แรงบันดาลใจของศิลปิน ที่มีต่อแนวคิดพุทธศิลป์เชิงสัญลักษณ์ ในงานประติมากรรมร่วมสมัย

ปกิต บุญสุทธิ์
อาจารย์ประจำสาขาวิชาประติมากรรม ภาควิชาภาพพิมพ์ จิตรกรรม และประติมากรรม คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

บทคัดย่อ

งานศิลปกรรมและประติมากรรมของไทยมาจากการสืบสานของศิลปินที่ได้รับการปลูกฝังสร้างจิตสำนึกจากบรรพชนเกี่ยวกับชาติ ศาสนา วัฒนธรรม และประเพณีจากอดีตถ่ายทอดมาสู่ปัจจุบัน เป็นพลังศรัทธาและเป็นแรงบันดาลใจนำไปสู่ผลงานอันทรงคุณค่า เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมและเอกลักษณ์ของชาติที่มีแนวคิดเชิงสัญลักษณ์ทางพุทธศิลป์ซึ่งปรากฏในประติมากรรมร่วมสมัย โดยกล่าวถึงที่มาของประวัติศาสตร์ศิลปกรรมในประเทศไทย ซึ่งศิลปินแต่ละยุคสมัยได้สร้างสรรค์ผลงานมุ่งสู่เนื้อหาเกี่ยวกับพุทธศิลป์ไทย และยังเป็นที่มาของการใช้สัญลักษณ์แทนความหมายผ่านทางผลงานศิลปกรรมและประติมากรรมร่ว มสมัยของไทยในปัจจุบัน

คำสำคัญ แรงบันดาลใจ, แนวคิดพุทธศิลป์เชิงสัญลักษณ์, ประติมากรรมร่วมสมัย

Inspiration for the Artist in a Concept of Buddhist Art in a Contemporary Sculpture.

Pakit Bunsut
Lecturer, Division of Sculpture, Department of Printmaking Painting and Sculpture, Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai, Thailand.

Abstract

Artists are mostly inspired and created their visual arts and value sculpture from things surround them such as nation, religious, culture and tradition. Most of visual art and sculpture in Thailand are inherited of the artists from one generation to another generation by absorbing and transition from previous time to present which was a power of faith for art creation to expand the identity of Thai culture. All of this power faith also related to the artist's inspiration which was about Buddhist Art in a contemporary sculpture. This article mentioned about the origin of history, Art in Thailand, the creation of artists from each period and concentrated direct to the Buddhist Art which inspired to the artists by using a meaning of symbol through a contemporary visual art and sculpture in Thailand now.

Keywords: Inspiration, Concept of Buddhist Art, Contemporary Sculpture

เมืองไทยทุกวันนี้มีความเจริญก้าวหน้าทางเศรษฐกิจ สังคม และศิลปวัฒนธรรมค่อนข้างมาก โดยมีปัจจัยเงื่อนไขหลายด้านคอยสนับสนุนส่งเสริมความเจริญตลอดมา หากมองย้อนไปในอดีตระหว่างรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกจนถึงรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวก่อนการปฏิรูปปกครองแผ่นดินใน พ.ศ. 2435 ตรงกับรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ระบอบการปกครองบ้านเมืองและระบบเศรษฐกิจยังคงคล้ายคลึงสมัยอยุธยาที่ศูนย์กลางอำนาจอยู่ในราชธานี คือ กรุงเทพมหานคร อำนาจทางการเมืองรวมศูนย์อยู่ที่พระมหากษัตริย์ผู้ทรงเป็นทั้งสมมติเทพและธรรมิกราชาอันเป็นความเชื่อจากอินเดียโดยได้รับผ่านทางมอญและเขมร สภาพสังคมสยามเก่าประกอบไปด้วยชนชั้นปกครองที่เป็นเจ้าและขุนนาง ถัดลงมา คือ ไพร่และทาส มีกลุ่มชาวจีนที่มีอาชีพค้าขายอยู่ตรงกลางระหว่างทั้ง 2 ชนชั้น ประชากรส่วนใหญ่หรือประมาณร้อยละ 90 เป็นเกษตรกร ทำนาเป็นหลัก มีหมู่บ้านเป็นศูนย์กลางของสังคมชนบท ลักษณะเศรษฐกิจแบบเลี้ยงตัวเองพออยู่พอกิน รัฐสยามมีการจัดการกับประชากรโดยใช้ระบบไพร่ หากราษฎรไม่มีเงินจ่ายภาษีหรือส่วยซึ่งเป็นผลผลิตของสิ่งของก็ต้องใช้แรงงานเพื่อรัฐแทนการเก็บภาษี ในตอนต้นรัตนโกสินทร์รัฐเริ่มเก็บภาษีแทนแรงงานไพร่และใช้วิธีการนำเข้าแรงงานจากประเทศจีนแทนเกษตรกรในภาคกลางและใต้ เริ่มทำกสิกรรมเพื่อการขายเป็นสินค้า (สุธี 2545, 2)

ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนอกจากการสร้างบ้านแปงเมืองด้วยการผลิตของใหม่ๆ แล้ว ยังได้มีการรวบรวมพระพุทธรูปจากเมืองโบราณและหัวเมืองสำคัญเข้ามาในกรุงเทพมหานครอย่างมากมาย ผู้อุปถัมภ์ศิลปะและงานศิลปะสำคัญในยุคต้นรัตนโกสินทร์ คือ ชนชั้นปกครองที่มาจากวังหลวงและวังหน้า รวมทั้งเจ้านายท้องถิ่น งานศิลปะส่วนใหญ่จะให้ความสำคัญกับเรื่องพุทธศาสนาและความเชื่อโดยเฉพาะอย่างยิ่งงานจิตรกรรมซึ่งโดยมากจะอยู่บนฝาผนังวิหารและอุโบสถหรือสมุดข่อย เรื่องที่นิยมเขียน คือ พุทธประวัติ พุทธชาดก ตำนาน ไตรภูมิ เรื่องรามเกียรติ์ และเรื่องราวอันเกี่ยวเนื่องพระมหากษัตริย์ในฐานะสมมติเทพ ส่วนทางด้านประติมากรรมที่เด่นที่สุด คือ พระพุทธรูป รูปปั้น รูปหล่อ ลวดลายประดับใน

สถาปัตยกรรม และประติมากรรมประดับตกแต่งภายในวัดและวัง ทางด้านการสร้างสรรค์งานศิลปะอาจกล่าวโดยรวมว่าให้ความสำคัญกับอุดมคติเป็นหลัก (สุธี 2545, 3) ขนบธรรมเนียมประเพณีแบบสยามเก่าเป็นสาเหตุสำคัญที่ปิดกั้นไม่ให้มีการสร้างงานแบบเหมือนจริงหรือรูปเหมือนตัวบุคคลซึ่งในอดีตจำกัดอยู่เฉพาะบุคคลที่เสียชีวิตไปแล้วจึงไม่นิยมสร้างรูปเหมือนตัวบุคคลที่ยังมีชีวิตอยู่

ส่วนงานจิตรกรรมไทยประเพณีนิยมเขียนภาพแบนมีระนาบเป็นสองมิติ ไม่นิยมเขียนดูให้ลึกลวงตาตามแบบทัศนียวิทยาของตะวันตก ช่างไทยมักจะระบายสีวัตถุสีของแต่ละคนให้เป็นระนาบแบนแล้วตัดเส้นด้วยสีเข้ม ไม่เน้นรายละเอียดที่เป็นจริงอย่างเช่น กล้ามเนื้อ แสง เงา และรอยยับของผ้า ไม่มีหลักทัศนียวิทยาแบบเหมือนจริงตามตาเห็นที่แสดงความตื้นลึกใกล้ไกลของวัตถุต่างๆ การวางตำแหน่งของคนและวัตถุต่างๆ ในภาพบ่งบอกถึงสถานภาพ รูปพระพุทธเจ้ามีพระวรกายเป็นทอง ภาพพระมหากษัตริย์มีผิวสีอ่อนสะอาดงดงาม ส่วนภาพทหารเลวและไพร่หรือภาพกากจะมีหน้าตาเข้าขั้นอัปลักษณ์ การแต่งกายก็บ่งบอกชนชั้นอย่างชัดเจน (สุธี 2545, 4)

ภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระวิหารพระศรีศากยมุนี
วัดสุทัศน์เทพวราราม กรุงเทพมหานคร
ประมาณรัชกาลที่ 3
(ที่มา: สมศักดิ์และวีรชัย 2553, 3)

ดังที่ได้กล่าวไปแล้วว่า การสร้างงานศิลปะจะอยู่ในวงโคจรของศูนย์กลางอำนาจในสมัยนั้น ด้วยเหตุนี้ พระพุทธรูปทรงเครื่องฉลองพระองค์ของพระมหากษัตริย์อันเป็นรูปสมมติแทนพระองค์จึงถือว่าเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ต้องประดิษฐานในเขตพระราชฐาน การสัมผัสศิลปะในวัดของชาวบ้านไม่ใช่การไปดูงานศิลปะแบบในยุคสมัยใหม่ที่มีวัฒนธรรมการไปดูนิทรรศการศิลปะในหอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์แต่เป็นไปตามขนบธรรมเนียมประเพณีในทางศาสนาที่ต้องเข้าวัดไหว้พระฟังเทศน์ฟังธรรมหรือร่วมงานบุญ เมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงขึ้นครองราชสมบัติได้ทรงสนับสนุนงานช่างไทยเป็นอย่างมาก ผลจากการติดต่อกับประเทศโปรตุเกส อังกฤษ ทำให้อิทธิพลของศิลปะตะวันตกเริ่มปรากฏ การค้ากับต่างประเทศชัดขึ้นตั้งแต่ช่วงปลายรัชกาลของพระองค์และถูกผูกขาดโดยพระมหากษัตริย์และขุนนาง จีนเป็นตลาดใหญ่ของสยามซึ่งดำเนินการค้าระหว่างกันด้วยผลิตภัณฑ์จำพวกอุปโภค บริโภค เป็นหลัก เหตุนี้ ในระหว่างรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกจนถึงรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว บางกอกจึงเป็นเมืองท่าที่คึกคักแห่งหนึ่งในเอเชีย

เมื่อพระเจ้าลูกเธอ กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ พระราชโอรสทรงขึ้นทรงครองราชย์เป็นพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ศิลปวัตถุต่างๆ ที่สร้างขึ้นตั้งแต่รัชกาลก่อนก็เริ่มทรุดโทรมลงจึงทรงพระราชดำริให้มีการบูรณปฏิสังขรณ์ อีกทั้งยังโปรดเกล้าฯ ให้สร้างขึ้นอีกมากมาย การสร้างวัดสะท้อนถึงรสนิยมในศิลปะจีนสถาปัตยกรรมที่ยิ่งใหญ่และเป็นแบบเฉพาะของรัชสมัย พระปรางค์วัดอรุณราชวราราม ที่บูรณปฏิสังขรณ์ในรัชสมัยของพระองค์ถือเป็นพุทธสถาปัตยกรรมอันโดดเด่นของสมัยรัตนโกสินทร์และได้กลายเป็นสัญลักษณ์สำคัญอย่างหนึ่งของประเทศไทยในเวลาต่อมา

"พระปรางค์วัดอรุณราชวราราม"
วัดอรุณราชวราราม กรุงเทพมหานคร
สร้างในรัชกาลที่ 3
(ที่มา: พิชญา สุ่มจินดา)

ความทันสมัยหรือสมัยใหม่ที่แตกต่างไปจากประเพณีเก่าทั้งจากอิทธิพลจีนและอิทธิพลตะวันตกมากขึ้นในสมัยรัชกาลของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวนี่เองโดยได้แพร่กระจายศิลปะและรสนิยมใหม่ ดังเห็นได้จากความชื่นชมในภาพวาดภาพลายเส้นและภาพพิมพ์ของฝรั่งซึ่งได้ส่งผลมาถึงช่างไทยด้วย เช่นเดียวกับภาพถ่ายซึ่งนำเข้ามาและได้รับการเผยแพร่อย่างกว้างขวาง นับตั้งแต่รัชกาลของพระองค์เป็นต้นมาสยามก็เริ่มเปิดประเทศรับเอาความสมัยใหม่แบบตะวันตกเข้ามาเปลี่ยนแปลงบ้านเมือง ไม่ว่าจะเป็นระบอบการปกครอง การเมือง เศรษฐกิจ สังคม และศิลปวัฒนธรรม ครั้นเมื่อพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงครองราชสมบัติ พระราชนิยมของพระองค์แสดงออกถึงความชื่นชมในศิลปวิทยาการแบบตะวันตกอย่างชัดเจน จิตรกรสมัยใหม่ชาวสยามอย่าง "ขรัวอินโข่ง"[1] จิตรกรผู้เป็นที่โปรดปรานของพระองค์ผู้สร้างสรรค์งานจิตรกรรมที่แหวกแนวประเพณีนิยมในสมัยนั้นอย่างกล้าหาญ การเขียนภาพของท่านใช้หลักทัศนียวิทยาแบบตะวันตกทำให้ภาพมีการลวงตา มีมิติลึกสมจริง ความกลม และมีขนาดใหญ่เล็กแตกต่างกันตามระยะใกล้ไกล การเขียนภาพคน สถาปัตยกรรม และวัฒนธรรมแบบตะวันตกภายใต้บรรยากาศคล้ายเมืองหนาวในยุโรป นอกจากการสนับสนุนให้ขรัวอินโข่งได้

