture in Thai: Persistence and Change]. Bangkok: Faculty of Political Science, Chulalongkorn University, 2002.
- Sujachaya, S. *Watthanatham khāokhōng Khon Thai lumnam nakhōn chai sri*. [Thai Rice Culture in Nakornchaisri Canal]. *Māphōsop Sālī Thēwa Nāī Ton Khāo*. [Mae Phosop The goddess of Rice]. Bangkok: Faculty of Liberal Arts, Mahidol University, 2018.
- Thongdee, I. *khāo : watthanatham læ kān plānplāeng*. [Rice: Culture and Change]. Bangkok: Matichon, 1995.
- Yoo-in, N. *Kān damrong khwām chūa læ phithīkam kīeokap khāo nai sangkhom Thaipatčhuban: kōranī suksā mūbān dōn phō tambon chāi nā ‘amphāe sēnā čhangwat Phra Nakhōn Sī ‘Ayutthaya*. [Persistence of beliefs and rituals concerning rice in contemporary Thai society: a case study of Don Pho Village, Tambon Chaina, Amphoe Sena, Changwat Phra Nakhon Si Ayutthaya]. Research report. Bangkok: Faculty of Arts, Chulalongkorn University, 2010.

# การพัฒนาเจตสีย้อมธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าไหมโฮลสี สู่อุตสาหกรรมนวัตกรรมผลิตภัณฑ์สิ่งทอไหมแบรนด์ เต็มเต็มสตูดิโอ<sup>1</sup>

received 8 OCT 2019 revised 12 MAR 2020 accepted 18 MAY 2020

## รวิเทพ มุสิกะปาน

ผู้ช่วยศาสตราจารย์อาจารย์ประจำสาขาวิชาแฟชั่น สิ่งทอ และเครื่องตกแต่ง

วิทยาลัยอุตสาหกรรมสร้างสรรค์

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

## บทคัดย่อ

โครงการพัฒนาเจตสีย้อมธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าไหมโฮลสี สู่อุตสาหกรรมนวัตกรรมผลิตภัณฑ์สิ่งทอไหมแบรนด์ เต็มเต็มสตูดิโอ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและพัฒนาองค์ความรู้ภูมิปัญญาย้อมสีธรรมชาติจากผ้าโฮล นำองค์ความรู้และเทคนิค ภูมิปัญญาย้อมสีธรรมชาติจากผ้าโฮล สู่อุตสาหกรรมออกแบบสิ่งทอร่วมสมัย และทดลองพัฒนารูปแบบผลิตภัณฑ์สร้างสรรค์ โดยใช้แนวความคิดภูมิปัญญาย้อมสีธรรมชาติจากผ้าโฮล ที่เหมาะสมเป็นคอลเลกชันแบรนด์ เต็มเต็มสตูดิโอ

มีวิธีดำเนินการ ลงพื้นที่ศึกษาลักษณะและเอกลักษณ์ลวดลายผ้าโฮลด้วยวิธีการรวบรวมและวิเคราะห์ จากข้อมูลปฐมภูมิ และข้อมูลทุติยภูมิจากการลงสำรวจพื้นที่ โดยผู้เชี่ยวชาญและผู้ประกอบการ เพื่อเป็นแนวทาง ในการศึกษาเจตสีย้อมธรรมชาติ และแนวทางออกแบบผลิตภัณฑ์สิ่งทอของแบรนด์ เต็มเต็มสตูดิโอ ทดลองนำ เอาสีจากภูมิปัญญาผ้าโฮล ทดลองย้อมโดยการนำเทคโนโลยีการย้อมสีด้วยการย้อมที่ได้มาตรฐาน สังเคราะห์ ข้อมูลจากสีเส้นไหมที่ได้จากการทดลองสร้างเป็นเจตสีตามทฤษฎีสี เพื่อได้องค์ความรู้เจตสีย้อมธรรมชาติ จากภูมิปัญญาผ้าไหมโฮล สำหรับการใช้งานด้านสิ่งทอ และการออกแบบ สู่อุตสาหกรรมผลิตภัณฑ์สิ่งทอไหมแบรนด์ เต็มเต็มสตูดิโอ การผลิตต้นแบบดำเนินการร่วมกับแบรนด์ เต็มเต็มสตูดิโอ อาจารย์ และผู้เชี่ยวชาญ ผลิตต้นแบบจำนวน 1 คอลเลกชัน

<sup>1</sup> งานวิจัยได้รับทุนสนับสนุนจากโครงการนวัตกรรมเพื่อขับเคลื่อนเศรษฐกิจสร้างสรรค์ สำนักงานคณะกรรมการอุดมศึกษา โครงการ Innovation Hubs เพื่อสร้างเศรษฐกิจฐานนวัตกรรมของประเทศ ตามนโยบายประเทศไทย 4.0 กลุ่มเรื่องเศรษฐกิจสร้างสรรค์ (Creative Economy) เป็นส่วนหนึ่งของโครงการการพัฒนาเจตสีย้อมธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าไหมโฮลสี สู่อุตสาหกรรมนวัตกรรมผลิตภัณฑ์สิ่งทอไหมแบรนด์ เต็มเต็มสตูดิโอ

การวิจัยในครั้งนี้ ได้เฉดสีที่ได้จากการสังเคราะห์ข้อมูลทางภูมิปัญญาของผ้าโฮล จากการทดลองย้อมเส้นไหม สร้างเฉดสีย้อมธรรมชาติของผ้าโฮล การทดลองตามสัดส่วนตามที่นักวิจัยได้กำหนด และทดลองย้อมสีธรรมชาติ ชั้นที่ 2 เพื่อให้ได้เฉดสีที่มีความหลากหลาย โดยการนำสีย้อมธรรมชาติมาผสมหรือการย้อมทับซ้ำกับคราม และครั้ง โดยใช้สัดส่วนของหม้อครามในขั้นตอนที่ 1 ประกอบด้วย การทดลองย้อมสีแดงด้วยครั้งทับคราม ย้อมสีเหลืองด้วยแก่นแหทับคราม ย้อมสีเหลืองด้วยเปลือกประโหดทับคราม ย้อมฟ้าครามทับคราม ย้อมสีส้ม ด้วยประโหดและแห ย้อมทับด้วยครั้ง

ผลการวิเคราะห์จากผู้เชี่ยวชาญและผู้ประกอบการด้านแฟชั่น การย้อมเส้นไหม สร้างเฉดสีย้อมธรรมชาติด้วย กระบวนการของผ้าโฮล สามารถสร้างเฉดสีให้เป็นแนวทางสำหรับการเลือกใช้สีในงานออกแบบสิ่งทอ และสามารถ สร้างวงจรเฉดสีย้อมธรรมชาติ ตามวงจรสีระบบสากลได้ ด้วยกระบวนการเทียบเคียงสีในระบบ Pantone CMYK และ Pantone fashion home paper (TPX) ที่เป็นตระกูลของสีที่เหมาะสมสำหรับการออกแบบสิ่งทอในแบบร่าง เข้าสู่กระบวนการทางแฟชั่นได้ ในกรอบแนวคิดของกลุ่ม Craft Textile Art ที่ต่อยอดในกลุ่มผลิตภัณฑ์แฟชั่น กึ่งอุตสาหกรรม ลวดลายผ้าไหมมัดหมี่จากโมทีฟ ลวดลายสีเหลืองเข้มข้าวหลามตัดที่มาจากองค์ประกอบรูปทรง เส้นของลายโคมพุ่มข้าวบิณฑ์ มาสร้างรูปทรงพื้นฐานหรือที่ในภูมิภาคอีสานเรียกว่าลายโคม นำมาตัดทอน และจัดวางสลับตำแหน่งที่ใช้แนวคิด ลวดลายอัตลักษณ์เชิงวัฒนธรรม บวกกับแฟชั่น

**คำสำคัญ:** สีย้อมธรรมชาติ, ออกแบบสิ่งทอ, ผ้าไหมโฮล

## Development of Natural Dye Shades from Colored Hol Silk Wisdom to Expand the Silk Textile Product Innovation of the Termtem Studio Brand

Ravitep Musikapan, Ph.D.

Assistant professor of Program Director Fashion, Textiles, and Accessories

College of Creative Industry,

Srinakharinwirot University

### Abstract

The development of natural dyes shades project from color Hol silk wisdom to expansion of silk textile products innovation aimed at studying and developing a body of knowledge and wisdom on natural dyeing from Hol cloth, applying the knowledge and techniques of natural dyeing wisdom from Hol cloth to design process of contemporary textiles, and experimenting on creative product prototypes development utilizing the concept of natural dyeing from Hol cloth good for making a Termtem Studio brand collection.

Methods included field trip study of characteristics and identity of Hol cloth patterns by collecting and analyzing secondary data and primary data from the area surveyed by experts and entrepreneurs in order to use it as a guideline for study natural dyes and textile products designs for Termtem Studio brand. Wisdom of natural dyeing from Hol cloth was experimented using standard dyeing technology. Data synthesis of silk colors obtained from the experiment was used for creating of color shades that was in line with color theory in order to have a body of knowledge on natural dyes from Hol silk wisdom for textile and design of innovative silk products for Termtem Studio brand. Making of prototype products collaborated with Termtem Studio brand, instructors, and experts on prototype creation for one collection.

Color shades acquired from data synthesis of Hol cloth wisdom from the experiment of dyeing silk, creation of natural dyes from Hol cloth, and proportional experiments in this study were determined by the researcher. Step 2 experiment with natural dyeing for a variety of shades

by mixing natural dyes or repeated dyeing with indigo and wax using the ratio of indigo pot in Step 1 consisted of an experiment of red dye with wax overlaying with indigo, yellow dyeing with Khae core overlaying with indigo, yellow dyeing with Prahod bark overlaying with indigo, blue dyeing overlaying with indigo as well as orange dyeing with Khae and Prahod overlaying with wax.

Results from the analysis, experts, and entrepreneurs in fashion, dyeing silk threads that created natural dyes with Hol cloth process can create color shades used as a guideline for color selection in textile design and create color wheel of natural dyes consistent with universal color wheel by process of color comparison in Pantone CMYK and Pantone fashion home paper (TPX) systems. It is a family of colors suitable for drafted textile design for fashion process on the conceptual framework of craft textile art group that extends to semi-industrial fashion products, Mudmee silk pattern from motif, diamond pattern from the shape of alms bowl pattern for creating of basic shapes or as called in the Isan region Khom pattern. It is cut and rearranged following the notion of cultural identity and fashion.

**Keywords:** natural dyes, textile designs, Hol silk

## บทนำ

โครงการการพัฒนาเจตสีย้อมธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าไหมโฮลสี สู่อุตสาหกรรมผลิตภัณฑ์สิ่งทอไหมแบรนด์ เติมเต็มสตูดิโอ เป็นโครงการที่ได้รับทุนวิจัยสนับสนุน จาก โครงการนวัตกรรมเพื่อขับเคลื่อน เศรษฐกิจสร้างสรรค์ (แพชั่น) ทุนวิจัย สกอ., ทปอ., UCCN HUB เครือข่ายภาคกลางตอนบน สถาบันยุทธศาสตร์ทางปัญญา และวิจัย แห่งมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ โดยมีหลักการและเหตุผล ดังนี้

แบรนด์ เติมเต็มสตูดิโอ (TermTem Studio) จุดเริ่มต้นของ “เติมเต็มสตูดิโอ” จากประสบการณ์ในวัยเด็กของแพรวา รุจิณรงค์ ที่เติบโตมากับความชื่นชอบในการสะสมผ้าทอพื้นถิ่นของคุณแม่ การติดตามครอบครัว ลงชุมชนเวลากลับบ้านจังหวัดสุรินทร์ ได้พบเห็นได้ดูบ้านทุกหลังมีที่ตั้งไว้เสมอ ๆ ทำให้เกิดความใฝ่ฝันและชื่นชอบความประณีตของผ้าทอ เมื่อเติบโต เรียนรู้ ประกอบอาชีพนักออกแบบสิ่งทอ จึงเห็นความสำคัญของภูมิปัญญาการทอผ้าซึ่งมีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของไทยตั้งแต่เส้นใยที่ผลิตในประเทศ อาทิ ไหม ผ้าย ป่าน ปอ กันชง วัสดุทั้งพอกย้อมธรรมชาติ และกระบวนการทอผ้าของแต่ละท้องถิ่นมีเทคนิคการทอผ้าที่แตกต่างกันจากกลุ่มเชื้อชาติและวัฒนธรรมที่แต่ละกลุ่มรับมา หลอมรวมจนเป็นอัตลักษณ์ของตนเองไม่ว่าจะเป็นจก ยก ขิด เกาะล้วง หางกระรอก และมัดหมี่ แต่ถึงอย่างไรการพัฒนาการทอผ้าของชุมชนหรือเกษตรกรผู้ทอผ้าก็ประสบปัญหาที่ทอผ้าไม่ตรงกับความต้องการของลูกค้า ขณะเดียวกันนักออกแบบที่ต้องการผ้าไทยมาสร้างสรรค์ผลงานของตนเองก็ไม่สามารถสื่อสารและร่วมงานกับช่างทอผ้าให้ผลงานออกมาตามที่ออกแบบไว้ได้ “เติมเต็มสตูดิโอ” จึงเกิดขึ้นมาเพื่อลดช่องว่างให้กับนักออกแบบและกลุ่มผู้บริโภคสร้างความเข้าใจในการทำงานผ้าทอพื้นถิ่น พร้อมทั้งเป็นพื้นที่ให้เกิดการตลาดลงมือทำ เติมผลงานและเติมความรู้ให้กับตนเอง สร้างสรรค์นวัตกรรมการออกแบบจากรากฐานความเป็นภูมิปัญญาสู่งานออกแบบที่เหมาะสมกับยุคสมัย

ลักษณะการดำเนินงานคือ เปิดสอนการทอผ้าพื้นถิ่นโดยการให้องค์ความรู้พื้นฐานด้านสิ่งทอพื้นบ้าน การแยกประเภทของวัตถุดิบ แยกประเภทเส้นใย สอนทอผ้าจาก ยก มัดหมี่ เกาะล้วงเบื้องต้น สร้างความเข้าใจผ่านกระบวนการทดลองและลงมือทำ โดยมีกิจกรรมชื่อว่า “เต็มใจทอ” เป็นกิจกรรมหลักของเติมเต็มสตูดิโอ เป็นที่ปรึกษาด้านสิ่งทอที่ต้องการขึ้นชิ้นงานที่มีความแปลกใหม่โดยผสมผสานภูมิปัญญาเทคนิคการทอผ้าพื้นถิ่นเป็นฐานในการต่อยอด อาทิ การทดลองขึ้นตัวอย่างผ้าสำหรับนักออกแบบในสินค้าเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย สินค้าเครื่องประดับที่นำเส้นไหมเป็นองค์ประกอบหลักของชิ้นงาน นอกจากนี้ เติมเต็มสตูดิโอยังมีสินค้าของตนเอง คือ เส้นไหมย้อมสีธรรมชาติ ซึ่งผลิตเส้นในชุมชนที่มีการปลูกหม่อนเลี้ยงไหมพันธุ์ไทยด้วยตนเอง สินค้าผ้าไหมและผลิตภัณฑ์จากไหม โดยสินค้าที่จำหน่ายในเติมเต็มสตูดิโอจะเป็นการทำงานร่วมกันระหว่างชุมชนกับสตูดิโอ เนื่องจากสินค้าที่มาจากภูมิปัญญาการทอผ้าของไทยนั้นถือว่าเป็นสิ่งที่มีคุณค่า

