

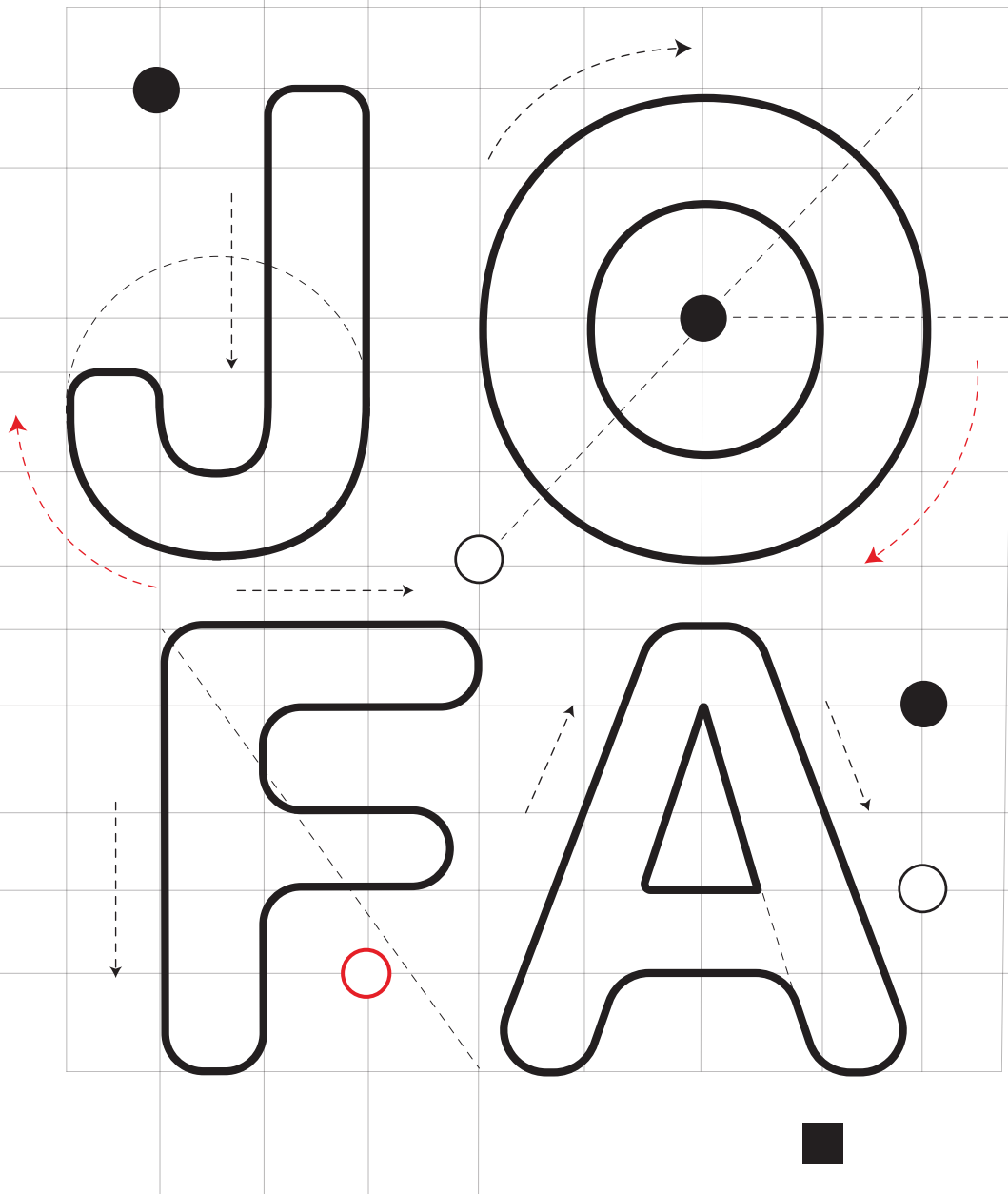


**JOURNAL OF FINE ARTS,
CHIANG MAI UNIVERSITY**

วารสารวิจิตรศิลป์
มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

ปีที่ 16 ฉบับที่ 1 มกราคม – มิถุนายน 2568

ISSN 2985-1181 (Online)



วารสารวิชาการที่ได้รับการยอมรับในฐานะข้อมูลของ
ศูนย์อ้างอิงวารสารไทย (TCI) สาขามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
กลุ่มที่ 1



**JOURNAL OF FINE ARTS,
CHIANG MAI UNIVERSITY**
**วารสารวิจิตรศิลป์
มหาวิทยาลัยเชียงใหม่**

Volume 16, Number 1 (January - June 2025)

ปีที่ 16 ฉบับที่ 1 (มกราคม – มิถุนายน 2568)

ISSN 2985-1181 (Online)

ที่ปรึกษา

Advisory Board

รองศาสตราจารย์ ดร. สุกีร์ เกษรเกศรา
คณบดีคณะจิตรศิลป์
คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

Associate Professor Sugree Gasornngatsara, Ph.D.
Dean,
Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University

อาจารย์ ดร. สราวุธ รูบิน
รองคณบดีฝ่ายวิจัย บริการวิชาการและนวัตกรรม
คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

Lecturer Sarawut Roopin, Ph.D.
Associate Dean for Research, Academic Services and Innovation,
Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University

รองศาสตราจารย์ ดร. กรกฎ ไกรักษ์
สำนักวิชาการบัณฑิตและสหวิทยาการศึกษาศึกษา
คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

Associate Professor Korakot Jairak, D.F.A.
School of Graduate Studies and Interdisciplinary Studies,
Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ปิยฉัตร อุดมศรี
ภาควิชาศิลปะไทย
คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

Assistant Piyachat Udomsri, Ph.D.
Department of Thai Art,
Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University

อาจารย์ ดร. วิภาวี ปานจินดา
ภาควิชาทัศนศิลป์
คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

Lecturer Wipawee Panjinda, Ph.D.
Department of Visual Arts,
Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University

กองบรรณาธิการ

Editors

บรรณาธิการ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. คณิเทพ พิตุภูมิ นาค
ภาควิชาศิลปะไทย
คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

Editor

Assistant Professor Khanithep Pitupumank, Ph.D.
Department of Thai Art,
Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University

กองบรรณาธิการฝ่ายวิชาการ

Editorial for Academic Affairs

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร. สันติ เล็กสุขุม
บัณฑิตวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี

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

ศาสตราจารย์เกียรติคุณปรีชา เกาทอง
ภาควิชาศิลปะไทย คณะจิตรกรรมประติมากรรม และภาพพิมพ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร

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

ศาสตราจารย์เกียรติคุณสุรพล ดำริห์กุล
ภาควิชาศิลปะไทย
คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

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

ศาสตราจารย์พิเศษ ดร. ปิริยะ ไกรฤกษ์
มูลนิธิปิริยะ ไกรฤกษ์ กรุงเทพมหานคร

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

ศาสตราจารย์ ดร. ชาตรี ประกิตนันทการ
ภาควิชาศิลปสถาปัตยกรรม
คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

Professor Chattri Prakitnonthakan, Ph.D.
Department of Related Art,
Faculty of Architecture, Silpakorn University

ศาสตราจารย์ ดร. พรสนอง วงศ์สิงห์ทอง
ภาควิชาอนุมิตศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

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

ศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ชัย สายสิงห์
ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ
คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร

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

กองบรรณาธิการ

ศาสตราจารย์เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ

ภาควิชาจิตรศิลป์ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์

สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง

Professor Kiattisak Chanonnart

Department of Fine Arts, Faculty of Architecture,

King Mongkut's Institute of Technology Ladkrabang

ศาสตราจารย์ ดร. กฤษณา หงษ์อุเทน

ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์

มหาวิทยาลัยศิลปากร

Professor Krisana Honguten, Ph.D.

Department of Art Theory, Faculty of Painting Sculpture

and Graphic Arts, Silpakorn University

ศาสตราจารย์ ดร. เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี

ภาควิชาดนตรีและการแสดง

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

Professor Chalernsak Pikulsri, Ph.D.

Department of Music and Performing Arts,

Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University

รองศาสตราจารย์ ดร. สุกรี เกษรเกศรา

ภาควิชาทัศนศิลป์

คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

Associate Professor Sugree Gasorngatsara, Ph.D.

Department of Visual Arts,

Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University

รองศาสตราจารย์ ดร. สันต์ สุวัจจราภินันท์

สำนักวิชาสถาปัตยกรรมศาสตร์

คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

Associate Professor Sant Suwatcharapinun, Ph.D.

Department of Architecture,

Faculty of Architecture, Chiang Mai University

อาจารย์ ดร. สายัณห์ แดงกลม

ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ

คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร

Lecturer Sayan Daengklom, Ph.D.

Department of Art History,

Faculty of Archaeology, Silpakorn University

Editors

กองบรรณาธิการฝ่ายประสานงาน

เมวิกา หาญกล้า

หัวหน้างานบริหารงานวิจัย 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

สายชล นพพันธุ์

พนักงานปฏิบัติงาน

งานบริหารงานวิจัย บริการวิชาการ และวิเทศสัมพันธ์
คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

Saichon Noppan

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

เสาวนีย์ ทิพยเนตร

พนักงานปฏิบัติงาน

งานบริหารงานวิจัย บริการวิชาการ และวิเทศสัมพันธ์
คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

Saowanee Tippayanet

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

ชนัฐกานต์ เพชรสีโชติ

พนักงานปฏิบัติงาน

งานบริหารงานวิจัย บริการวิชาการ และวิเทศสัมพันธ์
คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

Chanutkarn Phetsrichot

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

บทบรรณาธิการ

ศิลปะ เป็นผลงานเชิงสุนทรียศาสตร์ยิ่งศิลปะหลากหลายยิ่งทำให้มิติทางสุนทรียศาสตร์มีความซับซ้อนและลึกซึ้ง โดยเฉพาะในยุค AI นำสังคมในขณะนี้ย่อมทำให้เกิดทั้งคำถาม ความสงสัย และความหลากหลายซับซ้อนของงานศิลปะและสุนทรียศาสตร์มากกว่าช่วงเวลาไหนในประวัติศาสตร์ของมนุษยชาติ

วารสารวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ เป็นพื้นที่นำเสนอความรู้และความคิดเชิงวิชาการที่อธิบายศิลปะอย่างหลากหลายมาต่อเนื่องตั้งแต่ พ.ศ. 2550 ถึงปัจจุบัน พ.ศ. 2568 และยังคงมุ่งมั่นอย่างต่อเนื่องเพื่อการสนับสนุนการทำงานทางวิชาการศิลปะที่ได้รับการพัฒนาไปตามยุคสมัยในสังคมปัจจุบันเพื่อสะท้อนความคิด อัตลักษณ์ และวัฒนธรรมอันเป็นฐานในการสร้างสรรค์งานศิลปะและการศึกษาศิลปะต่อไป

งานวิชาการที่เผยแพร่ในวารสารวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ปีที่ 16 ฉบับที่ 1 จำนวน 12 บทความ ประกอบด้วยบทความวิชาการและบทความวิจัยโดยผู้เขียนทั้งนักวิชาการ คณาจารย์จากสถาบันต่าง ๆ รวมไปถึงนักศึกษาศิลปะระดับบัณฑิตศึกษาซึ่งถือว่าเป็นอนาคตของวิชาการศิลปะ

กาญจนา ชลสุวัฒน์ นำเสนอบทความเรื่อง แก้วกับการสื่อสารในการตาย ศึกษาการใช้แก้วในศิลปะจัดวางเพื่อสื่อสารประเด็นการตาย ความเปราะบาง และการเกิดดับตามหลักพุทธศาสนา ผ่านผลงานของศิลปินสามท่าน

Zhuo Anjing และ วีรวัฒน์ สิริเวสมาศ นำเสนอบทความเรื่อง การออกแบบภาพวาดภูมิทัศน์จีนใหม่ในการตกแต่งเซรามิก นำเสนอแนวคิดใหม่ในการออกแบบเซรามิกสมัยใหม่โดยประยุกต์ใช้รูปแบบภาพวาดภูมิทัศน์จีน โดยเฉพาะงาน “A Thousand Miles of Rivers and Mountains” มาสร้างสรรค์

ฐาปนกร ศรีธรรมา นำเสนอบทความเรื่อง รูปแบบหม้อดอกปทุมฉลุในวัฒนธรรมล้านนา ศึกษาการใช้ลายหม้อปทุมฉลุ (หม้อดอก) ในศิลปกรรมล้านนา พบว่าสะท้อนเอกลักษณ์ การพัฒนา และสัญลักษณ์การบูชาพระธรรม

เนื่ออ่อน ขวัญทองเขียว บรรพต พิจิตรกำเนิด และ ฐิติยา เนตรวงษ์ นำเสนอบทความเรื่อง จิตรกรรมภูิกาพหุง วัดชีปะขาว ศึกษาจิตรกรรมภูิกาพหุงที่วัดชีปะขาว ซึ่งมีการเล่าเรื่องชัยชนะของพระพุทธองค์ที่ละเอียดยและมีเนื้อหาเพิ่มเติมจากที่อื่น

ปราง ศิลปกิจ นำเสนอบทความเรื่อง แนวทางการจัดทำแฟ้มสะสมผลงานสำหรับช่างภาพ ศึกษาปัจจัยที่ใช้ในการตัดสินใจเลือกช่างภาพจากแฟ้มสะสมผลงาน เพื่อเป็นแนวทางในการพัฒนานักศึกษาสาขาการถ่ายภาพ

พรสวรรค์ มณีทอง ทยากร สุวรรณภูมิ และ พงษ์วิกรานต์ มหิทธิพงศ์ นำเสนอบทความเรื่อง แนวทางการเสริมสร้างสุนทรียภาพทางดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ เสนอแนวทางการใช้ดนตรีเพื่อพัฒนาคุณภาพชีวิตผู้สูงอายุในสังคมสูงวัย ให้ความสุขและใช้เวลาว่างให้เกิดประโยชน์

Fan Shuai และวีรวัฒน์ สิริเวสมาศ นำเสนอบทความเรื่อง เทคนิคการสร้างแผ่นแบนในการออกแบบไปโอนิคของโคมไฟเซรามิก สำรวจเทคนิคการสร้างแผ่นแบนในการออกแบบโคมไฟเซรามิก เพื่อสร้างสรรค์นวัตกรรมและสืบทอดวัฒนธรรมดั้งเดิมของจีน

Bei Liu, Jirawat Vongphantuset และ Veerawat Sirivesmas นำเสนอบทความเรื่อง Investigation of Mother-Daughter Relationships in China: An Installation Art Study สำรวจความสัมพันธ์แม่ลูกในจีนผ่านศิลปะจัดวางเพื่อท้าทายแนวคิดดั้งเดิมและนำเสนอความสัมพันธ์ที่ซับซ้อนภายใต้นโยบายลูกคนเดียว

กรรณ เกตุเวช นำเสนอบทความเรื่อง การพัฒนารูปแบบการบริหารจัดการเทศกาลภาพถ่ายนานาชาติ: พัฒนาเครื่องมือ Multi-Levels Canvas เพื่อเป็นรูปแบบการบริหารจัดการเทศกาลภาพถ่ายนานาชาติที่มีความยืดหยุ่นและใช้งานง่าย

ปราง ศิลปกิจ นำเสนอบทความเรื่อง การออกแบบเรขศิลป์เพื่อสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรม (เชียงใหม่) ศึกษาและสร้างสรรค์แนวทางการออกแบบเรขศิลป์เพื่อสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรมจังหวัดเชียงใหม่ เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม

เอกพงษ์ เรือนอุ่น นำเสนอบทความเรื่อง ไซ้ปฐิมา การสร้างสรรค์แบบมีส่วนร่วม กรณีคดีพระพุทธรูปไม้แบบล้านนา: ส่งเสริมการมีส่วนร่วมของชุมชนในการสร้างสรรค์พระพุทธรูปไม้ “พระเจ้าไซ้” เพื่อสืบสานงานพุทธศิลป์และอัตลักษณ์พื้นถิ่นของพะเยา และ

ณัฐพล นกุลคาม นำเสนอบทความเรื่อง แนวทางการหาค่าการเปิดรับแสงในการถ่ายภาพด้วยไฟแฟลชสตูดิโอ ศึกษาการหาค่าการเปิดรับแสงจากการถ่ายภาพด้วยแฟลชสตูดิโอโดยใช้ข้อมูลค่าสีและความสว่างจากไฟล์ภาพดิจิทัลซึ่งพบว่ามีศักยภาพใกล้เคียงกับเครื่องวัดแสง

จากบทความในฉบับนี้ หวังเป็นอย่างยิ่งว่าผู้อ่านจะได้รับความรู้และมุมมองใหม่ ๆ ในประเด็นที่ท่านสนใจและหรือประเด็นใหม่ ๆ ที่หลากหลาย ที่อาจนำไปต่อยอดในรูปแบบต่างๆ ในอนาคตต่อไป

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. คณิเทพ ปิตุภูมิเนา
บรรณาธิการวารสารจิตรศิลป์

สารบัญ

-12-

แก้วกับการสื่อสารในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการตาย

Glass and Communication about Death

กาญจนา ชลสุวัฒน์ และพิชญ์ ศุภนิมิตร:

Kanchana Cholsuwat and Pisanu Supanimit

-36-

การออกแบบภาพวาดภูมิทัศน์จีนใหม่ในการตกแต่งเซรามิก

กรณีศึกษาเกี่ยวกับแม่น้ำและภูเขานับพันไมล์

*Redesign of Chinese Landscape Painting in Ceramic Decoration**Case Study on A Thousand Miles of Rivers and Mountains*

Zhuo Anjing และวีรวัฒน์ สิริเวสมาศ: Zhuo Anjing and Veerawat Sirivesmas

-66-

รูปแบบหม้อดอกปुरुณฆะในวัฒนธรรมล้านนา

Style of Kalasha Pots in Lanna Culture

ฐาปกรณ์ เครือระยา: Thapakon Kruaraya

-94-

จิตรกรรมภาพทูลง ศาลาการเปรียญวัดชีปะขาว อำเภอบางปลาม้า จังหวัดสุพรรณบุรี

*The Paintings of Tika Bahung in the Main Hall of Wat Shipakhao,**Bang Plama District, Suphanburi Province*

เนื่ออ่อน ขรรค์ทองเขียว บรรพต พิจิตรกำเนิด และฐิตียา เนตรวงษ์:

Nuaon Khrouthongkhieo, Bunpod Pijitkamnerd and Titiya Netwong

-117-

การศึกษาแนวทางการจัดทำแฟ้มสะสมผลงานสำหรับช่างภาพ

A Study of Guidelines for Creating Portfolio for Photographers

ปราง ศิลปกิจ: Prang Silpakit

Table of Content

-137-

แนวทางการเสริมสร้างสุนทรียภาพทางดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ

The Feasibility to Promote Music Aesthetics for Elderly People

พรสวรรค์ มณีทอง ทยากร สุวรรณภูมิ และ พงษ์วิกรานต์ มหิทธิพงศ์:

Pornsawan Maneethong, Tayakorn Suwannabhum and Pongvikran Mahittipong

-153-

เทคนิคการสร้างแผ่นแบนในการออกแบบไบโอไนคของโคมไฟเซรามิก

Slab-Building technology in the morphology bionic design of ceramic lamps

Shuai Fan และ วีรวัดน์ สิริเวสมาศ: Shuai Fan and Veerawat Sirivesmas

-178-

Investigation of Mother-Daughter Relationships in China:

An Installation Art Study

Bei Liu, Jirawat Vongphantuset and Veerawat Sirivesmas

-206-

การพัฒนารูปแบบการบริหารจัดการเทศกาลภาพถ่ายนานาชาติ

The Development of an International Photography Festival Management Model

กรรณ เกตุเวช ตติยา เทพพิทักษ์ และรัฐพล ไชยรัตน์:

Gun Ketwech, Tatiya Theppituck and Rattapol Chaiyarat

-232-

การออกแบบเรขศิลป์เพื่อสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรม เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม

กรณีศึกษา งานหัตถกรรมจังหวัดเชียงใหม่

Graphic Design to Communicate Handicraft Identity to Promote Cultural Tourism;

Case Study Handicraft in Chiang Mai Province

ปราง ศิลปกิจ ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์ และปวินท์ บุนนาค:

Prang Silpakit, Suppakorn Disatapundhu and Pawin Bunnag

สารบัญ

-263-

โซ่ปฏีมา : การสร้างสรรค์แบบมีส่วนร่วม กรณีคติพระพุทธรูปไม้แบบล้านนา

*So Patima: A Participatory Creation,**A Case of the Concept on a Lanna Style Wooden Buddha Statue*

เอกพงษ์ เรือนอุ้น: Aekapong Rounoon

-301-

แนวทางการหาค่าการเปิดรับแสงในการถ่ายภาพด้วยแฟลชสตูดิโอ

จากข้อมูลค่าสีและความสว่าง

*A Guideline for finding Exposure Values in Studio Photography**with Flash Strobes from Color and Luminosity Data*

ณัฐพล นุกุลคาม: Nattapon Nukulkam

เกี่ยวกับการสื่อสารในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการตาย

received 1 SEP 2022 revised 7 FEB 2023 accepted 21 FEB 2023

กาญจนา ชลสวัสดิ์

นักศึกษาระดับปริญญาตรีบัณฑิต

หลักสูตรปริญญาตรีบัณฑิต สาขาทัศนศิลป์

คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์

มหาวิทยาลัยศิลปากร

พิษณุ ศุภนิมิต

ศาสตราจารย์เกียรติคุณประจำภาควิชาภาพพิมพ์

คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวความคิดและวิธีการแสดงออกของการสร้างศิลปะจัดวางเฉพาะที่ของศิลปินที่นำเสนอประเด็นเกี่ยวกับการตาย โดยนำความใสและความเปราะบางของแก้วแสดงสภาวะความสัมพันธ์ของวัสดุกับพื้นที่เพื่อสร้างปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมในการพิจารณาความเคลื่อนไหวทางกายและใจด้วยสติซึ่งบริบทของผลงานทำให้ผู้ชมสร้างพื้นที่การชมผลงาน ทั้งนี้ได้นำผลงานและแนวคิดของศิลปิน 3 ท่าน ได้แก่ 1) มิกะ อะโอะคิ ผลงานชื่อ Aquarium of Life and Death (2010) 2) เคโกะ มุเคอิเดะ ผลงานชื่อ The Memory of Place (2007) และ 3) เฮดดี ริทเทอร์แมน ผลงานชื่อ In My Mother's House (2021) ประเด็นที่ผู้เขียนให้ความสนใจคือศักยภาพความโปร่งใสของแก้วสามารถแสดงออกถึงการตายและความบริสุทธิ์ในแก่นแท้ของคำสอนพุทธองค์ได้อย่างไรโดยการศึกษาครั้งนี้ใช้วิธีการตีความเชิงปรัชญาพุทธศาสนา

จากการศึกษาพบว่า 1) ผลงานของมิกะ อะโอะคิ สามารถสร้างพื้นที่การแสดงออกถึงการเกิดการดับในสังสารวัฏ ซึ่งเป็นความจริงหนึ่งในหลักปฏิจจสมุปบาท โดยแสดงออกด้วยความโปร่งใสและความเปราะบางของแก้วเชื่อมโยงกับความงามของแสงกับเงาสะท้อน รายละเอียดอันซับซ้อนของสิ่งมีชีวิตที่ต้องการแทนที่การตายซึ่งเหล่านี้เป็นวัฏจักรของการเวียนว่ายตายเกิดในมิติอันทับซ้อนของกาลเวลา 2) เคโกะ มุเคอิเดะ สามารถเชื่อมโยงความแตกต่างทางวัฒนธรรมกับความเชื่อทางศาสนาหลอมรวมกันด้วยการสนทนาระลึกถึงการตาย โดยแก้วสะท้อนแสงเชื่อมโยงผ่านกระแสน้ำหลอมรวมทุกสรรพสิ่งให้เป็นหนึ่งเดียว ถ้วยแก้วโอบรับแสงเทียนเปรียบเสมือนดวงแก้วมณีแห่งความผ่องแผ้วของจิตนำสู่หนทางความสงบ ระลึกถึงผู้ตายในห้วงความทรงจำอันงดงาม และ 3) เฮดดี ริทเทอร์แมน ผลงานแสดงถึงความไม่จีรังของสรรพสิ่งและมองเห็นการตายเป็นทุกข์ ทบทวนให้เกิดปัญญาเห็นแจ้งความจริงของชีวิตในหลักของไตรลักษณ์ แก้วถูกนำมาเสนอโดยอาศัยคุณสมบัติความแข็งแกร่งและความเปราะบางผสานเข้ากับเงาที่ทาบผ่านผนัง เป็นการแสดงการโต้ตอบความไม่ยั่งยืนของชีวิต แก้วที่ห้อยลงจากเพดานแสดงถึงความไม่แน่นอนในชีวิตและเตือนให้นึกถึงการใช้ชีวิตอย่างมีสติ

ผลงานของศิลปินทั้ง 3 ท่านนี้ ผู้ชมจะได้สัมผัสถึงสุนทรียะของการตาย เรียนรู้และเตือนสติตนให้ดำเนินชีวิตด้วยความไม่ประมาทตามที่ศิลปินได้แสดงสัจธรรมไว้ภายในผลงานอย่างลึกซึ้ง

คำสำคัญ: แก้ว, การสื่อสาร, การตาย, พื้นที่

Glass and Communication about Death

Kanchana Cholsuwat

Doctor of Philosophy Candidate,
Visual Arts Program, Faculty of Painting
Sculpture and Graphic Arts,
Silpakorn University

Pisanu Supanimit

Honorary professor,
Graphic Arts Department,
Faculty of Painting Sculpture and
Graphic Arts,
Silpakorn University

Abstract

The article's aim is to study ideas and presentations of artists who present concepts of death via their specific installation techniques, by using glass to reveal relationships between objects and space. The audience are encouraged to interact with the fragility of the glass, reflecting on movement of the body and mind. The setting of the glasswork provides space for the audience to reflect upon and appreciate the art. This study deals with three works: Aquarium of Life and Death (2010) by Mika Aoki, The Memory of Place (2007) by Keiko Mukaide, and In My Mother's House (2021) by Hedy Ritterman. In each case, the key focus is the ability of the clear glass to show purity in the Buddha's teaching.

The work of Mika Aoki provides space to show the life cycle in Samsara, the truth about the Dependent Origination (Paticcasamuppada). The transparency and delicacy of the glass, together with the beauty of light and deliberate reflection, combine to reveal complicated details of a mysterious creation that intends to replace death. It is the cycle of transmigration in a peculiar glass wilderness that holds overlapping time dimensions.

Keiko Mukaide reconnects different cultures to religion by creating a dialogue to recall death. Glass, light and running water are combined to create unity. The glass that embraces the candlelight symbolizes a crystal soul to lead the peaceful passage to beautiful memory of that which has passed away.

Hedy Ritterman's work illustrates that death, and the transitory nature of things are suffering, which encourages enlightenment in the truth of life. Glass reveals this concept through its solidity and fragility, combined with its shadow on the wall. The wine glass hung from the ceiling reflects uncertainty and reminds us to live our lives with care and mindfulness.

All three works contribute to an appreciation of the aesthetic of death. The audience experience the truth the artists communicate through their work, which enhances the value they place on life and the care they take in living.

Keywords: Glass, Communicate, Death, Space

บทนำ

ทิวทัศน์ธรรมมีความเชื่อเรื่องการตาย ประเทศอียิปต์เชื่อเรื่องชีวิตหลังการตายว่า เป็นการเดินทางต่อไปในโลกหน้า กรีกเชื่อเรื่องเทพและนรกสวรรค์ ส่วนโรมันเชื่อการบูชาบรรพบุรุษ ครั้นเมื่อศาสนาคริสต์เกิดขึ้น จึงเชื่อว่า เมื่อตายไปแล้วจะได้ไปอยู่กับพระเจ้า ผู้มีชีวิตมองเห็นการตายเป็นเรื่องลึกลับ เป็นภาพจินตนาการของชีวิตหลัง การตาย ศิลปะกับการตายจึงเกิดขึ้นทั้งรูปแบบการวางแผนใช้ชีวิตในโลกหน้าและผู้มีชีวิตทำบุญอุทิศให้กับผู้ตาย ศิลปะจึงเป็นส่วนเชื่อมโยงสำคัญของความมีชีวิตกับการตาย การสร้างพื้นที่ศิลปะที่เกี่ยวข้องกับเรื่องการตายได้ แสดงบทบาททางประวัติศาสตร์แต่ละวัฒนธรรมให้ปรากฏ การสร้างเพื่ออุทิศแก่ผู้ตายนั้่นมักใช้สิ่งอันมีคุณค่า แสดงถึงความประณีตงดงามบริสุทธิ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งแก้วมีลักษณะทางกายภาพดั่งสิ่งอันเป็นทิพย์ เนื่องจาก ความโปร่งใสและการสะท้อนสิ่งที่ปรากฏภายใน “ตำนานเทพนิยายและพระคัมภีร์ แก้วมักเป็นสัญลักษณ์ของ ความชัดเจน ความสมบูรณ์แบบทางวิญญาณ ด้วยความแกร่งแต่โปร่งใส แก้วมักถูกใช้เป็นคำอุปมาสำหรับการ ดำรงอยู่ระหว่างสิ่งที่มองเห็นและสิ่งที่มองไม่เห็นหรือระหว่างทางโลกกับความลึกลับ” (Zerwick, 1980, p. 10) ความใสบริสุทธิ์ของแก้วสร้างมิติและจินตนาการถึง การมีอยู่หรือไม่มีอยู่ซึ่งอาจเปรียบเทียบทางความรู้สึกถึง นามธรรมของความเป็นนิยกาลในพิธีกรรมเกี่ยวกับการตายสมัยพุทธกาล

บทความได้วิเคราะห์ผลงาน แนวคิดการแสดงออกทางศิลปะที่เกี่ยวข้องกับการตายโดยใช้แก้วเป็นวัสดุเพื่อสื่อสาร เชื่อมโยง ระหว่างคนเป็นกับคนตาย ผลงานของ มิเค อะโอเคิ เคโกะ มุเคอิเดะ และ เฮดดี ริทเทอร์แมน ผู้เขียน ใช้หลักการตีความโดยตรงและความหมายเชิงนามธรรมตามหลักพุทธปรัชญา เนื่องจากเห็นว่าการตายกับ หลักธรรมและความเชื่อเป็นสิ่งที่มนุษย์นำมาเชื่อมโยงเพื่อหาเหตุและผลให้เป็นสิ่งยึดเหนี่ยวทางจิตใจไม่ให้เกิด ความเศร้าโศกและสามารถตั้งสติรับมือกับความสูญเสียได้อย่างรู้เท่าทัน

การตายในมุมมองของคนที่ยังอยู่

สัมมาทิฐิตามพระเถราธิบายของท่านพระสารีบุตรเถระกล่าวถึงพุทธภาษิตตรัสไว้เพื่อพิจารณาเกี่ยวกับการตายไว้ว่า “ไม่นานหนอกายนี้ จักนอนทับแผ่นดินปราศจากวิญญาณถูกทิ้งราวกับท่อนไม้ท่อนฟืนไม่มีประโยชน์ คาถาบทนี้เป็นเครื่องแสดงว่ากายนี้ทั้งรูปกายทั้งนามกายคือขันธ 5 หากปราศจากวิญญาณเสียแล้ว ก็จักต้องนอนหรือถูกทิ้งไว้ให้นอนทับแผ่นดินเหมือนอย่างท่อนฟืนท่อนไม้ไม่มีประโยชน์” (Suvaddhano, 2015, p. 1) เมื่อวิญญาณออกจากร่างจึงเกิดการดับสลายตายลงกลับคืนสู่ดินในที่สุด

การตายเป็นเรื่องที่มนุษย์ไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้ มนุษย์ต่างพยายามหาความหมายและคำนิยามเพื่อค้นหา ความจริงอันซับซ้อนจากชีวิตหลังการตายให้เกิดพื้นที่รูปแบบหนึ่งของการสร้างวัฒนธรรมและพิธีกรรม ความเชื่อแต่ละท้องถิ่นโดยมีการแสดงออกในรูปแบบต่างกัน มีการเปลี่ยนแปลงไปตามประวัติศาสตร์และ ความเชื่อทางศาสนา แนวคิดมานุษยวิทยาเกี่ยวกับศาสนาและความเชื่อมีความจำเป็นต่อการค้นคว้ารูปแบบ พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการตายโดยผู้ที่ยังมีชีวิตได้เรียนรู้เกี่ยวกับคติซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในการสร้างแนวคิดของพื้นที่ การแสดงออกเรื่องการตาย

“มนุษย์คิดค้นศาสนาหรือระบบความเชื่อและพิธีกรรมต่าง ๆ ขึ้นมาเพื่อทำหน้าที่หลักในการให้ความยึดเหนี่ยวทางจิตใจ ให้ความเข้าใจและคำอธิบายต่อธรรมชาติรอบตัวโดยเฉพาะอย่างยิ่งในเรื่องของ “การตาย” ศาสนาทำให้มนุษย์มั่นใจว่าเขาสามารถเอาชนะการตายได้ด้วยการยืนยันถึงชีวิตในภพหน้า นอกจากนั้นพิธีกรรมต่าง ๆ ยังช่วยให้มนุษย์มีความเชื่อมั่นในตนเองมากขึ้น พิธีกรรมทำหน้าที่ลดความขัดแย้งและความวิตกกังวลอันเกิดจากความไม่แน่นอนของชีวิต” (Santasombat, 2013, p. 200)

ความเชื่อเรื่องการตายของผู้นับถือพุทธศาสนา คือมีความปรารถนาให้ผู้ถึงแก่อสัญกรรมมีชีวิตความเป็นอยู่สุขสบาย พิธีกรรมและการสื่อสารจึงเกิดขึ้นในมุมมองของความรักและความกตัญญูต่อผู้ที่จากไป ผู้ที่ยังอยู่มักมีความต้องการสนทนากับคนที่เรารักแม้เขาเหล่านั้นจะจากไปแล้ว โดยเป็นหนึ่งสิ่งที่แต่ละวัฒนธรรมพึงปฏิบัติเป็นธรรมเนียม ตัวอย่างเช่น วันแห่งการตาย (Día de los Muertos) เป็นวัฒนธรรมที่ชาวเม็กซิกันยึดถือมานานหลายศตวรรษ แสดงให้เห็นถึงความเชื่อของแต่ละครอบครัวว่าการตายไม่ได้แยกจากกันไปแต่ยังคงอยู่ด้วยกันในความทรงจำ วันแห่งการตายนี้จึงเป็นการเชื่อมโยงอดีตกับปัจจุบัน

นอกจากนี้ยังพบว่าวัฒนธรรมของญี่ปุ่นสามารถ “สนทนา” กับวิญญาณเหล่านั้นโดยไต่ถามสารทุกข์สุกดิบ การสนทนากับญาติพี่น้อง บรรพบุรุษ ผ่านทางห้องพระที่ประดิษฐานป้ายชื่อบุคคลที่จากไป

“ข้อเท็จจริงที่ว่าห้องพระนี้ประดิษฐานแผ่นไม้จารึกชื่อพระพุทธรูปเจ้ากับชื่อสมาชิกในครอบครัวที่ถึงแก่อสัญกรรมไปแล้วนั้นหมายถึงว่าเมื่อเราโค้งต่อหน้าห้องพระเราก็ปรากฏตัวต่อบรรพบุรุษสายตรงของเรา เมื่อวิญญาณของท่านเหล่านั้นกลับมาในแต่ละรอบปีในวันโอบง (Obon) ตอนช่วงกลางฤดูร้อนหรือแม้แต่ในช่วงเวลาอื่นของปีก็ตาม ห้องพระนี้คือสถานที่ที่ท่านกลับมา สมาชิกในครอบครัวจะร่วมวงพิธีของการจุดเทียน เผากายาน และสั่นระฆัง โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อคนที่เราใกล้ชิดที่สุดเสียชีวิต เช่น พ่อแม่หรือลูก ปู่ย่าตายาย พี่หรือน้องก็สามารถสื่อสารอย่างเงียบ ๆ กับท่านเหล่านั้นได้ที่ห้องพระ” (Nakagawa, 2018, p. 224)

ถึงแม้ปัจจุบันการพิจารณาเรื่องการตายเป็นปรากฏการณ์ชีววิทยาด้วยมุมมองทางวิทยาศาสตร์การแพทย์ แต่ประเด็นของการรับรู้ของมนุษย์ในเรื่องการตายยังคงเป็นเรื่องซับซ้อนและไม่สามารถนิยามความหมายได้ชัดเจน มนุษย์ยังคงมีจินตนาการในพื้นที่ที่ลึกลับตามความคิดและความเชื่ออย่างไม่รู้จบ การตายกับความเชื่อของคนตะวันตกและตะวันออกมีมุมมองที่ต้องการระลึกถึงผู้จากไปของครอบครัว ปรารถนาให้ผู้ล่วงลับมีความสุขในโลกหลังการตาย ส่งผลให้ผู้ที่ยังอยู่ดำเนินชีวิตอย่างมีสติ วัฒนธรรมความเชื่อของแต่ละท้องถิ่นมีความเหมือนและมีความต่างกันซึ่งการตายได้แสดงบทบาทเพื่อสื่อสารให้ผู้คนที่มีความต่างวัฒนธรรมเกิดความเห็นตรงกันนั่นคือทุกชีวิตมีการตายเป็นเบื้องหน้านั่นเอง

ศิลปะที่ถูกสร้างขึ้นเกี่ยวกับการตาย

ศิลปะที่ถูกสร้างขึ้นเกี่ยวกับการตายมีหลายรูปแบบ โดยมีการฝังไปกับผู้ตาย โลงศพ ที่เก็บศพ สุสานเป็นของที่สร้างขึ้นใหม่หรืออาจเป็นส่วนตัวของผู้ตาย บางประเภทถูกสร้างขึ้นขณะผู้ตายยังมีชีวิตเพื่อเตรียมไว้ใช้ในโลกล้างการตาย ความกลัวทำให้เกิดการสร้างเพื่อให้เกิดประโยชน์แก่ผู้ตายในโลกใหม่ อาจเกิดจากความเชื่อส่วนบุคคลและความเชื่อทางศาสนาหรือเป็นส่วนหนึ่งของการสักการะบรรพบุรุษ

สุสานมาสตาบ่า (Mastaba) เป็นสถาปัตยกรรมอียิปต์ที่สร้างขึ้นเพื่อเก็บศพและรองรับวิญญาณกลับมาสู่ร่างเดิมของกษัตริย์ ช่วงต้นนักวิชาการสันนิษฐานว่ามาสตาบ่ามีวิวัฒนาการเริ่มต้นสร้างโดยฟาโรห์ไซเซอร์เป็นการสร้างเพื่อเก็บพระศพอาบนํ้ายาหรือมัมมี่และเก็บราชสมบัติไว้ในที่ปลอดภัยเพื่อรองรับวิญญาณกลับมาสู่ร่างเดิม เมื่อฟื้นคืนชีพจะได้มีสมบัติและสิ่งของจำเป็นในชีวิตโดยได้เตรียมไว้ตั้งแต่ชาตินี้ ศิลปะอียิปต์สร้างขึ้นเกี่ยวกับการตายมีความสัมพันธ์กับความเชื่อเรื่องชีวิตที่ยังคงดำเนินต่อหลังการตาย และเป็นการช่วยให้การเดินทางจากโลกนี้ไปยังโลกหน้าทำได้สำเร็จ

ศิลปะที่เกี่ยวข้องกับการตายถูกสร้างขึ้นตามเนื้อหาความเชื่อทางศาสนา และมีการพัฒนาตามความเจริญด้านวิทยาศาสตร์ เทคโนโลยีสามารถสื่อสารเกี่ยวกับการตายได้หลากหลายรูปแบบตามความคิดสร้างสรรค์ของศิลปินทั้งด้านเนื้อหา แนวความคิดรวมถึงวิธีการแสดงออกมีความอิสระมากขึ้นโดยเฉพาะศิลปะแนวคอนเซ็ปชวลอาร์ต (Conceptual art) ในช่วง ค.ศ. 1900 พวกเขาใช้วิธีการนำเสนอถึงความจริงของการตายที่มนุษย์ควรเรียนรู้และยอมรับความเป็นเหตุเป็นผลเรื่องชีวิตและการตาย

มาร์ค ควินน์ (Marc Quinn) ศิลปินชาวอังกฤษ ทำงานแนวศิลปะคอนเซ็ปชวลอาร์ต มีความสนใจเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างชีวิตกับการตาย ผลงานชุด Self เป็นประติมากรรมที่หล่อขึ้นจากศีรษะและเลือดของศิลปินที่ถูกเก็บไว้ในสถานะของแข็งโดยใช้ความเย็นเก็บรักษาให้คงอยู่ หากเครื่องทำความเย็นเกิดขัดข้องศีรษะและเลือดที่มีสถานะเป็นของแข็งก็เสื่อมสลายไป ไม่ต่างไปจากร่างกายของมนุษย์ที่ต้องตายเสื่อมสลายคืนสู่ผืนดินการที่ผู้ชมได้สัมผัสเห็นความเหี่ยวของใบหน้าและเลือดมีความเปลี่ยนแปลงเสื่อมสภาพไปอย่างชัดเจนมองเห็นถึงความอ่อนแอและความเสื่อมของร่างกายในชีวิตที่มีความเปราะบาง ซึ่งได้สะท้อนความเป็นจริงของมนุษย์ที่เกิดมาแล้วต้องพบกับการตาย

ผลงานชุดนี้อาจตีความเชื่อมโยงถึงศิลปะยุคกลางในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 16 (Memento Mori)¹ ผลงานแสดงให้เห็นว่าการตายอยู่ใกล้กับตัวเรา ให้พึงระลึกไว้ว่าเราทุกคนต้องตาย การได้เกิดมาและได้ดำเนินชีวิตอย่างมีความสุขเป็นสิ่งล้ำค่า ชีวิตไม่ใช่สิ่งจีรังยั่งยืน การตายคือเงื่อนไขของการดำรงอยู่ของชีวิต การได้ระลึกถึงการตายทำให้มองเห็นตัวเองกำลังมุ่งสู่การตายทุกขณะ เป็นสิ่งที่ผู้ชมผลงานจะได้เจริญมรณานุสติ คือมีโอกาสเตือนตนให้นึกถึงการตายอยู่ทุกลมหายใจเข้าออก เพราะผู้ที่คิดถึงการตายนั่นถือได้ว่าเป็นผู้ไม่ประมาทในชีวิต

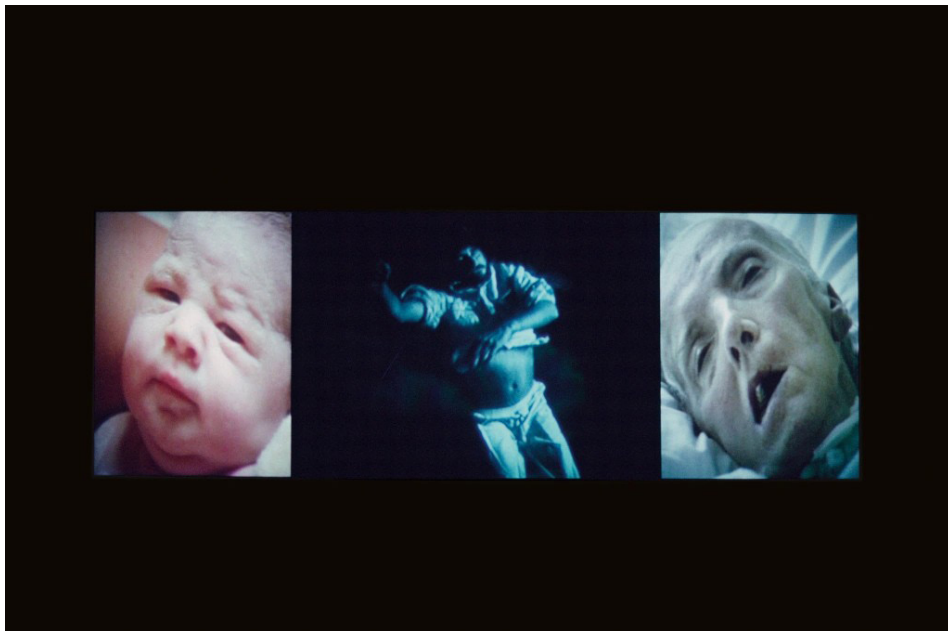
¹Memento Mori ภาษาละตินหมายถึง Remember you will die เป็นยุคของศิลปะว่าด้วยความตายเพื่อสอนชาวคริสต์ในสมัยโรมันให้เตือนใจทหารก่อนออกรบ คือ การตระหนักและเตรียมตัวในการใช้ชีวิต และความตายจะอยู่กับเราเสมอ



ภาพที่ 1 Marc Quinn, Self

Note: From Wilson, 2022

บิล วิโอลา (Bill Viola) ได้รับแรงบันดาลใจจากปรัชญากรีกโบราณ อิทธิพลลัทธิเต๋าของจีน พุทธศาสนาในทิเบต เวทย์มนต์แบบยิว - คริสเตียน และเซนของญี่ปุ่น การสร้างผลงานจึงมีการตั้งคำถามถึงชีวิตและความตายคืออะไร วิดีโออาร์ตชุด Nantes Triptych เชื่อมโยงความหมายสู่ทัศนะของผู้ชมเรื่องชีวิตและความตาย วิโอลามุ่งเน้นสำรวจปรากฏการณ์ของการรับรู้เพื่อเป็นเส้นทางสู่การรับรู้ด้วยตนเอง มุ่งเน้นการสร้างสภาพแวดล้อมและเรื่องเล่าแทนการวาดภาพจิตรกรรมแบบเก่า การนำเสนอเป็นการฉายวิดีโอประกอบทั้งสามภาพพร้อมกันซึ่งมีที่มาจากการวาดในรูปแบบประเพณีของศิลปะตะวันตกยุคเก่า ด้านซ้ายแสดงภาพผู้หญิงกำลังคลอดบุตรและจบลงด้วยภาพมารดาอุ้มบุตร วิดีโอด้านขวาแสดงเนื้อหาเรื่องราวตรงกันข้ามสะท้อนให้เห็นจุดจบของชีวิต เป็นภาพหญิงชรากำลังหมดลมหายใจจนกระทั่งเสียงและภาพหายเข้าไปในความมืด ตรงกลางบันทึกคนกำลังจมน้ำซึ่งเป็นเหตุการณ์ฝังใจของวิโอลาที่เคยจมน้ำในวัยเด็กจนเกือบเสียชีวิต เป็นการสะท้อนสภาวะคนจมน้ำช่วงเวลาที่คาบเกี่ยวกับความตาย ทำให้เห็นว่าชีวิตไม่มีความแน่นอน มุ่งเน้นให้ผู้ชมร่วมเดินทางไปกับการค้นหาคำตอบของชีวิตที่มีการเกิดและการตาย และได้ทบทวนถึงการดำเนินชีวิตด้วยความไม่ประมาท



ภาพที่ 2 Nantes Triptych

Note: From Art Blart, 2022

ศิลปะกับการตายถูกสร้างขึ้นเพื่อสนองต่อความเชื่อ ความเกรงกลัวต่อการตายและความลำบากที่จะเกิดขึ้นในชีวิตหลังการตาย ทศนะของผู้เขียนเห็นว่าผู้คนที่มีความเชื่อในโลกหน้ามองการตายมีความงดงามบริสุทธิ์สมบูรณ์ เพราะนั่นหมายความว่ามีการเตรียมความพร้อมก่อนการตาย เป็นความไม่ประมาทอย่างหนึ่งที่มีอยู่ในความเชื่อ ส่วนในยุคที่โลกมีความเจริญศิลปะมีการพัฒนาและเป็นอิสระทางความคิด การนำเสนอของศิลปินมักนำเสนอถึงความจริงของชีวิตที่มีการเกิดและการตาย เป็นการเตือนให้มนุษย์มองเห็นตัวเองยอมลดอัตตา มีสติในการดำเนินชีวิตอย่างเป็นเหตุเป็นผล

แก้วเคยถูกใช้เกี่ยวกับความตายอย่างไรในอดีต

แก้วเปรียบเสมือนสิ่งบริสุทธิ์งดงามและมีคุณค่าอันเป็นทิพ พระศพของพระเจ้าสุทโธทนะที่บรรจุลงในหีบแก้ว ใช้แก้วมณีโชติรัตนจุตอัคคีจากดวงแก้ว แก้วเปรียบเทียบให้เห็นถึงความบริสุทธิ์ สูงค่า และสง่างามเป็นนามธรรมทางความรู้สึกที่ปรากฏสว่างไสวด้วยคุณค่าแห่งความดีงามเชื่อมโยงระหว่างผู้มีชีวิตและผู้จากไป พระปฐมสมโพธิกถากล่าวถึงการใส่แก้วตอนพระพุทธเจ้าถวายพระเพลิงพระราชบิดาว่า

“พระเจ้าสุทโธทนะ พระองค์เสด็จสวรรคต พระพุทธเจ้าเป็นผู้จัดการพระศพด้วยพระองค์เองแล้วก็ยกขึ้นซึ่งพระศพสรีรกายแห่งพระบรมกษัตริย์ใส่ลงในพระหีบแก้ว ทรงยกพระหีบแก้วด้วยเชิญไปสู่ที่อาพาหนสถานเลิงบนทิพย์ภูฏาการบุษบกเบื้องบน พระองค์ล้งกตจิตกาอาสน์ พระอมรินทรราชก็กระทำทักษิณพระบรมศพแล้วนำมาซึ่งดวงแก้วมณีแล้วทรงถือซึ่งแก้วมณีโชติรัตนแล้วทรงจุตอัคคีอันปรากฏจากดวงแก้ว กระทำมาปนกิจพระบรมศพกับทั้งเชิงตะกอนนั้น” (Paramanujittajinorasa, 1996, p. 191)

เมื่อครั้งพระพุทธเจ้าเสด็จขึ้นไปยังสวรรค์ชั้นดาวดึงส์เพื่อทรงแสดงอภิธรรมโปรดพุทธมารดาตลอดพรรษาและเสด็จกลับมายังโลกมนุษย์นั้น แสดงให้เห็นคุณค่าความบริสุทธิ์ของแก้ว ปราภฏในปริเฉทที่ 24 เทวโรหนปริวรรต

“ก่อนพระพุทธเจ้าเสด็จลง พระอินทร์ได้เนรมิตบันได ๓ บันไดเป็นที่เสด็จลงคือ บันไดทอง บันไดเงิน และบันไดแก้ว บันไดทองสำหรับหมู่เทพลงอยู่ด้านขวา บันไดเงินอยู่ด้านซ้ายสำหรับท้าวมหาพรหม และบันไดแก้วอยู่ตรงกลางสำหรับพระพุทธเจ้า หัวบันไดแต่ละอันพาดระหว่างเขาสินธุไปยังประตูเมืองสังกัสสนคร การเสด็จครั้งนี้ทรงเปิดให้เห็นเทวโลก พรหมโลก มนุษย์โลก และอเวจี ให้สามารถมองเห็นซึ่งกันและกัน” (Paramanujittajinorasa, 1996, p. 213)

ทัศนะของผู้เขียนเห็นว่าการอธิบายสัณฐานของพระบรมสารีริกธาตุนั้นนอกจากสิ่งอันเป็นทิพดังทองแล้วยังประกอบไปด้วยแก้วที่แสดงถึงความบริสุทธิ์ใสสว่างนำทางไปสู่ความสงบและความเป็นสิริมงคลแก่ชีวิตดังปริเฉทที่ 27 ธาตุวิภังค์ปริวรรต

“ในพระปฐมสมโพธิกถากล่าวถึงการนิพนธ์คาถาของพระสังคีติกาจารย์ประมวลพระธาตุทั้งปวง อรรถาธิบายความว่าพระบรมธาตุทั้งหลายคือพระอุณห์ศ พระเขี้ยวแก้ว 4 พระรากขวัญ 2 ทั้ง 7 พระองค์นี้ตั้งอยู่ทั้งแท่งมีได้ทำลาย และสารีริกธาตุทั้งหลายอันเศษนั้นทำลายทั้งสิ้นปรากฏเป็น 3 สัณฐานอย่างใหญ่มีประมาณเท่าเมล็ดถั่วแตก มีพรรณเหลืองคล้ายสีทอง อย่างกลา่งนั้นมีปริมาณเท่าเมล็ดข้าวสารหัก มีพรรณดั่งสีล็กแก้ว อย่างน้อยนั้นมีประมาณเท่าเมล็ดพรรณผักกาด มีพรรณดั่งสีดอกพิกุล” (Paramanujittajinorasa, 1996, p. 251)

นอกจากนี้แก้วยังถูกนำมาใช้เก็บรักษาพระบรมสารีริกธาตุหลังจากพระพุทธเจ้าเสด็จดับขันธปรินิพพานเพื่อได้บังเกิดสิ่งทีระลึกถึงองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า พระธาตุเจดีย์ คือ 1 พุทธเจดีย์ 4 อย่าง พระธาตุเจดีย์ คือ พระบรมสารีริกธาตุในปริเฉทที่ 28 มารพนธปริวรรต

“แก้วยังปรากฏขึ้นในพิธีการกระทำธาตุนิธานซึ่งหมายถึงการฝังพระบรมสารีริกธาตุไว้ในพื้นแผ่นดิน เพื่อให้พันอันตรายทั้งปวงจนกว่าจะมีพระมหากษัตริย์ผู้มีบุญญาธิการได้ทำการแจกพระบรมสารีริกธาตุในสกลชมพูทวีปโดยประชาชนร่วมกันขุดดินบริเวณนั้นลึกลงไปถึง 80 ศอก พื้นภายใต้ลาดแผ่นทองแดงและให้สร้างเรือนทองแดงขนาดเท่ากับพระเจดีย์สถาน กล่องและสถูปที่ใช้บรรจุพระบรมสารีริกธาตุนั้นใช้วัตถุทั้งหลายตามลำดับดังนี้ แก่นจันทร์เหลือง 1 งา 1 แก้ว 1 ทอง 1 เงิน 1 แก้วมณี 1 แก้วแดง 1 แก้วลาย 1 แก้วมณี 1 โดยทำเป็นกล่อง 8 ชั้น และพระสถูป 8 ชั้นทำจากเล็กไปหาใหญ่สวมเข้ากันได้ ชั้นนอกสุดคือพระสถูปแก้วทรงให้ทำเรือนเงินสวมครอบเรือนทองอีกชั้นแล้วโปรยทรายแก้ว 7 ประการ” (Paramanujittajinorasa, 1996, p. 252-253)

เมืองเลปติมินัส (Leptiminus) ประเทศตูนิเซีย การขุดค้นทางโบราณคดีที่สุสานตะวันออกเผยให้เห็นเศษแก้วสมัยโรมันและสมัยไบแซนไทน์ตอนปลาย เศษภาชนะเหล่านี้บางส่วนที่พบในสุสานอาจเป็นตัวแทนของกานัลหรือสัญลักษณ์ของพิธีกรรมฝังศพ ซึ่งให้เห็นว่าภาชนะแก้วมีบทบาทสำคัญในกิจกรรมการระลึกถึงผู้ตายที่สุสานการปรากฏของชุดแก้วน้ำในพื้นที่ที่ใช้สำหรับการฝังศพของคริสเตียน แสดงให้เห็นว่าพิธีกรรมเกี่ยวข้องกับการดื่มอาจเกิดขึ้นในบริเวณดังกล่าว พิธีกรรมเหล่านี้เป็นไปตามประเพณีอันยาวนาน เกี่ยวข้องกับการระลึกถึงผู้ล่วงลับในสังคมโรมัน

ในเมืองนะงะโอะกะ (Nagaoka) ประเทศญี่ปุ่น มีการค้นพบลูกปัดแก้ว 3 ชิ้นในหลุมฝังศพสมัยศตวรรษที่ 5 ซึ่งเป็นไปได้ว่าอาจถูกผลิตขึ้นช่วงระหว่างศตวรรษที่ 1-4 สถาบันวิจัยทรัพยากรทางวัฒนธรรมแห่งชาตินารา พบว่าลูกปัดเหล่านี้ทำจากนาตรอน (Natron) ซึ่งเป็นสารเคมีที่ใช้ละลายแก้วโดยช่างฝีมือของจักรวรรดิโรมันอันรุ่งเรืองเมื่อ 27 ปีก่อนคริสตกาลจึงทำให้เห็นว่าลูกปัดแก้วที่ค้นพบนี้แสดงถึงการเชื่อมโยงดินแดนการเดินทางสู่วัฒนธรรมในครั้งอดีต

ดังนั้นตำนานแก้วสมัยพุทธกาลเป็นการแสดงออกถึงคุณค่าและความบริสุทธิ์ผ่านความรู้สึกที่เป็นนามธรรมจากความประณีตงดงามของพิธีกรรมและคติความเชื่อ ก่อให้เกิดความมั่นคงทางจิตใจมีผลต่อการดำเนินชีวิตด้วยสติและระลึกถึงองค์สัมมาสัมพุทธเจ้า สำหรับการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับภาชนะและเครื่องประดับจากแก้วอันเป็นของอุทิศให้กับผู้ล่วงลับตามความเชื่อว่าจะต้องผ่านเข้าไปสู่โลกหลังการตายหรือปรโลก สามารถให้ข้อมูลเกี่ยวกับการตายตามมุมมองแบบแผนพิธีกรรมของมนุษย์ที่ยังคงมีชีวิตอยู่ในแต่ละพื้นที่ซึ่งเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์และความเชื่อแต่ละวัฒนธรรม

การศึกษาผลงานศิลปะแก้วที่นำเสนอประเด็นเกี่ยวกับการตาย

การมีชีวิตและการตายเป็นสิ่งที่ดำเนินต่อเนื่องกัน มนุษย์ต้องการค้นหาคำตอบในความไม่แน่นอนของชีวิตเพราะไม่มีใครกลับมาให้คำตอบนั้นเนื่องจากการตายเป็นสิ่งที่ยังมาไม่ถึง หากการตายเกิดขึ้นกับบุคคลอันเป็นที่รัก มนุษย์มักตกอยู่ในสภาวะของความสูญเสียและต้องการสื่อสารค้นหาความทรงจำที่ไร้วatsonแต่ปรากฏขึ้นในห้วงจินตนาการ ดังนั้นการตายจึงเป็นสิ่งที่มนุษย์หลายวัฒนธรรมพยายามทำความเข้าใจผ่านงานศิลปะซึ่งปัจจุบันแก้วเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้เกิดศิลปะร่วมสมัยขึ้นในปัจจุบัน

ในปี ค.ศ. 1960 คือช่วงสำคัญของประวัติศาสตร์ศิลปะแก้ว ฮาร์วีย์ ลิตเทิลตัน (Hervey Littleton) เป็นผู้บุกเบิกการทำแก้วในแนวทางศิลปะ ส่งเสริมแนวคิดหลักสูตรการศึกษาเกี่ยวกับแก้วในแผนกศิลปะของมหาวิทยาลัยประเทศสหรัฐอเมริกาและเขียนคู่มือฉบับแรกสำหรับศิลปะแก้ว ช่วงนั้นถือได้ว่าผลงานศิลปะแก้วเป็นเมล็ดพันธ์ที่มีดอกบานเต็มที่ และในปี ค.ศ. 1990 ศิลปะแก้วมีการเปลี่ยนแปลงอย่างชัดเจน การเป่าแก้วแบบดั้งเดิมเริ่มผสมผสานกับศิลปะแก้วร่วมสมัยและมีการพัฒนามาจนถึงปัจจุบัน

ศิลปินร่วมสมัยหลายท่านนำแก้วมาเป็นวัสดุแสดงออกถึงประเด็นเกี่ยวข้องกับการตายและความทรงจำจากการสูญเสียโดยมีศิลปินที่โดดเด่นไม่มากนัก บทความนี้ได้ยกตัวอย่างศิลปิน 3 ท่านที่มีแนวความคิดการแสดงออกถึงการตายบนพื้นที่แห่งความทรงจำในอดีต มิกะ อะโอะกิ (Mika Aoki) สามารถถ่ายทอดศักยภาพของแก้วผ่านผลงานได้อย่างน่าสนใจบนรูปแบบศิลปะการจัดวางเฉพาะที่ เคโกะ มุเคอิดะ (Keiko Mukaide) สร้างพื้นที่สื่อสารถึงผู้จากไปโดยเชื่อมโยงกับความเชื่อทางศาสนา และเฮดี้ ริทเทอร์แมน (Hedy Rittterman) ใช้ความเปราะบางของวัสดุบ่งบอกถึงการตาย ความทรงจำ ความรักที่มีของลูกสาวถึงมารดาที่จากไป ผู้เขียนมีวัตถุประสงค์แสดงให้เห็นว่าศิลปินทั้ง 3 ท่านนำแก้วเชื่อมโยงกับประเด็นการตายอย่างไร โดยนำหลักพุทธปรัชญาตีความประกอบ การวิเคราะห์

1. มิกะ อะโอะคิ (Mika Aoki)

มิกะ อะโอะคิ เกิดที่กรุงโตเกียวประเทศญี่ปุ่นในปี ค.ศ. 1981 - ปัจจุบัน เป็นศิลปินร่วมสมัยสร้างสรรค์ประติมากรรม แก้ว มีแนวคิดอันยิ่งใหญ่เกี่ยวกับชีวิตและการตายจากการสำรวจความสัมพันธ์ของคนกับโลกที่มองไม่เห็นและสิ่งมีชีวิตที่บอบบางโดยใช้เทคนิคการทำงานจากการเป่าแก้วด้วยตะเกียง แก้วใสที่สร้างขึ้นด้วยความประณีตด้วยทักษะชั้นเชิงที่แสดงให้เห็นถึงความซับซ้อนของพลังที่มองไม่เห็นของธรรมชาติ ซึ่งประติมากรรมแก้วเปล่งประกายเมื่อกระทบแสงผสมผสานกับความเปราะบางเชื่อมโยงความสัมพันธ์และเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้สัมผัสการสื่อสารอันซาบซึ้งในรายละเอียดที่เล็กที่สุดของรูปร่างของสิ่งลึกลับบนวัฏจักรของชีวิต

1.1 Her Songs Are Floating

ผลงาน Her Songs Are Floating สร้างขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 2007 เป็นการแสดงผลงานประติมากรรมจัดวางที่พิถีพิถัน ศิลปะสมัยใหม่ฮ็อกไกโด ศิลปินจัดวางแก้วล้อมรอบรถเก่าที่ขึ้นสนิมท่ามกลางความมืด เป็นการเชื่อมโยงการสื่อสารของวัตถุใสรูปร่างคล้ายสปอร์ของเชื้อราที่กำลังเข้าครอบงำรถเก่าซึ่งถูกทิ้งร้างราวกับซากชีวิต แสงในความมืดสร้างบรรยากาศของความฝันล่องลอย รูปทรงสปอร์ของเชื้อราเติบโตขยายพันธุ์ รากสิ่งมีชีวิตโปร่งใสกำลังคืบคลานจากพื้นที่ด้านล่างสู่พื้นเพดานหลังคาด้านบน ศิลปินสร้างรายละเอียดอันประณีตและการจัดแสงที่แม่นยำด้วยรูปทรงจากการเป่าแก้วที่มีรูปร่างคล้ายกิ่งไม้ เชื้อราต่าง ๆ เลื้อยทะลุเข้าไปภายในตัวรถ เสมือนรถยนต์คันเก่านี้ กำลังจะถูกกลืนกินไปกับกาลเวลา สิ่งนี้ศิลปินต้องการนำผู้ชมรับรู้ความรู้สึกถึงห้วงขณะหนึ่งที่กำลังนั่งอยู่ในรถที่จมอยู่ใต้ทะเล อาบแสงจันทร์ส่องผ่านความมืดมองเห็นสิ่งมีชีวิตโปร่งใสเติบโตอย่างสงบ กิจกรรมที่เกิดขึ้นล้อมรอบพื้นที่ราวกับว่าผู้เคยเป็นเจ้าของรถยังคงร้องเพลงอยู่ที่นั่น ผลงานสามารถสร้างผัสสะอย่างลึกซึ้งกับการเปลี่ยนแปลงของชีวิต เมื่อชีวิตหนึ่งตายไปก็จะมีชีวิตหนึ่งเติบโตแทนที่



ภาพที่ 3 Her songs are floating

Note: From Highlike, 2016

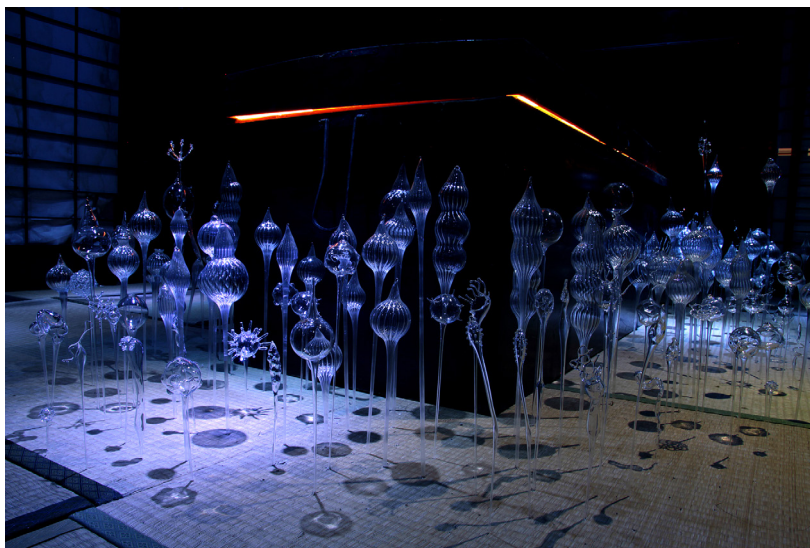


ภาพที่ 4 Her songs are floating

Note: From Highlike, 2016

1.2 Aquarium of Life and Death

Aquarium of Life and Death สร้างขึ้นในปี ค.ศ. 2010 เป็นอีกผลงานที่ผู้เขียนนำมาวิเคราะห์เนื่องจากมีความโดดเด่นและน่าสนใจเป็นอย่างมาก ศิลปินเลือกบ้านหลังเก่าของตนเองที่สร้างขึ้นในสมัยศตวรรษที่ 18 ซึ่งทำให้นึกถึงความทรงจำมากมายที่เก็บไว้ในพื้นที่แห่งนี้ ซึ่งครั้งหนึ่งเคยเป็นสถานที่สืบสานช่วงชีวิตรุ่นสู่รุ่นและแสดงถึงการเดินทางของชีวิต โดยการติดตั้งผลงานที่แสดงผลลัพธ์ระหว่างประติมากรรมแก้วกับแสงทำให้บรรยากาศของพื้นที่เปลี่ยนไปโดยสิ้นเชิง เวลากลางวันแสงธรรมชาติจะส่องผ่านช่องว่างบานประตูหน้าต่างส่วนช่วงกลางคืนแสงไฟจากรูปรางนามธรรมของสิ่งมีชีวิตจะถูกกำหนดล้อมรอบที่บ๊ายมะโมจิ (Nagamochi) ซึ่งเป็นเครื่องเรือนที่สร้างขึ้นให้กับเจ้าสาวสำหรับการแต่งงานเพื่อนำติดตัวไปบ้านหลังใหม่ ศิลปินได้บันทึกความทรงจำผ่านกาลเวลา มีการเกิดและการตายนำมาเป็นสัญลักษณ์เกี่ยวกับวัฏจักรของชีวิต หากมองว่าเป็นตัวแทนของโลงศพจะเห็นภาพแห่งการตายอันเจ็บสงบรายล้อมไปด้วยวิญญาณ ผู้ชมทำหน้าที่เป็นสะพานเชื่อมระหว่างการเกิด การตาย และการเริ่มชีวิตใหม่ในบริเวณพื้นที่แห่งนี้ ศิลปินได้สร้างสัมผัสถึงลมหายใจกับสิ่งที่มองไม่เห็น แผงตัวอยู่เงียบ ๆ และอาจทำให้ผู้ชมหลงเข้าไปสู่อีกมิติหนึ่ง



ภาพที่ 5 Aquarium of life and death

Note: From Fujimoto, 2022

1.3 วิเคราะห์การตีความการแสดงออกทางกายภาพส่วนามธรรมโดยใช้หลักพุทธปรัชญา Aquarium of life and death

การตีความผลงานจะกล่าวถึงการนำเสนอศิลปะเฉพาะที่ซึ่งศิลปินมีความผูกพันกับความทรงจำในอดีต ภาพการเกิดการตายของผู้คนที่อยู่สถานที่แห่งนี้เป็นที่ที่ศิลปินนำมาสร้างมิติของกาลเวลา ความเจ็บสขบของการตายมีสิ่งมีชีวิตเกิดใหม่อยู่เรียงราย เคลื่อนไหวอย่างช้า ๆ พร้อมคืบคลานเข้ามาแทนสิ่งไร้ชีวิตและเกิดวนเวียนซ้ำไปอย่างไม่จบสิ้น