1 ขรัวอินโข่ง มีชีวิตอยู่ในรัชกาลที่ 3 ถึงรัชกาลที่ 4 (ไม่ปรากฏวันเดือนปี) เป็นผู้ได้รับการยกย่องเป็นจิตรกรเอกประจำรัชกาลที่ 4 แห่งสมัยรัตนโกสินทร์ เป็นศิลปินในสมณเพศและศิลปินไทยคนแรกที่ใช้เทคนิคการเขียนภาพฝาผนังแบบตะวันตกที่แสดงหลักทัศนียวิทยาใกล้ไกลแบบตะวันตก นับเป็นศิลปินก้าวหน้าแห่งยุคที่ผสมผสานแนวดำเนินชีวิตแบบไทยและตะวันตกเข้าด้วยกัน

เขียนรูปแนวใหม่แล้วใน พ.ศ. 2399 ยังทรงเป็นตัวอย่างในการล้มล้างความเชื่อและจารีตแบบเก่าๆ โดยโปรดเกล้าฯ ให้จิตรกรชาวยุโรปเขียนพระบรมสาทิสลักษณ์ด้วย การสะสมศิลปวัตถุแบบตะวันตกก็ได้เริ่มอย่างจริงจังในช่วงระยะเวลานี้เช่นกัน

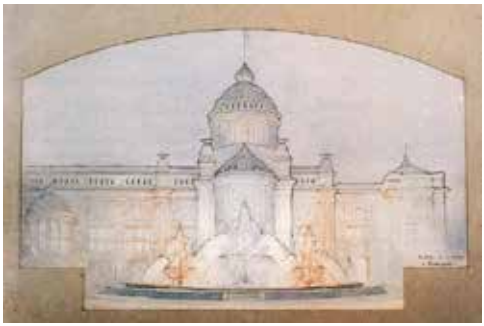
สังคมสยามแบบเก่าที่สืบทอดกันมาตั้งแต่กรุงศรีอยุธยาจนถึงต้นรัตนโกสินทร์จึงเริ่มเปลี่ยนเข้าสู่สยามใหม่ในรัชสมัยของพระองค์และเด่นชัดในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว การปฏิรูปการปกครองและการศึกษาในรัชกาลนี้ได้ทำให้เกิดสถาบันราชการทหารและพลเรือนใหม่ขึ้นซึ่งต่อมาได้ส่งผลไปถึงคนรุ่นใหม่อย่าง เช่น ปรีดี พนมยงค์ และจอมพล ป. พิบูลสงคราม ในระหว่างรัชกาลพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวถึงรัชกาลพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอานันทมหิดลได้ก้าวเข้ามามีบทบาทในสังคมผ่านการศึกษาระบบใหม่ไม่ใช่ชาติกำเนิดหรือบุญบารมีแบบสังคมสยามเก่า การปรับปรุงแก้ไขจารีตประเพณีล้าหลังต่างๆได้รับการริเริ่มในยุคนี้มากมายทั้งการรถไฟ การไปรษณีย์ การสร้างถนนหนทาง การเสด็จประพาสยุโรปเป็นครั้งแรกของพระองค์ถึง 2 ครั้ง การยกเลิกประเพณีหมอบคลาน และการเลิกทาส ฯลฯ เพื่อให้การพัฒนาในแนวทางตะวันตกเป็นไปอย่างรวดเร็วและใกล้เคียงกับแม่แบบมากที่สุด พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงนำเข้าทั้งนายช่าง วิศวกร และสถาปนิก จากยุโรปให้มาสร้างพระราชวัง พระที่นั่ง พระตำหนัก และวัดหลวงจ้างศิลปินต่างประเทศเข้ามาทำงานในประเทศ ปั้นพระบรมรูป ฉายพระบรมฉายาลักษณ์ วาดพระบรมสาทิสลักษณ์ไว้มากมาย เมืองบางกอกในยุคนี้เริ่มดูแปลกตาด้วยการคละเคล้าระหว่างบ้านไม้ทรงไทย วัดวาอารามยอดแหลมเจดีย์ทองปนเปไปกับพระราชวังสถาปัตยกรรมที่โดดเด่นในยุค ได้แก่ พระที่นั่งจักรีมหาปราสาท ซึ่งมียอดหลังคาเป็นปราสาทแบบไทยประเพณีแต่ตัวอาคารเป็นแบบตะวันตก (สุธี 2545, 17)

ยอน คลูนิช (สถาปนิก)
"พระที่นั่งจักรีมหาปราสาท"
พระบรมมหาราชวัง กรุงเทพมหานคร
สร้างในรัชกาลที่ 5 ระหว่าง
พ.ศ. 2419 - 2425
(ที่มา: พิชญา สุ่มจินดา)

นอกเหนือไปจากพระพุทธรูปที่ได้จัดสร้างกันทั่วไปตามขนบนิยมในพุทธศาสนาแล้ว งานประติมากรรมแนวใหม่ในยุคนี้ยังเป็นงานสลักหินอ่อนฝีมือประติมากรชาวตะวันตกซึ่งแกะสลักพระบรมรูปของพระมหากษัตริย์ การปั้นหล่อพระบรมรูปสำริดเต็มพระองค์ในขณะที่พระมหากษัตริย์ยังมีพระชนมชีพอยู่เป็นจุดเปลี่ยนและบ่งบอกว่าได้มีการยกเลิกความเชื่อถือโชคลางประเพณีการสร้างบุคลานุสรณ์ของสยามแต่เดิม ใน พ.ศ. 2449 ระหว่างที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จประพาสยุโรปเป็นครั้งที่ 2 พระองค์โปรดพระบรมรูปพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ทรงม้าหน้าพระราชวังแวร์ซายส์ในประเทศฝรั่งเศสมาก จนต่อมาได้กลายเป็นต้นแบบพระบรมรูปทรงม้าหน้าพระที่นั่งอนันตสมาคมโดยฝีมือการปั้นและหล่อของ จอร์จ เออร์เนสต์ ซอลโล (George Ernest Saulo) ประติมากรชาวฝรั่งเศส พระมหากษัตริย์สยามได้ประทับเป็นแบบให้ปั้นที่ฝรั่งเศสและเมื่อหล่อเป็นสำริดเสร็จแล้วจึงได้ส่งมากรุงเทพมหานครประดิษฐานเป็นพระบรมราชานุสาวรีย์สมัยใหม่ของพระมหากษัตริย์ที่ยังมีพระชนมชีพอยู่นอกเขตพระราชฐานเป็นแห่งแรก

จอร์จ เออร์เนสต์ ซอลโล
"พระบรมรูปทรงม้า" (พ.ศ. 2450 - 2451)
ลานหน้าพระราชวังดุสิต กรุงเทพมหานคร
(ที่มา: ออนไลน์)

ลักษณะพิเศษของประติมากรรมชิ้นนี้ คือ การปั้นรูปเหมือนจริงทั้งพระพักตร์ พระวรกาย ม้าทรง อีกทั้งฉลองพระองค์ที่เป็นเครื่องแบบสมัยใหม่ การวางผังอนุสาวรีย์เป็นไปอย่างสอดคล้องสวยงามกับพระที่นั่งอนันตสมาคมและถนนราชดำเนินที่สร้างขึ้นอย่างใหญ่โตโอ่อ่า สิ่งเหล่านี้เป็นตัวแทนความทันสมัยแห่งยุคสยามที่กำลังพัฒนาไปสู่ความสมัยใหม่ (สุธี 2545, 19) ในยามที่ศิลปะแบบตะวันตกต้องเข้ามาแทนที่ศิลปะประเพณีอย่างไม่เคยมีมาก่อน ด้วยเหตุนี้ การช่างไทยแบบประเพณีจึงไม่สามารถตอบสนองพระราชนิยมแบบสมัยใหม่ที่ต้องใช้เทคโนโลยีและรูปแบบใหม่ๆ ศิลปะไทยประเพณีที่มีรากฐานมายาวนานก็ถูกประเมินด้วยว่าตกต่ำในรัชสมัยก่อนหน้าและเสื่อมลงถึงขีดสุดในรัชกาลของพระองค์



อันนิบาลเล ริกอตติ และมาริโอ ตามาโย (สถาปนิก)
"พระที่นั่งอนันตสมาคม" พระราชวังดุสิต กรุงเทพมหานคร (พ.ศ. 2450 - 2458)
ภาพวาดโดย เออร์โคเล มันเฟรดิ (พ.ศ. 2463) วังศุโขทัย กรุงเทพมหานคร
(ที่มา: อภินันท์ 2537, 2: 219, รูปที่ 264)

หากจะพิจารณาจากศิลปะไทยประเพณีที่เน้นขนบธรรมเนียมอย่างเคร่งครัดเป็นหลัก ก็จะเห็นว่า ศิลปะแนวนี้เสื่อมถอยลงไปมาก แต่หากพิจารณาถึงศิลปะไทยในฐานะงานสร้างสรรค์ร่วมสมัยในแต่ละยุคของตนเองที่ต้องรับอิทธิพลใหม่ๆ จากภายนอกเข้ามาแทนสิ่งเก่าที่มีอยู่ก่อนแล้วผสมผสานกับการคิดค้นสิ่งใหม่ๆ จะเห็นว่าได้ก่อกำเนิดศิลปะไทยแนวใหม่ที่ไม่หยุดนิ่งตายตัวแต่ปรับตัวเข้ากับการเปลี่ยนแปลงของสังคมจุดตกต่ำที่ว่าเสื่อมก็อาจจะเป็นเพียงจุดเปลี่ยนครั้งสำคัญที่ทำให้ศิลปะไทยเติบโตและแตกหน่อออกไป (สุธี 2545, 26) ในขณะที่ศิลปะหลายแขนงถูกนำเข้ามาหรือจัดสร้างในสยามโดยศิลปินและช่างฝรั่งในลักษณะที่เรียกว่าเบ็ดเสร็จแบบไม่ได้ผสมความเป็นท้องถิ่นเข้าไปเลย งานศิลปะในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวก็มีแนวสืบสานของเก่าพร้อมๆ ไปกับผสมสิ่งใหม่เข้าไปด้วย ต่อมาพอมาถึงรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อเกิดสงครามโลกครั้งที่ 1 ใน พ.ศ. 2457 แม้มีสมรภูมิอยู่ในทวีปยุโรปเป็นหลัก แต่บรรยากาศเกิดในขณะนั้นก็สั่นคลอนต่อระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ไม่น้อย การสร้างความเป็นชาตินิยมไทยจึงเป็นหนทางหนึ่งที่จะศึกษาความเป็นชาติเอาไว้ได้ พระราชกรณียกิจของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทางด้านศิลปกรรมมีส่วนช่วยในการพยายามอนุรักษ์และฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมประเพณีที่สำคัญในยุคนี้ คือ การตั้งกรมศิลปากร (สุธี 2545, 30)

การตั้งกรมศิลปากรภายใต้การอำนวยการของพระองค์เป็นไปเพื่อทำนุบำรุงและพัฒนาทางศิลปะและงานฝีมือของประเทศภายใต้มาตรฐานเดียวกัน พระองค์โปรดงานศิลปวัฒนธรรมมาก ทรงงานพระราชนิพนธ์บทละครและวรรณคดีไว้อย่างมากมาย ใน พ.ศ. 2475 ก่อนการสิ้นสุดระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ไม่นานนักพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดเกล้าฯ ให้จัดงานฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ 150 ปี เกิดการฟื้นฟูงานแนวไทยประเพณีขึ้นมาใหม่นั่นคือ การบูรณปฏิสังขรณ์ปูชนียสถานและศิลปวัตถุ เช่น การซ่อมแซมจิตรกรรมฝาผนังในระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม (วัดพระแก้ว) มีการระดมช่างและศิลปินมาช่วยกันเขียน โดยมีจิตรกรรมแนวกรมศิลปากร แนวที่พัฒนามาจากสกุลช่างขรัวอินโข่ง และจิตรกรรมแนวสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เป็นแนวหลักในการเขียนจิตรกรรมใหม่เหล่านั้น

ต่อมามีการเปิดพระปฐมบรมราชานุสาวรีย์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกและสะพานพุทธยอดฟ้าฯ เนื่องในโอกาสฉลองราชวงศ์จักรีและสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ครบรอบ 150 ปี มีสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงออกแบบและพระบรมรูปปั้นโดยคอร์ราโด เฟโรจี (Corrado Feroci) หรือศิลป พีระศรี ประติมากรชาวอิตาเลียนจากเมืองฟลอเรนซ์ ประเทศอิตาลี ผู้ปั้นแล้วส่งไปหล่อที่อิตาลีเพราะการหล่อสำริดขนาดใหญ่ของช่างสยามในสมัยนั้นยังไม่มีความพร้อม รูปแบบพระบรมรูปมีลักษณะเหมือนจริงดูน่าเกรงขามด้วยขนาดที่ใหญ่โตและฉลองพระองค์เต็มยศ การสร้างพระปฐมบรมราชา-นุสาวรีย์จึงเป็นเสมือนการพยายามเน้นพระราชอำนาจของกษัตริย์ในระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ที่กำลังอ่อนแอและถูกท้าทายศิลปะสมัยใหม่แบบไทยๆ ชิ้นสุดท้ายที่ถูกกำหนดโดยทางการและพระมหากษัตริย์ก่อนที่รัฐไทยสมัยใหม่โดยที่คณะราษฎร์จะรับช่วงการอุปถัมภ์ศิลปะสมัยใหม่แบบทางการนี้ต่อไป

ผู้นำรุ่นใหม่ที่เติบโตมาจากการปฏิรูปการปกครองและการศึกษาตั้งแต่รัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวซึ่งมีทั้งที่จบการศึกษาในประเทศและจบ