เอกลักษณ์ของผ้าโฮลของจังหวัดสุรินทร์ เป็นผ้าที่เป็นเอกลักษณ์ของจังหวัดสุรินทร์ ในอดีตใช้เป็นผ้าถุงในราชสำนัก จะมีการพระราชทานให้กับขุนนางยศต่าง ๆ เพื่อใส่เข้าถวายงานกรมและกอง บ่งบอกถึงฐานะและตำแหน่งความรับผิดชอบในหน้าที่ โดยลวดลายและสีของผ้าโฮลจะมีความแตกต่างกันออกไป ลักษณะการเกิดลวดลายใช้เทคนิคการทอผ้ามัดหมี่ที่มีโครงสร้างแบบ 3 ตะกอ และมัดหมี่เส้นพุ่งด้วยการย้อมสีธรรมชาติ

ผ่านการผสมเพื่อให้ได้เฉดสีที่ต้องการจากการมัด ย้อม ย้อมทับ ให้เกิดเป็นสีที่เหมาะสมกับลวดลาย องค์ประกอบหลักของสีผ้าโฮล คือ แดง เหลือง น้ำเงิน ซึ่งได้จากวัสดุย้อมสีธรรมชาติ สีชั้นที่สองของการย้อมทับคือ สีม่วง สีเขียว และสีส้ม ซึ่งองค์ความรู้นี้เป็นภูมิปัญญาของการทอผ้าโฮลที่มีแต่ในจังหวัดสุรินทร์เท่านั้น เนื่องจากในรัชการที่ 5 ในปี พ.ศ. 2414 เริ่มการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมการแต่งกาย ในช่วงนั้น พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จกลับจากการประพาสสิงคโปร์ ได้ทรงปรับปรุงประเพณีการไว้ผม และการแต่งกายของคนไทย ให้เป็นไปตามแบบสากลนิยม (National Archives of Thailand 1982, 31) ได้เปลี่ยนการแต่งกายของขุนนางในราชสำนักฯ ให้นุ่งผ้าม่วงและผ้าสีตามแต่กรมกอง ส่วนเจ้าผู้ครองเมืองก็ได้ลดบทบาทลง ทำให้การสืบทอดองค์ความรู้ไม่เป็นไปอย่างต่อเนื่องมีผู้ทอผ้าเฉพาะกลุ่มเท่านั้นที่สามารถทอผ้าโฮลจากสีย้อมธรรมชาติ เพื่อให้องค์ความรู้ทางภูมิปัญญา ซึ่งมีคุณค่าและมีอัตลักษณ์ที่โดดเด่น สามารถต่อยอดองค์ความรู้สร้างนวัตกรรมการออกแบบ เกิดการพัฒนาให้สินค้าสิ่งทอในปัจจุบัน จึงได้นำภูมิปัญญาการย้อมผ้าโฮลจากสีธรรมชาติมาสร้างเฉดสีของใหม่ ต่อยอดผลิตภัณฑ์สิ่งทอใหม่ โดยพัฒนาในกรอบแนวคิด ดังนี้

### เพิ่มมูลค่า

สร้างเฉดสีย้อมธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าไหมโฮล เฉดสีที่เป็นสากลสามารถนำไปใช้ได้จริง เทคโนโลยีที่เกี่ยวข้องคือ การย้อมสี การผลิตเส้นใยไหมด้วยมือ และการเพิ่มมูลค่าให้กับสินค้าสิ่งทอที่สามารถนำเฉดสีมาต่อยอดงานผลิตภัณฑ์สิ่งทอ

### การผลิตเพื่อการส่งออก

นำเฉดสีที่ได้มาต่อยอดเป็นผลิตภัณฑ์สิ่งทอที่เกิดความสวยงาม มีเอกลักษณ์ มีความเป็นสากล ลดข้อผิดพลาดระยะเวลา ความยุ่งยากของกระบวนการผลิตและการออกแบบ การย้อมสี การทอผ้า ตลอดจนผลิตภัณฑ์สุดท้าย โดยผลิตสินค้าอย่างมีประสิทธิภาพมากที่สุด

### การขยายออกสู่ตลาดในวงกว้างของผลิตภัณฑ์ให้สู่สากล

เฉดสีที่ได้สามารถเป็นองค์ความรู้ภูมิปัญญาที่สามารถนำไปต่อยอดผลิตภัณฑ์สิ่งทอได้จริง ผู้ทอและผู้ผลิตสามารถเข้าใจและดำเนินการร่วมกันได้เป็นอย่างดี กระบวนการผลิตสินค้าสิ่งทอใหม่มีการผลิตอย่างมีประสิทธิภาพสูงที่สุด เฉดสีที่มีนั้นสามารถต่อยอดเป็นผลิตภัณฑ์ที่ตอบสนองต่อความต้องการของผู้บริโภคจึงเป็นโอกาสที่ผลิตภัณฑ์จะสามารถขยายการส่งออกไปยังต่างประเทศ

## วัตถุประสงค์ของโครงการ

1. เพื่อศึกษาและพัฒนาองค์ความรู้ภูมิปัญญาท้องถิ่นสืบทอดวัฒนธรรมชาติจากผ้าโฮล
2. เพื่อนำองค์ความรู้และเทคนิคภูมิปัญญาท้องถิ่นสืบทอดวัฒนธรรมชาติจากผ้าโฮลสู่กระบวนการออกแบบสิ่งทอร่วมสมัย
3. เพื่อพัฒนารูปแบบผลิตภัณฑ์สร้างสรรค์ โดยใช้แนวความคิดภูมิปัญญาท้องถิ่นสืบทอดวัฒนธรรมชาติจากผ้าโฮลที่เหมาะสมเป็นคอลเลกชัน แบรินด์เต็มเต็มสตูดิโอ

## วิธีดำเนินการวิจัย

### ระยะที่ 1 ศึกษาและวิเคราะห์

1. ลงพื้นที่ ศึกษาลักษณะ / เอกลักษณะลวดลายผ้าโฮลด้วยวิธีการรวบรวมและวิเคราะห์จากข้อมูลทุติยภูมิจากหนังสือรวบรวมลวดลายผ้าและภูมิปัญญาผ้าไทย และข้อมูลปฐมภูมิจากการลงสำรวจพื้นที่ โดยผู้เชี่ยวชาญ / ผู้ประกอบการ เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาเจตคติต่อวัฒนธรรมชาติ และแนวทางออกแบบผลิตภัณฑ์สิ่งทอของแบรนด์เต็มเต็มสตูดิโอ
2. ทดลองนำเอาสีที่ได้จากการสรุปแนวทางมาทดลองด้วยภูมิปัญญาโดยการนำเทคโนโลยีการย้อมสีด้วยการย้อมที่ได้มาตรฐาน การตรวจวัด การควบคุมอุณหภูมิ ตามมาตรฐานผ้าตรานกยุงพระราชทาน หรือมาตรฐานของกรมหม่อนไหมมาใช้ในการย้อมกับเส้นไหมไทยสาวมือพื้นบ้าน
3. สังเคราะห์ข้อมูลจากสีเส้นไหมที่ได้จากการทดลองสร้างเป็นเจตคติตามทฤษฎีสี และนำเจตสีที่ได้มาจัดองค์ประกอบสีให้เหมาะสม ร่วมสมัย เกิดความหลากหลายของเจตสี เพื่อได้องค์ความรู้เจตสีย้อมวัฒนธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าไหมโฮล สำหรับการใช้งานด้านสิ่งทอ และการออกแบบ

### ระยะที่ 2 การออกแบบ

1. ระดมความคิดเพื่อกำหนดทิศทาง ขอบเขต แนวความคิด (Concept) รูปแบบ (Style) ของการออกแบบและพัฒนาผลิตภัณฑ์เจตสีย้อมวัฒนธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าไหมโฮล ให้ตรงตามลักษณะและความต้องการของกลุ่มเป้าหมาย (Target Group)
2. ออกแบบและพัฒนาผลิตภัณฑ์ต้นแบบจากการนำเจตสีย้อมวัฒนธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าไหมโฮลสู่สินค้านวัตกรรมผลิตภัณฑ์สิ่งทอใหม่แบรนด์ เต็มเต็มสตูดิโอ

### ระยะที่ 3 การผลิตต้นแบบ

1. ดำเนินการร่วมกับแบรนด์เต็มเต็มสตูดิโอ อาจารย์ ผู้เชี่ยวชาญ ผลิตต้นแบบ จำนวน 1 คอลเลคชั่น

### ระยะที่ 4 วางแผนการตลาด

1. จัดทำแนวทางการประชาสัมพันธ์และแนวทางการพัฒนาแบรนด์

### ระยะที่ 5

1. สรุปผลและจัดทำรูปเล่ม

## การวิเคราะห์ข้อมูล

โครงการพัฒนาผลิตภัณฑ์ย้อมธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าไหมโฮลสี สู่การต่อยอดนวัตกรรมผลิตภัณฑ์สิ่งทอไหมแบรนด์เต็มเต็มสตูดิโอ มีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาและพัฒนาองค์ความรู้ภูมิปัญญาย้อมสีธรรมชาติจากผ้าโฮลนำองค์ความรู้และเทคนิคภูมิปัญญาย้อมสีธรรมชาติจากผ้าโฮล สู่กระบวนการออกแบบสิ่งทอร่วมสมัย และทดลองพัฒนารูปแบบผลิตภัณฑ์สร้างสรรค์ โดยใช้แนวความคิดภูมิปัญญาย้อมสีธรรมชาติจากผ้าโฮลที่เหมาะสมเป็นคอลเลคชั่น แบรนด์เต็มเต็มสตูดิโอ

มีวิธีดำเนินการ ลงพื้นที่ศึกษาลักษณะและเอกลักษณ์ลวดลายผ้าโฮล ด้วยวิธีการรวบรวมและวิเคราะห์จากข้อมูลทุติยภูมิ จากหนังสือรวบรวมลวดลายผ้าและภูมิปัญญาผ้าไทย และข้อมูลปฐมภูมิจากการลงสำรวจพื้นที่โดยผู้เชี่ยวชาญ ผู้ประกอบการ เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาผลิตภัณฑ์ย้อมธรรมชาติ และแนวทางออกแบบผลิตภัณฑ์สิ่งทอของแบรนด์เต็มเต็มสตูดิโอ ทดลองนำเอาสีจากภูมิปัญญาผ้าโฮล ทดลองย้อมโดยการนำเทคโนโลยีการย้อมสีด้วยการย้อมที่ได้มาตรฐาน การทวงวัด การควบคุมอุณหภูมิ ตามมาตรฐานผ้าตราทอยุทธราชทานหรือมาตรฐานของกรมหม่อนไหม มาใช้ในการย้อมกับเส้นไหมไทยสาวมือพื้นบ้าน สังเคราะห์ข้อมูลจากสีเส้นไหมที่ได้จากการทดลองสร้างเป็นผลิตภัณฑ์ตามทฤษฎี และนำผลิตภัณฑ์ที่ได้มาจัดองค์ประกอบสีที่เหมาะสม ร่วมสมัยเกิดความหลากหลายของผลิตภัณฑ์ เพื่อได้องค์ความรู้ผลิตภัณฑ์ย้อมธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าไหมโฮล สำหรับการใช้งานด้านสิ่งทอ และการออกแบบ

กระบวนการออกแบบ ระดมความคิดเพื่อกำหนดทิศทาง ขอบเขตแนวความคิด (Concept) รูปแบบ (Style) ของการออกแบบและพัฒนาผลิตภัณฑ์ย้อมธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าไหมโฮลให้ตรงตามลักษณะและความต้องการของกลุ่มเป้าหมาย (Target Group) ออกแบบและพัฒนาผลิตภัณฑ์ต้นแบบจากการนำผลิตภัณฑ์ย้อมธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าไหมโฮล แนวความคิด (Concept) รูปแบบ (Style) แบบร่าง (Sketch Design) เพื่อสรุปแบบสุดท้าย (Final Design) สู่สินค้านวัตกรรมผลิตภัณฑ์สิ่งทอไหมแบรนด์เต็มเต็มสตูดิโอ การผลิตต้นแบบดำเนินการร่วมกับแบรนด์เต็มเต็มสตูดิโอ อาจารย์ ผู้เชี่ยวชาญ ผลิตต้นแบบ จำนวน 1 คอลเลคชั่น

## 1 ลงพื้นที่ ศึกษาลักษณะ / เอกลักษณ์

ศึกษาลักษณะ เอกลักษณ์ ลวดลายผ้าโฮลด้วยวิธีการรวบรวมและวิเคราะห์จากข้อมูลทุติยภูมิจากหนังสือรวบรวม ลวดลายผ้าและภูมิปัญญาผ้าไทย และข้อมูลปฐมภูมิจากการลงพื้นที่ โดยผู้เชี่ยวชาญด้านผลิตภัณฑ์หม่อนไหม กรมหม่อนไหม นายสุรเดช ธีระกุล และผู้ประกอบการ แพรวา รุจิณรงค์ ผู้ก่อตั้ง แบรินด์เต็มเต็มสตูดิโอ เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาเขตลุ่มธรรมชาติ และแนวทางออกแบบผลิตภัณฑ์สิ่งทอของ แบรินด์เต็มเต็ม สตูดิโอ ผู้วิจัยได้สรุปเอกลักษณ์ลวดลายผ้าโฮล และสีเขตลุ่มธรรมชาติด้วยวิธีการวิเคราะห์ จากการต่อยอด งานวิจัย เรื่อง การศึกษาเขตลุ่มธรรมชาติจากผ้าโฮลในจังหวัดสุรินทร์สู่การพัฒนาผลิตภัณฑ์สิ่งทอของ แพรวา รุจิณรงค์ (Rujinarong 2018, 25 - 27) ในระดับมหาดบัณฑิต ศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต สาขานวัตกรรม การออกแบบ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ซึ่งแพรวา รุจิณรงค์ ได้เป็นผู้ก่อตั้งแบรินด์เต็มเต็มสตูดิโอ และลงพื้นที่ แบรินด์เต็มเต็มสตูดิโอ ลาดพร้าว 15 กรุงเทพฯ โดยสรุปได้ดังนี้