เชิงพุทธปรัชญาผู้เขียนวิเคราะห์ถึงความเป็นเหตุเป็นผลของหลักธรรมคำสอนเรื่องอริยสัจ 4 และหลักปฏิจจนสมุปบาท มีความสอดคล้องกับเรื่องการเวียนว่ายตายเกิดของบุคคลและสัตว์ที่เกิดในสังสารวัฏนั้นตามตัวบทและแบบความสัมพันธ์ 2 อย่างที่แสดงการเกิดและการดับ โดยแสดงตัวบททั้ง 2 อย่างตามหลักทั่วไปว่า เมื่อมีสิ่งนี้สิ่งนี้จึงมี เพราะสิ่งนี้เกิดสิ่งนี้จึงเกิด เมื่อสิ่งนี้ไม่มีสิ่งนี้ก็ไม่มี เพราะสิ่งนี้ดับสิ่งนี้ก็ดับ (P.A. Payutto, 1999, p. 81) หลักปฏิจจนสมุปบาทเป็นธรรมที่แสดงกฎของธรรมชาติถึงความเป็นเหตุเป็นผลและเกี่ยวเนื่องเป็นเหตุปัจจัยจนเป็นผลให้เกิด และแสดงเหตุที่ทำให้ดับ ซึ่งความลึกซึ้งของการแสดงกฎแห่งธรรมชาตินี้ทำความเข้าใจเข้าถึงให้เกิดความกระจ่างแจ้งได้ยาก บรรจบ บรรณรุจิ กล่าวถึงปฏิจจนสมุปบาทมีความเกี่ยวข้องกับการเวียนว่ายตายเกิด อธิบายถึงปัจจัยที่ทำให้เกิดสังสารวัฏคือ การเวียนว่ายตายเกิดในภพภูมิต่าง ๆ ที่ดำเนินไปอย่างไม่มีการสิ้นสุด โดยเริ่มจากอดีตชาติ ชาติปัจจุบัน และชาติในอนาคต จึงเป็นข้อสรุปของการเวียนว่ายตายเกิดของทุกข์และเหตุอันเกิดจากทุกข์

กระบวนการที่นำไปสู่การตรัสรู้ซึ่งพระพุทธเจ้าทรงค้นพบด้วยตัวพระองค์เองแล้วนำออกสอนชาวโลก โดยทรงปรับให้เป็นรูปแบบของอริยสัจ 4 เพื่อความเข้าใจง่าย ซึ่งจะเห็นว่าพระองค์ทรงแบ่งอริยสัจ 4 ออกเป็น 2 ฝ่าย คือ ฝ่ายเกิดทุกข์ที่ต้องกำหนดรู้หรือต้องรู้ให้ตลอด กับ ฝ่ายดับทุกข์ที่ต้องทำให้แจ้งประจักษ์ ทำให้ผู้ฟังเห็นภาพว่า ทุกข์มาจากเหตุและทุกข์นั้นดับได้ด้วยวิธีการดับที่ต้องเริ่มต้นด้วยสติและปัญญา พระพุทธเจ้าทรงสอนหลัก การนี้หลักการเดียวตลอดพระชนมชีพ แต่ทรงใช้วิธีการสอนหลากหลาย (Banruchi, 2018, p.103)

การดำเนินชีวิตในปัจจุบันสามารถนำหลักการที่ยังใหม่อยู่เสมอนี้มาปรับใช้ในการมองเห็นสาเหตุการเกิดทุกข์และสามารถแก้ไขผ่อนปรนให้ทุกข์ดับลงเพื่อประคับประครองจิตใจด้วยสติให้มีครองตนอยู่เสมอเพื่อพัฒนาการแก้ไข เหตุที่ต้องประสบปัญหาด้วยปัญญาและเกิดความสงบสุขทั้งตนเองและผู้ ความเชื่อทางศาสนาพุทธพบว่า การเกิดและการตายเป็นของมีค่าเสมอกันหากมนุษย์ยังมีกิเลสและก่อกรรมไม่สิ้นสุดการเวียนว่ายตายเกิดก็ไม่สิ้นสุดไปเช่นกัน ผลงานชุดนี้แสดงออกโดยใช้แก้วสร้างรูปทรงสิ่งมีชีวิตเกิดใหม่เชื่อมโยงกับความงามของแสง และการสะท้อนของเงา รายละเอียดอันซับซ้อนของสิ่งมีชีวิตอาจมองไม่เห็นได้ด้วยตาเปล่า ขนาดเกินจริงของมัน ทำให้เห็นถึงความต้องการการกลืนกลืนสิ่งมีชีวิตที่ตายไปจึงสะท้อนถึงความเปราะบางของชีวิต การเดินทางของชีวิต ที่สิ้นสุดคือการตายและเวียนว่ายเกิดดับในป่าแก้วที่มีมิติทับซ้อน

การตีความแฝงเรื่องนามธรรมทางความรู้สึก ผู้เขียนวิเคราะห์ประเด็นที่น่าสนใจคือมุมมองของการจัดแสงและ ผังการชมผลงาน สิ่งนี้ทำให้เกิดการตีความที่เป็นนามธรรม แสงที่ส่องผ่านวัตถุเป็นสื่อกลางของการเจริญสติ สร้างความจรรโลงใจ ด้วยความประณีตงดงามจากลมหายใจอันละเอียดอ่อนและทรงพลังของศิลปินส่งผ่านถึง ผู้ชมผลงานด้วยความสงบ เกิดการตีความที่ชัดเจนเรื่องชีวิตและการตายผ่านแสงกระทบความใสบริสุทธิ์ของวัตถุ ส่องสว่างเป็นหนทางของการขัดเกลาจิตใจ การจัดวางแก้วใสล้อมรอบหีบไม้แฉกให้เห็นแสงภายในสะท้อน การโต้ตอบความคิด ชี้ประเด็นให้เห็นถึงการตายที่ผู้ชมควรรับรู้และระลึกถึงเพื่อเตือนสติ มองเห็นชีวิตมีการเกิด และการตายเป็นเหตุเป็นผลตามไปอย่างไม่สิ้นสุดของการดำเนินชีวิต

2. เคโกะ มุเคอิดะ (Keiko Mukaide)

มุเคอิดะ เกิดในปี ค.ศ. 1954 ที่กรุงโตเกียว จบการศึกษาจาก Royal College of Art ในกรุงลอนดอน และได้รับทุนวิจัยจากวิทยาลัยศิลปะเอตินบะระ ปัจจุบันอาศัยทำงานในประเทศสกอตแลนด์ เป็นศิลปินมีชื่อเสียงระดับนานาชาติ การสร้างผลงานรูปแบบศิลปะเฉพาะที่ขนาดใหญ่ตอบสนองต่อจิตวิญญาณและสภาพแวดล้อม ตระหนักให้ผู้ชมใช้สัมผัสทั้งห้าในการชมผลงาน ศิลปินเห็นว่าผู้คนส่วนใหญ่อยู่ในสภาพแวดล้อมที่ขาดความสงบเมืองใหญ่ ทำให้การสัมผัสธรรมชาติถูกปิดกั้น งานศิลปะจึงมีจุดมุ่งหมายเพื่อสร้างพื้นที่สำหรับความสงบ โน้มน้าวให้ผู้คนเปิดใจรับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมรอบตัวเพราะเชื่อว่าเป็นจุดเริ่มต้นของปัจเจกบุคคล ศิลปินได้อธิบายถึงแก้วไว้ว่า “ความใสและความเปราะบางของแก้วทำให้ความพยายามหลาย ๆ ครั้งบรรลุผลสำเร็จและเชื่อมโยง การรับรู้ต่อสถานที่ (Installation sites) ดังนั้นธรรมชาติโปร่งใสของแก้วจึงเหมาะสมมากที่จะอธิบายความรู้สึก”

2.1 The Memory of Place 2007

ตั้งแต่ปี ค.ศ. 2000 ศิลปินประสบความสำเร็จในการสร้างผลงานศิลปะเฉพาะที่ (Site-specific-installations) หลายแห่งโดยเน้นประวัติของสถานที่ ในปี ค.ศ. 2004 การเสียชีวิตของบิดาทำให้ศิลปินรู้สึกผิดที่ไม่ได้ใช้เวลาอยู่กับครอบครัวให้มากกว่านี้เนื่องจากอาชีพการงานและความห่างไกล จึงเปลี่ยนความเศร้าโศกให้เป็นความสุขกับการสร้างสรรค์ผลงาน เรื่องส่วนตัวที่เกี่ยวข้องกับการตายและการสูญเสียมีบทบาทต่อการทำงานครั้งนี้ ศิลปินต้องการให้เกียรติชีวิตของบิดาโดยถ่ายทอดผ่านการทำงานรูปแบบการจัดวางศิลปะเฉพาะที่ซึ่งผลงานสถานที่แห่งความทรงจำนี้ใช้เวลาทั้งหมด 2 ปี ในการวางแผน สถานที่ติดตั้งผลงานเป็นโบสถ์ร้าง ศิลปินมองเห็นถึงความเว้งว่างเศร้าโศกเพราะไร้ผู้คนเข้ามาเคารพสักการะ สิ่งที่หลงเหลืออยู่คือแผ่นโลหะและป้ายหลุมฝังศพที่สวยงาม จากการขุดพบลัทธิเต๋าในโบสถ์แห่งนี้เชื่อมโยงความเชื่อที่ว่าน้ำอยู่ใต้บ้านเรือนถูกมองว่าเป็นพลังงานด้านลบแต่ศิลปินกลับเห็นว่าได้อยู่ท่ามกลางสายน้ำ เสมือนพลังที่ไหลผ่าน ควบคู่กับแนวความคิดในสัญลักษณ์ จึงนำความรู้สึกสูญเสียบุคคลอันเป็นที่รักและใช้ความทรงจำของผู้คนเป็นส่วนร่วมในการแสดงออกทางพื้นที่การสื่อสาร

มุเคอิเดะ เป็นคนพื้นถิ่นจากตะวันออกของประเทศญี่ปุ่น แต่ช่วงเวลาของชีวิตการทำงานอยู่ตะวันตกจึงมีแนวคิดเรื่องวัฒนธรรมความเชื่อผสมผสานระหว่างตะวันออกและตะวันตก นำความแตกต่างของการนับถือศาสนาผสานให้คนทั้งโลกสามารถแบ่งความรู้สึกและความทรงจำเป็นสื่อทางอารมณ์ร่วมกัน นำมาซึ่งแนวคิดการทำสระน้ำที่ยิ่งใหญ่ในโบสถ์และให้ผู้คนจุดเทียนบนขามแก้วเพื่อปล่อยลงสระน้ำ พิธีนี้เชื่อมโยงไปยังต้นกำเนิดในญี่ปุ่น ซึ่งช่วงฤดูร้อนของทุกปีมีเวลาหนึ่งสัปดาห์ที่จะเชิญวิญญาณบรรพบุรุษกลับบ้านและปลายสัปดาห์ต้องส่งวิญญาณกลับบางพื้นที่ของญี่ปุ่นประเพณีโทะโระ นะกะชิ (Toro Nagashi) ผู้คนจะทำการปล่อยโคมลงแม่น้ำเชื่อว่าจะทำให้วิญญาณขึ้นสู่สวรรค์ ภาพร่างที่เกิดขึ้นกลายเป็นผลงานความทรงจำแห่งสถานที่ที่สวยงามผู้ชมเกิดการโต้ตอบโดยการนำขามแก้วที่ศิลปินเป่าด้วยมือไปวางไว้ในสระและมองดูการเคลื่อนไหวอย่างช้า ๆ กลุ่มแสงมีลักษณะคล้ายเสาเทียนขามอยู่ด้านทิศตะวันตกประกอบด้วยแท่งแก้ว 700 แท่ง เป็นตัวแทนของพื้นที่ความทรงจำและประสบการณ์ที่มีความหมายต่างกันอาจเป็นเรื่องเกี่ยวกับการสูญเสีย การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม ความสงบทำให้หวนคิดถึง ความทรงจำต่อบุคคลที่จากไป ท้ายที่สุดศิลปินต้องการให้ผู้ชมได้ละจากสภาพแวดล้อมภายนอกของเมืองที่วุ่นวายได้สัมผัสธรรมชาติสวยงามและความสงบในสถานที่แห่งความทรงจำ



ภาพที่ 6 Instalation: The Memory of place
Note: From Yorkstmarys, 2022



ภาพที่ 7 Instalation: The Memory of place
Note: From Yorkstmarys, 2022

2.2 วิเคราะห์การตีความการแสดงออกทางกายภาพผ่านนามธรรมโดยใช้หลักพุทธปรัชญา The Memory of place

ผลงานของ มุคะอิเดะ เป็นการแสดงศิลปะจัดวางเฉพาะที่จัดแสดงผลงานในโบสถ์ซึ่งถูกทิ้งร้างเป็นเวลานาน สร้างสรรค์ให้กลายเป็นสถานที่ที่มีความงดงามตระการตา นำความสงบร่มเย็นมาสู่จิตใจด้วยสายน้ำแห่งวัฒนธรรมที่เชื่อมโยงความเป็นตะวันตกสู่ตะวันออกสู่ตะวันตก สร้างสรรค์จัดวางด้วยความประณีตและละเอียดอ่อนเพื่อเป็นเกียรติกับการจากไปของบุคคลอันเป็นที่รักและเกิดความมั่งหวังเกี่ยวกับความทรงจำส่วนตน ต้องการให้ผู้ชมรับรู้ความทรงจำร่วมกันด้วยการสื่อสารทางวัฒนธรรม ผู้ชมถูกนำเข้าสู่ปรากฏการณ์การสื่อสารระหว่างจิตวิญญาณที่มองไม่เห็น มีแก้วและน้ำเป็นสิ่งเชื่อมโยงระหว่างชีวิตและการตาย

การตีความเชิงพุทธปรัชญา ผู้เขียนวิเคราะห์ถึงการน้อมนำความสงบแห่งจิตใจโดยใช้น้ำเป็นสื่อกลาง น้ำและแสงส่องเป็นทางสว่างนำไปสู่การตีความด้วยสติปัญญาถึงการระลึก การประกอบตนในการดำเนินชีวิตด้วยความสงบ น้ำ คือหนึ่งในองค์ประกอบสำคัญของพระพุทธศาสนา เริ่มจากส่วนของพิธีกรรมส่วนใหญ่น้ำเป็นส่วนประกอบนั้นอาจเป็นเพราะน้ำถูกยกให้เป็นสัญลักษณ์ของการชำระจิตใจให้เกิดความสงบร่มเย็น ขจัดความหมองมัวให้กลายเป็นความบริสุทธิ์ ความใสของน้ำทำให้มองเห็นภายในซึ่งอธิบายความได้ว่าการระลึกภายในจิตตนทุกขณะ และการเจริญสติ ความใสของน้ำเชื่อมโยงกับแก้วที่ศิลปินนำมาสื่อสารสร้างสรรค์ด้วยความประณีตมีความมั่นคงทางอารมณ์และสมาธิซึ่งสามารถส่งพลังถึงผู้ชมผลงานซึ่งศิลปินได้จัดระเบียบและวิเคราะห์เรียงลำดับจิตตนสู่ความสงบอย่างสมบูรณ์

“พระพุทธศาสนาเชื่อว่าน้ำเป็นเกลียวแห่งความสัมพันธ์ที่จะสื่อความรู้สึกอันดีของคนคนหนึ่งไปสู่คนคนหนึ่ง และน้ำยังเป็นสื่อแห่งความผูกพันของมนุษย์จากภพหนึ่งไปสู่อีกภพหนึ่งได้” (Suphatto, 2004, p. 18) โดยน้ำมีความสำคัญกับพุทธศาสนาเป็นอย่างยิ่งตั้งแต่ครั้งสมัยพุทธกาล น้ำสำคัญต่อการดำรงชีพของสรรพสิ่งในโลกเป็นธาตุหนึ่งในจำนวนธาตุทั้งสี่ น้ำมีความเชื่อมโยงส่วนบุญถึงผู้ล่วงลับ สมัยพุทธกาลนั้นพระพุทธเจ้าทรงแนะนำให้พระเจ้าพิมพิสารบำเพ็ญพระราชากุศลพร้อมกันกับการกรวดน้ำให้แก่ญาติผู้ล่วงลับ หลังจากนั้นญาติของพระเจ้าพิมพิสารแสดงตนให้เห็นจากร่างกายที่ผอมโรยเป็นเปรตที่อดอยาก กลับเปล่งปลั่งพร้อมสวมใส่เสื้อผ้าอันงดงาม ตามคติความเชื่อนี้ทำให้เห็นว่าน้ำเป็นส่วนประกอบในพิธีที่มีความหมายสูงและควรให้ความสำคัญปกป้องดูแลรักษาเมื่อถึงโอกาสสำคัญชาวพุทธจึงประกอบพิธีเพื่อบูชาน้ำ เช่น ประเพณีลอยกระทงเพื่อขอขมาต่อการกระทำอันไม่สมควรลงไปใต้น้ำ

ศิลปินแสดงให้เห็นถึงแก้วทำงานร่วมกับแสงเชื่อมโยงผ่านกระแสน้ำ แท่งแก้วเรียงร้อยแขวนรวมกันเป็นตัวแทนของพื้นที่บรรจุความทรงจำและประสบการณ์ที่มีความหมายแตกต่างกัน เป็นจุดรวมในห้วงแห่งความสงบ แสงที่สะท้อนภายในแก้วโปร่งใสกับการไหลของน้ำ ชามแก้วโอบรับแสงเทียนเปรียบเสมือนดวงแก้วณีแห่งความผุดผ่องของจิตนำส่งสู่หนทางความสงบ ระลึกถึงผู้ตายในห้วงแห่งความทรงจำอันงดงาม เกิดความปิติยินดี น้ำหลอมรวมทุกสรรพสิ่งให้เป็นหนึ่งเดียวเชื่อมโยงถึงความนิ่งของแท่งแก้ว 700 แท่ง เสมือนการรวมกันของความแตกต่างทางวัฒนธรรมและประสบการณ์สภาวะของจิตให้มีจุดหมายแห่งความสุขสงบ ณ สถานที่แห่งนี้

การตีความแฝงเร้นนามธรรมทางความรู้สึก ผู้เขียนวิเคราะห์ประเด็นของการนำแสงสว่างและการไหลของกระแส น้ำที่มีการเคลื่อนไหวอย่างช้า ๆ เชื่อมโยงความรู้สึกกระสี้กระสวดและเจริญสติด้วยความสงบชุ่มเย็นหลอมรวม ความหลากหลายให้รวมกันเป็นหนึ่งด้วยสติ แสงและความใสของแก้วที่เป่าด้วยมืออย่างพิถีพิถันของศิลปินประสาน กันอย่างกลมกลืนแสดงถึงความบริสุทธิ์สะอาดภายในจิตใจ การเคลื่อนไหวเปรียบเสมือนการเดินทางไปสู่ ความสงบสุขทั้งผู้ที่ยังมีชีวิตอยู่และผู้ที่จากไป

3. เฮดี้ ริทเทอร์แมน (Hedy Ritterman)

เฮดี้ ริทเทอร์แมน ศึกษาจิตวิทยา การถ่ายภาพ การออกแบบภายใน และจิตรศิลป์ ทั้งหมดมีส่วนร่วมใน การสร้างสรรค์ผลงาน ในปี ค.ศ. 2014 การถ่ายภาพผู้รอดชีวิตจากการฆ่าล้างเผ่าพันธุ์ได้รับรางวัล Richard Won the Human Justice Award Blake Prize ครั้งที่ 63 ศิลปินนำความสัมพันธ์ระหว่างความทรงจำกับการรื้อลึก การอยู่รอดและความสูญเสียในอดีตสร้างสัญลักษณ์การแสดงออกผ่านงานศิลปะ โดยระลึกถึงความสัมพันธ์ระหว่าง ความสูญเสียและการยอมรับ เวลาและความทรงจำระหว่างตนเองกับมารดา รวมทั้งการเสียชีวิตก่อนวัยอันควร ของสามี เป็นการสร้างพื้นที่ที่เปรียบเสมือนบ้านของสามีแบบเขาวงกตในสตูดิโอของศิลปิน พื้นที่ปฏิสัมพันธ์กับ วัตถุผ่านข้าวของเครื่องใช้ส่วนตัวในแง่มุมต่าง ๆ ของชีวิตจากการสูญเสียอย่างไม่รู้จบ เพื่อเป็นการรำลึกถึงชีวิต ของสามีและลดความตึงเครียดจากความเศร้าโศกที่เกิดขึ้น

3.1 In My Mother's House, Nocturnes (2021)

ผลงานชุดนี้ริทเทอร์แมนสร้างขึ้นเพื่ออุทิศให้กับมารดา โดยนำเครื่องแก้วสะสมของมารดาเชื่อมโยงความหมาย ของการจากไป เครื่องแก้วมีค่าเป็นแก่นแท้ของชีวิตบุคคลผู้นั้นมีความสัมพันธ์ใกล้ชิด โดยเสนอกระบวนการ ของการมีส่วนร่วมกับภาชนะที่มีความหมายเมื่อเวลาผ่านไป ด้วยการจัดแสงให้มีความเคลื่อนไหว เกิดบทสนทนา บนพื้นที่แห่งความทรงจำ เป็นอิทธิพลสำคัญในแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานอันเปี่ยมไปด้วยความทรงจำและ ประสบการณ์ตลอดชีวิต ความสัมพันธ์ระหว่างมารดาและลูกที่ลึกซึ้ง ซับซ้อนและเป็นนิรันดร์ โดยศิลปินต้องการ เติมเต็มความว่างเปล่าจากความสูญเสียให้เกิดเป็นผลงานศิลปกรรม

กระบวนการที่ต้องอาศัยระยะเวลาในการจัดนิทรรศการทำให้ศิลปินเห็นความสัมพันธ์และระลึกถึงผู้เป็นมารดา ซึ่งเป็นนักเปียโนในประเทศโปแลนด์ ดนตรีกับเครื่องแก้วจึงเป็นส่วนสำคัญร่วมกันในภาพความทรงจำ ภายใน พื้นที่จัดแสดงเต็มไปด้วยเครื่องแก้วและภาพถ่ายของเงาที่เกิดจากแก้ว ผ้าปูโต๊ะถูกปักอย่างประณีต แก้วไวน์ถูก ห้อยลงจากเพดานสร้างเงาตกทอดแทนกายที่หายไป แก้วเป็นวัสดุแข็งแกร่ง นิ่งไม่มีชีวิตแสดงถึงสัญลักษณ์ของ ความไม่ยั่งยืนของชีวิต ภาพสะท้อนเครื่องแก้วสื่อถึงความสัมพันธ์ระหว่างมารดาและลูกในอดีต การรับรู้สภาพ ชีวิตของศิลปิน ความเปราะบาง และความกลัวกับการเผชิญการตาย



ภาพที่ 8 Prelude

Note: From Ritterman, 2022



ภาพที่ 9 Fantaisie Impromptu

Note: From Ritterman, 2022

3.2 วิเคราะห์การตีความการแสดงออกทางกายภาพผ่านมหรณมโดยใช้หลักพุทธปรัชญา In My Mother's House, Nocturnes

ศิลปินนำความทุกข์จากความสูญเสียเป็นเครื่องมือการสร้างสรรค์ผลงานเพื่ออุทิศและเยียวยาจิตใจ แสดงความผูกพันระหว่างมารดาและศิลปิน เครื่องแก้วเป็นตัวแทนชีวิตในอดีต ความรุ่งเรืองหรือหรรษาที่ล่วงเลยและลาจาก ของสะสมที่เป็นเครื่องแก้วสะท้อนให้เห็นความเปราะบางของชีวิตที่ต้องมีวันแตกสลายลงไม่วันใดวันหนึ่ง ภาพเงาจากการสะท้อนสื่อแทนร่างของมารดาที่คงเหลืออยู่ เป็นเพียงความทรงจำที่จับต้องไม่ได้เพื่อสร้างมิติที่ทับซ้อนบอกเล่าเรื่องราวของชีวิตในอดีต เงาสะท้อนขนาดใหญ่ครอบคลุมทั้งผนังมองเห็นอดีตที่มีความยิ่งใหญ่ รุ่งเรือง บัดนี้เหลือเพียงวัสดุไร้ชีวิตที่กำลังแสดงบทบาทของความไม่แน่นอนในชีวิต

ในเชิงพุทธปรัชญามีความเกี่ยวข้องกับหลักของไตรลักษณ์ ที่สัมพันธ์กับความไม่แน่นอนและความไม่ประมาทในชีวิตไม่ยึดมั่นถือมั่นในความโสโครการำพันกับการพิศพราก ซึ่งเป็นเหตุให้เกิดทุกข์ เพื่อความเข้าใจง่ายๆ จะแสดงความหมายของไตรลักษณ์โดยย่อ ดังนี้ (P.A. Payutto, 2001, p. 63) คือ

1. อนิจจตา ความไม่เที่ยงความไม่คงที่ ความไม่ยั่งยืน ภาวะที่เกิดขึ้นแล้วเสื่อม และสลายไป
2. ทุกขตา ความเป็นทุกข์ภาวะที่ถูกบีบคั้นด้วยการเกิดขึ้นและสลายตัว ภาวะที่กดดัน ผื่นและขัดแย้งอยู่ในตัว เพราะปัจจัยที่ปรุงแต่งให้มีสภาพเป็นอย่างนั้นไม่ได้ ภาวะที่ไม่สมบูรณ์มีความบกพร่องอยู่ในตัวไม่ให้ความสมอยากแท้จริง หรือความพึงพอใจเต็มที่แก่ผู้อยากด้วยตัณหา และก่อให้เกิดทุกข์แก่ผู้เข้าไปอยากเข้าไปยึดด้วยตัณหาอุปาทาน
3. อนัตตตา ความเป็นอนัตตา ความไม่ใช่ตัวตน ความไม่มีตัวตนจริงแท้ที่จะเป็นเจ้าของครอบครองสิ่งบังคับให้เป็นไปอย่างไรได้

หลักของไตรลักษณ์ทำให้มองเห็นและเข้าใจในความเป็นไปของทุกชีวิตในโลกที่ไม่มีความเที่ยงแท้แน่นอน เกิดการเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา เกิดขึ้น ตั้งอยู่ และดับไปเป็นเหตุเป็นผลตามภาวะปัจจัย ข้าวของเครื่องใช้เป็นของสะสมที่มีค่ามีราคาของชีวิตทางสังคมถูกวางทิ้งร้างแสดงคติของความเป็นอนิจจัง การเกิดของมนุษย์มาเพียงตัวเปล่าไม่มีสมบัติติดตัวมาแต่ชั้นเดียว เมื่อถึงเวลาตายก็ละทิ้งสมบัติที่ตนหามาได้ไว้เบื้องหลังไม่สามารถนำติดตัวไปได้เช่นกัน เมื่อความจริงเป็นเช่นนี้แล้วบุคคลไม่ควรยึดมั่นถือมั่นเป็นของบุคคลแต่เพียงผู้เดียว ทุกอย่างเป็นของโลกของแผ่นดิน การครอบครองเป็นสิ่งชั่วคราวเท่านั้น การตายล้วนเป็นทุกข์เป็นวาระหนึ่งที่มนุษย์ต้องพบเจอพึงระวังด้วยสติและทบทวนให้เกิดปัญญาเห็นแจ้งในความจริงของชีวิต

ศิลปินใช้แก่นำเสนอประเด็นนี้ว่า เครื่องแก้วเป็นวัสดุหลักในการสร้างเนื้อหาแนวความคิด แสงทาบผ่านแก้วกระจายทั่วห้องแสดงงาน ร่างกายถูกแทนด้วยเงาของแก้ว การจัดแสงเงาเพื่อให้แก้วเปล่งประกายเป็นวัสดุสะท้อนถึงการมีชีวิตในอดีต แก้วไวน์ห้อยจากเพดานแสดงถึงชีวิตและความไม่แน่นอนเตือนให้นึกถึงการใช้ชีวิตด้วยความไม่ประมาท เครื่องแก้วโปร่งใสและเปราะบางอาจแตกสลายลง เป็นการตอบโต้ของธรรมชาติที่ไม่ยั่งยืนในชีวิต ภาพสะท้อนแก้วสร้างพลังและความเคลื่อนไหวของเงาตอบโต้ผู้ชมให้มองเห็นและยอมรับความไม่แน่นอนของชีวิตที่คนเราจะต้องพลัดพรากจากสิ่งอันเป็นที่รัก ทุกสิ่งล้วนเป็นอนิจจังทั้งสิ้น แก้วตีความได้ถึงคุณค่าของชีวิตที่สร้างความดีงาม เงาสะท้อนของแก้วสื่อให้เห็นถึงความไม่มีอยู่ของชีวิต คงเหลือไว้ซึ่งเงาหรืออาจแสดงถึงความดีงามที่ได้เคยกระทำไว้ขณะมีชีวิตอยู่

การตีความแฝงเรื่องนามธรรมทางความรู้สึก ศิลปินมองความเศร้าโศกที่เกิดจากความผิดหวังจากการสูญเสียบุคคลอันเป็นที่รักโดยทำความเข้าใจอย่างลุ่มลึกจนเกิดที่ว่างภายในจิตใจ เหล่านี้อาจเกิดจากการไม่ยึดมั่นถือมั่นจากความบีบคั้นหนักหน่วงจนเกิดการปล่อยวางและมีสภาพของความว่างส่งผลให้เกิดแนวคิดและการตีความของการสร้างสรรค์ผลงานเพื่อขยายพื้นที่ว่างให้เพิ่มขึ้นภายในจิตใจตนเรียนรู้และรับมือกับการตั้งรับในความไม่แน่นอนของชีวิตโดยใช้แก้วสื่อสารกับผู้ชมเพื่อสร้างประสบการณ์ในเรื่องความไม่ยึดติดทางวัตถุและความไม่ยั่งยืนโดยการดำเนินชีวิตบนเส้นทางของความไม่ประมาทเรียนรู้ความทุกข์ที่มีเคียงข้างของการเดินทางให้เกิดความผ่อนคลายปล่อยวางในที่สุด

บทสรุป

ผลงานการสร้างพื้นที่ทางศิลปะที่เกี่ยวข้องกับการตายโดยใช้แก้วเป็นวัสดุเพื่อสื่อสารและการตีความเชิงนามธรรม
ข้อสรุปที่ผู้เขียนพบในการวิเคราะห์ผลงานทั้ง 3 ท่าน สามารถแยกเป็นประเด็นได้ ดังนี้

1. บุคคลและสัตว์ที่เกิดในสังสารวัฏมีการเกิดและการดับซึ่งกล่าวถึงปัจจุสมุปบาทที่มีความเกี่ยวข้องกับการเวียนว่ายตายเกิด
2. ความแตกต่างทางวัฒนธรรมและความเชื่อโดยมีน้ำเป็นสื่อกลางในการสื่อสารเชื่อมโยงหลอมรวมกันได้ด้วย
การสนทนาระลึกถึงการตาย
3. ความไม่จีรังยั่งยืนของสรรพสิ่งและมองเห็นการตายเป็นทุกข์เป็นความจริงหนึ่งในหลักไตรลักษณ์

ศิลปินทั้ง 3 ท่าน มีแนวคิดแสดงผ่านผลงานเพื่อโน้มน้าวจิตใจให้ผู้ชมมองเห็นชีวิตที่มีการเกิดและการตายเป็น
สัจธรรมความจริงที่ต้องยอมรับอย่างเป็นเหตุเป็นผล และเตือนสติตนเองในการดำเนินชีวิตด้วยความไม่ประมาท
ผลงานของศิลปินได้จัดวางในรูปแบบศิลปะเฉพาะที่ ความโดดเด่นด้านวัสดุสามารถแสดงเนื้อหาสาระสะท้อน
ประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการตายได้อย่างลุ่มลึกและเข้าถึงการรับรู้ของผู้ชมผ่านสัมผัสทางกายและใจไปพร้อมกัน
ผู้เขียนเห็นว่าความโปร่งใสและนามธรรมของแก้วสามารถสะท้อนสิ่งที่ปรากฏขึ้นซึ่งหมายถึงนัยของการรับรู้ภายใน
จิตและระลึกถึงปัจจุบัน ขณะที่ศิลปินสื่อให้เห็นถึงความจริงเกี่ยวกับชีวิต ความคาดหวังของผลลัพธ์จากการตีความ
อาจขึ้นอยู่กับประสบการณ์ที่หลากหลายของผู้ชม

ขณะเดียวกันแก้วเป็นเครื่องมือสื่อสารทางความคิดที่แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของวัสดุ สามารถสร้างสรรค์
ผลงานศิลปะบริสุทธิ์ซึ่งสัมฤทธิ์ผลในฐานะการแสดงออกเรื่องการตายได้อย่างชัดเจน และสิ่งสำคัญคือ ทำให้เห็น
ว่าศิลปะจากการใช้แก้วกำลังเติบโตในแนวทางศิลปะร่วมสมัยได้อย่างต่อเนื่อง ผู้เขียนตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับการ
แสดงออกทางด้านวัสดุกับความหมายของแก้วตามหลักปรัชญาพุทธศาสนา สามารถนำไปพัฒนาแนวทางการ
สร้างสรรค์ มุ่งเน้นการแสดงออกถึงแก่นแท้อันบริสุทธิ์ของหลักธรรมคำสอนของพระพุทธองค์ได้อย่างลึกซึ้ง
โดยพื้นฐานการปฏิบัติอันเกิดจากความเพียรและสมาธิในกระบวนการสร้างศิลปะจากแก้วนั่นเอง

References

- Banruchi, B. (2018). Patiṇhot samupabāt : khantōn kān rūṇchāēng khwām ṇhing khōng Phraphutthaṇchao læ kān prap chai phūa kē panhā sangkhom [Paticcasamuppada: A Stepping on the Complete Realization of the Buddha and Its Implementation for Solving Social Problems]. *Journal of MCU Palisueksabuddhaghosa Review*, 4(1), 89-104.
- Fujimoto, H. (2014). *Aquarium of life and death* [Picture]. <https://www.mikaaoki.jp/works/miseimeitxt.html>.
- Highlike. (2013). *Mika Aoki*. [Picture]. <https://highlike.org/site/mika-aoki/>.
- Nakagawa, T. (2018). *Rūan Yīpun [The Japanese house]*. Bangkok: Taweewat Printing.
- Nyanasamvara, Somdet Charoen Suvaddhano. (2015). *Sammā thitthi [Samma Ditthi]*. Bangkok: La on Production.
- P.A. Payutto. (1999). *Phuttham Phratrai Pidok. [Buddhadhamma Phra Trai Pidok]*. Bangkok: Mahachulalongkornrajavidyalaya University.
- Paramanujittajinorasa Prince. (1996). *Pathommasomphōt Kathā [Pathomsomphot]*. Bangkok: Fine Arts Department.
- Perov, K., (2019). *Nantes Triptych* [Picture]. Art Blart. <https://artblart.com/tag/bill-viola-nantes-triptych/>.
- Ritterman, H. (2021). *Prelude* [Picture]. In My Mother's House, Nocturne. <https://hedyritterman.com/in-my-mothers-house>.
- Santasombat, Y. (2013). *Manut Kap Watthanatham [Human and Culture]*. Bangkok: Samnak Phim Mahawithayalai Thammasat.
- Suphatto, P. (2004). *Nēōkhīt Rūrang Nam Nai Phut Sātsanaṭhērawaṭ. [The Concept of Water in Theravada Buddhism]* [Thesis]. Nakhon Pathom: Mahamakut Buddhist University, <http://opac.mbu.ac.th/Record/18117>.

Wilson, M. (1991). *Marc Quinn, Self* [Picture]. <https://smarthistory.org/marc-quinn-self>.

Yorkstmarys. (2008). *Instalation: The Momory of place* [Picture]. <https://www.yorkstmarys.org.uk/exhibition/2007-2008-installation-the-memory-of-place/>.

Zerwick, C. (1980). *A short History of Glass*. Corning, N.Y.: Corning Museum of Glass.

การออกแบบภาพวาดภูมิทัศน์จีนใหม่ในการตกแต่งเซรามิก กรณีศึกษาเกี่ยวกับแม่น้ำและภูเขาแบบพันไมล์

received 10 NOV 2022 revised 27 FEB 2023 accepted 14 MAR 2023

Zhuo Anjing

สาขาศิลปะการออกแบบ (นานาชาติ)
คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

วีรวัฒน์ สิริเวสมาศ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ (นานาชาติ)
คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทคัดย่อ

จุดประสงค์หลักของบทความนี้คือการสร้างแนวคิดใหม่ในการออกแบบเซรามิกสมัยใหม่ผ่านรูปแบบของภาพวาดภูมิทัศน์ของจีน ภาพวาดภูมิทัศน์จีนเป็นส่วนสำคัญของวัฒนธรรมจีนและระบบภาษา การวาดภาพทิวทัศน์ธรรมชาติยังคงเป็นการสร้างสรรค์หลักของบรรดาศิลปิน โดยมีรูปแบบการแสดงออกที่หลากหลาย บทความนี้สำรวจรูปแบบภูมิทัศน์ในภาพวาด วิเคราะห์การผสมผสานระหว่างศิลปะและรูปแบบภูมิทัศน์ในการสร้างสรรค์เซรามิก ผสมผสานวัฒนธรรมดั้งเดิมเข้ากับสุนทรียศาสตร์สมัยใหม่ เพื่อพยายามหาวิธีใหม่ในการแสดงออกทางศิลปะ

เนื่องจากความหลากหลายของการใช้ภูมิทัศน์ในภาพวาดจีนโบราณนั้นซับซ้อนเกินไป วิทยานิพนธ์นี้จึงยกตัวอย่าง *A Thousand Miles of Rivers and Mountains* ของ Wang Ximeng ที่วิเคราะห์ลักษณะทางศิลปะจากองค์ประกอบสำคัญสามประการ: รูปร่าง องค์ประกอบ และสีที่แสดงออกในภาษาสร้างสรรค์ที่ทันสมัยในการออกแบบงานเซรามิกร่วมสมัยให้สอดคล้องกับลักษณะจีนดั้งเดิม

คำสำคัญ: จิตรกรรมจีน, ลักษณะภูมิทัศน์, เครื่องปั้นดินเผาร่วมสมัย, ศิลปะการตกแต่ง

Redesign of Chinese Landscape Painting in Ceramic Decoration: Case Study on A Thousand Miles of Rivers and Mountains

Zhuo Anjing

Ph.D. Candidate, Doctor of Philosophy
Program in Design Arts,
(International Program)
Faculty of Decorative Arts,
Silpakorn University

Veerawat Sirivesmas

Assistant Professor,
(International Program)
Faculty of Decorative Arts,
Silpakorn University

Abstract

The primary purpose of this paper is to construct a new idea of modern ceramic design through the forms in Chinese landscape painting. Chinese landscape painting is an essential part of Chinese culture, and its unique painting language system and artistic charm make it a typical representative of Oriental art. Among them, the natural landscape form has been one of the enduring creative themes of artists, with various forms of artistic expression. The article discusses the landscape forms in painting, analyzes the combination of landscape forms in artworks and ceramic creation, blends traditional culture with modern aesthetics, and tries to find a new way of artistic expression.

Since the variety of landscape applications in traditional Chinese painting is too complicated, this thesis takes Wang Ximeng's A Thousand Miles of Rivers and Mountains as an example, analyzes its artistic characteristics from three significant elements: shape, composition and color, and expresses them in a modern creative language to design a contemporary ceramic work in line with traditional Chinese characteristics.

Keywords: Chinese painting, Landscape form, Contemporary ceramics, Decorative art

Introduction

In today's rapidly developing society, people focus more on modern popular culture and gradually away from traditional art. As an essential part of artistic creation, traditional Chinese painting gradually faded from people's vision. Only by looking for the hidden behind Chinese symbols and a deep understanding of Chinese elements can we find a new direction and entry point for the development of modern ceramics. As long as we have the opportunity to enter the tradition and understand it, we will deeply know its internal spiritual culture. By innovating a specific element of Chinese traditional culture and the combination with modern ceramic language, researchers create ceramic works with cultural connotations and characteristics of the times.

The researchers obtained inspiration from the landscape forms in the traditional Chinese painting A Thousand Miles of Rivers and Mountains and redesigned them with ceramic artworks. Chinese painting has a long history and a unique oriental artistic style. It emphasizes "writing the spirit with shape," stresses "vivid charm", moreover, it embodies the Chinese Nation's aesthetic taste in content and creation consciousness. With the techniques of modern ceramic design, the expression of new forms is given so that people can once again understand the artistic beauty of traditional culture. The researchers try to integrate modern ceramics with a variety of traditional Chinese cultures so that these traditional elements can help designers create artworks with Chinese characteristics and more artistic possibilities.

Research Timeline Processes

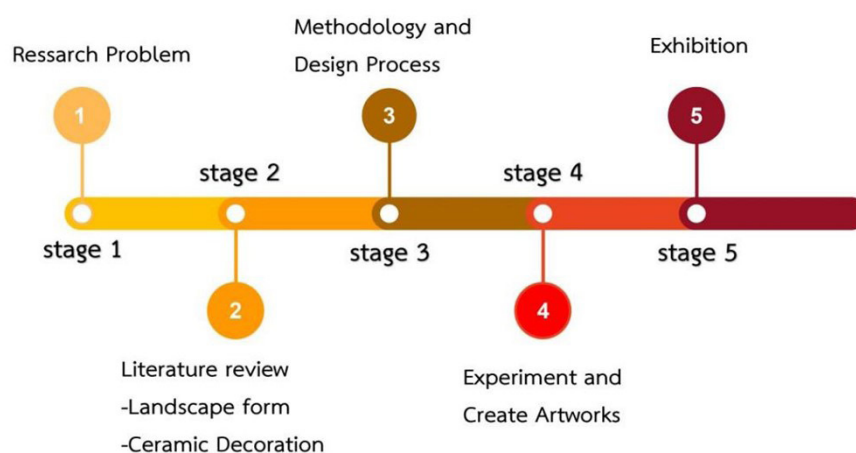


Figure 1 Research timeline processes

Note: From © Zhuo Anjing 11/02/2022

Research Problem

(1) In the collection of landscape forms, there is much literature on Chinese landscape painting techniques, but there needs to be more practical research on landscape forms in ceramic decorative arts.

(2) In modern ceramic design, the decoration of landscape forms is primarily flat, not three-dimensional. It is an extension of Chinese landscape painting, needing more redesign of traditional Chinese elements, which cannot meet the public's aesthetic needs.

(3) In the current literature, there needs to be more exploration of the sustainability of landscape forms by using new materials and technologies to redesign them.

Research objective

Regarding the redesign of modern ceramics with traditional Chinese landscape paintings, taking A Thousand Miles of Rivers and Mountains as an example, there are mainly the following three research objectives:

(1) To investigate the artistic characteristics of Chinese painting and explore its potential in modern ceramic decoration design

(2) To explore a new form of presentation of Chinese painting, changing the traditional flat representation of painting, combined with ceramics, can be more widely used in modern space.

(3) Based on the shape and color of traditional Chinese elements, ceramic art is used to give it a new life and create works with national characteristics, combining tradition with modern artistic aesthetics.

Landscape forms in traditional Chinese culture

1. Landscape form in painting

Chinese painting has a long and gradual historical period. It is difficult to determine its origin. It is generally believed that painting originated from murals and painted pottery in the primitive period. When landscape forms were used as painting decoration, they mostly appeared in the

background of traditional figure painting and then gradually developed into an independent art category — landscape painting. It is one of the primary forms of traditional Chinese painting. A painting that expresses the beauty of mountains and rivers and seeks spiritual sustenance. It can best reflect the Chinese culture and artistic spirit in the history of the development of Chinese landscape painting first sprouted in the Wei, Jin, Southern and Northern Dynasties. The image of mountain and water appeared, represented by Gu Kaizhi's *The Painting of Luoshen Fu* (Figure 2). Among them, “the water cannot be wide, the people are bigger than the mountain” is the main feature of landscape painting in this period discussed by Zhang Yanyuan of the Tang Dynasty, as well as the spatial and proportional relationship of landscape morphology. (Shou, 2017)



Figure 2 Gu Kaizhi's *Luo Shen Fu*

Note: From Sohu, 2018

During this period, Buddhist thought flourished and developed, as well as the integration of foreign things such as the Western Regions. The subject matter content became more prosperous, and people's concerns gradually shifted to themes such as landscapes, flowers, birds, animals, and people. After the Sui and Tang Dynasties, due to the economic, policy, and cultural exchanges, people's minds were liberated unprecedentedly. Landscape painting began to develop rapidly in an all-around way. Many famous landscape painters and related literary ideas emerged, forming two significant schools of blue-green landscape and ink landscape (Wu, 1985). The blue-green landscape is bright and thick in color, and painting is the main form. The representative work is the *Ming Emperor Xing Shu Tu* by Li Zhaodao of the Tang Dynasty as shown in Figure 3; The black and white landscape world drawn by the ink and wash landscape is mainly freehand brushwork, with the representative figures Huang Gongwang, Fan Kuan, Jing Hao, Ma Yuan. These outstanding artists have left a brilliant mark on Chinese landscape painting art.

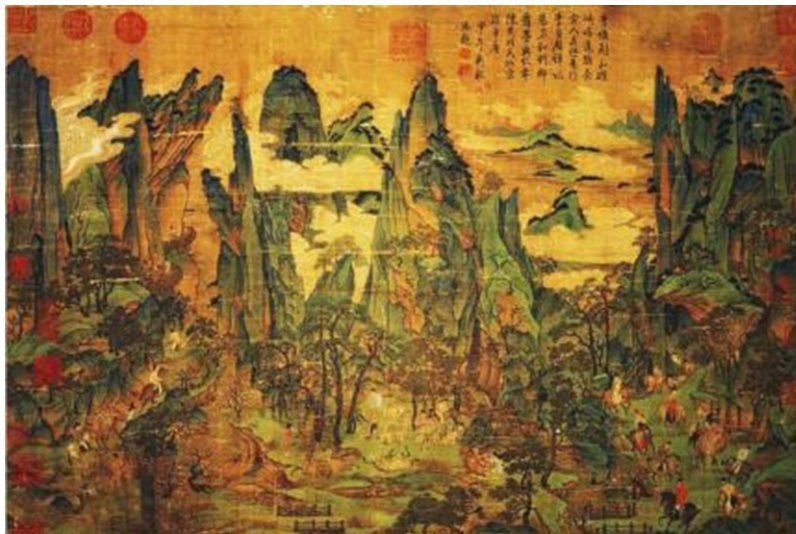


Figure 3 Ming Emperor Xing Shu Tu

Note: From Tencent, 2020



Figure 4 Fuchun Mountain Residence

Note: From Taipei's National Palace Museum, 2020

2. Landscape form in ceramic decoration

Landscape forms are also widely used in ceramics as decorative patterns. As an essential part of the Chinese cultural context, ceramics, like landscape paintings, have a decisive influence on the world art stage. The history of ceramics extends back for thousands of years. At the time of the birth of landscape painting, it was influenced by the painting art of ceramics (Ye, 2006). People have been trying to depict landscapes on ceramics in different historical periods.

In the neolithic period excavated in the Majiayao swirl pattern pottery jar (Figure 5), there is more mature water decoration, an expression of human beings and water closely related to the pattern. The craftsman painted on the surface of the pottery smooth and natural lines. This line is the people living at the time of the Yellow River's turbulent raging pattern of the portrayal as if the rhythm of the flow is very dynamic and tense. The development of white porcelain has special significance to ceramic painting. The white and warm ceramic surface is like rice paper, which provides a perfect carrier for painting on porcelain, while landscape painting matured in the same period, providing a creative edge for ceramic. The exact period of landscape painting also gradually matured for creating a ceramic painting to provide convenience. In the same period, landscape painting also gradually matured, providing a convenient way to create ceramic paintings. Painting techniques such as overglaze and underglaze painting were introduced, making the relationship between landscape elements and ceramics increasingly close. (Tian, 1985)



Figure 5 Neolithic period Majiayao swirl pottery jar

Note: From Tencent, 2020

After the Yuan Dynasty, the process of blue and white painting gradually matured, and ceramics were decorated with many blue and white. The surface of the porcelain was white and pure, and the blue color and white color was stable and easy to fire without losing color. The blue and white painting was mainly like traditional Chinese painting in terms of brush and ink, materials, colors, and techniques, especially the influence of Chinese ink painting were deep and wide, and the decorative themes showed a trend of diversification to meet the aesthetic needs of the public. (Hu & Zheng, 2009)



Figure 6 Doucai Sea House Plate

Note: From Christie's, 2021

After the Ming Dynasty, ceramic decoration in the landscape formed from the background of figure painting separated, forming an independent pattern style, separate decoration depicting landscape scenes applied to the surface of different objects, performance techniques appear underglaze painting and glaze painting process, greatly enriched the decorative picture, for the Qing Dynasty complex ceramic craft laid the foundation. During the Qing dynasty, the art level bent on imitating the retro, the pursuit of the cultural spirit of the previous generation, the literati painting in the composition, mood, and techniques are expressed in the ceramic landscape decoration. During this period, the ceramic decoration method also appeared in enamel, pastel, and ink color. By this time, the technique of painting and decorating ceramics with landscapes as the subject matter gradually matured, and the art of ceramics and painting became closer and flourished rapidly and has been influential to this day (Jia, 2014). As shown in Figure 7, a work by renowned contemporary potter Ning Gang, the author uses various decorative techniques to create a work that conforms to modern aesthetics.



Figure 7 Midsummer

Note: From Sina Collection, 2017

Methodology and process

This chapter mainly describes the research methods and creative process to discover the design essence of the landscape form in the traditional Chinese elements and promote the appreciation of traditional culture. Researchers obtain large amounts of data from the literature, case studies, and field investigations and then interview experts in the field. The interviews will provide valid information in the field and help screen redundant and invalid information collected, plus details. It shows the researcher's creative thinking and process, which can provide readers with more valuable references.

The researcher divides this chapter into the following four parts. As shown in Figure 8.

Part 01: Data collection

Part 02: Case study

Part 03: Experiment

Part 04: Design and development

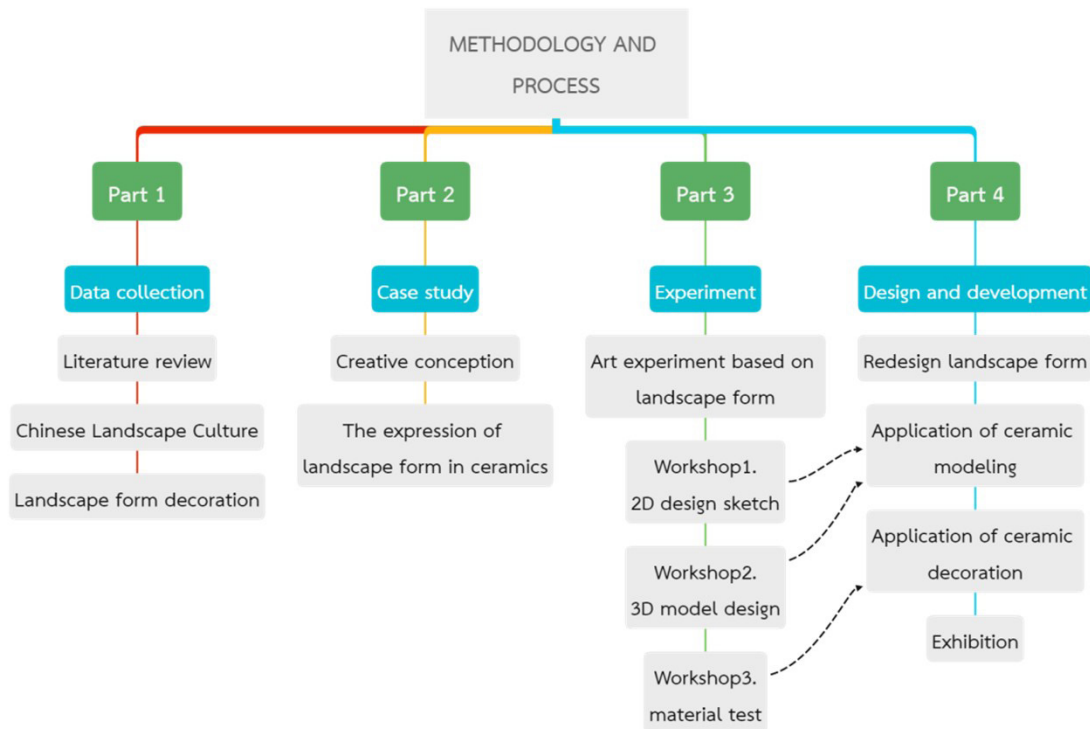


Figure 8 Methodology and process

Note: From © Zhuo Anjing 14/03/2022

1. Data Collection

Using the library and field investigation, we collected many relevant documents. We summarized them to understand the concept of landscape form in traditional Chinese elements, its origin, development, humanistic significance, and spiritual connotation. At the same time, it deepens the study of modern ceramic art and related techniques of traditional ceramic production, analyzes its process characteristics, material use, and expression techniques, and summarizes the knowledge related to this topic as a reference and theoretical basis.

China is a country with a long history and a vast territory. The geographical environment differs from east to west, north to south, among which mountains and rivers stand. People here get along with mountains and waters day and night, forming a unique way of thinking and spiritual outlook. Religion, philosophy, and aesthetics are most closely related. In Chinese Landscape Culture, Li Wenchu (Li, 1996) summed up the Chinese people's religious, philosophical, and aesthetic concepts of landscape. It provides a theoretical basis for thinking about the culture behind the landscape.

The Analects of Confucius Yongye chapter: “The wise man rejoices in water, the benevolent man rejoices in the mountains; the wise man moves, the benevolent man is quiet; the wise man is happy, the benevolent man lives long.” Li Ao’s (Li, 2008) book explains this passage as the people’s noble character is transformed into mountains and water, and water represents the wise man, just like it is as relaxed and easy as running water; the mountain represents the benevolent, and it is as noble and peaceful as the mountain.

In the eighth chapter, *Lao Tzu* writes: “The highest good is like water. Water benefits all things without fighting and treats what everyone hates, so it is almost the Tao.” He believes that the virtue of water is close to the Tao and regards water as the highest quality of human beings. Zhu Xi mentioned that “all things in the world, the self is one” he regards landscapes as the spiritual home of human beings and links the natural landscapes and all things with the value of human life (Li, 2008).

In the paper *landscape Spirit of Ceramic Art*, Xiong Zuchao (Xiong, 2013) proposed that the landscape spirit embodies the spiritual connotation of traditional Chinese culture, and its core is “based on nature”. The core value of contemporary ceramic art is based on the collision of Chinese traditional inner spirit and contemporary trends of thought. In this article, the author discusses the connotation of the spirit of landscape in traditional landscape painting and studies its influence on the creation of modern Chinese ceramic art.

Ceramic Craft and Art (Peterson & Peterson, 2009) include all aspects of ceramic art, collecting works and making processes from various countries’ outstanding artists, which also involves using many new materials to provide a different way of thinking when creating ceramic artworks.

In the article *Talking about Ceramic Comprehensive Decoration*, the author (Yang & Zhang, 2011) briefly discusses the concept of ceramic decoration, its constituent, aesthetic characteristics, and expression forms. It describes the critical influence of different materials on the effect of ceramic decoration. It points out the four most used materials for decoration: clay materials, glaze materials, decorative materials, and special materials.

In the article *The Manifestation of Contemporary Ceramic Comprehensive Decoration*, Xu Lan (Xu, 2020) points out that contemporary ceramic decoration is an integrator of various ceramic art forms. The article summarizes how integrated ceramic decoration study on traditional Chinese painting combines the expressive techniques of Western design and continues to draw fresh blood to create contemporary ceramic decoration works.

The data collection shows how to integrate landscape culture into modern ceramic art and complete artistic works with distinctive national characteristics based on the traditional culture with a significant reference value.

2. Application of landscape form in ceramic works

The widespread use of landscape forms makes ceramic art expression more and more affluent and diversified. Because of the extensive use of various decorative techniques in ceramics, ceramic art's presentation and aesthetic experience are constantly changing.

Researchers collect domestic and foreign ceramic works on landscape forms, analyze the creative ideas of different artists, ceramic molding techniques and the use of comprehensive materials. Summarizing the innovation points and the artist's design concept in the excellent works cases provides essential ideas and methods for creating modern ceramic decorative art.

2.1 Case study 1

The process of Bai Ming's Landscape and Time series of works (Figure 12) is to abstract the landscape form. It is not as straightforward as other artists express in the landscape form but uses conceptual Language, deformed decoration, and abstract shapes for artistic creation. However, this abstract creation still retains the inner core of landscape form. In the series of works Landscape and Time, the author has profound thoughts on the imprints left by the short life of human beings in the long river of history. He skillfully expresses the movement of life and the passage of time through the form of a landscape in his language.



Figure 9 Landscape and Time

Note: From ART.CHINA.CN, 2014

2.2 Case study 2

In the book *Ceramic Sculpture* (Zhang et al., 2005), the ceramic sculpture is positioned as a three-dimensional artistic image that uses pottery or porcelain as material to create a visible and tactile entity. It reflects social life and a humanistic spirit and has independent aesthetic characteristics, and aesthetics — an ideal art form. Ceramic sculpture has always been accompanied by history and civilization. It carries the spiritual connotation of human beings. It expresses the creator's thoughts and feelings. The comprehensive decoration that combines ceramic sculpture and color painting is also subordinate to the ceramic decoration technique. However, the most important thing when decorating the sculpture is to consider the balance between the shape and the decoration (Lv, 2001).

As shown in Figure 10, the Blue-Gold-Symbol series is ceramic work with the landscape as the theme. The author uses comprehensive decoration combining ceramic sculpture and color painting. It is ingeniously handled in form, combining modern pottery techniques with traditional decoration. The expression effect of the work is novel and has a unique visual experience.



Figure 10 Blue-Gold-Symbol series

Note: From Jingdezhen Ceramic University, 2019

2.3 Case study 3

In Wang Shengli's landscape ceramic series as shown in Figure 11, the two-dimensional landscape painting creation is transformed into a three-dimensional ceramic sculpture, and the two-dimensional landscape painting is derived into other forms and finally assembled into a three-dimensional sculpture. The author brings the artistic conception of landscape painting

into the creation of ceramic art. After firing the soil at a high temperature, decorate the work surface with color painting. The landscapes painting's natural form, such as waterfalls, rocks, and cliffs, is expressed in the form of comprehensive ceramic decoration. The wander between freehand brushwork and realism conveys this unique emotional charm in nature to the audience and leaves people with a good impression of the beauty of landscapes.



Figure 11 (Left) Holy Land Dawn in Landscape ceramic series

Figure 12 (Right) Listen to the spring Landscape ceramic series

Note: From Changchun International Ceramics Gallery, 2021

Results

By analyzing the creation of domestic and foreign ceramic practices with the theme of landscape forms, the researcher has gained an understanding of the creative techniques of these artists' ceramic works. Landscape forms are expressed in modern ceramics in various forms, such as sculpture, overglaze and underglaze painting, color glaze, slab-building and other widely used techniques. These practical materials give a clear understanding of studying the development trend of modern ceramic creation.

Modern ceramic art requires observation and understanding of many artists' works, absorbing advanced aesthetic concepts and constantly improving techniques, so it can provide a sufficient practical basis for creating ceramic works and promote the successful development of ceramic culture.

1. Experiment

1.1 Design Concept

The researcher is employing Wang Ximeng's A Thousand Miles of Rivers and Mountains from the Northern Song Dynasty in China as the central perspective unfolds about redesigning Chinese landscape painting in ceramic decoration. The scroll's total sizes are 51.5 cm wide and 191.5 cm high. The image depicts the size of the rivers and the layered, rolling mountains. The article A Study of Wang Ximeng's A Thousand Miles of Rivers and Mountains (Zhu & Cao, 2022) describes that this painting marks a turning point in the blue-green landscape and gathers the best paintings created since the Northern Song Dynasty, which has profoundly influenced from traditional Chinese art.

The mineral and plant pigments used in the A Thousand Miles of Rivers and Mountains painting have been unfading for thousands of years, and the colors are bright. Modern people can still clearly observe the progression of different colors in the shape of the landscape, skillfully using the changes of light and dark colors. Chen Junchan's (Chen, 2020) article applies the colors in painting to clothing design, and the relationship between color elements in the overall picture is simplified. The picture has a strong visual impact, contrasting cold and warm, false and natural, pure and bright.



Figure 13 A Thousand Miles of Rivers and Mountains

Note: From The Palace Museum, 2017

About the Redesign of Chinese Landscape Painting, this chapter will focus on the analysis of the visual elements in the painting, which consists of two aspects. In the aspect of form, according to the different landscape forms in the painting, it will be redesigned into a three-dimensional shape to change the plane expression. In the aspect of color, it is the division of the transition position of colors in the painting into different shapes.

It is no longer the uniform transition of colors as in the painting, but the images of landscapes in the painting are reconstructed into pieces of different shapes (as shown in Figure 14). Each piece of shape has only one color, which is the most representative color in the blue-green painting.

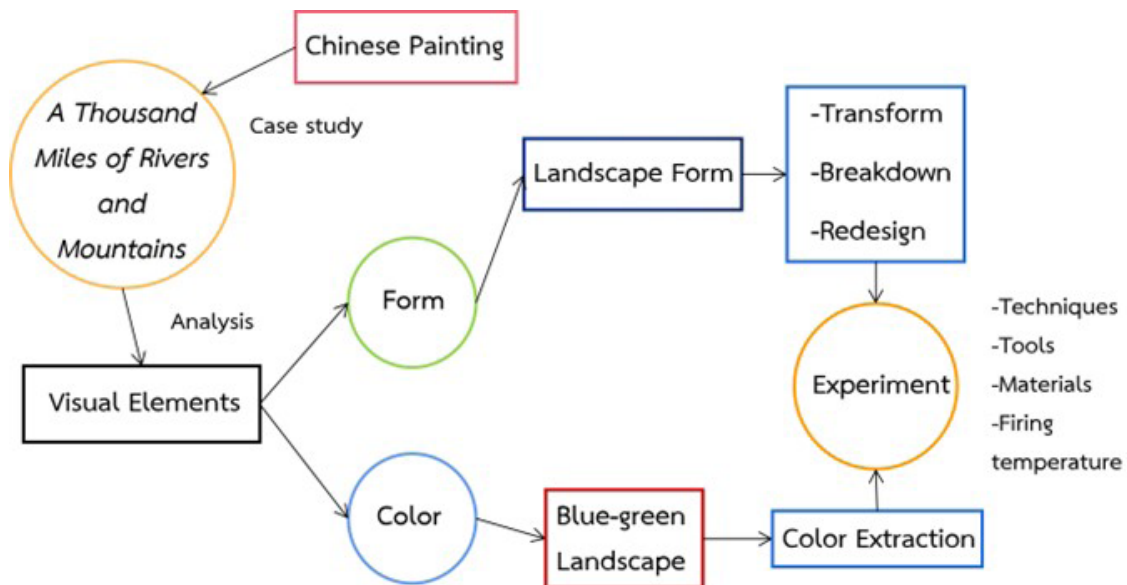


Figure 14 Design Concept Flow Chart

Note: From © Zhuo Anjing 11/04/2022

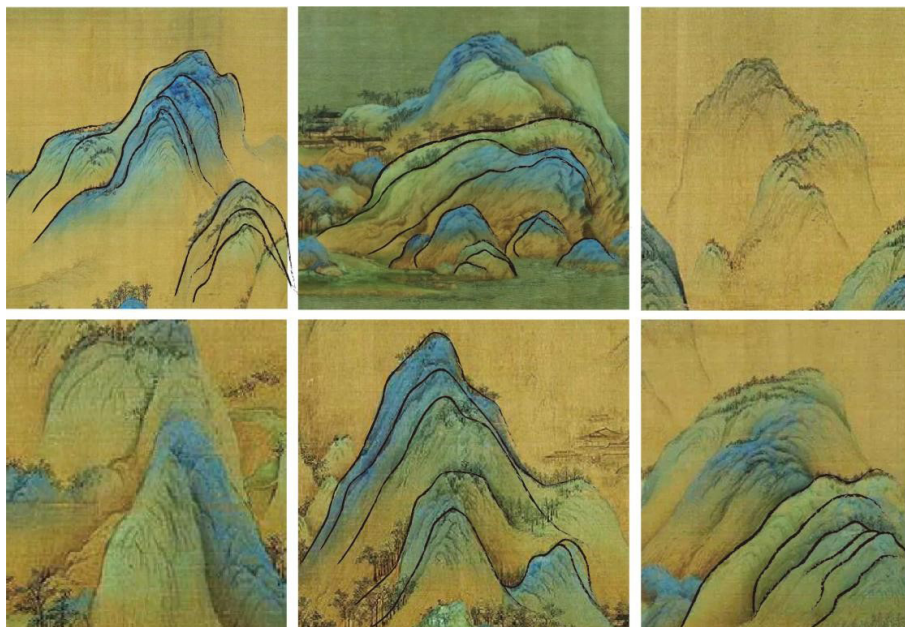


Figure 15 Different landscape form from A Thousand Miles of Rivers and Mountains

Note: From © Zhuo Anjing 13/04/2022

The design sketch is according to the mountain form, as shown in Figure 15, to redesign the mountain's formation and clouds. Draw the shapes of mountains and clouds with simple lines, transform the process of mountain form from painting to abstract form and grasp its core without complexity. Different shapes are put together to form different mountains. The graphic painting expresses itself in a three-dimensional way to broaden the dimension of the work. The researchers try to express the beauty of traditional Chinese landscape by means of modern ceramic decoration and complete the redesign of Chinese landscape painting.

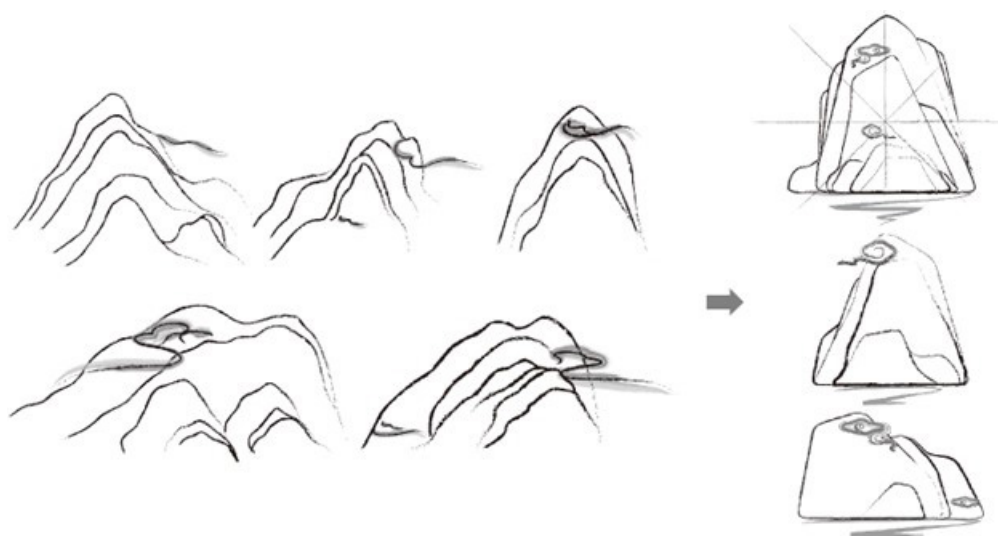


Figure 16 Design sketch process

Note: From © Zhuo Anjing 20/04/2022

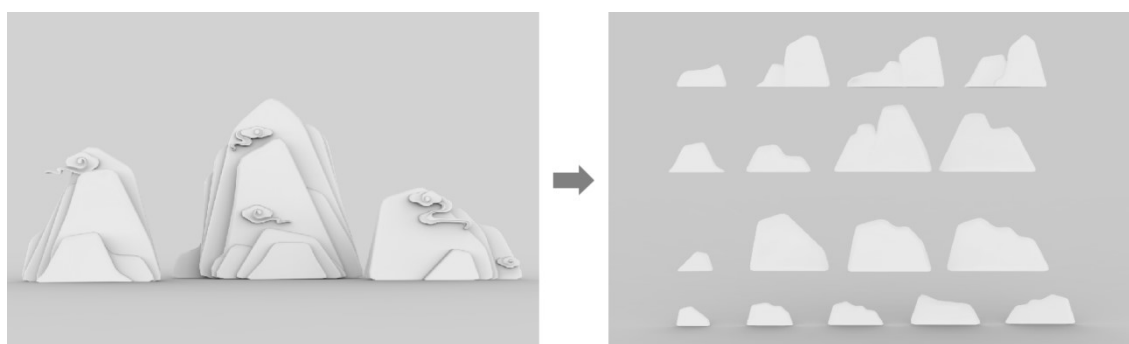


Figure 17 Landscape breakdown form process

Note: From © Zhuo Anjing 30/04/2022

1.2 Color experiment

The researchers conducted creative experiments based on the colors in A Thousand Miles of Rivers and Mountains. They analyzed the colors into three categories — yellow, blue, and green, the most representative colors in green landscape painting. The different depths of the three colors in the picture are extracted in turn, and the color that accounts for the most significant proportion in the picture is selected as the primary color matching. As can be seen from Figure 16, yellow (R153, G134, B68), blue (R86, G133, B153), and green (R143, G180, B142) are the most critical colors in the picture (RGB means color mode), which can be used as the decoration of the main object.