การศึกษาจากต่างประเทศ เมื่อบุคคลเหล่านี้เริ่มจบการศึกษาแผนใหม่ก็มักจะเข้ารับราชการในสังกัดต่างๆ ตัวอย่างเช่น ข้าราชการ ทหารและพลเรือนอย่างหลวงพิบูลสงคราม (แปลก พิบูลสงคราม) หลวงประดิษฐมนูธรรม (ปรีดี พนมยงค์) และสมาชิกคณะราษฎร์ที่เป็นกลุ่มผู้ถือการเปลี่ยนแปลงการปกครอง คนรุ่นใหม่เหล่านี้ต่างมีอุดมการณ์ชาตินิยมประชาธิปไตย และความไม่พอใจในระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์คล้ายๆ กัน พร้อมกันนั้นสื่อมวลชนก็ได้เป็นสื่อกลางในการสร้างบรรยากาศทางภูมิปัญญาที่แสวงหาเสรีภาพและประชาธิปไตยในหมู่ชนชั้นกลาง ในขณะผู้นำใหม่เติบโตขึ้นการปกครองแบบเดิมอยู่ในภาวะไม่มั่นคง รัฐบาลฉ้อฉลราษฎรหมดความน่าเคารพ พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงทราบความคิดเห็นราษฎรว่าเป็นสัญญาณบ่งชัดว่าการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ใกล้ถึงจุดจบเต็มที (สุธี 2545, 38)

ศิลป พีระศรี
แบบร่าง "พระปฐมบรมราชานุสาวรีย์" (พ.ศ. 2472)
สำริด สูง 47 ซม.
พระที่นั่งอัมพรสถาน พระราชวังดุสิต
(ที่มา: อภินันท์ 2537, 1: 283, รูปที่ 296)

อาจกล่าวโดยสรุปว่า ความเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจการเมืองและสังคมของสยามเป็นผลจากการปฏิรูปสังคมในเกือบทุกด้านตั้งแต่รัชกาลพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจนถึงรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว การปฏิรูปและการเปิดประเทศได้สร้างระบบราชการขึ้นใหม่ทำให้เกิดคนกลุ่ม

ใหม่ที่เป็นคนชนชั้นกลางที่ต้องการความเปลี่ยนแปลงในบ้านเมือง ในขณะชนชั้นปกครองยังไม่พร้อมที่จะเปลี่ยนและคิดว่าราษฎรก็ยังไม่พร้อม ทั้งหมดนี้ได้นำไปสู่จุดแตกหักด้วยการใช้กำลังเข้ายึดอำนาจโดยกลุ่มข้าราชการทหารและพลเรือนในนามของคณะราษฎร์ การเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญทางศิลปะจะเห็นว่าจุดเริ่มต้นการเปลี่ยนแปลงศิลปะที่ชัดก็คือ อิทธิพลศิลปะตะวันตกที่เริ่มขึ้นในสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวและต่อเนื่องมาถึงรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว แต่สถานภาพและเนื้อหาของศิลปะก็ยังวนเวียนเกี่ยวกับการรับใช้ศาสนาและพระมหากษัตริย์ รัฐและศาสนาเป็นผู้อุปถัมภ์ศิลปะ การนำเสนอภาพของชีวิตชนชั้นกลางและชาวบ้านยังไม่ได้รับความสนใจมากนัก ดังนั้น การเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 ก็ไม่ได้ทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงในทางรูปแบบและเนื้อหาของศิลปะอย่างฉับพลัน แต่จุดเปลี่ยนนี้เป็นหลักหมายที่บ่งอย่างชัดเจนว่าสังคมสยามได้ก้าวเข้าสู่อีกยุคหนึ่งที่เป็นสมัยใหม่มากขึ้นทั้งการเมืองและบรรยากาศทางภูมิปัญญา รัฐบาลพลเรือนได้ก้าวเข้ามามีบทบาทในการชี้นำสังคมโดยมีกรุงเทพมหานครเป็นศูนย์กลางศิลปะก็ยังคงรับใช้รัฐอยู่แต่เปลี่ยนเป็นรัฐชาติ ดังนั้น ยุครัฐสยามกำลังก่อร่างสร้างชาติการรับใช้รัฐก็คือ การรับใช้ชาตินั้นเอง (สุธี 2545, 40)

ในปลายรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวตรงกับ พ.ศ. 2466 รัฐบาลอิตาลีได้คัดเลือกประติมากรระดับศาสตราจารย์ชาวฟลอเรนซ์คนหนึ่งนามว่า คอร์ราโด เฟโรจี (Corrado Feroci) ให้เดินทางมาสยามตามคำขอจากรัฐบาลสยามในขณะนั้นเพื่อเข้าทำงานราชการในกรมศิลปากร สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงมีส่วนช่วยเหลือให้เฟโรจีซึ่งมีชื่อในภาษาไทยในเวลาต่อมาว่า ศิลป พีระศรี[2] ให้ได้รับการคัดเลือก โดยพระองค์ประทับเป็น

2 ศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี (15 กันยายน พ.ศ. 2535 - 14 พฤษภาคม พ.ศ. 2505) เดิมชื่อ คอร์ราโด เฟโรจี (Corrado Feroci) ชาวอิตาลี สัญชาติไทย เป็นปูชนียบุคคลคนหนึ่งของไทย โดยได้สร้างคุณูปการในทางศิลปะจนเป็นรู้จักกว้างขวาง ทั้งยังเป็นผู้ก่อตั้งและครูสอนศิลปะในมหาวิทยาลัยศิลปากรจนเป็นที่รักใคร่และนับถือทั้งในหมู่ศิษย์และอาจารย์ ได้รับการยกย่องเป็นปูชนียบุคคลของมหาวิทยาลัยแห่งนี้ มีผลงานที่โดดเด่นหลายอย่างในประเทศไทย ได้แก่ พระบรมราชานุสาวรีย์ของสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวที่สวนลุมพินีและอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี เป็นต้น

แบบให้ ศิลป พีระศรี ปั้นพระพักตร์เพื่อยืนยันความสามารถจนเป็นที่ยอมรับจากเหล่าเสนาบดีจนได้เข้ารับราชการ และมีโอกาสเข้าถวายงานปั้นพระพักตร์ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวจากพระองค์จริงก่อนสวรรคตไม่นานนัก และเมื่อพระองค์สวรรคต ศิลป พีระศรีก็ได้ปั้นต่อเติมจนเต็มพระองค์ ในเวลาต่อมาจึงได้เริ่มสอนวิชาช่างและศิลปะตะวันตกให้แก่คนไทยเป็นการอบรมวิชาประติมากรรมทั้งภาคปฏิบัติและทฤษฎี

ศิลป พีระศรี

"พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว"
(พ.ศ. 2468)
สำริด ขนาด 46 ซม. ขนาดเท่าพระองค์จริง
พระที่นั่งอัมพรสถาน พระราชวังดุสิต
(ที่มา: มูลนิธิพิริยะ ไกรฤกษ์)

"สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์"
สำริด ขนาดเท่าพระองค์จริง
ตำหนักปลายเนิน คลองเตย
กรุงเทพมหานคร
(ที่มา: อภินันท์ 2525, 1: 235, รูปที่ 251)

การอบรมช่างไทยกลุ่มนี้ถือได้ว่าเป็นก้าวสำคัญของการศึกษาศิลปะสมัยใหม่สำหรับไทยใน พ.ศ. 2477 การเรียนการสอนได้พัฒนาขึ้นเป็นสถาบันการศึกษาที่เป็นทางการมีชื่อว่า โรงเรียนประณีตศิลปกรรม และต่อมาได้เปลี่ยนชื่อเป็นโรงเรียนศิลปากร ณ จุดนี้ถือได้ว่าศิลปะสมัยใหม่เริ่มได้รับการสนับสนุนและดูแลอย่างเป็นทางการอย่างเป็นระบบมีทิศทางและความมั่นคงขึ้นเป็นอย่างมาก มีการ

จัดนิทรรศการศิลปะ การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติซึ่งศิลปินให้ความสนใจในการส่งผลงานเข้าประกวด ต่อมาเมื่อศิลปวัฒนธรรมในยุคนี้ถูกนำไปรองรับสถานการณ์บ้านเมืองอย่างสอดคล้องกันนั่นคือ การตื่นตัวสร้างชาติขนานใหญ่ให้เป็นไทยแบบใหม่ เพราะเชื่อว่าวัฒนธรรมใหม่นี้จะนำประเทศไปสู่ความเจริญรุ่งเรืองทันสมัยและไทยจะเป็นมหาอำนาจในอนาคต ผลงานศิลปะในยุคนี้จะพูดถึงความรักชาติในเชิงปลุกใจ หวงแหนรัฐธรรมนูญ เช่น ภาพทหารที่ดูกำยำ แสดงท่าทางเคลื่อนไหวเต็มไปด้วยพลังแข็งแรง ภายใต้บรรยากาศชาตินิยมของสังคมทั้งทางด้านสถานการณ์การเมืองระหว่างประเทศและกระแสศิลปวัฒนธรรมของโลกในขณะนั้น

ศิลป พีระศรี
“ทหารบกทหารเรือ ณ อนุสาวรีย์ชัยสมรภูมิ” (พ.ศ. 2484)
โลหะรมดำ ขนาด 2 เท่าคนจริง
(ที่มา: มหาวิทยาลัยศิลปากร 2525, 183)

ในช่วงก่อนและระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 2 (พ.ศ. 2484 - 2488) เต็มไปด้วยความตึงเครียดและกระแสการเมืองที่มีทหารนำ รูปแบบและจุดประสงค์ในการสร้างศิลปะเหมือนจริงทั้งในอนุสาวรีย์และงานฉลองรัฐธรรมนูญของไทยจึงมีความสอดคล้องกับกระแสศิลปะบางแนวในตะวันตกขณะนั้น เช่น ศิลปะแบบขวาจัดที่เน้นความคิดแบบอนุรักษนิยมและชาตินิยม มักเล่าเรื่องในเชิงสั่งสอนและโฆษณาชวนเชื่อ เช่น ศิลปะฟาสซิสท์ (Fascist Art) ในอิตาลี หรือศิลปะนาซี (Nazi Art) ในเยอรมนี ทั้งหมดมีรูปแบบและวิธีคล้ายกับศิลปะแบบฝ่ายซ้ายที่เรียกกันว่าสัจนิยมแนวสังคมนิยม (Social Realism) อันเป็นแนวนิยมของกลุ่มฝ่ายซ้ายของสหรัฐอเมริกา เม็กซิโก และสหภาพโซเวียต เพียงแต่มีเนื้อหาและจุดมุ่งหมายทางการเมืองในลัทธิต่างกัน

หากเปรียบเทียบนโยบายชาตินิยมของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวกับจอมพล ป. พิบูลสงคราม แม้จะพบว่าพระองค์ทรงมีนโยบายศิลปะแนวประเพณีนิยมแต่อาจถือได้ว่าได้มีความพยายามนำพาประเทศให้ไปสู่ความเป็นสมัยใหม่เพื่อนำสยามไปสู่การเป็นประเทศที่ทันสมัยและมีวัฒนธรรม แม้ว่าศิลปะจะได้รับการดูแลและส่งเสริมจากรัฐบาลแต่โดยมากเป็นการสนองตอบนโยบายของรัฐและราชการ หรือบ้างก็ดึงขึ้นเป็นเครื่องมือโฆษณาชวนเชื่อ แม้ว่ารัฐบาลต่างๆ ที่เข้ามาบริหารประเทศหลังการเปลี่ยนแปลง พ.ศ. 2475 จะได้ชื่อว่าเป็นรัฐบาลประชาธิปไตยที่มาจากประชาชน แต่ศิลปะประชาชนที่เกี่ยวกับประชาชนคนธรรมดาโดยตรงยังไม่ค่อยมีให้พบเห็นหรือได้รับการยอมรับอย่างเป็นทางการเท่าไรนัก อนุสาวรีย์ล้วนแล้วแต่เกี่ยวกับชนชั้นปกครอง รูปแบบและบรรยากาศค่อนข้างจะออกไปในแนวทหารที่ดูขึงขัง หากเปรียบศิลปะสมัย Modern Art[3] ที่มีแนวคิดลัทธิสมัยใหม่หรือ Modernism ของตะวันตกซึ่งเริ่มขึ้นในราวกลางคริสต์ศตวรรษ

3 ศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art) และลัทธิสมัยใหม่ (Modernism) คือ ทัศนคติใหม่ๆ ที่มีต่ออดีตและอนาคต ซึ่งเป็นแบบสุดขั้ว โดยเริ่มต้นมาตั้งแต่ปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 ที่ถือกันว่าเป็นยุคปฏิวัติของยุโรป ศิลปินเริ่มที่จะให้การยอมรับการเขียนภาพ "เหตุการณ์ปัจจุบัน-ร่วมสมัย" ในยุคของตนว่าสามารถมีคุณค่าทางศิลปะได้เท่าเทียมกับภาพเขียนเรื่องราวในอดีตตั้งแต่ยุคโบราณหรือยุคประวัติศาสตร์จากคัมภีร์ไบเบิ้ล

ที่ 19 เป็นความเคลื่อนไหวที่ต้านกระแสศิลปะตามหลักวิชา หรือ Academic Art ที่เน้นความถูกต้องเหมือนจริงตามหลักวิชาซึ่งฝึกอบรมและปฏิบัติสืบทอดกันมา จากสำนักศิลปะ ศิลปินสมัยใหม่กลายเป็นศิลปินอิสระที่สร้างรูปแบบและเนื้อหาตามใจตนเองไม่ใช่ทำตามใบสั่งของผู้อุปถัมภ์อย่างในอดีต ธุรกิจทางศิลปะตามแนวทางของลัทธิทุนนิยมส่งเสริมให้กับศิลปินกล้าทดลองของใหม่ก็กลายเป็นที่ยอมรับกว้างขวางในหมู่ศิลปิน (สุธี 2545, 51)