### เอกลักษณ์ลวดลายผ้าโฮล และสีเขตลุ่มธรรมชาติ

จากการศึกษาผ้าโฮลเป็นผ้าไหมที่สร้างลวดลายด้วยการมัด โอบ ย้อม หรือเรียกว่าวิธีการทางด้านมัดหมี่ มีความยาวเริ่มต้นตั้งแต่ 4 เมตรและมีหน้ากว้างขนาด 1 เมตร ถึง 1.5 เมตร บางผืนใช้เป็นผ้าโฮลทอ 2 ผืน มาเย็บต่อกันเป็นผืนเดียว เพราะที่ทอผ้าของชาวบ้านมีข้อจำกัดเรื่องความกว้างของพื้นทอ และขนาดของกี่ทอผ้า การทอ มีการทอในโครงสร้างผ้าแบบ 3 ตะกอ ใช้การย้อมสีด้วยวัสดุจากการย้อมสีธรรมชาติ สีหลัก คือ สีแดง เม็ดมะขาม ตามวัฒนธรรมดั้งเดิมของชาวเขมร ซึ่งนิยมย้อมเส้นยืนด้วยครั่ง ซึ่งให้สีแดงเข้มใช้การมัดหมี่ เริ่มจากสีเหลืองจากไม้ที่ให้สี 2 ชนิด คือ ประโหด และเข มัดปิดสีเหลือง มัดเอาสีแดงแล้วจึงย้อมด้วยครั่ง เมื่อได้สีแดงและสีเหลืองแล้ว จึงโอบหมี่ครั้งสุดท้ายเพื่อให้ได้สีเขียว ม่วง และน้ำเงินด้วยครามตามลำดับ จากการศึกษ สีดำที่พบในผืนผ้าจะได้จากการย้อมทับด้วยโคลนหรือย้อมทับด้วยครามจำนวนหลายครั้ง เพื่อให้ได้สีดำเข้มตามที่ต้องการ และสีขาวที่เห็นบนผืนผ้าเกิดจากสีของเส้นไหมที่มัดกันลวดลายสร้างโครงสร้าง ลายบนโอบหมี่ องค์ประกอบของสีผ้าโฮล ประกอบด้วยสีแดง เหลือง เขียว น้ำเงิน ม่วง ขาว และดำ ลักษณะของ หมี่โฮลที่มีสีที่ได้จากการย้อมธรรมชาติในลักษณะเฉพาะแล้ว ลวดลายของผ้าโฮลในพื้นที่จังหวัดสุรินทร์ ยังแบ่งออกเป็น 3 ลักษณะลวดลาย คือ โฮลเปราะโฮล โฮลแสร้อย โฮลปิดาน ในปัจจุบันจะพบผู้ทอผ้าโฮลได้เกือบ ทุกอำเภอในจังหวัดสุรินทร์ที่สามารถทอผ้าโฮลได้อย่างสวยงามและมีพ่อครูแม่ครูภูมิปัญญาการทอผ้าไหมโฮล ส่งต่อองค์ความรู้ให้แก่ลูกหลาน ตั้งแต่กระบวนการมัดลวดลาย การย้อมสีที่มีการนำภูมิปัญญาและวัสดุย้อมสี ในพื้นที่มาใช้ย้อมสีให้สอดคล้องกับลวดลายที่ได้รับการถ่ายทอด มีการทอที่เป็นเอกลักษณ์ตั้งแต่โบราณ คือการทอผ้าสามตะกอทำให้สีและลวดลายของผ้าโฮลจังหวัดสุรินทร์มีความโดดเด่น

โดยผู้วิจัยสรุปเป็นตารางรูปแบบลวดลายของผ้าโฮล (จังหวัดสุรินทร์) โดยวิเคราะห์จากการศึกษาเขตลุ่มธรรมชาติ จากผ้าโฮลในจังหวัดสุรินทร์ สู่การพัฒนาสิ่งทอ กรุงเทพฯ คณะศิลปกรรมศาสตร์มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ (Rujinarong 2018, 25 - 27) ดังนี้

ตารางที่ 1 ตารางรูปแบบลวดลายของผ้าโฮล (จังหวัดสุรินทร์)

ลวดลายของผ้าโฮล (จังหวัดสุรินทร์)	รูปแบบ
<p>โฮลเปราะฮ์ เป็นผ้าสมปักปูมสำหรับบุรุษสวมใส่ องค์ประกอบลวดลายประกอบด้วย ของผ้าหรือสังเวียน เข็มผ้า ซ่อแทงท้อง ท้องผ้า โดยลวดลายของท้องผ้าจะมีความแตกต่างกันแบ่งออกเป็นลายดอกใหญ่ ดอกกลาง และดอกเล็ก ลวดลายดอกใหญ่นั้นจะประกอบด้วยลายก้านแยกหรือตาข่าย นาคเกี่ยวล้อมรอบดอกประจำยามขนาดใหญ่ ใ้่ดอกจะมีใ้่ดอกลายสีเหลี่ยมขนมเปียกปูนล้อมรอบด้วยลายสีเหลี่ยมย่อมุมไม้สิบสอง ลายดอกกลางจะมีลักษณะการจัดองค์ประกอบลายแบบสร้างสังวาลใ้่เป็นลวดลายเครื่องแขวนประเภทกลั่นตะแคงหรือระย้า ในบางพื้นผ้าที่พบจะมีเพียงลายดอกประจำยามสีก็บริวมกับลายโคมเจ็ดหรือโคมเก้าจัดองค์ประกอบแบบสร้างสังวาล ลายดอกเล็กนั้นจะมัดเป็นลายโคมแบบหยาบไม่มีความซับซ้อนเท่ากับลายดอกใหญ่และลายดอกกลางแต่องค์ประกอบท้องผ้าสังเวียน ซ่อแทงท้อง จะอยู่ครบทั้งหมด</p>	 <p>(source: Rujinarong 2018 , 25)</p>
<p>โฮลแสรยซึ่งในอดีตเกิดจากการมัดลวดลายแบบโฮลเปราะฮ์ แต่เนื่องจากความเคารพในกฎเกณฑ์การนุ่งผ้าตามประเพณี จาริตที่มีมา สตรีผู้ทอผ้าจึงนำลวดลายผ้าโฮลเปราะฮ์มาดัดแปลงลวดลาย โดยการนำลำหมีมาสลับตำแหน่งในการทอพร้อมกับการทอเส้นไหมสีแดง เขียว และเหลือง เพื่อให้เกิดการคลี่คลายลวดลาย ยังคงให้ความเป็นสิริมงคลและสตรีก็สามารถสวมใ้่ได้ ซึ่งในปัจจุบัน จะเห็นว่านอกจากการทอสลับเป็นลายริ้วแล้ว ยังมีการเพิ่มการทอผ้ากระเนียว หรือการควบเส้นไหม 2 เส้น 2 สี ทอสลับชั้นระหว่างมัดหมีริ้วและกระเนียว</p>	 <p>(source: Rujinarong 2018 , 25)</p>
<p>โฮลปิดานหรือจองชิน เป็นผ้าที่มีการมัดหมี่เป็นรูปสัตว์ ช้าง ม้า นาค รูปแบบของปราสาท หอไตร และเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธศาสนา สีจะประกอบด้วย สีม่วงเปลือกมังคุด แดง เขียว คราม และเหลือง ซึ่งสีที่ใช้จะมีความกลมกลืนกันจากการย้อมทับเป็นการผสมสีใ้่ได้สีใหม่ขึ้นมา</p>	 <p>(source: Rujinarong 2018 , 25)</p>

### แนวทางออกแบบผลิตภัณฑ์สิ่งทอของ แบรินต์เติมเต็มสตูดิโอ

การลงพื้นที่ โดยผู้เชี่ยวชาญด้านผลิตภัณฑ์หม่อนไหม กรมหม่อนไหม นายสุรเดช ชีระกุล และผู้ประกอบการ แพรวา รุจิณรงค์ ผู้ก่อตั้งแบรินต์เติมเต็มสตูดิโอ เพื่อศึกษาลักษณะแบรินต์เติมเต็มสตูดิโอ เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาเกษตรยั่งยืนธรรมชาติและแนวทางออกแบบผลิตภัณฑ์สิ่งทอของ แบรินต์เติมเต็มสตูดิโอ

แนวทางแบรินต์เติมเต็มสตูดิโอ เป็นสตูดิโอที่แลกเปลี่ยน เรียนรู้ งานศิลปะและการทอผ้า หัตถกรรม งานทำมือ Craft Textile Art ทั้งจัดหลักสูตรการเรียนการสอนในระยะสั้นแก่ผู้สนใจด้านการทอผ้าตลอดทั้งปี รับผิดชอบต่อสังคม ด้านการออกแบบและผลิตเสื้อผ้าสำหรับผู้ประกอบการแฟชั่น และของแต่งบ้านที่ต้องการวัตถุดิบ ด้านผ้าทอมือที่แปลกใหม่และเน้นการตลาด นวัตกรรมเป็นหลักโดยการผลิตและการทดลองจะอยู่ในสตูดิโอที่กรุงเทพฯ และมีเครือข่ายในการผลิตตามชุมชน ในภาคอีสานเป็นหลัก โดยกำลังการผลิตจะมีขีดความสามารถในการผลิตที่มีข้อจำกัด เพราะเป็นงานทอมือทั้งหมด จึงจำเป็นต้องใช้ระยะเวลา และวางแผนร่วมกับลูกค้า หรือผู้ประกอบการที่เข้ามาปรึกษาในการพัฒนาผลิตภัณฑ์ที่ต้องการใช้ผลงานการออกแบบและวัตถุดิบด้านผ้าทอมือจากที่นี่ ปัจจุบันเติมเต็มสตูดิโอมีผลิตภัณฑ์สิ่งทอแฟชั่น จำหน่ายด้วยในรูปแบบคอลเลกชันพิเศษ

จากศึกษาและวิเคราะห์เอกลักษณ์แบรินต์เติมเต็มสตูดิโอ เพื่อเป็นแนวทางในการออกแบบและพัฒนาผลิตภัณฑ์ผ้าทอ จากกระบวนการยั่งยืนธรรมชาติ ภูมิปัญญาผ้าไหมโฮลสี สรุปลงเป็นตารางสรุปข้อมูลผลิตภัณฑ์พื้นฐานที่แสดงถึงเอกลักษณ์ได้ดังนี้

#### ตารางที่ 2 ตารางสรุปข้อมูลผลิตภัณฑ์พื้นฐานที่แสดงถึงเอกลักษณ์ แบรินต์เติมเต็มสตูดิโอ

ข้อมูลผลิตภัณฑ์พื้นฐาน แบรินต์เติมเต็มสตูดิโอ		
กรอบแนวคิดผลิตภัณฑ์	เอกลักษณ์ของผลิตภัณฑ์	เทคนิค
แนวทางแบรินต์เติมเต็มสตูดิโอ เป็นสตูดิโอ ที่แลกเปลี่ยน เรียนรู้ งานศิลปะและการทอผ้าหัตถกรรม งานทำมือ Craft Textile Art ทั้งจัดหลักสูตรการเรียนการสอนในระยะสั้นแก่ผู้สนใจด้านการทอผ้าตลอดทั้งปี รับผิดชอบต่อสังคมด้านการออกแบบและผลิตเสื้อผ้าสำหรับผู้ประกอบการแฟชั่น และของแต่งบ้านที่ต้องการวัตถุดิบด้านผ้าทอมือที่แปลกใหม่และเน้นการตลาด นวัตกรรมเป็นหลัก โดยการผลิตและการทดลองจะอยู่ในสตูดิโอ	ผลิตภัณฑ์ส่วนมากเกิดจากเทคนิคกระบวนการสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์ จากความเชี่ยวชาญของเจ้าของแบรินต์เอง ที่ใช้วัสดุในท้องถิ่น จากทั่วประเทศเน้นจังหวัดสุรินทร์ เพราะเป็นบ้านเกิดของคนในครอบครัว และมีความผูกพันในวัยเด็กของนักออกแบบ ทั้งการย้อม การทอ การออกแบบผลิตภัณฑ์ ส่วนมากเป็นการนำเสนอเทคนิค อาทิ ผลิตภัณฑ์เส้นไหมย้อมสี ผ้าไหมทอมือลวดลายร่วมสมัย ยังไม่มีผลิตภัณฑ์แปรรูปที่คุ้นเคยในถิ่นกำเนิด คือ ผ้าโฮล จังหวัดสุรินทร์ มีลวดลายที่เป็นเอกลักษณ์ และกระบวนการที่นักออกแบบสามารถค้นคว้าสร้างสรรค์ได้อย่างมีความสุข และผสมผสานกับแนวคิดสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์ร่วมสมัย	ผ้ายั่งยืนธรรมชาติผ้าโฮล กระบวนการสร้างเกษตรยั่งยืนธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าไหมโฮลสู่ผลิตภัณฑ์ผ้าทอร่วมสมัย

การวิจัยในครั้งนี้ได้เจดสีที่ได้จากการสังเคราะห์ข้อมูลทางภูมิปัญญาของผ้าโฮลจากการทดลองย้อมเส้นไหม สร้างเจดสีย้อมธรรมชาติของผ้าโฮล โดยกำหนดให้ใช้เส้นไหมที่เป็นพันธุ์ไหมเหลืองที่มีการปลูกหม่อนเลี้ยงไหม สาวในครัวเรือน เรียกอีกอย่างว่าไหมหัตถกรรม การทดลองกลุ่มชุดเจดสี ใช้การทดลองแบ่งเป็น 2 ชั้น การทดลองย้อมสีขั้นแรกตามสัดส่วนตามที่นักวิจัยกำหนด และทดลองย้อมสีธรรมชาติชั้นที่ 2 เพื่อให้ได้เจดสีที่มีความหลากหลาย โดยการนำสีย้อมธรรมชาติมาผสมหรือการย้อมทับซ้ำกับครามและครั่ง โดยใช้สัดส่วนของหม้อครามในขั้นตอนที่ 1 ประกอบด้วยการทดลองย้อมสีแดงด้วยครั่งทับคราม ย้อมสีเหลืองด้วยแก่นแซทับคราม ย้อมสีเหลืองด้วยเปลือกประโหดทับคราม ย้อมฟ้าครามทับคราม ย้อมสีส้มด้วยประโหดและแก่นแซทับด้วยครั่ง โดยใช้วิธีการเทียบเคียงกับมาตรฐานการย้อมสีธรรมชาติและตรวจสอบการตกสีด้วยมาตรฐานของกรมหม่อนไหม ว่าด้วยการใช้เครื่องหมายรับรองผลิตภัณฑ์ผ้าไหมไทย พ.ศ. 2554 ในคุณสมบัติที่สำคัญประการหนึ่งเพื่อปกป้องถึงคุณภาพความเหมาะสมในการใช้งานของสิ่งทอนั้น ๆ การใช้สีในการฟอกย้อมสีไหมควรใช้วัสดุธรรมชาติหรือสารเคมีที่ไม่ทำลายสิ่งแวดล้อม ซึ่งในการตรวจประเมินเพื่อขอรับการรับรองจะใช้เอกสารการบันทึกชนิดและปริมาณของวัสดุที่ใช้ทั้งสีเคมีและการใช้วัสดุธรรมชาติ พร้อมเก็บเอกสารและหลักฐานไว้เพื่อการตรวจสอบสำหรับกรณีใช้สีเคมี (The Queen Sirikit Department of Sericulture 2014, 76) ในการวิจัยครั้งนี้เป็นการย้อมสีธรรมชาติ จึงใช้ผู้เชี่ยวชาญเข้าร่วมสังเกตการณ์ในกระบวนการย้อม