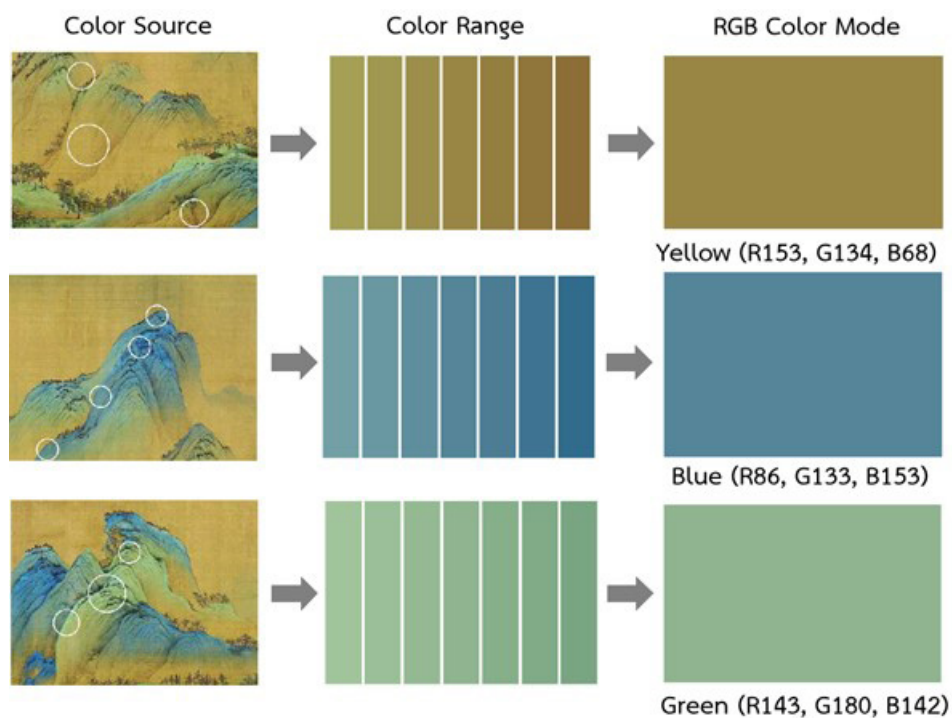


Figure 18 Extract color from the painting

Note: From © Zhuo Anjing 20/04/2022

The layout of decorative colors is similar to that in the picture scroll. Arrange different colors disorderly to highlight the create a visual jump in the differences while paying attention to the mutual echoes between colors, so that they do not exist in isolation and make the viewer bright. The clouds in the painting are difficult to see. The abstract shape of the mountain is contrasted with the concrete image of the cloud, highlighting the visual impression. Two to three clouds are decorated on the mountains and waters, forming a continuous mountain scene.

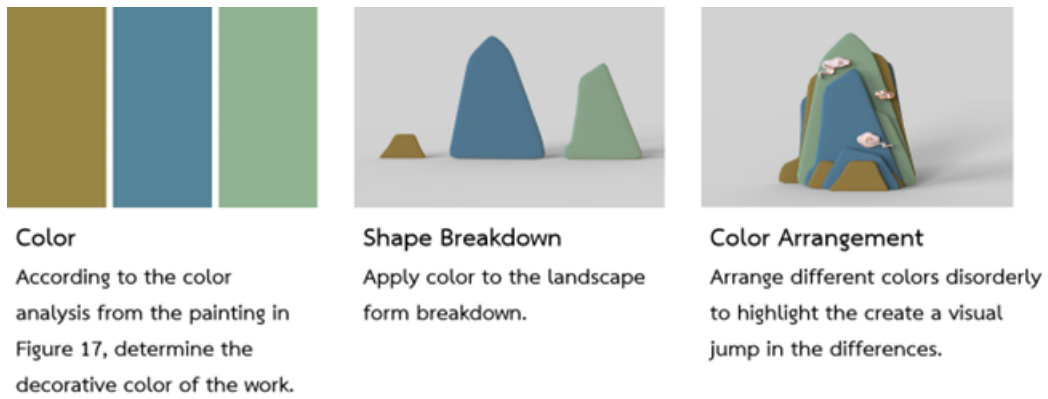


Figure 19 Decorative color design process

Note: From © Zhuo Anjing 20/05/2022

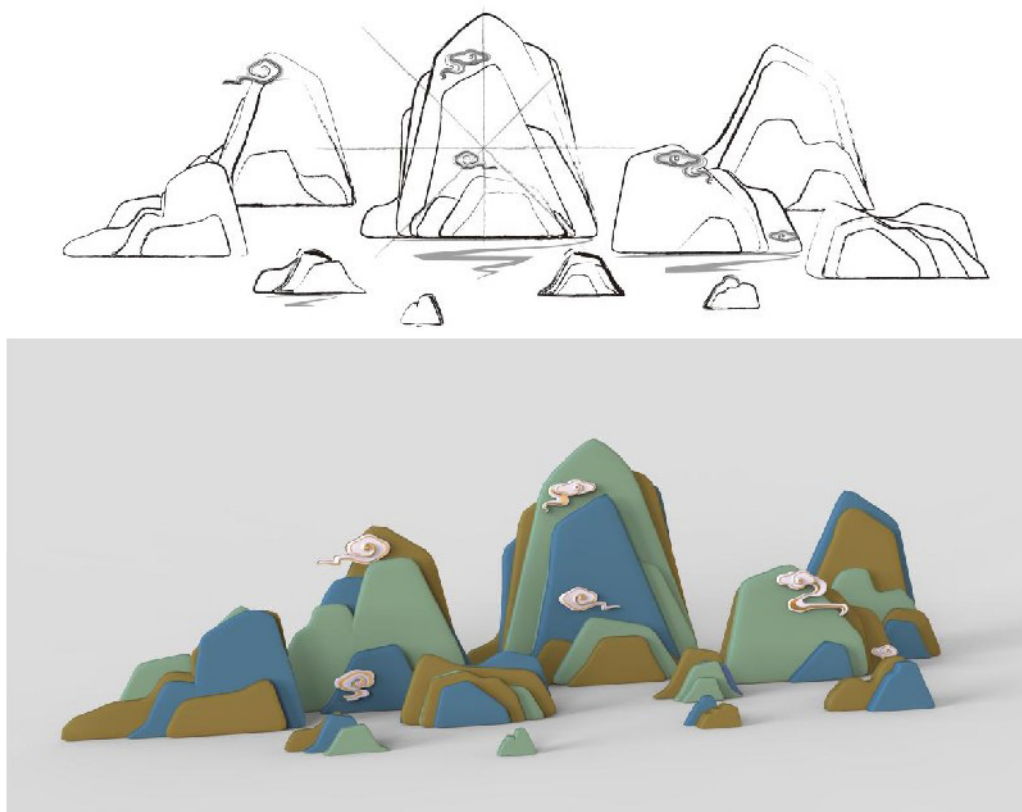
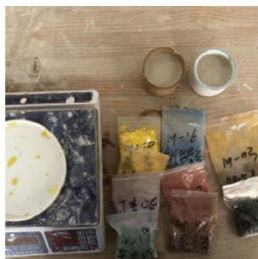


Figure 20 Artwork design drawing

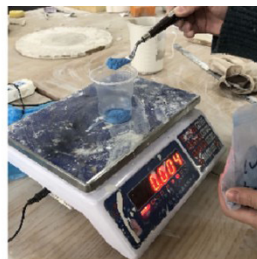
Note: From © Zhuo Anjing 23/05/2022

After determining the color, how to make the color is the main problem. The researcher chose to use high-temperature colorant and high temperature white clay and used mud clay color-stain modulation because it used to color the whole body of the object without affecting the firing effect. If using the glaze for coloring, it cannot apply on the contact surface between the object and the kiln refractory kiln-shelf. Otherwise, the glaze will adhere to the refractory kiln-shelf when firing at high-temperature. However, there is no color on the back of the object, which will affect the overall visual effect, so glaze decoration is not selected, choose colorant decoration.



step1:

For the experimental part of clay slip color mixing, select and purchase appropriate high-temperature colorants, as shown in Figure 21.



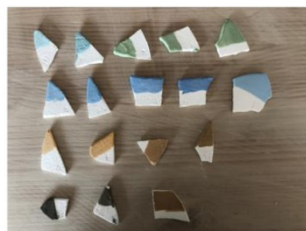
step2:

Take several cups of 100g pure white clay slip.



step3:

Different colorants were added to the clay slip in proportion and mixed evenly.



step4:

Apply clay slip to the test piece and record each color's number and formula ratio. Next, fire the test pieces at 1250 °C. Select the most suitable color, and mix a large amount of clay slip according to its proportion.

Figure 21 The picture shows the colorants mud production process

Note: From © Zhuo Anjing 10/06/2022

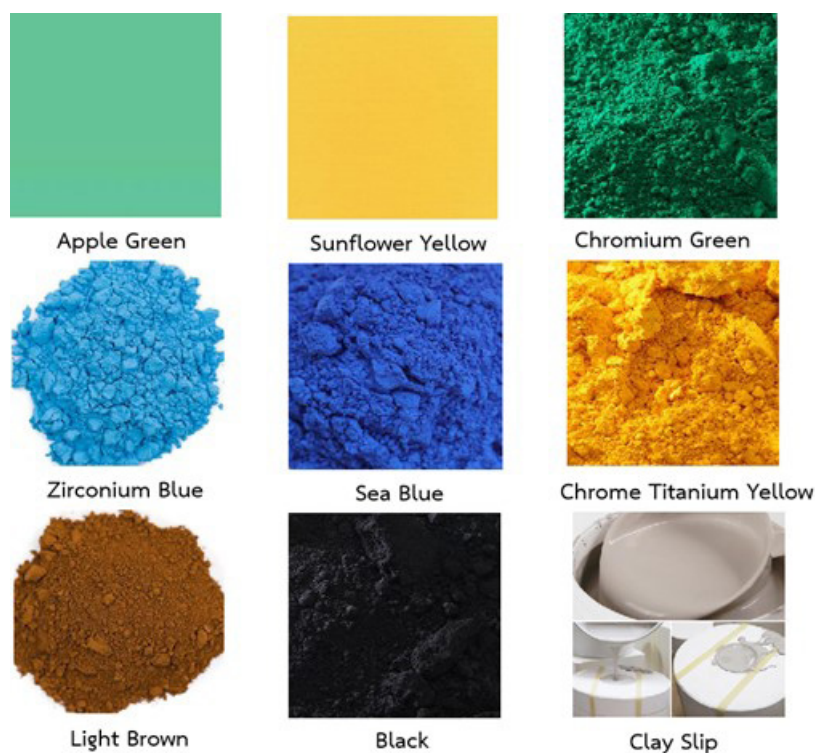


Figure 22 colorants Selection

Note: From © Zhuo Anjing 30/05/2022

Table 1 The data shows the colorants of clay slip ratio

	Colorant Name	Wet slip	Dry weight color stains
1	Apple Green	100g	5%
2	Apple Green	100g	10%
3	Apple green + Sunflower Yellow	100g	10% + 2%
4	Apple green + Sunflower Yellow + Chromium Green	100g	10% + 2% + 2%
5	Zirconium Blue	100g	5%
6	Zirconium Blue	100g	10%
7	Zirconium Blue + Sea Blue	100g	10% + 2%
8	Zirconium Blue + Sea Blue	100g	10% + 4%
9	Chrome Titanium Yellow	100g	5%

Note: From © Zhuo Anjing 30/05/2022

Table 1 The data shows the colorants of clay slip ratio (continue)

	Colorant Name	Wet slip	Dry weight color stains
10	Chrome Titanium Yellow	100g	10%
11	Chrome Titanium Yellow + Light Brown	100g	10% + 3%
12	Chrome Titanium Yellow + Light Brown + Black	100g	10% + 3% + 1%
13	Chrome Titanium Yellow + Light Brown	100g	5% + 5%
14	Chrome Titanium Yellow + Light Brown + Black	100g	5% + 5% + 1%

Note: From © Zhuo Anjing 30/05/2022

Extracting the color matching of this set of works from the primary colors of A Thousand Miles of Rivers and Mountains and how to accurately express the colors with ceramic decoration techniques is a problem researchers face in the production process. After consulting the supervisor and relevant personnel, it decided to choose the mud for decoration. Finally, test piece 4 (Apple Green 10% + Sunflower Yellow 2% + Chromium Green 2%), test piece 5 (Zirconium Blue 5%), and test piece 13 (Chrome Titanium Yellow 5% + Light Brown 5%) as the final decorative color of the work, and a large batch of colored slip were made and fired according to a specific proportion.

1.3 Work size

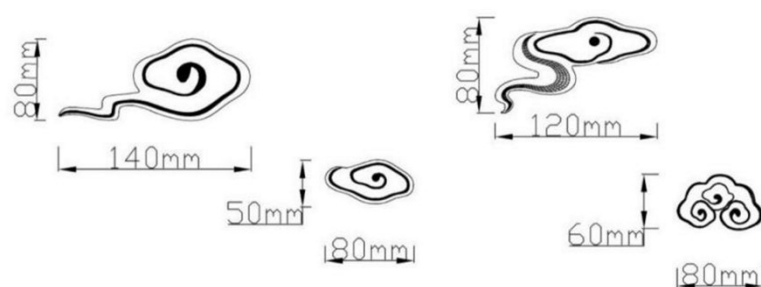


Figure 23 Use CAD to show the cloud front view size

Note: From © Zhuo Anjing 13/05/2022

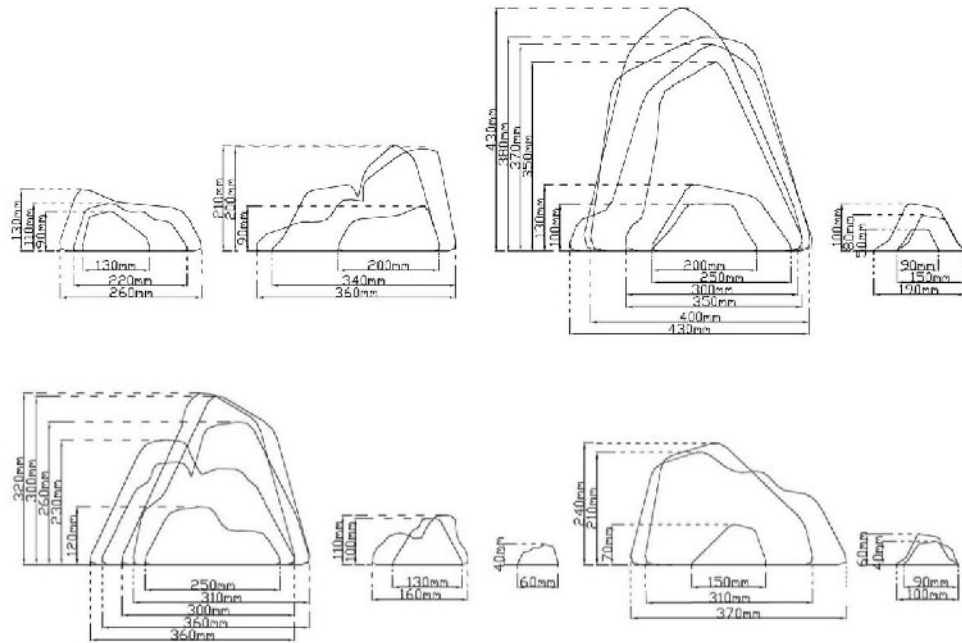


Figure 24 Using CAD to show the landscape front view size

Note: From © Zhuo Anjing 10/06/2022

1.4 Process

1.4.1 Shape making

Sketch with 3Dmax program, as the shape of the work is a collage of many clays, so the large number of clay pieces should be prepared. The operation process uses the machine to press the clay to produce a flat clay piece. The shape and size of the clay are cut according to the size drawing. The cut shape needs to be trimmed in detail, and when the clay is moderately dry or wet, the body is carved with a tool.

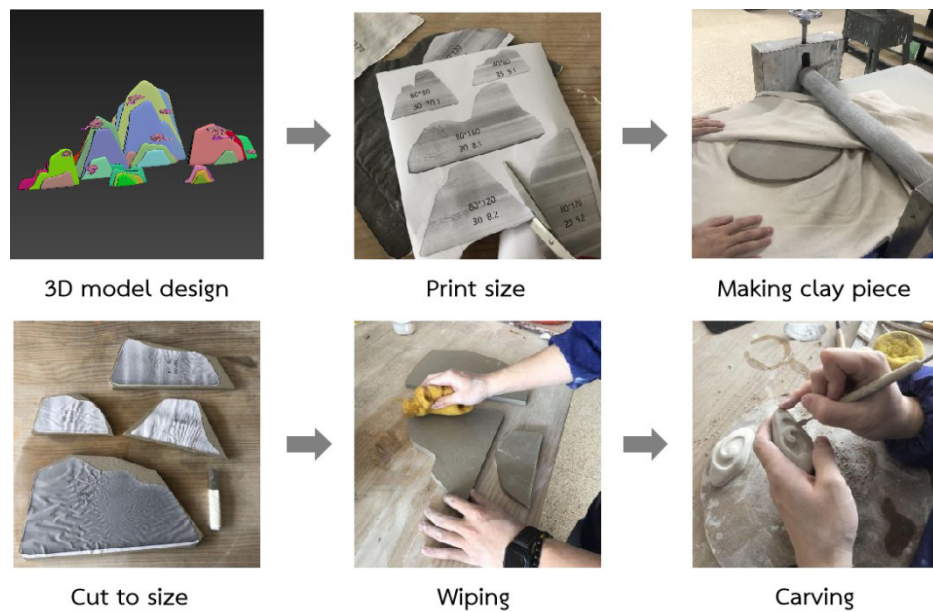


Figure 25 The process of making shapes

Note: From © Zhuo Anjing 15/06/2022

After the clay is completely dry, it is put into the kiln for biscuit firing, and the temperature is set to 700 °C. After taking it out, the object is polished and wiped with water to make the surface of the body smooth. Then according to the color of the design drawing, the clay pieces are classified to facilitate uniform coloring.



Figure 26 Biscuit firing and polishing process

Note: From © Zhuo Anjing 20/06/2022

The prepared mud is evenly sprayed on the clay surface with a glazing machine. After the coloring is completed, the clay is put in the kiln. The kiln is set to two-stage heating. The first stage firing time is 4 hours, the temperature curve is 0°C - 800°C, the second stage firing time is 4.5 hours, and the temperature curve is 800°C - 1250°C.



Figure 27 Coloring and high temperature firing

Note: From Zhuo Anjing 10/07/2022

Stick goldleaf on the cloud according to the cloud decoration in the design drawing. Select the ceramic glue to apply to the back of the fired clay pieces and clouds, and then paste them in sequence, which needs to be fixed for about 10 hours. Final combination completed.

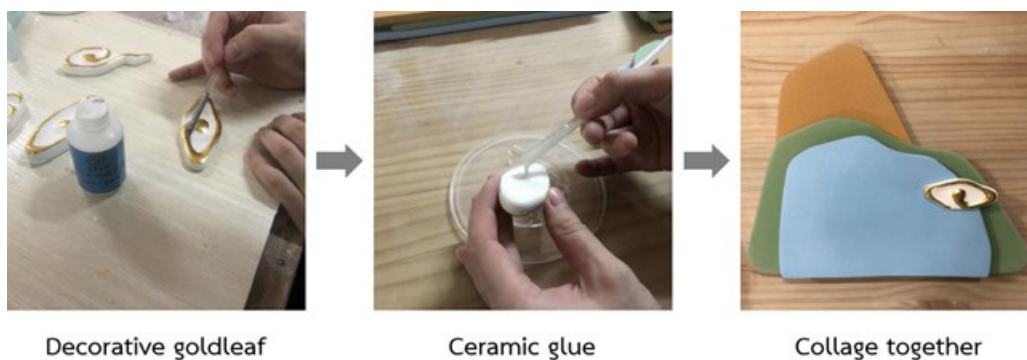


Figure 28 The work collage process

Note: From © Zhuo Anjing 15/07/2022

1.4.2 Work Display



Figure 29 Work pictures
Note: From © Zhuo Anjing 15/08/2022

The molding method of the whole work is mainly claying collage, fired at a high temperature of 1250°C in an electric kiln. The staggering combination of clay pieces of different colors forms a unique artistic effect, similar the image of landscapes in A Thousand Miles of Rivers and Mountains, as shown in Figure 29.

Research Conclusion

When creating ceramic works with traditional Chinese elements as the theme, researchers set their perspective on redesigning landscape forms in ceramic decoration. The article is divided into three parts, the overview of landscape form, the application in modern ceramic decoration, and the ceramic creation process. It sorts out the landscape form in traditional Chinese elements, its origin, development, and humanistic significance, and how it evolves in painting and ceramic art. Finally concluded:

- (1) Summarizes the landscape's different expressions and artistic characteristics in Chinese painting, which can meet the diversified decorative of modern ceramics.
- (2) For the expression of traditional Chinese elements is not just imitation. Still, it needs to be innovated, adding new presentations based on tradition and conveying the idea of a high overview of emotional thinking.
- (3) Obtaining new design concepts in traditional Chinese elements and combining unique materials and technologies can expand contemporary ceramic expression.

The above are some explorations and conclusions of the researchers in redesigning traditional Chinese elements and modern ceramics, hoping to provide reference and help for related learners.

References

- ABai, M. (2014). *Shānshuǐ yǔ shíjiān [Landscape and Time]* [Picture]. ART.CHINA.CN. http://art.china.cn/zixun/2014-07/29/content_7099964.htm.
- Bass, M. (2012). *Doucai Sea House Dish* [Picture]. Christie's. <https://www.christies.com/lot/lot-5596339>.
- Chen, J. (2020). 《Qiānlǐ jiāngshān tú 》 de qīnglǜ sècǎi yùnyòng tèzhēng jí zài xiàndài fúzhuāng zhōng de shèjì biǎoxiàn [The Characteristics of the Turquoise Color of Qian Li Jiang Shan and its Design Performance in Modern Costume]. *Design*, 11, 48-51.
- Hu, X., & Zheng, Y. (2009). On the Similarities between the Modern Blue and White Scenery and The Chinese Ink and Water Painting. *China Ceramics*. 3, 56-59.
- Huang, G. (2020). *Fù chūn shānjū tú [Fuchun Mountain Residence]* [Picture]. Taipei's National Palace Museum. <https://theme.npm.edu.tw/selection/Article.aspx?sNo=04000975>.
- Jia, Z. (2014). *The Application of Contemporary Chinese Landscape Painting in the Painting Porcelain Research* [Unpublished Master's Theses], Harbin Normal University.
- Li, A. (2008). *Lúnyǔ-mèngzǐ [Analects – Mencius]*. Tianjin Ancient Books Press.
- Li, W. (1996). *Zhōngguó shānshuǐ wénhuà [Chinese Landscape Culture]*. Guangzhou: Guangdong People's Press.
- Ly, J. (2001). Lùn táoyì zònghé zhuāngshì de yìshù biǎoxiàn [Discussion about Artistic Expression of Comprehensive Ceramic Decoration]. *Art & Design*, 6, 51-52.
- Ning, G. (2013). *Zhòngxià [Midsummer]* [Picture]. Sina Collection. http://slide.collection.sina.com.cn/slide_26_18496_17461.html?img=168134#p=19.
- Shou, Z. (2017). *Zhōngguó shānshuǐ huà shǐ [History of Chinese Landscape Painting]*. Hangzhou: China Academy of Art Press.

- Peterson, S. & Peterson, J. (2009). *Niántǔ gōngyì yǔ yìshù [The Craft and Art of Clay]*. Wuhan University of Technology Press.
- Tencent. (2020). *Xīn shíqī shídài mǎ jiǎ yáo xuánwō guǎn [Neolithic period Majiayao swirl pottery jar]* [Picture]. <https://new.qq.com/rain/a/20200428A0CJXM00>.
- Tencent. (2020). *Míng huángdì hángshū tú [Ming Emperor's Calligraphy]* [Picture]. <https://new.qq.com/rain/a/20200825A03XHV00?pc>.
- Tian, Z. (1985). *Zhōngguó gōngyì měishù shǐ [History of Chinese Arts and Crafts]*. Beijing: Knowledge Press.
- Wang, S. (2021). *Zhǎn zhī zhōngguó táoyì jiā wángshènglì zuòpǐn [Wang Shengli's Landscape ceramic series]* [Picture]. Changchun International Ceramics Gallery. <http://www.cctyg.com/appreciation/2021-01-07/99.html>.
- Wang, X. (2017). *Qiānlǐ jiāngshān tú [A Thousand Miles of Rivers and Mountains]* [Picture]. The Palace Museum. <https://www.dpm.org.cn/collection/paint/228354.html>.
- Wu, L. (1985). *Shān shuǐ yǔ měi xué [Landscape and Aesthetics]*. Shanghai: Shanghai Literature and Art Press.
- Xiong, Z. (2013). *Táocí yìshù zhōng de shānshuǐ jīngshén [The Spirit of Landscape in Ceramic Art]* [Unpublish Master's Thesis]. Nanjing Normal University.
- Xu, L. (2020). The Manifestation of Contemporary Ceramic Comprehensive Decoration. *Ceramic Studies*, 2, 109-111.
- Yang, B., & Zhang, X. (2011). Qiǎn tán táocí zònghé zhuāngshì [Talking about Ceramic Comprehensive Decoration]. *Jingdezhen Ceramics*, 6, 13-14.
- Ye, Z. (2006). *Zhōngguó táocí shǐ [History of Chinese Ceramics]*. Life-Reading·Xinzhì Sanlian Press.
- Zhan, W. (2019). *Lán jīn fúhào xiliè [Blued-Gold-Symbol series]* [Picture]. Jingdezhen Ceramic University. <http://www.jci.edu.cn/info/1056/30408.htm>.

- Zhang, J., Deng, H., & Liu, H. (2005). *Táocí diāosù [Ceramic Sculpture]*. Wuhan: Wuhan University of Technology Press.
- Zhou, K. (2018). Luò shén tú [Nymph of the Luo River] [Picture]. Sohu. https://www.sohu.com/a/242462111_297571.
- Zhu, R., & Cao, H. (2022). Wángxīmèng “qiānlǐ jiāngshān tú” tànjiù [A Study of Wang Ximeng’s A Thousand Miles of Rivers and Mountains]. *Art Education Research*, 6, 46-47.

รูปแบบหม้อดอกปुरुณฆฏะในวัฒนธรรมล้านนา¹

received 16 JAN 2023 revised 15 MAR 2023 accepted 3 MAY 2023

ฐาปกรณ์ เครือระยา

อาจารย์ประจำ

คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยแม่โจ้

บทคัดย่อ

การศึกษาและรวบรวมการใช้พันธุ์ไม้ประดับลายหม้อปुरुณฆฏะในศิลปกรรมล้านนา เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้วิธีการพรรณนาประกอบภาพถ่าย เป็นการเก็บรวบรวมรูปแบบลวดลายปुरुณฆฏะในศิลปกรรม

ผลการศึกษาพบว่าในวัฒนธรรมของล้านนามีการใช้พันธุ์ไม้ตามธรรมชาติมาออกแบบจนเกิดเป็นลวดลายประดับในงานศิลปะที่รับใช้ศาสนา ซึ่งลวดลายดังกล่าวปรากฏในรูปของหม้อปुरुณฆฏะ หรือในพื้นที่เรียกว่าลายหม้อดอก โดยนำเอารูปแบบพันธุ์พฤกษามาออกแบบเป็นงานศิลป์ ทั้งงานจิตรกรรม งานประติมากรรม และงานภาพพิมพ์ นอกจากนี้ยังแสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของลายในแต่ละพื้นที่ เห็นถึงพัฒนาการและปรับใช้ในยุคสมัยต่าง ๆ โดยการเก็บบันทึกลายหม้อดอกจากวัดจำนวน 184 แห่ง และแหล่งมรดกวัฒนธรรม 6 แห่ง พบลวดลายหม้อดอกจำนวน 483 ลาย นำไปสู่การทำความเข้าใจรูปแบบลวดลายและความหมายผ่านการประดับลายตำแหน่งต่าง ๆ ในเขตพื้นที่ 8 จังหวัดภาคเหนือตอนบน ได้แก่จังหวัดเชียงใหม่ จังหวัดลำพูน จังหวัดลำปาง จังหวัดแพร่ จังหวัดน่าน จังหวัดเชียงราย จังหวัดพะเยา และจังหวัดแม่ฮ่องสอน

จากการลงพื้นที่ ผู้วิจัยได้พบว่า เทคนิคการสร้างงานที่มีจำนวนมากที่สุด 3 ลำดับ คือ งานลายคำ รองลงมาคืองานปูนปั้น และงานไม้แกะสลัก นอกจากเทคนิคงานช่างแล้ว พื้นที่ที่พบลวดลายหม้อดอกมากที่สุด 3 จังหวัดคือ จังหวัดลำปาง รองลงมาคือจังหวัดเชียงใหม่ และจังหวัดแพร่ และลวดลายหม้อดอกถูกสร้างขึ้นมาเป็นสัญลักษณ์ของการบูชาพระธรรมมากที่สุด โดยปรากฏบนหีบธรรม ธรรมมาสน์ และห่อธรรม

¹บทความวิชาการนี้ ส่วนหนึ่งได้ข้อมูลจากการลงพื้นที่โครงการวิจัยการศึกษาและรวบรวมการใช้พันธุ์ไม้ประดับลายหม้อปुरुณฆฏะในศิลปกรรมล้านนา โดยได้รับอุดหนุนทุนวิจัยจากโครงการอนุรักษ์พันธุกรรมพืช อันเนื่องมาจากพระราชดำริ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี อพ.สธ.-แม่โจ้ ประจำปีงบประมาณ 2022 ดำเนินการแล้วเสร็จปี 2022

ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 20 - 21 ยังปรากฏรูปแบบของหม้อดอกที่มีดอกบัวโผล่ออกมาจากปากหม้อปुरुณฆฏะในศิลปกรรมล้านนาจนถึงในช่วงพุทธศตวรรษที่ 22 - 23 ลายหม้อปुरुณฆฏะเริ่มเป็นลายกระหนก ซึ่งไม่สามารถระบุการใช้พันธุ์ไม้ได้ ส่วนในช่วงพุทธศตวรรษที่ 24 หม้อปुरुณฆฏะประดับดอกบัวกลับมาได้รับความนิยมอีกครั้ง และเริ่มมีช่อดอกเอื้องประดับย่อยออกมาทั้งสองข้างของปากหม้อ และในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ลวดลายหม้อปुरुณฆฏะเริ่มเป็นลายกระหนกอีกครั้งโดยรูปแบบของลวดลายประดิษฐ์เข้ามาผสม เช่น ลายดอกพุดตาน หรือลายหน้ากาล เป็นต้น ซึ่งเป็นลวดลายที่ได้รับอิทธิพลจากรัตนโกสินทร์เป็นส่วนใหญ่ รวมถึงอิทธิพลจากพม่า จีน และตะวันตก

จากการศึกษาลายหม้อปुरुณฆฏะ ถือเป็นงานศิลปะที่เกิดขึ้นจากการผูกพันกับธรรมชาติในสังคมล้านนา โดยนำเสนอเทคนิคงานช่างที่ใช้ในการสร้างสรรค์ ทำให้เข้าใจการเชื่อมโยงและเห็นถึงที่มาของการใช้ลวดลายหม้อดอกสมบูรณ์ ซึ่งเป็นประโยชน์และสร้างองค์ความรู้ใหม่ว่าด้วยเรื่องหม้อปुरुณฆฏะในศิลปกรรมล้านนา ให้ผู้สนใจและสามารถนำรูปแบบลวดลายที่ได้เก็บรวบรวมไว้ไปพัฒนาและปรับใช้ในอนาคตต่อไป

คำสำคัญ: หม้อปुरुณฆฏะ, หม้อดอก, ศิลปกรรมล้านนา

Style of Kalasha Pots in Lanna Culture¹

Thapakon Kruaraya

Lecturer, Faculty of Liberal Arts

Maejo University

Abstract

The study and collection of plants used to decorate Kalasha Pots in Lanna Culture is a qualitative research project that uses descriptive writing and photographic documentation to collect and compile patterns of Kalasha Pots in Lanna art.

The study found that in Lanna culture, natural plants are incorporated into decorative patterns that serve religious purposes. These decorative motifs are commonly found on Kalasha Pots or locally called, “Mo Dok” (Flowery Pots). Forms of plants are used in art works such as paintings, sculptures and graphic works. In addition, they have reflected the development and implementation in different eras. In this collection, motifs of Kalasha Pots have been collected from 184 temples and 6 cultural heritage sources, for 483 motifs of Kalasha Pots in total. These motifs have been studied in terms of forms and meanings through the locations of decoration in 8 provinces in the Upper Northern of Thailand: Chiang Mai, Lamphun, Lampang, Phrae, Nan, Chiang Rai, Phayao and Mae Hong Son.

The researcher identified three techniques that were most used are Lai Kham Works (Gold Motifs), Plaster Works and Wood carving. In addition to these techniques, the regions where the Kalasha Pots most frequently appeared were Lampang, Chiang Mai and Phrae. Motifs of Kalasha Pots were most used as symbols of reverence for Buddhist teachings, appearing on items such as scripture chests, sermon platforms, and meditation halls.

¹This academic journal partly uses information from the field study for the Research Project on Plants Used as Decorations of Kalasha Pots in Lanna Culture, which has been funded by Plant Genetic Conservation Project from the Royal Initiative of Her Royal Highness Princess Maha Chakri Sirindhorn and Mae Jo University, for the Fiscal Year of 2022, and is finished in 2022.

During the 20th to 21st Buddhist centuries, the plants used for decorating Kalasha Pots in Lanna Arts are Lotus flowers stemming from the pot. In 22nd - 23rd Buddhist Centuries, the motifs have been changed to “Kranok” style, Thai motifs that cannot be identified what plants they are. In the 24th Buddhist Century, Kalasha Pots with Lotus flowers re-emerged in popularity with bunches of orchids flowers stemming out from the pots. In the 25th Buddhist Century, the motifs of Kalasha Pots reverted to the “Kranok” style again with Thai motifs, such as Puttan (Cotton Rose Hibiscus) Motifs and Na Kan Motif (Lion-liked Monster’s Face), most of which are from influence of Ratanakosin Arts, as well as influences from Burmese, Chinese and Western Cultures style.

From the study, motifs on Kalasha Pots are works of art that emphasize a deep connection to nature within Lanna society and have been presented with craftsmanship skills and techniques that lead to the understanding of the link to their origins and the way they evolved. This research contributes valuable new knowledge about the Kalasha Pots in Lanna Arts offering a resource for future development and adaptation of these designs.

Keywords: Kalasha Pots, Mo Dok (Flowery Pots), Lanna Arts

ความสำคัญและที่มาของปัญหา

วัฒนธรรมล้านนาถือได้ว่าการใช้พันธุ์ไม้มีนานาชนิดมาเป็นสัญลักษณ์สื่อความหมายในพิธีกรรมและความเชื่อต่าง ๆ ทั้งใบไม้ ดอกไม้ รวมไปถึงชื่อเรียก โดยถูกปรับใช้เพื่อให้เข้ากับรูปแบบวัฒนธรรมนั้น ๆ ได้อย่างลงตัวและน่าสนใจ

จากการศึกษาภาพบันทึกพันธุ์พืชโบราณ ผ่านงานพุทธศิลป์ล้านนา พบว่าวัฒนธรรมล้านนาสร้างสรรค์งานศิลปะรับใช้ศาสนาและสถาบันการปกครอง ดังปรากฏในภาพจิตรกรรม ประติมากรรม และงานพุทธศิลป์ต่าง ๆ มากมาย และได้พัฒนากลายเป็นลวดลายพันธุ์พฤกษาผ่านงานเหล่านี้ ซึ่งมีความน่าสนใจในการนำพรรณไม้มาประกอบหรือจัดวางในรูปแบบที่แตกต่างกันออกไป การสร้างสรรค์งานศิลปะดังกล่าว ได้ผ่านระบบความคิดจินตนาการจากธรรมชาติ ประกอบเข้าเป็นเรื่องราวต่าง ๆ ผ่านงานพุทธศิลป์ สิ่งที่สำคัญที่ได้กล่าวไว้ข้างต้นคือลายหม้อปูรณฆฏะที่ปรากฏแพร่หลายในพื้นที่ ด้วยรูปแบบที่หลากหลายทั้งในส่วนของภาชนะและพันธุ์ไม้ในแจกัน ซึ่งมีทั้งดอกบัว ดอกเอื้อง ดอกโบตั๋น และดอกมะพร้าว เป็นต้น และยังปรากฏการใช้ประดับศาสนสถานตามตำแหน่งต่าง ๆ

ลวดลายดังกล่าวคือพัฒนาการจากเครื่องสักการะ กล่าวคือ แจกันหม้อดอกปักดอกไม้บูชาพระพุทธรูป กลายมาเป็นลวดลายประดับที่เรียกว่า “ลายหม้อปูรณฆฏะ” เป็นสัญลักษณ์แห่งความอุดมสมบูรณ์และการเจริญงอกงาม ถูกสร้างสรรค์ขึ้นหลายเทคนิควิธี รวมถึงวัสดุที่ใช้สร้างสรรค์ จนขึ้นรูปเป็นลายหม้อปูรณฆฏะ แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการ ตลอดจนแนวคิดและความเชื่อ จากการสำรวจเบื้องต้น พบว่ารูปแบบของลวดลายดังกล่าว มีพัฒนาการตามช่วงเวลา มีรูปแบบเฉพาะถิ่น รวมถึงเทคนิควิธีการที่แตกต่างกันออกไป ซึ่งปัจจุบันมีรูปแบบที่เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย เป็นลายประดิษฐ์มากขึ้น จนทำให้รูปแบบความเชื่อได้เปลี่ยนไปจากเดิม

ดังนั้นการศึกษาและรวบรวมการใช้พันธุ์ไม้ประดับลายหม้อปูรณฆฏะในศิลปกรรมล้านนาจึงเป็นเรื่องหนึ่งที่มีความน่าสนใจ ในเชิงการเก็บรูปแบบลวดลายล้านนาอันเกี่ยวเนื่องกับพันธุ์พืชที่มีความสัมพันธ์ในทางพุทธศาสนา แสดงให้เห็นถึงมุมมองแง่คิดความหมายเชิงสัญลักษณ์ และการสังเกตธรรมชาติของช่าง ผ่านรูปแบบลวดลายหม้อปูรณฆฏะ ทำการจัดเก็บรวบรวมรูปแบบที่ปรากฏ เป็นหนึ่งองค์ความรู้ในเชิงรูปแบบที่ปรากฏในวัฒนธรรมล้านนา ซึ่งองค์ความรู้ดังกล่าวถือเป็นประโยชน์ในด้านงานช่าง ทั้งการนำกลับไปใช้ในการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมอันเกี่ยวเนื่องในพุทธศาสนา การนำมาพัฒนาและต่อยอดไปสู่การสร้างและเพิ่มมูลค่างานอุตสาหกรรมตามแนวทางเศรษฐกิจสร้างสรรค์ เพื่อเสริมสร้างความเข้มแข็งให้กับชุมชนและสังคม ทั้งด้านงานศิลปกรรม ทางด้านอุตสาหกรรม รวมถึงด้านการท่องเที่ยว โดยองค์ความรู้เหล่านี้ สามารถพัฒนาองค์ความรู้ด้านภูมิปัญญาช่างล้านนา อันจะเป็นมรดกทางวัฒนธรรมในอนาคตต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

การศึกษาและรวบรวมการใช้พันธุ์ไม้ประดับลายหม้อปुरुณฆฏะในศิลปกรรมล้านนา เพื่อสนองพระราชดำริภายใต้โครงการอนุรักษ์พันธุ์พืชอันเนื่องมาจากพระราชดำริ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี รวมถึงการรวบรวมรูปแบบลายหม้อปुरुณฆฏะ ที่ปรากฏในงานศิลปกรรมล้านนาและนำองค์ความรู้ดังกล่าวไปเผยแพร่ในลักษณะของสื่อสิ่งพิมพ์

ความหมายและที่มาหม้อปुरुณฆฏะ

“ปुरुณฆฏะ” เป็นรูปหม้อน้ำที่มีไม้เลื้อยหรือเป็นกระถางดอกไม้ หมายถึงหม้อน้ำแห่งความอุดมสมบูรณ์ โดยคติของพราหมณ์เรียกว่า ปुरुณฆฏะ หรือ ปुरुณกลศ คำว่า “ปुरुณะ” ตามรากศัพท์มาจากภาษาสันสกฤตหมายถึงความสมบูรณ์ มั่งคั่ง และ “กลศ” (กะ-ละ-สะ) แปลว่า หม้อน้ำ เมื่อรวมกันจึงมีความหมายว่า หม้อน้ำแห่งความอุดมสมบูรณ์ มีลักษณะเป็นหม้อน้ำที่เต็มบริบูรณ์ ซึ่งถือกันว่าเป็นสมบัติของพระศรีสวตี น้ำในหม้อหมายถึงสตรีเพศ ไม้ดอกไม้เลื้อยแสดงความงอกงามและการสร้างสรรค์ (Samnak Songsam Sinlapa Watthanatham Mahāwitthayalai Chiang Mai 1986, p. 24) ซึ่งปुरुณกลศนี้ช่างอินเดียใช้เรียกลวดลายรูปหม้อน้ำที่มีก้นจะมีดอกบัวโผล่พ้นออกมาเหนือปากหม้อ ถือเป็นสัญลักษณ์มงคลที่พบตั้งแต่ช่วงสมัยอินเดียโบราณ ช่วงก่อน พ.ศ. 600 เป็นต้นมา ก่อนราชวงศ์สุโขทัย โดยปรากฏอยู่ทั้งงานช่างเนื่องในศาสนาพุทธ พราหมณ์ และเขน

จากการศึกษาและสืบค้นรูปแบบของลวดลายหม้อปुरुณฆฏะนั้น พบรายงานการวิจัยของวิมลศรี ลิ้มธนากุล เรื่องบทวิเคราะห์ปुरुณฆฏะ สามารถเป็นแบบอย่างที่ทำให้เห็นภาพรวมของการศึกษา โดยการประมวลองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับรูปแบบที่มา อิทธิพล ความหมายและการนำไปใช้รวมถึงการประดับตกแต่งความเชื่อและเรื่องของสุนทรียะ ของการนำเอามาใช้ในพระพุทธศาสนาอันมีต้นกำเนิดมาจากอินเดีย ต่อจากนั้นได้มาพร้อมกับเส้นทางการค้าขายโดยเริ่มที่ศรีลังกา (Limthanākun, 1987, p. 20) ประกอบกับการเดินทางไปศึกษาด้านพระพุทธศาสนาในศรีลังกาของพระเถระล้านนาในอดีต จึงได้รับเอาวัฒนธรรมความเชื่ออันถือเป็นปรัชญาศาสนาที่เกี่ยวข้องกับงานศิลป์ โดยออกแบบผ่านลวดลายปुरुณฆฏะ โดยลวดลายดังกล่าว หมายถึง หม้อน้ำอันมีน้ำเต็มบริบูรณ์ มีไม้เลื้อยออกมาสองข้างแสดงสัญลักษณ์ชีวิตและการสร้างสรรค์ เป็นคติความรุ่มเย็น ความสมบูรณ์พูนสุขและการสร้างสรรค์ ในล้านนามักเรียกลวดลายดังกล่าวว่า “หม้อดอก” หรือ “ลายหม้อดอก” (Damrikun 2001, p. 450) จึงถือเป็นการเข้ามาของพระพุทธศาสนา โดยผ่านนิกายลังกาวงศ์และรับสืบทอดกันมา จนมาถึงในดินแดนล้านนา

การศึกษาการจดบันทึกพันธุ์พืชในวัฒนธรรมล้านนาผ่านงานพุทธศิลป์ (Kruaraya 2020, p. 80) พบงานจิตรกรรมเทคนิคเขียนสีปูนเปียก ซึ่งเป็นเทคนิคที่นิยมกันในยุคโบราณ ภายในห้องกรูของพระธาตุร้างวัดแสนขัน ส่วนฐานล่างสุดเป็นลายหม้อดอกปुरुณฆฏะในหม้อเป็นดอกบัวที่ชี้ให้เห็นว่าลายหม้อดอกปुरुณฆฏะเข้ามาในล้านนาแล้วในช่วงพุทธศตวรรษที่ 21



ภาพที่ 1 ซ้ำ จิตรกรรมภายในห้องกรุของพระธาตุร้างวัดแสนขัน อำเภอมือง จังหวัดเชียงใหม่

Note: From © Thapakon Kruaraya 17/11/2018

ขวา จิตรกรรมวัดร้างแสนขัน ปรากฏลายหม้อดอกบริเวณด้านล่างของภาพ

Note: From © Thapakon Kruaraya 4/8/2019

คติความเชื่อดังกล่าวได้แพร่ขยายออกไปในพื้นที่ล้านนาจนกลายเป็นแบบแผนของลายมงคลที่ใช้เป็นส่วนหนึ่งของการประดับอาคารศาสนสถานและงานพุทธศิลป์ ด้วยเทคนิคงานลายคำที่ใช้แม่พิมพ์กระดาษในการสร้างสรรค์ลวดลายต่าง ๆ ประดับตกแต่งอาคารสถานที่ในพุทธศาสนา เช่น วิหาร อุโบสถ และงานพุทธศิลป์ ได้แก่ ทิเบตธรรมมาสน์หรือสัตถภัณฑ์ เป็นต้น ตลอดจนพัฒนาการของรูปแบบลายหม้อปูลมธุระ ที่นำไปใช้ให้เข้ากับศาสนสถาน รวมถึงงานประติมากรรมนูนต่ำนูนสูง และงานสามมิติลอยตัวที่เป็นรูปหม้อปูลมธุระ อันแสดงถึงอิทธิพลความเชื่อทางปรัชญาทางพุทธศาสนาจากประเทศอินเดีย ที่เข้ามาในดินแดนล้านนาโดยผ่านพุทธศาสนา นิกายลัทธิวาทกวีในอดีต ผลงานที่เป็นข้อมูลเบื้องต้นได้ดีชิ้นหนึ่งที่ศึกษาถึงรูปแบบลวดลายประดับ ศาสนสถานในล้านนาของศาสตราจารย์สุรพล ดำริห์กุล เรื่องลายคำล้านนา ที่ได้นำเสนอการจัดรูปแบบลวดลายและวิวัฒนาการของลวดลายล้านนา โดยแบ่งออกเป็นแต่ละยุคสมัย โดยมีตัวอย่างวิหารโถงที่จังหวัดลำปาง ซึ่งงานเหล่านี้จัดอยู่ระหว่างในช่วงพุทธศตวรรษที่ 20 - 24 (Damrikun, 2001, p. 15) จากข้อมูลดังกล่าวจะเห็นถึงอิทธิพลของวัฒนธรรมต่างถิ่นที่รับเข้ามาผสมผสานกันจนเป็นเอกลักษณ์

ตัวอย่างการประดับตกแต่งผนังในส่วนของฝ้าย้อย ที่มีลักษณะเป็นกรอบไม้แบบลูกฟัก ช่วงบนที่ทำเป็นรูปหม้อน้ำปูลมธุระ ตามคติความเชื่อของพุทธศาสนาแสดงถึงความสงบสุขร่มเย็นสมบูรณ์พูนสุข แสดงสัญลักษณ์ของชีวิตและสรรค์ (Ninladēt, 1983, p. 99) ซึ่งลักษณะของหม้อน้ำปูลมธุระที่วิหารจามเทวี วัดปงยางคกมีความโดดเด่นด้านฝีมือช่างชั้นสูงที่ประดิษฐ์ลวดลายที่แตกต่างไม่ซ้ำกันได้อย่างลงตัวด้วยฝีมือละเอียดอ่อนประณีตมีระเบียบ รักษาช่องไฟได้อย่างสม่ำเสมอ ตัวกรอบเป็นลายดอกไม้ที่เชื่อมสัมพันธ์กับลวดลายในโครงสร้าง

ส่วนอื่น ๆ (Bunya Surat, 2001, p. 151) จากการศึกษาครั้งนี้ทำให้เห็นถึงการนำลวดลายไปใช้ให้เข้ากับรูปแบบและรูปทรงของตัววิหารซึ่งถือเป็นการออกแบบที่ดี อันแสดงถึงประสบการณ์และความชำนาญของช่างที่สามารถออกแบบลวดลายได้อย่างวิจิตร

เมื่อกล่าวถึงวิหารวัดปงยางคก มีการประดับตกแต่งด้วยรูปหม้อปुरुณฆฏะหรือหม้อที่มีไม้เลื้อย โดยมีคติความเชื่อเรื่องความร่มเย็นความสมบูรณ์พูนสุข อันเป็นสัญลักษณ์ของชีวิตและการสร้างสรรค์ ซึ่งเป็นลวดลายที่นิยมในอินเดียเมื่อ 2,000 ปีที่ผ่านมา ทางศาสนาพราหมณ์ ถือว่าเป็นคุณสมบัติของพระสุริยวงศา และนำในหม้อหมายถึงสตรีเพศ (No Na Pāknam, 1981, p. 223)

จะเห็นได้ว่าที่ผ่านมาการศึกษาลวดลายหม้อปुरुณฆฏะ การนิยามความหมายในทัศนะต่าง ๆ ซึ่งยังคงความหมายของการเป็นหม้อน้ำแห่งความอุดมสมบูรณ์ตามแบบศาสนาพราหมณ์ ที่ส่งอิทธิพลแนวคิดและศิลปกรรมมาสู่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ แต่ยังไม่ได้อธิบายความหมายในการใช้จริงเมื่อลวดลายสัญลักษณ์ดังกล่าวปรากฏในพื้นที่ดินแดนล้านนา รวมถึงรูปแบบพันธุ์ไม้ที่นำมาสร้างสรรค์ลวดลาย การรวบรวมลวดลายเพื่อชี้ให้เห็นถึงรูปแบบเทคนิควิธี รวมถึงตำแหน่งที่นำไปประดับกับการสร้างความหมายใหม่ขึ้นในพื้นที่ล้านนา การศึกษาครั้งนี้จึงทำการสำรวจเรื่องจำนวนลวดลาย และจัดกลุ่มวิเคราะห์เพื่อเป็นข้อมูลในการนำเสนอแนวคิดและมุมมองของลวดลายหม้อปुरुณฆฏะว่าด้วยเรื่องของลวดลายสักการะพระรัตนตรัยที่ยังไม่เคยมีการรวบรวมเชิงสถิติแบบนี้มาก่อน ซึ่งจะได้นำเสนอในหัวข้อถัดไป

ประเภทและแบบการวิจัย

งานวิจัยชิ้นนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ เป็นการศึกษาเพื่อสนองพระราชดำริภายใต้โครงการอนุรักษ์พันธุ์พืชอันเนื่องมาจากพระราชดำริ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี โดยการศึกษาและรวบรวมการใช้พันธุ์ไม้ประดับลายหม้อปुरुณฆฏะในศิลปกรรมล้านนา ซึ่งสามารถนำองค์ความรู้ดังกล่าวไปพัฒนารูปแบบของมรดกทางวัฒนธรรมล้านนาในอนาคต โดยใช้วิธีพรรณนาประกอบภาพถ่าย ซึ่งเป็นการวิจัยในลักษณะที่สำรวจการใช้พันธุ์ไม้ประดับลายหม้อปुरुณฆฏะ ในรูปแบบงานช่าง โดยการลงพื้นที่ภาคสนามและเก็บข้อมูลในพื้นที่มรดกทางวัฒนธรรมนั้น ๆ ด้วยตนเอง โดยมีกระบวนการวิจัยดังต่อไปนี้

ขอบเขตการวิจัย

งานวิจัยชิ้นนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อการศึกษาและรวบรวมการใช้พันธุ์ไม้ประดับลายหม้อปुरुณฆฏะในศิลปกรรม โดยมีขอบเขตพื้นที่ศึกษาได้แก่ 8 จังหวัดในเขตภาคเหนือตอนบน ได้แก่ เชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง พะเยา เชียงราย แพร่ น่าน และแม่ฮ่องสอน ซึ่งจากการลงพื้นที่สำรวจและเก็บข้อมูลภาคสนาม ได้ปรากฏวัด/แหล่งข้อมูลจำนวน 299 แห่ง

ขั้นตอนการวิจัย

1. การศึกษาข้อมูลภาคเอกสาร เพื่อศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับการใช้พันธุ์ไม้ประดับลายหม้อปुरुณฆะในศิลปกรรมล้านนา ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 19 - 25 และพัฒนาการของลวดลายพันธุ์พืช ด้านรูปแบบ ความเชื่อเชิงสัญลักษณ์ รวมถึงงานวิจัยที่ได้มีการศึกษาไว้แล้ว จากนั้นรวบรวมและสรุปเพื่อใช้ในขั้นตอนการจัดการต่อไป
2. การศึกษาข้อมูลภาคสนาม ในเขตพื้นที่การศึกษาในเขตเชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง พะเยา เชียงราย แพร่ น่าน และแม่ฮ่องสอน ผู้วิจัยทำการสำรวจภาคสนามและทำการบันทึกข้อมูลรายละเอียดรูปแบบการใช้พันธุ์ไม้ประดับลายหม้อปुरुณฆะในศิลปกรรมล้านนาและเทคนิคการสร้างงาน
3. จัดหมวดหมู่ข้อมูลภาพ เพื่อให้ได้ข้อมูลเกี่ยวกับความเป็นมาของการสร้างสรรค์งานลวดลาย ความเชื่อเกี่ยวกับลวดลาย รูปแบบของลวดลาย ชื่อของลวดลายในท้องถิ่นต่าง ๆ รวมไปถึงรูปแบบการนำไปประดับศิลปกรรมล้านนา
4. การวิเคราะห์ข้อมูล เพื่อให้ได้ข้อมูลทำการวิเคราะห์ถูกต้อง จึงต้องจัดทำระบบ โดยการจัดหมวดหมู่ของข้อมูลที่ได้ ทั้งในส่วนของรูปแบบลวดลาย อายุสมัย เทคนิคการสร้างงาน พัฒนาการของลวดลาย และพื้นที่ที่ได้จากการสำรวจ เพื่อเตรียมทำการวิเคราะห์ถึงความเชื่อของสังคมนั้น ๆ ตลอดจนเปรียบเทียบลวดลายที่ได้จากแหล่งต่าง ๆ ก่อนนำข้อมูลส่วนหนึ่งที่ได้กลับไปเผยแพร่องค์ความรู้ด้านการใช้พันธุ์ไม้ประดับลายหม้อปुरुณฆะในศิลปกรรมล้านนา จากนั้นสู่กระบวนการนำเสนอผลงานวิจัย

หม้อดอกล้านนา

อาณาจักรล้านนา เป็นดินแดนวัฒนธรรมตั้งอยู่ทางภาคเหนือของประเทศไทย มีทั้งหมด 8 จังหวัดด้วยกัน คือ เชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง พะเยา เชียงราย แพร่ น่าน และแม่ฮ่องสอน รวมเป็นวัฒนธรรมล้านนาที่ยังคงไว้ซึ่งมรดกวัฒนธรรมอันดีงามและอัตลักษณ์เฉพาะถิ่นตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

เมื่อก้าวถึงลายหม้อปुरुณฆะในล้านนาแล้ว จะพบว่าไม่ได้เป็นที่เข้าใจแพร่หลายมากนัก เนื่องจากไม่ใช่คำที่เรียกกันทั่วไปในท้องถิ่น แต่ลายดังกล่าวคนในวัฒนธรรมล้านนาจะรู้จักกันว่าเป็นลายหม้อดอก โดยเป็นลักษณะของหม้อ ที่มีดอกไม้โผล่พุ่งออกมาจากปากหม้อ ซึ่งมีชื่อเรียกที่แตกต่างกันในแต่ละพื้นที่ เช่น แจกันหม้อดอก ไหหม้อดอก หม้อน้ำดอก เป็นต้น ซึ่งการเรียกชื่อจะขึ้นอยู่กับรูปทรงของภาชนะนั้น ๆ แต่โดยรวมแล้วลวดลายดังกล่าวจะเป็นที่รู้จักกันในนาม “ลายหม้อดอก” และถือเป็นที่ยอมรับร่วมกันได้ ดังนั้นในการนำเสนอจากนี้ไป ผู้วิจัยใช้คำว่าลายหม้อดอกในการนำเสนอเรื่องราวเพื่อความเข้าใจร่วมกันต่อไป

ลายหม้อดอกในล้านนา นั้น เป็นลวดลายสำคัญที่ปรากฏให้เห็นในการนำมาใช้ประดับในงานพุทธศิลป์ต่าง ๆ ทั้งในส่วนของการสถาปัตยกรรม งานเครื่องใช้ในพิธีกรรม เครื่องประกอบพิธี ล้วนแล้วแต่จะมีการนำลายหม้อดอกมาประดับตกแต่งด้วยเทคนิคต่าง ๆ ทั้งเทคนิคงานปูนปั้น เทคนิคงานไม้แกะสลัก เทคนิคงานประดับกระจก และมากที่สุดคือเทคนิคงานลายคำ ซึ่งในเรื่องของเทคนิคงานช่างจะได้นำเสนอในตอนต่อไป

ในการประดับลวดลายหม้อดอกในล้านนา ซึ่งแน่นอนว่าผู้วิจัยยังไม่ได้กล่าวถึงความหมายในการรับรู้เดิมที่ว่าด้วยเป็นหมอน้ำแห่งความอุดมสมบูรณ์ เนื่องจากหม้อดอกที่ปรากฏในพื้นที่ล้านนาได้เปลี่ยนบริบทและความหมายไปจากเดิม หม้อดอกถูกสร้างขึ้นเป็นงานศิลปะเพื่อความสวยงามและถือเป็นลวดลายของเครื่องสักการบูชาในพระรัตนตรัย ความหมายถูกเปลี่ยนเป็นเครื่องบูชาที่ไม่ว่าจะถูกนำไปประดับอยู่ในตำแหน่งใด ก็พอจะทราบได้ว่าหม้อดอกนั้นได้ถูกสร้างขึ้นมาสักการะสิ่งที่อยู่ในตำแหน่งนั้น โดยตัวอย่างให้เห็นชัดมากขึ้นกับแนวคิดนี้มาจากการสำรวจของผู้วิจัยที่ได้พบลวดลายหม้อดอกประดับบนที่บรรทมมากที่สุด รองลงมาพบการประดับที่ธรรมมาสน์ และหออธรรม จากสังเกตของผู้วิจัย พบว่าลวดลายหม้อดอกถูกสร้างขึ้นมาสักการะพระธรรม เนื่องจากทุกสิ่งทีกล่าวไว้ข้างต้นนั้น เป็นสิ่งที่มีความเกี่ยวข้องกับพระธรรมซึ่งเป็นหนึ่งในพระรัตนตรัยที่ชาวล้านนาให้ความเคารพสูงสุด



ภาพที่ 2 ลายหม้อดอกเทคนิคลายคำ ประดับหน้าบันด้านในวิหารสุชาดาราม
วัดพระแก้วดอนเต้าสุชาดาราม จังหวัดลำปาง

Note: From © Thapakon Kruaraya 22/1/2022

ดังนั้นในการนำเสนอต่อไปนี้จะเป็นการชี้ให้เห็นถึงการประดับลายหม้อดอกตามตำแหน่งต่าง ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับพระรัตนตรัย ซึ่งจะทำให้เราเห็นภาพชัดขึ้นถึงตำแหน่งการประดับที่สอดคล้องกับความหมายในการที่หม้อดอกเป็นลายประดับเพื่อการสักการบูชา

การบูชาพระรัตนตรัยของชาวพุทธจะเป็นการนมัสการพระพุทธ พระธรรมและพระสงฆ์ เพื่อความเป็นสิริมงคล และเป็นการสักการะต่อสิ่งที่เคารพบูชาในฐานะพุทธศาสนิกชน จะบูชาพระพุทธเป็นอันดับแรก และเมื่อก้าวถึงความ เป็นพระพุทธรูปแล้ว สิ่งที่เกี่ยวข้องอันเป็นสัญลักษณ์และตัวแทนนอกจากพระพุทธรูปแล้วนั้น ยังรวมไปถึงศาสนสถานต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นเจดีย์ วิหารหรืออุโบสถ ซึ่งเป็นที่สถิตประทับของพระพุทธรูปด้วย ดังนั้น จึงได้พบว่า มีการประดับลายหม้อดอกอันเกี่ยวเนื่องกับการเป็นเครื่องสักการบูชาพระพุทธ

ผลการศึกษา

จากการศึกษาและรวบรวมการใช้พื้นที่ไม่ประดับลายหม้อปูลงในศิลปกรรมล้านนา ได้มีขอบเขตพื้นที่ศึกษา 8 จังหวัดในเขตภาคเหนือตอนบน ได้แก่ จังหวัดลำปาง 129 แห่ง จังหวัดเชียงใหม่ 85 แห่ง จังหวัดลำพูน 19 แห่ง จังหวัดน่าน 18 แห่ง จังหวัดแพร่ 18 แห่ง จังหวัดแม่ฮ่องสอน 14 แห่ง จังหวัดเชียงราย 10 แห่ง และ จังหวัดพะเยา 6 แห่ง โดยศึกษาแหล่งข้อมูลงานศิลปกรรมล้านนารวมทั้งหมด 299 แห่ง พบรูปแบบลวดลายหม้อปูลงในศิลปกรรมล้านนา ปรากฏหลักฐานขึ้นราวต้นพุทธศตวรรษที่ 20 จนกระทั่งถึงปลายพุทธศตวรรษที่ 25 ดังนั้นจึงได้กำหนดช่วงระยะเวลาการสำรวจเลือกเก็บตัวอย่างในแต่ละช่วงเวลา เพื่อนำมาเรียบเรียง จำแนกเพื่อหาพัฒนาการและเทคนิคการเกิดของลวดลายหม้อปูลง ในการนำมาประดับในงานพุทธศิลป์ ล้านนา โดยได้กำหนดตัวอย่างที่อยู่ในช่วงเวลาจากการจัดเก็บข้อมูลพัฒนาการของลวดลายหม้อปูลงตาม ช่วงเวลาดังนี้

1. ลวดลายหม้อดอกพุทธศตวรรษที่ 20 - 21 ยุคทองของล้านนา

สำหรับลวดลายหม้อดอกประดับงานพุทธศิลป์ล้านนาในช่วงพุทธศตวรรษที่ 20 - 21 หรือที่รู้จักกันว่าเป็นยุคทอง ส่งผลให้งานช่างฝีมือแขนงต่าง ๆ ได้รับการพัฒนาทักษะมากขึ้น ทั้งเทคนิคการขึ้นรูปของลวดลายด้วยโครงสร้างที่มีการกลั่นพื้นลายขึ้นมารองรับรายละเอียดของปูนปั้นประดับ สร้างมิติที่ล่อนนุชเด่นยกตัวขึ้นมาจากพื้น ซึ่ง พื้นฐานลวดลายยุคนี้ได้รับแรงบันดาลใจและอิทธิพลของลวดลายจากศิลปะจีนที่มีอายุระหว่างพุทธศตวรรษที่ 20 - 21 ในสมัยราชวงศ์หยวนและราชวงศ์หมิง ผ่านงานเครื่องปั้นดินเผาและเครื่องใช้ต่าง ๆ อันเป็นสินค้าของ ชนชั้นสูงที่มีการซื้อขายแลกเปลี่ยนในราชสำนักล้านนา โดยปรากฏเป็นลายเครือเถาที่อยู่ในการนำมาประดับ ศาสนสถาน และสืบต่อกันมาจนเป็นเอกลักษณ์ท้องถิ่น จนเป็นที่มาของลายเครือเถาล้านนา

ลักษณะของลายหม้อดอกในยุคนี้ ด้วยลักษณะของรูปแบบหม้อน้ำ เป็นหม้อทรงเตี้ยป่องด้านข้างไม่มีคอ ขอดอก ที่ออกมาจากปากหม้อ ยังคงเป็นลายพรรณพฤกษาชัดเจน โดยเฉพาะดอกบัว ทั้งบัวหลวงและบัวสาย ดังตัวอย่าง ภาพที่ 1 ภาพจิตรกรรมฝาผนังลายหม้อดอก ที่กรุเจดีย์ร้างวัดแสนขัน จังหวัดเชียงใหม่

นอกจากนี้ในช่วงเวลาต่อมา ลายหม้อดอกได้มีการพัฒนาการของรูปแบบหม้อที่มีคือ ดอกบัวและส่วนประกอบของลายเครือเถา ที่มีขอบลายหยักโค้งหลายหยักและมีลายกระหนกหัวม้วนเข้ามาประกอบกับช่อดอก อันเป็นลวดลายที่พบว่าน่าจะเริ่มได้รับความนิยมในสมัยพระเจ้าติโลกราชในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 21 โดยลวดลายหม้อดอกในยุคนี้ ลักษณะของดอกไม้และใบไม้ยังคงความเหมือนธรรมชาติ ดังตัวอย่างที่พบในวิหารพระพุทธรูป และวิหารน้ำแต้ม วัดพระธาตุลำปางหลวง จังหวัดลำปาง



ภาพที่ 3 ลายหม้อดอก ฉากหลังพระประธานวิหารพระพุทธรูป วัดพระธาตุลำปางหลวง

Note: From © Thapakon Kruaraya 13/2/2022



ภาพที่ 4 ลายหม้อดอกประดับหน้าบันวิหารชั้นในวิหารพระพุทธรูป วัดพระธาตุลำปางหลวง

Note: From © Thapakon Kruaraya 13/2/2022



ภาพที่ 5 หม้อดอกเทคนิคปูนปั้น ภายในวิหารน้ำแต้ม วัดพระธาตุลำปางหลวง

Note: From © Thapakon Kruaraya 13/2/2022

นอกจากงานจิตรกรรมลายคำ ยังพบงานปูนปั้นและงานจิตรกรรมเขียนสี ที่มีรูปแบบลวดลายรูปทรงหม้อดอก ดอกไม้ และเทคนิคการสร้างงานที่มีลักษณะคล้ายกันกับรูปแบบจิตรกรรมและลวดลายของสุโขทัย ซึ่งคาดว่าได้รับรูปแบบที่ส่งอิทธิพลถึงกัน ดังปรากฏให้เห็นในจิตรกรรมฝาผนัง ภายในกรุวัดร้างแสนขัน อ.เมือง จ.เชียงใหม่ และงานชุดลายเส้นรูปหม้อดอกบนแผ่นหินชนวน ที่มีการค้นพบจากการขุดค้นทางโบราณคดีที่จังหวัดพะเยา เป็นต้น

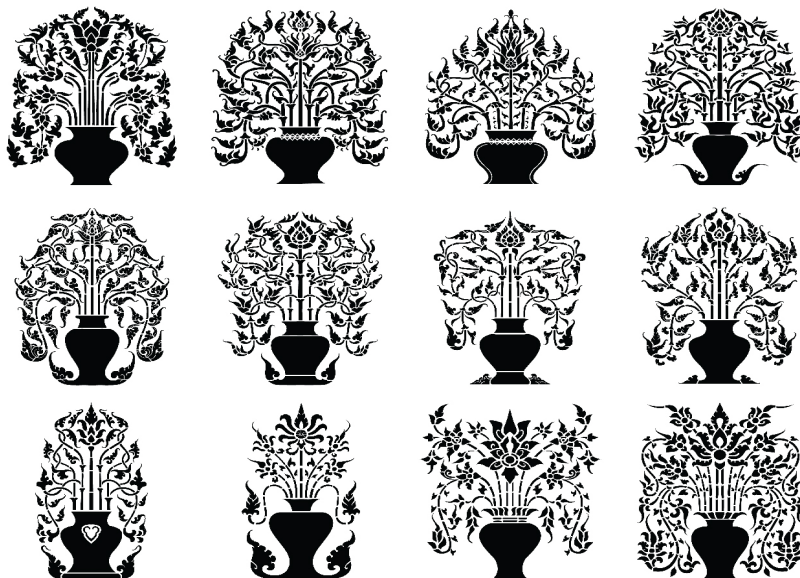
2. ลวดลายหม้อดอกพุทธศตวรรษที่ 22 - 23 ยุคพม่าปกครองสุลต่านนาเยอ

ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 22 - 23 ถือเป็นยุคเสื่อมของล้านนา เนื่องจากพม่าเข้ายึดครองล้านนา (พ.ศ. 2101 - พ.ศ. 2317) และเกิดความวุ่นวายจากการแย่งชิงอำนาจด้วยกันเองกับทั้งพม่าและกรุงศรีอยุธยา ระหว่างที่ล้านนาอยู่ในอำนาจปกครองของพม่านั้นนานกว่า 200 ปี มีบางช่วงตกได้อยู่ในอำนาจของอยุธยาในระยะสั้น ๆ ส่งผลให้งานศิลปกรรมต่าง ๆ เริ่มเสื่อมถอยลง สำหรับรูปแบบและลักษณะเด่นที่แสดงถึงความพยายามที่จะสืบสานแบบแผนและฝีมือของช่างในยุคทองเมื่อช่วงก่อนหน้านั้น การสร้างงานพุทธศิลป์จึงได้มีโอกาสได้รับการสนับสนุนจากผู้ปกครองในการที่จะสามารถสร้างงานตามแบบชนบจารีต เหตุผลหนึ่งที่มีส่วนที่ทำให้เกิดการสร้างงานแบบยุคทองมาสู่ยุคดังกล่าวนี้ก็คงเนื่องมาจากธรรมเนียม “การกัลปนา” ซึ่งยังได้เอื้อต่อการสร้างงานพุทธศิลป์โดยที่อิทธิพลอำนาจทางการเมืองและการปกครองจะเข้ามาครอบงำได้ ซึ่งเหตุการณ์ในยุคนี้ไม่ได้หมายความว่าหยุดสร้างงานศิลปกรรม เพียงแต่สร้างน้อยลงเท่านั้น



ภาพที่ 6 ลายหม้อดอกประดับฝาหยาบ วิหารจามเทวี วัดปงยางคก อำเภอกำแพงแสน จังหวัดลำปาง