อย่างไรก็ตาม สำหรับศิลปะสมัยใหม่ในไทยกลับมีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างทั้งที่มาและหนทางในการพัฒนาสำหรับสังคมสยามตั้งแต่รัชกาลพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ศิลปะแบบเหมือนจริง (Realistic art) และศิลปะตามหลักวิชา คือ ศิลปะไทยแบบสมัยใหม่ที่มีรูปแบบแตกต่างไปจากของเก่าแนวไทยประเพณีอย่างสิ้นเชิง ดังนั้น การเขียนรูปปั้นรูปที่เน้นความเหมือนของวัตถุความเหมือนจริงทางกายวิภาค แสงเงาที่สมเหตุผล ความถูกต้องตามหลักทัศนียวิทยาและอนุสาวรีย์สมัยใหม่ทั้งหลาย จึงถือว่าเป็นการสร้างงานศิลปะที่ไม่เป็นไทยหรือเรียกได้ว่าเป็นศิลปะสมัยใหม่สำหรับไทย จวบจนถึงปลายทศวรรษ 2480 เราจึงพอจะเห็นศิลปินที่ทำงานในแนวใหม่อื่นๆ ที่เข้าข่ายศิลปะลัทธิสมัยใหม่แบบตะวันตกเพิ่มมากขึ้น นอกเหนือไปจากประติมากรรมเหมือนจริงที่เป็นอนุสาวรีย์ตามใบสั่งของรัฐและราชการแล้ว งานประติมากรรมภาพเหมือนที่เน้นการแสดงออกทางศิลปะของศิลปินในฐานะปัจเจกชนก็เริ่มปรากฏให้เห็นมากขึ้น โดยศิลปินได้ทำงานสร้างสรรค์ด้วยแนวทางความพึงพอใจส่วนตนซึ่งดูมีชีวิตชีวาสะท้อนชีวิตคนไทยสมัยใหม่ในยุคนั้นได้อย่างดี (สุธี 2545, 52)

สิทธิเดช แสงหิรัญ
"ภาพปลายวิถีแห่งชีวิต" (พ.ศ. 2493)
ปูนปลาสเตอร์
(ที่มา: มหาวิทยาลัยศิลปากร 2525, 278)

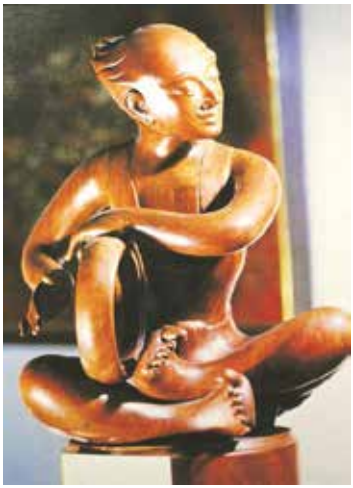
หากจะแบ่งแนวทางของรูปแบบศิลปะที่นิยมทำกันในทศวรรษ 2470 - 2490 แล้ว จะพบว่า ศิลปะแนวเหมือนจริงซึ่งแบ่งเป็นงานอนุสาวรีย์ที่เป็นศิลปะตามหลักวิชา งานปั้นรูปบุคคลที่เน้นความเหมือนอย่างเดียว และที่ทั้งเหมือนจริงมีการผสมแนวความคิดก็มี เช่น *"ภาพปลายวิถีแห่งชีวิต"* (พ.ศ. 2493) ของ สิทธิเดช แสงหิรัญ[4] และยังมีจิตรกรรมแนวอิมเพรสชั่นนิส (Impressionist) อันเน้นฝีแปรงสีสันที่มีชีวิตชีวาที่ได้รับอิทธิพลมาจากต่างประเทศ อีกแนวที่มีการพัฒนาการมานาน คือ แนวผสมผสานระหว่างรูปแบบและเนื้อหาแบบไทยประเพณีกับแบบสมัยใหม่ซึ่งศิลปินแต่ละคนจะมีบุคลิกในการผสมสัดส่วนระหว่างเก่ากับใหม่หรือไทยกับสมัยใหม่ในระดับมากน้อยต่างกัน ผลงานที่เด่นมาก คือ ประติมากรรมของ เขียน ยิ้มศิริ[5] ที่

4 สิทธิเดช แสงหิรัญ นับเป็นศิลปินรุ่นแรกที่ศึกษาวิชาความรู้ทางศิลปะโดยตรงจากศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี ผลงานที่อาจารย์ศิลป มอบหมาย เช่น อนุสาวรีย์ประชาธิปไตย อนุสาวรีย์ชัยสมรภูมิ อนุสาวรีย์สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชที่วงเวียนใหญ่ ผลงานประติมากรรมจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 1 พ.ศ. 2492 ได้รับเหรียญเงินจากผลงานชื่อ "ครูฑอุ้มกากี" การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 2 ได้รับเหรียญทองจากผลงานประติมากรรมชื่อ "ปลายวิถีแห่งชาติ" การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 3 ชื่อ "นักมวยไทย" และการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 4 ชื่อ "วงกลม" เมื่อ พ.ศ. 2496 ได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินชั้นเยี่ยม ประเภทประติมากรรมจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ

5 เขียน ยิ้มศิริ เป็นศิลปินชั้นเยี่ยมสาขาประติมากรรม เป็นประติมากรที่สร้างผลงานในลักษณะทรงตามอุดมคติแนวไทยประเพณี สิ่งที่นำมาแสดงออกคือการใช้เส้นที่ดูอ่อนช้อยประสานกับจังหวะท่าทางในเชิงองค์ประกอบศิลป์ ชีวิตการทำงานเป็นอาจารย์รับราชการในมหาวิทยาลัยศิลปากรและมีตำแหน่งบริหาร มีงานเขียนบทความทางศิลปะ งานแปล และเรียบเรียงตำราหลายเล่ม เขียนได้รับเกียรติเป็นศิลปินชั้นเยี่ยมปี พ.ศ. 2496 ผลงานชิ้นสำคัญ ได้แก่ "เสียงขลุ่ยทิพย์" "แม่กับลูก" "เริงระบำ" และ "ดินแดนแห่งความยิ้มแย้ม" ได้รับรางวัลจากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติหลายครั้ง

ได้รับแรงบันดาลใจจากพระพุทธรูปสุโขทัย เช่น *"เสียงขลุ่ยทิพย์"* (พ.ศ. 2492) *"รัมมะนา"* (พ.ศ. 2493) ของชิต เหรียญประชา เป็นประติมากรรมหล่อและแกะสลักไม้ แสดงให้เห็นถึงทักษะในการถ่ายทอดความละเอียดอ่อนของลักษณะไทยประเพณีได้อย่างชัดเจน ถือได้ว่าเป็นช่วงที่ศิลปะไทยได้เข้าสู่ความเป็นสมัยใหม่อย่างเต็มตัว เป็นศิลปะสมัยใหม่ทั้งในบริบทแบบไทยๆ คือ เป็นของใหม่ที่แตกต่างไปจากของเก่าแนวประเพณีและศิลปะสมัยใหม่ในแง่ที่ว่าเป็นศิลปะที่สร้างโดยศิลปินในฐานะปัจเจกบุคคลเป็นสามัญชนมีเนื้อหาเกี่ยวกับชีวิตสามัญธรรมดาทั่วไปของประชาชนในสมัยนั้นติดดินและเข้าใกล้ชีวิตคนสมัยใหม่ธรรมดามากยิ่งขึ้น ไม่ใช่ศิลปินที่รับใช้ตามรสนิยมราชสำนักและศาสนจักรอีกต่อไป (สุธี 2545, 62)

เขียน ยิ้มศิริ
"เสียงขลุ่ยทิพย์" (พ.ศ. 2492) ทองแดง
พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป กรุงเทพมหานคร
(ที่มา: มูลนิธิพิริยะ ไกรฤกษ์)



ชิต เทรียญประชา
"รัมมะนา" (พ.ศ. 2493)
ไม้ ขนาด 46 ซม. พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป กรุงเทพมหานคร
(ที่มา: มหาวิทยาลัยศิลปากร 2525, 292)

ความนิยมในศิลปะสมัยใหม่แบบไทยๆ ที่ได้ผสมผสานเอาปัจจัยต่างๆ จากศิลปะประเพณีก็เริ่มเป็นที่นิยมขึ้นในหมู่ศิลปินไทยสมัยใหม่ด้วยเช่นกัน ภาพรวมทำให้วงการศิลปะในยุคนี้มีความเป็นสมัยใหม่กับความเป็นไทยเคียงคู่กันจากความเป็นไทยจนทำให้ศิลปินที่เกิดในยุคต่อมาสร้างสรรค์จากศิลปะที่เหมือนจริงและกึ่งเหมือนจริงพัฒนาการผสมผสานนำสัญลักษณ์แนวคิดมาสร้างเป็นแรงบันดาลใจทำงานศิลปะในเชิงสัญลักษณ์ของพุทธศิลป์ไทยมาสร้างสรรค์งานศิลปะ มีศิลปินอยู่หลายคนที่ทำงานในแนวลักษณะนี้

คำว่า "พุทธศิลป์ไทย" อยู่ในความหมายแฝงของคำนิยามว่า ความเป็นไทย ความเป็นชาติ ศาสนา และวัฒนธรรมที่มีเรื่องราวทางประวัติศาสตร์มาเกี่ยวข้องผสมกับแนวคิดทางความเชื่อความศรัทธาในพุทธศาสนา ก่อเกิดแรงบันดาลใจต่อ

ศิลปินในการสร้างสรรค์ความหมายและคุณค่าความเป็นศิลปะของชาติ ผลงานประติมากรรมร่วมสมัยที่มีแนวคิดและการใช้สัญลักษณ์ทางด้านพุทธศาสนาเข้ามาเกี่ยวข้องผลงานประติมากรรม ได้แก่ ผลงานของศิลปินอาวุโสชลูด นิ่มเสมอ ผลงานประติมากรรมของศิลปินได้รับการยอมรับว่าเป็นผลงานที่สูงค่าและเป็นชิ้นแนวหน้าให้กับศิลปินในยุคหลังๆ ชลูดเป็นประติมากรรุ่นหลังต่อจากประติมากร สิทธิเดช แสงหิรัญ และเขียน ยิ้มศิริ มีความสามารถสร้างสรรค์ผลงานทั้งจิตรกรรม ภาพพิมพ์และสื่อผสมได้หลายแนวทาง ศิลปินได้ถ่ายทอดผลงานศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทยสืบต่อจากศิลปะไทยประเพณีของกรุงรัตนโกสินทร์เห็นได้จากผลงานประติมากรรมที่มีเนื้อหาในทางพุทธศิลป์ที่ชื่อว่า *"โลกุตระ"* (พ.ศ. 2534) โดดเด่นเป็นสง่าหน้าศูนย์การประชุมแห่งชาติสิริกิติ์ ถ่ายทอดศิลปะที่มีรากฐานมาจากศิลปะไทยประเพณี มีเนื้อหาเกี่ยวกับพุทธศาสนา และนำมาเสนอเป็นแบบสากลเพื่อให้หลุดไปจากกรอบจำกัดเก่าๆ โดยหยิบยกเอาสัญลักษณ์พระรัศมีเปลวบนยอดพระเศียรของพระพุทธรูปขยายขนาดมหึมาเพื่อเป็นสัญลักษณ์ทางพุทธศาสนาที่ไม่ให้รู้สึกถึงความเป็นรูปเคารพของผลงาน วัสดุที่ใช้ คือ ไฟเบอร์กลาส เป็นวัสดุสมัยใหม่ปิดแผ่นทองคำเปลวโดยรอบ

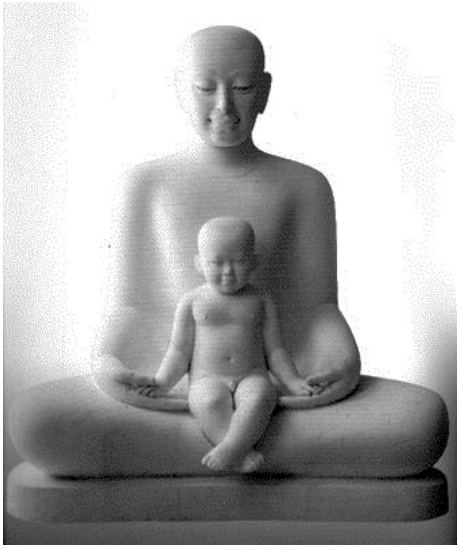
ผลงานประติมากรรมโลกุตระเป็นสัญลักษณ์สำคัญอันโดดเด่นของศูนย์การประชุมแห่งนี้ซึ่งศิลปินได้ผสมผสานสัญลักษณ์ทางพุทธศานากับการสร้างผลงานประติมากรรมร่วมสมัยจึงเป็นสัญลักษณ์ที่สร้างความตื่นตาตื่นใจให้กับผู้คนที่ผ่านไปมาอย่างงดงาม แต่ก็ก่อให้เกิดประเด็นคำถามต่อผู้คนที่ผ่านไปมาอย่างมากมายเช่นกันด้วยขนาดและรูปทรงทางสัญลักษณ์ทำให้ผู้คนรู้สึกเกิดข้อโต้แย้งต่างๆ ว่า การหยิบยกนำเอาพระรัศมีเปลวเหนือพระเศียรของพระพุทธรูปมาอยู่ตามอาคารสถานที่บริเวณแบบนี้ไม่เหมาะสม เพราะเป็นสัญลักษณ์ของสูงค่าไม่ควรที่จะนำมาตั้งวางไว้ในที่สาธารณะ แต่ด้วยเวลาและสถานการณ์ก็สามารถทำให้ผู้คนคุ้นเคย เข้าใจ และค้นพบความหมายของสัญลักษณ์ดังกล่าวภายใต้บริบทพื้นที่นั้นด้วยตนเอง ผลงานชิ้นนี้เป็นศูนย์กลางให้กับคนต่างชาติและเป็นสถานที่สำคัญที่