การทดลองย้อมสีและจับกลุ่มสี จากสีที่ได้จากการย้อมตามภูมิปัญญาผ้าโฮลด้วยเทคนิคผ้าไหมมัดหมี่จะนิยมใช้สีธรรมชาติและมัดย้อมหลายครั้ง มีความประณีต ละเอียดทุกขั้นตอน สีของผ้าโฮลจะประกอบด้วย 5 สี ได้แก่ ดำ แดง เหลือง น้ำเงิน และเขียว สีเหล่านี้ได้จากการย้อมด้วยวัสดุให้สีย้อมธรรมชาติ ได้แก่ ครั่ง คราม ประโหด และแซ ขั้นตอนการย้อมจากภูมิปัญญาผ้าโฮล เนื้อผ้ามี 2 สี ด้านหน้าเป็นสีอ่อน อีกด้านหนึ่งเป็นสีเข้มกว่า เนื่องจากมีโครงสร้างผ้า 3 ตะกอ ทำให้เส้นยืนเห็นสีชัดเจนเฉพาะด้านเดียว

ผลการทดลองย้อมสีธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าโฮลในเส้นไหมตามเครื่องมือการทดลองการวิจัยพบว่า สีที่ย้อมด้วยภูมิปัญญาผ้าโฮล เกิดสีที่ครอบคลุมทั้งวงจรสี ได้แก่สีย้อมธรรมชาติขั้นแรก ได้แก่สี 3 สี คือ สีแดง ย้อมจากครั่งน้ำแรก สีชมพู ย้อมได้จากครั่งน้ำที่ 2 สีฟ้า ย้อมได้จากคราม สีเหลือง ย้อมจากประโหด สีเหลืองทอง ย้อมจากแซ สีย้อมธรรมชาติชั้นที่ 2 เกิดจากการย้อมทับครามและครั่ง โดยสีม่วง ย้อมด้วยครั่งทับคราม สีน้ำเงินเข้ม ย้อมทับครามหลายหม้อ สีเขียว ย้อมประโหดทับด้วยคราม สีน้ำตาลอมเขียว ย้อมแซทับด้วยคราม และสีส้ม ย้อมประโหดและทับด้วยครั่ง



ภาพที่ 1 การทดลองย้อมเส้นไหม สร้างเฉดสีย้อมธรรมชาติของผ้าโฮล  
 (© Ravitep Musikapan 15/01/2019)

ผลการวิเคราะห์ จากผู้เชี่ยวชาญและผู้ประกอบการด้านแฟชั่น การย้อมเส้นไหมสร้างเฉดสีย้อมธรรมชาติ ด้วยกระบวนการของผ้าโฮล สามารถสร้างเฉดสีให้เป็นแนวทางสำหรับการเลือกใช้สีในงานออกแบบสิ่งทอ และสามารถสร้างวงจรเฉดสีย้อมธรรมชาติ ตามวงจรสีระบบสากลได้ โดยเทียบเคียงวงจรสีที่เป็นแนวทางให้การวาดภาพของจิตรกร ในหนังสือ An introduction to perspective, dialogues between the author's children ในบท The Painter's Compass โดย Charles Hayter ซึ่งได้ทำแนวทางในการนำสี 3 สี คือ แดง น้ำเงิน เหลือง มาสร้างวงจรสี โดยที่แกนกลางคือสีดำและไล่ค่าน้ำหนัก ความสว่างของสีสามารถขยายเฉดสีได้มากขึ้น และสีที่ได้จะเป็นธรรมชาติกลมกลืนมากกว่าการนำสีที่เข้มมาใช้ จึงนำสีดำเป็นสีที่อยู่ตรงกลางสุด แนวคิดนี้ได้รับการพัฒนามาจากแนวคิดของ Moses Harris ในปี ค.ศ. 1766 (Patrick Baty 2017, 127) และใช้กระบวนการเทียบเคียงสีในระบบ Pantone CMYK และ Pantone fashion home paper (TPX) ที่เป็นตระกูลของสีที่เหมาะสมสำหรับการออกแบบสิ่งทอในแบบร่าง โดยใช้กระบวนการเทียบสีด้วยโปรแกรมคอมพิวเตอร์กราฟิก เทียบค่าสีเส้นในโปรแกรม Pantone ในโปรแกรมคอมพิวเตอร์กราฟิก เพื่อการทำงานออกแบบในโปรแกรมคอมพิวเตอร์ได้สะดวกและสื่อสารค่าสีได้ในระบบสากล



ภาพที่ 2 ตัวอย่างวิธีการเทียบค่าสีในโปรแกรม Pantone ในโปรแกรมคอมพิวเตอร์ และการนำเส้นไหมย้อมสีเปรียบเทียบกับ Pantone (source: Rujinarong 2018 , 90 - 95)

## 2 กระบวนการออกแบบ

1. ระดมความคิดเพื่อกำหนดทิศทาง ขอบเขต แนวความคิด (Concept) รูปแบบ (Style) ของการออกแบบและพัฒนาผลิตภัณฑ์เจตสีย้อมธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าไหมโฮล ให้ตรงตามลักษณะและความต้องการของกลุ่มเป้าหมาย (Target Group)

2. ออกแบบและพัฒนาผลิตภัณฑ์ต้นแบบจากการนำเจตสีย้อมธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าไหมโฮล สู่สินค้านวัตกรรมผลิตภัณฑ์สิ่งทอไหมแบรนด์เต็มเต็มสตูดิโอ

ผู้วิจัยได้ร่วมกำหนดทิศทาง ขอบเขต แนวความคิด (Concept) ของการออกแบบและการพัฒนาเจตสีย้อมธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าไหมโฮลสู่การต่อยอดนวัตกรรมผลิตภัณฑ์สิ่งทอไหมแบรนด์ เต็มเต็มสตูดิโอ

จากการศึกษาเอกลักษณ์และลักษณะของแบรนด์เต็มเต็มสตูดิโอ จากการลงพื้นที่สถานที่การทำงานออกแบบและผลิตผ้าไหมเต็มเต็มสตูดิโอ จากผู้วิจัยและผู้เชี่ยวชาญ 3 ท่าน โดยวิธีการสนทนากลุ่ม (Focus Group) โดยมีผู้ร่วม ดังนี้ 1. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. รวิเทพ มุสิกะปาน หัวหน้านักวิจัย 2. แพรวา รุจิณรงค์ นักออกแบบและเจ้าของแบรนด์เต็มเต็มสตูดิโอ 3. ปาลพัทธ์ แจ่มวงศ์วรวัศ นักออกแบบอิสระด้านลวดลายผ้า 4. สุรเดช ธีระกุล นักวิชาการออกแบบผลิตภัณฑ์ภูมิปัญญา กรมหม่อนไหม สรูปการระดมสมอง แบรนด์เต็มเต็มสตูดิโอ มีแนวคิดลักษณะของผลิตภัณฑ์ ดังนี้

### ลักษณะผลิตภัณฑ์

งานศิลปะและการทอผ้า หัตถกรรม งานทำมือ Craft Textile Art

### เทคนิค

เทคนิคกระบวนการสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์ จากความเชี่ยวชาญของเจ้าของแบรนด์ ที่ใช้วัสดุในท้องถิ่นจากทั่วประเทศ เน้นจังหวัดสุรินทร์ เพราะเป็นบ้านเกิดของคนในครอบครัว และมีความผูกพันในวัยเด็กของนักออกแบบ ทั้งการย้อม การทอ ในคอลเลกชันนี้สรุปได้เป็นสีย้อมธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าไหมโฮล โดยกระบวนการมัดหมี่

### ผลิตภัณฑ์ต้นแบบ

ผ้าไหมมัดหมี่ทอมือร่วมสมัยด้วยเจตสีย้อมธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าไหมโฮล

แผนภาพกำหนดทิศทาง ขอบเขต แนวความคิด (Concept)

การพัฒนาเจตสีย้อมธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าไหมโฮลสี สู่อุตสาหกรรมนวัตกรรมผลิตภัณฑ์สิ่งทอใหม่  
แบรนด์ เต็มเต็มสตูดิโอ

การศึกษาและเก็บรวบรวมข้อมูล การเตรียม (Accept Situation) วิธีการเตรียมความพร้อมทางด้านการทำงาน การพัฒนา  
เจตสีย้อมธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าไหมโฮลสี ศึกษาข้อมูล รวบรวมข้อมูลภาคสนาม สรุบบนแนวทางการพัฒนา  
เจตสีย้อมธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าไหมโฮลสี  
รูปแบบของการย้อมสีผ้ามัดหมี่ในวัฒนธรรมของการมัดหมี่ผ้าโฮลหรือการย้อมทับแบบมัดหมี่  
การมัดหมี่  
นวัตกรรมการออกแบบลวดลายผ้ามัดหมี่จากเจตสีย้อมธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าไหมโฮลสี  
แนวทางออกแบบลวดลายผ้า  
ลวดลายอัตลักษณ์เชิงวัฒนธรรม และแฟชั่น

↓  
ศึกษาและรวบรวมแรงบันดาลใจ  
(Research Direction )

การวิเคราะห์ (Analysis) โดยวิธีการค้นคว้า  
หาข้อมูล แนวโน้มแฟชั่นโลก วัสดุ สี  
รูปแบบ เรื่องราว  
สรุป แรงบันดาลใจ ในหัวข้อ Colour of  
HOL

↓  
ศึกษาและวิเคราะห์ทิศทางการออกแบบ (Research Direction)

ใช้กระบวนการแนวคิด ดังนี้ การกำหนดขอบเขต (Define) จุดมุ่งหมาย  
ของการออกแบบ สี วัสดุ รูปแบบ เรื่องราว สังเคราะห์ทุนทางวัฒนธรรม  
ทั้งในด้านที่จับต้องได้ (Tangible) และจับต้องไม่ได้ (Intangible)  
เพื่อคัดสรรหาอัตลักษณ์ที่ชัดเจนในการเป็นตัวแทนของอัตลักษณ์  
ของท้องถิ่น และสร้างสรรค์เป็นต้นแบบ ในเรื่องราวและเนื้อหา  
จาก หัวข้อ Colour of HOL

↓ ↓  
กระบวนการออกแบบ (The Design Process)

ออกแบบลวดลายโมทีฟ (motif) จากสังเคราะห์ทุนทางวัฒนธรรม ทั้งในด้าน ที่จับต้องได้ (tangible) และจับต้องไม่ได้  
(intangible)  
การคัดเลือก (select) วิธีการเปรียบเทียบและวิธีการเลือกใช้ผลงานที่มีผลต่อการใช้งานสูงสุดโดยใช้แบบสอบถามเลือก  
รูปแบบ (เจ้าของแบรนด์ นักออกแบบ จากทีมงาน ผู้เชี่ยวชาญ)  
ลวดลายผ้ามัดหมี่ เจตสีย้อมธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าไหมโฮลสี จาก 3 ลวดลาย จากการประยุกต์ลวดลายดั้งเดิม  
โฮลประาย  
รูปแบบผลิตภัณฑ์แฟชั่นทดลองการใช้ผ้าลวดลายผ้ามัดหมี่ เจตสีย้อมธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าไหมโฮลสี 1 คอลเลคชั่น

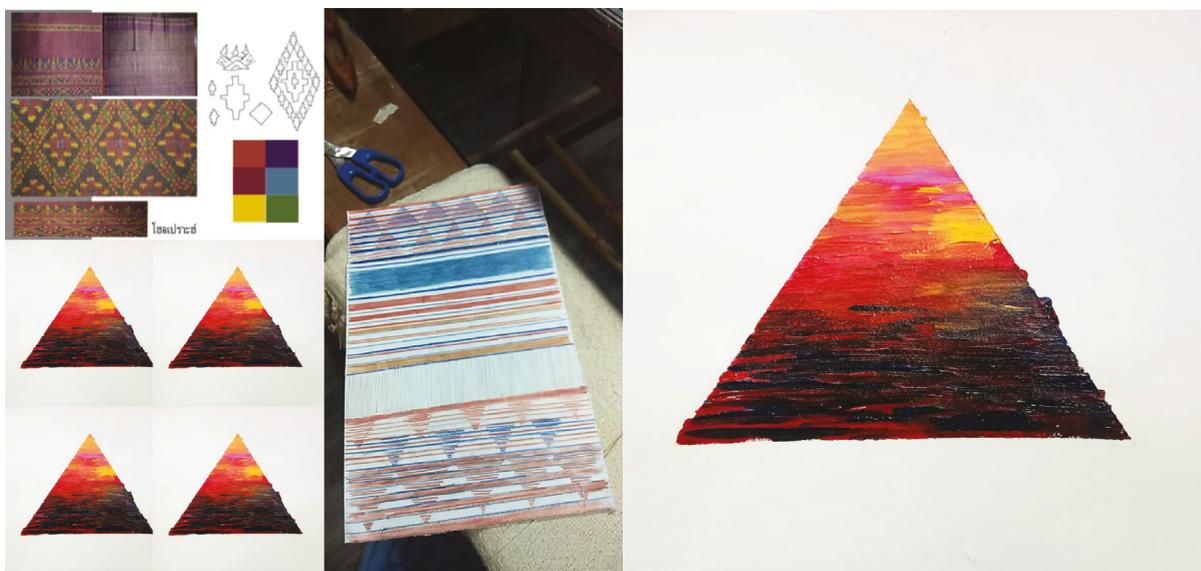
↓  
กระบวนการสร้างต้นแบบ (Prototyping)

การพัฒนาแบบ (implement) วิธีการนำแบบเลือกที่มีความเหมาะสมมากที่สุดมาปรับปรุงแก้ไขเพื่อพัฒนาให้แนวทาง  
ที่เลือกนั้นมีความสมบูรณ์เกิดผลลัพธ์สูงสุด ดำเนินการผลิตตามกระบวนการ และทดลองนำเสนอผลงาน โดยจัดแสดง  
ผลงาน แฟชั่นโชว์ระดับชาติ ในงาน Bangkok International Fashion Week 2019

### ออกแบบและพัฒนาผลิตภัณฑ์ต้นแบบจากการนำเจดีย์อ้อมธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าไหมโฮลสู่สินค้า นวัตกรรมผลิตภัณฑ์สิ่งทอไหมแบรนด์ เติมเต็มสตูดิโอ