Note: From © Thapakon Kruaraya 31/8/2021



ภาพที่ 7 ลายเส้นหม้อดอก วิหารจามเทวี วัดปงยางคก อำเภอกำแพงแสน จังหวัดลำปาง

Note: From © Thapakon Kruaraya 24/6/2020

ตัวอย่างงานในยุคนี้พบได้น้อย แต่ยังมีให้เห็นซึ่งลายดอกกลอยที่เป็นดอกไม้ประดิษฐ์ ใช้ในการประดับพื้นที่ว่าง ซึ่งในเทคนิคงานลายคำประดับอาคารศาสนสถานล้านนานั้น มีการพบการใช้ดอกกลอยประดับพื้นที่ของตัวไม้ โครงสร้างและในช่องลูกฟัก ตลอดจนแผงคอสอง ลวดลายดังกล่าวมักจะเป็นลายโดด ๆ มีรายละเอียดซับซ้อน ดังตัวอย่างที่ปรากฏให้เห็นลวดลายหม้อดอกในช่วงเวลานี้ คืองานลายคำในวิหารวัดปงยางคก อำเภอกำแพงแสน จังหวัดลำปาง หม้อดอกลายคำประดับวัดเวียง อำเภอดอนเจดีย์ จังหวัดลำปาง และหม้อดอกลายคำประดับวิหาร พระพุทธ (บางตำแหน่ง) วัดพระธาตุลำปางหลวง อำเภอมอง จังหวัดลำปาง เป็นต้น

3. ลวดลายพรรณพฤกษาพุทธศตวรรษที่ 24 - 25 ยุคฟื้นฟู

เป็นระยะเวลาของการฟื้นฟูบ้านเมืองหลังจากที่แคว้นล้านนาได้ล่มสลายหลังจากยุคพม่าปกครอง ดินแดนล้านนากลายเป็นเมืองร้างในช่วงระยะเวลาหนึ่ง ก่อนจะมีการกวาดต้อนผู้คนต่างเมืองเข้ามาอยู่อีกครั้ง ก่อให้เกิดรูปแบบศิลปะพื้นบ้านที่หลากหลาย รวมถึงรูปแบบงานพุทธศิลป์ล้านนาแขนงต่าง ๆ ซึ่งเกิดจากการกวาดต้อนผู้คนมาไว้ในเมืองเชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง ก่อเกิดความหลากหลายทางชาติพันธุ์ที่มีความสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิดกับชาวล้านนา ทั้งชาติพันธุ์กะเหรี่ยงหรือยาง ไทลื้อ ไทจีน และไทใหญ่ ซึ่งเป็นยุค “เก็บผักใส่ซ้า เก็บข้าใส่เมือง” ของการฟื้นฟูบ้านเมืองที่จำเป็นจะต้องเกณฑ์ผู้คนมาร่วมกันบูรณะสภาพสังคมวัฒนธรรมและเศรษฐกิจ ภายใต้การปกครองระบอบจารีตที่จะต้องเป็นประเทศราชของสยาม

งานช่างจึงมีการฟื้นฟูเกิดขึ้นรวมไปถึงงานทัศนศิลป์สาขาต่าง ๆ งานพุทธศิลป์ จากหลักฐานช่วงเวลาดังกล่าวเป็นการรวบรวมช่างฝีมือจากหัวเมืองสำคัญโดยเฉพาะช่างจากเมืองเชียงแสน ที่ก่อนหน้านี้ได้เป็นศูนย์กลางการปกครองเมื่อครั้งที่อยู่ภายใต้การปกครองของพม่า โดยช่างกลุ่มนี้ได้มีบทบาทในการสร้างงานในยุคฟื้นฟูขึ้นตามหัวเมืองสำคัญของล้านนา เช่น เมืองลำปาง เมืองเชียงใหม่ เมืองลำพูน เมืองแพร่ และเมืองน่าน อันเป็นที่รู้จักกันดีในนาม “สกุลช่างเชียงแสน” ก่อเกิดการสร้างงานยุคใหม่ทุกหัวเมือง โดยเฉพาะเทคนิคงานลายคำที่ปรากฏบนงานพุทธศิลป์ เช่น หีบธรรม ธรรมมาสน์ เป็นต้น ซึ่งจังหวัดลำปางถือเป็นเมืองหนึ่งที่คนเชียงแสนเข้ามาอยู่เป็นจำนวนมากที่สุด ส่งผลให้ก่อกำเนิดงานช่างศิลป์ต่าง ๆ รวมถึงงานพุทธศิลป์ที่มีความเป็นพหุวัฒนธรรม จนอาจจะกล่าวได้ว่าจังหวัดลำปางเป็นจังหวัดที่มีงานพุทธศิลป์มากที่สุด ซึ่งเป็นข้อมูลจากการสำรวจและทำทะเบียนโบราณวัตถุและศิลปวัตถุในช่วงเวลา 20 ปีที่ผ่านมา จึงเป็นเหตุผลที่ผู้วิจัยพบลายหม้อดอกในจังหวัดลำปางมากที่สุด



ภาพที่ 8 ลายหม้อดอกประดับหีบธรรม วัดศรีหมวดเกล้า อำเภอมือง จังหวัดลำปาง

Note: From © Thapakon Kruaraya 19/3/2021



ภาพที่ 9 ลายหม้อดอกประดับหีบธรรม วัดตันตงชัย อำเภอมือง จังหวัดลำปาง

Note: From © Thapakon Kruaraya 16/5/2010



ภาพที่ 10 ลายหม้อดอกประดับหีบธรรม วัดทุ่งม่านใต้ อำเภอมือง จังหวัดลำปาง

Note: From © Thapakon Kruaraya 6/5/2008

นอกจากนี้ยังมีกลุ่มช่างอื่นที่สำคัญในล้านนายุค “เก็บผักใส่ซ้า เก็บข้าใส่เมือง” ที่มีบทบาทสำคัญในการสร้างงานศิลปกรรมในท้องถิ่นที่ตนได้เข้ามาตั้งถิ่นฐาน โดยการสร้างงานนั้นมีทั้งการคงรักษาเอกลักษณ์รูปแบบของตนเอาไว้ ดังเช่น กลุ่มช่างไทลื้อที่เข้ามาตั้งถิ่นฐานในบริเวณเมืองพะเยาและเมืองน่าน ตลอดจนกลุ่มช่างที่มีการผสมผสานและเกิดพัฒนาการทางด้านรูปแบบและฝีมือจนเป็นเอกลักษณ์ใหม่ในเวลาต่อมา ก็คือ ช่างชาวยองในเมืองลำพูน เป็นต้น ซึ่งจากการสำรวจจลลลายหม้อดอกในพื้นที่ในเขตอำเภอม่อนแท - อำเภอลำปาง พบวัฒนธรรมสำคัญของคนยองในลำพูน คือการสร้างลายหม้อดอกประดับฉากหลังพระประธานในวิหาร เพื่อเป็นการสักการบูชาพระพุทธ



ภาพที่ 11 ลายหม้อดอกประดับฉากหลังพระประธาน วัดช้างขวาน้อยใต้ อำเภอบำรุง จังหวัดลำพูน

Note: From © Thapakon Kruaraya 4/5/2022



ภาพที่ 12 ลายหม้อดอกประดับฉากหลังพระประธาน วัดสันกำแพง อำเภอบำรุง จังหวัดลำพูน

Note: From © Thapakon Kruaraya 7/5/2022

ในช่วงเวลาดังกล่าวอิทธิพลจากศิลปะจีนได้เข้ามามีบทบาทในดินแดนล้านนา โดยได้รับความนิยมมากที่สุดในการบรรดางานช่างอื่น ๆ คือ ลวดลายประดับ ซึ่งส่วนใหญ่จะพบในลักษณะที่มีการผสมผสานระหว่างศิลปะรัตนโกสินทร์ผสมกับศิลปะจีน เนื่องจากช่วงเวลาดังกล่าวนี้นิยมได้มีการติดต่อค้าขายกับจีนเป็นหลัก จึงทำให้เกิดรูปแบบศิลปกรรมแบบผสมผสานทั้งส่วนที่มีอยู่ก่อนหน้าและส่วนที่ทยอยแพร่หลายเข้ามาสมทบเป็นระยะ ถึงแม้ว่าเมื่อเริ่มปรากฏอิทธิพลทางวัฒนธรรมตะวันตกแพร่หลาย ลวดลายแบบจีนก็ยังคงอยู่ ทั้งที่เป็นเอกลักษณ์และผสมผสานปะปนกลมกลืน จนเป็นรสนิยมอย่างไทยที่แยกแยะได้ไม่ยากนัก ดังตัวอย่างงานลายประดับวิหารวัดเคตติกเชียงม่วน จังหวัดลำปาง ที่มีลายหม้อดอกที่ได้รับอิทธิพลจากจีนเข้ามาผสมผสาน อันเป็นผลจากการเข้ามาทำการค้าขายของชาวจีนในช่วงเวลาดังกล่าวในนครลำปาง



ภาพที่ 13 ลายหม้อดอกประดับผนังวิหาร วัดเคตึกเชียงใหม่ อำเภอเมือง จังหวัดลำปาง

Note: From © Thapakon Kruaraya 30/7/2022

ในการสร้างสรรค์ลวดลายหม้อดอกในงานพุทธศิลป์มีประเด็นที่น่าสนใจอยู่อีกประการหนึ่ง คือ ในช่วงเวลาดังกล่าวอิทธิพลชาติตะวันตกได้แผ่ขยายเข้ามาสู่อาณาจักรสยาม โดยเฉพาะในวัฒนธรรมล้านนานั้นอิทธิพลศิลปะตะวันตกได้เข้ามามีอิทธิพลโดยผ่านทางศิลปะพม่าและไทใหญ่ นับว่าเป็นพัฒนาการของรูปแบบงานพุทธศิลป์ในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 24 เป็นต้นมา ก่อนจะโดนโหมกระหน่ำในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 อีกครั้ง ดังนั้น จึงได้พบว่ารูปแบบลวดลายการประดับงานพุทธศิลป์ในล้านนาและการสร้างประดับงานศาสนสถาน จะมีกลิ่นอายของงานช่างพม่า - ไทใหญ่อยู่เสมอ โดยที่กลุ่มช่างเข้ามาพร้อมกับกิจการสัมปทานป่าไม้ของชาวตะวันตกและชาวพม่าโดยตรงในเวลานั้น เกิดการสร้างวัดพม่า - ไทใหญ่ขึ้น ซึ่งปรากฏมากที่สุดในจังหวัดลำปาง และสร้างอัตลักษณ์ไว้ในพื้นที่โดยเอาแบบแผนของลักษณะการประดับลายหม้อดอกในงานศิลปกรรมพม่า - ไทใหญ่มาใช้ เช่น การประดับรูปปั้นหม้อดอกบริเวณมุมพระธาตุต่าง ๆ ที่เป็นศิลปกรรมพม่า - ไทใหญ่ เป็นต้น

รูปแบบลวดลายที่ได้รับความนิยมในช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 25 คือลวดลายผสมผสานกันระหว่างศิลปะตะวันตกและศิลปะจีน เรียกว่าลายเทศ ส่งผลต่อรูปแบบลายหม้อดอกในล้านนาช่วงเวลาดังกล่าวที่มีรูปแบบเป็นลักษณะเป็นช่อดอกไม้ลายประดิษฐ์มากขึ้น จนไม่สามารถมองเห็นความเป็นดอกบัวได้ ทั้งในลักษณะของดอกเครือเถา และใบกระหนก ที่มีการผสมผสานกันจนเป็นลายในรูปแบบใหม่ที่มีความหลากหลายในงานเชิงช่าง จนไม่จำกัดชื่อเรียกอีกต่อไป

อีกหนึ่งสิ่งที่เกิดขึ้นในช่วงพุทธศตวรรษนี้ คือการผสมผสานกับรูปแบบลวดลายจากศิลปะตะวันตกที่ผ่านมาจาก ศิลปะพม่ายุคสมัยมณฑลเลย พร้อมกันกับวัสดุและเทคนิคงานประดับกระจก ได้แพร่กระจายและได้รับความนิยม ในช่วงเวลานี้ นำไปสู่การสร้างสรรคลายหม้อดอกเทคนิคประดับกระจกโดยมีเทคนิคปั้นรักกระหนะเข้ามา ผสมผสาน สร้างความแปลกใหม่สวยงามให้กับลายดังกล่าวมาก มีการผูกลายประกอบกับก้านใบเทศ มีลักษณะ เป็นขอบหยักสะบัดม้วน มีการผสมผสานกันระหว่างใบและดอกในศิลปะจีนกับศิลปะตะวันตก อาศัยสีจากกระจก เลียนแบบสีของธรรมชาติ ในการสร้างช่อดอกในหม้อดอกได้แปลกตา



ภาพที่ 14 ชุ่มประตูปะตูโบสถ วัดม่อนบุญักษ์ จังหวัดลำปาง

Note: From © Thapakon Kruaraya 4/7/2021

กล่าวได้ว่าในยุคนี้ ปรากฏลวดลายหม้อบุรณฆฏะประดับงานพุทธศิลป์ โดยมีรูปแบบที่หลากหลายมาก ทั้งในส่วน ของดอกไม้ที่เป็นดอกบัว ดอกเอื้อง ช่อดอกไม้ประดิษฐ์ และลักษณะของรูปทรงหม้อดอก รวมไปถึงเทคนิค การสร้างสรรคงานที่มีความหลากหลาย

4. ลวดลายปลายพุทธศตวรรษที่ 25 ยุคอิทธิพลรัตนโกสินทร์

ในช่วงเวลาครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 25 ล้านนาภายใต้ราชอาณาจักรไทย เกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญที่ ส่งผลให้เกิดรูปแบบการสร้างงานศิลปกรรมที่เกี่ยวข้องกับแนวทางการเมืองการปกครอง จากระบอบ สมบูรณาญาสิทธิราชมาเป็นแบบประชาธิปไตยในปี พ.ศ. 2475 ส่งผลให้สังคมและวัฒนธรรมล้านนาได้มี การปรับเปลี่ยนรูปแบบ ซึ่งรูปแบบงานศิลปกรรมก็ได้รับผลกระทบนี้ด้วยเช่นเดียวกัน โดยพบรูปแบบที่รับอิทธิพล รัฐนิยมมาปรากฏในงานศิลปกรรมท้องถิ่น เช่น ลวดลายหม้อดอกที่มีดอกไม้โผล่ออกมาจากปากหม้อ ได้เปลี่ยน เป็นดอกไม้โผล่ออกมาจากพานรัฐธรรมนูญ เป็นต้น หรือแม้แต่ลายหม้อดอกที่มีการผูกลายด้วยลายกระหนกแบบ ศิลปะภาคกลาง สะท้อนความนิยมศิลปะจากส่วนกลางที่เริ่มมีความนิยมในช่วงก่อนหน้านี้ โดยการสนับสนุนจาก เจ้านายในท้องถิ่น ซึ่งงานที่ชัดเจนปรากฏในงานหม้อดอกในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดแพร่ ซึ่งมีกลิ่นอายของ อิทธิพลรัตนโกสินทร์ที่ชัดเจนมาก โดยนิยมใช้ลายกระหนกแทนใบและดอกโพยพุ่งออกมาจากปากหม้อดอก จึงถือได้ว่าช่วงเวลาดังกล่าวรูปแบบลายหม้อดอกได้มีพัฒนาการอย่างมากและไม่ได้ยึดติดกับแบบแผนของ โครงลายเดิมอีกต่อไป



ภาพที่ 15 ลายหม้อดอกประดับฐานพระพุทธรูปไม้ วัดหลวงธาตุเนิ่ง อำเภอสูงเม่น จังหวัดแพร่
Note: From © Thapakon Kruaraya 28/5/2022



ภาพที่ 16 ลายหม้อดอกประดับธรรมมาสน์ วัดสวนเขื่อน อำเภอเมือง จังหวัดแพร่
Note: From © Thapakon Kruaraya 12/5/2022



ภาพที่ 17 ลายหม้อดอกประดับธรรมมาสน์ วัดเชียงมั่น อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่

Note: From © Thapakorn Kruaraya 3/2/2022

สรุปผลการศึกษา

จากการลงพื้นที่เก็บข้อมูลลายหม้อปुरुณฆะ จากแหล่งมรดกทางวัฒนธรรมในเขต 8 จังหวัดภาคเหนือตอนบน พบว่า จำนวนแหล่งมรดกทางวัฒนธรรมในจังหวัดลำปางมีมากที่สุด จำนวน 129 แห่ง และปรากฏลวดลายหม้อปुरुณฆะมากที่สุด คือ 275 ลาย รองลงมาเป็นพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ ซึ่งพบแหล่งมรดกทางวัฒนธรรม จำนวน 85 แห่ง และปรากฏลวดลายหม้อปुरुณฆะจำนวน 71 ลาย จังหวัดที่พบแหล่งมรดกทางวัฒนธรรมน้อยที่สุดคือ จังหวัดพะเยา โดยมีจำนวน 6 แห่ง และจังหวัดที่พบลวดลายหม้อปुरुณฆะน้อยที่สุดได้แก่จังหวัดน่าน ซึ่งพบเพียง 9 ลาย สามารถแสดงรายละเอียดของจำนวนแหล่งค้นพบและจำนวนลวดลายในแต่ละจังหวัด ได้ดังตารางต่อไป

ตารางที่ 1 แสดงจังหวัดที่สำรวจ จำนวนแหล่งมรดกทางวัฒนธรรม และจำนวนลวดลายหม้อปुरुณฆะ

ลำดับที่	จังหวัด	จำนวนแหล่งมรดกทางวัฒนธรรม (แห่ง)	จำนวนลวดลาย
1	ลำปาง	129	275
2	เชียงใหม่	85	71
3	ลำพูน	19	36
4	แพร่	18	31
5	น่าน	18	9

Note: From © Thapakorn Khruearaya 14/8/2022

ตารางที่ 1 แสดงจังหวัดที่สำรวจ จำนวนแหล่งมรดกทางวัฒนธรรม และจำนวนลวดลายหม้อปुरुณฆฏะ (ต่อ)

ลำดับที่	จังหวัด	จำนวนแหล่งมรดกทางวัฒนธรรม (แห่ง)	จำนวนลวดลาย
6	แม่ฮ่องสอน	14	33
7	เชียงราย	10	16
8	พะเยา	6	12
รวม		299	483

Note: From © Thapakorn Khruearaya 14/8/2022

จากตารางที่ 1 พบว่า จำนวนลวดลายหม้อปुरुณฆฏะทั้งหมด 483 ลาย โดยได้พบการประดับตามตำแหน่งต่าง ๆ ซึ่งสามารถแสดงจำนวนลายตามตำแหน่งของการสักการบูชาพระรัตนตรัย และพบว่าการใช้ลวดลายหม้อปुरुณฆฏะเพื่อบูชาพระพุทธ มีจำนวนมากที่สุดคือ 258 ลาย รองลงมาคือตำแหน่งบูชาพระธรรม มีจำนวน 206 ลาย และน้อยที่สุดคือตำแหน่งการบูชาพระสงฆ์ คือ 1 ลาย แต่ถ้ามองดูจากตำแหน่งของการประดับโดยไม่แยกตำแหน่งของการสักการะตามพระรัตนตรัยแล้ว พบว่ามีการสร้างสรรค์ลวดลายหม้อปुरुณฆฏะประดับหีบธรรมมากที่สุดจำนวน 111 ลาย รองลงมาเป็นพระธาตุเจดีย์ ที่มีการปั้นหม้อปुरुณฆฏะลอยตัวประดับทั้ง 4 มุมพระธาตุ ด้วยจำนวน 61 ลาย รองลงมาอันดับ 3 คือลวดลายหม้อปुरुณฆฏะประดับธรรมมาสน์ ที่มีจำนวน 51 ลาย โดยในส่วนของวิหาร ถึงแม้ว่าตัวเลขจะมากกว่าทั้งสามอันดับคือ 146 ลาย แต่เป็นลักษณะของการรวมองค์ประกอบโครงสร้างทางสถาปัตยกรรมทั้งอาคาร ทั้งในส่วนของหน้าบัน ฉากหลังพระประธาน แท่นแก้ว แผงคอสอง ฝาหยาบ แผงแลนาคัน ฯลฯ ได้รวมไว้เป็นคำว่าวิหารเพื่อให้ง่ายต่อการจำแนก ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 2 แสดงจำนวนลวดลาย ตามตำแหน่งของการสักการบูชาพระรัตนตรัย

ลำดับที่	ตำแหน่งที่ปรากฏลายหม้อปुरुณฆฏะ	จำนวนที่พบ
	สักการะพระพุทธ	258
1	วิหาร (หน้าบัน ฉากหลังพระประธาน แท่นแก้ว แผงคอสอง ฝาหยาบ แผงแลนาคัน ฯลฯ)	146
2	เจดีย์	61
3	โขงพระเจ้า ชุ่มประตู่	17
4	วิหารน้อย	10
5	อุโบสถ	8
6	จองวิหาร	4

Note: From © Thapakorn Khruearaya 14/8/2022

ตารางที่ 2 แสดงจำนวนลวดลาย ตามตำแหน่งของการสักการบูชาพระรัตนตรัย (ต่อ)

ลำดับที่	ตำแหน่งที่ปรากฏลายหม้อปुरुณฆฏะ	จำนวนที่พบ
สักการะพระพุทธรูป (ต่อ)		258
7	พระพุทธรูป	3
8	อาสนาพระเจ้า	3
9	สัตตภัณฑ์	3
10	ขันแก้วทั้งสาม	2
11	หิ้งพระ	1
สักการะพระธรรม		206
12	หีบธรรม	111
13	ธรรมมาสน์	51
14	หอไตร	31
15	ตุ่งคร่าวธรรม	2
16	ค้ำธรรม	2
17	ผ้าตั้งธรรม	2
18	จ่างจ้อยม้าจ้อย	7
สักการะพระสงฆ์		1
19	อาสนะสงฆ์	1
อื่นๆ		18
20	สถานียธไฟ	10
21	ตุ่งตำซ่อน	4
22	หมอนหก	2
23	ประติมากรรมหม้อดอก	2

Note: From © Thapakorn Khruearaya 14/8/2022

จากตารางที่ 2 พบว่า ในส่วนของการสร้างสรรค์ลวดลายหม้อดอกนั้น จากการสำรวจและเก็บข้อมูลในเขตพื้นที่ 8 จังหวัดภาคเหนือตอนบน พบว่าปรากฏให้เห็นทุกเทคนิคงานช่าง ซึ่งแต่ละแบบถูกเลือกใช้ให้เหมาะสมกับตำแหน่ง การประดับและความถนัดของช่างท้องถิ่น แสดงให้เห็นถึงเทคนิคการสร้างลวดลายหม้อปुरुณฆฏะที่ปรากฏในงาน ศิลปกรรมล้านนา รวมทั้งหมด 12 เทคนิค คือ งานลายคำ งานไม้แกะสลัก งานปูนปั้น งานปั้นรักสมุก งานประดับ กระจัก งานฉลุลาย งานฉลุลาย งานจิตรกรรม งานปักผ้า งานเขียนชาด/เขียนสี งานชุบ และงานลายรดน้ำ

โดยปรากฏการใช้เทคนิคงานลายคำมากที่สุด ในการสร้างสรรค์ลวดลายหม้อปुरुณฆฏะ ถึง 235 ตัวอย่างแบบลาย รองลงมาคือเทคนิคงานปูนปั้น มีตัวอย่าง 115 แบบลาย และอันดับ 3 คือเทคนิคงานไม้แกะสลัก มีตัวอย่าง 55 แบบลาย ทำให้เราเห็นว่างานช่างล้านนานิยมสร้างลวดลายประดับงานศิลปกรรมล้านนาจากเทคนิคงานช่างทั้ง 3 เทคนิคนี้ ซึ่งมีรายละเอียดดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 3 แสดงเทคนิคการสร้างลวดลายหม้อปुरुณฆฏะ

ลำดับที่	เทคนิคการสร้างงาน	จำนวน
1	งานลายคำ	235
2	งานปูนปั้น	115
3	งานไม้แกะสลัก	55
4	งานฉลุลาย	26
5	งานประดับกระจก	19
6	งานจิตรกรรม	11
7	งานเขียนชาด/เขียนสี	9
8	งานปั้นรักสมุก	6
9	งานปักผ้า	2
10	งานดุนลาย	2
11	งานขุด	1
12	งานลายรดน้ำ	1
รวม		483

Note: From © Thapakorn Khruearaya 14/8/2022

จากตารางที่ 3 พบว่า ลวดลายหม้อดอกที่ปรากฏในวัฒนธรรมล้านนา แสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์เฉพาะตัวของความเชื่อล้านนา ที่สืบทอดงานศิลปกรรมต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นด้านสถาปัตยกรรม ที่แสดงให้เห็นถึงองค์ประกอบปลีกย่อยที่มีการนำลวดลายหม้อปुरुณฆฏะไปประดับตกแต่งแล้ว ยังปรากฏในงานสร้างสรรค์เครื่องใช้ในพิธีกรรม จากตำแหน่งของการประดับลวดลายหม้อดอก ทำให้เรามองเห็นถึงลายเชิงสัญลักษณ์ความหมายใหม่ที่เกิดขึ้นในพื้นที่ล้านนา ถึงความเป็นจริงที่ว่าหม้อปुरुณฆฏะคือเครื่องสักการบูชาใน พระรัตนตรัย ใช้ประดับบูชาพระพุทธ พระธรรม และพระสงฆ์ ตามตำแหน่งหมุดหมายที่นำไปประดับ จึงเป็นอีกหนึ่งแนวคิดสำหรับการประดับลวดลายหม้อปुरुณฆฏะในวัฒนธรรมล้านนา

ในเรื่องของความหลากหลายของระดับฝีมือ เป็นอัตลักษณ์ที่โดดเด่นเฉพาะตัวของลวดลายหม้อปुरुณฆะที่ปรากฏงานพุทธศิลป์ล้านนา มีการผสมผสานโดยรับเอารูปแบบอิทธิพลจากวัฒนธรรมอื่นเข้ามามีบทบาทในการสร้างสรรค์งาน แต่ช่วงได้มีการปรับปรุงรูปแบบให้เข้ากับความสะดวกและยังคงความนิยมของท้องถิ่นได้เป็นอย่างดีนำไปสู่การคลี่คลายจนกลายเป็นอัตลักษณ์ลวดลายที่มีเสน่ห์ ดังปรากฏในงานสถาปัตยกรรม จิตรกรรม และประติมากรรม ตลอดจนถึงเครื่องใช้ในพิธีกรรมทางพุทธศาสนา ตัวอย่างการนำลวดลายพันธุ์พืชมารับใช้ให้เข้ากับ ความเชื่อในพุทธศาสนา ว่าด้วยเรื่องความเชื่อและสัญลักษณ์ ถูกพัฒนาต่อยอดจนนำไปสู่ลายหม้อดอกหรือลายหม้อปुरुณฆะที่ล้านนาได้รับอิทธิพลมาจากอินเดีย ศรีลังกาและรับอิทธิพลโดยตรงจากพม่า - พุกามจนปรากฏให้เห็นรูปแบบที่ชัดเจนในวัฒนธรรมล้านนา และตกผลึกในแนวคิดที่ว่าด้วยเครื่องสักการบูชาในพระรัตนตรัย จากตัวอย่างงานจิตรกรรมฝาผนังประดับกรุเจดีย์ร้างวันแสนขาน โดยผู้วิจัยได้ค้นพบและได้คัดลอก ลวดลายไว้ ซึ่งภายในปรากฏลายหม้อดอกโดยเป็นช่อดอกบัวปักในหม้อ เพื่อสักการบูชาองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า ถือเป็นหลักฐานงานจิตรกรรมที่เกิดขึ้นในช่วงพุทธศตวรรษที่ 20 เป็นต้นมา ดังภาพที่ 1

อาจกล่าวได้ว่า ลวดลายหม้อปुरुณฆะในงานพุทธศิลป์ล้านนา ได้มีพัฒนาการและความหลากหลายรูปแบบอันเกิดจากการสร้างสรรค์โดยช่างฝีมือที่ได้รับแรงบันดาลใจและสืบทอดทักษะส่งผ่านกันมาจากรุ่นสู่รุ่น ซึ่งได้มีปัจจัยทางด้านต่าง ๆ เข้ามาเกี่ยวข้องในแต่ละยุคสมัย จนได้มีรูปแบบเฉพาะตัวอันเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่น นับตั้งแต่ช่วงพุทธศตวรรษที่ 19 - 21 ลวดลายล้านนาได้สะท้อนความยิ่งใหญ่และเจริญรุ่งเรืองทางสังคมและวัฒนธรรม โดยเฉพาะยุคทองที่ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 20 ถึงกลางพุทธศตวรรษที่ 21 เจริญรุ่งเรืองทางพุทธศาสนา ส่งผลให้รูปแบบลวดลายหม้อปुरुณฆะมีรูปแบบที่หลากหลายและพัฒนาไปได้อย่างชัดเจน เป็นพื้นฐานให้กับลวดลายในยุคต่อมา

ลวดลายหม้อปुरुณฆะมีพัฒนาการตามลำดับข้างต้นจนกระทั่งการเข้ามาปกครองของพม่าช่วงพุทธศตวรรษที่ 22 - 23 อย่างไรก็ตาม กลับพบว่าล้านนายังคงได้สร้างงานพุทธศิลป์สืบสานงานฝีมืออย่างต่อเนื่อง แม้ว่าจะไม่ค่อยปรากฏหลักฐานชัดเจนเหมือนยุคก่อน แต่ก็ได้มีเอกลักษณ์เฉพาะยุคสมัยได้อย่างน่าสนใจ เกิดงานศิลปกรรมในแต่ละท้องถิ่น เช่น กลุ่มช่างลำปาง เป็นต้น ในเวลาต่อมาล้านนาสามารถเป็นอิสระจากพม่า เข้าสู่ยุคฟื้นฟูบ้านเมืองการเร่งสร้างงานที่สืบทอดองค์ความรู้ที่ตกทอดมาจากรุ่นสู่รุ่นก็มีผลให้ยังคงรูปแบบงานช่างยังคงได้รับการสืบสานมาโดยตลอด โดยเฉพาะกลุ่มช่างเชียงแสนที่เข้ามาฟื้นฟูงานศิลปกรรมล้านนา ทั้งในส่วนของจังหวัดเชียงใหม่ จังหวัดลำปาง และจังหวัดแพร่ เป็นต้น ทำให้ปรากฏลวดลายหม้อดอกที่มีรูปแบบที่หลากหลายมากในช่วงเวลาดังกล่าว

ต้นพุทธศตวรรษที่ 25 ล้านนาต้องตกเป็นฐานะเมืองประเทศราชของกรุงเทพฯ จนเวลาต่อมา ล้านนาได้ถูกผนวกเข้าเป็นส่วนหนึ่งของราชอาณาจักรสยาม เกิดความเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม ลวดลายหม้อดอกล้านนาก็ยังสามารถสร้างรูปแบบที่มีการผสมผสานระหว่างศิลปะล้านนายุคเก่ากับศิลปะรัตนโกสินทร์ รวมถึงศิลปะพื้นถิ่นได้อย่างกลมกลืน

อาจกล่าวได้ว่าเมื่อเปลี่ยนวิธีคิดและมุมมองลายหม้อปูรณฆฏะแบบเดิมออกไป แล้วใช้วิธีมองการประดับตามตำแหน่ง ทั้งในส่วนของการสถาปัตยกรรมและเครื่องใช้ในพิธีกรรมตามที่ได้นำเสนอข้างต้น จึงจะเข้าใจบริบทของการสร้างลวดลายประดับลายหม้อดอกมากขึ้นถึงการเป็นเครื่องสักการะบูชาพระรัตนตรัย ที่มีความชัดเจนตามตำแหน่งของการประดับ ทั้งในส่วนของพระพุทธ พระธรรม และพระสงฆ์ จนง่ายต่อการตีความในเชิงสัญลักษณ์ และตีภาพความหมายเดิมออกไป

ทำนุนี้จากการนำเสนอพัฒนาการของลายหม้อปูรณฆฏะล้านนา จะเห็นว่าหม้อปูรณฆฏะได้ออกจากพุทธศาสนา และมารับใช้เจ้านายรวมถึงสถานที่ทางราชการในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 25 มากขึ้น ดังปรากฏให้เห็นจากคุ้มเจ้าหลวงบุญวาทย์วงษ์มานิตที่สร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2446 ได้นำลายหม้อปูรณฆฏะ มาฉลุลายไม้ประดับช่องระบายอากาศคุ้มหลวง และสถานีรถไฟปางป๋วย สถานีรถไฟแม่จาง สถานีรถไฟนครลำปาง และสถานีรถไฟห้างฉัตร ที่สร้างขึ้นในช่วงระหว่างปี พ.ศ. 2457 - พ.ศ. 2459 ซึ่งเป็นการนำลายมาปรับใช้กับสถานที่อื่น ๆ โดยไม่มีความเชื่อทางศาสนาเข้ามาเกี่ยวข้อง แต่คงไว้ซึ่งการนำพันธุ์ไม้มาใช้ในการออกแบบ ซึ่งส่วนใหญ่ยังคงนิยมใช้ดอกบัวและดอกบัวแบบประยุกต์ ก่อนจะพัฒนาไปสู่ลายประดิษฐ์ที่มีลายกระหนกเข้ามามีบทบาทต่อรูปแบบสู่ความงามที่สมดุลผ่านเทคนิคที่ช่างทั่วไปสามารถเข้ามามีส่วนในการสร้างสรรค์ได้



ภาพที่ 18 ลายหม้อดอกประดับสถานีรถไฟห้างฉัตร อำเภอห้างฉัตร จังหวัดลำปาง

Note: From © Thapakon Kruaraya 26/3/2022



ภาพที่ 19 ลายหม้อดอกประดับค้ำหลวงเจ้าบุญวาทย์วงศ์มานิต
ปัจจุบันเก็บรักษาที่วัดเชียงราย อำเภอเมือง จังหวัดลำปาง
Note: From © Thapakon Kruaraya 11/9/2021

ดังนั้นการนำลายหม้อปुरुณมาปรับใช้นอกวัดจึงเกิดขึ้นมาเกือบร้อยปีแล้ว ถือเป็นเรื่องใหม่สำหรับยุคสมัยนั้น แสดงให้เห็นถึงการหยิบใช้ลวดลายอันเป็นมงคลในการประดับบ้านเรือนของเจ้านายและบุคคลทั่วไปที่สืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน

References

- Bunya Surat, W. (2001). *wihān lānnā [Lanna Sanctuary]*. Bangkok: MuangBoran Press.
- Damrikun, S. (2001). *Lāikham lānnā [Lanna Gold Pattern]*. Bangkok: MuangBoran Press.
- Kruaraya, T. (2020). *Phan phurksā lānnā čhāk phanthukam phūt sū lūatlāi nai sinlapakam [Flora Lanna from plant genetics to patterns in art]*. Chiang Mai: Wanida Printing.
- Lim thanākun, V. (1987). *Bot wikhro pū nthā [Analysis of Puranda]*. Chiang Mai: P.A.T.
- Nor Na Pāknam. (1981). *Sinlapakam Boran nai Sayām prathēt [Ancient Arts in Siam country]*. Bangkok: Bhannakij Press.
- Ninladēt, S. (1983). *Sinlapa sathāpattayakam lānnā [Art of Lanna architecture]*. Bangkok: MuangBoran Press.
- Samnak songsāem sinlapa watthanatham mahāwitthayālai Chīang Mai, Chiang Mai University. (1986). *čhotmāi khāolān nāk dī suksā [Lanna case study newsletter]*. Chiang Mai: P.A.T.

จิตรกรรมฎีกาพาหุง ศาลาการเปรียญวัดชีปะขาว อำเภอบางปลาม้า จังหวัดสุพรรณบุรี¹

received 16 AUG 2022 revised 21 MAR 2023 accepted 3 MAY 2023

เนื่ออ่อน ขว้ทองเขียว

รองศาสตราจารย์ ดร.

สาขาวิชามนุษยศาสตร์

ภาควิชาศึกษาทั่วไป คณะศิลปศาสตร์

มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลกรุงเทพ

ฐิตียา เนตรวงษ์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.

นักวิชาการอิสระ

บรรพต พิจิตรกำเนิด

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.

สาขาวิชาบรรณารักษ์และสารสนเทศ

คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์

มหาวิทยาลัยสวนดุสิต

บทคัดย่อ

ฎีกาพาหุง หรือพุทธชัยมงคลคาถา หรือบทสวดพาหุงมหากา เป็นชื่อพระคาถาในพระพุทธศาสนาใช้สวดสรรเสริญ ชัยชนะ 8 ประการที่พระสมณโคดมทรงมีเหนือมนุษย์และอมนุษย์ จิตรกรรมฎีกาพาหุงเป็นภาพเล่าเรื่องชัยชนะ ครั้งสำคัญของพระพุทธองค์ตามบทสวดดังกล่าว ในพุทธประวัติพระพุทธองค์ทรงชนะมารหลายครั้ง แต่ชัยชนะ ครั้งสำคัญและยิ่งใหญ่ที่นักปราชญ์ส่วนใหญ่นับรวม 8 ครั้ง ได้แก่ ครั้งที่หนึ่ง เมื่อครั้งพระพุทธองค์ทรงชนะ พระยามาร ครั้งที่สอง ทรงชนะอาฬวกยักษ์ ครั้งที่สาม ทรงชนะช้างนาฬาคีรี ครั้งที่สี่ ทรงชนะองคุลิมาล ครั้งที่ ห้า ทรงชนะนางฉันทาภิรมย์ ครั้งที่หก ทรงชนะสังกะณีนิครนถ์ ครั้งที่เจ็ด ทรงชนะพระยานาคันโทปันนทะ และครั้งที่แปด ทรงชนะพระภิกษุพราหมณ์ จิตรกรรมฎีกาพาหุงที่ปรากฏในศิลปกรรมไทยตามวัดต่าง ๆ มักเล่าเรื่อง ชุดชัยชนะครั้งสำคัญครบ 8 ครั้ง โดยถ่ายทอด 1 เรื่อง 1 ฉาก

ภาพวาดมีทั้งที่วาดบนผนังพระอุโบสถระหว่างบานหน้าต่างหรือวาดไว้บนแผ่นไม้ประดับอาคาร แต่จิตรกรรมฎีกา พาหุงที่ศาลาการเปรียญวัดชีปะขาวมีความแตกต่างไปจากวัดอื่น ๆ คือ เขียนเล่าเรื่องฎีกาพาหุงอย่างละเอียด บางเรื่องขยายเนื้อความ 1 เรื่องออกมามากกว่า 1 ฉากหรือมีการแทรกเนื้อความตอนท้ายของฎีกาพาหุงตอน อื่น ๆ นอกจากนี้ ยังเพิ่มชัยชนะอีกครั้งหนึ่ง คือ ชัยชนะที่พระพุทธองค์ทรงมีต่อสุนทรียาปริพาชกาซึ่งฎีกาพาหุง บางสำนวนนับเป็นชัยชนะอีกครั้งหนึ่งที่เพิ่มเติมจากชุดฎีกาพาหุง 8 ครั้ง

¹บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่อง “การศึกษาจิตรกรรมฝาผนังจังหวัดสุพรรณบุรีเพื่อออกแบบผลิตภัณฑ์สร้างสรรค์ที่ส่งเสริมการท่องเที่ยวบน ฐานเศรษฐกิจชุมชน” ของ รองศาสตราจารย์ ดร. เนื่ออ่อน ขว้ทองเขียว ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. บรรพต พิจิตรกำเนิด และ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ฐิตียา เนตรวงษ์ โดยได้รับทุนสนับสนุนการวิจัยจากสำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม (สกสว.) ประจำปี 2565 ดำเนินการวิจัยแล้วเสร็จปี 2566

จากลักษณะดังกล่าวจึงทำให้จิตรกรรมภูิกาพาหุงที่ศาลาการเปรียญวัดชีปะขาว อำเภอบางปลาม้าจึงมีความโดดเด่นจากที่อื่น ๆ ทั้งในด้านการคัดเลือกเนื้อหาของช่างที่ต้องการนำมาถ่ายทอด รวมทั้งสามารถออกแบบฉากและจัดวางองค์ประกอบของภาพได้อย่างอิสระ

คำสำคัญ: จิตรกรรม, ภูิกาพาหุง, วัดชีปะขาว

The Paintings of Tika Bahung in the Main Hall of Wat Shipakhao, Bang Plama District, Suphanburi Province¹

Nuaon Khrouthongkhieo

Associate Professor, Ph.D.,
Humanities Program,
Department of General Education,
Faculty of Liberal Arts,
Rajamangala University of Technology Krungthep

Bunpod Pijitkamnerd

Assistant Professor, Ph.D.,
Librarian and Information Technology,
Faculty of Humanities and Social Sciences,
Suandusit University

Titiya Netwong

Assistant Professor, Ph.D.,
Independent scholar

Abstract

The Buddhist chant known as Tika Bahung, also known as Buddha-chai-monkol-khata, or Bahungmahaka, celebrates the Lord Buddha's eight victories over both humans and non-humans. The major victories as read from the chant are depicted in the paintings of Tika Bahung. According to legends, the Lord Buddha defeated demons many times; however, the eight victories that received the most praise were those in which he defeated Mara the chief of demons, Alavaka Yakkha, Nalagiri the elephant, Angulimala, Cincamanavika, Saccaka Nigantha, Nandopananda the serpent, and Baka Brahma. The paintings of Tika Bahung that were typically represented in traditional Thai arts depicted all the eight victories; they commonly consisting of one story per one screen and were most likely painted on the space between the windows or the decorated wooden beams.

The paintings of Tika Bahung in the main hall of Wat Shipakhao, however, are distinctive because of their intricate details. Some stories portrayed more than one panels; some were combined in other; and the story of the Lord Buddha's victory against Sundariparipajika was included in the series of eight victories.

¹This article is part of a research paper titled "Study Mural Painting in Suphanburi Province for Creative Products to Support Tourism Based on Community Economy" by Nuaon Khrouthongkhieo, Bunpod Pichitkamnerd and Thitiya Netawong received a research grant from Thailand Science Research and Innovation (TSRI) for the year 2022, the research will be completed in 2023.

As a result, the paintings of Tika Bahung in the main hall of Wat Shipakhao stand out for the subject matter that the artists chose as well as their artistic choices regarding background arrangements and compositions.

Keywords: Painting, Dika Bahhung, Wat Shipakhao

บทนำ

ฎีกาพาหุ หรือพุทธชัยมงคลคาถา หรือบทสวดพาหุเมหากา เป็นชื่อพระคาถาในพระพุทธศาสนาใช้สวดสรรเสริญ ชัยชนะแปดประการที่พระสมณโคดมทรงมีเหนือมนุษย์และอมมนุษย์ด้วยธรรมานุภาพปรากฏหลักฐานในงาน ศิลปกรรมไทยมาแล้วอย่างน้อยตั้งแต่สมัยต้นรัตนโกสินทร์รัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก จิตรกรรม ฎีกาพาหุที่ปรากฏในศิลปกรรมไทยตามวัดต่าง ๆ มักเล่าเรื่องชัยชนะครั้งสำคัญ 8 ครั้งของพระพุทธองค์ โดยถ่ายทอดชัยชนะ 1 ครั้งต่อ 1 ฉาก มีทั้งที่วาดบนผนังพระอุโบสถระหว่างบานหน้าต่างหรือวาดไว้บนแผ่นไม้ ประดับอาคาร แต่จิตรกรรมฎีกาพาหุที่คอสองศาลาการเปรียญวัดชีปะขาว อำเภอบางปลาม้ามีความน่าสนใจ ตรงที่ถ่ายทอดเนื้อหาฎีกาพาหุอย่างละเอียดโดยเพิ่มชัยชนะของพระพุทธองค์อีก 1 ครั้ง รวมเป็น 9 ครั้ง ซึ่งเป็น ประเด็นที่น่าสนใจในการศึกษาค้นคว้า

เอกสารที่เกี่ยวข้อง

1. ประวัติความเป็นมาและรายละเอียดจิตรกรรมฎีกาพาหุ วัดชีปะขาว

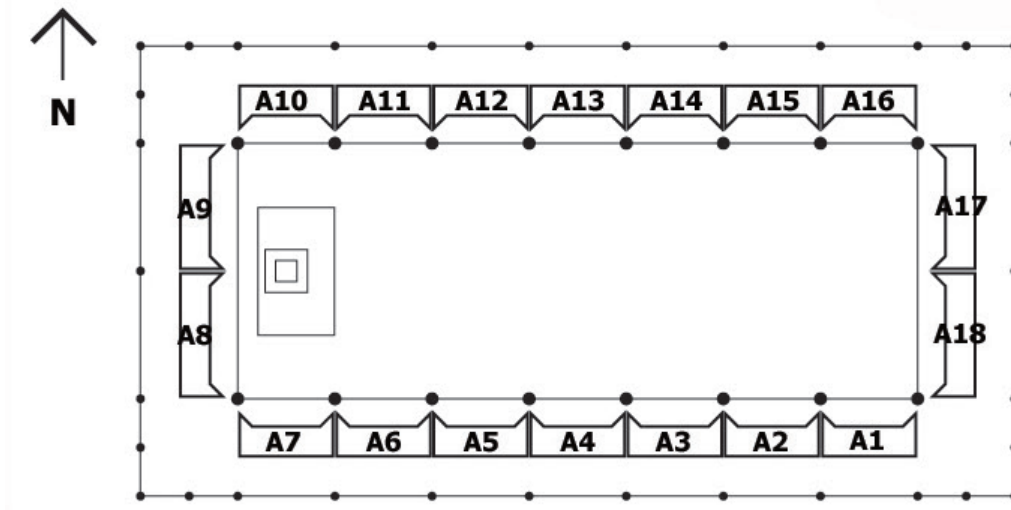
วัดชีปะขาวเป็นวัดราษฎร์ ตั้งอยู่ที่ตำบลตะค่า อำเภอบางปลาม้า จังหวัดสุพรรณบุรี ข้อมูลกรมการศาสนาให้ ประวัติความเป็นมาของวัดว่าสร้างเมื่อ พ.ศ. 2425 ได้รับพระราชทานวิสุงคามสีมาเมื่อวันที่ 14 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2497 สังกัดคณะสงฆ์มหานิกาย (Department of Religious Affairs, 2002, p. 156) ศาลาการเปรียญ วัดชีปะขาวมีจิตรกรรมบนแผ่นไม้วาดประดับทั้งที่คอสอง ชายคา และเพดาน จิตรกรรมฎีกาพาหุ อยู่บริเวณ คอสองของอาคาร (ภาพที่ 1) มีตัวอักษรเขียนเป็นเลขไทยไว้ที่ด้านล่างของภาพวาดว่า พ.ศ. 2477 และที่เสาร่วม ในอาคารมีจารึกว่าศาลาการเปรียญหลังนี้ถูกสร้างขึ้นใน พ.ศ. 2477 เช่นกัน



ภาพที่ 1 จิตรกรรมฎีกาพาหุบริเวณคอสองศาลาการเปรียญวัดชีปะขาว

Note: From © Nuaon Khrouthongkhieo 02/02/2022

จิตรกรรมฎีกาพาหุงที่คอสองมีจำนวน 18 ภาพ ติดไว้ระหว่างช่องเสา แต่ละภาพมีขนาดเท่า ๆ กัน ผู้เขียนเรียงลำดับภาพโดยเรียกว่าภาพชุด A โดยเริ่มจากทิศใต้เวียนตามเข็มนาฬิกาไปทางทิศตะวันตก ทิศเหนือ และทิศตะวันออก



ภาพที่ 2 แผนผังจิตรกรรมฎีกาพาหุงคอสอง ศาลาการเปรียญ วัดชีปะขาว

Note: From © Nuaon Khrouthongkhieo 02/03/2022

จิตรกรรมเป็นแผ่นไม้สี่เหลี่ยมผืนผ้าวางเรียงกัน 3 แผ่น ต่อมุมด้านล่างทั้งซ้ายและขวาเป็นรูปสามเหลี่ยมวาดรูปยักษ์ ลิง นาค และลวดลายต่าง ๆ ประกอบ มีการตีกรอบภาพวาดด้วยไม้และระบายสีฟ้า เทคนิคการวาดภาพโดยรวมเป็นการวาดด้วยสีฝุ่นที่มีการรองพื้นบนแผ่นไม้ ลักษณะภาพโดยรวมเป็นแบบไทยประเพณีฝีมือช่างพื้นบ้าน โครงสร้างโดยรวม คือ น้ำเงิน น้ำตาล เหลือง และขาว ไม่มีการติดทองคำเปลว ตัวภาพส่วนใหญ่ตัดเส้นด้วยสีดำ ยกเว้นภาพพระพุทธรองค์ที่ตัดเส้นด้วยสีน้ำตาลที่ล้นไปกับสีพระวรกายภาพทิวทัศน์ที่เป็นฉากหลังระบายไล่น้ำหนักสี มีเส้นขอบฟ้าปรากฏในทุกภาพ การเขียนภาพบุคคลมีการคำนึงถึงระยะใกล้ - ไกล โดยภาพบุคคลระยะหน้ามีขนาดใหญ่ ไกลออกไปมีขนาดเล็ก บริเวณด้านล่างของภาพมีตัวอักษรระบุชื่อผู้ที่จ้างให้วาด ปิพุทธศักราชที่วาด จำนวนเงิน และเนื้อหาภาพ ผู้เขียนตั้งข้อสังเกตว่า ภาพเขียนที่คอสองศาลาการเปรียญแห่งนี้ขยายความเนื้อหาฎีกาพาหุงอย่างละเอียดมากกว่าวัดอื่น ๆ ที่มักแสดงเพียง 1 ภาพต่อเนื้อหา 1 เรื่อง เท่านั้น สามารถลำดับเนื้อหาภาพฎีกาพาหุงที่คอสองศาลาการเปรียญวัดชีปะขาวตามหมายเลขและคัดเฉพาะตัวอักษรที่บรรยายเนื้อหาภาพ ดังนี้

คอสองทิศใต้ หมายเลข A1 ด้านซ้ายมือเป็นธิดาพระยามารแอบหลังพุ่มไม้ ด้านขวาเป็นธิดาพระยามารร้ายรำต่อหน้าพระพุทธรองค์ที่ทรงประทับนั่งแสดงปางมารวิชัยในซุ้มเรือนแก้วใต้ต้นพระศรีมหาโพธิ์ หมายถึงฎีกาพาหุงตอนพระพุทธรองค์ทรงชนะพระยามาร มีตัวอักษรใต้ภาพ “ลูกสาวพยามารมาล่อลวง” ดังภาพที่ 3



ภาพที่ 3 ภาพหมายเลข A1 อธิบายพระยามารมาล่องพระพุทธรองค์

Note: From © Nuaon Khrouthongkhieo 02/02/2022

หมายเลข A2 ตรงกลางเป็นพระพุทธรองค์ทรงประทับนั่งแสดงปางมารวิชัยในซุ้มเรือนแก้วใต้ต้นพระศรีมหาโพธิ์ ถัดลงมาเป็นพระแม่ธรณีประทับนั่งเอียงพระวรกายบิดน้ำจากมวยพระเศวตไหลท่วมกองทัพอสูร มาร ด้านซ้ายเป็นกองทัพอสูรที่เข้าโจมตีพระพุทธรองค์ ด้านขวาเป็นกองทัพอสูรที่พ่ายแพ้ต่อพระพุทธรองค์ องค์ประกอบคล้ายพุทธประวัติตอนมารวิชัย เมื่ออยู่ร่วมกับภาพวาดอื่น ๆ ที่แสดงถึงชัยชนะอันยิ่งใหญ่ของพระพุทธรองค์ จึงหมายถึงฎีกาพาหุงตอนพระพุทธรองค์ทรงชนะพระยามาร มีตัวอักษรใต้ภาพ “มารประจันพระพุทธรเจ้า” ดังภาพที่ 4



ภาพที่ 4 ภาพหมายเลข A2 พระพุทธรองค์ทรงชนะพระยามาร

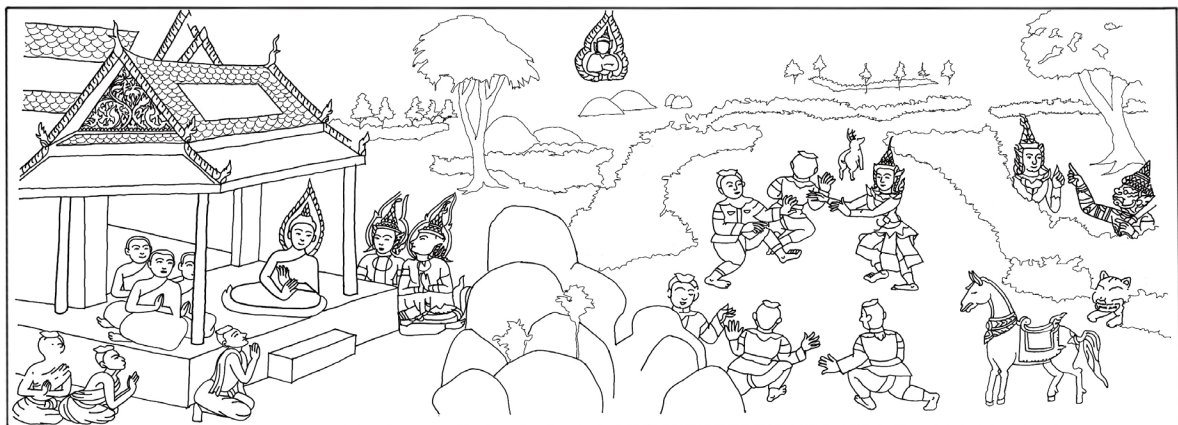
Note: From © Nuaon Khrouthongkhieo 02/02/2022

หมายเลข A3 ด้านซ้ายมีกษัตริย์สองพระองค์มาเข้าเฝ้าพระพุทธเจ้า ด้านขวาเป็นฉากพระเจ้าอาฬวี่ราชและข้าราชการบริพารล้อมวงไล่จับกวางทองที่วิ่งเตลิดหนีไป ด้านขวาสุดพระเจ้าอาฬวี่ราชโดนอาฬวักยะยักษ์จับตัวไว้ หมายถึงกินเป็นอาหาร หมายถึงฎีกาพาหุงตอนพระพุทธองค์ทรงชนะอาฬวักยะ มีตัวอักษรใต้ภาพ “พระเจ้าอาฬวี่ไล่กวางทอง” ดังภาพที่ 5 และ ภาพที่ 6



ภาพที่ 5 ภาพหมายเลข A3 พระเจ้าอาฬวี่ราชไล่จับกวางทอง

Note: From © Nuaon Khrouthongkhieo 02/02/2022



ภาพที่ 6 ลายเส้นภาพหมายเลข A3 พระเจ้าอาฬวี่ราชไล่จับกวางทอง

Note: From © Nuaon Khrouthongkhieo 07/03/2023

หมายเลข A4 ด้านซ้ายในศาลาเป็นสาตาศิริย์กษและเหมวตย์กษมาฟังธรรมกับพระพุทธเจ้า ด้านขวาเป็นตอนพระเจ้าอาฬวี่ราชนำอาฬวี่ราชกุมารถวายให้อาฬวี่กษ หมายถึงฎีกาพาหุงตอนพระพุทธองค์ทรงชนะอาฬวี่กษ มีตัวอักษรใต้ภาพ “เหมมมะวะตา, สาคะยักมาไหว้พระพุทธเจ้า พระพุทธเจ้าทรมานอาระวะกะยักษ” ดังภาพที่ 7



ภาพที่ 7 ภาพหมายเลข A4 สาตาศิริย์กษและเหมวตย์กษมาฟังธรรมกับพระพุทธเจ้า

Note: From © Nuaon Khrouthongkhieo 02/02/2022

หมายเลข A5 ด้านซ้ายเป็นภาพพระพุทธเจ้าประทับนั่งแสดงธรรมจนอาฬวี่กษสำเร็จโสดาบันและอาฬวี่กษพาพระพุทธเจ้ามาเทศนาสั่งสอนผู้คนที่เมืองอาฬวี่ หมายถึงฎีกาพาหุง ตอนพระพุทธองค์ทรงชนะอาฬวี่กษ มีตัวอักษรใต้ภาพ “ตั้งแต่พระพุทธเจ้าทรมานอาระวะกะยักสำหรับโสดาปัตติผล แล้วพามาโปรดเมืองอารวี่มหากระษัตร์” ดังภาพที่ 8



ภาพที่ 8 ภาพหมายเลข A5 พระพุทธเจ้าประทับนั่งแสดงธรรมจนอาฬวี่กษสำเร็จโสดาบัน

Note: From © Nuaon Khrouthongkhieo 02/02/2022

หมายเลข A6 ด้านซ้ายเป็นฉากเมือง มีกลุ่มคนซ่อนตัวแอบดูเหตุการณ์ ด้านขวาเป็นช้างที่กำลังมุ่งหน้าไปหา กลุ่มพระพุทธรเจ้าและพระสาวก พระพุทธรองค์ทรงยกพระหัตถ์ขวาแสดงอาการห้าม คือภายหลังพระเทวทัตกลิ้ง หินให้ตกลงมาทับพระพุทธรองค์แต่ไม่สำเร็จ จากนั้นจึงให้พระเจ้าอชาตศัตรูปล่อยช้างให้ทำร้ายพระพุทธรองค์ หมายถึงฎีกาพาหุงตอนพระพุทธรองค์ทรงชนะช้างนาฬาคีรี มีตัวอักษรใต้ภาพ “ตั้งแต่เทวทัตกลิ้งหินให้ทับ พระพุทธรเจ้า ไม่หับแล้วให้พยายาอชาตศัตรูปล่อยช้างให้แทง”

หมายเลข A7 ภาพนายเนสาทพราณหาบสาแหรกนำหงส์เข้าไปเฝ้าเจ้าเมืองสาคลนคร มีตัวอักษรใต้ภาพ “นายเนสาทพราณพาหงส์เข้าไปเฝ้าเจ้าเมืองสาคลนคร” เป็นเนื้อหาตอนท้ายของฎีกาพาหุง ตอนพระพุทธรองค์ ทรงชนะช้างนาฬาคีรี ดังภาพที่ 9



ภาพที่ 9 ภาพหมายเลข A7 เนสาทพราณหาบสาแหรกนำหงส์เข้าไปเฝ้าเจ้าเมืองสาคลนคร

Note: From © Nuaon Khrouthongkhieo 02/02/2023

หมายเลข A8 ด้านซ้ายเป็นภาพพระอาจารย์ทศปาโมกข์ที่องค์คุลิมาลไปเรียนวิชาแต่ต่อมาต้องการกำจัด องค์คุลิมาลจึงออกอุบายให้ไปฆ่าคนและตัดนิ้วมือมาให้ครบหนึ่งพัน ด้านขวาเป็นฉากองค์คุลิมาลเดินออกไป ได้ภาพ มีตัวอักษร “เมื่อครูทศปาโมกข์ได้ยีน...(ลบเลือน)...แล้วให้เจ้าอหิงสาไปฆ่าคน” หมายถึงฎีกาพาหุง ตอนพระพุทธรองค์ทรงชนะโจรองค์คุลิมาล ดังภาพที่ 10



ภาพที่ 10 ภาพหมายเลข A8 พระอาจารย์ทศปาโมกข์ออกอุบายให้องคฺลิมาลไปฆ่าคน
Note: From © Nuaon Khrouthongkhieo 02/02/2022

หมายเลข A9 ภาพค่อนข้างลบเลือน แต่ด้านขวาปรากฏภาพองคฺลิมาลถือดาบขึ้นไปที่พระพุทธเจ้าเพื่อหวังสังหารและตัดนิ้วโดยระหว่างภาพพระพุทธองค์และองคฺลิมาลมีแม่น้ำขวางกั้นอยู่ มีตัวอักษรใต้ภาพ “องคฺลิมาลฆ่าพระพุทธเจ้า” หมายถึงฎีกาพาหุง ตอนพระพุทธองค์ทรงชนะโจรองคฺลิมาล

คอสองทิศเหนือ หมายเลข A10 ด้านซ้ายพระอินทร์และเทวดานั่งพนมมือรอเฝ้าพระพุทธเจ้า ตรงกลางภาพเป็นนางจิญจมาณวิกาท้องโตคล้ายตั้งครุฑเดินเข้ามาในศาลาที่พระพุทธองค์ทรงแสดงธรรมท่ามกลางประชาชนและกล่าวว่าพระพุทธองค์ทรงทำให้นางตั้งครุฑ มีตัวอักษรใต้ภาพ “ดิรัถยิ์ให้นางจิระจะมานะวิกาเอาท่อนไม้ผูกท้องโตแล้วว่าท้องกะพระพุทธเจ้า” หมายถึงฎีกาพาหุงตอนพระพุทธองค์ทรงชนะความกล่าวร้ายของนางจิญจมาณวิกา ดังภาพที่ 11

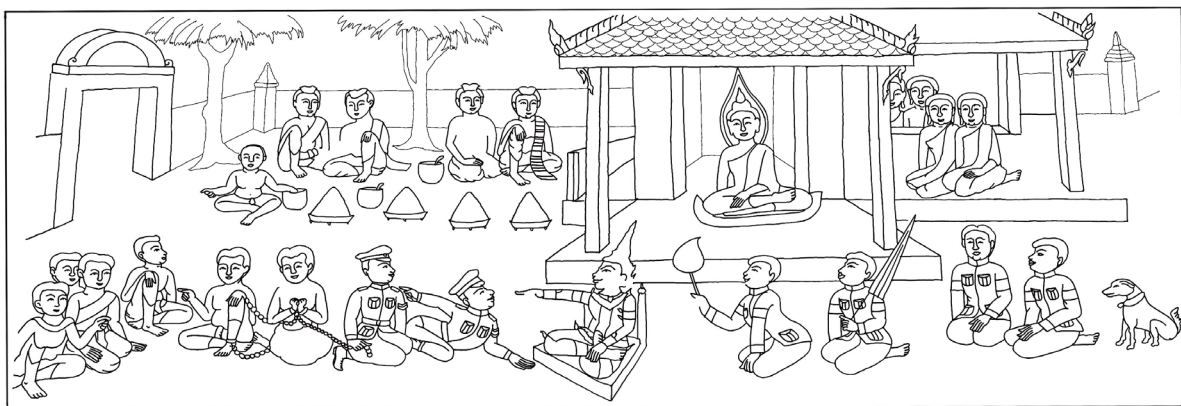


ภาพที่ 11 ภาพหมายเลข A10 นางจิญจมาณวิกากล่าวร้ายใส่ความพระพุทธองค์
Note: From © Nuaon Khrouthongkhieo 02/02/2022

หมายเลข A11 ด้านหน้าซ้ายเป็นรูปนักโทษ 2 คน ถูกล่ามตรวนโดยมีตำรวจคุมตัวและมีกษัตริย์กำลังชำระความ ด้านบนเป็นพระพุทธรูปประทับฟังความในศาลาพร้อมด้วยสาธุชนที่เตรียมภัตตาหารมาถวาย มีตัวอักษรใต้ภาพ “ดิริถถิจ้างซี่ไ่ล่าฆ่านางสุนทรีแล้วว่าพระพุทธรเจ้าฆ่าแล้วพระมหากษัตริย์ตรออกพิจารณา” ดังภาพที่ 12 และภาพที่ 13



ภาพที่ 12 ภาพหมายเลข A11 เดียร์ถียไ่ความพระพุทธรองค์ว่าฆ่านางสุนทรี
Note: From © Nuaon Khrouthongkhieo 02/02/2022



ภาพที่ 13 ลายเส้นภาพหมายเลข A11 เดียร์ถียไ่ความพระพุทธรองค์ว่าฆ่านางสุนทรี
Note: From © Nuaon Khrouthongkhieo 07/03/2022

หมายเลข A12 กลางภาพเป็นพระสารีบุตรและกลุ่มพระสงฆ์นั่งในศาลากำลังไ้ว่าทะกับนางนิครนถ์ทั้งสี่ที่นั้งอยู่ ด้านซ้าย มีตัวอักษรใต้ภาพ “นางนิคนทั้ง 4 มาแก้ปัญหากับพระซาริบุตร แพ้พระซาริบุตร” หมายถึงฎีกาพาหุง ตอนพระพุทธรองค์ทรงชนะสัจจะนิครนถ์ ดังภาพที่ 14



ภาพที่ 14 ภาพหมายเลข A12 พระสารีบุตรกำลังได้วาทะกับนางนิครนถ์ทั้งสี่

Note: From © Nuaon Khrouthongkhieo 02/02/2022

หมายเลข A13 ภาพค่อนข้างลบเลือน แต่ปรากฏภาพนางนิครนถ์ทั้งสี่มาโกนหัวบวชในสำนักภิกษุณี มีตัวอักษรใต้ภาพ “พระสารีบุตรเห็นนางนิคนทั้ง 4 มาบวชในสำนักนางภิกษุณี” หมายถึงฎีกาพาหุง ตอนพระพุทธรองค์ทรงชนะสังกะนิครนถ์ ดังภาพที่ 15



ภาพที่ 15 ภาพหมายเลข A13 นางนิครนถ์ทั้งสี่มาโกนหัวบวชในสำนักภิกษุณี

Note: From © Nuaon Khrouthongkhieo 02/02/2022

หมายเลข A14 ภาพค่อนข้างลบเลือน ปรากฏภาพพระพุทธเจ้าประทับนั่งตรงกลาง ด้านขวาเป็นพระสงฆ์สาวก ด้านซ้ายมีสังกะนิครนถ์ (นักบวชในศาสนาเซน) ได้วาทะกับพระพุทธรองค์ในป่ามหาวัน ได้ภาพมีตัวอักษร “สังกะนิคนมาแก้ปัญหากับพระพุทธเจ้า แพ้พระพุทธเจ้า” หมายถึงฎีกาพาหุง ตอนพระพุทธรองค์ทรงชนะสังกะนิครนถ์ ดังภาพที่ 16



ภาพที่ 16 ภาพหมายเลข A14 สัจจะนิครนถ์ได้วาทะกับพระพุทธรองค์ในป่ามหวัน

Note: From © Nuaon Khrouthongkhieo 02/02/2022

หมายเลข A15 สัจจะนิครนถ์นิมนต์พระพุทธรองค์และพระสาวกไปเสวยภัตตาหารที่บ้านของตนและประกาศตนเป็นสาวกของพระพุทธรองค์ มีตัวอักษรใต้ภาพ “สัจจะนิคนนิมนต์พระพุทเจ้ามาฉันที่อาของตน” หมายถึง ฎีกาพาหุง ตอนพระพุทธรองค์ทรงชนะสัจจะนิครนถ์ ดังภาพที่ 17



ภาพที่ 17 ภาพหมายเลข A15 สัจจะนิครนถ์นิมนต์พระพุทเจ้าไปเสวยภัตตาหารที่บ้านของตน

Note: From © Nuaon Khrouthongkhieo 02/02/2022

หมายเลข A16 ด้านซ้ายเป็นพระโมคคัลลานะยกมือห้ามทำนองปราบพระยานาคันโทปนันทะ ด้านบนขวาเป็นกลุ่มพระพุทเจ้าและพระสาวกเหาะลอยในอากาศ มีตัวอักษรใต้ภาพ “พระพุทเจ้าให้พระโมคคัลลาทรมาณนาคท้าวเข้าไปในท้องนาค” หมายถึง ฎีกาพาหุง ตอนพระพุทธรองค์ทรงชนะพระยานาคันโทปนันทะ ดังภาพที่ 18



ภาพที่ 18 ภาพหมายเลข A16 พระโมคัลลานะปราบพระยานาคันโทปนันทะ

Note: From © Nuaon Khrouthongkhieo 02/02/2022

คอสองทิศตะวันออก หมายเลข A17 ด้านซ้ายเป็นรูปครุฑกำลังต่อสู้กับพระยานาคันโทปนันทะ ด้านบนขวาเป็นกลุ่มพระพุทธรูปเจ้าพระสาวกเหาะลอยในอากาศ มีตัวอักษรใต้ภาพ “พระโมคัลลาแปลงเป็นครุฑ...(ตัวอักษรเลื่อน)...พระยานาคันโทปนันทะ” หมายถึงฎีกาพาหุง ตอนพระพุทธรูปองค์ทรงชนะพระยานาคันโทปนันทะ

หมายเลข A18 ภาพค่อนข้างลบเลือน แต่ปรากฏภาพพระพุทธรูปเจ้าประทับนั่งในปราสาทที่ลอยอยู่กลางท้องฟ้า ด้านซ้ายมีบุคคลนั่งพนมมือฟังพระธรรม มีตัวอักษรใต้ภาพ “พระพุทธรูปเจ้าเสด็จไปปล้ำชั้นพรหม ทรมานพระพรหม” หมายถึงฎีกาพาหุง ตอนพระพุทธรูปองค์ทรงชนะพระพกาพรหม ดังภาพที่ 19



ภาพที่ 19 ภาพหมายเลข A18 พระพุทธรูปองค์ทรงชนะพระพกาพรหม

Note: From © Nuaon Khrouthongkhieo 02/02/2022

2. ความหมายของจิตรกรรมภูิกภาพหุง ศาลาการเปรียญวัดชีปะขาว

ภูิกภาพหุง หรือพุทธชัยมงคลคาถา หรือบทสวดพาหุงมหากา เป็นชื่อพระคาถาในพระพุทธศาสนา มีความยาวแปดบท ใช้สวดสรรเสริญชัยชนะแปดประการที่พระสมณโคดมทรงมีเหนือมนุษย์และอมมนุษย์ด้วยธรรมานุภาพ มีนักวิชาการบางท่านสันนิษฐานว่า ผู้ประพันธ์คาถานี้ คือ พระมหาพุทธสิริเถระซึ่งรจนาคัมภีร์ภูิกภาพหุงในประมาณปี พ.ศ. 2006 ตรงกับสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ ซึ่งการมีอยู่ของคัมภีร์ภูิกภาพหุง ทำให้สามารถอนุมานได้ว่าพระคาถานี้น่าจะแต่งขึ้นก่อนพุทธศตวรรษที่ 21 ทั้งนี้ บางกระแสระบุว่า คาถานี้ชื่อว่า “บทถวายพรพระ” เพราะแต่งถวายพระเจ้าแผ่นดินชนะศึก (Na Bangchang, 1990, p. 301-302)