เชื่อมโยงระหว่างวัฒนธรรมต่างๆ เข้ามาให้กับประเทศไทยเป็นการเผยแพร่ทางเศรษฐกิจและองค์ความรู้ในศูนย์การประชุมสร้างให้เกิดสัญลักษณ์ผ่านไปมาจนทำให้ประติมากรรมชิ้นนี้เป็นที่ยอมรับต่อประชาชนคนไทยอย่างมากมายในเวลาต่อมา

ชลูด นิ่มเสมอ
"โลกุตระ" (พ.ศ. 2534)
ไฟเบอร์กลาสปิดทองคำเปลว
(ที่มา: ออนไลน์)

ด้วยสภาพแวดล้อมที่มนุษย์ต้องเผชิญหน้าอยู่กับเหตุการณ์ต่างๆ ด้วยสังคมวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงไป การพัฒนาทางด้านเศรษฐกิจจึงทำให้มนุษย์ต่างเร่งรีบและขาดการสร้างจิตสำนึกอันดี ผลงานศิลปะในประเทศไทยได้สะท้อนถึงความหมายในเชิงพุทธศิลป์ให้กับคนเพื่อเตือนสติ หยุดคิด ระวังการดำเนินชีวิตในการทำงาน ต่อมายังมีศิลปินรุ่นถัดมาที่อยู่ในยุคศิลปะรัชกาลที่ 9 ต่อจากศิลปะรัตนโกสินทร์ คือ นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน ที่ทำงานในแนวทางพุทธศิลป์ไทย ในอดีตศิลปินท่านนี้เคยทำงานลักษณะในนามธรรมมาก่อนและต่อมาศิลปินได้สนใจการทำงานปั้นพระพุทธรูป การได้รับแรงบันดาลใจจากงานพุทธศิลป์นี้เองจึงได้บังเกิดผลงานที่มีชื่อว่า "*พ่อพระของลูก*" (พ.ศ. 2542) ศิลปินได้ถ่ายทอดรูปทรงพระพุทธรูปผสมผสานในรูปแบบของงานศิลปิน เช่น การสร้างเรื่องของปริมาตร ความกลมกลืนของรูปทรง สร้างให้เกิดปริมาตรโค้งเว้าอย่างนุ่มนวล มีค่าน้ำหนักของแสงเงาที่เกิดขึ้นบนรูปทรงและความสมบูรณ์ หลักการแบบนี้

ประติมากรจะค้นหาเทคนิครูปแบบ (style) ที่ถนัดนำมาใช้ไม่มากหรือไม่น้อย ตามประสบการณ์ของศิลปินในการถ่ายทอดเทคนิควิธีคิดรวมทั้งเนื้อหาในการสร้างสรรค์ประติมากรรมที่มีชื่อว่า *"พ่อพระของลูก"* ศิลปินได้ให้แง่คิดว่า พ่อ คือ ผู้ให้กำเนิด พ่อ คือ เสาหลัก พ่อ คือ ความดีงาม และเป็นบุคคลที่เข้มแข็งความศรัทธาในทางพุทธศาสนาตลอดจนความซาบซึ้งและความยึดมั่นในพระธรรมคำสั่งสอนองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า



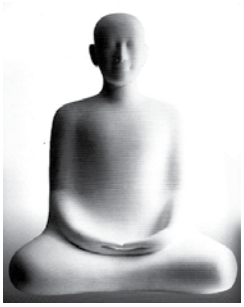
นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน
"พ่อพระของลูก" (พ.ศ. 2542)
ปูนปลาสเตอร์ ขนาด 200 ซม.
(ที่มา: นนทิวรรธน์ 2544)

นอกจากนี้ ศิลปินยังได้เริ่มนำเอาหลักปรัชญาทางพระพุทธศาสนามาใส่แนวคิดในการสร้างสรรค์เช่น ร่างกายกับจิตใจในสภาวะแห่งองค์ *"ปางสมาธิ"* (พ.ศ. 2542) และ *"สมาธิ"* (พ.ศ. 2543) ผลงานทั้ง 2 ชุดนี้มีรูปทรงในการผสมผสานขององค์พระพุทธปฏิมา สร้างจินตนาการในความเลื่อนไหลของเส้นรอบนอกอย่างอิสระงดงาม และอ่อนหวาน รูปทรงประติมากรรม 2 ชิ้นนี้ไม่ได้ให้ความรู้สึกเร่าร้อนและรุนแรงดังเช่นผลงานประติมากรรมของศิลปินนนทิวรรธน์ที่ผ่านมา ซึ่งผลงานที่ผ่านมาศิลปินจะสื่อถึงเรื่องรูปทรงที่เป็นนามธรรม มีเรื่องราวที่เป็นปริมาตร

ความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงของความงาม ผู้หญิง การเคลื่อนไหวด้วยท่าทางต่างๆ และถัดมาผลงานประติมากรรมในปัจจุบันศิลปินได้ถ่ายทอดเนื้อหาด้วยเรื่องของปริมาตรและความสัมพันธ์ของรูปทรงมนุษย์ในท่าทางที่เรียบง่ายสงบมั่นคงรวมทั้งความแข็งแรงของโครงสร้างภายในประติมากรรมจึงแสดงออกมาเป็นเช่นนั้น ด้วยเหตุนี้ ผลงานประติมากรรม 2 ชิ้นจึงเป็นแรงบันดาลใจให้กับแนวคิดในการสร้างผลงานการนำสัญลักษณ์ทางพุทธศิลป์ไทยขององค์พระปฏิมาให้กับศิลปินได้เป็นอย่างดี

นนทิธวรรธน์ จันทนะผะลิน

"ปางสมาธิ" (พ.ศ. 2542)
ปูนปลาสเตอร์ สูง 180 ซม.
(ที่มา: นนทิวรรธน์ 2544)



"สมาธิ" (พ.ศ. 2543)
ปูนปลาสเตอร์ สูง 85 ซม.
(ที่มา: นนทิวรรธน์ 2544)

ยังมีศิลปินที่มีแนวคิดทำงานทางด้านนามธรรมและเกิดในยุคช่วงเวลาเดียวกัน จากการแสดงผลงานศิลปกรรมแห่งชาติ ศิลปินท่านนี้ได้มีผลงานประติมากรรมในลักษณะนามธรรมสืบต่อจากศิลปินนนทิวรรธน์ ศิลปินเข็มรัตน์ กองสุข สร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมที่มีชื่อว่า *"อนุสาวรีย์แห่งความทรงจำ"* (พ.ศ. 2538) ศิลปินมีแนวคิดในการสื่อความหมายการใช้สัญลักษณ์ทางด้านพุทธศิลป์โดยเฉพาะผลงานที่ถ่ายทอดรูปแบบมาจากรูปทรงสถาปัตยกรรมไทยของเจดีย์ในสมัยสุโขทัยมาผสมผสานให้เกิดเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ประติมากรรมอนุสาวรีย์แห่งความทรงจำ

เป็นประติมากรรมที่มีแนวคิดในเชิงสัญลักษณ์ทางพุทธศิลป์ด้วยการนำรูปทรงเจดีย์แสดงถึงพลังทางความหมายความศรัทธาต่อพุทธศาสนาและเป็นสัญลักษณ์ทางพุทธศิลป์ ผลงานประติมากรรมสามารถถ่ายทอดเนื้อหาเรื่องราวที่เกี่ยวกับการสูญเสียมารดา ความสะเทือนใจของศิลปินที่มีต่อมารดา สัญลักษณ์ทางรูปทรงที่มองดูแล้วมาจากเจดีย์หรืออีกมุมมองหนึ่งก็จะเป็นรูปทรงพานพุ่มหรือโกศที่เก็บกระดูกสำหรับผู้ที่เสียชีวิตไปแล้ว วิธีคิดของศิลปินได้ถ่ายทอดอย่างตรงไปตรงมาโดยมีรูปทรงของสถาปัตยกรรมและรูปทรงของประติมากรรมของศิลปินเองนำมาผสมผสานสร้างให้เกิดมิติช่องว่าง (space) มุมมองทางสายตา สร้างให้เกิดพื้นผิวของรูปทรงพระพุทธรูปองค์เล็กๆ เรียงกันนับร้อยองค์

เข็มรัตน์ กองสุข
“อนุสาวรีย์แห่งความทรงจำ” (พ.ศ. 2538)
โลหะรมดำ สูง 260 ซม.
(ที่มา: ออนไลน์)

การนำเสนอรูปทรงที่เป็นจริงทางสถาปัตยกรรมของเจดีย์และรูปทรงทางประติมากรรมของศิลปินที่มีการออกแบบผ่าเฉือนออกให้เกิดช่องว่าง ศิลปินได้ผสมผสานเข้าด้วยกันในทางทัศนธาตุด้วยการใช้เส้นแกนที่เป็นโครงสร้างแนวตั้งแทนความหมายทางรูปทรงที่มั่นคงแข็งแรงและปริมาตรที่แสดงถึงความสมบูรณ์และมีพลัง ส่วนพื้นผิวสื่อความหมายในเรื่องความสวยงามในการเรียงซ้ำๆ กันของรูปทรงที่ใหญ่ไปหาเล็กๆ ผลงานประติมากรรม *“อนุสาวรีย์แห่งความทรงจำ”*

จึงให้ความหมายในเชิงสัญลักษณ์พุทธศิลป์ไทยอยู่มาก การลดทอนของรูปทรงประติมากรรมและการผสมผสานรูปทรงสัญลักษณ์ทางพุทธศิลป์ได้อย่างเหมาะสมให้ความหมายของชีวิต ความศรัทธา ความดีงามต่อบุพการีที่มีความสำคัญและสูงค่าผลงานประติมากรรมของเข็มรัตน์ ยังให้ความรู้สึกทางพุทธศาสนาบนความเรียบง่ายและความสงบ

การดำเนินชีวิตเป็นสิ่งที่มนุษย์ในปัจจุบันต้องคำนึงถึง ดังผลงานที่ชื่อ *"อรุณรุ่ง"* (พ.ศ. 2548) ในชุดผลงานประติมากรรมแห่งชีวิต สื่อถึงวิถีชีวิตของคนไทยที่เกี่ยวพันกับพุทธศาสนา ประเพณี วัฒนธรรม และความเชื่อ การทำบุญตักบาตรผ่านรูปทรงของคน (figure) ที่มีลักษณะเป็นกึ่งนามธรรม มีการใช้สัญลักษณ์ของบาตรพระมานำเสนอ ผลงานสะท้อนถึงชีวิตของพระสงฆ์ในการออกบิณฑบาตในอิริยาบถยืนอุ้มบาตรที่ใช้เป็นวัสดุสำเร็จรูป ความขัดแย้งระหว่างพื้นผิววัสดุของดินที่เป็นรูปทรงของพระสงฆ์ความเรียบง่ายและวิถีชีวิตในชนบทเป็นการสื่อความหมายของศิลปินการอยู่ร่วมกันระหว่างการเป็นสมัยใหม่กับชีวิตสังคมไทย ผลงานของเข็มรัตน์จึงนำเสนอแนวความคิดและการใช้สัญลักษณ์บาตรพระมาใช้ได้อย่างสอดคล้องและสัมพันธ์กัน

เข็มรัตน์ กองสุข
"อรุณรุ่ง" (พ.ศ. 2548)
ดินสด สูง 110 ซม.
(ที่มา: เข็มรัตน์ 2549, 291)

ยังมีผลงานประติมากรรมอีกชิ้นหนึ่งซึ่งมีขนาดใหญ่ของเข็มรัตน์ที่นำบาตรพระมาสื่อถึงความหมาย ผลงานชิ้นนี้ทำด้วยวัสดุดินเผา มีการใช้สัญลักษณ์รูปทรงของเจดีย์และพระพุทธรูปมาสร้างขึ้นใหม่ ภายใต้ชื่อว่า *"สภาวะแห่งความปรารถนา"* (พ.ศ. 2549) ผลงานทั้งหมดมี 2 ชิ้น สื่อความหมายให้เห็นถึงความเชื่อ ความหวัง และการทำบุญ ผลงานประติมากรรมมีการเปิดรูปทรงให้เห็นถึงภายในและภายนอกผสมผสานเข้าด้วยกันอย่างกลมกลืน ศิลปินได้กำหนดวัสดุที่เป็นดินเผาสีแดงอิฐธรรมชาติให้ความหมายและสะท้อนถึงวัฒนธรรมประเพณีที่สืบทอดต่อกันมาของประเพณีไทย

เข็มรัตน์ กองสุข
"สภาวะแห่งความปรารถนา"
ดินเผา ขนาด 248x167 ซม. และ 211x167 ซม.
(ที่มา: เข็มรัตน์ 2549, 13)

ศิลปินไทยที่มีแนวคิดในการนำสัญลักษณ์ทางพุทธศิลป์มาสร้างสรรค์เป็นงานประติมากรรมร่วมสมัยในยุคแนวทางกึ่งนามธรรมต่อจากเข็มรัตน์ ได้แก่ ศิลปินวิชัย สิทธิรัตน์ ในผลงานประติมากรรมที่มีชื่อว่า *"บูชาครู"* (พ.ศ. 2550) ศิลปินได้แสดงออกซึ่งวิธีคิดและการทำงานทางพุทธศาสนาอย่างเห็น ได้ชัด ผลงาน *"บูชาครู"* สะท้อนถึงหลักของการใช้สัญลักษณ์ทางพุทธศิลป์ ศิลปินได้ถ่ายทอดแง่คิดปรัชญาทางพุทธหลายสิ่งหลายอย่างเข้าด้วยกันผลงานที่สร้างเป็นรูปทรงระฆัง