แรงบันดาลใจในการออกแบบลวดลายผ้าไหมมัดหมี่ทอมีร่วมสมัยด้วยเจดีย์อ้อมธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าไหมโฮลและรวบรวมแรงบันดาลใจ (Research Direction) สรุปรวมแรงบันดาลใจ ในหัวข้อ Colour of HOL แนวความคิดแรงบันดาลใจ เกิดจากการวิเคราะห์ความเป็นมาของผ้าโฮลเสรีซึ่งในอดีตเกิดจากการมัดลวดลายแบบโฮลเปราะฮ์ ซึ่งมีลักษณะเป็นรูปทรงสี่เหลี่ยมข้าวหลามตัด หรือลายโคมพุ่มข้าวบิณฑ์ แบบปุมขุนนางหรือโฮลบุรุษ เวลาทอต้องมาสลายลายด้วยการทอมัดหมี่สลับเส้นพุ่งให้เลื่อมลายกัน คั้นลายด้วยการตีเกลียวทางกระรอกหรือที่เรียกว่า กระเนียว พร้อมทั้งทอลายริ้วสีแดง เขียว และเหลืองสลับกันไปตลอดหน้าผ้า เพื่อให้มีความแตกต่างจากผ้าโฮลบุรุษซึ่งสวมใส่ได้เฉพาะผู้ชายที่เป็นขุนนาง หากสวมใส่จะมีความผิด เนื่องจากอดีตยังไม่ยกเลิกระเบียบฝ้ายยศ หลักฐานของผ้านี้ยังคงมีอยู่ของสตรีผู้ดีชาวเขมรสุรินทร์ ยังคงมีปรากฏอยู่จำนวนหนึ่งตามตระกูลเก่าแก่ ซึ่งผู้ใหญ่เล่าว่า ผ้าโฮลสตรีนั้นแต่เดิมทอตามเรือนผู้ดีในตัวเมือง ซึ่งเป็นครอบครัว ข้าราชการหรือผู้มีฐานะดี ก่อนจะนิยมแพร่หลายไปยังหมู่บ้านต่าง ๆ ตามชนบทรอบนอก เรียกว่า ปันเต็อด (บรรทัด) และเรียกผ้าโฮลนั้นว่าโฮลปันเต็อดหรือโฮลเสรีจนถึงปัจจุบัน การทอผ้าดังกล่าวจึงถือว่าเป็นการลุกขึ้นมาทำอะไรที่แหกกฎเกณฑ์เดิม ๆ ของผู้หญิงที่เห็นว่าการเท่าเทียมกันของความเป็นหญิงชายเป็นสิ่งที่ควรกระทำ ในเมื่อผู้หญิงสามารถทอผ้าให้สามีและลูกชายใส่ได้ แล้วทำไมตัวของพวกเธอเองจึงไม่มีสิทธิ์ที่จะสวมใส่ผลงานของตนเองทางผู้วิจัยจึงนำความคิดในการทอผ้าของโฮลเสรีมาเป็นแนวทางการออกแบบลวดลายผ้า

กระบวนการออกแบบ เริ่มจากลวดลายสี่เหลี่ยมข้าวหลามตัดที่มาจากองค์ประกอบรูปทรง เส้นของลายโคมพุ่มข้าวบิณฑ์ มาสร้างรูปทรงพื้นฐานหรือที่ในภูมิภาคอีสานเรียกว่า ลายโคม นำมาตัดทอนและจัดวางสลับตำแหน่ง พร้อมทั้งแทรกด้วยเส้นที่เป็นคู่สีตรงข้ามสื่อสารถึงการแทรกซึมถึงความคิดที่แตกต่าง นำสู่คู่สีที่เป็นคู่สีตรงข้ามที่เกิดจากลายหมี่และเส้นที่ทอขัด เมื่อทั้ง 2 เทคนิคการทอเข้าด้วยกันจะเกิดความกลมกลืนกันไม่ว่าจะชาย หญิง หรือเพศอื่น ๆ ในสังคมปัจจุบัน และสร้างภาพรวมให้ร่วมสมัย



ภาพที่ 3 การออกแบบลวดลายสี่เหลี่ยมข้าวหลามตัด ที่มาจากองค์ประกอบรูปทรง เส้นของลายโคมพุ่มข้าวบิณฑ์ มาสร้างรูปทรงพื้นฐานร่วมสมัย (© Ravitep Musikapan 20/3/2019)

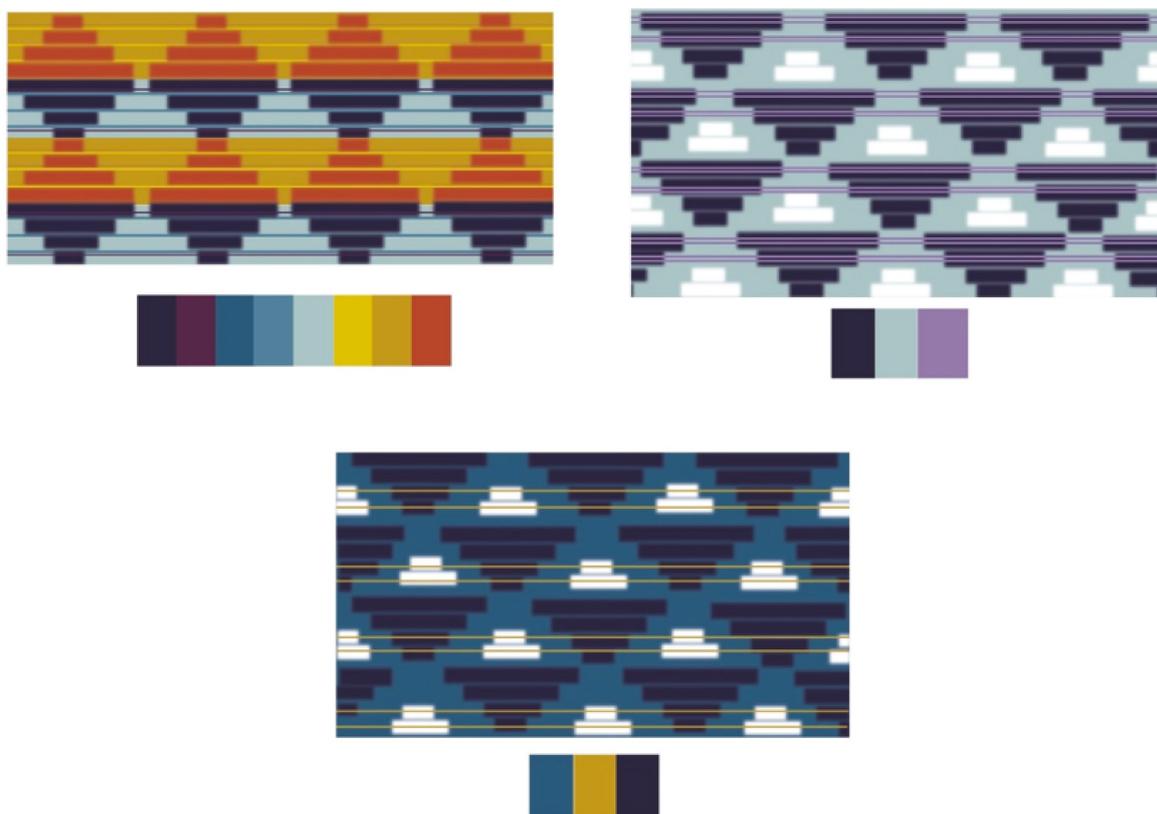


ภาพที่ 4 บอร์ดแรงบันดาลใจ และแบบร่างผ้าไหมมัดหมี่ทอมือ  
(© Ravitep Musikapan 20/3/2019)

### การสร้างสรรคัลวดลายและผลิตต้นแบบผ้าทอ

ออกแบบลวดลายโมทีฟ (Motif) จากสังเคราะห์ทุนทางวัฒนธรรม ทั้งในด้านที่จับต้องได้ (Tangible) และจับต้องไม่ได้ (Intangible) การคัดเลือก (Select) วิธีการเปรียบเทียบและวิธีการเลือกใช้ผลงานที่มีผลต่อการใช้งานสูงสุด โดยแบบสอบถามเลือกรูปแบบ (เจ้าของแบรนด์ นักออกแบบ จากทีมงาน ผู้เชี่ยวชาญ) ลวดลายผ้าไหมมัดหมี่ จากโมทีฟลวดลายสีเหลี่ยมข้าวหลามตัดที่มาจากองค์ประกอบรูปทรงเส้นของลายคอมพุ่มข้าวบิณฑ์มาสร้างรูปทรงพื้นฐาน หรือที่ภาคอีสานเรียกว่า ลายคอม นำมาตัดทอนและจัดวางสลับตำแหน่ง โดยอ้างอิงแนวทางผลงานวิจัย การศึกษาลวดลายผ้าของ เมธวดี พยัฆประโคน (Payokprakon 2016, 94) ผ้าไหมทอมือพื้นบ้านในเขตจังหวัดสุรินทร์ สรุปลักษณะของสีที่ใช้จะเป็นสีที่มีความสดสว่างและเป็นคู่สีตรงข้าม คือ เหลือง แดง และน้ำตาล มีการจัดวางสีม่วงหรือสีเขียวแทรกในบางส่วนของลายผ้าที่ปัจจุบัน การให้สีมีหลากหลายเฉดสี เนื่องจากใช้สีเคมีในการย้อมเส้นใย ลวดลายแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม คือ ลวดลายเรขาคณิต รูปสีเหลี่ยมขนมเปียกปูน แบบเต็มลายและไม่เต็มลายเป็นองค์ประกอบหลักหรือที่เรียกว่า “แม่ลาย” ลายพรรณพฤกษาส่วนใหญ่จะเป็นลวดลายดอกมะเขือ รวงข้าว และดอกไม้ โดยลักษณะลายดอกมะเขือนั้นจะลักษณะเหมือนลวดลายหมี่คอม ส่วนรวงข้าวนั้นพบว่าวัฒนธรรมการทอผ้าเชื่อมโยงกับวิถีการเกษตร การถ่ายทอดเรื่องราวของผู้ทอผ้าที่มีต่อชีวิตลงไป

การออกแบบนี้จะใช้การจัดองค์ประกอบและเทคนิคการย้อมสีด้วยวงจรถนอมธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าโฮล โดยเลือกใช้จากกลุ่มสีจากการจับคู่สีตามการวิเคราะห์ การใช้สีให้กลมกลืนและการใช้สีให้ตัดกัน การใช้สีเกือบตรงข้ามกันในวงสี การใช้ค่าน้ำหนักอ่อนแก่ การใช้ความจัดของสี ซึ่งผู้วิจัยได้วิเคราะห์จากวงจรถนอมสีดังกล่าว โดยคำนึงถึงกระบวนการมัดหมี่และการทอผ้าเป็นหลัก จึงออกมาเป็นแบบร่างลวดลายผ้า จำนวน 3 แบบ โดยใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์ Adobe Illustrator ใช้สกุลของสีคือ CMYK ตามที่ได้มีการเปรียบเทียบสีตามขั้นตอน การเปรียบเทียบการทดลองย้อมสีจากภูมิปัญญาผ้าโฮลกับ Pantone สามชุดเฉดสี ชุดเฉดสีม่วง 3 เฉดสี ย้อมเส้นไหมเทียบค่าสี P103-16C P95-7C P96-7C ชุดเฉดสีฟ้า 3 เฉดสีย้อมเส้นไหมเทียบค่าสี P123-9C 17-4123TPX 18-4032TPX และชุดเฉดสีส้ม 3 เฉดสี 13-0752TPX P11-7C 17-1449TPX ได้รูปแบบลวดลายผ้า ดังนี้



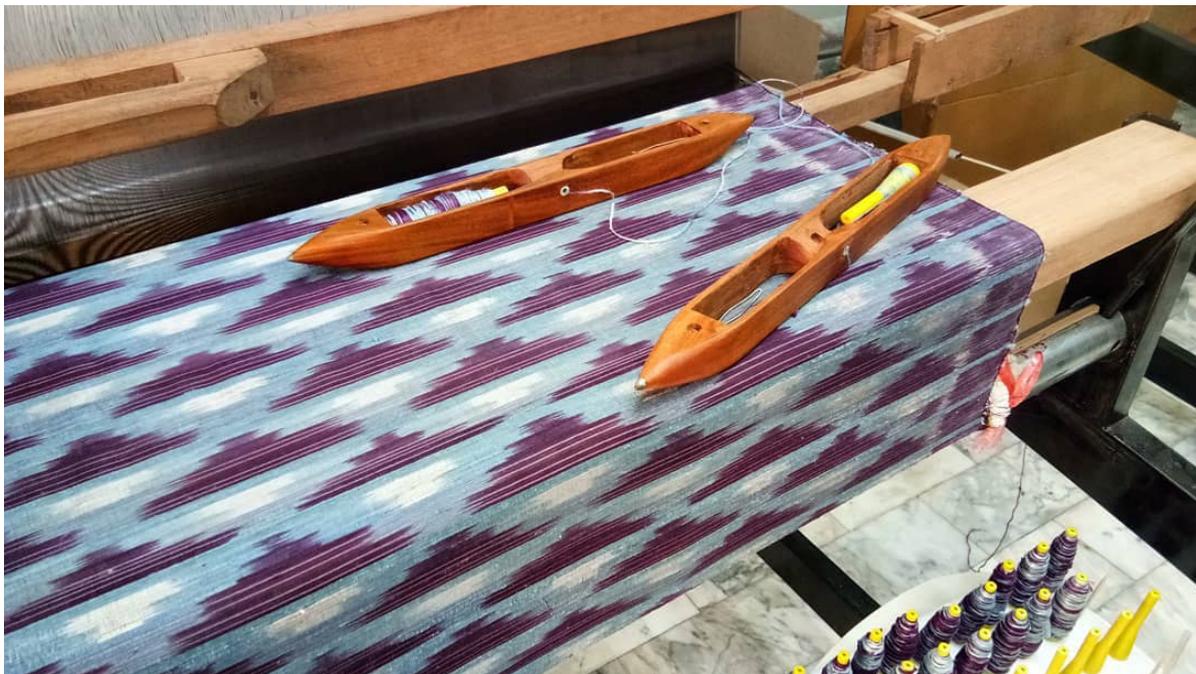
ภาพที่ 5 แบบร่างลวดลายผ้าไหมมัดหมี่ทอเมื่อร่วมสมัยด้วยเฉดสีย้อนธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าไหมโฮล ด้วยโปรแกรมคอมพิวเตอร์กราฟิก (source: Rujinarong 2018, 103 - 108)