ในบทสวดมนต์ฉบับวัดบางกระดี่ แขวงแสมดำ เขตบางขุนเทียน กรุงเทพฯ จัดหมวดพาหุง (แปดอึ้ง) ไว้ในบทสวดชุดเดียวกับบทสวดถวายพรพระทั้งอิติปิโส (อิต้อยป้อยขาว) และมะหาการุณีโก (มะฮาการุณียาว) (Sangha Bang Kradi Temple, n.d., p. 9) แสดงถึงความสำคัญของบทสวดชุดนี้ตามคติมอญ

ชัยชนะที่เป็นมงคลของพระพุทธองค์จำนวน 8 ครั้งนี้ หากศึกษาพุทธประวัติจะพบว่าพระพุทธองค์ทรงชนะมารมาแล้วนับครั้งไม่ถ้วน แต่ชัยชนะครั้งสำคัญและยิ่งใหญ่ที่นักปราชญ์ส่วนใหญ่ท่านถือว่าชัยชนะครั้งสำคัญ 8 ครั้ง ที่กล่าวไว้ในคาถาพาหุง 8 คาถา ซึ่งเป็นพุทธชัยมงคลคาถาว่าเป็นชัยชนะครั้งสำคัญและยิ่งใหญ่ของพระพุทธองค์ คาถาเหล่านั้นกล่าวสรรเสริญพุทธานุภาพและอรรถาธิบายพระพุทธานุภาพนั้นขอความสุขความเจริญและชัยมงคลให้แก่ตน พาหุง 8 บท เป็นคาถาที่พระสงฆ์ใช้สวดในพิธีมงคลต่าง ๆ เพื่อความเป็นสิริมงคลแก่ผู้เป็นเจ้าของพิธีและผู้มาร่วมในพิธีนั้น นิยมเรียกกันว่า ถวายพรพระ ซึ่งความจริงเป็นการให้พรของท่านมากกว่าโดยอรรถาธิบายชัยชนะของพระพุทธเจ้า 8 ครั้ง เป็นที่ตั้งว่าด้วยอำนาจแห่งพระเดชานุภาพแห่งชัยมงคลขอความสุขสวัสดีจึงมีแก่ผู้มาในมงคลพิธีนั้น (Buranawet, 1988, p. 29) ชัยชนะของพระพุทธเจ้า 8 ครั้งที่สำคัญ ได้แก่

2.1) ชัยชนะครั้งที่ 1 เมื่อครั้งพระพุทธองค์ทรงชนะพระยามารผู้เนรมิตแขนได้ 1,000 ข้าง มีอาวุธครบมือ ชีตสารีรีเมฆพร้อมด้วยเสนามารโห่ร้องก้องกึกแต่ต้องพ่ายแพ้ต่อทานบารมีของพระองค์ เนื้อหาโดยย่อ พระยามารตรัสเรียกพระธิดาทั้งสาม ได้แก่ นางคันทา นางราคะ และนางอรดี ให้รีบไปทำลายล้างพระพุทธองค์ โดยไปที่ละนางแต่ก็มีอาจล่อลวงพระทัยของพระองค์ได้ จึงกลายร่างแก่เฒ่าชรา เกศางอก ฟันหัก แก้มตอบ ร้อนกระสับกระส่ายกลับไปหาพระยามาร พระยามารจึงพิจารณาว่าจะรบด้วยอุบายไหน ถ้าอุบายนั้นไม่ได้ก็จะชิตแผ่นดินลงในที่หนึ่ง จนชิตแผ่นดินได้มากกว่าร้อยผืน พระยามารบังเกิดความโกรธกริ้ว จึงมีโองการเรียกเหล่าเสนามารทั้งหลายไปกำจัดพระสมณโคดม จากนั้นเนื้อเรื่องจะดำเนินไปเช่นเดียวกับพุทธประวัติตอนมารวิชัย (Office of S. Thamphakdi, n.d., p. 2-7)

ภาพวาดที่วัดชีปะขาวใช้พื้นที่เล่าเรื่องจำนวน 2 ภาพ คือ ภาพธิดาพระยามารที่มัลลอลวงพระพุทธองค์โดยแสดงเป็นภาพหญิงสาวสวยงาม 3 นาง ดังภาพ A1 (ภาพที่ 3) และภาพการที่ทรงเรียกพระแม่ธรณีขึ้นมาเป็นพยาน โดยพระแม่ธรณีบิดน้ำจากมวยพระเกศาท่วมเหล่าพระยามารจนพ่ายแพ้ไป ดังภาพ A2 (ภาพที่ 4)

2.2) ชัยชนะครั้งที่ 2 เมื่อพระพุทธองค์ทรงชนะอาฬวกยักษ์ผู้มีจิตกระด้าง ปราศจากความอดทนมีฤทธิ์มากกว่า พระยามารเข้ามาต่อสู้จนตลอดรุ่ง พระพุทธองค์ทรงทรมานยักษ์โดยใช้พระขันธธรรม เรื่องมีว่าพระเจ้าอาฬวีราช แห่งอาฬวีนครเสด็จประพาสไล่ตามกวางทองที่พระอินทร์แปลงร่างมา ทรงทอดพระเนตรเห็นต้นไทรใหญ่ดูร่มรื่น ต้นหนึ่งจึงเข้าไปอาศัยได้ร่มไทรต้นนั้นซึ่งเป็นต้นไทรที่อาฬวกยักษ์รักษาดูแลอยู่ อาฬวกยักษ์จึงเปล่งเสียงออกมา ว่าท่านจะต้องเป็นภิกษาหารแก่อาฬวกยักษ์ตามที่พระอิศวรเคยตรัสไว้กับอาฬวกยักษ์ พระเจ้าอาฬวีราชจึงต้อง ส่งส่วยนักโทษมาเป็นภิกษาหารแทนพระองค์ จนนักโทษหมดเรือนจำจึงจับกุมารน้อยส่งให้แทน จนในที่สุดไม่ เหลือกุมารน้อยแล้วจำที่จะต้องส่งอาฬวีราชกุมารไป เมื่อพระพุทธองค์ทรงพิจารณาแล้วเห็นว่าอาฬวีราชกุมาร จะเป็นพระอนาคามีในภายหน้า จึงเสด็จไปปราบอาฬวกยักษ์ โดยมียักษ์ตนหนึ่งชื่อ คันธัพพยักษ์ ผู้เฝ้าประตูวิมาน แห่งอาฬวกยักษ์ทูลเชิญพระองค์เข้ามาประทับในวิมานนี้ เหล่าบรรดาสนมของอาฬวกยักษ์เข้ามาน้อมนมัสการ พระองค์ สาคาคริย์และเหมาตยยักษ์เข้าไปถวายนมัสการพระองค์เช่นกัน ทำให้อาฬวกยักษ์โกรธมาก บันดาล ห่าฝนกรวดทรายก้อนศิลาและห่าฝนถ่านเพลิงพร้อมเผือกใส่พระวรกายของพระองค์ รวมทั้งขว้างผ้าโพกเศียร ที่สามารถทำลายภูเขาลูกใหญ่แฉกเช่นเขาพระสุเมรุได้ แต่ก็ได้กลายเป็นเครื่องสักการบูชาตกใส่แทน พระองค์ จึงทรงเทศนาสั่งสอนโปรดอาฬวกยักษ์จนพ่ายแพ้ไป (Office of S. Thamphakdi, n.d., p. 40-47)

ภาพวาดที่วัดชีปะขาวใช้พื้นที่เล่าเรื่องพระพุทธองค์ทรงชนะอาฬวกยักษ์จำนวน 3 ภาพ คือ ภาพ A3-A5 โดย เน้นฉากพระเจ้าอาฬวีราชแห่งอาฬวีนครไล่จับกวางทองและโดนอาฬวกยักษ์จับตัวไว้หมายจะกินเป็นอาหาร ดังภาพ A3 (ภาพที่ 5) ฉากสาคาคริย์และเหมาตยยักษ์มาฟังธรรมกับพระพุทธเจ้าโดยมีพระเจ้าอาฬวีราชกำลัง ส่งพระอาฬวีราชกุมารให้เป็นอาหารแก่อาฬวกยักษ์ดังภาพ A4 (ภาพที่ 7) และฉากพระพุทธเจ้าประทับนั่งแสดง ธรรมจนอาฬวกยักษ์สำเร็จโสดาบันดังภาพ A5 (ภาพที่ 8)

2.3) ชัยชนะครั้งที่ 3 ทรงชนะชังนาฬาคีรีซึ่งเป็นช้างตกมันที่มีความทารุณประดุจเพลิงป่าจักรวาลและสายฟ้า ด้วยวิธีลดลงด้วยน้ำโดยใช้พระเมตตา กล่าวคือ พระเทวทัตยุยงให้พระเจ้าอชาตศัตรูรับสั่งนายควาญช้างเอาสุรา 16 กระออม กรอกชังนาฬาคีรีจนคลุ้มคลั่งวิ่งเข้าทำลายล้างไปทั่วเมือง จนสตรีอุ้มลูกอ่อนนางหนึ่งถึงกับทิ้งลูก วิ่งหนีไป แต่ด้วยเดชานุภาพของพระพุทธองค์จึงทำให้ชังนาฬาคีรีหมอบลงแทบพระยุคลบาท (Office of S. Thamphakdi, n.d., p. 54-60)

ภาพวาดที่วัดชีปะขาวใช้พื้นที่เล่าเรื่องพระพุทธองค์ทรงชนะชังนาฬาคีรีจำนวน 2 ภาพ คือ ภาพ A6-A7 โดย ภาพแรกเน้นฉากชังนาฬาคีรีเข้าทำร้ายพระพุทธองค์ และภาพที่สอง ภาพ A7 (ภาพที่ 9) นำเนื้อหาตอนท้าย ของฎีกาพาหุตอนนี้มาวาดขยายความเมื่อครั้งพระพุทธองค์ทรงตรัสเล่าถึงอดีตว่ามีกษัตริย์พระองค์หนึ่งชื่อ พระยาสาครพรหมทัตเป็นผู้มีทศพิธราชธรรม วันหนึ่งเนสารทพรานดักบ่วงได้พระยาหงส์ซึ่งเป็นพระโพธิสัตว์ผู้มี บริวารจำนวนมาก แต่พระยาหงส์อดกลั้นไม่แสดงอาการเจ็บปวดเพื่อให้ฝูงหงส์กินอาหารในสระให้เสร็จสิ้นจึงร้อง เตือนด้วยเสียงดังเพื่อให้ฝูงหงส์บินหนีไป แต่มีเสนบดีหงส์ตัวหนึ่งไม่ยอมบินหนีไปโดยขอยอมแลกชีวิตกับพระยา หงส์ผู้เป็นนาย เนสารทพรานเห็นความเสียสละดังกล่าวจึงปล่อยหงส์ทั้งคู่ หงส์ทั้งสองจึงขอแทนคุณด้วยการบอก ให้เนสารทพรานพาไปพบเจ้าเมือง เนสารทพรานจึงได้นำหงส์ทั้งคู่ใส่สาแหกรกเข้าไปเฝ้าเจ้าเมือง และเมื่อ พระยาสาครพรหมทัตรู้ว่าพระยาหงส์เป็นพระโพธิสัตว์จึงอาราธนาให้แสดงธรรมและให้สิ่งของตอบแทนแก่

เนสารทพรานเป็นอันมาก เมื่อครั้งกลับชาติมาเกิด เนสารทพรานเกิดเป็นพระฉันทะ พระยาสาครพรหมทัตเกิดเป็นพระสารีบุตร เสนาหงส์เกิดเป็นพระอานนท์ และพระยาหงส์คือ พระพุทธรองค์ (Office of S. Thamphakdi, n.d., p. 64-71)

2.4) ชัยชนะครั้งที่ 4 พระพุทธรองค์ทรงใช้อิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ชนะโจรชิงทองคำผู้โหดร้ายด้วยฤทธาภาพทองคำเดิมชื่อ อหิงสกะ ขณะคลอจากกรรมมารดา เครื่องมือศาสตราวุธที่มีอยู่ในเรือนนั้นบังเกิดรุ่งเรืองเป็นมหัศจรรย์ เมื่อเติบโตใหญ่บิดาส่งไปเรียนสำนักแห่งทิศาปาโมกข์ ด้วยความฉลาดว่องไวทำให้เป็นที่อิจฉา จึงมีคนหาทางกำจัด ทิศาปาโมกข์จึงออกอุบายให้อหิงสกะกุมารตัดนิ้วคนให้ได้ 1,000 นิ้วและจะนำมาประกอบศิลปศาสตร์ให้อหิงสกะได้ศิลปศาสตร์จึงออกมาคนจนเป็นที่เกรงกลัวไปทั่ว เมื่อพระพุทธรองค์ทรงทราบข่าว จึงทรงมีญาณหยั่งรู้อหิงสกะเป็นผู้มีปัญญาจะเป็นประโยชน์แก่พระศาสนาจึงไปพบอหิงสกะและแสดงปาฏิหาริย์บังเกิดแม่น้ำใหญ่ประกอบด้วยคลื่นขวางหน้าอหิงสกะทำให้อหิงสกะไม่สามารถตามได้ทัน ท้ายที่สุดอหิงสกะยอมแพ้และขอบรรพชา (Office of S. Thamphakdi, n.d., p. 74-83)

ภาพวาดที่วัดชีปะขาวใช้พื้นที่เล่าเรื่องพระพุทธรองค์ทรงชนะอหิงสกะจำนวน 2 ภาพ คือ ภาพ A8-A9 โดยเน้นฉากอหิงสกะเข้าไปศึกษาเล่าเรียนกับพระอาจารย์ทิศาปาโมกข์และหลงกลพระอาจารย์ที่ให้ไปฆ่าคนและตัดนิ้วมือมาให้ครบหนึ่งพันนิ้วดังภาพ A8 (ภาพที่ 10) และฉากการแสดงปาฏิหาริย์ของพระพุทธรองค์ที่เนรมิตแม่น้ำใหญ่มาขวางกั้นไม่ให้อหิงสกะถึงตัวพระองค์ ดังภาพ A9

2.5) ชัยชนะครั้งที่ 5 ทรงชนะความในการกล่าวร้ายของนางจิญจมาณวิกาซึ่งแกล้งทำเป็นว่ามีครรภ์กับพระองค์ พระพุทธรองค์ทรงใช้สมาธิระงับพระทัยเอาชนะได้อย่างงดงาม นางจิญจมาณวิกาเป็นสาวงามที่ถูกพวกเดียรถีย์ว่าจ้างให้ทำอุบายว่าได้ตั้งครรภ์กับพระพุทธรองค์และกล่าวร้ายคำหยาบช้ากล่าวหาพระพุทธรองค์ แต่พระอินทร์ทราบความจึงเรียกเทวบุตรทั้งสี่และบัญชาให้เนรมิตเป็นหนูกัดเชือกที่ผูกท่อนไม้ที่อุทรของนางจิญจมาณวิกาให้ขาด เมื่อความแตก มหาชนทั้งปวงจึงเกิดความโกรธมน้ำลายรดศีรษะนาง บริภาษนางต่าง ๆ นานา และไล่ทุบตีนางจนออกจากพระเชตวันมหาวิหาร ต่อมา นางจึงถูกรณีสืบ (Office of S. Thamphakdi, n.d., p. 94-100)

ภาพวาดที่วัดชีปะขาวใช้พื้นที่เล่าเรื่องพระพุทธรองค์ทรงชนะความกล่าวร้ายของนางจิญจมาณวิกาจำนวน 1 ภาพ โดยเน้นฉากนางจิญจมาณวิกาแกล้งทำเป็นตั้งครรภ์ยื่นกล่าวหาพระพุทธรองค์ต่อหน้าธารกำนัล ดังภาพ A10 (ภาพที่ 11) แต่ภาพที่ A11 (ภาพที่ 12) เป็นภาพเล่าเรื่องชัยชนะอีกครั้งหนึ่งของพระพุทธรองค์ คือ ตอนพระพุทธรองค์ทรงชนะนางสุนทรีปริพาชิกา โดยวาดภาพนักโทษที่เดียรถีย์จ้างมาให้ฆ่านางสุนทรีปริพาชิกากำลังถูกล่ามตรวนและตัดสินความต่อหน้าพระมหากษัตริย์และพระพุทธรองค์ กล่าวคือ พวกเดียรถีย์ต้องการกำจัดพระพุทธรองค์จึงว่าจ้างนางสุนทรีปริพาชิกาให้แต่งกายงดงามแสดงมารยาเดินเข้าออกพระเชตวัน ต่อมาเดียรถีย์ได้จ้างนักเลงให้ฆ่านางสุนทรีปริพาชิกาแล้วนำศพไปซ่อนไว้ใกล้พระคันธกุฎีโดยใส่ความพระพุทธรองค์และร้องต่อพระมหากษัตริย์ให้ไต่สวนคดี เมื่อนักเลงที่รับจ้างฆ่าได้รับค่าจ้างจึงพากันไปกินเหล้าและทะเลาะวิวาทกล่าวหากันว่า เป็นผู้ฆ่านางสุนทรีปริพาชิกา ภายหลังจึงถูกจับตัวไปไต่สวนคดีความและเหล่าเดียรถีย์ถูกตัดสินลงโทษ พระพุทธรองค์จึงได้พ้นจากความผิด (Office of S. Thamphakdi, n.d., p. 107-111)

นำสังเกตว่าภาพเล่าเรื่องนางสุนทรีปริพาชิกานี้ ฎีกาพาหุหลายฉบับยกขึ้นมาเป็นอีกเรื่องหนึ่งต่างหากโดยแบ่งช่วยชนะของพระพุทธรองค์ออกเป็น 9 ครั้ง เช่น ฉบับของ พระสารประเสริฐ (นาคะประทีป) ผู้พิมพ์หนังสือชนะแปดทิศพิชิต 8 สถานการณ์ เป็นการตีพิมพ์บทสวดโดยอธิบายศัพท์บาลีขยายเป็นร้อยแก้ว ตีพิมพ์ครั้งแรก พ.ศ. 2470 ครั้งที่สอง พ.ศ. 2494 ต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน (Nakhapratip, 2013) แสดงถึงการรับรู้ที่แพร่หลายยาวนานของพาหุ 9 ครั้ง ได้แก่ มารวิชัย อาฬวกสูตร นาฬาคีรีสูตร อังคุลิมาลสูตร จิณฺณมาณวิกาวัตถุ สุนทรียวัตถุ สัจจกสูตร นันทโศปนนทสูตร และพรหมนิมิตตสูตร ในขณะที่ ฎีกาพาหุฉบับของสำนักพิมพ์ลูก ส. ธรรมภักดี แบ่งช่วยชนะของพระพุทธรองค์เป็น 9 ครั้ง (Office of S. Thamphakdi, n.d.) เช่นเดียวกับฉบับของพระสารประเสริฐ

2.6) ช่วยชนะครั้งที่ 6 ทรงชนะสัจจกะนิครนถ์ผู้ละทิ้งความสัตย์ มีใจก่อกวนคำตนเองให้สูงส่ง ทรงเอาชนะด้วยเทศนาญาณตรัสเทศนาด้วยปัญญาธรรม ที่เมืองเวสาลีมีนิครนถ์ชาย 1 หญิง 1 ต่างเล่าเรียนวาทะ 500 ตอบโต้กันด้วยปัญญาอันยอดเยี่ยมไม่มีผู้ใดแพ้ชนะ กษัตริย์ลิจฉวีจึงอัญเชิญมาเป็นอาจารย์ของพระกุมาร ต่อมานิครนถ์ทั้งสองแต่งงานกันมีบุตรชาย 1 คน หญิง 4 คน ภายหลังบุตรสาวทั้งสี่ได้วาทะพ่ายแพ้แก่พระสารีบุตรและขอบวชเป็นภิกษุณีในพระพุทธศาสนา ส่วนบุตรชายชื่อสัจจกะนิครนถ์มีปัญญาเฉียบแหลมกว่าพี่สาวทั้งสี่ ต่อมาได้ได้วาทะและพ่ายแพ้พระพุทธรองค์ (Office of S. Thamphakdi, n.d., p. 130-170)

ภาพวาดที่วัดชีปะขาวใช้พื้นที่เล่าเรื่องพระพุทธรองค์ทรงชนะสัจจกะนิครนถ์จำนวน 4 ภาพ คือ ภาพ A12-A15 โดยเน้นฉากพระสารีบุตรกำลังได้วาทะกับนางนิครนถ์ทั้งสี่ ดังภาพ A12 (ภาพที่ 14) ฉากนางนิครนถ์ทั้งสี่มาโกนหัวบวชในสำนักภิกษุณีดังภาพ A13 (ภาพที่ 13) ฉากพระพุทธรเจ้าชนะการได้วาทะกับสัจจกะนิครนถ์ ดังภาพ A14 (ภาพที่ 16) และฉากสัจจกะนิครนถ์นิมนต์พระพุทธรเจ้าไปเสวยภัตตาหารที่บ้านและประกาศตนเป็นสาวกของพระพุทธรองค์ ดังภาพ A15 (ภาพที่ 17)

2.7) ช่วยชนะครั้งที่ 7 ทรงชนะพระยานาคันนโศปนนทผู้หลงผิดฤทธิมาก โดยทรงประทานอนุญาตให้พระโมคคัลลานะแสดงปาฏิหาริย์เนรมิตกายเป็นนาคราชไปปราบ ในสมัยพุทธกาลขณะพระพุทธรองค์ประทับอยู่ในพระเชตวันมหาวิหาร อนาคตปิณฑิกเศรษฐีอาราธนาพระพุทธรองค์และพระสงฆ์อีก 500 องค์ รับอาหารบิณฑบาตในวันรุ่งขึ้น พระพุทธรองค์ทรงหยั่งเห็นพระยานาคันนโศปนนทว่าเป็นที่ผู้หยั่งรู้ธรรมได้ จึงตรัสเรียกพระอานนท์และเหล่าพระสงฆ์เสด็จโดยเหาะขึ้นไปในดาวดึงส์เทวโลก พระยานาคันนโศปนนทเห็นพระพุทธรองค์และสาวกเสด็จข้ามวิมานของตนจึงโกรธ เนรมิตกายของตนให้ใหญ่โตจนครอบงำพระสุเมรุขวางทางพระพุทธรองค์ พระโมคคัลลานะจึงทูลขอพุทธาอนุญาตปราบด้วยการเนรมิตตนเองให้ยิ่งใหญ่กว่า (Office of S. Thamphakdi, n.d., p. 173-194)

ภาพวาดที่วัดชีปะขาวใช้พื้นที่เล่าเรื่องพระพุทธรองค์ทรงชนะพระยานาคันนโศปนนทจำนวน 2 ภาพ คือภาพ A16-A17 เน้นฉากพระโมคคัลลานะยืนต่อหน้าพระยานาคันนโศปนนท ดังภาพ A16 (ภาพที่ 18) และฉากพระโมคคัลลานะแปลงกายเป็นพระยาราชปักษีหรือครุฑกำลังต่อสู้กับพระยานาคันนโศปนนทดังภาพ A17

2.8) ชัยชนะครั้งที่ 8 พระพุทธรองค์ทรงชนะพระพักตร์พระพักตร์ผู้ซึ่งมีมัจฉาที่เห็นผิดว่านิพพานนั้นไม่มี สำคัญตนเองว่าเป็นผู้รู้เรื่องด้วยคุณอันบริสุทธิ์ มีฤทธิ์เดชเหนือพระองค์ พระพุทธรองค์ทรงปราบโดยวิธีสัตตเสนาญาณ ครั้งหนึ่งในสมัยพุทธกาล พระพุทธรองค์ทรงมีญาณหยั่งรู้เห็นว่าท้าวพกาพรหมเป็นผู้มีมัจฉาที่หลงตนว่าเกิดก่อนผู้ใด ได้วาทะอวดอ้างว่ามีฤทธิ์สามารถเนรมิตกายไม่ให้คนอื่นมองเห็นได้แต่พระพุทธรองค์ทรงมองเห็นและแสดงธรรมจนลดมัจฉาที่ขี้ยอมแพ้ในที่สุด (Office of S. Thamphakdi, n.d., p. 199-207)

ภาพวาดที่วัดชีปะขาวเล่าตอนพระพุทธรองค์ทรงชนะพระพักตร์พระพักตร์จำนวน 1 ภาพ คือ ภาพ A18 (ภาพที่ 19) โดยเน้นฉากพระพุทธรองค์ได้วาทะและแสดงธรรมโปรดพระพักตร์พระพักตร์จนยอมแพ้

ทั้งนี้ศิลปกรรมเล่าเรื่องภูิกภาพาหุงมีปรากฏมาแล้วตั้งแต่ต้นรัตนโกสินทร์ ที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร โดยเขียนแทรกไว้ในพุทธประวัติเกือบครบทุกตอนยกเว้นชัยชนะที่มีต่อพระพักตร์พระพักตร์เท่านั้น สมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ผนังมุขหลังพระวิหารทิศใต้ ครั้งปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามราว พ.ศ. 2378 แม้ว่าปัจจุบันจะไม่มีจิตรกรรมฝาผนังปรากฏเหลืออยู่แล้วแต่ยังมีบันทึกไว้ในรูปของศิลาจารึกเป็นโคลงบอกการปฏิสังขรณ์ (Fine Art Department, 1974, p. 301) โดยในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว พ.ศ. 2458 มีการสร้างประติมากรรมโลหะนูนสูงปิดทองระบายสีที่วัดทองนพคุณ ตำบลคลองสาน โดยแทรกเรื่องภูิกภาพาหุงเข้าไปด้วยแต่ไม่มีตอนชัยชนะที่มีต่อท่อนาคันโทปันทะไว้ในประติมากรรมชุดนี้ (Sengking, 1983, p. 24) สมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว จิตรกรรมพระอุโบสถวัดสามแก้ว จังหวัดชุมพร มีภาพภูิกภาพาหุงฝีมือพระอนุศาสน์จิตรกร (จันทร์ จิตรกร) ปรากฏอยู่เช่นกัน แสดงว่าภูิกภาพาหุงเป็นที่รับรู้เรื่อยมาในสังคมไทยตั้งแต่สมัยต้นรัตนโกสินทร์จนถึงรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว

โดยเฉพาะในพื้นที่จังหวัดสุพรรณบุรี พบจิตรกรรมภูิกภาพาหุงหลายวัด ได้แก่ หอสดมณต์วัดลาดหอย ศาลาการเปรียญวัดชีปะขาว พระอุโบสถวัดแก้วตะเคียนทอง พระอุโบสถวัดสังฆะสิตาราม อำเภอบางปลาม้า และพระอุโบสถวัดปราสาททอง อำเภอเมืองสุพรรณบุรี กล่าวได้ว่าการวาดภาพภูิกภาพาหุงเป็นลักษณะเด่นของจิตรกรรมในจังหวัดสุพรรณบุรี ทุกวัดที่กล่าวมานี้ยกเว้นวัดชีปะขาวถ่ายทอดชุดชัยชนะจำนวน 8 ครั้ง โดยตัดเรื่องชัยชนะที่มีต่อท่อนาคันโทปันทะออกไปและเรียงลำดับโดยนำเสนอเนื้อหา 1 ชัยชนะ ต่อ 1 ภาพ มีการจัดองค์ประกอบภาพคล้ายกันทุกวัดโดยมีต้นแบบมาจากภาพเขียนภูิกภาพาหุงของพระเทวภินิมิต เช่น ชัยชนะครั้งที่ 5 ทรงชนะความกล่าวร้ายของนางจัญจมาณวิกาซึ่งแกล้งทำเป็นว่ามีครรภ์กับพระองค์ ภาพวาดทุกวัดจะปรากฏภาพหญิงสาวยืนกล่าวถ้อยคำใส่ความพระพุทธรองค์และมีหนูกัดเชือกจนครรภ์ปลอมหลุดลงมาต่อหน้าธารกำนัล ตัวอย่างหอสดมณต์วัดลาดหอย (ภาพที่ 18) เทียบกับต้นแบบภาพวาดของพระเทวภินิมิต ดังภาพที่ 20



ภาพที่ 20 นางจิฏจมาณวิกากำลังล้างเท้าถวายต่อพระพุทธองค์ หอสมุดมณฑล วัดลาดหอย

Note: From © Nuaon Khrouthongkhieo 02/02/2022



ภาพที่ 21 ภาพนางจิฏจมาณวิกากำลังล้างเท้าถวายต่อพระพุทธองค์ โดยพระเทวาภินิมิต

Note: From Phra Thevaphinimit, 2022

สรุป

จิตรกรรมฎีกาพาหุง คือ ภาพเล่าเรื่องชัยชนะครั้งสำคัญของพระพุทธองค์ที่มีต่อมนุษย์และอมนุษย์ในพุทธประวัติ พระพุทธองค์ทรงชนะมารหลายครั้ง แต่ชัยชนะครั้งสำคัญและยิ่งใหญ่ที่นักปราชญ์ส่วนใหญ่นับรวมครั้งสำคัญ 8 ครั้ง ได้แก่ ครั้งที่หนึ่ง เมื่อครั้งพระพุทธองค์ทรงชนะพระยามาร ครั้งที่สอง พระพุทธองค์ทรงชนะอาฬวกยักษ์ ครั้งที่สาม เมื่อครั้งพระพุทธองค์ชนะช้างนาฬาคีรี ครั้งที่สี่ พระพุทธองค์ทรงชนะองคুলมัล ครั้งที่ห้า ทรงชนะความจากการกล่าวร้ายใส่ความของนางจิณฺจมาณวิกา ครั้งที่หก ทรงชนะสังกะนิครนถ์ ครั้งที่เจ็ด ทรงชนะพระยานาคันโทปนันทะ และครั้งที่แปด ทรงชนะพระพกาพรหม ภาพวาดฎีกาพาหุงถือเป็นลักษณะเด่นของจิตรกรรมในจังหวัดสุพรรณบุรี จิตรกรรมฎีกาพาหุงที่ศาลาการเปรียญวัดชีปะขาวมีความแตกต่างไปจากวัดอื่น ๆ คือ เขียนเล่าเรื่องฎีกาพาหุงอย่างละเอียดบางเรื่องขยายเนื้อความมากกว่า 1 ฉาก ต่อ 1 เรื่อง เช่น จิตรกรรมฎีกาพาหุงตอนพระพุทธองค์ชนะอาฬวกะยักษ์ ขยายเนื้อหาออกเป็น 3 ฉาก หรือตอนที่พระพุทธองค์ทรงเอาชนะช้างนาฬาคีรี มีการแทรกเรื่องเนสารทพรานนำพญาหงส์ใส่สาหรักเข้าเผือกษัตริย์เมืองสากนนครซึ่งเป็นเนื้อหาตอนท้ายของฎีกาพาหุงตอนนี้นอกจากนี้ยังมีการเพิ่มชัยชนะอีกครั้งหนึ่ง คือทรงชนะการใส่ความของพวกเดียรถีย์ที่กล่าวหาว่าพระองค์ฆ่านางสุนทรปริพาชกาซึ่งการแสดงออกในลักษณะนี้ยังไม่พบปรากฏเป็นภาพวาดที่วัดอื่น ดังนั้น จิตรกรรมฎีกาพาหุงที่ศาลาการเปรียญวัดชีปะขาวจึงมีความโดดเด่นในด้านการคัดเลือกเนื้อหาของช่างที่ต้องการนำมาถ่ายทอด รวมทั้งความสามารถในการออกแบบฉากและจัดวางองค์ประกอบของภาพได้อย่างอิสระ

References

- Buranawet, C. (1988). Dika Bahung Kap Silpakam Thai [Dika Bahung and Thai art]. *Journal of the Faculty of arts Silpakorn University*. 11(2), 27 - 49.
- Department of Religious Affairs. (2002). *Prawat Wat Thua Phraratarnachak Lem 21 [History of temples throughout the kingdom, Vol.21]*. Bangkok: Department of Religious Affairs, Ministry of Education.
- Fine Arts Department. (1974). *Prachum Jaruek Wat PhraChetuphon [Inscription meeting of Wat Phra Chetuphon]*. Bangkok: Siwaporn Limited Partnership.
- Na Bangchang, S. (1990). *Wiwatanakan Wanakadi Bali Sai Phra Sutantapitaka Ti Taeng Nai Prated Thai [Evolution of Sutantapitaka Pali literature written in Thailand]*. Bangkok: Chulalongkorn University Press.
- Office of S. Thamphakdi. (n.d.). *Dika Bahung Phra Phutaporn Chaiyamongkol Khatha Sadang Thung Phraphutaong Song Chana Sat Lok [Dika Bahung Phra Buddha's auspicious spell represents the Buddha conquering the world]*. Bangkok: S. Thamphakdi.
- Sangha at Bang Kradi Temple. (n.d.). *Bot Suad Mon [Mon prayers]*. Bangkok: Promoting Dharma.
- Sanprasert (Nakhapratip), Phra. (2013). *Chana Pad Tid Phichid Pad Satanakan [Eight directions victory conquer eight situations]*. Bangkok: Ruenkaew.
- Sengking, P. (1983). *Phap Phutprawat Wat Thongnopkhun Pratimakam Nunsung Pitthong Rabaisi [Picture of Buddha's history at Wat Thong Noppakhun High relief sculpture with gilded paint]*. Bangkok: Matichon Printing.
- Thevaphinimit, Phra. (2022). *8 images of Bahung [Paint]*. Pali Book. <https://www.palibook.com/product/2118>.

การศึกษาแนวทางการจัดทำแฟ้มสะสมผลงานสำหรับช่างภาพ¹

received 16 AUG 2022 revised 28 MAR 2023 accepted 3 MAY 2023

ปราณ ศิลปกิจ

อาจารย์ประจำสาขาการถ่ายภาพสร้างสรรค์

ภาควิชาสื่อศิลปะ และการออกแบบสื่อ

คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

บทคัดย่อ

การพัฒนาด้านเทคโนโลยีสารสนเทศและสื่อดิจิทัลในยุคปัจจุบัน ทำให้การเข้าถึงข้อมูลความรู้พื้นฐานด้านการถ่ายภาพทำได้ง่ายขึ้น รวมถึงสามารถเรียนรู้การถ่ายภาพด้วยตนเองอย่างรวดเร็ว ทำให้อาชีพช่างภาพมีการแข่งขันที่สูงขึ้น เกิดตัวเลือกจำนวนมากซึ่งยากต่อการวัดผลเชิงคุณภาพให้แก่ผู้บริโภค และเป็นปัจจัยสำคัญที่นักศึกษาที่เรียนด้านศิลปะการถ่ายภาพกำลังเผชิญหลังจบการศึกษา การจัดทำแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายจึงเป็นช่องทางสำคัญที่สามารถทำให้ผู้บริโภคตัดสินใจ งานวิจัยชิ้นนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาปัจจัยในการตัดสินใจเลือกช่างภาพจากแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่าย เพื่อเป็นแนวทางในการพัฒนานักศึกษาสาขาการถ่ายภาพสร้างสรรค์ เพื่อให้สามารถประกอบอาชีพทางด้านการถ่ายภาพได้อย่างมีประสิทธิภาพ โดยผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยใช้กระบวนการสัมภาษณ์เชิงลึกแบบกึ่งโครงสร้าง (Semi Structure In-Dept Interview) จัดเก็บข้อมูลภาคสนามจากการสัมภาษณ์กลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั้งหมด 2 กลุ่ม ได้แก่ ช่างภาพอาชีพจำนวน 5 ท่าน และผู้ที่มีส่วนในการคัดเลือกช่างภาพเข้าร่วมงาน หรือผู้บริโภค จำนวน 5 ท่าน

ผลจากการศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูลการสัมภาษณ์สามารถอภิปรายผลแบ่งเป็นประเด็นดังต่อไปนี้ การเปลี่ยนแปลงของการจัดทำแฟ้มสะสมผลงานของช่างภาพในอดีตจนถึงปัจจุบัน รูปแบบและช่องทางที่เหมาะสมในการทำแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายเพื่อนำเสนอในปัจจุบันปัจจัยที่ส่งผลต่อการตัดสินใจเลือกใช้ช่างภาพจากแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่าย และปัจจัยอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องของผู้บริโภค และผลกระทบของการเข้าสู่ยุคสังคมดิจิทัลที่มีต่ออาชีพช่างภาพ และการคัดเลือกแฟ้มสะสมผลงานของผู้บริโภค

¹บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของรายงานวิจัย เรื่อง “การศึกษาแนวทางที่เหมาะสมในการนำเสนอแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่าย” โดยได้รับทุนอุดหนุนงานวิจัย วิจัยสร้างสรรค์ และงานสร้างสรรค์เชิงวิชาการ จากงบประมาณเงินรายได้ คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2561 ดำเนินการวิจัยแล้วเสร็จปี พ. ศ. 2562

โดยข้อเสนอแนะในงานวิจัยในครั้งนี้ได้แก่ 1) การศึกษาครอบคลุมในส่วนของการจัดทำแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่าย
ในบริบทของการรับงานถ่ายภาพในเชิงพาณิชย์ มิได้ครอบคลุมถึงช่างภาพที่เป็นศิลปินที่เน้นสร้างผลงานเชิงศิลปะ
ซึ่งอาจจะมีรูปแบบการนำเสนอผลงานภาพถ่ายที่ต่างกัน และ 2) ภายใต้การเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วของสังคม
และความต้องการของผู้บริโภค ข้อมูลในงานวิจัยนี้อาจไม่สามารถนำมาเป็นแนวทางในการจัดทำแฟ้มสะสม
ผลงานภาพถ่ายสำหรับช่างภาพได้หากบริบททางสังคมหลังจากรณีที่มีการเปลี่ยนแปลง ซึ่งต้องมีการวิจัยในบริบท
ดังกล่าวต่อไป

คำสำคัญ: สังคมดิจิทัล, แฟ้มสะสมผลงานภาพถ่าย, ช่างภาพ

A Study of Guidelines for Creating Portfolio for Photographers¹

Prang Silpakit

Instructor, Creative Photography,
Department Media Arts and Design,
Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University

Abstract

The development of information technology and digital media in the present has made it easier to access basic knowledge about photography. It also allows individuals to quickly learn photography on their own. As a result, the photography profession has become more competitive, with numerous options that make it difficult to assess the quality of services for consumers. This is a significant challenge that students studying photography face after graduation. Creating a portfolio of photography works is, therefore, an important channel through which consumers can make their decisions. This research aims to study the factors influencing the decision to choose a photographer based on their portfolio, to serve as a guideline for developing students in the field of creative photography, enabling them to pursue a career in photography effectively. This study used a qualitative methods, data was collected from fieldwork through interviews with two groups of informants: 5 professional photographers and 5 individuals involved in selecting photographers for events or consumers.

The results of the study and analysis of the semi structure in-depth interview data can be discussed as 4 following parts. 1) Changes in the preparation of the photographer's portfolio 2) Appropriate channels for creating photographic portfolio to present nowadays 3) Key factors affecting the decision to employ photographer from photography portfolio and other relevant factors of consumers 4) The impact of the digital era on the profession of a photographer.

¹This article is a part of research titled "The Study of Appropriate Approaches to Presenting Photography Portfolio", funded by research grants for creative research and academic creative work from Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University in 2018. Research completed in 2019.

Suggestions for study in the future; 1) This study was done in the context of commercial photographers not including fine art photographers who might use a different way of presenting their works. 2) Under the rapid change in society and customer needs the result of this study may not be applied in the future so future studies may be needed.

Keywords: Digital Society, Photography Portfolio, Photographer

บทนำ

มนุษย์ใช้ภาพถ่ายเพื่อจุดประสงค์ที่แตกต่างกันออกไป อาทิ การใช้ภาพถ่ายเพื่อบันทึกข้อมูลเพื่อเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ซึ่งเป็นประโยชน์ในการสืบค้นเรื่องราวและความรู้ที่เกิดขึ้นในอดีต หรือเพื่อการค้นคว้าวิจัยเชิงวิทยาศาสตร์ หรือทางการแพทย์ มนุษย์สามารถใช้ภาพถ่ายเพื่อการโฆษณา และสื่อเพื่อความบันเทิง ยังสามารถใช้ภาพถ่ายถ่ายทอดความเป็นจริงในบริบททางสังคมต่าง ๆ การใช้ภาพถ่ายเพื่อประกอบรายงานข่าว วารสาร สื่อการศึกษา อีกทั้งศิลปินใช้ภาพถ่ายเพื่อถ่ายทอดความงามในเชิงศิลปะ หรือแม้กระทั่งบุคคลทั่วไปใช้ภาพถ่ายเก็บบันทึกความทรงจำต่าง ๆ ในชีวิตประจำวัน อาชีพช่างภาพจึงเป็นอาชีพที่มีความความหมายในการเป็นส่วนหนึ่งในการช่วยให้ผู้คนสามารถเก็บบันทึกเรื่องราวความทรงจำในบริบทของสถานการณ์ที่ต่างกันไปได้อย่างถูกต้องและพึงพอใจ โดยอาชีพช่างภาพในอดีตถือเป็นอาชีพที่ต้องอาศัยทักษะการเรียนรู้ และความสามารถเฉพาะทาง รวมถึงอุปกรณ์ที่มีราคาที่สูง ทำให้อาชีพช่างภาพถูกจำกัดอยู่ที่กลุ่มบุคคลที่มีความสนใจในด้าน การถ่ายภาพอย่างจริงจังเพื่อประกอบวิชาชีพเท่านั้น แต่ในปัจจุบันที่เทคโนโลยีด้านการถ่ายภาพได้มีการพัฒนาขึ้นอย่างต่อเนื่อง ภาพถ่ายได้เข้ามามีบทบาทในชีวิตประจำวันของมนุษย์มากขึ้น ประกอบกับความเจริญใน ด้านเทคโนโลยีสารสนเทศและสื่อดิจิทัล ข้อมูลความรู้ด้านพื้นฐานด้านการถ่ายภาพได้ถูกเผยแพร่ในหลากหลายช่องทาง ทำให้ประชาชนทั่วไปที่มีความสนใจด้านการถ่ายภาพสามารถเข้าถึงความรู้เหล่านี้และสามารถเรียนรู้ การถ่ายภาพได้ด้วยตนเองอย่างรวดเร็วมากขึ้น

ปัจจุบันการแข่งขันทางด้านอาชีพช่างภาพมีเพิ่มสูงขึ้น องค์ความรู้ด้านการถ่ายภาพได้ถูกนำเสนอเผยแพร่ในหลาย ภาษา กระจายองค์ความรู้อย่างแพร่หลายทั้งในรูปแบบของสื่อสิ่งพิมพ์ สื่ออิเล็กทรอนิกส์ สื่อสังคมออนไลน์ คอร์ส อบรมและการเรียนด้านการถ่ายภาพ ทำให้การเข้าถึงองค์ความรู้ทางการถ่ายภาพที่หลากหลาย รวมถึงอุปกรณ์ การถ่ายภาพและอุปกรณ์เสริมต่าง ๆ มีราคาลดลง เนื่องจากการพัฒนาด้านการผลิตที่ผู้ผลิตในยุคอุตสาหกรรม ใช้เครื่องจักรขนาดใหญ่ในการผลิตเป็นจำนวนมาก เพื่อลดต้นทุนทางการผลิต หรือแม้กระทั่งการพัฒนาคุณภาพ ของกล้องถ่ายภาพจากโทรศัพท์เคลื่อนที่ให้มีคุณภาพสูงเทียบเคียงกล้องดิจิทัลได้ ด้วยวัสดุอุปกรณ์ที่ราคาไม่สูง มากและหาได้ง่ายในปัจจุบัน รวมไปถึงความสะดวกในการเข้าถึงข้อมูล การถ่ายภาพจึงไม่ใช่เรื่องยากและเฉพาะ กลุ่มอีกต่อไป จึงทำให้จำนวนคนที่ประกอบอาชีพช่างภาพมืออาชีพ หรือช่างภาพมือสมัครเล่นมีมากขึ้นเป็นจำนวน หลายเท่าตัว ซึ่งทำให้เกิดการล้นตลาดของอาชีพช่างภาพ เกิดตัวเลือกจำนวนมากอันยากต่อการวัดผลเชิงคุณภาพ ให้แก่ผู้บริโภค และเป็นปัจจัยที่นักศึกษาที่เรียนวิชาเอกด้านการถ่ายภาพเผชิญหลังจบการศึกษา ซึ่งการจัดทำ แฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายจึงเป็นช่องทางที่สำคัญที่เปรียบเสมือนเครื่องมือที่สามารถบ่งบอกความสามารถ สื่อสาร ตัวตน รวมถึงเป็นเครื่องมือหลักที่สามารถทำให้ผู้บริโภคตัดสินใจเลือกช่างภาพที่ตนพอใจและตรงตามความต้องการ ได้อย่างมีประสิทธิภาพ

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

อาชีพช่างภาพ

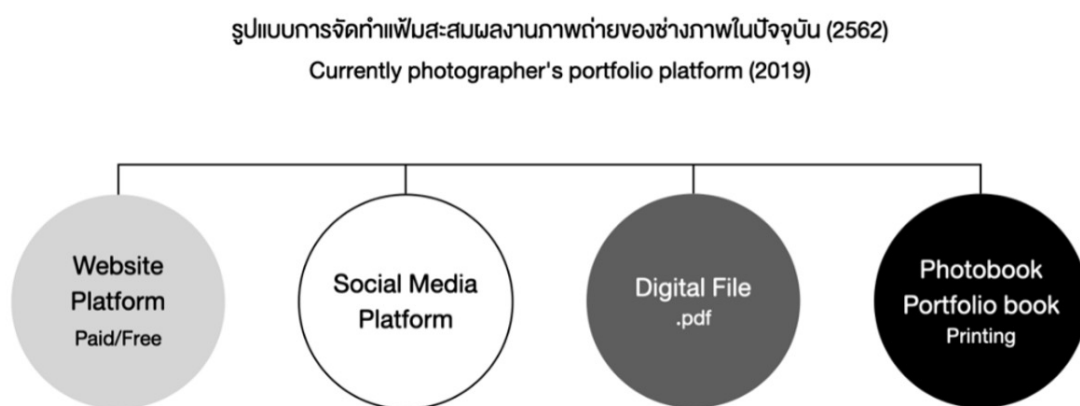
อาชีพที่เกิดจากการมีความรู้ทางด้านการถ่ายภาพ สามารถเห็นได้ทั่วไปในสังคมไทยและสังคมโลก อาชีพช่างภาพนับว่าเป็นอีกอาชีพที่สร้างรายได้จากการสร้างสรรค์ผลงานการถ่ายภาพได้หลากหลายรูปแบบ และสามารถสร้างงานให้กับผู้ที่เกี่ยวข้องได้อย่างมาก เนื่องจากในยุคปัจจุบันการถ่ายภาพเป็นส่วนสำคัญของงานประเภทต่าง ๆ อาทิ งานแฟชั่น งานนิตยสาร งานหนังสือ งานมงคล หรือแม้กระทั่งงานอวมงคลต่าง ๆ โดยเฉพาะงานแต่งงานที่ได้รับความนิยมมากและสร้างเม็ดเงินจากการถ่ายภาพคู่แต่งงานหลักพันถึงหลักหมื่น จึงทำให้เกิดสตูดิโอสำหรับถ่ายภาพคู่แต่งงานมากมาย ตลอดจนถึงการสร้างภาพเคลื่อนไหวเพื่อประกอบในงานแต่งงานให้แก่ผู้ร่วมงานได้รับชมและร่วมอวยพร นับว่าอาชีพช่างภาพเป็นอีกอาชีพที่น่าสนใจสำหรับคนยุคใหม่อย่างมาก

วารินทร์ รัชมีพรหม (Rusmeprome, 1989, p. 48 - 50) ได้จำแนกประเภทการถ่ายภาพจากวัตถุประสงค์ของงานไว้ 10 ประเภท ดังนี้ 1) ช่างถ่ายภาพเพื่อใช้ในกองทัพ 2) ช่างถ่ายภาพบุคคล และงานพิธีการต่าง ๆ 3) ช่างถ่ายภาพสถาปัตยกรรม 4) ช่างถ่ายภาพสินค้าและแฟชั่น 5) ช่างถ่ายภาพหนังสือพิมพ์หรือประจำสถานีโทรทัศน์ 6) ช่างถ่ายภาพด้านวิทยาศาสตร์และการแพทย์ 7) ช่างถ่ายภาพด้านการเกี่ยวกับการบังคับคดีทางกฎหมาย 8) ช่างถ่ายภาพอิสระ 9) ช่างถ่ายภาพงานกิจกรรม และ 10) ช่างถ่ายภาพบนเว็บไซต์ ทั้งนี้ลักษณะงานของการประกอบวิชาชีพด้านการถ่ายภาพมีความเปลี่ยนแปลงไปจากอดีตถึงปัจจุบัน ตามความต้องการของผู้บริโภคที่เปลี่ยนแปลง รวมไปถึงความเจริญก้าวหน้าด้านเทคโนโลยีที่ทำให้รูปแบบของการทำงานด้านวิชาชีพเปลี่ยนไป มีประเภทการประกอบวิชาชีพด้านการถ่ายภาพในรูปแบบใหม่เพิ่มขึ้น เช่น การถ่ายภาพและภาพเคลื่อนไหวเพื่อนำเสนอเรื่องราวบนสื่อสังคมออนไลน์ การประกอบวิชาชีพด้านการถ่ายภาพที่ผันตัวเป็นอินฟลูเอนเซอร์ (Influencer) ซึ่งเนื่องจากจะต้องมีทักษะด้านการถ่ายภาพที่สามารถสื่อสารและดึงดูดให้แก่ผู้ชมเพื่อตอบสนองความต้องการหรือจุดมุ่งหมายทางการตลาดแล้วนั้น ยังต้องใช้ทักษะด้านการบริหารจัดการสื่อสังคมออนไลน์ รวมถึงทักษะด้านการเขียนคอนเทนต์เพื่อนำเสนอมุมมองต่าง ๆ ประกอบสื่อที่นำเสนอ การประกอบวิชาชีพด้านการถ่ายภาพที่เน้นการถ่ายภาพเพื่อจัดจำหน่ายผ่านทางเว็บไซต์ต่าง ๆ เช่น Stock Photo, Canva หรือ Creative Market เป็นต้น

รูปแบบการจัดทำแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายของช่างภาพในปัจจุบัน

แฟ้มสะสมงานคือการสะสมงานอย่างมีจุดมุ่งหมายเพื่อแสดงผลงาน ความก้าวหน้าและผลสัมฤทธิ์ของนักเรียนในส่วนหนึ่งหรือหลายส่วนของการเรียนรู้ในวิชานั้น ๆ การรวบรวมจะต้องครอบคลุมถึงการที่นักเรียนมีส่วนร่วมในการเลือกเนื้อหา เกณฑ์การคัดเลือก และเกณฑ์การตัดสินใจในระดับคะแนน รวมทั้งเป็นหลักฐานที่สะท้อนการประเมินตนเองของนักเรียนด้วย (Reabsakul, 2017, p. 68)

การสะสมผลงานอย่างมีจุดมุ่งหมายเพื่อแสดงถึงผลงาน ความก้าวหน้าและผลสัมฤทธิ์ของการทำงานสิ่งที่เก็บรวบรวมตัวอย่าง (Samples) หรือ หลักฐาน (Evidences) ที่แสดงถึงผลสัมฤทธิ์ ความสามารถ และความถนัดของบุคคลหรือประเด็นที่ต้องจัดทำแฟ้มสะสมผลงานไว้อย่างเป็นระบบ จากการศึกษารูปแบบการจัดทำแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายของช่างภาพปัจจุบันสามารถแบ่งการจัดทำแฟ้มสะสมผลงานได้เป็น 4 ประเภทดังนี้ 1) การจัดทำแฟ้มสะสมผลงานผ่านช่องทางสื่อสังคมออนไลน์ (Social Media) เช่น Facebook page, Instagram หรือ Behance.com 2) การจัดทำแฟ้มสะสมผลงานผ่านเว็บไซต์ส่วนตัว ทั้งในรูปแบบเสียค่าใช้จ่ายและไม่เสียค่าใช้จ่าย เช่น Myportfolio.com, Wix.com, Lencultures และ PhotoShelter 3) การจัดทำไฟล์แฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายดิจิทัลในรูปแบบไฟล์ PDF และ 4) การจัดทำแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายแบบรูปเล่ม



ภาพที่ 1 รูปแบบการจัดทำแฟ้มสะสมผลงานของช่างภาพในปัจจุบัน

Note: From © Prang Silpakit 08/06/2019

การจัดทำแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายอย่างมีประสิทธิภาพนั้น Simon Bray ได้ให้ความเห็นถึงขั้นตอนการสร้างแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายที่มีประสิทธิภาพไว้ในบทความ 10 Steps for Building a Photography Portfolio to Be Proud of: from Envatotuts Plus. ผ่านทางเว็บไซต์ออนไลน์ ดังนี้ (Bray, 2011)

- ขั้นตอนที่ 1 What Is a Portfolio? เข้าใจความหมายของแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่าย
- ขั้นตอนที่ 2 What Is It For? เข้าใจความต้องการว่าเราจัดทำแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายเพื่ออะไร
- ขั้นตอนที่ 3 Your Audience ใครคือลูกค้าที่จะเลือกผลงานของเรา
- ขั้นตอนที่ 4 Paper vs. Digital การเลือกใช้แฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายแบบเล่มหรือแบบดิจิทัลที่เหมาะสมกับความต้องการหรือสถานการณ์ปัจจุบันมากที่สุด
- ขั้นตอนที่ 5 Style & Design การออกแบบแฟ้มสะสมผลงานที่มีเอกลักษณ์ที่ชัดเจน รวมไปถึงขนาดของรูปเล่มและการจัดการไฟล์
- ขั้นตอนที่ 6 การจัดทำแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายที่ดีควรมีลักษณะรูปเล่มหรือฟอร์มเป็นไปในทิศทางเดียวกัน
- ขั้นตอนที่ 7 Choosing the Shots ให้ความสำคัญกับการคัดเลือกรูปภาพมาใส่ในแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่าย
- ขั้นตอนที่ 8 Presentation ศึกษาช่องทางและเทคนิคการนำเสนอ

ขั้นตอนที่ 9 Contents เรื่องราวหรือแนวความคิดและรายละเอียดของภาพนั้น ๆ อาทิ สถานที่ถ่ายหรือวันที่ถ่าย เป็นต้น

ขั้นตอนที่ 10 What Do I Do Now? พัฒนาค้นเองอยู่เสมอ คอยอัปเดตแฟ้มสะสมผลงานอย่างต่อเนื่อง เพื่อไม่ให้งานนั้นเก่าและนานเกินไป

การเปลี่ยนผ่านจากสื่อสิ่งพิมพ์นิตยสารสู่สื่อนิตยสารดิจิทัล

นิตยสารเกิดขึ้นและเป็นที่นิยมของผู้คนในสังคมต่าง ๆ ด้วยรูปลักษณ์ของสิ่งพิมพ์กระดาษที่มีการจัดเรียงหน้าเป็นเล่มขนาด 8 หน้า พิมพ์ภาพสีที่สวยงามบนปกหน้า และมีเนื้อหาภายในเล่มที่หลากหลายทั้งในแง่เนื้อหาสาระและความบันเทิงรวมทั้งการเป็นสื่อโฆษณาที่ให้ภาพสีสันสวยงาม ในศตวรรษที่ 21 นิตยสารได้พัฒนาตนเองไปสู่รูปแบบสื่อดิจิทัล และมีชื่อเรียกต่าง ๆ กัน อาทิ นิตยสารอิเล็กทรอนิกส์ อี-แมกกาซีน อี-ซีน นิตยสารดิจิทัล และนิตยสารออนไลน์ เป็นต้น ทำให้ผู้อ่านสามารถทำการสื่อสารหลายลักษณะไปพร้อมกับขณะอ่านดูเนื้อหาบนหน้าจอ เกิดเป็นสังคมเครือข่ายและการสื่อสารสองทางที่เชื่อมโยงระหว่างผู้อ่านและผู้เขียน สื่อดิจิทัล สื่อที่มีความทันสมัย มีวิธีการใหม่ ๆ เพื่อเข้าถึงใช้ศักยภาพของเทคโนโลยีคอมพิวเตอร์และอินเทอร์เน็ตในการจัดทำและเผยแพร่ข้อมูล ข่าวสารได้อย่างรวดเร็ว ทำให้เกิดศิลปะการจัดทำสื่อรูปแบบใหม่ ๆ (Suksamran, 2011) ซึ่งในศตวรรษที่ 21 คือยุคสมัยของเทคโนโลยีดิจิทัล เป็นการผูกพันระบบอินเทอร์เน็ตในทุกศาสตร์ (IoT internet of things) สังคมโลกจะมีรูปแบบของพฤติกรรมทางสังคมคล้ายคลึงกัน การพัฒนาทางนวัตกรรมและเทคโนโลยีทำให้รูปแบบการใช้ชีวิตของมนุษย์เปลี่ยนแปลงไป มีการถ่ายเทวัฒนธรรมอย่างรวดเร็วและซึมซับได้ง่ายขึ้น ความก้าวหน้าหรือความสามารถในการพัฒนาของแต่ละประเทศ ขึ้นอยู่กับคุณภาพประชากรในด้านทักษะชีวิต ทักษะการสื่อสาร และการใช้เทคโนโลยีได้อย่างรู้เท่าทัน นอกจากนี้เทคโนโลยีเป็นตัวบ่งชี้ความเจริญทางด้านเศรษฐกิจและสังคมของแต่ละประเทศอีกด้วย ซึ่งการเปลี่ยนผ่านจากสื่อสิ่งพิมพ์นิตยสารสู่สื่อนิตยสารดิจิทัลนั้น ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงในการดำเนินวิชาชีพในแต่ละแขนงรวมไปถึงช่างภาพนิตยสารและช่างภาพในศาสตร์อื่น ๆ อีกด้วย เทคโนโลยีสารสนเทศเป็นเทคโนโลยีเดียวที่มีบทบาทที่สำคัญในทุกวงการ จึงมีผลต่อการเปลี่ยนแปลงทางสังคม วัฒนธรรม ศีลธรรม การศึกษา เศรษฐกิจและการเมืองได้อย่างมาก ซึ่งผู้ใช้สามารถรับชมข่าวสารและรายการต่าง ๆ ได้ทันทีผ่านทีวีที่ส่งกระจายผ่านดาวเทียมของประเทศต่าง ๆ ได้ทั่วโลก ใช้งานเครือข่ายอินเทอร์เน็ตในการติดต่อสื่อสารระหว่างกันได้ทุกมุมโลก จึงเป็นที่แน่ชัดว่าแนวโน้มการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม เศรษฐกิจ สังคม และการเมืองจึงมีลักษณะเป็นสังคมโลกมากขึ้น (Sakkathathiyakul, 2011)

วัตถุประสงค์งานวิจัย

1. เพื่อศึกษาปัจจัยที่ส่งผลต่อการตัดสินใจเลือกใช้ช่างภาพจากแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายของผู้ใช้งาน บันทึกหรือผู้ใช้ช่างภาพในสายงานต่าง ๆ ในปัจจุบัน
2. เพื่อศึกษารูปแบบที่เหมาะสมในการทำแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายเพื่อนำเสนอในปัจจุบัน

ประโยชน์ของการวิจัย

สามารถนำองค์ความรู้ที่ได้รับจากงานวิจัยสนับสนุนการเรียนการสอนในกระบวนวิชาการจัดการทางด้านภาพถ่าย (Management in Photography) เพื่อเป็นแนวทางในการพัฒนานักศึกษาศาสาวิชาการถ่ายภาพสร้างสรรค์ ลดจุดอ่อนของนักศึกษา และเสริมสร้างความพร้อมก่อนจบการศึกษาตามยุทธศาสตร์ของสาขาวิชาการถ่ายภาพ สร้างสรรค์ที่มุ่งเน้นและผลักดันให้นักศึกษาศาสาศิลปะการถ่ายภาพมีความสามารถและความเชี่ยวชาญทางด้านทักษะและสามารถประกอบอาชีพทางด้านการถ่ายภาพในแขนงต่าง ๆ ได้อย่างมีประสิทธิภาพ

วิธีดำเนินงานวิจัย

งานวิจัยนี้มุ่งศึกษาแนวทางการจัดทำแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายสำหรับช่างภาพโดยแบ่งเป็น 2 ประเด็น คือ 1) ช่องทางการนำเสนอแฟ้มสะสมผลงานของช่างภาพในปัจจุบัน ข้อดี และข้อจำกัดของแต่ละช่องทาง เพื่อนำข้อมูลวิเคราะห์และเปรียบเทียบกับความต้องการของผู้บริโภค และ 2) ศึกษาข้อมูลปัจจัยที่ส่งผลต่อการตัดสินใจเลือกใช้ช่างภาพจากแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายของผู้ใช้งานบัณฑิต หรือผู้เลือกใช้ช่างภาพในสายงานต่าง ๆ โดยมีการจัดเก็บประมวลผลข้อมูลทั้งภาคเอกสารและจัดเก็บข้อมูลภาคสนามจากการสัมภาษณ์เชิงลึกแบบมีโครงสร้าง (Semi Structure In-Dept Interview) โดยภาพรวมของการกำหนดระเบียบวิธีวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดระเบียบวิธีวิจัยหรือกระบวนวิธีการวิจัย (Research Methodology) เป็นกระบวนวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research)

การกำหนดรูปแบบการวิจัย

การกำหนดรูปแบบการวิจัยนี้ใช้การเก็บข้อมูลการวิจัยแบบกระบวนการสัมภาษณ์เชิงลึกแบบกึ่งโครงสร้าง (Semi Structure In-Dept Interview) โดยมีเหตุผลเพื่อนำข้อมูลที่ได้อาวิเคราะห์และหาแนวทางการจัดทำแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายที่เหมาะสม และมีประสิทธิภาพในการตอบสนองความต้องการในการเลือกใช้ช่างภาพของผู้บริโภค หรือผู้ใช้งานบัณฑิต โดยมีการร่างและออกแบบโครงสร้างของชุดคำถามที่สามารถนำไปใช้ในการสัมภาษณ์เชิงลึกแบบกึ่งโครงสร้าง (Semi Structure In-Dept Interview) หรือการสัมภาษณ์ชุดคำถามแบบปลายเปิด ซึ่งเป็นกระบวนวิธีการวิจัยที่มีความยืดหยุ่น และเปิดกว้างให้กลุ่มเป้าหมายได้มีอิสระในการตอบคำถามโดยใช้หลักการนำคำสำคัญ (Keywords) มาใช้เพื่อประกอบการขึ้นนำการสัมภาษณ์ เพื่อให้ได้ข้อมูลที่มีความหลากหลายทางมิติ และข้อเท็จจริงในทางปฏิบัติตามวัตถุประสงค์ที่ได้ตั้งไว้

การกำหนดเกณฑ์การคัดเลือกกลุ่มตัวอย่างผู้ให้ข้อมูล งานวิจัยในครั้งนี้ได้กำหนดกลุ่มประชากรหรือผู้ให้ข้อมูลสำคัญของการวิจัยเป็น 2 กลุ่มหลัก โดยมีหลักเกณฑ์ดังต่อไปนี้

กลุ่มผู้ให้ข้อมูล ที่ 1 กลุ่มช่างภาพอาชีพ โดยใช้การคัดเลือกตัวอย่างที่มีข้อมูลตรงตามประเด็นการวิจัยมากกว่าปกติ มีคุณลักษณะเป็นผู้มีประสบการณ์ ผ่านการทำงานจริง และสร้างรายได้จากทักษะการถ่ายภาพในฐานะช่างภาพอาชีพในสายงานที่แตกต่างกันออกไป เพื่อให้ได้ถึงข้อมูลที่หลากหลายออกไปในแต่ละสายงาน รวมไปถึงความหลากหลายในรูปแบบ และผลตอบรับของการจัดทำแฟ้มสะสมผลงานในรูปแบบ และสายงานการถ่ายภาพที่ต่างกัน โดยคัดเลือกช่างภาพอาชีพ จำนวน 5 ท่าน โดยใช้เกณฑ์ที่มีประสบการณ์การทำงานในด้านการถ่ายภาพในสายงานต่าง ๆ ไม่ต่ำกว่า 10 ปี ดังนั้น ช่างภาพอาชีพงานสื่อนิตยสารออนไลน์ ช่างภาพอาชีพภาพบุคคลและสถานที่ ช่างภาพอาชีพงานภาพนิ่งทุกประเภท ช่างภาพอาชีพงานแฟชั่น และช่างภาพอาชีพงานแต่งงาน

กลุ่มผู้ให้ข้อมูล ที่ 2 กลุ่มผู้ใช้งานบัณฑิต โดยใช้การคัดเลือกตัวอย่างที่มีข้อมูลตรงตามประเด็นการวิจัยมากกว่าปกติ โดยกำหนดคุณลักษณะเป็นผู้มีประสบการณ์ในการเลือก และทำงานร่วมกับช่างภาพในสายงานต่าง ๆ และเป็นผู้ใช้งานบัณฑิตด้านการถ่ายภาพโดยตรง เป็นส่วนหลักในการตัดสินใจคัดเลือกช่างภาพจากแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายในฐานะผู้จ้างงาน หรือหัวหน้างาน โดยคัดเลือกกลุ่มตัวอย่างที่มีลักษณะตามหลักเกณฑ์ที่กำหนด จำนวน 5 ท่าน โดยใช้เกณฑ์ที่มีประสบการณ์การทำงานในด้านการถ่ายภาพในสายงานต่าง ๆ ไม่ต่ำกว่า 10 ปี ดังนั้น หัวหน้าฝ่ายช่างภาพจัดอีเวนต์ รองบรรณาธิการนิตยสาร (สิ่งพิมพ์) ครีเอทีฟสื่อออนไลน์ บรรณาธิการสื่อนิตยสารและออนไลน์ และหัวหน้าครีเอทีฟโปรดักชั่นเหล่านี้

การกำหนดเครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

งานวิจัยในครั้งนี้ได้แบ่งชุดโครงสร้างข้อคำถามในการสัมภาษณ์ออกเป็น 2 ชุด โดยแต่ละชุดจะแยกประเด็นข้อคำถามโดยมีสาระสำคัญและกำหนดโครงสร้างของข้อคำถามเพื่อให้ได้มาซึ่งคำตอบดังนี้

แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 1 สำหรับเก็บข้อมูลจากกลุ่มผู้ให้ข้อมูลที่ 1 กลุ่มช่างภาพอาชีพ ประกอบไปด้วยคำถามแบ่งเป็น 2 ประเด็น ครอบคลุมเนื้อหาและใจความสำคัญดังนี้

1.1 ประเด็นที่ 1 ปัจจัยการเลือกช่องทางการนำเสนอแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายในปัจจุบันโดยมีสาระสำคัญในการกำหนดโครงสร้างของข้อคำถาม ได้แก่ ช่องทางการนำเสนอแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายของช่างภาพในปัจจุบัน รวมถึงข้อดี ข้อจำกัด และปัจจัยต่อการเลือกช่องทางการนำเสนอแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายองค์ความรู้ทางด้านช่องทางต่าง ๆ ของการนำเสนอแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายของช่างภาพปัจจัยในการเลือกจ้างงานช่างภาพของผู้บริโภค และความจำเป็นของแฟ้มสะสมผลงานสำหรับช่างภาพ

1.2 ประเด็นที่ 2 ความเปลี่ยนแปลงของช่องทางการนำเสนอแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายในอดีตจนถึงปัจจุบัน และการปรับตัวของช่างภาพในการนำเสนอแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่าย โดยมีสาระสำคัญในการกำหนดโครงสร้างของข้อคำถาม ได้แก่ การเปลี่ยนแปลงช่องทางการนำเสนอแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายของช่างภาพในอดีตจนถึงปัจจุบัน รวมถึงเหตุผลในการคัดเลือกช่องทางการนำเสนอแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายในปัจจุบัน ความจำเป็นของการใช้งานแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายแบบรูปเล่ม ในบริบทของสังคมในปัจจุบันที่เปลี่ยนแปลงจากสื่อสิ่งพิมพ์สู่ยุคสังคมดิจิทัล การปรับตัวของช่างภาพ ภายใต้การเปลี่ยนแปลงในสังคมปัจจุบันที่ประชาชนส่วนใหญ่ของประเทศและของโลก กำลังก้าวเข้าสู่ยุคสังคมดิจิทัล และบทบาทของสื่อสังคมออนไลน์ที่ส่งผลต่อการดำเนินอาชีพช่างภาพ

แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 2 สำหรับเก็บข้อมูลจากกลุ่มผู้ให้ข้อมูลที่ 2 กลุ่มผู้ใช้งานบัณฑิต ประกอบไปด้วยคำถามแบ่งเป็น 2 ประเด็น ครอบคลุมเนื้อหาและใจความสำคัญดังนี้