โดยมีเนื้อหาเกี่ยวข้องทางสัญลักษณ์พุทธศิลป์ ศิลปินได้พูดถึงความหมายแนวคิดนี้ว่า สิ่งเตือนภัยเป็นสิ่งบอกเวลาและแสดงถึงความหมายพุทธปรัชญาว่า ความเมตตา กรุณา มุทิตา และอุเบกขา เป็นพรหมวิหารธรรม โดยนำรูปทรงขององค์เจดีย์ซึ่งเป็นโครงสร้างใหญ่เปรียบดังร่างกายมนุษย์ที่ยืนอยู่มั่นคงมีระฆังใบเล็กซึ่งสร้างขึ้นใหม่ 4 ใบแขวนภายในอีกที เปรียบเสมือนพรหมวิหาร 4 ซึ่งเป็นหลักธรรมทางพุทธศาสนา นอกจากนี้ วิชัยยังได้นำเสนอโดยใช้สัญลักษณ์ทางพุทธศิลป์ในประติมากรรมชื่อ *"บูชาครู"* ในงานประติมากรรมจะมีสัญลักษณ์ของมือและรูปทรงประติมากรรมเป็นรูปทรงที่ศิลปินได้ผสมผสานกันอย่างกลมกลืน มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของการนำเสนอในผลงาน

วิชัย สิทธิรัตน์

"บูชาครู" (พ.ศ. 2550)
สำริด 240 ซม.
(ที่มา: วิชัย 2550, 22)

"Concentration and Consciousness" (พ.ศ. 2543)
ปูนปลาสเตอร์
(ที่มา: Cologne meets Bangkok 2001 - 2002 2002, 23)

"ระฆัง" (พ.ศ. 2538)
สำริด 25x25x40 ซม.
(ที่มา: วิชัย 2550, 22)

ความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรง 2 รูปทรงสร้างให้เกิดจินตนาการงานทางพุทธศิลป์ที่มีมาในอดีตมาผสมผสานงานประติมากรรมร่วมสมัยได้อย่างลงตัว ในทางความหมาย ศิลปินได้นำเสนอและกล่าวถึงความเคารพ ความกตัญญู และความดีงาม

เป็นผลงานศิลปินที่ถ่ายทอดและสะท้อนถึงความเป็นไทย คุณค่าทางความงามในงานพุทธศิลป์ในอดีตสร้างจิตสำนึกความเป็นชาติเพื่อให้เกิดถึงความตระหนักกับศิลปะของบรรพชน การถ่ายทอดและนำเสนอของศิลปิน 2 ท่านที่อยู่ในยุคกึ่งนามธรรมที่กล่าวมานี้ยังส่งผลให้เกิดแนวคิดสร้างสรรค์งานประติมากรรมพุทธศิลป์เชิงสัญลักษณ์ให้กับศิลปินอีกหลายคนที่ยังมีแนวคิดต่อๆ กันมาในลักษณะนี้

จากกระแสทางสังคมโลกาภิวัตน์ สัญลักษณ์ทางพุทธศิลป์ได้มีบทบาทเข้ามารับใช้สังคมในทศวรรษที่ 2510 ประติมากรที่เติบโตในแนวทางงานกึ่งนามธรรมและนามธรรมเช่นเดียวกับศิลปินที่กล่าวมาข้างต้นคงได้แก่ ศิลปิน ศราวุธ ดวงจำปา ได้สร้างประติมากรรมจากวัสดุผ้าพลาสติกผืนยาวซึ่งเมื่อบรรจุลมเข้าไปแล้วจะมีทรงกระบอกคล้ายท่อขนาดยาว ศิลปินได้นำมาจัดวางเป็นรูปเจดีย์โดยไม่มีรายละเอียดให้เห็นอย่างมากมาย มีเพียงแต่รูปทรงของผ้าพลาสติกใสอัดลมแล้วก่อขึ้นไปเป็นชั้นๆ เกิดเป็นรูปทรงสถาปัตยกรรมที่หนักแน่น มั่นคง อย่างเจดีย์ที่ถูกนำมาสร้างใหม่ให้ดูสว่างบางเบาได้อย่างน่าอัศจรรย์ ศิลปินได้ใช้วัสดุที่ไม่จำเป็นจะต้องแข็งแรงคงทนในการสร้างประติมากรรมทุกครั้งไป หากแต่ต้องการสื่อถึงความหมายของแก่นวัสดุรูปทรงของเจดีย์ที่แข็งแรงแต่กลับค่าการแปรเปลี่ยนให้รู้สึกเบาลอยขึ้นไปสู่ท้องฟ้าความเป็นสัญลักษณ์ทางพุทธศิลป์ เพราะศิลปินให้ความสำคัญในเรื่องพุทธศิลป์เนื่องจากตัวศิลปินเองมีจิตสำนึกถึงความเป็นชาติ ความดีงามที่ได้รับการสั่งสอนและปลูกฝังจนทำให้เกิดแรงบันดาลใจในการสร้างผลงานออกมาในลักษณะดังกล่าว

ศราวุธ ดวงจำปา

"Airy stupa" (พ.ศ. 2543)
plastic and lighting ขนาด 300x300x40 ซม.
(ที่มา: Cologne meets Bangkok
2001 - 2002 2002, 32)

"Meditation" (พ.ศ. 2544)
plastic demension variable
(ที่มา: Cologne meets Bangkok
2001 - 2002 2002, 33)

จากที่กล่าวมาทั้งหมดจะเห็นได้ว่า ประติมากรรมร่วมสมัยในประเทศไทยได้มีการพัฒนาการเป็นไปอย่างมาก มีการเคลื่อนไหว และเป็นเหตุให้เกิดความก้าวหน้าในวงการศิลปะ ศิลปินต่างมีแนวคิดเทคนิควิธีการนำเสนอที่แตกต่างกันโดยมีแนวคิดหลักทางพุทธศิลป์ที่ไม่จำเป็นจะต้องเป็นประติมากรรมที่ทำด้วยวัสดุถาวรอีกในครั้งต่อไป

ยังมีศิลปินที่ทำงานประติมากรรมร่วมสมัยที่ใช้วัสดุและแนวความคิดเข้ามาเกี่ยวข้องในเชิงสัญลักษณ์ทางพุทธศิลป์ทั้งที่เป็นนามธรรมหรือกึ่งนามธรรมอีกหลายคน มณเฑียร บุญมา เป็นศิลปินร่วมสมัยที่ยิ่งใหญ่ที่สุดคนหนึ่งของเมืองไทย ความโดดเด่นของมณเฑียรเห็นได้อย่างเด่นชัดในเรื่องการบุกเบิกใช้วัสดุแบบ

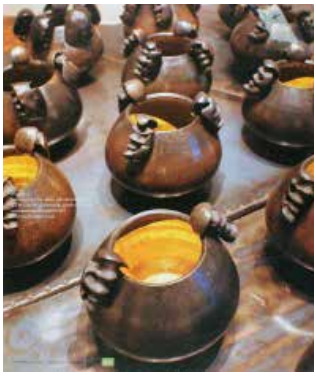
ท้องถิ่นไทยในชนบท โดยเฉพาะอย่างยิ่งวัสดุหรือวัตถุดิบที่เป็นของธรรมดา ไม่มีมูลค่าสูง แสดงถึงลักษณะไทยได้โดยไม่ต้องใช้ลายไทย ศิลปะไทยประเพณีที่มักจะเน้นความอลังการ รวมทั้งไม่ต้องใช้วัสดุแนวจารีตทางศิลปะไทยมาทำงานศิลปะ มณเฑียรยังมีชื่อเสียงอย่างมากในการทำงานศิลปะจัดวางที่สัมพันธ์ไปกับพื้นที่ทั้งในเชิงกายภาพและความหมายที่โดดเด่น อีกประการก็คือ การผสมสื่อและการนำเสนอผลงานผสมผสานระหว่างภาพที่ใช้ตามองดูกับการใช้กลิ่นสมุนไพรให้คนดูได้สูดดม นับว่าศิลปินมีความเฉียบคมในความคิดมากดังเห็นได้จากการออกแบบจัดวางผลงานให้มีผลต่อการรับรู้ของคนดู เช่น การทำพื้นที่ให้คนได้บังคับเข้าไปดูไปสัมผัสในจินตนาการ

ผลงานศิลปะจัดวางของมณเฑียรที่มีชื่อ “*Melting void*” (พ.ศ. 2542) มีทั้งหมด 3 ชิ้น ทำขึ้นจากอะลูมิเนียม เป็นแม่พิมพ์พระพุทธรูปครึ่งพระวรกาย 1 องค์ และเฉพาะพระเศียรอีก 2 องค์ ภายนอกของงานประติมากรรมดูขรุขระและยุ่งเหยิงมากๆ ด้วยพื้นผิวของแม่พิมพ์และอุปกรณ์ช่างจำพวกเหล็กคีบและตะหลิวที่ติดอยู่เต็มไปหมด แต่เมื่อมุดตัวเอาศีรษะเข้าไปในแม่พิมพ์ในชั้นแรกจะพบว่าภายในค่อนข้างมืดและเห็นจุดขาวสว่างท่ามกลางความมืดดูคล้ายหมู่ดาว และเมื่อสายตาชินกับความมืดคนดูก็จะเห็นพระพักตร์ของพระพุทธรูปเป็นสีแดงชาดดูสงบเย็น ศิลปินต้องการถ่ายทอดถึงกระบวนการของกรรมวิธีการหล่อพระพุทธรูปมานำเสนอถึงผลงานการสร้างพระพุทธรูปความศรัทธาและความเชื่อของคนไทยที่มีต่อพระพุทธรูป

มณเฑียร บุญมา "Melting void: molds for the mind" (พ.ศ. 2542) เหล็กและสมุนไพร 25x90x310 ซม. (ที่มา: มณเฑียร 2548, 109)

ผลงานชื่อ *"Melting void"* เป็นประติมากรรมและศิลปะจัดวางที่มีเนื้อหาทางสัญลักษณ์เชิงพุทธศิลป์เข้ามาเกี่ยวข้อง มีการวางน้ำหนักที่ดูมีความขัดแย้งอย่างน่าสนใจ ชวนให้รูปข้างบนที่เป็นพระพุทธรูปดูรุนแรงและหนักอึ้งด้วยวัสดุที่เป็นแม่พิมพ์ปูนปลาสเตอร์และเหล็กคีบที่ใช้ในการหล่อพระประกอบเข้าด้วยกันแต่กลับดูเหมือนลอยห่างจากพื้นที่ห้องด้วยขากลมเล็กๆ 3 ขา สำหรับเศียร และ 4 ขาสำหรับพระพุทธรูปครึ่งองค์ แต่ที่ดูเป็นศิลปะจัดวางด้วยก็เพราะผลงานที่เข้าไปควบคุมบรรยากาศของพื้นที่ได้อย่างลงตัวทั้งตำแหน่งที่วางผลงาน พื้นที่ว่างโดยรอบและการให้แสงเงาที่ช่วยเสริมบรรยากาศที่ปะทะกันระหว่างความสงบกับความรุนแรง ผลงาน *"Melting void"* ได้ให้ความหมายทางเนื้อหาที่เกี่ยวกับความสงบและเบา เป็นการให้คนเข้าไปรับรู้และสัมผัสในพื้นที่ของประติมากรรม ศิลปินมณเฑียรให้แง่คิดทางพุทธศาสนาอย่างลึกซึ้งและถ่ายทอดผลงานในเชิงวัสดุแฝงความหมายอีกเป็นจำนวนมาก มีทั้งผลงานที่ใช้บาตรพระมาเป็นสัญลักษณ์แทนความหมายในเรื่องจิตและสมาธิ เหมือนเข็มรัตน์ที่มองบาตรพระในเรื่องวิถีชีวิตขนบธรรมเนียมประเพณีการทำบุญ และวัฒนธรรม แต่มณเฑียรมองรูปแบบผลงานและความคิดในการใช้วัสดุบาตรพระนี้ว่าบาตรเป็นดังเครื่องมือในการฝึกจิตทำสมาธิ โดยการเพ่งมองลงไปในบาตรพระ

ในผลงานที่มีชื่อว่า *"โอม"* (พ.ศ. 2535) ประกอบด้วยโต๊ะโลหะทรงสามเหลี่ยม มีบาตรพระ 15 ใบวางเรียงกันเป็นรูปสามเหลี่ยม ภายนอกบาตรจะมีสีดำคล้ำ ภายในบาตรจะสุกสว่างด้วยทองคำเปลว รอยมือจับดินเผาเกาะอยู่ขอบบาตรไล่เรียงจากมากไปหาน้อยบ่งบอกถึงกระบวนการปล่อยวางกิเลสและตัวตนจนเข้าสู่ความว่างไร้ตัวตน ศิลปินได้สร้างผลงานชุดบาตรพระนี้ขึ้นเพราะแรงบันดาลใจที่ภรรยาของเขาเริ่มป่วยเป็นโรคมะเร็ง ครั้งนั้นศิลปินได้รู้สึกถึงเรื่องเกี่ยวกับชีวิตของมนุษย์และมีความเข้าใจในพุทธศาสนาเป็นอย่างมาก การเกิด การแก่ การเจ็บ การตาย เป็นสิ่งที่ทุกคนต้องยอมรับและหลังจากนั้นความว่าง ความปล่อยวาง และความตายจึงได้กลายเป็นประเด็นสำคัญในการทำงานประติมากรรมชิ้นนี้ขึ้นมา



มณเฑียร บุญมา
"โอม" (พ.ศ. 2535)
ดินเผา เหล็ก และทองคำเปลว 68x300x260 ซม.
(ที่มา: มณเฑียร 2548, 60)