จากการเปรียบเทียบเฉดสีแล้วจึงนำข้อมูลทั้งหมดมาสังเคราะห์และทดลองเฉดสีย้อนธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าโฮล การทดลองย้อมสีจากภูมิปัญญาผ้าโฮลกับ Pantone สามชุดเฉดสีที่กำหนดไว้ข้างต้นโดยกำหนดจากแม่สีหลักคือ แดงจากครั้ง เหลืองจากประโหดและแซ สีฟ้าจากครามเป็นสีหลัก ปัจจัยที่ทำให้เกิดสีชั้นที่ 2 คือ สีครามเป็นสีที่มีผลทำให้เกิดสีม่วง เขียว น้ำตาล และส้ม โดยจะพบว่าสีครามสร้างค่าน้ำหนักเข้มขึ้นในสีชั้นที่ 2 ผ่านการย้อมครามซ้ำหลาย ๆ ครั้ง ยิ่งย้อมทับมากเท่าไรค่าน้ำหนักของสีชั้นที่ 2 ก็จะเข้มขึ้นเท่านั้น นอกจากนี้สีแดงจากครั้งยังสามารถสร้างค่าน้ำหนักอ่อน จากการย้อมน้ำครั้งที่เหลือจากการย้อมครั้งแรก ยิ่งเม็ดสีครั้งน้อยเท่าไรสีที่ได้จะมีค่าน้ำหนักที่อ่อนลง ผลที่เกิดขึ้นจากค่าน้ำหนักอ่อนและเข้มนั้นเกิดจากกระบวนการย้อมสีของภูมิปัญญาผ้าโฮล เนื่องจากตามหลักการย้อมทางภูมิปัญญาจำเป็นต้องย้อมร้อนก่อนจึงจะมาย้อมเย็น ดังนั้นการย้อมครั้ง ประโหด และแซ จำเป็นต้องย้อมก่อนที่จะนำมาย้อมทับด้วยคราม เนื่องจากครามนั้นจำเป็นต้องย้อมด้วยวิธีการย้อมเย็นเท่านั้น หากย้อมครามก่อนแล้วไปย้อมร้อน สีครามจะหลุดออกจากเส้นใยทันที (Rujinarong 2018, 90 - 91) ผ้าฝืนต้นแบบ 3 ลวดลาย ใช้เทคนิคการทอผ้าตามกระบวนการผลิตต้นแบบผ้ามัดหมี่ของแพรวา รุจิณรงค์ (Rujinarong 2018, 124 - 125) ในการทดลองของงานวิจัย เรื่อง การศึกษาเฉดสีย้อนธรรมชาติจากผ้าโฮลในจังหวัดสุรินทร์สู่การพัฒนาผลิตภัณฑ์สิ่งทอ



ภาพที่ 6 ขั้นตอนย้อมสีมัดหมี่ โดยกำหนดจากแม่สีหลัก คือ แดงจากครั่ง เหลืองจากประโหดและแซ สีฟ้าจากคราม เป็นสีหลัก ในการย้อมทับ ในเต็มเต็มสตูดิโอ (source: Rujinarong 2018, 124 - 125)

การสร้างผลิตภัณฑ์ต้นแบบ เป็นกระบวนการห่มร้าย หรือห่มโloed ที่เป็นการจูงห่มแบบไม่มีการย้อนกลับเป็นเทคนิคที่ขึ้นล่ำเริ่มจาก แถวที่ 1 - 35 แล้วจึงมาเริ่มต้นใหม่ที่แถวที่ 1 อีกครั้งจะแตกต่างจากห่มธรรมดาที่เริ่มจากแถวที่ 1 - 35 แล้วเริ่มต้นย้อนกลับเป็น 34 33 32 ไปจนถึงหนึ่ง รูปแบบห่มที่มีการย้อนจะทำให้ลวดลายนั้นชนลายในรูปแบบของกระจก (Mirror Pattern) ขั้นตอนเมื่อได้ล่ำห่มที่เราค้นล่ำห่มร้ายแล้วจึงมัดลวดลาย โดยที่การออกแบบนี้มีสีขาวเป็นหนึ่งในสีหลักที่ผู้วิจัยใช้ จึงต้องมีการคำนวณก่อนว่าสีใดต้องมัดปิดตาย เพื่อให้ได้สีขาวของเส้นไหมตามที่เราต้องการ มัดสีไหนเป็นสีที่ 2 เมื่อถึงเวลาจึงแกะออกเพื่อย้อมทับด้วยครั่งหรือคราม ตามวงจรเจดสีย้อมธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าโฮล หลังจากการมัดย้อมด้วยสีธรรมชาติแล้วจึงนำมาแกะห่มเพื่อขึ้นเข้าหลอดเพื่อเตรียมทอผ้า ทั้งนี้บางลวดลายจะต้องมีการทอสลับทัวห่ม เพื่อเป็นการสลายรูปทรงเดิมและสลายล่ำห่มเดิมตามแรงบันดาลใจในการออกแบบลวดลายผ้า จะเป็นลวดลายที่มีการใช้พื้นหลังที่แตกต่างกัน โดยผู้วิจัยตั้งใจออกแบบเพื่อมัดห่มคนละห้วแล้วจึงนำมารวมกัน เนื่องจากการมัดห่มแยกห้วเป็นการลดระยะเวลาของการย้อม หากจะต้องการให้พื้นเป็นสีฟ้าและสีเหลือง ในห้วห่มเดียวจะเป็นการยากที่จะมัดกันสีให้ได้ตามแบบร่าง ผู้วิจัยจึงตั้งใจออกแบบและคำนวณเทคนิคการมัดเพื่อลดขั้นตอนและความยุ่งยากของการมัดห่มซึ่งเป็นกระบวนการที่เกิดการผิดพลาดได้มากที่สุดตั้งแต่การคำนวณเส้นห่มให้ได้ตามขนาดที่ออกแบบไว้ โดยผู้วิจัยได้คำนวณว่าในแต่ละล่ำจะต้องมี 8 เส้นหรือ 4 ชิน เพื่อให้ลวดลายมีขนาดพอดีกับการออกแบบ ทั้งนี้ การคำนวณจำนวนเส้นห่มที่ใช้จะต้องสอดคล้องกับขนาดของเส้นที่เลือกมาใช้

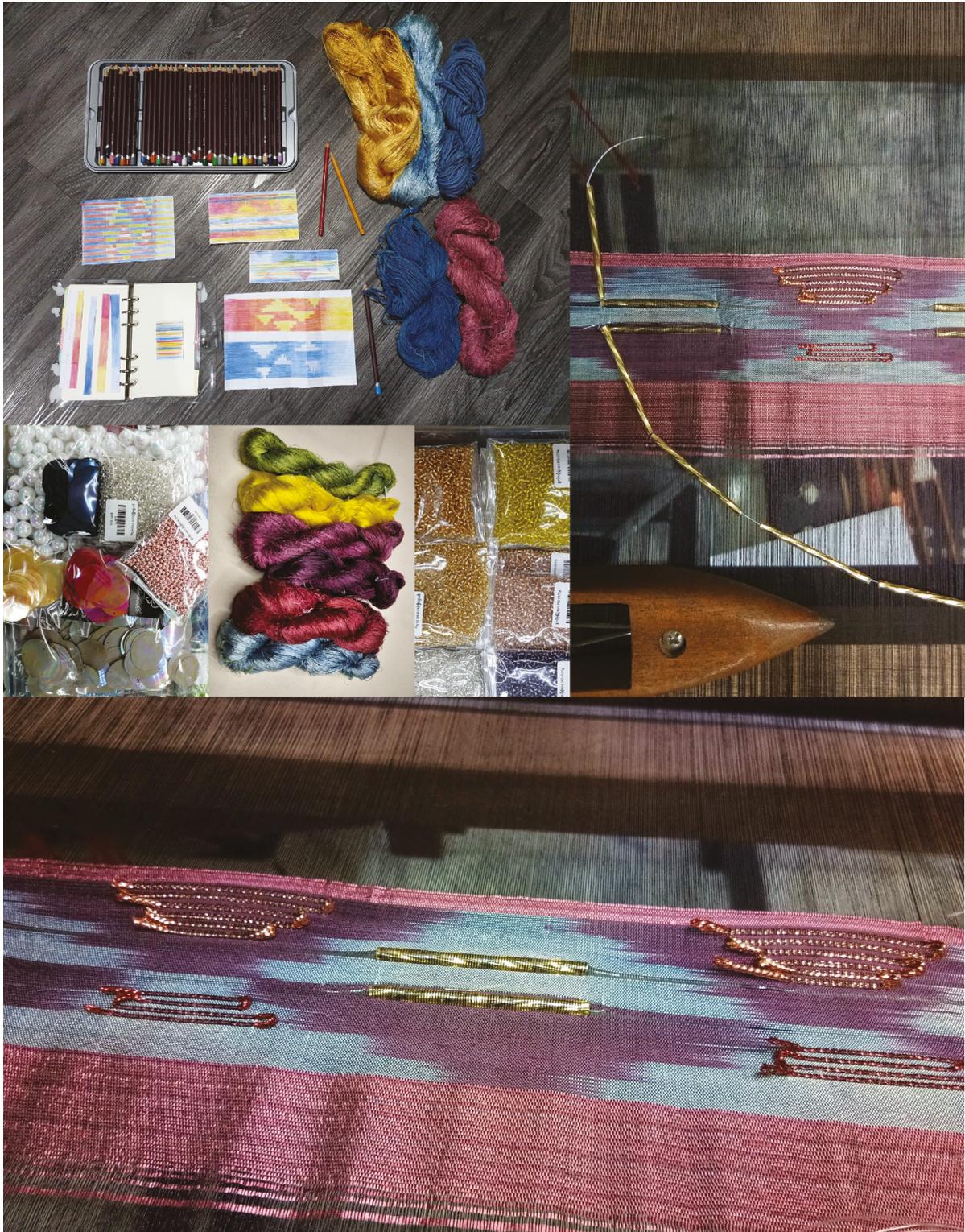


ภาพที่ 7 กระบวนการทอผ้า ในสตูดิโอทอผ้า แบรินด์เต็มเต็มสตูดิโอ  
(© Ravitep Musikapan 1/6/2019)

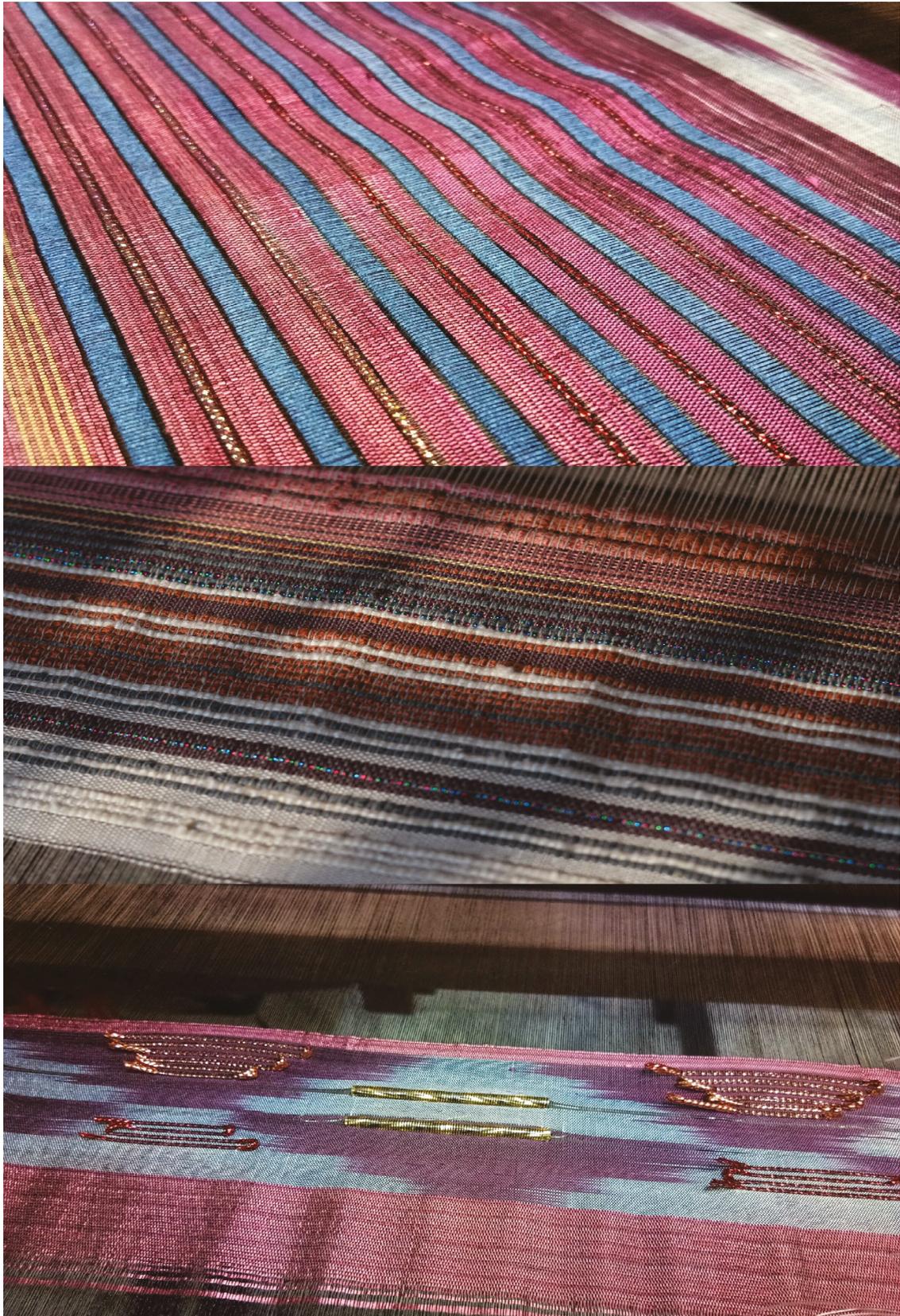


ภาพที่ 8 ผ้าฝ้ายต้นแบบ 3 ลวดลาย ใช้เทคนิคการทอผ้า ตามกระบวนการผลิตต้นแบบผ้ามัดหมี่ ของ แพรวา รุจิณรงค์ ในการทดลองของงานวิจัย เรื่อง การศึกษาเจดสีย้อมธรรมชาติจากผ้าโฮลในจังหวัดสุรินทร์สู่การพัฒนาผลิตภัณฑ์สิ่งทอ (© Ravitep Musikapan 1/6/2019)

จากผ้าฝ้ายต้นแบบ 3 ลวดลายจากโมทีฟ ลวดลายสีเหลี่ยมข้าวหลามตัดที่มาจากองค์ประกอบรูปทรง เส้นของลาย โคมพุ่มข้าวบิณฑ์ มาสร้างรูปทรงพื้นฐานหรือที่ในภูมิภาคอีสานเรียกว่า ลายโคม นำมาตัดทอนและจัดวางสลับตำแหน่งและใช้เทคนิคการทอผ้าตามกระบวนการผลิตต้นแบบผ้ามัดหมี่ และเทคนิคการย้อมสีด้วยวงจรถนอมธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าโฮล ผู้วิจัยได้เพิ่มเติมเทคนิคและวัสดุร่วมสมัยในการทอผ้า เพื่อให้เกิดเป็นผ้าทอมือร่วมสมัยเข้าสู่ผลิตภัณฑ์แฟชั่นร่วมสมัยได้ โดยร่วมกันคัดเลือกวัสดุกับผู้เชี่ยวชาญผลิตภัณฑ์หม่อนไหม กรมหม่อนไหม สุรเดช ธีระกุล และเจ้าของแบรนด์เต็มเต็มสตูดิโอ แพรวา รุจิณรงค์ และทดลองทอผ้าแทรกด้วยวัสดุใหม่ เช่น เลื่อม เส้นด้ายสังเคราะห์ ได้รูปแบบผ้าใหม่มัดหมี่เจดสีย้อมธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าโฮลในรูปแบบใหม่