2.1 ประเด็นที่ 1 ปัจจัยที่ส่งผลต่อการตัดสินใจเลือกจ้างงานช่างภาพ โดยมีสาระสำคัญในการกำหนดโครงสร้างของข้อคำถาม ได้แก่ ลักษณะการว่าจ้างงานถ่ายภาพที่สัมพันธ์กับอาชีพของผู้บริโภคหรือกลุ่มเป้าหมาย ปัจจัยที่ส่งผลต่อการตัดสินใจเลือกช่างภาพเพื่อร่วมงาน รวมถึงเหตุผลในการว่าจ้างงานช่างภาพรายครั้งหรือแบบประจำ ความสำคัญของพฤติกรรมการทำงานของช่างภาพในมุมมองของผู้บริโภคหรือกลุ่มเป้าหมายที่ส่งผลต่อการจ้างงานในครั้งต่อไป และความจำเป็นของแฟ้มสะสมผลงานสำหรับช่างภาพ ที่มีผลต่อการได้รับการจ้างงาน

2.2 ประเด็นที่ 2 ช่องทางการคัดเลือกแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายของผู้บริโภคในปัจจุบัน โดยมีสาระสำคัญในการกำหนดโครงสร้างของข้อคำถามที่จะนำไปใช้ในการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก ได้แก่ ช่องทางของผู้บริโภคหรือกลุ่มเป้าหมายในการคัดเลือกแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายของช่างภาพเพื่อร่วมงาน รวมถึงข้อดี หรือข้อจำกัดในการคัดเลือกแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายของช่างภาพในแต่ละช่องทาง ความสำคัญของแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายแบบรูปเล่มในบริบทของสังคมในปัจจุบัน การปรับตัวของผู้บริโภคหรือกลุ่มเป้าหมายภายใต้การเปลี่ยนแปลงในสังคมปัจจุบันที่ประชาชนส่วนใหญ่ของประเทศและของโลก กำลังก้าวเข้าสู่ยุคสังคมดิจิทัล

การเปลี่ยนแปลงของสังคมที่เข้าสู่สังคมยุคดิจิทัล ที่มีต่อการเข้าถึงข้อมูลต่าง ๆ โดยเฉพาะด้านการคัดเลือกช่างภาพเข้าร่วมงานผ่านแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่าย รวมถึงผลกระทบของ สื่อสังคมออนไลน์ เข้ามามีบทบาทในสังคมปัจจุบันมากขึ้น

การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยเลือกการวิเคราะห์ข้อมูลโดยวิธีการวิเคราะห์เชิงพรรณนา (Descriptive Analysis) ที่ได้รับจากกระบวนการสัมภาษณ์แบบเชิงลึก และจัดระเบียบคัดแยกข้อมูลอย่างเป็นระบบตามประเด็นเนื้อหาที่ต้องการศึกษา จำแนกเป็นสาระสำคัญ ตามประเด็นที่ตั้งไว้ จากนั้นทำการวิเคราะห์และแสดงข้อมูลในรูปของการบรรยายวิเคราะห์ โดยทำการวิเคราะห์ตามประเด็นที่ต้องการศึกษาเพื่อให้ครอบคลุมตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยซึ่งมีดังต่อไปนี้ เพื่อศึกษาปัจจัยที่ส่งผลต่อการตัดสินใจเลือกใช้ช่างภาพจากแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายของผู้ใช้บัณฑิต หรือผู้เลือกใช้ช่างภาพในสายงานต่าง ๆ ในปัจจุบัน เพื่อศึกษารูปแบบที่เหมาะสมในการทำแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายเพื่อนำเสนอในปัจจุบัน

ผลการศึกษา

จากการวิเคราะห์ข้อมูลการสัมภาษณ์เชิงลึกแบบกึ่งโครงสร้าง (Semi Structure In-Dept Interview) เพื่อนำข้อมูลมาวิเคราะห์และหาแนวทางการจัดทำแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายที่เหมาะสมในปัจจุบัน และมีประสิทธิภาพในการตอบสนองความต้องการในการเลือกใช้ช่างภาพของผู้บริโภค หรือผู้ใช้งานบัณฑิต ดังจะเห็นได้จากผลการศึกษาซึ่งแบ่งข้อมูลออกเป็น 2 ส่วนหลักดังนี้

ส่วนที่ 1 ข้อมูลจากกลุ่มผู้ให้ข้อมูลช่างภาพอาชีพ

1.1 ประเด็นที่ 1 ปัจจัยการเลือกช่องทางการนำเสนอแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายในปัจจุบัน

พบว่ากลุ่มผู้ให้ข้อมูลเน้นการทำแฟ้มสะสมผลงานเพื่อนำเสนอในรูปแบบของช่องทางสื่อสังคมออนไลน์ เว็บไซต์ส่วนตัว และอัปโหลดไฟล์ผลงานแบบรูปเล่มลงเว็บไซต์ ตามลำดับ ซึ่งต่างเห็นถึงข้อดีของช่องทางดังกล่าวในด้านของความเร็วและสะดวก สามารถอัปเดตผลงานภาพถ่ายได้ตลอดโดยไม่เสียค่าใช้จ่าย และในปัจจุบันยังมีเว็บไซต์ต่าง ๆ ที่นำเสนอรูปแบบการทำแฟ้มสะสมผลงานในรูปแบบที่หลากหลายมากขึ้น สะดวก สามารถใช้หลักทางการตลาดออนไลน์มาช่วยให้การเข้าถึงกลุ่มเป้าหมายได้มากขึ้น แต่ทั้งนี้ข้อจำกัดของช่องทางการจัดทำแฟ้มสะสมผลงานที่ช่างภาพเลือกใช้ สื่อสังคมออนไลน์ เว็บไซต์ส่วนตัว และอัปโหลดไฟล์ผลงานแบบรูปเล่มลงเว็บไซต์ ยังมีข้อจำกัดในด้านของอุปกรณ์ รวมถึงความเร็วของอินเทอร์เน็ตในช่วงเวลาของการนำเสนอ และหากช่างภาพท่านใดมีรูปแบบผลงานภาพเคลื่อนไหว ช่องทางที่เลือกใช้ในปัจจุบันยังไม่ตอบโจทย์ความต้องการของช่างภาพเท่าที่ควร

กลุ่มผู้ให้ข้อมูลมีการใช้ช่องทางสื่อออนไลน์ในช่องทางที่ต่างกันออกไป เพื่อให้ครอบคลุมกับกลุ่มเป้าหมายที่ต้องการ ทั้งนี้มีความเห็นตรงกันว่าช่องทางสื่อสังคมออนไลน์ในแต่ละช่องทางมีกลุ่มเป้าหมาย และวิธีการนำเสนอแตกต่างกันออกไป ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับกลุ่มเป้าหมายของช่างภาพแต่ละคน โดยการกระจายแฟ้มสะสมผลงานมีวัตถุประสงค์เพื่อให้ตรงกับกลุ่มเป้าหมายโดยใช้หลักของการตลาดออนไลน์ หรือการวัดจากความนิยมและกลุ่มเป้าหมายของช่างภาพแต่ละคน

กลุ่มผู้ให้ข้อมูลมีความเห็นที่ต่างกันโดยให้ความสำคัญในส่วนของแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายเป็นหลัก แต่บางท่านให้ความเห็นว่าราคาค่าแรง และชื่อเสียงของช่างภาพมีผลในการจ้างงานมากกว่าแฟ้มสะสมผลงาน

กลุ่มผู้ให้ข้อมูลได้ให้ความข้อเสนอแนะเกี่ยวกับพฤติกรรมขณะการทำงานถ่ายภาพว่าพฤติกรรมการทำงานส่งผลอย่างมากต่อการได้รับการพิจารณาให้ทำงานในครั้งต่อไป ครอบคลุมในพฤติกรรมในด้านของการควบคุมอารมณ์ ระหว่างการทำงานความรับผิดชอบ และความทุ่มเทในการทำงาน เนื่องจากงานด้านการถ่ายภาพเป็นงานที่ต้องอาศัยการบอกต่อค่อนข้างมาก ชื่อเสียงที่ได้รับมักมาจากความพึงพอใจในผลงานที่ถูกคำหรือผู้บริโภคบอกต่อกัน

กลุ่มผู้ให้ข้อมูลมีความเห็นที่ตรงกันเห็นว่าแฟ้มสะสมผลงานมีความจำเป็นอย่างมาก โดยให้เหตุผลดังนี้ แฟ้มสะสมผลงานเป็นพื้นที่ที่แสดงออกถึงผลงาน ทักษะ และสไตล์งานของช่างภาพ เพื่อเป็นส่วนสำคัญเหมาะสมกับการจ้างงานของลูกค้าหรือผู้บริโภคร หากช่างภาพไม่มีการจัดการแฟ้มสะสมผลงานที่ดี รวมถึงไม่สามารถใช้ช่องทางการจัดทำแฟ้มสะสมผลงานที่เหมาะสม จะส่งผลต่อการได้รับการจ้างงานได้

1.2 ประเด็นที่ 2 ความเปลี่ยนแปลงของช่องทางการนำเสนอแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายในอดีตจนถึงปัจจุบัน

พบว่าปัจจุบันช่างภาพใช้ช่องทางสื่อออนไลน์เพื่อเป็นช่องทางการจัดทำแฟ้มสะสมผลงานเพื่อนำเสนอต่อลูกค้า ซึ่งมีความเห็นที่น่าสนใจกล่าวว่า หากในอนาคต Facebook ปิดตัวลงก็จะเปลี่ยนช่องทางการนำเสนอผลงานภาพถ่ายมาทำเว็บไซต์ส่วนตัว เนื่องจากในปัจจุบันการทำยังเว็บไซต์ส่วนตัวยังใช้งานยากและเสียค่าใช้จ่าย

ความเห็นของกลุ่มผู้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับความจำเป็นของการใช้งานแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายแบบรูปเล่ม ในบริบทของสังคมในปัจจุบันที่เปลี่ยนแปลงจากสื่อสิ่งพิมพ์สู่ยุคสังคมดิจิทัลได้แบ่งเป็น 2 ความเห็นสำคัญ ได้แก่ 1) แฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายแบบรูปเล่ม ไม่มีความจำเป็นแล้วในบริบทของสังคมในปัจจุบันเนื่องจากในสังคมปัจจุบันต้องการเน้นความง่ายและเข้าถึงที่เร็วเพื่อให้ได้เปรียบในการแข่งขัน และ 2) แฟ้มสะสมผลงานแบบรูปเล่มยังคงมีความสำคัญในบางบริบท แฟ้มสะสมผลงานแบบรูปเล่มจำเป็นต่อการพบปะลูกค้าตัวต่อตัว และการใช้แฟ้มสะสมผลงานแบบรูปเล่มประกอบการพิจารณาผลงานในที่ประชุมของบริษัทใหญ่รวมถึงการแสดงให้เห็นถึงทักษะในการพิมพ์และการจัดทำรูปเล่มของช่างภาพ ภาพถ่ายที่ถูกพิมพ์ออกมามีเสน่ห์กว่าภาพถ่ายที่อยู่บนจอคอมพิวเตอร์ หรือจอโทรศัพท์เคลื่อนที่

ช่างภาพควรมีการปรับตัวเพื่อให้เท่าทันโลกที่มีความเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว ควรเรียนรู้ช่องทางการประชาสัมพันธ์ผลงานของตนเอง รวมถึงควรเรียนรู้ด้านการทำการตลาดออนไลน์มากขึ้น เพิ่มช่องทางของแฟ้มสะสมผลงานให้มีหลาย ๆ ช่องทาง เพื่อให้เข้าถึงกลุ่มเป้าหมายที่ต้องการได้มากขึ้น ต้องมีความกระตือรือร้นในการทำงานด้วยระบบการจ้างงานที่เปลี่ยนไปคู่แข่งมากขึ้น ดังนั้นการระมัดระวังตัวด้านพฤติกรรมในการทำงานและพัฒนาตนเองอยู่เสมอรวมถึงเรียนรู้ที่จะปรับตัวให้เข้ากับสถานการณ์โลกที่เปลี่ยนแปลงไปเป็นสิ่งสำคัญ

ช่องทางการนำเสนอแฟ้มสะสมผลงานมีหลากหลายมากยิ่งขึ้น สะดวก และรวดเร็ว ทำให้ช่างภาพสามารถใช้ช่องทางเหล่านั้นในการหารายได้และนำเสนอผลงานโดยหากเรียนรู้และใช้ทักษะด้านการตลาดออนไลน์เพื่อประชาสัมพันธ์ให้ตรงฐานกลุ่มลูกค้าก็จะสามารถเป็นที่รู้จักและมีโอกาสได้รับจ้างงานมากขึ้น และในขณะเดียวกัน ช่องทางที่ง่ายและสะดวกทำให้การแข่งขันในวิชาชีพช่างภาพมีการแข่งขันที่สูงขึ้น ส่งผลให้ช่างภาพไม่ว่าจะเป็นอาชีพหรือสมัครเล่นต้องปรับตัวและมีความกระตือรือร้นมากขึ้น การเข้าถึงองค์ความรู้ได้ไวในยุคปัจจุบันทำให้การสร้างเอกลักษณ์ในการถ่ายภาพหรือสไตล์การถ่ายภาพที่เด่นชัดเป็นไปได้ยาก การถ่ายภาพและการตกแต่งภาพจึงคล้ายกันไปหมดตามกระแสนิยม ไม่มีเอกลักษณ์ที่โดดเด่น

ส่วนที่ 2 ข้อมูลจากกลุ่มผู้ให้ข้อมูลผู้บริโภคร

2.1 ประเด็นที่ 1 ปัจจัยที่ส่งผลต่อการตัดสินใจเลือกจ้างงานช่างภาพ

พบว่า การว่าจ้างงานช่างภาพในแต่ละครั้ง มีการคำนึงถึงปัจจัยหลายปัจจัย โดยเฉพาะการเลือกจากผลงาน การถ่ายภาพที่ผ่านมา รวมไปถึงเอกลักษณ์เฉพาะตัวของช่างภาพที่สอดคล้องกับงานแต่ละงานที่ได้รับ หากช่างภาพมีฝีมือการถ่ายภาพ และเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่ตรงกับวัตถุประสงค์ของการจ้างงานมักจะได้รับการพิจารณาคัดเลือกเป็นอันดับแรก โดยปัจจัยรองในการตัดสินใจเลือกช่างภาพเพื่อร่วมงาน คือ ราคาค่าตัวของช่างภาพ หากมีราคาที่สูง แต่ฝีมือและประสบการณ์การถ่ายภาพยังไม่เป็นที่น่าพอใจของผู้บริโภค อาจจะไม่ได้รับการจ้างงาน

ในฐานะผู้จ้างงาน หรือหัวหน้างานมีช่างภาพที่จ้างงานให้ประจำแบบเป็นรายครั้ง และเป็นประจำรายเดือน เหตุผลของการมีช่างภาพที่จ้างงานให้ประจำแบบเป็นรายครั้ง และเป็นประจำรายเดือนคือ ความไว้วางใจในฝีมือ ผู้บริโภคส่วนใหญ่ไม่กล้าจ้างงานช่างภาพมือใหม่หากยังไม่เคยร่วมงานกันมาก่อน ผู้บริโภคจึงมีความไว้วางใจว่าจะสามารถทำงานร่วมกันได้อย่างราบรื่น มีรสนิยมในการมองเห็นงานและเตรียมงานเป็นไปในทางเดียวกัน รวมไปถึงความสามารถด้านการสื่อสารพูดคุยเข้าใจกัน และทัศนคติที่ไปในทิศทางเดียวกัน ในฐานะผู้จ้างงานให้ความเห็นว่าพฤติกรรมการทำงาน of ช่างภาพ รวมไปถึงความรับผิดชอบเรื่องเวลา และส่งผลอย่างมากในการได้รับโอกาสในการจ้างงานในครั้งถัดไป

2.1.1 ปัจจัยที่ส่งผลต่อการตัดสินใจเลือกจ้างงานช่างภาพ

พบข้อสังเกตที่น่าสนใจ ด้านการให้ความสำคัญกับแฟ้มสะสมผลงานของช่างภาพมีความจำเป็น เนื่องจากแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายเป็นด่านแรกที่จะทำให้ลูกค้าเห็นถึงศักยภาพ ฝีมือ รวมถึงสไตล์การทำงานได้ก่อนที่จะตัดสินใจเลือกช่างภาพเข้ามาร่วมงาน ซึ่งแฟ้มสะสมผลงานเปรียบเสมือนการบอกและเล่าเรื่องราวความเป็นตัวตนของช่างภาพให้คนภายนอกได้รับทราบ และเป็นส่วนสำคัญในการตัดสินใจเลือกช่างภาพเข้ามาร่วมงาน

2.1.2 ประเด็นที่ 2 ช่องทางการคัดเลือกแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายของผู้บริโภคในปัจจุบัน

พบว่ากลุ่มผู้ให้ข้อมูลใช้ช่องทางสื่อสังคมออนไลน์ในการเลือกดูแฟ้มสะสมผลงานของภาพถ่ายเป็นหลัก เนื่องจากสะดวก เข้าถึงได้ง่าย ผู้จ้างงานได้เห็นถึงความสามารถที่หลากหลาย และความเป็นตัวตนของช่างภาพผ่านสื่อสังคมออนไลน์อีกด้วย โดยช่องทางสื่อออนไลน์สะดวกและรวดเร็วเข้าถึงได้ง่าย แต่ข้อจำกัดคือความน่าเชื่อถือของข้อมูล กลุ่มผู้ให้ข้อมูลได้ให้ความเห็นว่า ไม่มีใครสามารถตรวจสอบได้ว่าภาพในเพจต่าง ๆ ของช่างภาพนั้นช่างภาพคนดังกล่าวเป็นคนถ่ายขึ้นมาเองหรือไม่

กลุ่มผู้ให้ข้อมูลมีการปรับตัวต่อการเปลี่ยนแปลงทางการเข้าถึงข้อมูลค่อนข้างมาก ทั้งในเรื่องของการอัปเดตข้อมูล ช่องทางการนำเสนอผลงานภาพถ่าย และอัปเดตเทรนด์การถ่ายภาพอย่างสม่ำเสมอ และเมื่อสื่อสังคมออนไลน์เอื้อต่อการเข้าถึงแฟ้มสะสมผลงานและตัวช่างภาพได้หลากหลายและรวดเร็วขึ้น ส่งผลให้ผู้บริโภคมีตัวเลือกมากขึ้นและการแข่งขันระหว่างช่างภาพที่สูงขึ้น ดังนั้น เกณฑ์การคัดกรองข้อมูลทั้งคุณภาพ และราคา มักมีเกณฑ์ในการตัดสินใจที่สูงขึ้นตามไปด้วย สังคมยุคดิจิทัลส่งผลให้ผู้บริโภคสามารถเข้าถึงข้อมูลของช่างภาพได้ง่าย สะดวก และรวดเร็ว และช่วยลดระยะห่างระหว่างผู้จ้างและช่างภาพให้ใกล้กันมากขึ้น ตรงกับความต้องการของผู้บริโภคในยุคสังคมดิจิทัลที่ต้องการความสะดวกรวดเร็วในการเข้าถึงข้อมูล เข้าถึงง่าย ไม่ซับซ้อน เพื่อเป็นตัวช่วยในการตัดสินใจ อย่างไรก็ตาม ช่องทางสื่อสังคมออนไลน์ยังมีข้อจำกัดในส่วนของความน่าเชื่อถือของข้อมูลที่ช่างภาพคนอื่นสามารถแอบอ้างเป็นเจ้าของผลงานภาพถ่ายนั้นได้เช่นกัน

แฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายแบบรูปเล่มยังคงมีความสำคัญในบริบทที่แตกต่างออกไป ซึ่งแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายแบบรูปเล่มยังแสดงให้เห็นถึงความสามารถในการจัดการรูปเล่ม กระบวนการพิมพ์ รวมไปถึงความสามารถในการคัดสรรภาพ และเรียงภาพถ่าย ซึ่งยังคงมีความจำเป็นอยู่ในงานสื่อสิ่งพิมพ์นิตยสาร

การอภิปรายผล

ในการศึกษาเรื่อง การศึกษาแนวทางที่เหมาะสมในการนำเสนอแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่าย ในครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาปัจจัยที่ส่งผลต่อการตัดสินใจเลือกใช้ช่างภาพจากแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายของผู้ใช้บัณฑิต หรือผู้เลือกใช้ช่างภาพในสายงานต่าง ๆ ในปัจจุบัน รวมถึงศึกษารูปแบบที่เหมาะสมในการทำแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายเพื่อนำเสนอในปัจจุบัน เพื่อเป็นแนวทางในการพัฒนานักศึกษาศาสาวิชาศิลปการถ่ายภาพ เสริมสร้างความพร้อมก่อนจบการศึกษา โดยผู้วิจัยได้กำหนดระเบียบวิธีวิจัยและจัดเก็บข้อมูลภาคสนามจากการสัมภาษณ์ เพื่อนำข้อมูลมาวิเคราะห์และหาแนวทางการจัดทำแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายที่เหมาะสม ในปัจจุบัน และมีประสิทธิภาพในการตอบสนองความต้องการในการเลือกใช้ช่างภาพของผู้บริโภค หรือผู้ใช้บัณฑิต ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ใช้การวิเคราะห์เชิงพรรณนา (Descriptive Analysis) ได้ทั้งหมด 4 ประเด็น ดังนี้

ประเด็นที่ 1 การเปลี่ยนแปลงของการจัดทำแฟ้มสะสมผลงานของช่างภาพในอดีตจนถึงปัจจุบัน

ในอดีต มีช่างภาพบางท่านไม่มีแฟ้มสะสมผลงาน โดยเน้นการบอกต่อและรับการจ้างงานถ่ายภาพจากคนรู้จัก และช่างภาพที่มีแฟ้มสะสมผลงาน ที่มีทั้งแบบรูปเล่มและบล็อกส่วนตัวบนช่องทางออนไลน์ เพื่อเก็บรวบรวมผลงานและนำเสนอแก่ลูกค้าตั้งแต่เริ่มกระบวนการสร้างแฟ้มสะสมผลงาน ซึ่งช่องทางสื่อออนไลน์ในอดีตยังไม่มี ความหลากหลายมากนัก แต่การเข้ามาของเทคโนโลยีสารสนเทศและนวัตกรรมในปัจจุบัน ส่งผลให้มีช่องทางในการจัดทำแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายในรูปแบบที่หลากหลายมากขึ้น โดยช่วยอำนวยความสะดวกอย่างรวดเร็ว มีความสวยงาม และมีระบบการจัดการและการแบ่งประเภทของภาพถ่ายให้เป็นระบบ รวมถึงความต้องการของผู้บริโภคภายใต้สังคมยุคดิจิทัลที่เปลี่ยนแปลงไปที่เน้นความสะดวกสบายและรวดเร็ว ช่างภาพจึงต้องปรับตัวให้เท่าทันการเปลี่ยนแปลงและหันมาใช้เทคโนโลยีและสื่อสังคมออนไลน์เป็นหลักในการนำเสนอผลงาน เพื่อยกระดับคุณภาพของแฟ้มสะสมผลงานให้เข้าถึงได้ง่าย ไวและเพิ่มความได้เปรียบทางการแข่งขัน

ประเด็นที่ 2 รูปแบบและช่องทางที่เหมาะสมในการทำแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายเพื่อนำเสนอในปัจจุบัน

ช่างภาพอาชีพและผู้บริโภคในงานวิจัยนี้ กล่าวถึงผู้มีประสบการณ์ในการเลือกและทำงานร่วมกับช่างภาพในสายงานต่าง ๆ มีความเห็นไปในทิศทางเดียวกัน โดยในปัจจุบันช่างภาพส่วนใหญ่เน้นการทำแฟ้มสะสมผลงานเพื่อนำเสนอในรูปแบบของช่องทางสื่อออนไลน์ ซึ่งช่องทางสื่อสังคมออนไลน์ในแต่ละช่องทางมีกลุ่มเป้าหมาย และวิธีการนำเสนอแตกต่างกัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับกลุ่มเป้าหมายของแต่ละบุคคล ช่องทางดังกล่าวมีส่วนช่วยกระจายผลงานภาพถ่ายสู่กลุ่มเป้าหมายโดยใช้หลักของการตลาดออนไลน์ ทั้งการประชาสัมพันธ์หรือการวัดจากค่านิยมและกลุ่มเป้าหมายของช่างภาพแต่ละคน ซึ่งช่องทางสื่อออนไลน์มีความสะดวก รวดเร็ว สามารถอัปเดตผลงานภาพถ่ายได้ตลอดเวลาโดยไม่เสียค่าใช้จ่าย และเว็บไซต์ที่สามารถนำเสนอรูปแบบการทำแฟ้มสะสมผลงานในรูปแบบที่หลากหลาย มีความสวยงาม โดยมีการคัดเลือกผลงานที่ตนเองอยากนำเสนอหรือโดดเด่นนำเสนอลงบนแฟ้มสะสมผลงานออนไลน์ เพื่อแสดงถึงภาพลักษณ์และสไตล์ผลงานของช่างภาพแต่ละคนผ่านช่องทางต่าง ๆ

ข้อมูลข้างต้นตรงกับความต้องการและวิธีการคัดเลือกช่างภาพเข้าร่วมงานจากแฟ้มสะสมผลงานของผู้บริโภค ซึ่งผู้บริโภคในยุคปัจจุบันเน้นความสะดวกรวดเร็ว ในการได้มาซึ่งตัวเลือกและคนเข้าร่วมงาน โดยตัวอย่างช่องทางที่ผู้บริโภคเลือกใช้ในการคัดเลือกช่างภาพจากแฟ้มสะสมผลงาน ได้แก่ ช่องทางสื่อออนไลน์ เช่น Facebook Instagram และ Behance.com รวมถึงเว็บไซต์ส่วนตัว เป็นต้น แต่ในบางกรณียังมีการใช้แฟ้มสะสมผลงานแบบรูปเล่มเพื่อประกอบการพิจารณา การคัดกรองคนเข้าทำงานในบริษัท หรือการนำตัวเลือกแฟ้มสะสมผลงานเข้าคัดเลือกในที่ประชุม รูปแบบแฟ้มสะสมผลงานที่เหมาะสมในการนำเสนอในมุมมองของผู้บริโภคเป็นแฟ้มสะสมผลงานที่ไม่ซับซ้อน และแสดงออกถึงสไตล์การถ่ายภาพของช่างภาพแต่ละคนได้อย่างชัดเจน เพื่อเป็นส่วนช่วยในการตัดสินใจเลือกช่างภาพให้เหมาะสมกับงานที่จะได้รับ

ประเด็นที่ 3 ปัจจัยที่ส่งผลต่อการตัดสินใจเลือกใช้ช่างภาพจากแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่าย และปัจจัยอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับผู้บริโภค

3.1 ปัจจัยด้านแฟ้มสะสมผลงาน

แฟ้มสะสมผลงานและประสบการณ์เป็นปัจจัยหลักที่ผู้บริโภคใช้คัดเลือกช่างภาพเข้าร่วมงาน โดยต้องเป็นแฟ้มสะสมผลงานที่จัดทำบนช่องทางที่สามารถเข้าถึงได้ง่าย ไม่ซับซ้อน แบ่งเป็นหมวดหมู่ และมีข้อมูลการติดต่อที่ชัดเจน ผลงานภาพถ่ายที่ถูกคัดเลือกมานำเสนอภายในแฟ้มสะสมผลงานควรสะท้อนความเป็นตัวตนอย่างที่มีความเด่นชัดของช่างภาพ แสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์และความเชี่ยวชาญของช่างภาพเป็นอันดับแรก เพื่อให้สะดวกต่อการคัดเลือกผลงานให้ตรงกับสิ่งที่ผู้บริโภคต้องการ ผลงานภายในแฟ้มสะสมผลงานควรจะต้องอยู่ในขอบเขตที่ช่างภาพสามารถทำได้จริง การนำเสนอผลงานจากแฟ้มสะสมผลงานของช่างภาพ ในบางกรณีขึ้นอยู่กับระดับประสบการณ์เฉพาะทางของช่างภาพแต่ละท่านจะเห็นได้ว่าช่างภาพที่มีประสบการณ์การทำงานสูงและเป็นที่รู้จักของคนในวงการการถ่ายภาพ การจัดทำแฟ้มสะสมผลงานเพื่อนำเสนอต่อลูกค้าอาจไม่มีความจำเป็นเท่ากับชื่อเสียงดังประสบการณ์การทำงาน ระดับประสบการณ์ที่ต่างกัน ของช่างภาพแต่ละท่านส่งผลต่อการจัดทำแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายเป็นอย่างมาก

3.2 ปัจจัยด้านราคา

ราคาเป็นปัจจัยหนึ่งที่ผู้บริโภคให้ความสำคัญและมีส่วนในการตัดสินใจเลือกใช้ช่างภาพ แต่ทั้งนี้ การตั้งราคางานถ่ายภาพต้องตั้งอยู่บนรากฐานของการให้เกียรติและคำนึงถึงคุณค่าทางวิชาชีพเป็นสำคัญ ภายใต้การก้าวเข้ามาของเทคโนโลยี ผู้บริโภคสามารถเข้าถึงข้อมูลได้สะดวกรวดเร็ว ช่างภาพสามารถประชาสัมพันธ์ผลงานของตนเองผ่านโลกออนไลน์ได้ ส่งผลให้เกิดภาวะการแข่งขันในวิชาชีพที่สูงขึ้น เกิดการตัดราคาเพื่อแย่งลูกค้าค่อนข้างมาก การตั้งราคาสำหรับช่างภาพมือใหม่หรือนักศึกษาที่จบใหม่ยังคงทำได้ไม่สูงมาก ทั้งนี้ต้องอาศัยประสบการณ์และเพิ่มสะสมผลงาน รวมถึงฝีมือการทำงานที่ดีจึงจะสามารถตั้งราคาตามที่ช่างภาพต้องการได้

3.3 ปัจจัยด้านพฤติกรรมการทำงาน

พฤติกรรมการทำงานของช่างภาพเป็นส่วนหนึ่งที่มีผลต่อการตัดสินใจของผู้บริโภค ทั้งนี้พฤติกรรมการทำงานร่วมกันของช่างภาพและลูกค้าในครั้งแรกส่งผลอย่างมากต่อการได้รับการจ้างงานในครั้งต่อไป ซึ่งพฤติกรรมการทำงานกล่าวรวมไปถึง ความประพฤติกและ ความรับผิดชอบของตัวช่างภาพมีผลต่อการทำงานร่วมกันระหว่างช่างภาพและลูกค้า การเลือกใช้คำในการสื่อสาร ทักษะคติในการทำงาน การแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้า การรักษาเวลา และการควบคุมอารมณ์ ทั้งนี้ช่างภาพมีพฤติกรรมการทำงานที่ดีจะเป็นที่วางใจของผู้บริโภคในการเรียกเข้าทำงานให้ครั้งต่อ ๆ ไป ผู้บริโภคส่วนใหญ่ไม่กล้าจ้างงานช่างภาพมือใหม่หากยังไม่เคยร่วมงานกันมาก่อน การเลือกจ้างช่างภาพที่เคยจ้างงานและเคยทำงานร่วมกันมาก่อน ผู้บริโภคจึงมีความไว้วางใจว่าจะสามารถทำงานร่วมกันได้อย่างราบรื่น แต่หากช่างภาพมีพฤติกรรมการทำงานร่วมกับลูกค้าที่ไม่ดี ต่อให้มีเพิ่มสะสมผลงานที่ดี หรือราคาเป็นมิตรอย่างไรก็จะเป็นผลต่อการจ้างในลักษณะงานใหญ่ ๆ ที่ต้องร่วมงานกับบุคคลหลายฝ่าย

ปัจจัยที่ส่งผลต่อการตัดสินใจเลือกใช้ช่างภาพ
Factors that affect the decision to hire a photographer



ภาพที่ 2 ปัจจัยที่ส่งผลต่อการตัดสินใจเลือกใช้ช่างภาพ

Note: From © Prang Silpakit 08/06/2019

ประเด็นที่ 4 ผลกระทบของการเข้าสู่ยุคสังคมดิจิทัลที่มีต่ออาชีพช่างภาพ และการคัดเลือกแฟ้มสะสมผลงานของผู้บริโภค

การเข้าสู่ยุคสังคมดิจิทัลทำให้ช่างภาพต้องมีความตื่นตัวอยู่และการปรับตัวอยู่เสมอเพื่อให้เท่าทันโลกที่มีความเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว รวมถึงการเรียนรู้ด้านการทำการตลาดออนไลน์มากขึ้น เพิ่มช่องทางของแฟ้มสะสมผลงานให้มีหลากหลายเพื่อให้เข้าถึงกลุ่มเป้าหมายที่ต้องการ ต้องมีความกระตือรือร้นในการทำงานด้วยระบบทางการจ้างงานที่เปลี่ยนไป ทำงานไวขึ้น มีคู่แข่งมากขึ้น ราคาการจ้างงานลดลง ช่างภาพจึงต้องเพิ่มการระวังตัวด้านพฤติกรรมในการทำงาน และหมั่นคอยพัฒนาตนเองอยู่เสมอ เรียนรู้ที่จะปรับตัวให้เข้ากับสถานการณ์โลกที่เปลี่ยนแปลงไปเป็นสิ่งสำคัญ ซึ่งสังคมยุคดิจิทัลทำให้ผู้บริโภคเข้าถึงข้อมูลของช่างภาพได้สะดวกและรวดเร็ว ช่วยลดระยะทางระหว่างผู้จ้างและช่างภาพให้ใกล้กันมากขึ้น สามารถเข้าถึงผลงานของช่างภาพได้ง่ายขึ้น ซึ่งตรงกับความต้องการของผู้บริโภคในยุคสังคมดิจิทัลที่ต้องการความสะดวกรวดเร็วในการเข้าถึงข้อมูล เข้าถึงง่ายและไม่ซับซ้อน เพื่อเป็นตัวช่วยในการตัดสินใจเช่นเดียวกัน แต่ช่องทางสื่อสังคมออนไลน์ภายใต้สังคมยุคดิจิทัลยังมีข้อจำกัดในส่วนของความน่าเชื่อถือ และการคัดกรองข้อมูลค่อนข้างมากทำให้ผู้บริโภคมีเกณฑ์การคัดเลือกช่างภาพเข้ามาร่วมงานที่ยากขึ้นไปด้วย

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะสำหรับผลการศึกษา

สังคมดิจิทัลคือ สังคมที่พึ่งพาเทคโนโลยีดิจิทัล รวมถึงเครือข่ายสื่อสารดิจิทัลคอมพิวเตอร์ซอฟต์แวร์ที่เชื่อมโยงการใช้ข้อมูลข่าวสาร ดังนั้นการเปลี่ยนผ่านของสังคมเพื่อก้าวสู่ยุคสังคมดิจิทัลทำให้ความต้องการของผู้บริโภคเปลี่ยนไป ผู้บริโภคในยุคดิจิทัลสามารถเลือกเปิดรับข้อมูลข่าวสารได้ตามความต้องการ และความสนใจของตนเอง ดังนั้น การจะทำให้ตนเองมีตัวตนจึงต้องสร้างภาพลักษณ์ และความได้เปรียบในการแข่งขันภายใต้ยุคสังคมดิจิทัล ต้องยึดหลักการของการศึกษาพฤติกรรมผู้บริโภค หมั่นศึกษาหาความรู้ทางด้านเทคโนโลยีรวมถึงช่องทางการจัดทำแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายให้เท่าทันการเปลี่ยนแปลง มีความสม่ำเสมอในการอัปเดตผลงาน รวมถึงการใช้องค์ความรู้ด้านการตลาดออนไลน์ให้เป็นประโยชน์เพื่อเอื้อต่อการประชาสัมพันธ์ผลงานของตนเองในยุคสังคมดิจิทัลซึ่งเป็นยุคที่มีความเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว ทั้งในเรื่องความต้องการของผู้บริโภคช่องทางการนำเสนอผลงานต่าง ๆ ซึ่งช่างภาพหรือนักศึกษาด้านการถ่ายภาพที่จบใหม่สามารถเรียนรู้ให้เท่าทันการเปลี่ยนแปลงขององค์ประกอบต่าง ๆ ที่กล่าวมาข้างต้น เพื่อเป็นแนวทางการจัดทำแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายที่มีประสิทธิภาพและตรงกับกลุ่มเป้าหมายในยุคปัจจุบัน

ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยในอนาคต

ในการศึกษา เรื่อง “การศึกษาแนวทางที่เหมาะสมในการนำเสนอแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่าย” ในครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาปัจจัยที่ส่งผลต่อการตัดสินใจเลือกใช้ช่างภาพจากแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายของผู้ใช้บัณฑิต หรือผู้เลือกใช้ช่างภาพในสายงานต่าง ๆ ในปัจจุบัน รวมถึงศึกษารูปแบบที่เหมาะสมในการทำแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายเพื่อนำเสนอในปัจจุบัน ครอบคลุมในส่วนของการจัดทำแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายเพื่อนำเสนอผู้บริโภคน ในบริบทของการรับงานถ่ายภาพของช่างภาพในเชิงพาณิชย์ เช่น ช่างภาพอีเวนต์ ช่างภาพงานแต่งงาน ช่างภาพงานรับปริญญา ช่างภาพอิสระรับงานทั่วไป ช่างภาพงานโฆษณา หรือช่างภาพแฟชั่น โดยไม่ได้ครอบคลุมถึงศิลปินด้านการถ่ายภาพที่เน้นสร้างผลงานศิลปะภาพถ่าย ซึ่งการจัดทำแฟ้มสะสมผลงานของศิลปินมีระบบการจัดเก็บผลงานภาพถ่ายที่โดยแยกเป็นประเด็นที่ต้องการนำเสนอเฉพาะเพื่อนำเสนอประเด็นต่าง ๆ ในเชิงศิลปะ ซึ่งมีความแตกต่างจากการจัดทำแฟ้มสะสมผลงานช่างภาพเชิงพาณิชย์และช่างภาพอิสระที่นำเสนอความเป็นมืออาชีพด้านการถ่ายภาพที่หลากหลาย เพื่อนำเสนอต่อลูกค้า เนื่องจากการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วของยุคสังคมดิจิทัลทำให้ช่องทางการจัดทำแฟ้มสะสมผลงานรวมถึงพฤติกรรมผู้บริโภคมีแนวโน้มการเสกสือ และช่องทางการเข้าถึงข้อมูลที่มีการเปลี่ยนแปลงตามแนวโน้มการเปลี่ยนแปลงทางดิจิทัล (Digital Transformation) ดังนั้นข้อมูลในงานวิจัยนี้อาจไม่สามารถนำมาเป็นแนวทางในการจัดทำแฟ้มสะสมผลงานภาพถ่ายสำหรับช่างภาพเชิงพาณิชย์และช่างภาพอิสระได้หากบริบททางสังคมหลังจากรณีมีการเปลี่ยนแปลง อาจต้องมีการวิจัยในบริบทดังกล่าวต่อไป

References

- Bray, S. (2011, November 30). *10 Steps for Building a Photography Portfolio to Be Proud Of*. Envato. <https://photography.tutsplus.com/articles/10-steps-for-building-a-photography-portfolio-to-be-proud-of--photo-3991>.
- Chaiitthipornwong T. (2017). *Design and production processes for magazines for printed to digitized pattern* (1st ed.). Bangkok: Chulalongkorn University Press.
- Reabsakul, D. (2017). k̄nsuksā ‘itthiphon khōng yuk samai thī mī phon tō ‘akā rō ‘ok b̄p f̄m sasom phon ngān [A Study of time-period influences affecting portfolio design]. *Fine Arts Journal: Srinakharinwirot University*, 20(2). 68.
- Rusmeprome, V. (1989). ‘āchīp Tāng Tāng Nai Wongkān Thāi Phāp [Various careers in the photography industry]. *Education and Communication Technology Journal*. 47-50. 8.
- Sakkathathiyakul P. (2013, June 30). *theknōlōyī sārasonthēt læ k̄nsīrsān [Information and Communication Technologies]*. Blogger. <http://techno564179008-1.blogspot.com>.
- Suksamran, P. (2011). *E-Book E-Magazine sī ‘ōnlai h̄ng ‘anākhōt [E-Book E-Magazine Online media of the future]*. Blogspot. <https://kornpup.blogspot.com/2011/08/e-book-e-magazine.html>.

แนวทางการเสริมสร้างสุนทรียภาพทางดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ

received 9 JAN 2023 revised 28 MAR 2023 accepted 3 MAY 2023

พรสวรรค์ มณีทอง

รองศาสตราจารย์ สาขาวิชาดนตรี
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏรำไพพรรณี

ทยากร สุวรรณภูมิ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดนตรี
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏรำไพพรรณี

พงษ์วิภรณ์ มหิตพิพจน์

อาจารย์สาขาวิชาดนตรี
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏรำไพพรรณี

บทคัดย่อ

ปัจจุบันประเทศไทยได้ก้าวเข้าสู่สังคมผู้สูงอายุอย่างสมบูรณ์ และในอีก 20 ปีข้างหน้าสัดส่วนการเพิ่มของประชากรในประเทศจะเพิ่มสูงขึ้น ในขณะที่อัตราประชากรผู้สูงอายุจะมีสัดส่วนเพิ่มมากขึ้นกว่าประชากรวัยทำงาน และวัยแรกเกิด ข้อมูลเหล่านี้ทำให้หน่วยงานทั้งภาครัฐ และเอกชนได้ให้ความสำคัญ และสนใจกับสถานการณ์ดังกล่าว ส่งผลให้มีการส่งเสริม ดูแลสุขภาพ ตลอดจนจัดตั้งโรงเรียนผู้สูงอายุเพื่อเพิ่มพูนทักษะความรู้ที่จำเป็นสำหรับผู้สูงอายุ ซึ่งการพัฒนาคุณภาพชีวิตผู้สูงอายุผ่านแนวคิดสุนทรียภาพทางดนตรี จึงเป็นอีกแนวทางหนึ่งที่จะช่วยให้ผู้สูงอายุมีความสุข ผ่อนคลาย และใช้เวลาว่างให้เกิดประโยชน์ ส่งผลให้ผู้สูงอายุเห็นคุณค่าในตนเอง ตลอดจนเกิดปฏิสัมพันธ์กับสังคมมากขึ้น

ด้วยข้อจำกัดอันหลายประการของผู้สูงอายุ การจัดกิจกรรมเพื่อเสริมสร้างสุนทรียภาพทางดนตรีควรคำนึงถึงความเหมาะสมกับผู้สูงอายุ โดยพิจารณาจากความสนใจ และความพร้อมในการเรียนรู้ ทั้งนี้ควรตั้งอยู่บนพื้นฐานที่ทำให้ผู้สูงอายุมีคุณภาพชีวิตที่ดีขึ้น

คำสำคัญ: สุนทรียภาพ, ดนตรี, ผู้สูงอายุ

The Feasibility to Promote Music Aesthetics for Elderly People

Pornsawan Maneethong

Associate Professor,
 Music Department,
 Faculty of Humanities and Social Sciences,
 Rajabhat University

Tayakorn Suwannabhum

Assistant Professor, Ph.D.,
 Music Department,
 Faculty of Humanities and Social Sciences,
 Rajabhat University

Pongvikran Mahittipong

Lecturer, Music Department,
 Faculty of Humanities and Social Sciences,
 Rajabhat University

Abstract

At present, Thailand is certainly moving to the elderly people society era. The population increasing rate is slightly decreasing while the proportion of elderly aged population is increasing more than the working age and the newborn age. Both government and private sectors realize this issue. Many essential projects to support elderly people are provided, such as healthcare projects, caring projects, and educating projects. Developing elderly people's life quality through music aesthetics is one way to encourage elderly people to find happiness, to relax and to use their free time productively. These lead them to find their self-awareness and to interact with others.

Since elderly people have several limitations in joining the activities, the aesthetic music activity must be adapted to suit them by considering their interest and their readiness to learn. The activity chosen which leads to their perfect health is based on their happiness, their enjoyment, and their relaxation.

Keywords: Aesthetics, Music, Elderly people

บทนำ

ปัจจุบันประเทศไทยเข้าสู่สังคมสูงอายุอย่างสมบูรณ์ และจากข้อมูลสถิติของกรมกิจการผู้สูงอายุ สํารวจ ณ วันที่ 31 ธันวาคม 2565 พบว่าประเทศไทยมีประชากรผู้สูงอายุมากถึง 12,519,926 คน คิดเป็นร้อยละ 18.94 ของประชากรทั้งหมด (Department of Older Person, 2023) ซึ่งหากพิจารณาสถานการณ์ประชากรของประเทศไทยย้อนหลังสิบปี พบว่าประเทศไทยมีการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างทางประชากรเปลี่ยนไปอย่างมาก กล่าวคือประชากรวัยเด็ก และวัยทำงานลดลง ในขณะที่ประชากรผู้สูงอายุเพิ่มมากขึ้น และพบว่ามีแนวโน้มเพิ่มขึ้นทุกปี โดยคาดการณ์ว่าในปี พ.ศ. 2583 จำนวนผู้สูงอายุจะเพิ่มขึ้นอีกเกือบเท่าตัว กล่าวคือ อัตราผู้สูงอายุเพิ่มขึ้นจาก 12 ล้านคน เป็น 20.5 ล้านคน โดยเพิ่มขึ้นจากร้อยละ 18.8 ในปี พ.ศ. 2564 เป็นร้อยละ 31.4 ในปี พ.ศ. 2583 (Foundation of Thai Gerontology Research and Development institute, 2022, p. 39)

จากจำนวนผู้สูงอายุที่เพิ่มขึ้นส่งผลกระทบในหลายด้าน อาทิ ด้านสังคม สิ่งแวดล้อม และสุขภาพ โดยเฉพาะปัญหาด้านสุขภาพ และการปรับตัวของผู้สูงอายุ ซึ่งเป็นประเด็นสำคัญอีกประเด็นหนึ่งที่ไม่ควรมองข้าม การที่คนเราสูงวัยมากขึ้นทำให้ร่างกายมีกำลังเสื่อมถอยลง มีปฏิกิริยาตอบสนองต่อสิ่งรอบข้างช้าลง ขาดความกระฉับกระเฉง ทรงตัวได้ไม่ค่อยดี มีอาการหลงลืม สายตาพร่ามัว การได้ยินไม่ชัดเจน ส่งผลให้การเข้าสังคม และการพบปะผู้คนลดลง ข้อจำกัดเหล่านี้ก่อให้เกิดความเครียด และภาวะหดหู่ สอดคล้องกับ Teungfung & Samakarn (2016, p. 38 - 39) Paninakul et al. (2019, p. 41) และ Boonrod (2022, p. 20 - 24) กล่าวว่าเมื่อมนุษย์เข้าสู่ช่วงสูงวัย ต้องเผชิญกับผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลงทางด้านร่างกาย จิตใจ และสังคม อันได้แก่การเปลี่ยนแปลงของการทำงานในระบบประสาท ระบบทางเดินปัสสาวะ ระบบขับถ่าย ระบบย่อยอาหาร ความแข็งแรงของกล้ามเนื้อที่ลดลง ความจำเสื่อมลง ความสามารถในการทำงานลดลง ส่งผลให้จิตใจมีความวิตกกังวล ทำให้อารมณ์เปลี่ยนแปลงง่าย ขาดความเชื่อมั่นในตนเอง เก็บตัว ว้าเหว่ และกรมอนามัยกล่าวว่า ผู้สูงอายุที่อาศัยอยู่แต่ในบ้านมีแนวโน้มเกิด “ภาวะเนือยนิ่ง” คือมีความรู้สึก ห่อเหี่ยว หดหู่ ดังนั้นการทำกิจกรรมต่าง ๆ ตามความสนใจ จะทำให้ผู้สูงอายุได้พบปะกับผู้อื่นในวัยใกล้เคียงกัน จึงไม่รู้สึกโดดเดี่ยว ปรับตัวและยอมรับตัวเองได้ง่ายขึ้น สนับสนุนให้พวกเขามีความนับถือในตัวเอง ป้องกันการเกิดภาวะซึมเศร้า (Department of Health, 2561)

จากข้อจำกัดของผู้สูงอายุข้างต้น จึงควรมีกิจกรรมที่ช่วยส่งเสริมให้ผู้สูงอายุได้ผ่อนคลาย ใช้เวลาว่างให้เกิดประโยชน์ และเห็นคุณค่าในตนเอง ซึ่งการจัดกิจกรรมดังกล่าวนี้ ควรเป็นกิจกรรมที่เหมาะสม ช่วยให้ผู้สูงอายุได้ผ่อนคลาย พบปะผู้คน และมีความสุข ตลอดจนเห็นคุณค่าในตนเอง ดังนั้นบทความนี้จะนำเสนอรูปแบบในการจัดกิจกรรมทางดนตรี ได้แก่ การร้องเพลง กิจกรรมประกอบจังหวะ และการปฏิบัติเครื่องดนตรี ซึ่งเป็นข้อมูลที่ได้มาจากการสังเคราะห์งานวิจัยเรื่องการเสริมสร้างเพื่อพัฒนาสุนทรียภาพของผู้สูงอายุ และเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเพื่อเป็นแนวทางในการเสริมสร้างสุนทรียภาพให้กับผู้สูงอายุ ซึ่งจะช่วยส่งเสริมให้ผู้สูงอายุมีความสุข สนุกสนาน มีสุขภาพจิตที่ดี รวมไปถึงสามารถพัฒนาทักษะการอยู่ร่วมกันในสังคม ตลอดจนนำไปปรับใช้ในชีวิตประจำวันได้เป็นอย่างดี

ความหมายของสุนทรียภาพทางดนตรี

สุนทรียภาพตามความหมายของพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน หมายถึง ความงามในธรรมชาติหรืองานศิลปะที่แต่ละบุคคลสามารถเข้าใจและรู้สึกได้ ความเข้าใจและรู้สึกของแต่ละบุคคลที่มีต่อความงามในธรรมชาติหรืองานศิลปะ (The Royal Society, 2011) Boonrod (2022, p. 94) และ Jumpanil (2012, p. 4-5) ได้ให้ความหมายไว้ว่า ความรู้สึกโดยชอบธรรมของบุคคล เป็นความรู้สึกที่บริสุทธิ์ เป็นความรู้สึกพึงพอใจที่มีต่อสิ่งที่งดงามตามธรรมชาติ หากกล่าวถึงสุนทรียภาพทางดนตรีจึงหมายถึงความงาม และความไพเราะของทำนองและถ้อยคำในบทเพลง ซึ่งการรับรู้ความไพเราะมีความแตกต่างกันไปตามรสนิยมของแต่ละบุคคล ดังนั้นสุนทรียภาพทางดนตรีจึงเป็นการชื่นชอบความไพเราะ ความประณีตที่งดงามทางดนตรีของแต่ละบุคคลที่มีความแตกต่างกัน แต่มีวัตถุประสงค์เดียวกันคือ ก่อให้เกิดความรื่นเริงบันเทิงใจ สนุกสนาน ปลอดภัยและผ่อนคลาย

ประโยชน์ของดนตรีต่อผู้สูงอายุ

ดนตรีเป็นสุนทรียศาสตร์ที่เกี่ยวกับความไพเราะ เป็นสิ่งที่ช่วยขัดเกลาจิตใจให้ร่าเริง เบิกบานแจ่มใจ และผ่อนคลายจากความตึงเครียด สอดคล้องกับ Wongwan (2010, p. 2) Changchana (2020, p. 120) และ Boonrod (2022, p. 2) กล่าวว่า ดนตรีเป็นสุนทรียศาสตร์ ที่ช่วยกล่อมเกลาจิตใจของมนุษย์ให้มีความสุข สนุกสนาน เพลิดเพลินมีชีวิตชีวา และเป็นสื่อกระตุ้นให้มนุษย์ได้แสดงความรู้สึกด้านอารมณ์ ร่างกาย รวมถึงเกิดความคิดสร้างสรรค์และแรงบันดาลใจ การฟังดนตรีนั้น หากเราได้ฟังดนตรีที่มีจังหวะช้าเราจะรู้สึกผ่อนคลาย ลดความตึงเครียดด้านอารมณ์ และทำให้มีสมาธิมากขึ้น แต่หากเราฟังเพลงที่มีจังหวะเร็ว สนุกสนานเราจะรู้สึกคึกคัก ร่าเริง สนุกสนาน รวมไปถึงอาจมีการปรบมือและเคาะเท้าให้เข้ากับจังหวะ หรือโยกตัวไปตามจังหวะของบทเพลง ซึ่งสิ่งเหล่านี้เป็นการกระตุ้นให้ร่างกายเกิดการเคลื่อนไหว รวมไปถึงเป็นการฝึกกล้ามเนื้อมือและเท้าให้แข็งแรง และยังเป็นการกระตุ้นการทำงานของสมองในด้านประสาทสัมผัส และการเชื่อมโยงอีกรูปแบบหนึ่ง ดังที่ Changchana (2020, p. 126) และ Pantasri (2021, p. 66) กล่าวว่า การฟังและเล่นดนตรีจะช่วยทำให้สมองซีกซ้ายและซีกขวาทำงานพร้อมกัน ทำให้เซลล์สมองได้รับการบริหาร เซลล์การเชื่อมต่อของเซลล์สมอง ทำให้สมองปลอดโปร่ง และมีสมาธิ และ Sangaimpong (2017, p. 27) ได้สรุปความเชื่อมโยงระหว่างดนตรีกับสมองไว้ดังนี้

1. ระบบการคิด คือ I.Q. มิติสัมพันธ์ ความคิด สร้างสรรค์ คณิตศาสตร์
2. ระบบอารมณ์ คือ สามารถแสดงอารมณ์ความรู้สึก อย่างเหมาะสม เข้าใจและสามารถจัดการกับอารมณ์ของตนเองได้มีความซาบซึ้งและสุนทรีย์
3. ระบบการรับรู้และการเคลื่อนไหว คือ การอ่าน การมองเห็น ทักษะการเคลื่อนไหว การฟัง การได้ยิน
4. ระบบความจำ คือ สมาธิและความจำ ความตั้งใจ และความเอาใจใส่
5. ระบบตอบสนองต่อความเครียด คือ ระบบการไหลเวียนของเลือด การเต้นของหัวใจ การสร้างความผ่อนคลาย

กิจกรรมดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ

จากการวิเคราะห์ผลการศึกษา การออกแบบกิจกรรมเพื่อเสริมสร้างสุนทรีภาพทางด้านดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ ควรเป็นกิจกรรมที่มีความเหมาะสมกับอายุ สุขภาพ และข้อจำกัดของผู้สูงอายุในด้านความคล่องแคล่วของร่างกาย ความจำ การคิด และการตัดสินใจที่เริ่มถดถอย ซึ่งกิจกรรมที่จัดสำหรับผู้สูงอายุนั้น ต้องช่วยให้เกิดความผ่อนคลาย มีความสุข สนุกสนาน และส่งเสริมการใช้เวลาว่างให้เกิดประโยชน์ อย่างไรก็ตามกิจกรรมที่นำมาใช้ควรเป็นกิจกรรมที่ผู้สูงอายุสนใจจึงจะเกิดผลดีต่อผู้สูงอายุ สอดคล้องกับ Panich & Maneethong (2021, p. 8) และ Suwannabhum et al. (2020, p. 20) กล่าวว่ากิจกรรมดนตรีที่จะช่วยสร้างสุนทรีภาพนั้นมีหลากหลายรูปแบบ ทั้งดนตรีพื้นบ้าน ดนตรีตะวันตก และการร้องเพลง อย่างไรก็ตาม การจัดกิจกรรมควรเน้นให้ผู้สูงอายุได้ผ่อนคลาย มีความสุข และใช้เวลาว่างให้เกิดประโยชน์มากกว่าการมุ่งเน้นเพื่อให้เกิดความชำนาญแบบนักดนตรีอาชีพ สำหรับกิจกรรมทางดนตรีที่นำมาเสริมสร้างสุนทรีภาพทางดนตรีให้กับผู้สูงอายุนั้น มีหลายกิจกรรม ซึ่งแต่ละกิจกรรมมีข้อดี และข้อจำกัดแตกต่างกันดังนี้

ตารางที่ 1 ข้อดี และข้อจำกัดของกิจกรรมทางดนตรี

รูปแบบกิจกรรม	ข้อดี	ข้อจำกัด
1. การร้องเพลง	1. ใช้เวลาว่างให้เกิดประโยชน์ 2. สร้างความเพลิดเพลินให้กับผู้สูงอายุ ช่วยผ่อนคลาย 3. ฝึกสมาธิ และความจำ 4. ช่วยให้พูด และออกเสียงได้ชัดขึ้น 5. สามารถร้องเดี่ยวได้ และร้องเพลงได้ทุกที่ ทุกเวลา 6. แสดงความสามารถด้านการร้องเพลง	1. ต้องจดจำเนื้อเพลง และควบคุมจังหวะให้ถูกต้อง รวมถึงต้องร้องให้ตรงกับบันไดเสียงของบทเพลง
2. การร้องประสานเสียง	1. ใช้เวลาว่างให้เกิดประโยชน์ 2. สร้างความเพลิดเพลินให้กับผู้สูงอายุ ช่วยผ่อนคลาย 3. ฝึกสมาธิ และความจำ 4. ช่วยให้พูด และออกเสียงได้ชัดขึ้น 5. แสดงความสามารถด้านการร้องเพลง	1. ต้องจดจำเนื้อเพลง และควบคุมจังหวะให้ถูกต้อง รวมถึงต้องร้องให้ตรงกับบันไดเสียงของบทเพลง 2. ต้องแยกเสียงประสานให้ออก 3. ต้องร้องเป็นกลุ่ม ไม่สามารถร้องคนเดียวได้

Note: From © Pornsawan Maneethong 13/03/2023

ตารางที่ 1 ข้อดี และข้อจำกัดของกิจกรรมทางดนตรี (ต่อ)

รูปแบบกิจกรรม	ข้อดี	ข้อจำกัด
3. การฝึกปฏิบัติเครื่องดนตรี สากลประเภทประกอบ จังหวะ	1. ใช้เวลาว่างให้เกิดประโยชน์ 2. สร้างความเพลิดเพลินให้กับผู้สูงอายุ ช่วยผ่อนคลาย 3. ฝึกสมาธิ และความจำ 4. ได้เรียนรู้ และฝึกปฏิบัติเครื่องดนตรี สากล 5. แสดงความสามารถด้านดนตรี	1. ผู้ฝึกปฏิบัติควรมีความแม่นยำ ด้านจังหวะ 2. ควรมีเครื่องดนตรีสำหรับฝึก ปฏิบัติ
4. การฝึกปฏิบัติเครื่องดนตรี พื้นบ้าน อาทิ สะล้อ ซึง และขลุ่ย	1. ใช้เวลาว่างให้เกิดประโยชน์ 2. สร้างความเพลิดเพลินให้กับผู้สูงอายุ ช่วยผ่อนคลาย 3. ฝึกสมาธิ และความจำ 4. ได้เรียนรู้ และฝึกปฏิบัติเครื่องดนตรี พื้นบ้าน 5. แสดงความสามารถด้านดนตรี	1. ผู้ฝึกปฏิบัติควรมีความแม่นยำ ด้านจังหวะ 2. ใช้เวลานานในการฝึกปฏิบัติ 3. ควรมีเครื่องดนตรีสำหรับฝึก ปฏิบัติ
5. กิจกรรมประกอบจังหวะ อาทิ การเต้นบาสโลบ การร่าย	1. ใช้เวลาว่างให้เกิดประโยชน์ 2. สร้างความเพลิดเพลินให้กับผู้สูงอายุ ช่วยผ่อนคลาย 3. ฝึกสมาธิ ความจำ 4. ช่วยให้ผู้ร่างกายได้เคลื่อนไหว บริหาร กล้ามเนื้อแขน และมือ 5. ฝึกการทรงตัว	1. ต้องร่าย หรือเต้นให้ตรงกับ จังหวะของบทเพลง

Note: From © Pornsawan Maneethong 13/03/2023

สำหรับการจัดกิจกรรมเพื่อเสริมสร้างสุนทรียภาพทางดนตรีสำหรับผู้สูงอายุนั้น ควรศึกษาข้อจำกัดของผู้สูงอายุในแต่ละช่วงวัย ความเหมาะสมในการเรียนรู้ เพื่อนำมาปรับใช้ให้เหมาะสมกับกิจกรรมทางดนตรี ทั้งนี้การสอนกิจกรรมทางดนตรีควรทำแบบค่อยเป็นค่อยไป ในลักษณะการเรียนรู้จากต้นแบบไปสู่การปฏิบัติโดยการทำซ้ำหลาย ๆ ครั้ง เพื่อให้ผู้สูงอายุเกิดการเรียนรู้ และมีความชำนาญในทักษะที่ได้เรียนรู้ไป นอกจากนี้แล้วควรให้ความสำคัญกับความพร้อมในการเรียนรู้ ตลอดจนสุขภาวะทางกายควบคู่กันไปเพื่อให้เกิดประโยชน์ และความสุขต่อผู้สูงอายุ สำหรับรูปแบบกิจกรรมทางดนตรีที่นำเสนอต่อไปนี้ เป็นรูปแบบกิจกรรมที่คิดว่าเหมาะสมกับผู้สูงอายุโดยมุ่งเน้นให้ผู้สูงอายุเข้าใจง่าย มีความสุขผ่อนคลาย สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในชีวิตจริงได้

กิจกรรมที่ 1 การร้องเพลง

การร้องเพลง เป็นกิจกรรมที่คนส่วนมากเข้าถึงได้ง่าย สามารถร้องได้ทุกเพศ ทุกวัย ทั้งการร้องเดี่ยว ร้องคู่ หรือ ร้องร่วมกับวงดนตรี ทั้งนี้ต้องร้องเพลงให้ถูกต้องกับบันไดเสียง และจังหวะของบทเพลง สำหรับขั้นตอนของการสอนร้องเพลงควรอธิบายให้ผู้สูงอายุเข้าใจเกี่ยวกับวิธีการ และขั้นตอนการเรียนรู้ว่าแต่ละขั้นตอนมีประโยชน์ และช่วยให้สามารถร้องเพลงได้ถูกต้องอย่างไร ซึ่งจะช่วยให้กิจกรรมการร้องเพลงสัมฤทธิ์ผลได้เร็วขึ้น สำหรับกิจกรรมการร้องเพลง มีขั้นตอนในการถ่ายทอดทั้ง 3 ขั้นตอนดังนี้คือ

1. ท่าทางในการร้องเพลง

ท่าทางในการยืนร้องเพลงควรเป็นธรรมชาติ คือยืนตัวตรง เท้าห่างกันพอ เท้าขวาอยู่หน้าเล็กน้อย เขัดหน้าเล็กน้อย ไหล่ตรง หลังตรง ไม่เกร็งตัว ทำตัวตามสบาย และควรยืนห่างจากไมโครโฟนประมาณ 12 - 15 นิ้ว

2. การฟังเสียง และการนับจังหวะ

การฟังเสียง และการนับจังหวะในบทเพลง จะช่วยให้ผู้สูงอายุร้องเพลงได้ตรงกับบันไดเสียง และจังหวะในบทเพลง ทั้งนี้ควรอธิบายให้ผู้สูงอายุเข้าใจถึงรูปแบบการฝึก และประโยชน์ของการฝึก ซึ่งการฝึกดังกล่าวเป็นฝึกกับคีย์บอร์ด เพื่อให้ผู้สูงอายุแปลงเสียงร้องให้ตรงกับเสียงโน้ตที่กดในคีย์บอร์ด โดยกดไล่ไปทีละเสียง สำหรับการนับจังหวะนั้น ควรให้ผู้สูงอายุหัดปรบมือ และเคาะเท้าให้เข้าจังหวะของบทเพลง การฝึกตามวิธีดังกล่าวจะช่วยให้ผู้สูงอายุฝึกกล้ามเนื้อมัดเล็กให้แข็งแรงโดยการขยับมือ ขยับเท้า และยังเป็นการกระตุ้นการทำงานของสมองอีกแนวทางหนึ่ง ส่วนของการฝึกฟังนั้น จะเป็นการฝึกประสาทสัมผัสด้านการได้ยิน และช่วยให้ผู้สูงอายุมีสมาธิมากขึ้น สำหรับการฝึกฟังเสียง และนับจังหวะมีวิธีการฝึกดังนี้

2.1 ผู้สูงอายุออกเสียง ลา ให้ตรงกับเสียงโน้ตที่กดในคีย์บอร์ด

2.2 เปิดเพลงซ้ำให้ฟัง ขั้นตอนนี้วิทยากรปรบมือให้เข้าจังหวะในบทเพลง และให้ผู้สูงอายุเคาะเท้า และปรบมือให้ตรงกับจังหวะที่วิทยากรปรบมือ ทั้งนี้ควรเปิดเพลงซ้ำหลาย ๆ รอบเพื่อให้ผู้สูงอายุคุ้นชินกับโทนเสียงที่ร้อง และจังหวะในบทเพลง

2.3 เปิดเพลงที่มีจังหวะเร็วขึ้นกว่าเดิมให้ฟัง และให้ปฏิบัติตามขั้นตอนในข้อ 2 ทั้งนี้บทเพลงที่เปิดให้ผู้สูงอายุฟังนั้น ควรเป็นบทเพลงที่ผู้สูงอายุคุ้นหู ชื่นชอบ และมีจังหวะช้าจนถึงปานกลาง

3. การฝึกร้องเพลง

ขั้นตอนนี้ ควรอธิบายกับผู้สูงอายุว่าเป็นการนำเทคนิคที่ได้ฝึกไปตั้งแต่ขั้นตอนที่ 1 - 2 มาใช้ ซึ่งการนำเทคนิคต่าง ๆ มาใช้ รวมไปถึงการจดจำเนื้อเพลง การควบคุมจังหวะ และมีสมาธิในการร้องจะช่วยให้สามารถร้องเพลงได้อย่างถูกต้อง รวมไปถึงมีความมั่นใจ กล้าแสดงออกมากขึ้น สำหรับการฝึกร้องเพลง มีวิธีการฝึกดังนี้

3.1 ผู้สูงอายุฟังเพลงที่จะฝึกร้อง พร้อมกับเคาะเท้า และดูเนื้อเพลงประกอบ

3.2 สาธิตการร้องเพลงให้ผู้สูงอายุฟัง พร้อมทั้งอธิบายเกี่ยวกับหายใจ จังหวะที่ถูกต้อง การใส่อารมณ์ในบทเพลง

3.3 ควรให้ผู้สูงอายุฝึกร้องเป็นกลุ่มโดยไม่มีดนตรี จนสามารถร้องได้คล่อง ไม่เพี้ยนเสียง และตรงจังหวะ จากนั้นจึงให้ฝึกร้องกับดนตรี เพื่อให้ผู้สูงอายุคุ้นชินกับจังหวะ และทำนองเพลง

3.4 ให้ผู้สูงอายุนำเพลงที่เคยฝึกร้อง หรือเพลงที่ชื่นชอบมาฝึกร้องเดียวกับดนตรี เพื่อฝึกความถูกต้องในน้ำเสียง และจังหวะ



รูปที่ 1 กิจกรรมการสอนร้องเพลง

Note: From © Pornsawan Maneethong 13/03/2023

กิจกรรมที่ 2 กิจกรรมประกอบจังหวะ

กิจกรรมประกอบจังหวะ เป็นอีกกิจกรรมหนึ่งที่ช่วยให้ผู้สูงอายุผ่อนคลาย สนุกสนาน และยังช่วยให้ร่างกายได้เคลื่อนไหว ระบบประสาทและกล้ามเนื้อทำงานประสานสัมพันธ์กัน สำหรับกิจกรรมเข้าจังหวะนั้น มีหลายกิจกรรมที่เหมาะสมกับผู้สูงอายุ อาทิ รำกระบี่กระบอง การเต้นบาสโลป การเต้นลีลาศ เป็นต้น แต่ในที่นี้ขอยกตัวอย่าง เป็นกิจกรรมรำวง ซึ่งเป็นกิจกรรมที่สามารถพบเห็นได้ทุกภาคของประเทศไทย เนื่องจากเป็นกิจกรรมที่ไม่มีกฎเกณฑ์ หรือแบบแผนกำหนดไว้ตายตัว และร้องตามความถนัด มุ่งเน้นความสนุกสนาน ผ่อนคลายมากกว่า ความถูกต้องของท่ารำ สิ่งเหล่านี้จึงทำให้คนส่วนมากเข้าถึงรำวงได้ง่าย มีความคุ้นเคยกับการรำวงเป็นอย่างดี

ในขั้นตอนนี้ ควรอธิบายให้ผู้สูงอายุเข้าใจว่า โดยทั่วไปแล้วการรำวงไม่ได้มีการกำหนดท่าทางที่เป็นแบบแผน หรือท่าทางเฉพาะเหมือนรำวงมาตรฐาน ผู้สูงอายุสามารถรำวงด้วยท่าทางที่ถนัด เพียงแต่ต้องเดินหรือย่อท่าให้ตรงกับจังหวะของบทเพลง ซึ่งการสาธิตในครั้งนี้จะเป็นการสาธิตการรำวงโดยใช้ท่ารำวงมาตรฐาน คือท่าสอดสร้อยมาลา และท่าช้างประสาธนา ทั้งนี้เพื่อให้ผู้สูงอายุได้เรียนรู้ท่าทางใหม่ ๆ และการรำตามแบบฉบับของรำวงมาตรฐาน สำหรับการรำวงมีขั้นตอนการถ่ายทอด ดังนี้