ใน พ.ศ. 2535 ศิลปินมณเฑียรได้ทุนแสดงงานที่ประเทศเยอรมนี เขาทำสมาธิและศึกษาธรรมะจากการอ่านหนังสือ โดยเริ่มผลงานในการวาดภาพบาตรพระเพื่อเป็นกิจกรรมทางสมาธิหรือทำเป็นกระบวนการลดกิเลสและการดับทุกข์ ผลงานครั้งนั้นจึงเป็นผลงานภาพวาดเส้นเพื่อฝึกฝนจิตและประติมากรรมรูปบาตร ในชื่อว่า *"Drawing of the mind traning and the bowls of the mind"* (พ.ศ. 2534

- 2535) ในผลงานชิ้นนี้ศิลปินได้ให้ความหมายว่า การทำสมาธิประจำวันความคิดที่เกี่ยวกับพื้นที่ภายในภายนอกของร่างกายและจิตใจเป็นคำสอนที่ศิลปินได้จากการอ่านหนังสือของพระอาจารย์ชา สุภทฺโท เกี่ยวกับสมาธิว่า การสงบจิต คือ การหาสมดุลที่ถูกต้อง ถ้าท่านฝืนจิตมากเกินไปจิตก็ลอยไปไกล แต่ถ้าท่านพยายามไม่พอจิตก็ไม่สามารถไปถึงจุดนั้นได้ ในการวาดรูปทำสมาธิประจำวัน จุดมุ่งหมายศิลปิน คือ การเข้าไปอยู่พื้นที่มืดดำของภาชนะ ความว่างเปล่าที่จิตและสำนึกไร้ตัวตน เพื่อบรรลุความมุ่งหมายดังกล่าว การวาดรูปเพื่อทำสมาธิเป็นรูปแบบของการฝึกจิตให้เผชิญหน้ากับความตายคำสอนของพระอาจารย์ชาเรื่องวิปัสสนากรรมฐาน มุ่งสร้างความเข้มแข็งภายในอิสระการฝึกรวมถึงการค้นหาลมหายใจ เดินจงกรม และนั่งสมาธิด้วยสติ สมาธิ และปัญญา ผู้ฝึกจะเข้าใจสัจธรรมของความไม่แน่นอน ความทรมาน และความว่างเปล่าของอัตตา มณเฑียรทำงานและนั่งสมาธิด้วยหวังว่าจะเชื่อมความรู้สึกที่ขัดแย้ง ปรปักษ์-สันติภาพ วัตถุนิยม-จิตใจ ความว่างเปล่า ความหนาแน่น สิ่งเหล่านี้ศิลปินต้องการที่อยากจะถ่ายทอดออกมาดังผลงานในชุดวาดเส้นกับบาตรพระของเขานั่นเอง

มณเฑียร บุญมา
"Drawing of the mind traning and the bowls of the mind" (พ.ศ. 2534 - 2535)
เกรยองบนกระดาษ ดินเผา ไม้ ขนาด 23x16 ซม.
(ที่มา: มณเฑียร 2548, 116)

จากแรงบันดาลใจการใช้สัญลักษณ์ทางพุทธศิลป์ของศิลปินในการสร้างสรรค์ผลงาน ความศรัทธา และความเคารพในขนบธรรมเนียม วัฒนธรรม จนกระทั่งศาสนาที่ช่วยขัดเกลาในการเป็นอยู่และการดำเนินชีวิตในชีวิตประจำวันล้วนเป็นประสบการณ์ที่ผ่านพบของมนุษย์ในแต่ละบุคคล การเดินทางค้นหาสัจธรรมบางสิ่งล้วนแล้วแต่เกิดขึ้นจากปัจเจกบุคคล

ศิลปินอีกท่านหนึ่งที่มีแนวคิดร่วมสมัยสำหรับโลกและเหตุการณ์ในปัจจุบันและยังเป็นคนรุ่นใหม่ที่เป็นตัวอย่างให้กับศิลปินรุ่นใหม่ๆ อีกหลายคนในการเดินทางตามความฝันคงไม่มีใครเกินไปกว่าคามิน เลิศชัยประเสริฐ ศิลปินท่านนี้มีแนวคิดเทคนิคและวิธีการสร้างสรรค์งานที่หลากหลาย โดยระยะหลังประมาณทศวรรษ พ.ศ. 2545 ผลงานศิลปินได้เริ่มหันมาจับงานทางด้านประติมากรรมมากขึ้น จากเดิมผลงานในอดีตของเขาเป็นงานภาพพิมพ์และการจัดวางองค์ประกอบ ศิลปินนำเสนอแนวคิดในผลงานเป็นหลักและนำวัสดุมาแปรค่าปรับความหมายใหม่ดังในรูปผลงานที่มีชื่อว่า *“Sitting money”* (พ.ศ. 2551 - 2553) *“นั่งเงิน”* (พ.ศ. 2547 - 2549) ผลงานในชุดนี้มีการแสดงออกถึงท่าร่างพื้นฐานในการนั่งและใช้วัสดุกระดาษนำมาผสมผสานกับการใช้เงินบาทรุ่นเก่าลงในผลงานเพื่อเป็นสัญลักษณ์สื่อถึงพื้นฐานในการแลกเปลี่ยน หากแต่ในปัจจุบันเงินนั้นไม่ถูกขยายมุมมองในความหมายที่แตกต่างกันหลากหลายทั้งยังเป็นสัญลักษณ์ของพลังดังคำว่า “เงินคือ พระเจ้า” ศิลปินจึงใช้เงินเป็นวัสดุในงานของเขาเพื่อเป็นสัญลักษณ์เตือนใจให้ผู้คนได้หวนตระหนักถึงภาพมายาที่เราสร้างขึ้นในบทบาทใหม่ที่เราทำให้มันเป็นไป ด้วยการแทนสัญลักษณ์ทางรูปทรงของมนุษย์และผสมผสานกับวัสดุที่เป็นกระดาษและเงินสะท้อนความหมายการใช้ถ้อยคำเพื่อเตือนสติให้กับมนุษย์ทุกคนที่อยู่ในสังคมต่างตระหนักถึงการอยู่ร่วมกัน ศิลปินได้สร้างสรรค์ผลงานขึ้นเป็นจำนวนเกือบ 1,000 กว่าชิ้นด้วยกระบวนการทำงานการนำเงินผสมกระดาษในแต่ละวัน ศิลปินสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้ขึ้นเพื่อให้เกิดประสบการณ์อันลึกซึ้งและให้แง่คิดการใช้วลีสั้นๆ ภาษาในการวางตัวหนังสือของศิลปินมีที่มาจากคำสอนตามหลักพุทธศาสนาที่ศิลปินได้ศึกษาการทำสมาธิการสร้างประติมากรรมด้วยเทคนิคกระดาษเปเปอร์มาเชต์ รวมทั้งมีอิทธิพลและได้รับปรัชญาทางลัทธิเต๋าของประเทศจีน การใช้ถ้อยคำและวลีในรูปแบบผสมกับวัสดุล้วนแล้วแต่มีที่มาทางความคิดจินตนาการแฝงแง่คิดทางสุนทรียภาพที่บอกเล่าทั้งรูปธรรมและนามธรรม

คามิน เลิศชัยประเสริฐ
"นั่ง (เงิน)" 2547 - 2549) ณ หอศิลป์ ตาดู กรุงเทพมหานคร
ชาร์โคลด์ กระดาษ เงินธนบัตร และตัวประติมากรรม
ขนาด 100x35.5 ซม. จำนวน 365 ชิ้น
(ที่มา: คามิน 2550, 35 - 38)

ผลงานชุดต่อมาแสดงถึงความเปลี่ยนแปลงของผลงานศิลปินในงานชุดประติมากรรมแกะไม้ที่ศิลปินได้รับแรงบันดาลใจจากงานพุทธประติมากรรมไม้แกะสลักของลาว และการผสมผสานความสนใจของตัวศิลปินในศิลปะท้องถิ่น กระบวนการขั้นตอนการสร้างสรรค์ที่เรียบง่ายผ่านการปรุงแต่งเพียงเล็กน้อยและการนำส่วนประกอบต่างๆ กลับมาใช้ใหม่ งานประติมากรรมที่มาจากไม้ลำไยที่ถือว่าเป็นไม้ไม่มีประโยชน์อันใดในอุตสาหกรรม และผลงานภาพเขียนบนกระดาษแต่ละภาพมีขนาดไม่เกิน 25x18 เซนติเมตร ชื่อ *"นั่ง (การจัดวางภาพเขียนและประติมากรรมไม้)"* (พ.ศ. 2547 - 2549) คามินได้วาดตัวอักษรภาษาไทยเป็นภาพในแนวตั้งแทนที่จะเขียนในแนวนอน ทำให้ตัวอักษรนั้นเป็นเหมือนองค์ประกอบแบบนามธรรมในภาพ เป็นวลีที่มีความเชื่อมโยงกับภาพที่ประกอบงานทำให้สัญลักษณ์นั้นกับมีตัวตนเป็นรูปธรรมขึ้นผ่านอารมณ์และสถานการณ์ในชีวิตประจำวันที่ศิลปินได้เผชิญระหว่างระยะเวลากว่าหนึ่งปีในการสร้างสรรค์ผลงานทั้งในแง่ดีและแง่ร้าย ศิลปินตระหนักรู้ถึงชื่อเสียงแสดงออกมาในงานอย่างหลักแหลม ในทางตรงข้ามผลงานประติมากรรมได้แสดงออกถึงมิติและสุนทรียภาพแห่งภูมิปัญญาและวัตถุนิยมสะท้อนให้เห็นจากเส้นสายอันเป็นรูปธรรม (*Cologne meets Bangkok* 2007, 44)

คามิน เลิศชัยประเสริฐ
"นั่ง (การจัดวางภาพเขียนและประติมากรรมไม้)" 2547 - 2549
ณ Tang Contemporary Art
ภาพกระดาษประกอบซาโคล ขนาด 26x21 ซม. จำนวน 366 ชิ้น
(ที่มา: คามิน 2550, 42 - 44)

จากศิลปกรรมร่วมสมัยในปัจจุบันมีการเชื่อมโยงถึงประวัติศาสตร์ชาติกำเนิดของสยามไทย ในเหตุการณ์ตั้งแต่รัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกจนถึงรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ศิลปะมีการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาเป็นไปอย่างมากมาย ไม่ว่าศาสนา การเมือง การปกครอง และวัฒนธรรมต่างล้วนมีอิทธิพลและแรงบันดาลใจที่มีต่อศิลปินไม่ว่าจะเป็นทางด้านพุทธศาสนา ความเป็นชาติ ล้วนแล้วแต่มาจากรากฐานจิตใจของมนุษย์ การดำเนินชีวิตในประจำวันในสังคมที่มีส่วนหล่อหลอมให้คนได้รู้จักคำว่าสิ่งที่ดีงาม เช่น ความดี ความศรัทธา และการเคารพต่อผู้ที่มีพระคุณ การอ่อนน้อมถ่อมตน เป็นส่วนสำคัญที่ทำให้สังคมไทยมีความเข้มแข็ง การที่ศิลปินที่รับแรงบันดาลใจต่อสิ่งเหล่านี้เป็นการสร้างจิตสำนึกเพื่อให้ได้ระลึกถึงคุณค่าในความเป็นชาติ ศิลปวัฒนธรรม

ไม่ว่าจะเกิดการเปลี่ยนแปลงของกระแสสังคมโลก แรงบันดาลใจหรือสัญลักษณ์ที่เกี่ยวข้องทางพุทธศิลป์ยังมีส่วนผลักดันที่สำคัญต่อศิลปินในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมที่เกิดขึ้นจากการเปลี่ยนแปลงเหล่านี้ ศิลปินสร้างสรรค์เนื้อหาที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับพุทธศิลป์หรือไม่นั้นแล้วแต่ปัจเจกมุมมองของศิลปินเอง อาจจะกล่าวได้ว่าความเป็นชาติไทยและสัญลักษณ์ทางพุทธศิลป์ในอดีตยังมีส่วนเกี่ยวข้องต่อศิลปินในการสร้างสรรค์ผลงาน

ยังมีศิลปินอีกคนที่ทำผลงานในลักษณะนี้โดยที่ไม่ใช่ทำประติมากรรมมาก่อน แต่มีกรรมวิธีการนำเสนอแนวคิดเป็นหลักและตัวศิลปินเองก็ไปมีชื่อเสียงในต่างประเทศ คือ สาคริน์ เครืออ่อน ความเป็นจิตรกรผู้เขียนภาพไทยแนวประเพณีใหม่ของเขาได้คลี่คลายงานสร้างสรรค์จากสองมิติสู่งานสามมิติในแนวศิลปะจัดวาง (Installation art) ผลงานที่มีชื่อว่า *"ภวังค์สีเหลือง"* (พ.ศ. 2545) เป็นผลงานที่ใช้ส่วนประกอบของห้องโดยให้คนดูได้สัมผัสกับพื้นที่ว่างภายในและภายนอกรูปทรงของประติมากรรมซึ่งเป็นศีรษะของคนที่มีลักษณะเป็นแบบไทยถ่ายทอดมาจากภาพคนแนวประเพณี ภาพจิตรกรรมฝาผนังศีรษะขนาดใหญ่จะวางอยู่บนพื้นกลางห้องที่ล้อมรอบด้วยผนังทึบและมีประตูทางเข้าเพียงทางเดียว บริเวณส่วนหัวจะมีลักษณะกลวง เป็นการแปลความหมายถึงความบริสุทธ์ รูปทรงของศีรษะมนุษย์นี้เป็นสมมติภาวะที่ชักจูงโน้มน้าวให้ผู้ดูเริ่มพิจารณารูปและพิจารณาภาวะของตนเองเป็นลักษณะของการตีความ เนื่องจากรูปทรงนี้มีขนาดใหญ่กว่าศีรษะของคนจริงหลายเท่า การจัดแสงไฟเพื่อให้เกิดน้ำหนักแสงเงาสร้างปริมาตรและบรรยากาศของห้องทำให้ผู้ดูต้องเผชิญหน้ากับประติมากรรมนั้นอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้จนเกิดผลกระทบทางจิตวิทยาอย่างสูง ส่วนเทคนิคในการสร้างรูปทรงของหน้าคนนั้นศิลปินใช้โครงเหล็กเสริมไฟเบอร์เป็นชั้นในสุดและใช้ผงกระดาษผสมกับผงสีรวมทั้งกาวปั้นเป็นก้อนอัดในแม่พิมพ์ซึ่งเป็นไฟเบอร์กลาส ตะเข็บเป็นเส้นยาวบนใบหน้าแสดงรูปในของการหล่อและเป็นรูปนอกของความว่างที่อยู่ภายในรูปทรงของศีรษะ นอกจากศีรษะของคนแล้วยังมีรูปทรงของใบหูซึ่งมีลักษณะเป็นแบบไทยเรียงเป็นแถวบนผนังทั้ง 4 ด้านดุนนูนด้วยวิธีการใช้ลูกประคบถูให้เกิดภาพขนาดใหญ่