ภาพที่ 9 คัดเลือกวัสดุเพื่อทดลองทอผ้าแทรกด้วยวัสดุใหม่ ให้ได้รูปแบบผ้าใหม่มัดหมี่เฉดสีย้อนธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าโฮล  
รูปแบบใหม่ (© Ravitep Musikapan 2/3/2019)



ภาพที่ 10 ผ้าไหมมัดหมี่เขตสี่อ้อมธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าโฮล รูปแบบใหม่ 3 รูปแบบ  
(© Ravitep Musikapan 2/3/2019)

### สร้างผลิตภัณฑ์ต้นแบบลวดลายผ้าจากเจดีย์อมธรรมชาติตามภูมิปัญญาผ้าโฮล กลุ่มผลิตภัณฑ์แฟชั่น

โดยการออกแบบชุดและการผลิตผ้าทอตามเจดีย์ที่ผู้เชี่ยวชาญและจากแบบสำรวจพฤติกรรมของผู้บริโภคที่มีต่อลวดลาย เจดีย์ และรูปแบบของเสื้อผ้า จึงสรุปได้แนวทางการออกแบบเสื้อผ้าเป็นเสื้อผ้าที่ทางการสามารถใส่ไปทำงานและใส่ได้ในชีวิตประจำวัน โดยแต่ละชิ้นสามารถสวมแยกและจับมาใส่ร่วมกันได้ทั้งหมด โดยแนวทางจะให้ค่าน้ำหนักสำหรับเสื้อคลุม ประกอบด้วย เสื้อโค้ท เสื้อแจ็กเก็ต bomber และ dress ที่สามารถสวมใส่เป็นเสื้อโค้ทได้ ทั้งนี้ในรูปแบบของชุดกระโปรง ผู้วิจัยได้ทำการออกแบบชุดที่สามารถสวมใส่แยกชิ้นกันได้ เพื่อให้เหมาะสมกับการเลือกสวมใส่ในแต่ละโอกาส และได้มีการทอผ้าเพิ่มเติมนอกเหนือจากลวดลายที่ผู้เชี่ยวชาญได้เลือกเพื่อเป็นผ้าทอประกอบในการตัดชุดให้สมบูรณ์เป็น 1 คอลเลคชั่น



ภาพที่ 11 ภาพร่างคอลเลคชั่น Colour of HOL และ ผลิตภัณฑ์ต้นแบบคอลเลคชั่น Colour of HOL ได้ทดลองนำเสนอ ในนามนักร้องแบบ แพรวา รุจิณรงค์ ในงาน IN - KNOW – VATION ณ สยามเซ็นเตอร์ กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 21 กรกฎาคม พ.ศ. 2561 (source: Rujinarong 2018, 126-129)

หลังจากผลิตภัณฑ์ต้นแบบคอลเลคชั่น Colour of HOL ได้ทดลองนำเสนอในงาน IN - KNOW - VATION ณ สยามเซ็นเตอร์ กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 21 กรกฎาคม พ.ศ. 2561 ต่อมาผู้วิจัยได้ร่วมกับ แพรวา รุจิณรงค์ ได้นำผ้าทอแทรกด้วยวัสดุใหม่ เช่น เลื่อม เส้นด้ายสังเคราะห์ ได้รูปแบบผ้าไหมมัดหมี่เผดสีย้อมธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าโฮล รูปแบบใหม่ 3 ลวดลาย นำปรับใช้ในรูปแบบผลิตภัณฑ์แฟชั่นที่ผลิตได้ง่ายขึ้นในระบบกึ่งอุตสาหกรรม 5 ชั้น โดยผลงานทั้ง 5 ชิ้นนี้จะนำไปรวมกับคอลเลคชั่นที่ทดลองผ่านมาแล้ว เพื่อนำเสนอผลงานในระดับนานาชาติ BANGKOK INTERNATIONAL FASHION WEEK 2019 ที่ได้รับการคัดเลือกจากคณะกรรมการจัดงาน BIFW 2019 จากภาคเอกชน กลุ่มดำเนินธุรกิจสยามพิวรรธร จำกัด เพื่อเป็นการทดสอบผลิตภัณฑ์เข้าสู่กระบวนการในอุตสาหกรรมแฟชั่นได้ในระดับสากล โดยผลงานได้จัดแสดง เมื่อวันที่ 28 มีนาคม 2562 ณ สยามเซ็นเตอร์ กรุงเทพฯ



ภาพที่ 12 ภาพร่างคอลเลคชั่น Colour of HOL และ ผลิตภัณฑ์ต้นแบบคอลเลคชั่น Colour of HOL ผ้าทอแทรกด้วยวัสดุใหม่ รูปแบบใหม่ 3 ลวดลายในรูปแบบคอลเลคชั่น เพื่อนำเสนอผลงานในระดับนานาชาติ BANGKOK INTERNATIONAL FASHION WEEK 2019 ณ สยามเซ็นเตอร์ กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 28 มีนาคม 2562

(© Ravitep Musikapan 28/3/2019 และ source: Thai catwalk, Online)



ภาพที่ 13 คอลเลคชั่น Colour of HOL นำเสนอผลงานในระดับนานาชาติ BANGKOK INTERNATIONAL FASHION WEEK 2019 ณ สยามเซ็นเตอร์ กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 28 มีนาคม 2562  
(© Ravitep Musikapan 28/3/2019 และ source: Thai catwalk, Online)

จากผลงานการวิจัยสรุปกระบวนการพัฒนาเจตสีย้อมธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าไหมโฮลสีสู่การต่อยอดนวัตกรรมผลิตภัณฑ์สิ่งทอไหมแบรนด์ เดิมเต็มสตูดิโอ เป็นองค์ความรู้ด้านการนำเสนออัตลักษณ์เจตสีย้อมธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าไหมโฮลสีสู่การต่อยอดนวัตกรรมผลิตภัณฑ์สิ่งทอไหม มีแนวทางด้านการผลิต ดังนี้

แนวทางด้านการนำเสนออัตลักษณ์เจตสีย้อมธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าไหมโฮลสี สู่การต่อยอดนวัตกรรมผลิตภัณฑ์สิ่งทอไหมแบรนด์ เดิมเต็มสตูดิโอ

### 1. กระบวนการย้อม เจตสีย้อมธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าไหมโฮลสี

องค์ความรู้เจตสีย้อมธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าไหมโฮลสี

สีที่ย้อมด้วยภูมิปัญญาผ้าโฮล เกิดสีที่ครอบคลุมทั้งวงจรัส ได้แก่ สีย้อมธรรมชาติขั้นแรก ได้แก่สี 3 สี คือ สีแดงย้อมจากครั้งน้ำแรก สีชมพูย้อมได้จากครั้งน้ำที่ 2 สีฟ้าย้อมได้จากคราม สีเหลืองย้อมจากประโหด สีเหลืองทองย้อมจากแซ สีย้อมธรรมชาติขั้นที่ 2 เกิดจากการย้อมทับครามและครั้ง โดยสีม่วงย้อมด้วยครั้งทับคราม สีน้ำเงินเข้มย้อมทับครามหลายหม้อ สีเขียวย้อมประโหดทับด้วยคราม สีน้ำตาลอมเขียวย้อมแซทับด้วยคราม และสีส้มย้อมประโหดและทับด้วยครั้ง

### 2. กระบวนการมัดหมี่

มีนวัตกรรมการย้อมมัดหมี่ด้วยวิธีการย้อมทับด้วยครามเจตสีย้อมธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าไหมโฮล

### 3. ลวดลายผ้ามัดหมี่โฮลร่วมสมัย

มีลวดลายอัตลักษณ์เชิงวัฒนธรรม และแฟชั่น

ลวดลายโมทีฟ (Motif) จากสังเคราะห์ทุนทางวัฒนธรรม ทั้งในด้านที่จับต้องได้ (Tangible) และจับต้องไม่ได้ (Intangible) (ลวดลายสีเหลี่ยมข้าวหลามตัดที่มาจากองค์ประกอบรูปทรง เส้นของลายโคมพุ่มข้าวบิณฑ์ มาสร้างรูปทรงพื้นฐานหรือที่ในภูมิภาคอีสานเรียกว่า ลายโคม นำมาตัดทอนและจัดวางสลับตำแหน่ง)

## แนวทางด้านการผลิต

1. สร้างนวัตกรรมใหม่ทางการผลิตที่ต่อยอดจากทุนทางภูมิปัญญาดั้งเดิม

นวัตกรรมที่พัฒนาจากกระบวนการผลิตได้ในท้องถิ่น

เฉดสีย้อมธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าไหมโฮล เพื่อสร้างมูลค่าเพิ่ม

2. ผสมผสานเทคโนโลยี

หาเทคโนโลยีที่เหมาะสมและเป็นไปได้ มาสร้างให้ผลิตภัณฑ์มีความร่วมสมัย

การสร้างเฉดสีย้อมธรรมชาติด้วยกระบวนการของผ้าโฮลสามารถสร้างเฉดสีให้เป็นแนวทางสำหรับการเลือกใช้สีในงานออกแบบสิ่งทอ และสามารถสร้างวงจรเฉดสีย้อมธรรมชาติ ตามวงจรสีระบบสากลด้วยกระบวนการเทียบเคียงสีในระบบ Pantone CMYK และ Pantone fashion home paper (TPX) ที่เป็นตระกูลของสีที่เหมาะสมสำหรับการออกแบบสิ่งทอในแบบร่างด้วยโปรแกรมคอมพิวเตอร์กราฟิก

## การอภิปรายผล

จากผลงานการวิจัยสรุปการพัฒนาเฉดสีย้อมธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าไหมโฮลสู่การต่อยอดนวัตกรรมผลิตภัณฑ์สิ่งทอไหมแบรนด์ เต็มเต็มสตูดิโอ จากการศึกษาและสรุปได้องค์ความรู้ภูมิปัญญาย้อมสีธรรมชาติจากผ้าโฮล โดยนำองค์ความรู้และเทคนิค ภูมิปัญญาย้อมสีธรรมชาติจากผ้าโฮลสู่กระบวนการออกแบบสิ่งทอร่วมสมัยและทดลองพัฒนารูปแบบผลิตภัณฑ์สร้างสรรค์ โดยใช้แนวความคิดภูมิปัญญาย้อมสีธรรมชาติจากผ้าโฮลที่เหมาะสมเป็นคอลเลกชัน แบรนด์เต็มเต็มสตูดิโอที่สามารถช่วยพัฒนาฝีมืองานหัตถกรรมและต่อยอดภูมิปัญญาให้เกิดมูลค่าเพิ่ม

ทั้งนี้ ยังสามารถทำให้เกิดกระบวนการสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์อัตลักษณ์ ที่เกิดจากการสร้างนวัตกรรมใหม่ทางการผลิตที่ต่อยอดจากทุนทางด้านภูมิปัญญาดั้งเดิมที่พัฒนาจากกระบวนการผลิตได้ในท้องถิ่นดั้งเดิมผสมผสานเทคโนโลยีที่เหมาะสมและความเป็นไปได้ มาสร้างให้ผลิตภัณฑ์มีความร่วมสมัย โดยสามารถผลิตได้ในระบบกิ่งอุตสาหกรรม การพัฒนาเฉดสีย้อมธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าไหมโฮลสู่การต่อยอดนวัตกรรมผลิตภัณฑ์สิ่งทอ นอกจากการนำไปพัฒนาผลิตภัณฑ์สิ่งทอแล้วนั้น ยังสามารถนำไปใช้กับงานออกแบบได้ทุกสาขา อาทิ กราฟิก บรรจุภัณฑ์ ผลิตภัณฑ์ของตกแต่งบ้าน ผลิตภัณฑ์แฟชั่น ผลิตภัณฑ์ความงามและในงานประเภทอื่น ๆ ที่นำสีมาเป็นองค์ประกอบในการสร้างสรรค์ผลงาน ด้วยการนำต้นทุนทางวัฒนธรรมและภูมิปัญญาของไทยมาสร้างนวัตกรรมต่อยอดในการสร้างสรรค์ ความคิดและผลิตภัณฑ์สินค้าของไทยต่อไปได้ สอดคล้องกับแนวคิดของ เมธวดี พยัฆประโคน (Payokprakon 2016, 94) ที่สรุปว่า กลุ่มคนในชุมชนที่ใช้ผ้ามีวัฒนธรรมที่เชื่อมโยงกับผ้า

ตลอดจนมีการเชื่อมโยงกับวัฒนธรรมหลักของประเทศทำให้ความต้องการใช้ผ้าทอพื้นบ้านมีมาก ช่างทอในพื้นที่ก็มีทักษะความชำนาญในการทอผ้าที่ประณีต ตั้งแต่การปลูกหม่อนเลี้ยงไหม เกิดการสร้างรายได้ให้กับกลุ่มผู้ทอผ้าพร้อมทั้งมีการถ่ายทอดสู่คนรุ่นใหม่ ทั้งในระดับครัวเรือน ระดับการศึกษาและได้รับการสนับสนุนจากภาครัฐ และต้องสอดคล้องกับบริบทของความต้องการของคนรุ่นใหม่ กระบวนการสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์อัตลักษณ์จากการสร้างนวัตกรรมใหม่ทางการผลิตที่ต่อยอดจากทุนทางภูมิปัญญาดั้งเดิมที่เป็นองค์ความรู้จากงานวิจัยฉบับนี้ อาจจะเป็นต้นแบบที่ทำให้เกิดเศรษฐกิจสร้างสรรค์ของท้องถิ่นในอนาคตได้อีกด้วย

## ข้อเสนอแนะ

การพัฒนาเจดสีย้อมธรรมชาติจากภูมิปัญญาผ้าไหมโฮลสีสู่การต่อยอดนวัตกรรมผลิตภัณฑ์สิ่งทอไหมแบรนด์เต็มเต็มสตูดิโอ เป็นแนวทางหนึ่งที่ทำให้กระบวนการทางภูมิปัญญาสามารถต่อยอดมาใช้ได้ง่ายและสามารถสื่อสารได้เข้าใจในรูปแบบสากล ซึ่งในอนาคตน่าจะมีการสนับสนุนการพัฒนาเจดสีย้อมธรรมชาติจากภูมิปัญญาไทยในแต่ละภูมิภาคที่มีลักษณะแตกต่างกัน มีวัตถุประสงค์จากธรรมชาติในการให้สีสำหรับการย้อมแตกต่างกัน นำมาทำเป็นองค์ความรู้เจดสีย้อมธรรมชาติของไทยที่เปรียบเทียบกับสีในระบบ Pantone CMYK และ Pantone fashionhome paper (TPX) ที่เป็นตระกูลของสีที่เหมาะสมสำหรับการออกแบบสิ่งทอในแบบร่าง ด้วยโปรแกรมคอมพิวเตอร์ เพื่อการใช้งานได้ง่ายขึ้นสำหรับนักออกแบบสิ่งทอรุ่นใหม่ต่อไป

## References

---

- National Archives of Thailand. *Samut Phāp Wīwatthanākān Kān Tāe Ngōkai Samai Rattanakōsin*. [Photobook of the evolution of dress in the Rattanakosin era]. Bangkok: The Fine Arts Department, 1982.
- Payokprakon, M. “Phā Mai Thō Mū Phūnbān Nai Khēt Phūnthī Čhangwat Surin. [Folk handweaving silk in Surin province].” *Institute of Culture and Arts Journal* 18, no. 1 (July/December 2016).
- Patrick, B. *The anatomy of colour, The story of heritage paints and pigments*. United Kingdom: Thames & Hudson, 2017.
- Rujinarong, P. *Kānsuksā Chēt Sī Yōm Thammachāt Čhāk Phā Hōn Nai Čhak Wat Surin Sū kānphatthanā sing thō*. [The study development of natural dry colors from “Hoi textile” in Surin province for textile products]. Bangkok: Faculty of fine arts, Srinakharinwirot University, 2018.
- The Queen Sirikit Department of Sericulture. *Trā Thān Mōn Mai*. [Certified Thai Silk]. Bangkok: The Agricultural Cooperative Federation of Thailand, 2014.