1. วิทยากรอธิบายพร้อมทั้งสาธิตทำสวดสร้อยมาลา และทำข้างประธานงา พร้อมทั้งให้ผู้สูงอายุปฏิบัติตาม ซึ่งการฝึกตามท่าทางร่างมาตรฐานนั้น จะเป็นการฝึกเฉพาะท่าทางของมือ และแขนเท่านั้น ส่วนจังหวะการก้าวเดินควรให้ผู้สูงอายุเดินตามปกติ และตรงกับจังหวะของบทเพลง
2. วิทยากรสาธิตทำร่ำสร้อยสร้อยมาลา และทำข้างประธานงาประกอบเพลงงามแสงเดือน
3. เปิดเพลงงามแสงเดือนให้ผู้สูงอายุฟัง ขั้นตอนนี้ควรให้ผู้สูงอายุเคาะเท้า หรือปรบมือตามไปด้วย เพื่อฝึกการนับจังหวะให้ถูกต้องกับจังหวะของบทเพลง จากนั้นจึงให้ฝึกทำสวดสร้อยมาลาโดยให้ทำท่าอยู่กับที่
4. ให้ผู้สูงอายุฝึกร่างทำสวดสร้อยมาลาประกอบเพลงงามแสงเดือน โดยทำเป็นวงกลม เพื่อฝึกการเดินให้ตรงกับจังหวะในบทเพลง

หมายเหตุ ในกรณีที่ผู้สูงอายุสามารถร่างทำสวดสร้อยมาลาจนคล่องแล้ว เราสามารถให้ผู้สูงอายุร่างโดยใช้ท่าข้างประธานงาประกอบเพลงอื่น ๆ ได้ ทั้งนี้เพลงที่นำมาเปิดควรเป็นเพลงที่ผู้สูงอายุคุ้นเคย และมีจังหวะปานกลางสอดคล้องกับความคล่องตัวของผู้สูงอายุ

กิจกรรมที่ 3 การฝึกปฏิบัติเครื่องดนตรี

การฝึกปฏิบัติเครื่องดนตรี นับเป็นอีกกิจกรรมหนึ่งที่นิยมนำมาเสริมสร้างสุนทรีภาพให้กับผู้สูงอายุ เนื่องจาก การฝึกปฏิบัติเครื่องดนตรีจำเป็นต้องใช้ทักษะหลาย ๆ ด้านในการฝึกฝน ดังนั้นการฝึกปฏิบัติเครื่องดนตรีจึงมีประโยชน์ในด้านการฟัง สายตา ประสาทสัมผัส สมาธิ รวมไปถึงช่วยให้ผ่อนคลาย สนุกสนาน อย่างไรก็ตาม เครื่องดนตรีมีมากมายหลายชนิดทั้งเครื่องดนตรีตะวันตก เครื่องดนตรีไทย และเครื่องดนตรีพื้นบ้านในแต่ละภาค นอกจากนี้แล้วยังสามารถจำแนกออกเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า เครื่องสาย เครื่องดีด และเครื่องประกอบจังหวะ ดังนั้นการจะนำเครื่องดนตรีมาให้ผู้สูงอายุได้สัมผัส ได้ฝึกฝนนั้น จำเป็นต้องพิจารณาองค์ประกอบในหลาย ๆ ด้าน อาทิ เครื่องดนตรีควรเหมาะสมกับสรีระร่างกายผู้สูงอายุ น้ำหนักเบา พกพาสะดวก สามารถฝึกปฏิบัติได้ง่าย ไม่ซับซ้อน สอดคล้องกับ Boonrod et al. (2018, p. 82) Boonrod (2021, p. 55) และ Boonrod (2022, p. 148) กล่าวว่าเครื่องดนตรีที่มีความเหมาะสม และตอบสนองความต้องการผู้สูงอายุ มีโครงสร้างเหมาะสมกับสรีระของผู้สูงอายุ น้ำหนักเบา และใช้งานง่าย

จากการวิเคราะห์ผลการศึกษา เครื่องประกอบจังหวะ และอังกะลุงจึงเป็นเครื่องดนตรีที่เหมาะสมกับผู้สูงอายุ เนื่องจากมีน้ำหนักเบา ฝึกปฏิบัติได้ง่าย ไม่ซับซ้อน มีราคาไม่แพง และมีประโยชน์ต่อผู้สูงอายุ ประการสำคัญคือ ผู้สูงอายุมีความสุข สนุกสนาน และผ่อนคลาย

เครื่องดนตรีประเภทเครื่องประกอบจังหวะ ประกอบด้วยเครื่องดนตรีหลายชนิด เช่น กลองชนิดต่าง ๆ ฆ้องมโหรี พิณมโหรี มราคารัส รวมไปถึง ฉิ่ง ฉาบ และกรับ แต่ในที่นี่ขอนำเสนอเฉพาะเครื่องดนตรีที่ผู้เขียนมีความคิดเห็น ว่ามีความเหมาะสมกับกับผู้สูงอายุ เนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่มีวิธีการเล่นที่ไม่ซับซ้อน ผู้สูงอายุสามารถเรียนรู้ ได้ง่าย ใช้เวลาในการเรียนรู้ไม่นาน สำหรับการฝึกปฏิบัติเครื่องประกอบจังหวะมีขั้นตอนในการถ่ายทอด ดังนี้

1. วิทยาการสาธิตการเคาะแทมบูรีน มาราคัส และกรับให้ผู้สูงอายุฟัง จากนั้นให้ผู้สูงอายุลองจับและสัมผัสเครื่องดนตรีแต่ละชนิด และให้ทดลองเคาะเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ ตามความสนใจ
2. จากนั้นให้ผู้สูงอายุฝึกปฏิบัติเครื่องดนตรีที่ตนเองสนใจ
3. วิทยาการปรบมือเพื่อนำจังหวะ และให้ผู้สูงอายุเคาะเท้า พร้อมทั้งเคาะเครื่องดนตรีให้ตรงกับจังหวะปรบมือของวิทยาการ
4. วิทยาการร้องเพลงหล่อจริงนะ พร้อมทั้งให้ผู้สูงอายุฝึกเคาะเครื่องดนตรีให้เข้ากับจังหวะของบทเพลง เมื่อผู้สูงอายุเคาะเครื่องดนตรีได้ถูกต้องตรงกับจังหวะแล้ว จึงให้ผู้สูงอายุร้องเพลงพร้อมทั้งเคาะเครื่องดนตรีควบคู่กันไป
5. วิทยาการ และผู้สูงอายุร้องเพลงตามองตา พร้อมทั้งให้ผู้สูงอายุเคาะเครื่องดนตรีประกอบจังหวะให้ถูกต้องตามจังหวะในบทเพลง ในขั้นตอนนี้ไม่ได้จำกัดว่าต้องเป็นเพลงราวงเท่านั้น แต่ผู้สูงอายุสามารถเลือกเพลงที่ตนเองสนใจมาร้อง เพื่อฝึกเคาะเครื่องดนตรีควบคู่กันไป

ขั้นตอนนี้วิทยากรควรอธิบายก่อนการบรรเลงว่า อังกะลุงเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้เขย่าเพื่อให้เกิดเสียง โดยแต่ละตัวสามารถเขย่าให้เกิดเสียงได้ดับละหนึ่งเสียง ดังนั้นหากจะบรรเลงบทเพลงต่าง ๆ จำเป็นต้องใช้คนเขย่าอังกะลุงหลายคน เพื่อให้ได้เสียงโน้ตที่ครบทุกระดับเสียงตามบทเพลง ทั้งนี้ในการบรรเลงบทเพลง ผู้สูงอายุต้องจำโน้ตเพลงให้ได้ และต้องรู้ว่าอังกะลุงที่ถืออยู่นั้นอยู่ในระดับเสียงอะไร รวมถึงต้องมีสมาธิ และนับจังหวะให้แม่นยำจึงจะสามารถเขย่าอังกะลุงได้ตรงตามจังหวะและโน้ตเพลง

สำหรับการฝึกปฏิบัติอังกฤษกลุ่มีลำดับการถ่ายทอด ดังนี้

1. วิทยากรสาธิตการถืออังกฤษกลุ่ พร้อมทั้งให้ผู้สูงอายุถือตาม ขั้นตอนนี้ควรให้ผู้สูงอายุนั่งผ่อนคลาย ไม่เกร็ง ขาออกเล็กน้อย และเวลาเขย่าควรเกร็งแขนเล็กน้อย
2. วิทยากรสาธิตวิธีการเขย่าอังกฤษกลุ่ในแต่ละเสียง จากนั้นจึงให้ผู้สูงอายุฝึกเขย่าอังกฤษกลุ่ และควรอธิบายให้ผู้สูงอายุเข้าใจว่า อังกฤษกลุ่ที่ถืออยู่นั้นจะมีเสียงแตกต่างกัน ดังนั้นทุกคนต้องจำชื่อโน้ตของตนเองให้แม่น
3. วิทยากรบอกชื่อโน้ตแต่ละเสียง แล้วให้ผู้สูงอายุที่ถืออังกฤษกลุ่ตามโน้ตดังกล่าวเขย่าตาม ฝึกปฏิบัติซ้ำ ๆ จนผู้สูงอายุจำเสียงอังกฤษกลุ่ของตนเองได้
4. วิทยากรนำเสนอโน้ตเพลงล่องแม่มปิงซึ่งเป็นเพลงพื้นบ้านภาคเหนือที่มีจังหวะปานกลาง ไม่ซับซ้อน มีทำนองคุ้นหูจดจำง่าย โดยวิทยากรจะท่อนโน้ตเพลงให้ฟังที่ละวรรคเพลง จากนั้นจึงให้ผู้สูงอายุท่องโน้ตเพลงดังกล่าวจนจดจำโน้ตได้
5. การฝึกบรรเลงบทเพลง
 - 5.1 วิทยากรท่อนโน้ตเพลงที่ละวรรคตอน
 - 5.2 ผู้สูงอายุเขย่าโน้ตเพลงให้ตรงกับเสียงของอังกฤษกลุ่ที่ตนเองถือ
 - 5.3 ผู้สูงอายุท่องโน้ตเพลงล่องแม่มปิง พร้อมทั้งเขย่าอังกฤษกลุ่ให้ตรงกับโน้ตเพลง

หมายเหตุ วิทยากรควรอธิบายให้ผู้สูงอายุเข้าใจว่าการบรรเลงอังกฤษกลุ่ นั้น ผู้สูงอายุต้องท่องโน้ตเพลงในใจ และต้องจำให้แม่นยำว่าอังกฤษกลุ่ที่ตนเองถือเป็นโน้ตเสียงอะไร รวมทั้งผู้สูงอายุต้องเขย่าอังกฤษกลุ่ให้ตรงกับจังหวะของบทเพลง สำหรับบทเพลงที่นำมาให้ผู้สูงอายุฝึกปฏิบัติ นั้นไม่จำเป็นต้องเป็นเพลงพื้นบ้านล้านนาเสมอไป แต่ควรเป็นบทเพลงที่ผู้สูงอายุคุ้นเคย สามารถจดจำทำนองเพลงได้ง่าย และควรมีจังหวะที่ไม่ซับซ้อนหรือเร็วจนเกินไป

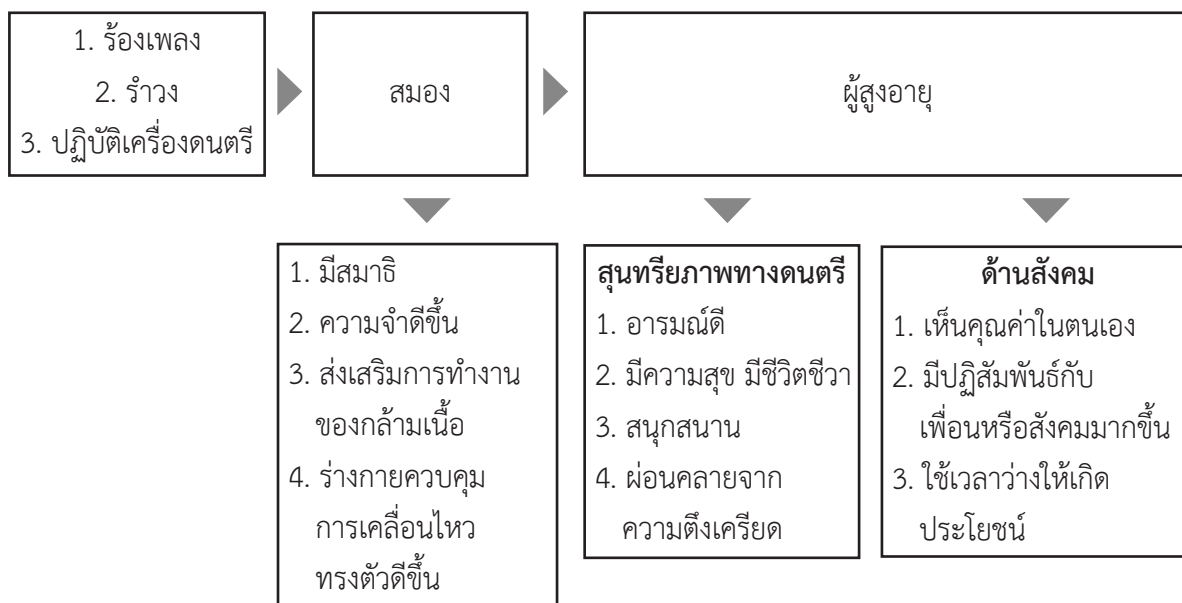
จากกิจกรรมดังกล่าวข้างต้น เป็นเพียงตัวอย่างของกิจกรรมที่ปรับให้เหมาะสมกับผู้สูงอายุ เนื่องจากผู้สูงอายุมีข้อจำกัดในด้านการเคลื่อนไหว ความคล่องตัวและความจำ ดังนั้นการนำกิจกรรมไปปรับใช้กับผู้สูงอายุควรคำนึงถึงความเหมาะสม ความปลอดภัย ความง่ายของกิจกรรม ความพร้อม และความสนใจของผู้สูงอายุ สำหรับรูปแบบการถ่ายทอดกิจกรรมการร้องเพลง กิจกรรมเข้าจังหวะ การฝึกปฏิบัติเครื่องประกอบจังหวะและอังกฤษกลุ่เป็นรูปแบบที่ปรับให้เหมาะสมกับผู้สูงอายุโดยคำนึงถึงความพร้อมในการเรียนรู้ของผู้สูงอายุ ทั้งนี้การถ่ายทอดกิจกรรมต่าง ๆ ควรเป็นไปแบบในลักษณะค่อยเป็นค่อยไป และควรทำซ้ำบ่อย ๆ เพื่อให้ผู้สูงอายุเข้าใจ และสามารถร้องหรือปฏิบัติได้

สำหรับกิจกรรมการร้องเพลง เป็นกิจกรรมที่ผู้สูงอายุได้เรียนรู้วิธีการร้องเพลง ส่งเสริมให้ผู้สูงอายุมีความมั่นใจ กล้าแสดงออก ผ่อนคลาย สนุกสนาน และมีความสุขใจเนื่องจากได้ร้องเพลงที่ตนเองชื่นชอบ นอกจากนี้แล้ว จังหวะของเพลงบางเพลงมีความสนุกสนานทำให้ผู้สูงอายุอยากขยับร่างกายให้เข้ากับจังหวะ จึงเกิดเป็นกิจกรรม ร้องเพลงและเต้นในคราวเดียวกัน รวมถึงเป็นการออกกำลังกายไปในคราวเดียวกัน สอดคล้องกับ Pantasri (2021, p. 66) กล่าวว่า การร้องเพลงทำให้ผู้สูงอายุมีสุขภาวะทางจิตที่ดี มีความสุข ผ่อนคลาย และกล้าแสดงออก

กิจกรรมรำวง เป็นกิจกรรมที่ผู้สูงอายุได้ขยับแขนขา และเดินรำวงเป็นวงกลม ดังนั้นจึงเป็นการฝึกความสัมพันธ์ ระหว่างมือ และเท้าให้เข้ากับจังหวะของเพลง และเป็นการออกกำลังกายสำหรับผู้สูงอายุอีกรูปแบบหนึ่ง นอกจากนี้แล้ว การรำตามท่ารำวงมาตรฐาน ยังช่วยบริหารสมองด้านการแยกประสาทสัมผัส ฝึกสมาธิ รวมไปถึงการฝึก กล้ามเนื้อแขนและมือ สอดคล้องกับ Boonrod (2022, p. 40) และ Pantasri (2021, p. 68) กล่าวว่ารำวง เป็นการส่งเสริมให้เกิดการเรียนรู้ด้านจังหวะจังหวะ ทำให้มีสมาธิ กระตุ้นการทำงานของสมองในการแยกประสาท ระหว่างมือและเท้า ประการสำคัญคือ ผู้สูงอายุเกิดความสนุกสนาน ผ่อนคลาย เนื่องจากได้รำวงในจังหวะที่ตนเอง คำนวณ ชื่นชอบ รวมทั้งเพลงที่นำมาขับร้องก็เป็นเพลงที่ตนเองคุ้นหูตั้งแต่สมัยหนุ่มสาว

กิจกรรมการฝึกปฏิบัติเครื่องประกอบจังหวะ และอังกะลุง เป็นอีกหนึ่งกิจกรรมที่ทำให้ผู้สูงอายุได้เรียนรู้การฝึก ปฏิบัติเครื่องดนตรีผ่านทางบทเพลงที่ตนเองคุ้นเคยตั้งแต่สมัยหนุ่มสาว จึงก่อให้เกิดความสุข สนุกสนาน และฝึก ความอดทนรู้จักการรอคอย รวมถึงเกิดปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้สูงอายุด้วยกัน ทั้งนี้การฝึกปฏิบัติเครื่องประกอบ จังหวะยังช่วยให้ผู้สูงอายุมีความแม่นยำในจังหวะ และยังเป็นการฝึกการทำงานของกล้ามเนื้อมือและเท้า รวมไปถึงการฝึกความเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างสมองกับมือและเท้าอีกรูปแบบหนึ่ง สอดคล้องกับ Tongkarnpanit (2020, p. 103) และ Boonrod (2021, p. 52 - 53) กล่าวว่าเครื่องดนตรีประกอบจังหวะจะ ช่วยบริหารกล้ามเนื้อมัดเล็ก เสริมสร้างเสริมสร้างกำลังของข้อมือ และนิ้วมือ ช่วยกระตุ้นให้เกิดการจำ และสร้างสมาธิ ส่วนการฝึกปฏิบัติอังกะลุง นอกจากจะช่วยให้ผู้สูงอายุมีทักษะการปฏิบัติเครื่องดนตรีแล้ว ยังช่วย ให้ผู้สูงอายุพัฒนาสมองในด้านความจำ ประสาทสัมผัสด้านการได้ยิน ช่วยให้มีสมาธิที่ดี และยังเป็นการฝึก การใช้กล้ามเนื้อแขน ความคล่องแคล่วในการยกเครื่องดนตรีอีกทางหนึ่ง โดย Wangwun et al. (2017, p. 13) Saenyabutr et al. (2018, p. 38 - 39) และ Pantasri (2021, p. 70) กล่าวว่าการเล่นอังกะลุงจะช่วยฝึกสมาธิ และความจำส่งเสริมการทำงานของกล้ามเนื้อแขน และข้อมือเนื่องจากต้องใช้มือถือเครื่องดนตรีเขย่าตาม โน้ตเพลง ประการสำคัญทำให้ผู้สูงอายุมีปฏิสัมพันธ์กับสมาชิกในวง

จากการวิเคราะห์ผลการศึกษา พบว่ากิจกรรมดนตรีมีผลต่อการเปลี่ยนแปลงร่างกาย จิตใจของผู้สูงอายุ ช่วย ส่งเสริมสุขภาวะทางกาย และใจเชิงบวก ส่งผลให้ผู้สูงอายุอารมณ์ดี มีความสุข ผ่อนคลายความวิตกกังวล เห็นคุณค่าในตนเอง มีความมั่นใจในการเข้าสังคมมากขึ้น นอกจากนี้แล้วกิจกรรมดนตรี และกิจกรรมประกอบ จังหวะยังช่วยให้ระบบสมองได้พัฒนาในด้านความจำ ความคิดสร้างสรรค์ มีสมาธิดีขึ้น ทำให้กล้ามเนื้อในร่างกาย เกิดการเคลื่อนไหวมีความแข็งแรง รวมถึงเกิดปฏิสัมพันธ์กับผู้คนรอบข้าง อันจะก่อให้เกิดสุขภาวะที่ดีต่อผู้สูงอายุ ทั้งสุขภาวะทางกาย สุขภาวะทางใจ และสุขภาวะทางสังคม ดังข้อสรุปตามกรอบแนวคิดต่อไปนี้



รูปที่ 2 ประโยชน์ของกิจกรรมทางดนตรีที่ส่งผลต่อผู้สูงอายุ
Note: From ©Pornsawan Maneethong 13/03/2023

ข้อเสนอแนะ

1. การนำกิจกรรมดนตรีมาถ่ายทอดให้กับผู้สูงอายุ ควรปรับให้เหมาะสมกับความต้องการผู้สูงอายุและบริบทในชุมชน เนื่องจากผู้สูงอายุมีความชื่นชอบในดนตรีแตกต่างกันและต้องการทำในสิ่งที่ตนเองชื่นชอบ
2. ในการศึกษาครั้งต่อไป ควรพัฒนารูปแบบกิจกรรมดนตรีประเภทอื่นที่มีความเหมาะสมในด้านอารมณ์ ร่างกาย ต่อผู้สูงอายุ
3. ควรพัฒนารูปแบบกิจกรรมที่เสริมสร้างสุนทรีภาพทางดนตรี ที่นำไปใช้กับผู้สูงอายุกลุ่มเปราะบางอื่น ๆ อาทิ ผู้ป่วยติดเตียง หรือช่วยเหลือตนเองไม่ได้

References

- Anamai Media. (2018). *sāṅgchitthaithīchāmsaihaiphūsūṅ ‘āyudūaikamthāṅsangkhom* [Encourage a clear mind for elderly with social activities]. Department of Health. <https://multimedia.anamai.moph.go.th/help-Knowledgs/social-activities-for-elders>.
- Boonrod, V. (2021). *khūrāṅdontrī samrap phūsūṅ ‘āyu tām rōi phō (nailūaṅ ratchakān thī kao) kōranī suksā khūrū phatthanā suk kasēm* [Music Instrument for The Elderly Inspired by King Rama ix: a Case Syudy of Pattana Sukkasem]. *Journal of Fine and Applied Arts Chulalongkorn University*, 8(1), 43-57.
- _____. (2022A). *khūrāṅdontrī rap phūsūṅ ‘āyu praphēt khūrāṅ dīt læ ngōtī phūa chai nai kitčhakam dontrī phūsūṅ ‘āyu phōthi mūaṅ chāṅwat Phitsanulōk* [The Innovative Musical Instruments (Stringed and Percussion Types) in the Use of Music Activities for the Elderly in Tambon Tha Pho, Amphoe Muang, Phitsanulok]. *Journal of Humanities, Naresuan University*, 19(1), 132-153.
- _____. (2022B). *ūpbāp kitčhakam dontrīsō phū sūṅ ‘am yu phūa sēm saramngō khwamma pham suk thamngōchai* [Music Activities for Elderly to Strengthen Mental Well-Being]. *The Golden Teak: Humanity and Social Science Journal*, 28(2), 31-45.
- _____. (2022C). *dontrī kap phū su ngō ‘ā yu* [Music and the Elderly]. Phitsanulok: Naresuan University Publishing House.
- Boonrod, V. Kaenampornpan, P., Vatanasapt, P. (2018). *phonkān suksā prasopkān kān khao rūam kitčhakam dontrī phūa phūsūṅ ‘āyu dōi chai khūrāṅdontrī Bamboo Bell* [The Study of Elderly’s Experiences in Participating Music Activities using Bamboo Bell]. *Journal of International Studies*, 8(1), 81-106.
- Changchana, W. (2020). *dontrī bambat: khwām suk sangop ‘anpen samāthi sū chintanākān thī pōet kwāṅ. Bansomdej* [Music Therapy: Calmness of Meditation Towards]. *Music Journal*, 2(1), 119-134.

Department of Older Person. (2022, December 31). *sathiti phūsūṅ‘āyu khōṅ prathēt Thai Na wan thī sāmsip‘et Thanwākhom sōṅphanhārōihoksiphā* [Statistics of The Thai Elderly as of December 31, 2022]. Ministry of Social Development and Human Security. <http://www.dop.go.th/th/know/side/1/1/275>.

Foundation of Thai Gerontology Research and Development institute. (2023). *sathāna kān phūsūṅ‘āyu Thai Phō.Sō. sōṅphanhārōihoksipsī* [Situation of The Thai Older Persons 2021]. Nakhon Pathom Institute for Population and Social Research Mahidol University.

Jumpanil, M., (2012). *nāothāṅ kānsōn rāiwichā dān suntharīyasāt nai bōribot khōṅ thatsanasin læ dontrī samrap naksuksā parinyā trī* [Guidelines for teaching aesthetic courses in the contexts of visual arts and music for undergraduate students] [Unpublished doctoral dissertation]. Chulalongkorn University.

Paninakul, P., Hengudomsub, P., Vatanasin, D., (2019). itthiphon khōṅ patchai dān čhit sangkhom thī mī tō khwām suk khōṅ phūsūṅ‘āyu nai chumchon [Influencing of Psychosocial Factors on Happiness among Community-Dwelling Older Adults]. *The Journal of Faculty of Nursing Burapha University*, 27(2),40-48.

Panich, R. & Maneethong, P. (2021). Kān songsoēm sun sīyaphāp phūa sāṅkhun khānaiton ‘ēṅg khōṅ phūsūṅ‘āyu [The Enhancing Aesthetics for building Self-esteem in Elderly People]. *Faculty of Humanities and Social Sciences Review*, 9(3), 28-29.

Pantasri, Y. (2021). *nāothāṅ kānchai dontrī phūa phatthanā khunnaphāp chīwit khōṅ sūṅ‘āyu thīphung phāt na ‘ēṅg dai* [Guidelines for the use of music to improve quality of life of self-reliant elderly]. *Journal of Music and Performing Arts, Khon Kaen University*, 3(1), 59-76.

Sangaimpong, E. (2017). Kānphatthanāraromdōidontrī [Emotional Development by Music]. *Music and Performing Arts Journal*, 3(1), 22-23.

Saenyabutr, C., Wangwun, P., (2018). kānhai khunkhā khōṅ kān len ‘angkalung nai phūsūṅ‘āyu chumchon sāmakkhī ‘Amphō Mūang MahāSārakhām čhangwat Mahā Sārakhām [The Values of Angkalung Activity Perceived by the Elderly at Samukkee Community, Muang Mahasarakham, Mahasarakham Province]. *Mahasarakham Hospital Journal*, 5(2). 34-43.

- Suwannabhum, T. Maneethong, P. Mahittipong, P. (2020). *kān sǎmsāng phūa phatthanā sunthariyaphāp khōng phūsūng'āyu* [The Aesthetics Enhancement of Elderly People] [Thesis]. Lampang Rajabhat University.
- Teungfung, R., Samakarn, S. (2016). sukkhaphāp khwām wang khwāmphungphōchhai nai phūsūng'āyu Thai [Heath Expectations and Satisfaction in Life Among the Thai aging Population]. *Journal of Social Development*, 18(1). 35-60.
- The Royal Society. (2011). *photchanānukrom chabap rāthabanthittayasathān Phō.Sō. sōngphanhārōihāsipsī* [Royal Institute Dictionary 2011]. The Royal Society of Thailand. https://dictionary.orst.go.th/lookup_domain.php.
- Tongkampanit, P. (2020). rōng len tēn khūanwai: kitčhakam dontrī phūa phūsūng'āyu [Sing Play Dance Movement: Music Activities for Senior]. *Bansomdej Music Journal*, 2(1). 91-106.
- Wangwun, P., Saenyabutr, C., Samrannet, W., Chumnabboriluk, P., Yowaphui, P., Kor-issaranuphab, N., Srikaew, S., Sarapoke, P. (2017). phonkānlē ngōka lung dōi chai rabūankān klum tō khwāmru suk mī khunkhā nai ton'ēng læ khunnaphāp chīwit khōng phūsūng'āyu [Effects of Using Ankalung Activity with Group Process on Self-Esteem and Quality of Life of Older Persons]. *Christian University of Thailand Journal*, 23(1), 1-15.
- Wongwan, K. (2010). *dontrī tawantok* [Western music]. (2nd ed.). Bangkok: Chulalongkorn University Press.

เทคนิคการสร้างแผ่นแบนในการออกแบบไบโอเนคของโคมไฟเซรามิก

received 25 FEB 2023 revised 23 MAY 2023 accepted 14 JUN 2023

Shuai Fan

นักศึกษาระดับปริญญาเอก
คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

วีรวัฒน์ สิริเวสมาศ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ (นานาชาติ)
คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทคัดย่อ

เซรามิกเป็นส่วนสำคัญของวัฒนธรรมดั้งเดิมของจีนและเปรียบเสมือนเป็นไข่มุกที่สดใสในงานศิลปะและงานฝีมือของจีน เทคนิคการผลิตเซรามิกแบบดั้งเดิมได้รับการอนุรักษ์ไว้อย่างสมบูรณ์และสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งได้รับการพัฒนาตามการเปลี่ยนแปลงของยุคสมัยและความต้องการด้านสุนทรียศาสตร์ และได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่เป็นอย่างดี การออกแบบโคมไฟเซรามิกที่ผ่านการวิเคราะห์องค์ประกอบการออกแบบ เช่น วัสดุของเซรามิก การสร้างแบบจำลอง วิธีการขึ้นรูป และแนวคิดการออกแบบ รวมถึงสถานะของการพัฒนาโคมไฟเซรามิกทั้งในและต่างประเทศ โดยบทความนี้กล่าวถึงความเป็นไปได้ของการขึ้นรูปฐานโคมไฟเป็นเทคนิคในการออกแบบโคมไฟเซรามิก และนวัตกรรมในการออกแบบโคมไฟเซรามิก

บทความนี้มีวัตถุประสงค์คือ 1) เพื่อสำรวจความเป็นไปได้ของวัสดุเซรามิกในการออกแบบโคมไฟ สืบทอดประเพณีและผลักดันให้เกิดรูปแบบใหม่ 2) เพื่อรวบรวมแนวคิดการออกแบบที่เรียบง่ายและเหมาะสมกับการออกแบบโดยสะท้อนถึงการสร้างอารมณ์แบบดั้งเดิมของจีน และแนวคิดการออกแบบของ “เครื่องมือในการนำทาง และสิ่งต่าง ๆ เพื่อสื่ออารมณ์” ในบริบทของการสร้างสรรค์แบบจีนดั้งเดิม และ 3) เพื่อใช้แนวความคิดในวัตถุประสงค์ผ่านรูปแบบภาษาในการถ่ายทอดความสนใจที่สะท้อนถึงความสุนทรีย์ ซึ่งผลการวิจัยพบว่า เทคนิคการสร้างฐานโคมไฟเป็นการแสดงออกทั่วไปของการสร้างสรรค์งานศิลปะเซรามิกสมัยใหม่ ศิลปินนิยมใช้พื้นผิว สภาพความฉ่ำพลันและความไม่แน่นอนในการแสดงผลงานของตน ตั้งแต่วิธีการปั้นดินเหนียวแบบดั้งเดิมไปจนถึงสมัยใหม่ วิธีการและเทคนิคการสร้างแผ่นคอนกรีตที่มีมากขึ้นอย่างต่อเนื่องด้วยกรรมวิธีการผลิตที่หลากหลาย เทคโนโลยีการสร้างแผ่นคอนกรีตแบบดั้งเดิมนี้จึงถูกนำมาใช้อย่างแพร่หลายในการสร้างสรรค์งานเซรามิกประเภทต่าง ๆ

คำสำคัญ: เซรามิก, การออกแบบโคมไฟ, เทคโนโลยีอาคารแบน, เซรามิกหัตถกรรม, การออกแบบไบโอเนคทางสัณฐานวิทยา

Redesign of Chinese Landscape Painting in Ceramic Decoration Case Study on A Thousand Miles of Rivers and Mountains

Shuai Fan

Ph. D Candidate,
Doctor of Philosophy Program in Design Arts
Faculty of Decorative Arts,
Silpakorn University

Veerawat Sirivesmas

Assistant Professor,
Faculty of Decorative Arts,
Silpakorn University

Abstract

Ceramic is an important part of Chinese traditional culture and a bright pearl in Chinese arts and crafts. The production techniques of traditional ceramics have been completely preserved and passed on to this day and have been developed through the changes of the times and the needs of aesthetics and have been well innovated. The ancient ceramic making process of slab-building technology also plays an important role in modern ceramic making. Taking the design of ceramic lamps as an example, through the analysis of a series of design components such as ceramic materials, modeling, forming methods and design ideas, and combined with the development status of ceramic lamps at home and abroad, this paper discusses the feasibility of slab-building forming as a technique in the design of ceramic lamps, as well as the innovation in the design of ceramic lamps.

The objectives of this paper are 1) To explore the new possibilities of ceramic materials in the design of lamps, inherit the tradition and keep pushing forward the new; 2) To integrate the design concept of simplicity into this design, reflecting the Chinese traditional creation of the mood, and the design idea of “tools to carry the way, things to convey emotions” in the traditional Chinese context of creation. And 3) To use the idea and concept into the specific objects, and through the language of form, convey a certain interest and realm,

reflecting an aesthetic pleasure. The research results were found as follows; Slab-Building techniques are a common expression of modern ceramic art creation. Artists often use the texture, state, and suddenness and contingency to express their works. From the traditional clay paste method to modern, the methods and means of slab-building techniques are becoming more and more abundant. Due to the diversity of production methods, this traditional technology of slab-building has been widely used in the creation of various ceramic works.

Keywords: Ceramics, Lamp Design, Slab-Building Technology, Craft Ceramic, Morphology Bionic Design

Introduction

The development of modern pottery is a product of the influence of Western modernism in the 1980s and is flourishing in Chinese society today. The traditional process of forming clay tablets has gradually evolved into a way of speaking and expressing emotions through the continuous exploration of artists, highlighting a major advancement in contemporary pottery. The relationship between surface and surface that makes the artistic expression closer to the mind and enriches the space for the viewer's imagination and understanding, just as things are defined differently by different people who see them. Slab-building technology is a common way of expression in modern pottery creation, and artists often use the texture, state and suddenness of the slab-building to express their works. From the traditional single slab-building method to the modern day, the methods and means of clay forming have become more and more abundant. It is the diversity of production methods that allows the traditional technique of slab-building to be widely used in the creation of various ceramic works. China was the first country to invent and use ceramic lamps. Rites of Passage - Rites of the Eater: (《礼义食大夫礼》) : “大羹清不和，实于燈。宰右执燈，左执盖。 “郑玄注”：瓦豆谓之燈。” “燈” is called lamps. The word “燈” here is pronounced the same as the Chinese character for lamp (灯) and is a generic character for the word lamp. With the process of modern design, materials are emerging, iron, acrylic and other materials gradually play the advantages of the original material instead of ceramic, coupled with the development of science and technology, lighting from the traditional fire light source to electric light source this, resulting in the gradual withdrawal of traditional ceramic lamps and lanterns from the market. Traditional Chinese lamps and lanterns are an important reflection of the material and spiritual aspects of traditional Chinese culture, with a representative national style and formal language, which makes traditional lamps and lanterns express the unique style and temperament of our national culture to the fullest. (Wei, 2018) As an indispensable category in Chinese ceramic culture, ceramic lamps and lanterns will come back to the public's view, and how to create ceramic lamps and lanterns that meet modern aesthetics, and function has become the focus of the author. Tradition and innovation always seem to be an important issue facing design, and how to find the combination of the two during diverse and complex conceptual changes and effectively retain the connotation and cultural characteristics of traditional Chinese crafts, is the key to innovation. (Zhao, 2010) The author's functional and decorative ceramic lamps and lanterns put forward higher requirements. To better reflect the value and meaning of ceramic lamps and lanterns in the space environment.

Research objectives

Ceramic lamps and lanterns as an integral part of daily-use ceramic, its development has not received much attention, and the stereotypical impression of ceramic lamps and lanterns has not changed. Therefore, the author uses ceramic as raw material to design lamps and lanterns.

1) To explore the new possibilities of ceramic materials in the design of lamps and lanterns, inherit the tradition and keep pushing forward the new; To integrate the design concept of simplicity into this design, reflecting the Chinese traditional creation of the mood, reflecting the design idea of “tools to carry the way, things to convey emotions” in the traditional Chinese context of creation.

2) To use the idea and concept into the specific objects, and through the language of form, convey a certain interest and realm, reflecting an aesthetic pleasure.

3) To use the idea and concept into the specific objects, and through the language of form, convey a certain interest and realm, reflecting an aesthetic pleasure.

Research Methodology

The research methods of this topic are mainly divided into the following three kinds.

1. Literature review

The author consulted relevant literature through websites, libraries and other means to make an overall summary of the information available and to clarify the feasibility and significance of the selected topic. At the same time to be able to more in-depth understanding of the origin and development of slab-building technology and the expression and expression techniques in modern pottery to provide sufficient theoretical basis for the author's work design belt.

2. Analysis and induction method

The author collected the works of artists on major platforms at home and abroad, sorted them, and analyzed artists from different countries and different forms of artistic expression to draw inspiration.

3. Case study

Through analyzing the works of domestic and foreign artists, the author understands the method of clay sheet forming technique in the production of various ceramic works and the expression of ideas. The author understands realism and experimentation, as well as the randomness and chance in the clay piece forming works.

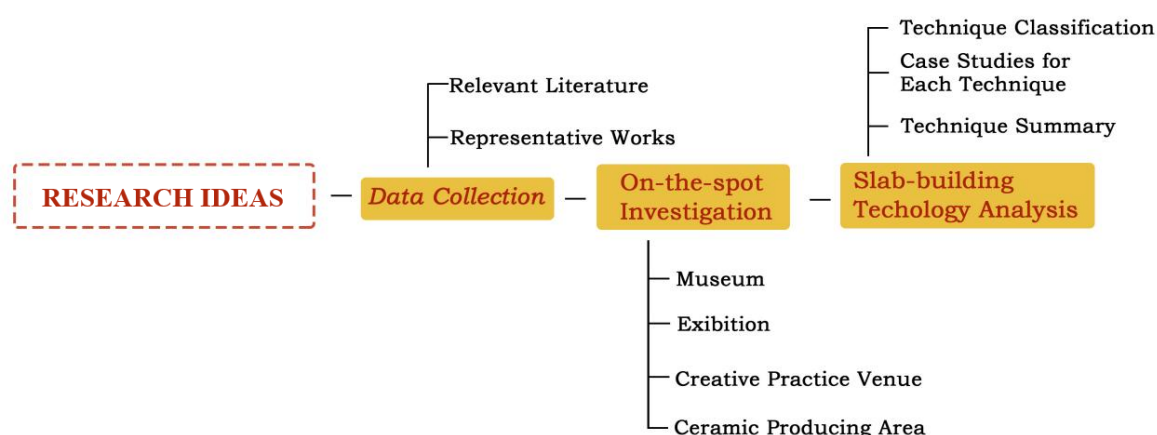


Figure 1 Research ideas mind map
Note: From © Shuai Fan 12/01/2022

Research ideas

Firstly, we collect information. By reviewing the literature, we can gain a comprehensive understanding of the research on the method of clay sheet forming, to provide a better theoretical basis and methodological guidance for the author's thesis. By collecting the representative works of outstanding artists in various periods, we can understand the development and application of the clay piece forming technique more intuitively.

Then, through fieldwork, I will analyze the current situation of ceramic decorative art and summarize the application of clay piece forming technique in ceramic decorative design. The author will visit museums, major exhibitions, creative practice bases and famous porcelain production areas to collect pictures of relevant works and analyze the pictures.

Summarize and organize the collected information and use the acquired content to make a comprehensive observation and analysis of the clay piece forming technique and ceramic decorative design. The analysis should be as comprehensive as possible, and the combination

of the two should be classified by using the information classification method, to classify the technique, the form of presentation of the works and the occasions used. Finally, summarize and reflect. The whole process should be repeatedly thought about, and the analysis method should be understood to summarize the experience for future research. What is more important is to know how to refine the research results and lay the foundation for the subsequent creation of works.

Keyword Definition

1. Ceramic lamps

In the Paleolithic Age, Beijing ape man invented and used fire. In the long river of history, through the change of life, the change of demand and the development of human civilization, — lamps appeared an indispensable product of human production and life. The ceramic lamps studied and produced in this article are a product made of porcelain clay and combined with a light-emitting device for lighting. Ceramic lamps consider the dual needs of use and aesthetics, both for lighting ceramic lamps, but also home furnishing and decorative functions.

2. Slab-Building Technology

Slab-Building is to press the used clay, which includes porcelain clay, earthenware clay and mixed clay, into a sheet. The pressing methods used are traditional hand lapping, modern clay plate machine pressing or pressing with wooden pottery tools, and then using the pressed clay pieces to create art. The clay used is divided into two forms: clay sheet and clay plate, depending on the thickness of the rolled clay. The slab-building technology is malleable and can be made in a variety of ways, but it is more difficult to fire and faces problems such as deformation and cracking.

3. Morphology Bionic Design

Morphology Bionic design is the study of the external forms of living things (including animals, plants, microorganisms, humans) and natural materials (such as sun, moon, wind, clouds, mountains, rivers, thunder, etc.) and their symbolic meanings, and how to apply them to design through corresponding. (Yu & Chen, 2005) According to the degree of similarity between the design object and the bionic prototype, morphological bionic is divided into figurative bionic, abstract bionic and imaginative bionic. (Li, 2010)

Case studies of domestic and international artists' works

1. Cody Hoyt's work study

The works of twisted colored body decoration are usually made into twisted colored clay plates or clay pieces and then printed and shaped, but if these twisted colored clay pieces are directly used to make a collage, it will form a contrast effect of movement and stillness with a calm shape but vivid pattern. Some contemporary artists have been the first to practice the feasibility of assembling clay panels or pieces directly into mosaics. (Wan, 2018)



Figure 2 Cody Hoyt's Clay patch splicing twisted colored body works

Note: From DESIGN CHINA, 2020

Here, Cody Hoyt's work employs both clay paneling and clay sheet press molding techniques. He arranged the color clay according to his design, used the clay sheet pressing technique to blend the clay with each other until there were no gaps, cut the desired shape of the clay sheet, and assembled the pieces with the technique of mounting.

2. Zhou Guozhen's work study

Zhou Guozhen is an artist who combines the technique of slab-building with ceramic decorative design. Zhou Guozhen is undoubtedly an authority on glaze preparation and use. He is no longer all about the equipping of glaze in pursuit of purely decorative effects, but more about the matching of works. For example, to better express the characteristics of animal skin or to produce sculptures that are mainly decorated with glaze and placed in the environment. (Zhang, 2012)



Figure 3 Zhou Guozhen's stick and mould clay works

Note: From 360doc, 2000

The combination of creation in animal form and decoration through high-temperature color glaze in ceramics can be traced back to the expression of Tang Tricolor in the Tang Dynasty. In recent years, with the improvement of scientific and technological means and the refinement of the original ancient books, the product range of ceramic glazes in this area has increased significantly, and there are not only various kinds of highly decorative glazes on the market, but also many medium-temperature glazes, which have enriched the decorative techniques of ceramics to a certain extent, and at the same time, the temperature and technical requirements of the kiln process have been reduced, which has improved the stability of ceramic molding and made it easier for the potter to create demand.

3. Zhu Legeng's work study

The figure of clay pieces is also frequently seen in environmental ceramics, and Zhu Legeng is undoubtedly one of the representatives who has brought the subject of clay pieces into full play in the architecture of public space. His work "Nirvana" uses the production method of slab-building and the decorative technique of luster to present.

The main body of the pinch sculpture consists of lotus flowers, Buddha's hand, lotus leaves, and the face of the Buddha, staggered and displayed on the wall of the National Museum of China against a large red background. Luster is used to decorate the interior of the objects, keeping the original white color of the ceramic on the exterior. As a pioneer of environmental pottery, this interactive experience allows the viewer to walk between the works, and the all-round experience of being in the pottery is the state that Zhu Legeng would prefer to see.



Figure 4 Light of Life
Note: From Baidu, 2019

4. Valeria Nascimento's work study

Valeria Nascimento is an environmental ceramicist who specializes in using small pieces of clay to create large images. Her works are based on abstract flowers or quadrangles or are arranged in small pieces of clay to form shapes. The arrangement is random, and the shapes vary in size. The works are often decorated with a combination of materials and ceramics, most often with wire, wood and ceramics to create a different sense of space. In the hanging works, the decorative techniques of color clay and gilding often appear. At the same time, it provides ideas for the author's decorative methods in the creation of his own works.



Figure 5 BLOOMING
Note: From Valéria Nascimento, 2022

Classification of slab-building techniques

Ceramics was born in China more than 9,000 years ago. The book “In China’s early mold method pottery making” (Yu, 1986) summarizes the clay paste technique as the most original slab-building technique. In the long history of the development of Chinese ceramics, the production techniques of slab-building have increased accordingly.

The works of slab-building techniques are mainly expressed in sculpture, environmental ceramics, traditional ceramics, modern pottery and so on. There are various production methods, which are mainly divided into five categories: clay coil building, clay pinch, clay mount forming, clay roll molding and mold assisted. Among them, the sculpture category mainly uses the production method of clay piece pinching; in the traditional ceramic art, the main expression is the production of purple sand utensils, which reached its peak in the Ming and Qing dynasties, using the clay mounting method.

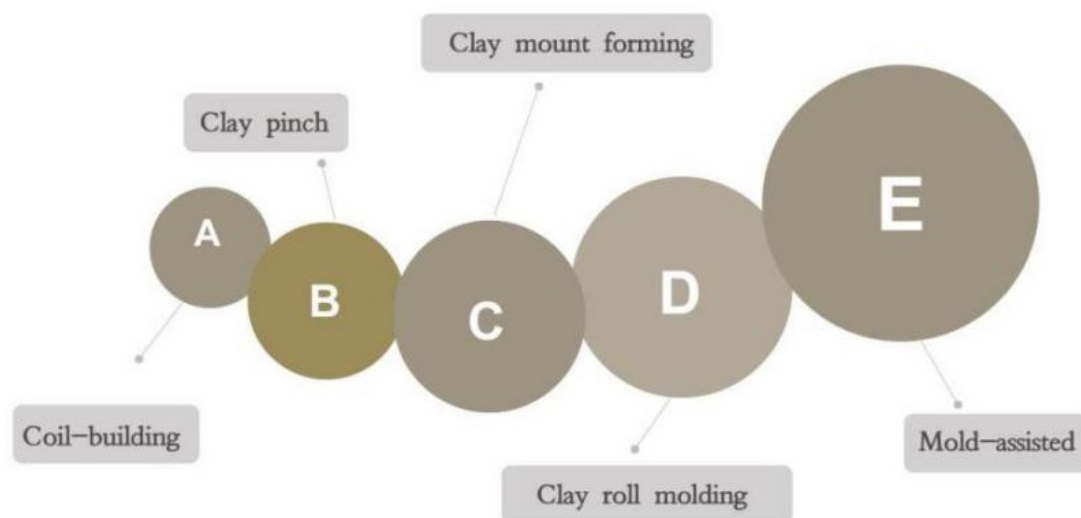


Figure 6 Classification of slab-building techniques

Note: From © Shuai Fan 12/01/2022

1. Coil-building

The technique of coil-building is one of the more common techniques used in ancient Chinese pottery making, which emerged earlier and is an integral part of the modern pottery making process and is then enclosed or decorated according to the shape of the vessel to be made.

In the process of enclosure, with the improvement of productivity and the development of tools, coil-building can also be made using a slow wheel. In the process of decoration, more variations of clay strips are often used for decoration. This decorative technique can be traced back to the earliest Neolithic pottery, and these uniform patterns not only serve as decoration, but also as representative totems of tribes or cultures.

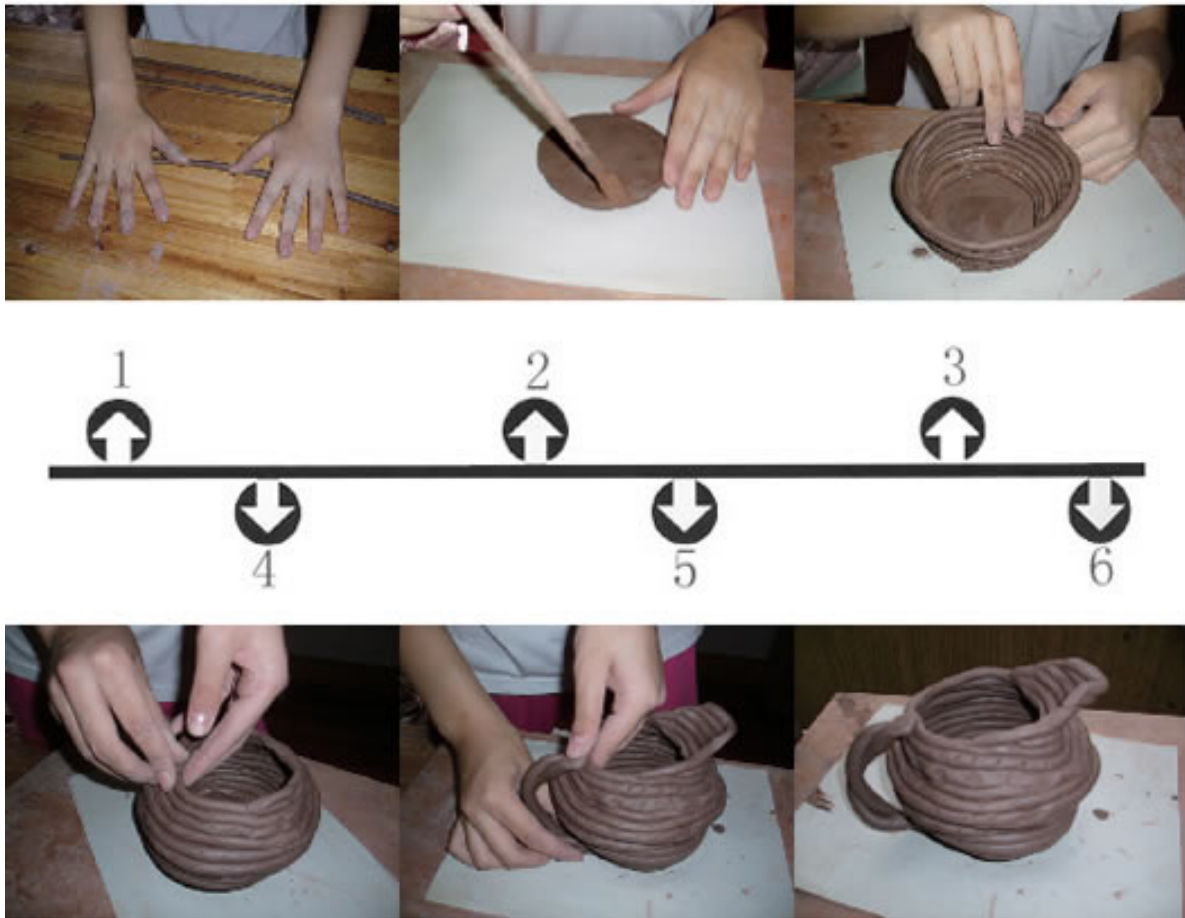


Figure 7 Coil-building making process

Note: From © Shuai Fan 12/01/2022

2. Clay pinch

Clay pinch technique is often used in the production of ceramic sculptures. The soft nature of clay makes it capable of shaping a variety of forms and is therefore favored by many sculptors.



Figure 8 Clay pinch making process

Note: From © Shuai Fan 12/01/2022

The clay piece can be flattened into different sizes and shaped in different dry and wet states. The size, state and presentation of the clay pieces are varied, and there are realistic ones. At the same time, the technique of pinching is embodied in Jingdezhen ceramics is the traditional hand-kneading of flowers in Jingdezhen, which has been named a national intangible cultural heritage.

3. Clay mount forming

In the production of inlay, the technique of clay mount forming is widely used. It is beaten into a plate of certain thickness with the help of tools, and then the clay pieces are cut into appropriate shapes with a knife or other tools when they are slightly dry and not easily deformed, and then the half-dried clay pieces are glued and gently beaten with jointing clay to make the clay plates glued tightly to each other.



Figure 9 Jingdezhen inlay making process

Note: From © Shuai Fan 12/01/2022

4. Clay roll molding

Clay roll molding technique is a production method in which clay of various textures is beaten into pieces, rolled into columns of different sizes, and then shaped. This method of production is primitive and has a variety of combinations and is used for environmental pottery and sculpture. In this era of modern pottery booming, I focus on analyzing the application of clay sheet roll molding in environmental pottery.



Figure 10 Clay roll molding making process

Note: From © Shuai Fan 15/01/2022

5. Mold-assisted

As the name implies, mold-assisted production techniques use the mold as the basic form, and the clay pieces are slapped or pressed on the inside of the mold. Nowadays, this method is widely used in the production of daily-use ceramics.

The material of the mold is usually made of plaster. The mold-assisted production method allows for consistency in the shape of the product, while increasing productivity and efficiency. It also has the effect of increasing the yield of the finished product in a mature production line. For example, ceramic factories use rolled head machines to press the shape. At the same time, the use of molds has been used in the production of Zisha pots since the Ming Dynasty.

The molds used in the production of Zisha pots are divided into internal molds, external molds, and component molds, such as the galls in Gongchun's gall pots, which were the first molds made in Zisha. The mold can also be used to make a regular or varied shape.



Figure 11 Clay roll molding making process
Note: From Zhihu, 2021

Creative design of ceramic lamps under the slab-building technique



Figure 12 Creative Design process
Note: From © Shuai Fan 15/02/2022

1. Design concept

This set of lamps and lanterns are designed through the observation of the outline of the mountains. The work focuses on the overall shape of the mountain range and outlines the hierarchical relationship between the mountain and the mountain, using the technique of clay sheet molding and the assistance of comprehensive materials to reflect the overall effect.

When the sun rises on a sunny day, the fog recedes, and under the illumination of the sun, the full appearance of the mountains can be well observed; on a rainy day when the humidity is high, the temperature on the mountain is low, and when the temperature on the mountain is lower than the dew point temperature of the air humidity, the fog is formed, which is another form; when night falls, the contrast between the sky and the mountain is obviously pulled apart, while the front and back of the mountain are gradually blurred.



Figure 13 Lamp design expansion diagram

Note: From © Shuai Fan 20/01/2022

2. Artwork Size Chart

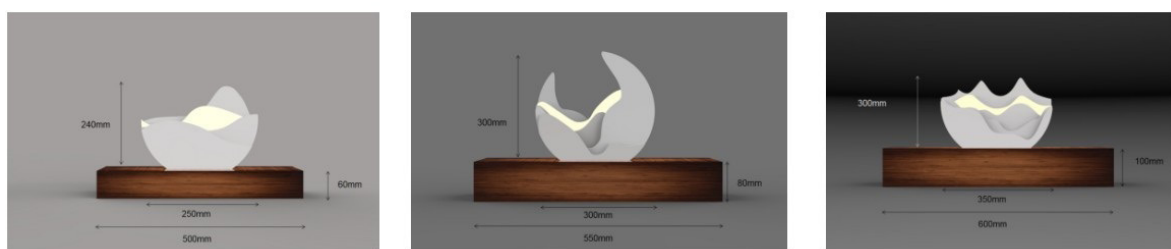


Figure 14 Lamp design size chart

Note: From © Shuai Fan 25/01/2022

3. Creation process

The production process of this set of works adopts the production process of clay plate pressing and molding, through the production of clay tablets, shape carving, repairing clay billets, drying and polishing, firing in the kiln and comprehensive decoration with wood art.

3.1 Clay slab production

This set of works is made by pressing the clay plate. The tools used are: linen cloth, blank board, pottery knife, water sponge, sandpaper sponge, polishing sponge, stain inhibitor, etc. The clay used is mainly high white clay. The thickness of the pottery clay slab machine setting needs to be pressed to the final thickness by reducing the scale in layers according to the thickness of the clay slab. A piece of linen cloth larger than the size of the required clay slab is placed on the operating table of the clay slab machine. Fold the linen cloth, place the clay in the middle of the linen cloth, turn the big handle wheel on the side of the clay plate machine clockwise, the clay piece is pressed into the set thickness with the rotation of the big handle wheel, and repeat the pressing several times into the final required thickness (Figure 14). Finally, the clay sheet is removed together with the linen cloth and placed on the blank board. When the clay sheet is dried until it is not easily deformed, the linen is removed for the next step.



Step 1: Tools prepare



Step 2: Cut-Off Wire take clay



Step 3: Adjust the thickness clay

Figure 15 Making Process (1)

Note: From © Shuai Fan 30/01/2022

3.2 Shape drawing

After pressing the clay slab, take a blank of the same size as required to cut out a round clay slab, place it on the table, and then use a knife with a blade at 25 degrees diagonally downward to draw the designed shape.



Step 4: Slap Roller pressing



Step 5: Shape engraving

Figure 16 Making Process (2)
Note: From © Shuai Fan 30/01/2022

3.3 Repairing the clay blank

After drawing the shape, take off the excess clay pieces. During the pressing process the linen took away some of the moisture in the clay, and the pottery knife drew the pattern with a slight crack at the edge part, which was repaired with a brush to make up for the water, followed by a blank board over the clay piece to flatten it and prevent warping. The area where the knife cut marks on the edge of the clay piece were evident was left to dry and then re-scrapped with a razor blade in preparation for polishing.



Step 6: Edge condition,
slightly cracked



Step 7: Cracked water
replenishing

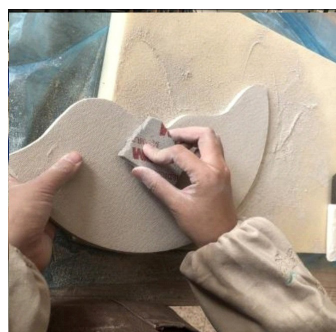


Step 8: Cracked water
replenishing

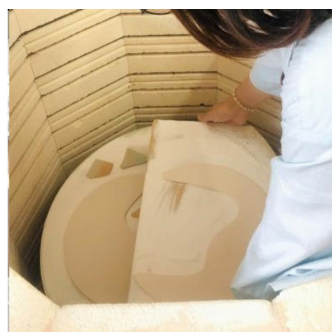
Figure 17 Making Process (3)
Note: From © Shuai Fan 30/01/2022

3.4 Bone dry and sanding

The clay billet is wrapped with linen cloth, and the surface of the clay piece has a linen cloth pattern (Figure 21). When the clay billet is dried to 80%, the first rough polishing is carried out, mainly to polish the pattern of the linen cloth on the clay piece and check whether there are any internal injuries on the clay piece (Figure 22). When the clay pieces are completely dry, the bisque firing is done in the kiln at about 700 degrees (Figure 23). At the end of the firing, the kiln is opened for inspection and deep sanding is carried out, alternating 800 grit and 3M sandpaper until the surface of all clay pieces is smooth.



Step 9: Sanding



Step 10: Stacking and bisque fire

Figure 18 Making Process (4)
Note: From © Shuai Fan 30/01/2022

3.5 Firing

After the sanding, the last water replenishment and cleaning before entering the electric kiln was carried out, followed by firing at 1250 degrees.



Step 11: Water Replenishment



Step 12: Encasement



Step 13: Burning

Figure 19 Making Process (5)
Note: From © Shuai Fan 30/01/2022

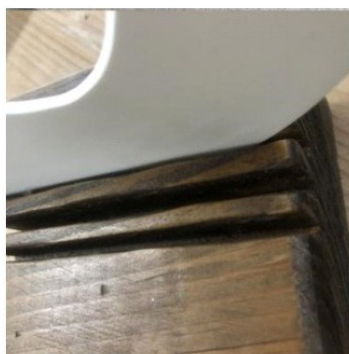
With the high deformation rate of clay pieces, the kiln loading process first cleaned the kiln shelf with a brush, then evenly sprinkled with thicker alumina powder to prevent shrinkage from becoming larger and used electric kiln firing to reduce the chance of deformation of clay pieces during the kiln firing process, and to set the time and temperature of heating during the firing process. The firing program is set to two-stage heating, the first stage heating up to 500 degrees, 100 degrees per hour. The second stage is heated up to 1,250 degrees with 150 degrees per hour, and the oxidizing atmosphere firing is completed in ten hours.

3.6 Integrated material decoration

As the surface of the clay pieces are not glazed, it is necessary to spray antifouling agent on the surface after firing to keep the surface of the porcelain tile smooth and translucent. The bottom support device uses a solid wood base for the device, the wood lathe slotted, equally spaced, the width of the bayonet and the width of the porcelain tile consistently, to facilitate the porcelain tile can be more firmly placed on the base, to achieve more desirable results. The use of paste type light strip hidden in the porcelain tile gap, simple and beautiful.



Step 15: Spraying anti-fouling agent



Step 16: Card slot display



Step 17: Switch

Figure 20 Making Process (6)
Note: From © Shuai Fan 30/01/2022

3.7 Product display

The work is done by slab-building technology, and the firing temperature is 1,250°. The base is equipped with an equal amount of internal bayonet structure according to the number of ceramic tiles, which not only can play a better role in fixing ceramic pieces but also can be well hidden and beauty. The recessed shape makes the ceramic piece's placement area increase and strengthens stability.

The side of the clay pieces with gold-plated decoration makes the overall effect simpler but does not lose the sense of design. Light shows the way the author used the touch strip for installation, which is characterized by easy to hide and adjustable strip length. Touch switches have advantages of high safety performance, fast response time, easy to clean and so on.



Figure 21 Complete product display
Note: From © Shuai Fan 25/01/2022

Review of the practice process

Technical difficulties encountered in the study

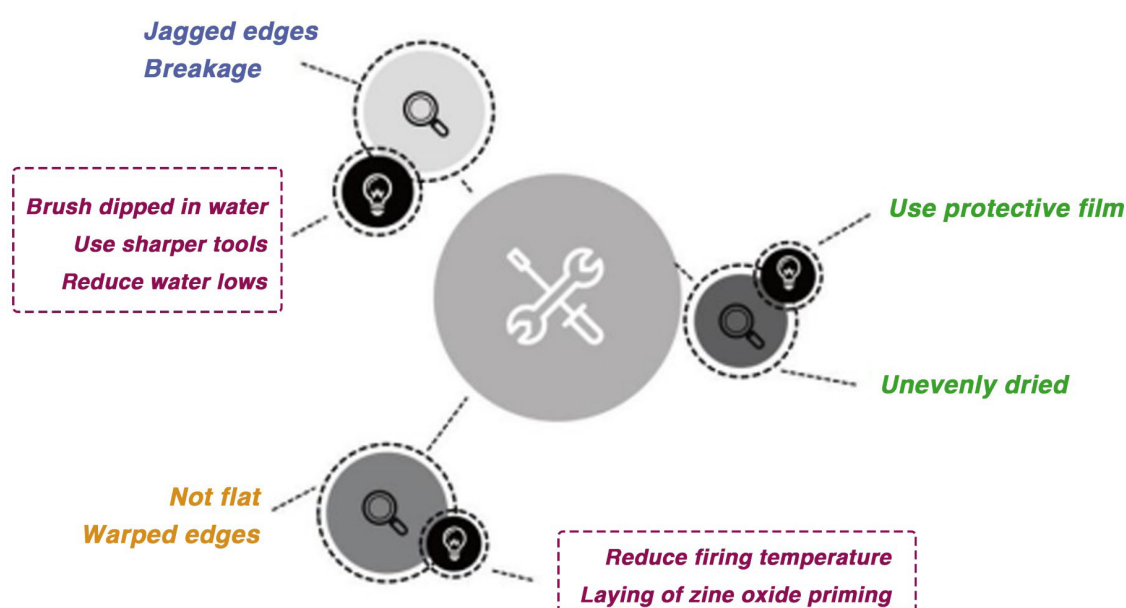


Figure 22 Problem and solution in the study
Note: From © Shuai Fan 30/01/2022

The material chosen for this design is Jingdezhen Delta 608 clay, which appears pure white after firing at medium and high temperatures (1,180 - 1,280). The reason for choosing this clay is to consider that the final presentation of the work has a softer visual effect, and the theme of warm light and white can make the space more delicate and soft as a whole.

1. Problem

1.1 The process of drawing the shapes, due to the nature of the clay, leads to various jagged edges, and this jaggedness manifests itself as edge breakage on the dried clay, and in serious cases, even leads to the breakage of the entire clay slab.

1.2. During the drying process, the clay slice is unevenly dried leading to a warped edge situation, which seems to have been unresolved; the thickness of the clay slice becomes a situation that I must consider.

1.3 After firing, it was always found that the porcelain pieces were not flat enough, as well as cracks caused by warped edges. This problem continued to occur after the second firing experiment.

2. Solution

2.1 After the test was learned that the clay slabs jagged is due to the repeated extrusion of through the clay plate machine, moisture was wrapped with clay linen away, making the clay become drier; improvement method is that the clay in the table as evenly as possible after the clay slab machine to press the shape, which can reduce moisture loss, while changing to a surgical blade, the blade slanted down 45 degrees, to draw smooth lines, and in the drying The process is promptly repaired by using a brush dipped in water, which makes the drying speed of the edge reduced. Solve the problems caused by jaggedness and too fast drying.

2.2 During the drying process, a protective film is used to wrap the clay slab, making the drying speed of the whole slab decrease and the drying degree tend to be consistent.

2.3 The problem of warped edges after firing has been difficult to solve. Due to the thinness of the overall design of the clay sheet, it is easy to break. In the third firing experiment, after consulting books, it was found that the chance of deformation of porcelain pieces could be

changed by lowering the firing temperature, so the firing temperature was lowered from 1,280 to 1,250; after the test, it was found that the deformation rate still existed, but the degree of deformation was reduced. In the review of “ceramic technology” (Zhao, 2010) it found that the deformation may be caused by inconsistent shrinkage during firing, so according to the method in the book, the clay slab and shed plate between the laying of zinc oxide priming, so that the overall shrinkage ratio of clay tablets is consistent. The problem was solved.

Conclusion

This set of works takes the circle as the basic type, symbolizing the square and circle of heaven and earth, extracts the edge lines of the mountain range, uses the overlap of the edge lines to form the figure, and then separates and reorganizes the figure through the computer software. The production technique of slab-building technique is used to carve the lines. It is written in the Zhou Yi Tai Hang: “The small goes to the big comes, auspicious, and prosperous. It is the reason why heaven and earth intersect, and all things pass.” (Zhao, 2016) The design where the components are separated corresponds to the Qian trigram in the Tai trigram, while the three groups of works placed opposite each other are the Kun trigram.

Through the investigation of the slab-building technique in ceramic lamps, it is concluded that the ancient pottery production techniques and decorative techniques have influenced the creation of contemporary ceramics, and the slab-building technique is not only a continuation of the historical production methods, but also a continuous innovation of decorative techniques. It can learn from history and develop innovation. At the same time, the application of slab-building technology in ceramic lamps and lanterns makes the works form a unique and distinctive personal style, so that the works can achieve a refreshing feeling and show more possibilities for the development of contemporary ceramics.

References

- Cody Hoyt. (2020). *Cody Hoyt's Clay patch splicing twisted colored body works* [Picture]. DESIGN CHINA. http://www.333cn.com/shejizixun/202036/43497_172405.html.
- GOGOTOO. (2016). *Zhou Guozhen's stick and mold clay works* [Picture]. 360doc. http://www.360doc.com/content/16/0406/19/4690382_548388654.shtml.
- Installations. (2022). *BLOOMING* [Picture]. Valéria Nascimento. <https://www.valerianascimento.com/installations>.
- Li, Ch. (2010). Jùxiàng, chōuxiàng yǔ yìxiàng xíngtài——jiědú zàoxíng de qīngxī xíngshì yǔyán [Figurative, Abstract and Imagery Form: Interpretation the Three Forms of Modelling Language]. *Literature and Art Forum*, 4, 115 - 117.
- Qiong zuo hu de. (2021). *Clay roll molding making process* [Picture]. Zhihu. <https://www.zhihu.com/question/51014679/answer/2045335176>.
- Wan, Ch. (2018). *On the Application of Marbled Ware Technique in Modern Ceramic Art Creation*. [Unpublished Master's Theses] Jingdezhen Ceramic University.
- Wei, T. (2019). Chuántǒng dēngjù wénhuà yuánsù zài xiàndài shèjì zhōng de fúhào huà yìngyòng [Symbolic Application of Traditional Lamp Culture Elements in Modern Design]. *Packaging Engineering*, 24, 297 - 302.
- Wen, C. (2019). *Zhu Legeng's clay pinch environment pottery works* [Picture]. Baidu. <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1635133026037108637&wfr=spider&for=pc>.
- Yu, F. & Chen, Y. (2005). *Fǎngshēng zàoxíng shèjì [Bionic Modelling Design] [Unpublished Master's Theses]*. Wuhan: Huazhong University of Science and Technology Publish.
- Yu, W. (1986). *Wénwù yǔ kǎogǔ lùn jí [Collection of Essays on Cultural Relics and Archaeology]*. Beijing: Cultural Relics Publish.

Zhang, H. (2012). Lùn zhōuguózhēn táoyì zhī dōngxī hébì [Fusion of Eastern and Western Culture in Zhou Guozhen's Sculptural-ceramic Arts]. *China Ceramics*, 4. 74 - 76.