สาคริน์ทร์ เครืออ่อน
"ภวังค์สีเหลือง" (พ.ศ. 2545)
สีฝุ่น ผงขมิ้น ดินสอพอง เยื่อกระดาษกาว ไฟเบอร์กลาส
ขนาดปรับเปลี่ยนไปตามพื้นที่
(ที่มา: สมพร 2545, 22)

"หู" หมายถึงการนำเอาเรื่องต่างๆ กลับเข้าสู่ข้างใน คือ เป็นลักษณะกายสัมผัสส่งผลถึงจิตภายในเป็นเสมือนเสียงสะท้อนจากผนังทั้ง 4 ด้านและรอบๆ ห้อง เสียงสะท้อนนั้นกังวานสู่โลกภายในคนที่อยู่ภายในภวังค์จะได้ยินเสียงนั้นในความเงียบ คือ ในความคิดของรูปทรงของใบหูมีสีเหลืองสูงประมาณ 1 ฟุต ปรากฏอยู่ในผนังสีเทา ด้วยเทคนิควัสดุและกรรมวิธีของขั้นตอนในงานเขียนจิตรกรรมไทยโบราณ ศิลปินได้ถ่ายทอดวิธีการนำเสนอในการทำงานผสมผสานด้วยรูปแบบผลงานร่วมสมัย การเดินเข้าไปดูงานของสาคริน์ทร์จึงเสมือนเดินเข้าไปสู่มิติของโลกภายในคือ *ภวังค์* นั่นเอง (สมพร 2545, 22)

ศิลปินอีกท่านหนึ่งที่มีแนวคิดเชื่อมต่อผลงานศิลปิน สาคริน์ทร์ โดยมีกรรมวิธีการนำเสนอด้วยเทคนิคเนื้อหาและแนวคิดที่ศิลปินสองท่านนี้ได้ศึกษาเล่าเรียนวิชาเอกสาขาศิลปะไทยแต่อยู่ก่อนคนละช่วงเวลา ศิลปินสากล สุทธิมาลย์ เป็นศิลปินรุ่นหลังที่มีแนวคิดในผลงานจิตรกรรมไทยในเชิงอนุรักษ์ การนำเสนอด้วยเทคนิคกรรมวิธีโบราณของช่างไทยมาผสมผสานสร้างผลงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัยด้วย

กรรมวิธีและรูปแบบเฉพาะตนเอง ผลงานของสากลได้พูดถึงเรื่องราวของการทับซ้อนรูปทรงระหว่างงานแบบสองมิติกับสามมิติลงในผลงานจิตรกรรมและการนำเสนอผลงานประติมากรรมนูนต่ำที่มีลักษณะพระพักตร์และพระวรกายของพระพุทธรูปที่มีอยู่ด้านหลังของภาพเขียนจิตรกรรมเข้ามาผสมผสานในการวาดภาพในงานจิตรกรรมไทย ศิลปินสากลได้ถ่ายทอดถึงเรื่องราวในผลงานที่มีชื่อว่า *"มารผจญ"* (พ.ศ. 2547) เป็นผลงานที่กล่าวถึงพระพุทธเจ้าที่บำเพ็ญเพียรภาวนา ศิลปินได้สื่อถึงเรื่องราวจิตรกรรมและประติมากรรมปูนปั้นที่เป็นรูปพระพุทธเจ้าอยู่ด้านหลังของภาพ การวางตำแหน่งของพื้นผิวในการใช้สีขาวขององค์พระพุทธรูปที่อยู่ด้านหลัง รวมถึงช่องว่างระหว่างภาพเขียนจิตรกรรมและประติมากรรมแสดงถึงความหมายอย่างชัดเจนและตรงไปตรงมา

ในผลงานซึ่งเป็นผลงานที่ศิลปินได้ถ่ายทอดต่อจากผลงานที่ชื่อ "มารผจญ" เป็นผลงานที่ชื่อว่า *"มารพ่าย"* (พ.ศ. 2547) ศิลปินได้ถ่ายทอดเนื้อหาผลงานอย่างเรียบง่ายโดยสื่อจากภาพวาดของพญามารที่ศิลปินได้กำหนดนำเสนอภาพวาดของพญามารไว้ด้านหลังของพระพุทธรูปเพื่อที่จะแสดงถึงเนื้อหาที่พระพุทธเจ้าได้บำเพ็ญเพียรจนสำเร็จเหล่าพญามารได้พ่ายหลบหายเข้าไปอยู่ด้านหลังของพระพุทธเจ้า ผลงานต่อมาเป็นผลงานที่ศิลปินพยายามสื่อถึงเรื่องของการ *"ตรัสรู้"* (พ.ศ. 2547) ในภาพเขียนจิตรกรรมศิลปินได้กำหนดพระพุทธรูปองค์เดิมท่าปางสมาธิในความสงบ การจัดวางองค์ประกอบคล้ายกันตั้งแต่ภาพแรกและไปจนถึงภาพสุดท้ายและภาพสุดท้ายศิลปินได้นำเสนอเทวดาที่กำลังอยู่ล้อมรอบต่อองค์พระพุทธรูป

สากล สุทธิมาลย์
จากซ้ายไปขวา "มารผจญ" "มารพ่าย" และ "ตรัสรู้"
สีอะคริลิกบนปูนปั้น ขนาดละ 157x122 ซม. (ที่มา: สากล 2549)

ผลงานของสากล 3 ชิ้นนี้เป็นการแสดงถึงเรื่องราวของพุทธศิลป์ที่มีเนื้อหาของพระพุทธเจ้าบำเพ็ญเพียรภาวนา ศิลปินมีมุมมองที่ต้องการถ่ายทอดผลงานด้วยกรรมวิธีเทคนิคโบราณของจิตรกรรมไทยผสมกับประติมากรรมที่มีแนวคิดที่ร่วมสมัย การนำเสนอผ่านทางผลงานจิตรกรรมผสมกับประติมากรรมเป็นกรรมวิธีที่น่าสนใจไม่เหมือนกับศิลปินสาครินทร์ที่พูดถึงเรื่องของจิตรกรรมไทยในลักษณะของการจัดพื้นที่การนำเสนอกระบวนการของเทคนิคโบราณในงานจิตรกรรมไทย การใช้สื่อทางด้านเสียง และกลิ่น ผสมการผูกเรื่องราวตามแนวทางของศาสตร์ในด้านอื่นมารองรับโดยผ่านกระบวนการทางความคิดเป็นหลักมานำเสนอ

จากที่กล่าวมาทั้งหมด ผลงานประติมากรรมร่วมสมัยได้มีการพัฒนาก้าวหน้าเป็นไปอย่างมาก การที่ศิลปินได้นำเสนอเรื่องราวที่เกี่ยวกับพุทธศิลป์หรือแนวคิดพุทธปรัชญาเข้ามามีบทบาททางศิลปะก็เพื่อถ่ายทอดเจตนารมณ์ถึงการห่วงแหนดูแลรักษาหรือเตือนสติอาจเป็นการช่วยให้คนไทยได้ระลึกถึงคุณค่าความเป็นไทยหรือจิตวิญญาณทางตะวันออก นำเสนอผลงานที่สามารถเข้าถึงวัฒนธรรมประเพณีที่มีส่วนเกี่ยวพันเป็นสายใยเชื่อมโยงจากอดีตมาจนถึงปัจจุบัน ศิลปินมีส่วนผลัก

ดันในการสร้างสรรค์โดยเปิดประเด็นทางความคิดด้วยรูปแบบ เทคนิค วิธีการในการนำเสนอผลงานศิลปกรรมที่เริ่มจากการเขียน รูปปั้น รูปที่มีมาในอดีตจนมาถึงศิลปกรรมร่วมสมัยผลงานจิตรกรรม ประติมากรรม รวมทั้งสื่อวัสดุหรือศาสตร์ทางด้านศิลปะสมัยใหม่ที่นำมาสร้างสรรค์ให้เกิดสัญลักษณ์ทางพุทธศิลป์ก็ยังมีอิทธิพลในการเพิ่มเติมแง่คิดสุนทรียภาพทางความหมายความงามและด้วยกรรมวิธีอันใดก็ตาม แต่ทั้งนี้ทั้งนั้นขึ้นอยู่กับความคิดของศิลปินที่มีมุมมองทัศนคติในการสร้างสรรค์ศิลปะผลงานของศิลปินเอง แรงบันดาลใจดังกล่าวนี้มีส่วนผลักดันสร้างให้เกิดพลังบางอย่างที่สามารถบ่งบอกถึงความเป็นชาติวัฒนธรรมวิถีชีวิตในการดำรงอยู่การเผยแพร่แก่มวลมนุษย์โลก เป็นการเชื่อมต่ออารยธรรมประวัติศาสตร์ของแต่ละชาติบรรพชนจากอดีตสืบสานมาถึงปัจจุบันโดยผ่านจากมนุษย์สู่มนุษย์ศิลปกรรมและประติมากรรมร่วมสมัยยังคงมีการเดินทางอย่างก้าวไปข้างหน้า

ทางด้านเนื้อหาประเด็นหรือทางสังคมการเมืองและการปกครองศาสนาหรือประวัติศาสตร์ ศิลปินก็ยังทำหน้าที่ค้นหาบันทึก ค้นคว้า เก็บข้อมูล ถ่ายทอดประสบการณ์ วัน และเวลา การนำเสนอด้วยเนื้อหาของพุทธศิลป์หรือไม่นั้นขึ้นอยู่กับปัจเจกมุมมองของศิลปินเองแต่เชื่อได้ว่าด้วยบนพื้นฐานของความเป็นชาติและศาสนา ศิลปินยังมีอิสระที่จะนำเสนอเนื้อหาเรื่องราวไม่ว่าจะเป็นเรื่องส่วนตัวหรือส่วนรวมก็ตาม สัญลักษณ์ทางพุทธศิลป์ไทยก็ยังมีเนื้อหาที่เป็นร่วมสมัยที่อยู่ในงานศิลปกรรมหรือประติมากรรมหรือศาสตร์ในด้านอื่นๆ ไม่มากไม่น้อยก็ตามจากแรงบันดาลใจของศิลปินที่มีแนวคิดเชิงสัญลักษณ์ทางพุทธศิลป์ไทยนี้แสดงให้เห็นว่า ศิลปินส่วนหนึ่งยังคงมีความศรัทธาในการสร้างสรรค์ผลงาน ความบันดาลใจในอดีตความเคารพต่อพุทธศาสนาเป็นส่วนเสริมในการขัดเกลาให้กับจิตใจการทำความดีและจิตสำนึกของการรักชาติที่มีต่อบรรพชนสืบต่อมา

บรรณานุกรม

เข็มรัตน์ กองสุข. 2549. *ประติมากรรมแห่งชีวิต*. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์.

คามิน เลิศชัยประเสริฐ. 2550. *ชีวิตทุกวัน*. กรุงเทพมหานคร: Life Everday Asian.

นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน. 2544. *เงาสะท้อนแห่งความปรารถนา: นิทรรศการประติมากรรม 25 มิถุนายน - 13 กรกฎาคม 2544 ณ หอศิลปคณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร*. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์.

มณเฑียร บุญมา. 2548. *นิทรรศการย้อนหลังตายก่อนดับ: การกลับมาของ มณเฑียร บุญมา*. กรุงเทพมหานคร: สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม.

มหาวิทยาลัยศิลปากร. 2525. *สมุดภาพสถาปัตยกรรมกรุงรัตนโกสินทร์*. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

วิชัย สิทธิรัตน์. 2550. *สูจิบัตรประติมากรรมชุดบูชาครู*. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์.

สมพร รอดบุญ. 2545. *จิตวิญญาณไทย: นิทรรศการศิลปะร่วมสมัย วันที่ 5 - 29 กันยายน 2545 ณ หอนิทรรศการศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่*. เชียงใหม่: โชตนาพริ้นท์.

สมศักดิ์ แตงพันธ์ และวีรชัย วีระสุขสวัสดิ์. 2553. *จิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย.

สากล สุทธิมาลย์. 2549. *การทับซ้อนแห่งจินตภาพ.* เชียงใหม่: โชตนา.

สุธี คุณาวิชยานนท์. 2545. *จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่.* กรุงเทพมหานคร: หอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร.

อภินันท์ โปษยานนท์. 2537. *จิตรกรรมและประติมากรรมแบบตะวันตกในราชสำนัก.* 2 เล่ม. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์. (สำนักพระราชวังจัดพิมพ์เนื่องในมหามงคลสมัยที่สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ ทรงเจริญพระชนมพรรษา 5 รอบ 12 สิงหาคม พ.ศ. 2535).

Cologne Meets Bangkok 2001 - 2002. 2002. Bangkok: Art Centre, Silpakorn University. 2007. Bangkok: Art Centre, Silpakorn University.