# หลักเกณฑ์การจัดทำต้นฉบับบทความเพื่อพิจารณาเผยแพร่ ในวารสารวิจิตรศิลป์

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/fineartsJournal>

## 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

**3.1.2 ผู้เขียนบทความ** ต้องระบุชื่อ-นามสกุล ตำแหน่งวิชาการ และหน่วยงานหรือสถานศึกษาของผู้เขียนบทความทั้งภาษาอังกฤษและภาษาไทย แยกตามบทคัดย่อภาษาอังกฤษและภาษาไทย กรณีเป็นผลงานภาคนิพนธ์ระดับบัณฑิตศึกษา ให้ใส่ชื่อ-นามสกุล ตำแหน่งวิชาการ และหน่วยงานของอาจารย์ที่ปรึกษาถัดจากชื่อผู้เขียนบทความ

**3.1.3 บทคัดย่อ** ทั้งภาษาอังกฤษและภาษาไทย ความยาวตั้งแต่ 350 คำแต่ไม่เกิน 500 คำ (การนับจำนวนคำถือตาม Microsoft Word version 2013 ขึ้นไปเป็นสำคัญ)

**3.1.4 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) ที่มีเนื้อหาสรุปย่อผลการวิจัยหรือภาคินิพนธ์ในระดับบัณฑิตศึกษา ซึ่งไม่ได้เพิ่มเติมหรือขยายความจากเนื้อหาสาระเดิมให้สมบูรณ์สอดคล้องมาตรฐานของบทความวิชาการ

**3.2.2 การอ้างอิง** ประกอบด้วย 1) การอ้างอิงแบบแทรกในเนื้อหาหรือระบบนาม-ปี ตามหลักเกณฑ์ Turabian (ดูรายละเอียดใน คู่มือวารสารวิจัยศิลปะ <http://bit.ly/2VK4AEV>) 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 ภาษา อังกฤษ 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 คู่มือวารสารวิจัยศิลปะ <http://bit.ly/2VK4AEV>)

**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) กรณีผลงานภาคนิพนธ์ของนักศึกษาหรือนิสิตระดับบัณฑิตศึกษาให้แนบบรรณานุกรมคุณภาพบทความจากอาจารย์ที่ปรึกษาด้วย 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

กองบรรณาธิการฝ่ายวิชาการพิจารณาก่อนกรองบทความขั้นต้น ตรวจสอบการคัดลอกบทความ (plagiarism) ด้วยโปรแกรม Turnitin และแจ้งผลการพิจารณาตอบรับหรือปฏิเสธบทความให้ผู้ส่งบทความทราบภายใน 15 วัน นับตั้งแต่วันที่ได้รับความหากบทความมีรูปแบบหรือองค์ประกอบไม่ตรงตามหลักเกณฑ์การจัดทำต้นฉบับบทความที่วารสารกำหนด ฝ่ายประสานงานของวารสารจะส่งต้นฉบับบทความให้ปรับปรุงแก้ไขใหม่ (revised) ภายใน 15 วันโดยฝ่ายประสานงานจะทำหน้าที่ประสานงานกับผู้ส่งบทความในทุกขั้นตอน

ต้นฉบับบทความอาจได้รับการปฏิเสธหากไม่ได้คุณภาพ ไม่ตรงกับประเภทของบทความที่จะตีพิมพ์ มีอัตราการซ้ำซ้อนสูงเกินร้อยละ 25 เมื่อตรวจด้วยโปรแกรม Turnitin หรือผู้เขียนบทความปฏิเสธไม่แก้ไขให้ตรงกับหลักเกณฑ์ที่วารสารกำหนดและส่งกลับคืนมาภายในเวลาที่กำหนดข้างต้น

### 5.2 การประเมินบทความ

ฝ่ายประสานงานนำต้นฉบับบทความที่ผ่านการพิจารณาจากกองบรรณาธิการฝ่ายวิชาการแล้ว เสนอให้ผู้ประเมินพิจารณาบทความ (peer-reviewer) จำนวน 2 ท่าน ซึ่งกองบรรณาธิการฝ่ายวิชาการเป็นผู้เลือกจากผู้เชี่ยวชาญหรือเกี่ยวข้องกับสาขาวิชาที่สอดคล้องกับเนื้อหาของบทความ เป็นผู้พิจารณาให้ความเห็นชอบ การเผยแพร่บทความภายใต้เกณฑ์ประเมินบทความที่วารสารกำหนด โดยเก็บข้อมูลทั้งหมดเป็นความลับและไม่เปิดเผย 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 หากมีข้อเสนอแนะหรือข้อแก้ไขปรับปรุงจากผู้ประเมิน 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

## จริยธรรมการเผยแพร่บทความในวารสารวิจัยศิลป์

วารสารวิจัยศิลป์เป็นสื่อกลางในการเผยแพร่ผลงานวิจัย งานสร้างสรรค์ ข้อค้นพบหรือประเด็นใหม่ทางวิชาการ ด้านศิลปกรรมศาสตร์ ระหว่างนักวิจัย นักวิชาการ ศิลปิน นิสิต นักศึกษา ตลอดจนบุคคลทั่วไปที่สนใจ เพื่อให้การเผยแพร่ผลงานวิชาการของวารสารเป็นไปอย่างถูกต้อง มีคุณภาพ โปร่งใส สามารถตรวจสอบได้ตามหลักธรรมาภิบาล เป็นหลักประกันคุณภาพผลงานวิชาการที่เผยแพร่ออกสู่สาธารณชนได้อย่างแท้จริง สอดคล้องกับมาตรฐานวิชาการในระดับนานาชาติ

ปรารถนาเหตุข้างต้น กองบรรณาธิการวารสารวิจัยศิลป์จึงได้กำหนดแนวทาง วิธีปฏิบัติที่ดี รวมถึงจริยธรรมของการเผยแพร่ผลงานวิชาการไว้สำหรับการดำเนินงานของวารสารและผู้เกี่ยวข้อง กำหนดบทบาทหน้าที่สำหรับบุคคล 3 กลุ่ม ที่อยู่ในวงจรปกติและหลักเกณฑ์ของการเผยแพร่วารสาร ได้แก่ ผู้เขียนบทความ (author) บรรณาธิการวารสาร (editor) และผู้ประเมินบทความ (peer-reviewer) ได้ศึกษา ทำความเข้าใจ และปฏิบัติตามข้อกำหนดดังกล่าว ดังนี้

### บทบาทและหน้าที่ของผู้เขียนบทความ

1. ผู้เขียนบทความต้องรับรองว่าผลงานที่เผยแพร่เป็นผลงานใหม่และไม่เคยตีพิมพ์เผยแพร่ที่ไหนมาก่อน
2. ผู้เขียนบทความต้องเขียนบทความให้ถูกต้องตามองค์ประกอบ รูปแบบ และหลักเกณฑ์ที่วารสารกำหนด
3. ผู้เขียนบทความต้องอ้างอิงผลงานของผู้อื่นถ้ามีการนำผลงานเหล่านั้นมาใช้ในบทความของตนเองผ่านการอ้างอิงและบรรณานุกรมทุกครั้งเพื่อแสดงหลักฐานการค้นคว้า
4. ผู้เขียนบทความต้องรายงานข้อเท็จจริงที่เกิดขึ้นจากการทำวิจัยหรือการค้นคว้าทางวิชาการ ด้วยความซื่อสัตย์ทางวิชาการ ไม่บิดเบือนข้อมูล หรือให้ข้อมูลเท็จ ไม่คำนึงถึงผลประโยชน์ทางวิชาการจนละเลยหรือละเมิดสิทธิส่วนบุคคลหรือสิทธิมนุษยชน
5. ผู้เขียนบทความต้องไม่นำผลงานของตนเองในเรื่องเดียวกัน ไปเผยแพร่ในวารสารวิชาการมากกว่าหนึ่งฉบับ รวมถึงไม่คัดลอกข้อความใดจากผลงานเดิมของตน โดยไม่อ้างอิงผลงานเดิมตามหลักวิชาการในลักษณะที่ทำให้เข้าใจได้ว่าเป็นผลงานใหม่
6. ผู้เขียนบทความต้องระบุนแหล่งทุนที่สนับสนุนการวิจัยในบทความ
7. ผู้เขียนบทความที่มีชื่อปรากฏในบทความทุกคน ต้องมีส่วนในการวิจัย ค้นคว้า และเขียนบทความร่วมกันจริง

8. ผู้เขียนบทความต้องแจ้งผลประโยชน์ทับซ้อนที่มีในบทความให้กองบรรณาธิการทราบ ตั้งแต่เริ่มส่งต้นฉบับบทความ
9. ผู้เขียนบทความต้องยื่นหลักฐานแสดงการอนุญาตจากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยของสถาบันที่ดำเนินการหรือหน่วยงานอื่นที่เกี่ยวข้อง หากบทความมีการใช้ข้อมูลจากการทำวิจัยในคนหรือสัตว์
10. ผู้เขียนบทความต้องไม่แทรกแซงกระบวนการพิจารณาบทความ การประเมินบทความ และการดำเนินงานของวารสารไม่ว่าทางหนึ่งทางใด
11. วารสารที่ไม่ผ่านการพิจารณาจากผู้ประเมินให้เป็นอันตกไป ไม่สามารถนำมาประเมินใหม่หรือนำเสนอใหม่ได้อีกครั้งไม่ว่ากรณีใด ถึงแม้ว่าจะมีการแก้ไขปรับปรุงตามข้อเสนอของผู้ประเมินแล้วก็ตาม

## บทบาทและหน้าที่ของบรรณาธิการ

1. บรรณาธิการมีหน้าที่พิจารณากลับกรองคุณภาพของบทความเพื่อเผยแพร่ในวารสารที่รับผิดชอบ
2. บรรณาธิการมีหน้าที่เผยแพร่บทความในวารสารให้เป็นไปตามรูปแบบ องค์กรประกอบ และหลักเกณฑ์ที่วารสารกำหนด
3. บรรณาธิการต้องไม่เปิดเผยข้อมูลของผู้เขียนบทความและผู้ประเมินบทความ ให้แก่บุคคลอื่นที่ไม่เกี่ยวข้องในช่วงระยะเวลาของการประเมินบทความ
4. บรรณาธิการต้องไม่เผยแพร่บทความที่เคยตีพิมพ์เผยแพร่แล้ว
5. บรรณาธิการต้องลำดับการเผยแพร่บทความให้เป็นไปตามหลักเกณฑ์ที่กำหนดไว้อย่างเคร่งครัด
6. บรรณาธิการต้องไม่เผยแพร่บทความของตนเองในวารสารที่รับผิดชอบขณะเป็นบรรณาธิการ
7. บรรณาธิการต้องไม่มีผลประโยชน์ทับซ้อนกับผู้เขียนบทความ ผู้ประเมิน และผู้บริหาร
8. บรรณาธิการต้องมีหน้าที่กำกับดูแลไม่ให้เกิดการแทรกแซงกระบวนการพิจารณาบทความ การประเมินบทความ และการดำเนินงานของวารสารไม่ว่าทางหนึ่งทางใด

## บทบาทและหน้าที่ของผู้ประเมินบทความ

1. ผู้ประเมินบทความมีหน้าที่รักษาความลับและไม่เปิดเผยข้อมูลบางส่วนหรือทั้งหมดของบทความ
2. ผู้ประเมินบทความต้องแจ้งให้บรรณาธิการวารสารทราบและปฏิเสธการประเมินบทความ หากพบว่ามีความขัดแย้งผลประโยชน์ทับซ้อนกับผู้เขียนบทความที่ตนเป็นผู้ประเมิน เช่น เป็นผู้ร่วมโครงการที่ปรึกษา หรือเหตุผลอื่นที่ไม่อาจให้ข้อคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะอย่างอิสระได้
3. ผู้ประเมินบทความควรประเมินบทความในสาขาวิชาหรือเรื่องที่ตนเชี่ยวชาญ พิจารณาจากความสำคัญของเนื้อหาในบทความที่มีต่อสาขาวิชาหรือเรื่องที่ตนเป็นผู้ประเมิน 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 per 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 New 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 work 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* <http://bit.ly/2VK4AEV>), 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** <http://bit.ly/2VK4AEV>).

**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 be 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/fineartsJournal/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, check the plagiarism with the Turnitin software 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.

The Journal's Coordinator will return the article to the author and the author has to submit the revised article within 15 days. The Coordination Unit will coordinate with the author in step by step.

The article with the quality that does not meet the requirements or does not fit in any category of the publicized articles or over 25% similarity index detected by Turnitin software, or is not revised to meet the requirements of 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 does 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 Publication 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 it 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 to 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 มิใช่เป็นความคิดเห็นของ กองบรรณาธิการวารสารวิจิตรศิลป์หรือคณะวิจิตรศิลป์ 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** เพื่อดูรายละเอียดเพิ่มเติมเกี่ยวกับการจัดทำฉบับ template รูปแบบ การอ้างอิงและบรรณานุกรมตามหลักเกณฑ์ Turabian และแบบประเมินต้นฉบับวารสารได้ที่



<http://bit.ly/2VK4AEV>

Download JOFA's Handbook for more details about template for manuscript preparation, Turabian citation guide, and manuscript evaluation form