Zhao, P. (2010). Gǔdài dēngjù zhōng de chuántǒng wénhuà yuánsù [Traditional Culture Elements in the Ancient Lamps]. *Packaging Engineering*, 8. 32 - 38.

Zhao, W. (2016). *Zhōuyì quánshū* [Zhouyi Complete Book]. Liaoning: Liaohai Publishing House.

Investigation of Mother-Daughter Relationships in China: An Installation Art Study

received 27 FEB 2023 revised 29 MAY 2023 accepted 14 JUN 2023

Bei Liu

Ph.D. Candidate
Faculty of Decorative Arts
Silpakorn University

Veerawat Sirivesmas

Assistant Professor
Faculty of Decorative Arts
Silpakorn University

Jirawat Vongphantuset

Assistant Professor Ph.D.
Faculty of Decorative Arts
Silpakorn University

Abstract

Against the backdrop of China's one-child policy and 40 years of rapid social development, mother-daughter relationships have profoundly suffered, especially in Chinese families where two or three generations have born a single female child. When discussing "motherhood" in China, the traditional practice is to celebrate the belief in "great maternal love", but the relationship between mother and daughter is very complex and delicate. This study challenges the Chinese tradition and precept of "mother's kindness and daughter's filial piety" and "mother's love is great" by attempting to represent the "mother-daughter relationship" through the medium of installation art, which is underexplored in the arts. This study has two aims: to describe mother-daughter relationships through installation art and to investigate mother-daughter relationships through installation art. The study found the research gap through a review of literature, a case study, and an image analysis.

The researcher collected data on the relationship between mothers and daughters using cross-sectional research, sample studies, and unstructured interviews. And The researcher conducted an installation art experiment through practical reasoning to obtain a set of installation artworks on the relationship between mothers and daughters and an exhibition entitled “Will I be You when I Grow up?” on Mother’s Day. The effects of this research were demonstrable through participant observation and the quantitative analysis of audience message cards. This study contributes to an artist’s path to achieving accurate expression and provoking social reflection through art.

Keywords: Installation art, Mother-daughter relationship, Contemporary China, Investigation, Expression

Introduction

All mothers were daughters, and daughters were future mothers. We have accepted the praise of maternal love since childhood, and people have already established the belief of “great maternal love” in our hearts. But the relationship between mother and daughter is very complex and subtle, and there are conflicts, contradictions, injuries, and resentments. In the Chinese version of *The Second Sex*, Simone Beauvoir describes the relationship between mother and daughter as follows: “Their relationship has a far more dramatic character. The mother does not greet her daughter as a member of a superior hierarchy: she seeks her own alter ego in her daughter.” (Beauvoir, 2011, p. 348) Mother-daughter conflict is a problem in many families. China’s fast development over the last 40 years, as well as the one-child policy, have influenced on the family structure, particularly in parent-child relationships. Parent-child connections, particularly mother-daughter ties, account for a significant portion of psychological therapy services.

Even though the fact that the subject has been covered in both literature and cinema, there is a notable dearth of visual art portrayals of mother-daughter relationships, especially through installations that deal with this important and challenging area of human relationships. The one child policy, which has been in place for more than 30 years, has become a thing of the past since 2016 when China advocated two children per couple.; hence, it is important to investigate mother-daughter relationships in the families impacted by the one-child policy and instigate discussions on artworks relevant to the subject.

Talking about the mother-daughter relationships under China’s one-child policy and the rapidly developing social environment is different from talking about the mother-daughter relationships in any other era. Due to society’s rapid development and the policy of breeding one child per couple, China’s family system has been severely affected, especially impacting parent-child relationships. Children born between 1979 and 1990 have witnessed the structural transformation of society, the emergence of social differentiation, the change of the social system, and the subsequent increase of social problems. They have endured many challenging conditions while growing up that their parents had never encountered. The impact of this could be observed on mothers having higher expectations from their only daughters while simultaneously being more dependent on them.

Chinese art on the theme of “mother-daughter relationships

There are not many artworks related to mother-daughter relationships in China. Below are two artists working on a series of works specifically themed on this subject were CAI Yaling and Li Zijian.



Figure 1 Oil painting “Humanity and Love” series

Note: From Li Zijian Art Museum, 1994

Li Zijian, an oil painter, born in 1954, focuses his works on motherhood and humanity, as shown in Figure 1. This series of oil paintings depict Li Zijian’s wife supporting her daughter. However, the works in this series, entitled Mother and Daughter, reveal an inherent “paradigm” of male artistic expression of the female figure. The series is not concerned with the relationship between mother and daughter and are instead “the viewed” characters in the paintings. They are merely idealized “perfect” women drawn from a male perspective.

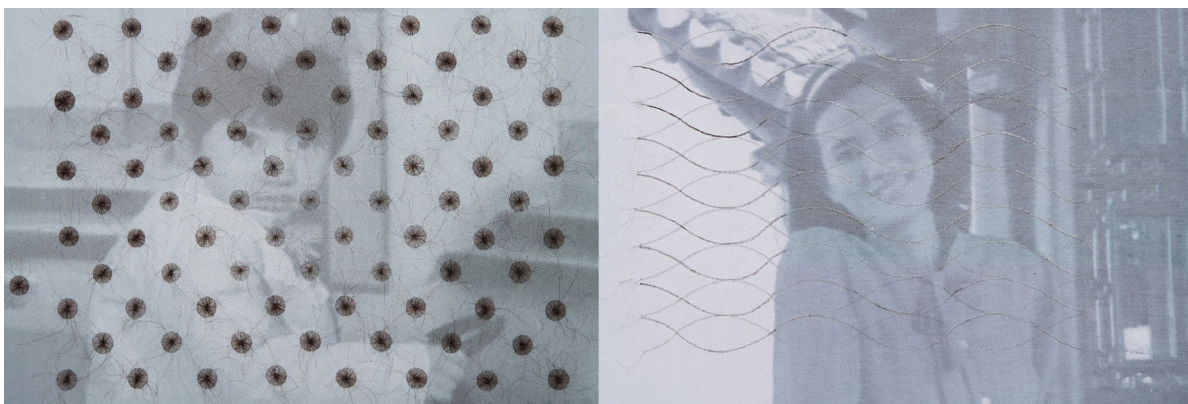


Figure 2 Installation art “Mother in 1987, Myself in 1987”

Note: From CAI Yaling, 2016

CAI Yaling is a female artist born in 1984 whose works are more inclined to express her own life experiences. Her creation process is also the process of female artists facing themselves. As shown in Figure 2, the materials chosen for the installation artwork “Mother in 1987” “Self in 1987” are the author’s and mother’s hair and cloth. These works reflect the author’s changing emotions toward her mother after she became a mother. These artworks were made by the author and her mother together. CAI Yaling tries to investigate the general relationship between women, as well as the author’s identity as a daughter and her relationship with her mother. The works and materials used are genuine, calm, and gentle, and it is considered an important part of this research. Female artists’ works tend to be more touching when they shift away from a revolutionary projection embodying male power and toward observation, recording, and performance of real ordinary women. According to the research goals, the current goal of feminist art is not to dissolve itself or to be the opposite of men, nor is it to rely on men’s mode of discourse so that both men and women can use their feelings and experiences to create art in their respective fields.

In contemporary China, the subject of the mother-daughter relationship has been explored and discussed more deeply in film art.



Figure 3 (Left) Movie poster for “Girls always happy”

Note: From The Guangzhou Nandu Guang Yuan Entertainment Co, 2013

Figure 4 (Middle) Movie poster for “Send Me to the Clouds”

Note: From The Bad Rabbit (Shanghai) Pictures Co., Hua Xia Film Distribution Co, 2019

Figure 5 (Right) Movie poster for “Spring Tide”

Note: From The Aim Media Co., Ltd, 2019

The newly released “2021 China Film Art Report” points out that in recent years, several women-themed films focusing on mother-daughter relationships have appeared in the Chinese film market. Women characters, especially mothers and daughters, are gradually beginning to receive attention. The works of some female directors have explored mother-daughter relationships profoundly. Figure 3-5 shows the posters for three films, “Girls always happy”, “Send Me to the Clouds” and “Spring Tide” which deal with the relationship between mothers and daughters who “love each other” or “hate each other”. In these stories, there is care, expectation, entanglement, and pain between mothers and daughters. The film “Spring Tide” illustrates this complex, tangled relationship between mothers and daughters. The relationship between mothers and daughters is shown to be full of conflict and yet firmly inseparable.

These documentaries about women’s lives demolish the “maternal myth,” with no mention of “maternal love,” “dedication,” “filial piety,” or “ideal women.” They emphasize realism and immerse us in the real world of women, allowing us to see real-life female difficulties and get up close and personal with the complex feelings that exist between mother and daughter. These works have a strong quality in that they are introspective. “Their strength is reflected not only in their ability to transform individual emotions into collective experiences, but also in their self-reflective honesty and courage.” (Zhang, 2021)

Such films have not achieved high box office results in the mainstream market, but they have been recognized by a certain group of fans. The relationship between the mother and her children in these films projects such a contrast that the audience outside the film can easily relate to the characters. Therefore, this kind of film art naturally has the power of making the audience strongly empathize and resonate with the characters. According to this research, the advantage of cinema is that it can discuss several issues in greater depth, reach a larger audience, and have a strong influence. Despite one-way communication with and no interaction, it can also make the audience empathic.

The count of articles, on the topic of mother-daughter relationships or articles mentioning mother-daughter relationships in the title and came up with the following data referred in this study, is automatically generated on the CKNi website, a Chinese literature database.

Among the 1,096 Chinese articles (including 502 academic journal articles, 271 dissertations, and 10 others), world literature accounted for 51.83%, Chinese literature accounted for 20.52%, drama, film, and television art accounted for 6.6%, sociology accounted for 4.46%, education accounted for 2.59% and others 14%. Of these, zero were art, zero were from design, zero were sculpture, and two were photography.

Subject Distribution

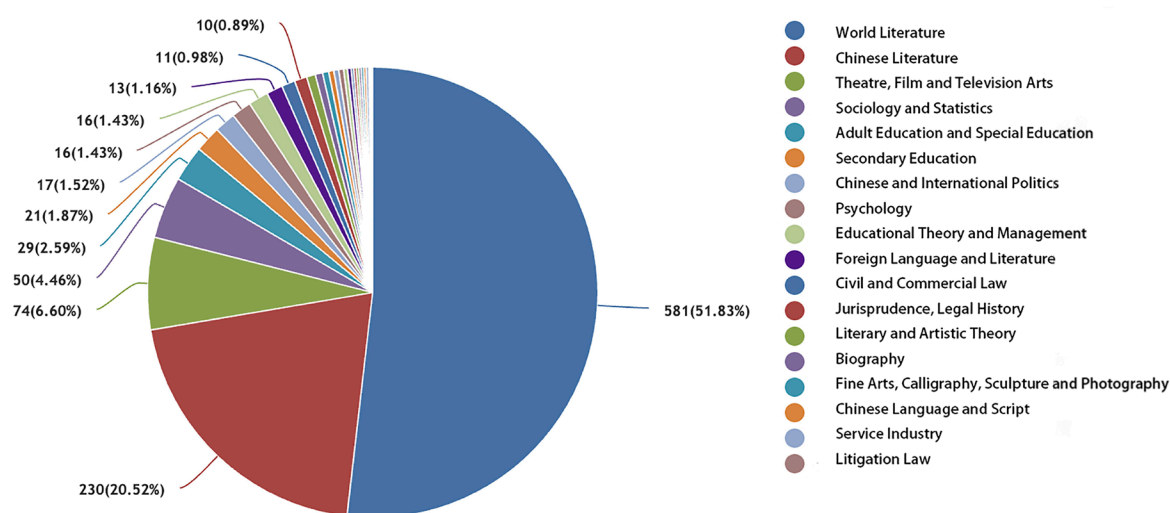


Figure 6 Pie chart of discipline distribution of articles related to mother-daughter relationships

Note: From © Bei Liu 10/03/2021

The “mother-daughter relationship” has been intensively studied in sociological, psychological, and feminist writings. In Chinese academic research papers, the keywords “mother-daughter relationship” is mainly found in literary descriptions and reviews. Fine arts research is yet to explore the “mother-daughter relationship”.

“The mother-daughter relationship” has been explored more often in realistic and ethical films leading to an increase in public discussion. According to the research, cinema has its advantages in that it can discuss topics in great depth through stories, has a wide audience, and is very influential. The limitation of cinema is that it is a flat, one-way output system that does not allow audience interaction and participation.

The image of motherhood in Chinese paintings and sculptures is presented as a symbolic role, and the artistic expression of “maternal myth” has largely obscured the role of a mother and ignored the richness and complexity of the relationship between mother and daughter. Compared to the in-depth exploration of cinema, the art and fine art disciplines are far behind in their depiction of the mother-daughter relationship. In the history of art in the East and the West, mother-daughter relationships are explored far less than male-female relationships, father-daughter relationships, father-son relationships, and mother-son relationships, there are historical reasons and social structures behind this.

Writer Nancy Friday writes that to understand ourselves, we must first understand our relationship with our mothers. The same thought appears in the slogan of the film “Spring Tide” that says your relationship with your mother decides your relationship with the world. “The mother-daughter relationship”, is a special yet universal relationship between women and can be taken as an important entry point to women’s discourse. In this backdrop, this study investigates the real-life mother-daughter relationships of real ordinary women and expresses them in the installation art.

Objective and questions

The type of research in this project falls under the category of practice-based participatory action research, which aims to respond to participants and stakeholders by describing the findings of a survey on mother-daughter relationships in China through the creation of installation art and by validating the research findings through audience participation and feedback in the installation art exhibition. It is applied research that uses art as a tool to describe and to investigate.

As shown in the figure 7, the research questions in this project focus on the investigation of mother-daughter relationships in China, the representation of art on the topic of mother-daughter relationships in China, the experimentation with installation art to depict mother-daughter relationships, and stakeholder participation and feedback on the installation art and exhibition. The research questions in this project correspond to the research objectives and the research methodology based on the research questions.

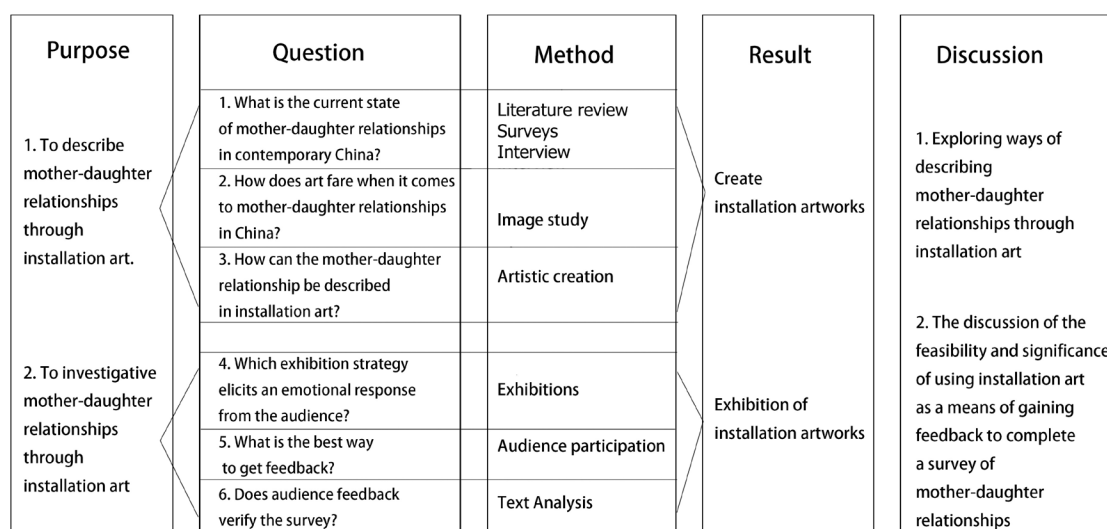


Figure 7 Structure chart of the research framework

Note: From © Bei Liu 08/01/2023

Method

A qualitative research approach was used for this topic. The research path is shown in figure 8.

The first phase of data collection methods includes literature reviews, web data analysis, unstructured interviews, and sample case studies. The researcher obtained data from real stories extracted from Chinese question-and-answer websites and social media, as well as interviews with two classic cases of four-generation mother-daughter families in Henan Province. In the second phase of this study, the researcher extracted elements from the information and used practical reasoning to translate the design elements and material qualities into an installation artwork that depicts Chinese mother-daughter relationships. In the third phase of this study, the researcher designed the exhibition approach to attract audience participation, designed the participation approach to obtain audience message card feedback, did text analysis and word frequency analysis on the audience message cards through quantitative statistical methods, and the results verified the research hypothesis.

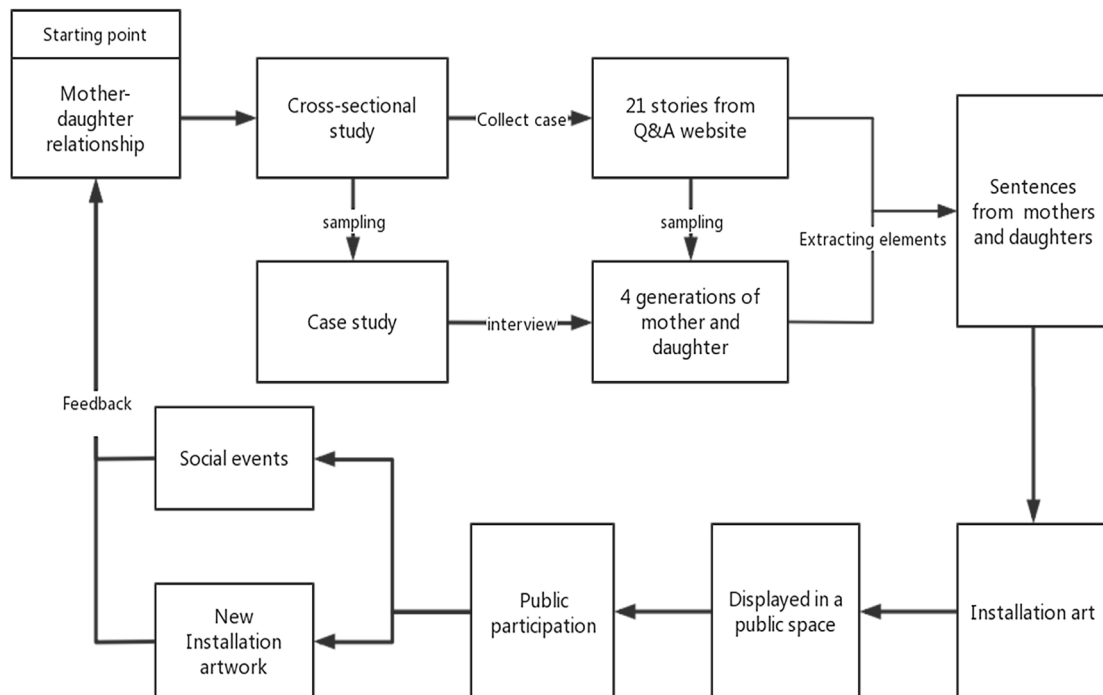


Figure 8 Pathway map of the research process

Note: From © Bei Liu 10/03/2021

The survey site for this study set in Zhengzhou, Henan Province, China. The inclusion criteria for participants were women born between 1979 and 1990 who were themselves the only child in their family and the mother of an only child.

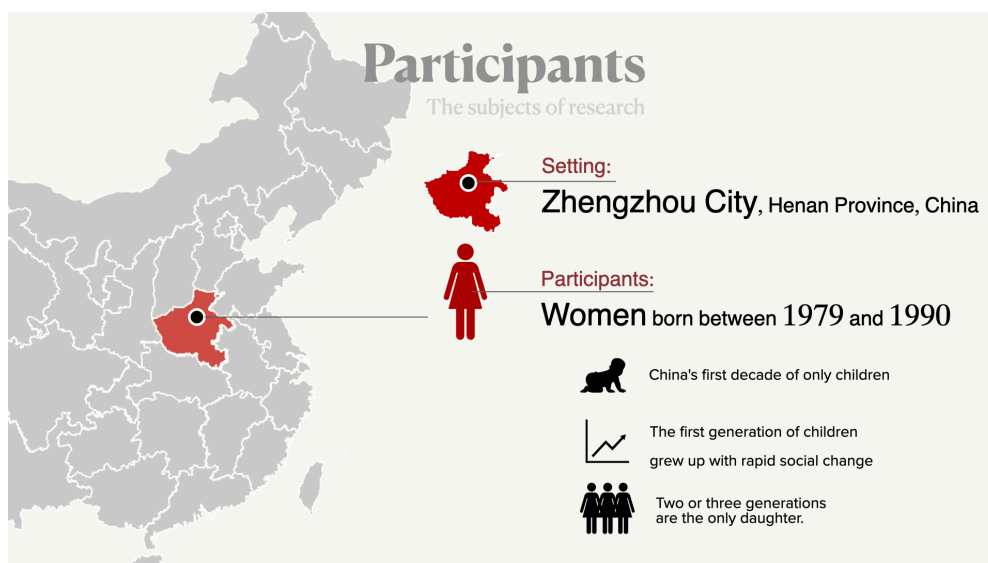


Figure 9 Location of survey and range of participants

Note: From © Bei Liu 10/03/2021

Transformation of Language: Depicting mother-daughter relationships through installation art

1. Surveys: Cross-sectional Study and Sample Case Study

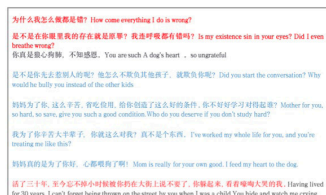
In the preliminary cross-sectional study, this research collected basic data from Chinese Q&A websites and social media, including the Q&A website “Zhihu”, the review website “Douban”, and the social media platform “Weibo”. Real-life experiences and comments about parent-child issues were collected, and 21 stories about mother-daughter relationships were extracted. The existence of words uttered as a daughter to her mother or as a mother to her daughter in the text of the stories, as well as the fact that these stories were told by the protagonists themselves between 2020 and 2021 and were the inclusion criteria for study subjects. Of the 21 anecdotes or comments, 18 were told by daughters, while three were told by mothers. The bulk of internet articles regarding mother-daughter interactions were told by daughters who complained to their mothers, and were all anonymous or referred to by nicknames, according to the study. This research gathered some texts about mother-daughter relationships in a preliminary cross-sectional survey.

By leveraging personal relationships and friend referrals, this study acquired seven representative cases of families comprising three or four generations of mothers and daughters. These cases encompassed three instances from Zhengzhou, two from Zhoukou City, one from Shangqiu City, and one from Pingdingshan City, all located in Henan Province, China. Two four-generation mother-daughter households were selected for a typical case study, each characterized by a lineage of solely daughters spanning more than two generations. Semi-structured interviews were conducted by this study with the mothers and daughters of the sampled families over several months. The interviews took place through various means, including online interviews facilitated by the social media app WeChat and face-to-face conversations. The conversations centered on “mother-daughter relationships” and included, but were not limited to, the following questions: What is their relationship with their mother? How do they feel about their mothers? Have they had any conflicts with their mothers or daughters? What they would like to say to their mothers and what they would like to say to their daughters. In the first family, the four-generation mother-daughter family comprised of an 86-year-old grandmother, a 58-year-old mother, a 34-year-old daughter, and a 2-year-old girl, and the actual interviewed members were: the 58-year-old mother and the 34-year-old daughter. In the second family, the four-generation mother-daughter members included

a 93-year-old grandmother, a 61-year-old mother, a 58-year-old maternal aunt, 34-year-old daughter, and a 2-year-old girl, and the actual members interviewed were: the 61-year-old mother, the 58-year-old maternal aunt, and the 34 years old daughter. Due to the age of the respondents, the descriptions of the senior grandmother and the little girl in both groups were based on the descriptions of other family members.

2. Elemental transformation

Elements



Words or Sentences
from Mothers and Daughters



Embroidery, as a craft
is a highly underestimated "art created by women"
And using a **needle** and **thread**
is often considered a female activity

Figure 10 Design elements
Note: From © Bei Liu 10/03/2021

Based on the words or sentences expressed by mothers and daughters in both the cross-sectional and sample studies, specific pain points between mothers and daughters in contemporary China have been identified. Language was selected as an important element for this research work because it resonates easily. Moreover, language is also the source of many conflicts between mothers and daughters; therefore, it is bound to directly touch the hearts of the participants and the audience. The choice of textual content is a key point in this study, which determines whether the audience can empathize with it, consequently also determining their willingness to participate.

Embroidery is a highly underrated "art created by women", and Chinese embroidery is also known as "women's red". It is believed that during the Eastern Han Dynasty, embroidery was at par with painting. Later, as most embroiderers were women and painting was controlled by the male elite, the former was reduced to a technique "passed down among women",

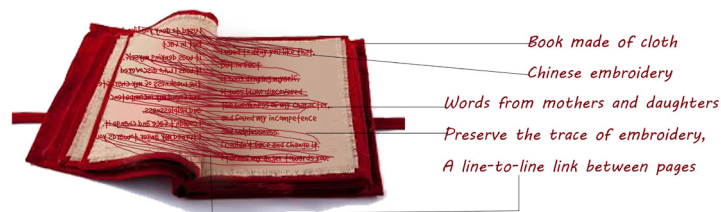
while painting, which had been at par with it, rose to become a refined art. Despite ancient painting manuals and treatises available for study, the first theoretical work on embroidery appeared only during the late Qing dynasty, and subsequently, the cultural connotations attached to embroidery and needles were gradually forgotten.

The use of needles and thread is often considered to be a feminine act. In traditional societies, the mother is the most emotionally charged identity of women, and women occupied with sewing reiterates this caring role ascribed to mothers. There is a long and stable association between needle and thread and the mother, as illustrated by a Chinese poem: “Thread in the hands of a loving mother is the clothing of a wandering son. When one is about to travel, one is afraid of being late in returning.” In traditional societies, girls learn the skills of using needle and thread under the guidance of their mothers, and the transmission of skills between mother and daughter establishes a category of female production that rests outside of male society, which consolidates the trust and emotional ties between the married daughter and her mother. This mode of emotional transmission is carried over to the married daughter after she becomes a mother. “Through the textiles they manufactured and the patterns they embroidered, this Widespread form of communication under the women’s fingertips conveyed an emotion that could not be described in words, creating a network of women’s relationships within the high walls of the inner gate. (Liu, 2019, p. 81) The inter-generational transmission of this skill between mothers and daughters shares characteristics with the mother-daughter relationship itself, symbolizing continuity and circulation, replication, and breakthrough.

In summary, this research acquired keywords associated with the design elements of the installation artwork, namely language, text, embroidery, and red thread. Utilizing the medium of embroidery with needle and thread, textural components were created to depict and convey the intricate relationship between mother and daughter, as well as the dilemmas and pain points within this relationship.

3. Sketching and prototyping

Sketches illustrating the design elements based on the keywords are presented in Figure 3 and Figure 4.



Material: Cloth, Needle and Thread

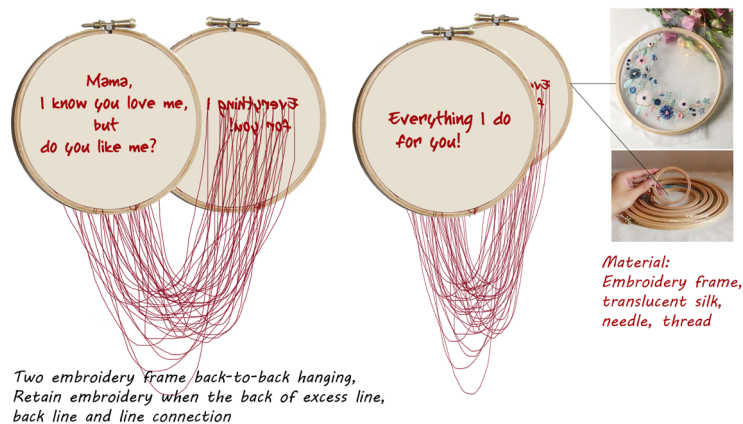
The words on the page:

From surveys, questionnaires, interviews, what mothers and daughters say to each other



Figure 11 Scheme A of Installation art design

Note: From © Bei Liu 10/03/2021



The words on the page:

From surveys, questionnaires, interviews, what mothers and daughters say to each other

Figure 12 Scheme B of Installation art design

Note: From © Bei Liu 10/03/2021

As in Figure 11, Scheme A is a book made of red and white cloth and red thread. This research plans to make a cloth book by embroidering some sentences extracted from the survey and interviews conducted with mothers and daughters. This research will preserve the traces of the embroidery, such as the trajectory of the needle and the connection and tugging of the threads, which will link the threads between every two pages of the book, just like the “tangled” or complex relationship between mother and daughter. It will be a soft, readable, and touching book.

As in Figure 12, Scheme B shows some embroidery frames that appear in pairs, using materials such as embroidered frame, translucent silk, and red thread. This research plans to embroider some sentences extracted from the survey and interviews on translucent silk cloth and use the embroidery hoops as picture frames. For the display, the words on each pair of frames are hung back-to-back, and behind the frame, they are linked by long threads, which is a deliberately preserved embroidery track. This also symbolizes the relationship between mother and daughter, “separate and dependent, confrontational and intimate”.

Both pieces of art employ materials typically associated with femininity, such as cloth and needle and thread, and are distinguished by their dominant red and white hues. While creating the prototype, collaboration with mothers was sought to acquire embroidery techniques, which resonate with the theme of the mother-daughter relationship.



Figure 13 The production process of Scheme A

Note: From © Bei Liu 10/03/2021

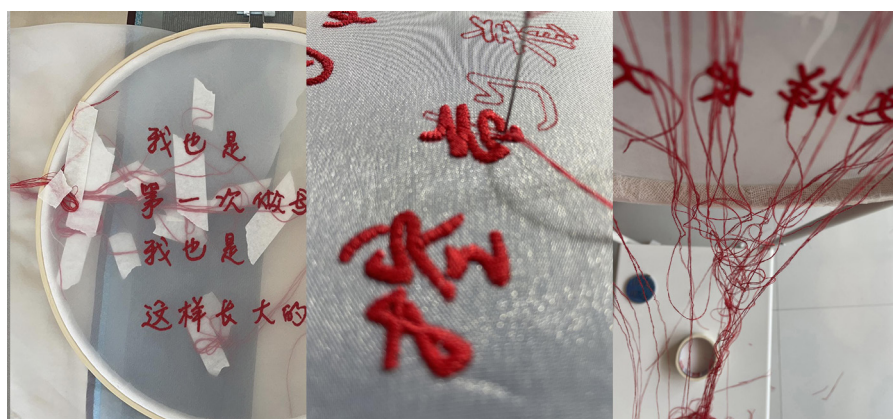


Figure 14 The production process of Scheme B

Note: From © Bei Liu 10/03/2021



Figure 15 Outcome of work A
Note: From © Bei Liu 10/03/2021

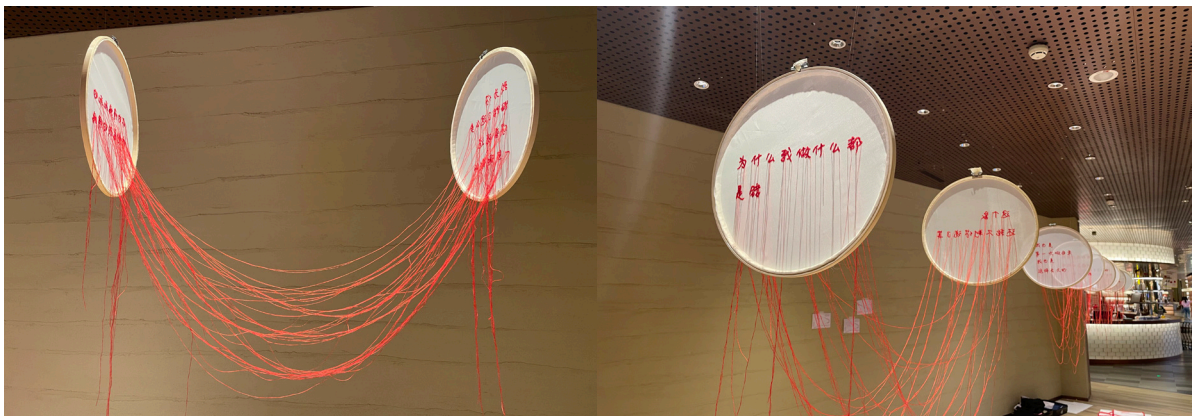


Figure 16 Outcome of work B
Note: From © Bei Liu 10/03/2021

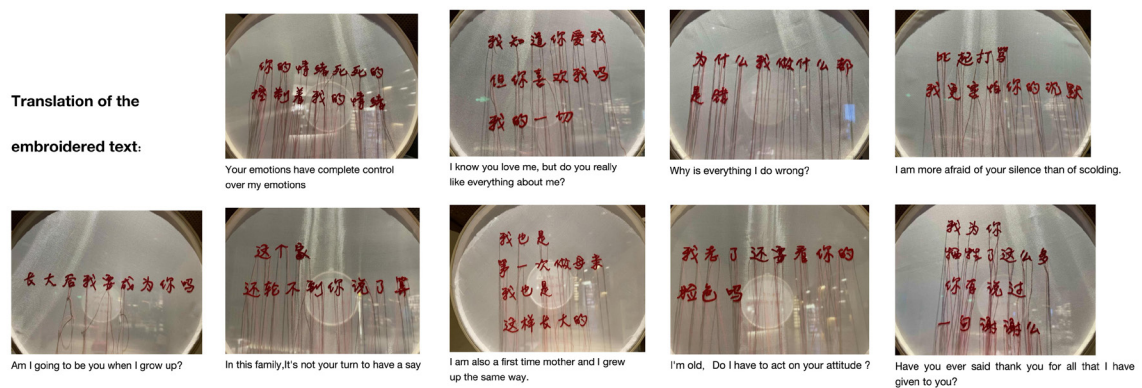


Figure 17 Translation of the embroidery text in Outcome B
Note: From © Bei Liu 10/03/2021

Art as a means: Investigating mother-daughter relationships through an exhibition of installation artworks

1. Exhibition in Public

The first step is to create a showcase that empathizes with the audience. This research exhibited the works of the two projects at “Yanjiyou Bookstore” in Kaixuan Shopping Mall in Zhengzhou on Mother’s Day. As in Figure 20. The researcher chose this place for two reasons: people of different ages and education levels visit the shopping mall, and the bookstore also sets up the environment and atmosphere for the exhibition of the works. Presenting the exhibition on mother-daughter relationships on Mother’s Day can better resonate with the audience and spread to social media and arouse social thinking and feedback to stakeholders.



Figure 18 The scene of the exhibition

Note: From © Bei Liu 08/05/2021

The second step is to design ways of getting feedback that protect participants’ feelings of security and desire to express themselves. During the exhibition, this research set up a message desk to collect feedback from the audience. As show in Figure 21, the message card was designed with four types of situations, “the mother says daughter listens”, “the daughter says mother listens”, “the mother says daughter says”, “mother listens daughter listens”, to guide the audience about the kind of messages that they could leave, also to facilitate the later statistics. In the cloth book of Scheme A, blank pages were intentionally included to encourage audience participation in embroidery.

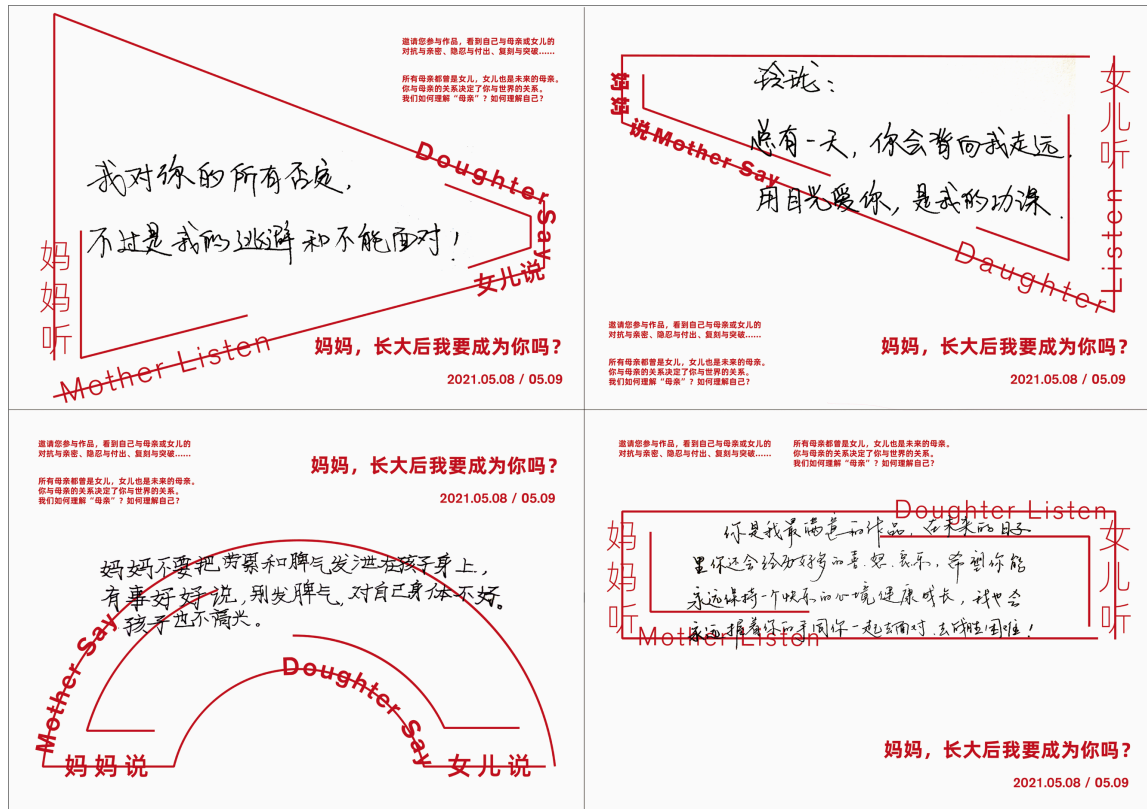


Figure 19 Design of the message card

Note: From © Bei Liu 02/05/2021



Figure 20 Audience writing message cards at the exhibition

Note: From © Bei Liu 08/05/2021



Figure 21 Audience participation in the work

Note: From © Bei Liu 08/05/2021

2. Analysis of audience feedback

During the exhibition, this research received many sincere comments. It was observed that in areas where cameras were present, the audience typically departed after visiting and photographing the artwork, and feedback was received when there were fewer or no individuals in the camera-free zones. Additionally, the audience's reactions were carefully noted by maintaining a certain distance. There was a young mother accompanied by her little girl who, after watching the full exhibition, looked at an embroidered frame and stood silently for a long time. She wrote a message card, then took several deep breaths, folded the card in her bag, and pulled her daughter away from the scene. When she passed by the researcher, the researcher noticed that the young mother had tears in her eyes but a smile on her lips. This moment proved deeply shocking for the researcher. The researcher moved by "reality" attempts to translate the "touch" into the work, which gets conveyed to the audience. Then the audience is touched by the work, and the author is touched by the "reality" of the audience. It's a beautiful chain of interaction between the audience and the work, and the author. The young mother's message card was taken by her, and there remained no feedback information for the researcher. This happened a lot in the whole exhibition; hence there were only 125 valid feedback that could be collected out of 300 blank message cards. Researchers chose to respect the emotions of the audience and did not stop them as they left without submitting their cards or taking pictures of the card content. The women could have taken the cards with them because they did not want to reveal the words they had written about their mothers or daughters, and it could also be that they were taking the message back to their mother or daughter.

Whatever the reason, the act of “taking away” proved that the audience was touched by the work. This aspect is in line with the research’s objective of evoking an emotional response and prompting reflection among the audience.

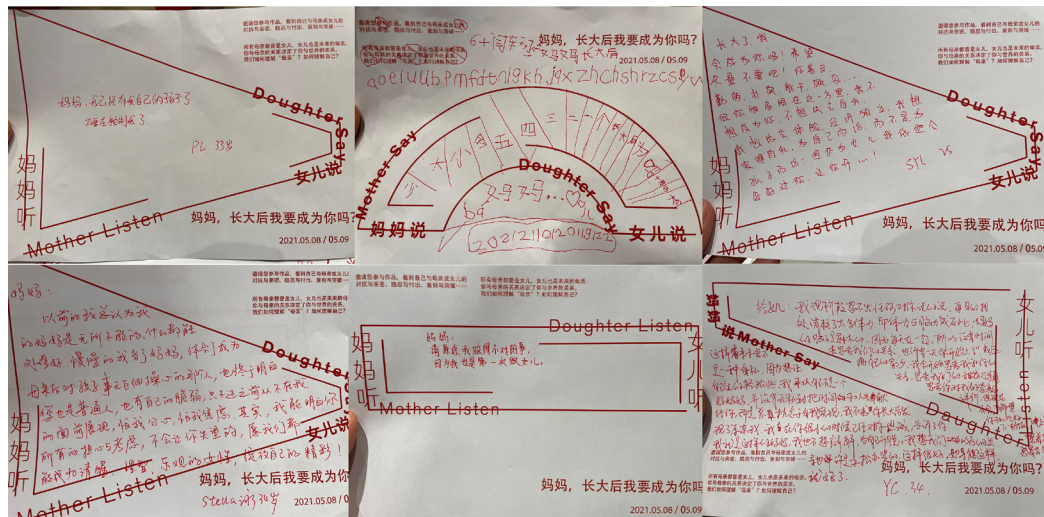


Figure 22 Message cards at the exhibition

Note: From © Bei Liu 08/05/2021

There was a lack of guidance about details to be included in the message cards at the exhibition site, which led to the absence of age in the messages of some audience members, thereby affecting the statistics and categorization of audience feedback at the later stage. These regrets provide lessons for subsequent research, a basis for improvement and guidance to avoid similar problems in the future.

This research was designed to facilitate anonymous, handwritten messages from the audience, thereby preventing longitudinal follow-up investigations within the scope of this research. Nevertheless, the decision to incorporate handwritten, anonymous message cards was upheld for the following reasons: firstly, digital messages cannot replace handwritten messages, because, in addition to the message of the words, handwritten texts also reveal the owner’s font, traces, and characteristics. The Chinese have a saying “the style is the man”, implying that a person’s characteristics become his/her identity. The researcher wanted the words to capture these traces along with the content of the messages. Secondly, writing anonymous messages in a room without cameras also gave the audience a sense of security to open their hearts, although it made impossible for the researcher to follow up the investigation at a later period.

3. Word frequency analysis of message cards

The content of 125 authentic message cards was analyzed in this research, with the signature, date, and number removed. The data analyzed are shown in Figure 25. As shown in Figure 26 in the effective 125 cards, 101 copies were written by daughters to their moms (81%), 20 by mothers to their daughters (16%), and 4 by mothers and daughters to each other on the same card (3%). In the word frequency analysis, the keyword “mother” (including mom) appeared 141 times in 88 cards. The keyword “daughter” appears 18 times in 18 cards, the situation of the cards at the exhibition shows that the audience’s desire to express themselves is greater for mothers than for daughters. As shown in Figure 27, the positive words that appear more frequently in adjectives and verbs are “happy”, “good”, “healthy” and “love”. This is because the work was exhibited on Mother’s Day, and most of the messages contained holiday wishes. Negative words are low in frequency but high in number, such as “hard”, “selfish”, “numb”, “denial”, “don’t” and so on. The lexical analysis of the message cards shows a mixture of blessings, accusations, and hopes in the messages, suggesting a relationship dilemma between mothers and daughters that is both confrontational and intimate, rehearsed and broken.

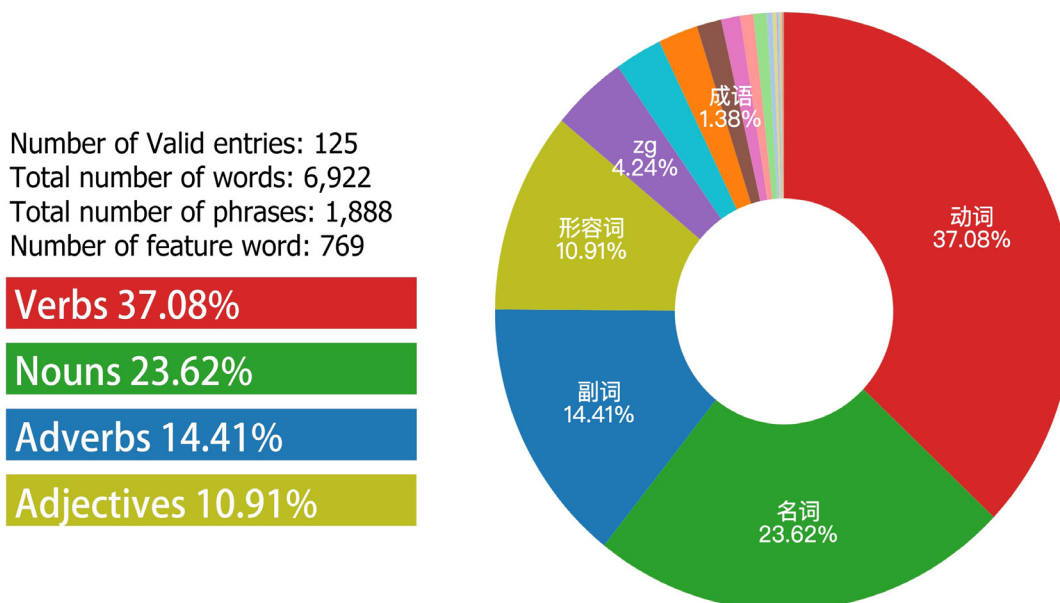


Figure 23 Basic information of Message cards

Note: From © Bei Liu 08/01/2023

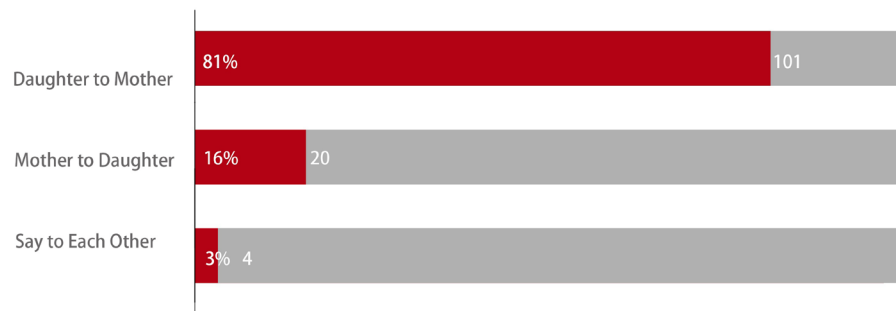


Figure 24 Statistics about Message card roles

Note: From © Bei Liu 08/01/2023

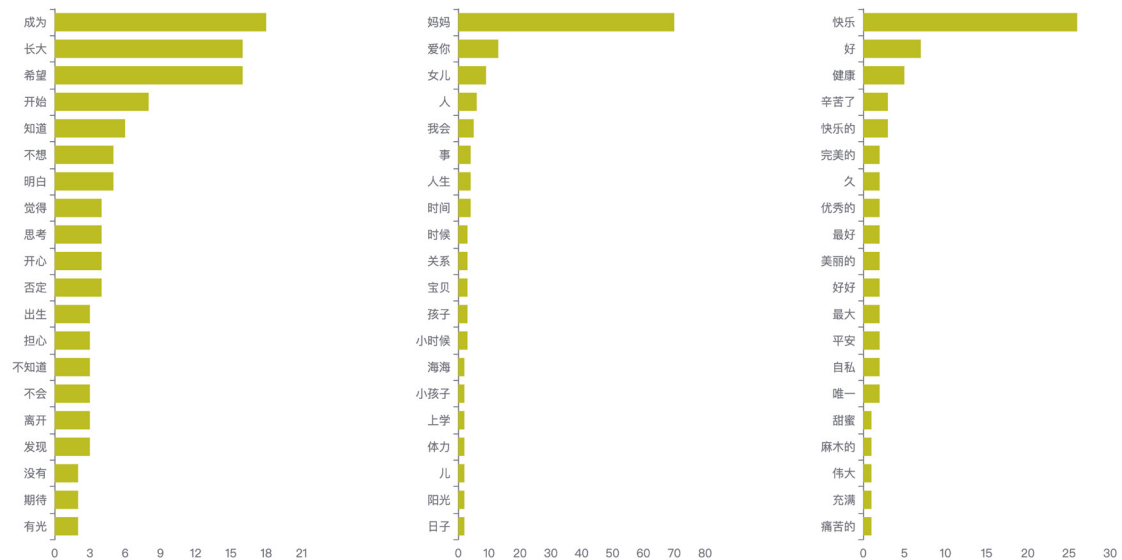


Figure 25 Words frequency analysis of message cards

Note: From © Bei Liu 08/01/2023

Conclusion

1. The feasibility and meaning of depicting mother-daughter relationships through installation art

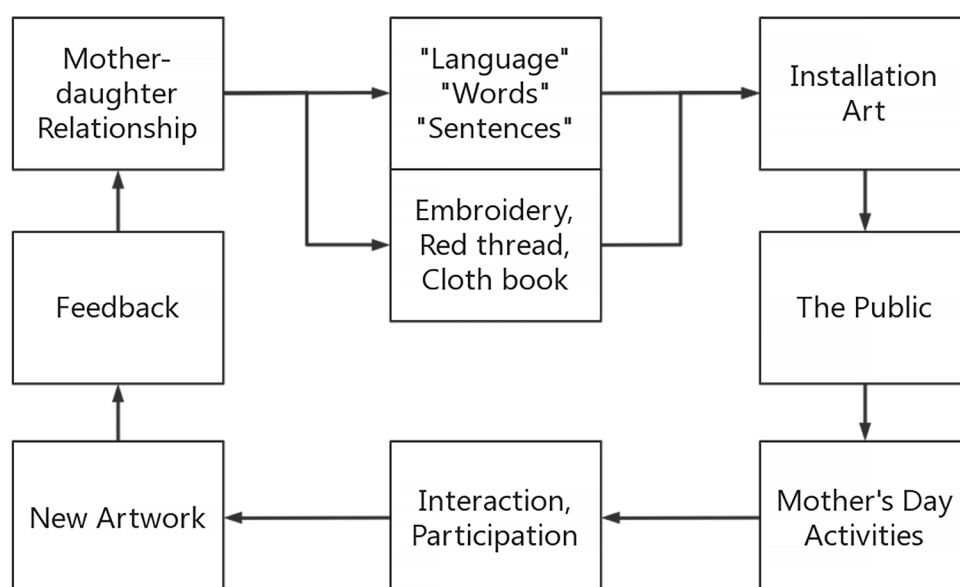


Figure 26 The closed loop of the research process

Note: From © Bei Liu 08/01/2023

This study uses “mother-daughter relationship” as its starting point to draw responses from mothers and daughters, create installation art using those responses and then invite feedback from other women. This research ultimately helped stakeholders engage with feedback from the audience. The whole process forms a closed loop from the beginning to the end of the study.

The findings of this study reveal a “relationship dilemma” between mothers and daughters in contemporary China. This research makes the “hidden” relationship between women “visible”, “Art does not reproduce the visible; it makes visible”, German artist Paul Klee once stated. (Bonhams, 2015) The world of women is not given enough attention, nor is there enough self reflection. Ordinary women, real mothers, deserve to be “seen” and “understood”. “Being seen” is the most basic human need, according to psychologist Abraham Maslow’s “Hierarchy of needs” hypothesis, and “Being seen” is linked to basic human senses of security, belonging, and respect. The need to be seen is related to basic feelings of safety, belonging, and respect. Understanding, reflection, and change all begin with seeing.

The result of this research is a set of installation artworks that experiment with the process of extracting key elements from abstract concepts to transform the “relationship” and “dilemma” between a mother and daughter into a viewable, participatory, and interactive art series. This research uses art to express relationships and describe dilemmas. Art, which is a type of portrayal, is also a language. A work of art, in contrast to “the way of telling” and “the way of theory,” is concrete and observable and responds to social problems through visual imagery.

2. The feasibility and significance of investigation through installation art

The outcome of this research is an exhibition where the installation artworks get feedback and audience participation. The technique applied in creating the artworks and the way of the exhibition experimented with how art reached the audience and attempted to shorten the aesthetic distance between people and art. In the book “What Is Art?”, the Russian writer Les Tolstoy writes, “The perceiver merges with the artist to such a degree that it seems to him that the perceived object has been made, not by someone else, but by himself, and that everything expressed by the object is exactly what he has long been wanting to express.” (Tolstoy, 1995, p. 210) The Chinese writer Lu Xun wrote, “Is it a luthier who plays the lute, others may have strings in their hearts to make a sound; is it a vocalist? Others must also be vocalizers to resonate.” (Lu, 2005, p. 373) There is a resonance of feelings, once the audience and the work of art have communicated and connected in terms of thoughts and emotions. Due to full sensation and comprehension, the viewer’s subjective world develops deep aesthetic communication with the artistic world of the artwork and uses the artwork as an intermediary to form a deep aesthetic communication with the subjective world of the artwork’s creator. This is supported by the “wonderful chain of interaction” noted in the “audience feedback” section above between the young mother, the work, and the author. This study attempts to bring art closer to the audience and to give art the power to engage in public welfare. “Art is the highest form of hope,” declared Gerhard Richter (Phaidon, 2016), a modern German painter. Art has the power to affect and make us cry, and the heartwarming feelings of “experience” and “empathy” may inspire people to act.

3. The pathway required an artist to achieve the aim of accurately expressing and provoking social reflection through art

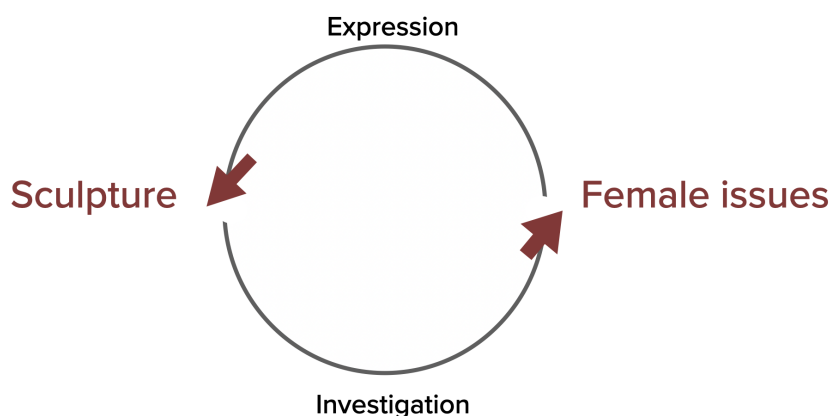


Figure 27 A model of circular sustainability of investigation and expressions
Note: From © Bei Liu 08/01/2023

This research has the potential to transcend a closed loop and become a sustainable cycle, serving as an ongoing study of the variable’s “investigation” and “expression”.

This group of works about mother-daughter relationships could be exhibited again, with audience participation bringing the work up to date again and leading to a more in-depth investigation. As depicted in Figure 29, this cycle can perpetuate in this manner.

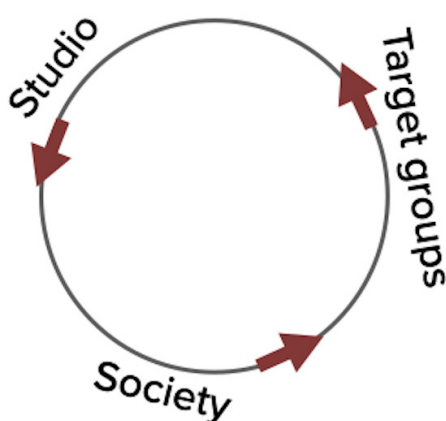


Figure 28 The path to a virtuous circle of artistic creation
Note: From © Bei Liu 08/01/2023

4. Strength and Limitations

The use of art as a terminal to extend the social survey is one of the study's strengths. Following the sociological survey, the researcher's studio work enabled the data to be turned into installation art, which served as the foundation for an audience survey at the art exhibition site. The conclusion is based on the results of the pre-interview survey as well as the audience's participation message at the art exhibition venue.

There are some methodological limitations and shortcomings in this study: the researcher's on-site instructions for feedback from the audience are inadequate, and the ability to follow-up with participants who provided feedback needs to be optimized by the researcher for future study.

Acknowledgement

Thank you to the survey participants and to those who participated during the art exhibition.

References

- Art Is the Highest Form of Hope & Other Quotes by Artists. (2016, November 15). *Phaidon*.
<https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2016/november/15/gerhard-richter-says-art-is-the-highest-form-of-hope>.
- Beauvoir, S. D. (2011). *The Second Sex*. New York: Publishing House.
- Cai, Y. (2021). 《1987 Nián de wǒ》, 《1987nián de mā mā》 [Installation art “Mother in 1987, Myself in 1987”] [Picture]. CCARTED. https://www.ccartd.com/news/detail/2021-5/132654277410000000_4.shtml
- China Film Distribution Co., Ltd. & Bad Rabbit (Shanghai) Film Co., Ltd.. (2019). *Sòng wǒ shàng qīng yún* [Send me to the clouds] [Picture]. Baidu Online Encyclopaedia. <https://baike.baidu.com/item/送我上青云/22233911>.
- Gayford., M. (2015). Feat of Klee. *Bonhams*, 44, 31. <https://www.bonhams.com/magazine/19825>.
- Li Zijian Art Museum. (2016). *Shì jiè shàng de yī qiè guāng róng hé jiāo ào, dōu lái zì mǔ qīn* [In the world all honorable and is arrogant, all comes from the mother] [Picture]. Lizijianmsg.com. <http://www.lizijianmsg.com/post/53.html>.
- Liu, J. (2019). *Fǎng shā zhě, mǔqīn, nǚshén* [Spinner, mother, goddess]. Beijing: China Federation of Literary and Art Circles Publishing.
- Lu, X. (2005). *Lǚxùn quánjí* [The Complete Works of Lu Xun]. Beijing: People’s Literature Publishing House.
- The Aim Media Co., Ltd. (2019). *Chūn cháo* [Spring tide] [Picture]. Baidu Online Encyclopaedia. <https://baike.baidu.com/item/春潮/23510556>.
- The Guangzhou Nandu Guang Yuan Entertainment Co. (2018). *Róu qíng shǐ* [Girls always happy] [Picture]. Baidu Online Encyclopedia. <https://baike.baidu.com/item/柔情史/22146533>.

Tolstoy, L. (1995). *What Is Art?*. UK: Penguin Books Ltd.

Zhang, Y. (2021, August 31). “*Mǔxìng shénhuà*” de xiǎojiě yǔ zhòng gòu: Jinnián zhōngguó nǚ xìng diànyǐng zhōng de mǔ nǚ guānxì diǎnfàn [*Dissolving and Reconstructing the Myth of Motherhood: Representations of Mother-Daughter Relationships in Recent Chinese Women’s Films*]. Can Kao Wang. <https://m.fx361.com/news/2021/0831/10959845.html>.

การพัฒนาแบบการบริหารจัดการเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติ¹

received 21 FEB 2023 revised 7 JUN 2023 accepted 14 JUN 2023

กรรม เกตุเวช

ผู้ช่วยศาสตราจารย์

นิสิตหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต

สาขาวิชาศิลปะและการออกแบบ

ภาควิชาศิลปะและการออกแบบ

คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ ศิลปะและการออกแบบ

มหาวิทยาลัยนเรศวร

รัฐพล ไชยรัตน์

อาจารย์ ดร.

สาขาวิชาการสื่อสาร ภาควิชานิเทศศาสตร์

คณะบริหารธุรกิจ เศรษฐศาสตร์และการสื่อสาร

มหาวิทยาลัยนเรศวร

ตติยา เทพพิทักษ์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.

สาขาวิชาศิลปะและการออกแบบ

ภาควิชาศิลปะและการออกแบบ

คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ ศิลปะและการออกแบบ

มหาวิทยาลัยนเรศวร

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของปริญาคุณนิพนธ์เรื่อง “การพัฒนาแบบการบริหารจัดการเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติ” มีวัตถุประสงค์เพื่อพัฒนาเครื่องมือรูปแบบการบริหารจัดการเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติซึ่งในปัจจุบันยังไม่ปรากฏเครื่องมือที่ออกแบบมาสำหรับบริหารจัดการเทศกาลภาพยนตร์โดยเฉพาะ เครื่องมือรูปแบบที่พัฒนาขึ้นนี้ถูกทดสอบและพัฒนาในเทศกาลภาพยนตร์เชียงใหม่ ครั้งที่ 3 ประจำปี 2563 เครื่องมือรูปแบบช่วยให้ผู้ใช้งานสามารถวางแผนและบริหารจัดการเทศกาลภาพยนตร์ระดับนานาชาติโดยครอบคลุมบริบทและขอบเขตของเนื้อหาในเทศกาลภาพยนตร์ได้ตามที่คาดหวัง

บทความฉบับนี้มุ่งนำเสนอเครื่องมือรูปแบบซึ่งพัฒนาขึ้นจากรูปแบบโมเดลธุรกิจ (Business Model Canvas) ซึ่งเป็นรูปแบบชนิดแผนภาพความคิด (Canvas Template Model) ที่ง่ายต่อการทำความเข้าใจ มีความยืดหยุ่นสูง รวมถึงอนุญาตให้ปรับปรุงรายละเอียดให้เฉพาะเจาะจง สอดคล้องกับบริบทของการบริหารจัดการเทศกาลภาพยนตร์ระดับนานาชาติ ผลลัพธ์ที่ได้คือรูปแบบการบริหารจัดการเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติแบบหลายลำดับขั้น (Multi-Levels Canvas) พร้อมคู่มือการใช้งานเพื่อให้สะดวกต่อการนำไปใช้บริหารจัดการเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติรวมถึงประยุกต์ใช้ในโครงการหรือมหกรรมศิลปะแขนงอื่นได้

คำสำคัญ: เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติ, รูปแบบแผนภาพความคิด, ภัณฑารักษ์

¹บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของคุณนิพนธ์ เรื่อง “การพัฒนาแบบการบริหารจัดการเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติ” สาขาวิชาศิลปะและการออกแบบ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ ศิลปะและการออกแบบ มหาวิทยาลัยนเรศวร

The Development of an International Photography Festival Management Model¹

Gun Ketwech

Assistant Professor
Doctor of Fine and Applied Arts
(Art and Design)
Student Art and Design,
Faculty of Architecture, Naresuan University

Tatiya Theppituck

Assistant Professor, Ph.D.
Program in Art and Design,
Faculty of Architecture, Naresuan University

Rattapol Chaiyarat

Lecturer, Ph.D.
Program in Communication,
Department of Communication Arts
Faculty of Business, Economics and Communication,
Naresuan University

Abstract

This article is part of a dissertation that focuses on the development of an international photo festival management model. The primary objective of this study is to develop a comprehensive tool for photography festival organizers, as a solution to the problems that transferred and nurtured through the Chiang Mai Photography Festival.

The International Photography Festival Model (IPFM) adopted in the canvas template model (Business Model Canvas) designed to cater to the specific needs of the context of photography festival, it formed in the multi-layers canvas as covered the key elements of photography festivals. The tool has the potential to improve the quality and success of international photo festivals. It provides a framework for festival organizers to plan, manage, and deliver festivals. The IPFM and instruction manuals to facilitate the management of the photography festival as well as for other art events as a valuable resource for researchers and policymakers who are interested in the development of international photo festivals.

Keywords: International Photography Festivals, Model Canvas, Curatorial

¹This research article is part of dissertation "The Development of an International Photography Festival Management Model." Department of Art and Design, Faculty of Architecture, Naresuan University.

ที่มาและความสำคัญ

เทศกาลและมหรหรรรมศิลปะระดับนานาชาติคือกิจกรรมทางศิลปะขนาดใหญ่ที่สร้างให้เกิดประโยชน์หลากหลาย ด้าน ทั้งในแง่เศรษฐกิจและสังคมเป็นที่ทราบกันดีว่ากิจกรรมเชิงสร้างสรรค์สร้างให้เกิดมูลค่าเพิ่มในตลาดสินค้าที่วัฒนธรรมเป็นต้นทุน รวมถึงตลาดการท่องเที่ยว อีกทั้งศิลปะยังมีพลังในการขับเคลื่อนประเด็นทางสังคมอย่างละมุนละม่อมด้วยซอฟต์พาวเวอร์ (Soft Power) ที่จะบ่มเพาะและส่งผ่านอิทธิพลความคิดได้อย่างมีประสิทธิภาพ การจัดตั้งเทศกาลศิลปะ (Art Festival) เพื่อเป็นเวทีการนำเสนอของเหล่าศิลปินเทศกาลยังสามารถใช้เป็นเครื่องมือทางเศรษฐกิจ สังคม ในการสร้างบรรยากาศและขับเคลื่อนผู้คนบนพื้นที่ให้เกิดการปฏิสัมพันธ์ ผ่านการทำกิจกรรมเชิงสร้างสรรค์ที่รัฐสามารถใช้ให้เกิดประโยชน์ได้อย่างหลากหลาย (Wirunanon, 2009)

ทว่าเทศกาลและมหรหรรรมศิลปะระดับนานาชาติที่เกิดขึ้นใหม่หรือยังอยู่ในช่วงริเริ่มมักเจอกับอุปสรรคและข้อจำกัดสำคัญคือการขาดแคลนบุคลากรที่มีประสบการณ์ รวมทั้งองค์ความรู้หรือเครื่องมือที่จะเป็นตัวช่วยในการบริหารจัดการเทศกาลให้มีประสิทธิภาพ (Arcodia & Whitford, 2006) ขณะที่เทศกาลภาพถ่ายเชียงใหม่ซึ่งเกิดขึ้นและดำเนินงานในช่วงปี ค.ศ. 2015 - 2017 โดยคณาจารย์ เจ้าหน้าที่ และนักศึกษาคณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ได้ประสบกับอุปสรรคและข้อจำกัดดังกล่าวเช่นเดียวกัน (Ketwech, 2019) เพื่อจัดการกับความท้าทายและอุปสรรคที่พบเนื่องด้วยเทศกาลภาพถ่ายระดับนานาชาติประกอบไปด้วยงานที่หลากหลายซับซ้อน ผู้วิจัยจึงพิจารณาถึงความจำเป็นที่จะต้องสร้างและพัฒนาเครื่องมือที่ช่วยถ่ายทอดความรู้และใช้เป็นแนวทางในการบริหารจัดการเทศกาลภาพถ่ายเชียงใหม่ให้มีประสิทธิภาพและมาตรฐานในระดับสากล รูปแบบ (Model) ที่ต้องการพัฒนาขึ้นจึงจำเป็นต้องง่ายต่อการทำความเข้าใจ มีความยืดหยุ่น เหมาะกับผู้ปฏิบัติงาน เทศกาลภาพถ่ายรุ่นใหม่หรือผู้สนใจนำไปประยุกต์ใช้กับเทศกาลและมหรหรรรมศิลปะรูปแบบอื่นได้ กรอบการพัฒนาที่มุ่งหมายคือรูปแบบแผ่นภาพความคิด (Canvas Template Model) ที่ง่ายต่อการทำความเข้าใจ มีศักยภาพและความสามารถในการวางแผน ออกแบบและบริหารจัดการ แสดงถึงภาพรวมขององค์ประกอบและโครงสร้างทรัพยากรของเทศกาลได้ตามที่คาดหวัง

วัตถุประสงค์

1. ศึกษา วิเคราะห์ สังเคราะห์รูปแบบการบริหารจัดการเทศกาลภาพถ่ายระดับนานาชาติ
2. สร้างคู่มือรูปแบบการบริหารจัดการเทศกาลภาพถ่ายระดับนานาชาติ
3. พัฒนารูปแบบการบริหารจัดการเทศกาลภาพถ่ายระดับนานาชาติ

กรอบแนวคิดในการวิจัยเพื่อพัฒนารูปแบบการบริหารจัดการเทศกาลภาพถ่ายนานาชาติ

การพัฒนารูปแบบการบริหารจัดการเทศกาลภาพถ่ายนานาชาติ เริ่มต้นจากการวิเคราะห์ข้อมูลโดยแบ่งออกเป็น 3 ลำดับ ประกอบด้วย ตอนที่ 1 การสังเคราะห์รูปแบบการบริหารจัดการเทศกาลภาพถ่ายนานาชาติ ตอนที่ 2 การพัฒนารูปแบบการบริหารจัดการเทศกาลภาพถ่ายนานาชาติ ตอนที่ 3 การทดลองใช้รูปแบบการบริหารจัดการเทศกาล

ภาพถ่ายนานาชาติ ทั้งนี้ในบทความนี้ผู้วิจัยอธิบายมุ่งเน้นในส่วนแนวคิดและการพัฒนารูปแบบการจัดการเทศกาลภาพถ่ายนานาชาติในขั้นตอนที่ 2 เป็นสำคัญ โดยมีรายละเอียดและข้อมูลที่ศึกษาค้นคว้าเพื่อประกอบการพัฒนารูปแบบดังนี้

ความหมายของรูปแบบ

คือการศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับรูปแบบหรือแบบจำลอง (Model) รวมถึงศึกษาแนวทางการพัฒนารูปแบบเพื่อใช้เป็นข้อมูลพื้นฐานในการสังเคราะห์หารูปแบบที่มีคุณลักษณะตามที่ที่เหมาะสม จากนั้นพัฒนาและปรับปรุงรูปแบบตามลำดับต่อไป โดยมีสาระสำคัญที่เกี่ยวข้องกับความหมายของรูปแบบโดยสรุปดังนี้ โทซี และ แครร์โรล์ (Tosi & Carroll, 1982) กล่าวว่า แบบจำลองเป็นนามธรรมของของจริงหรือภาพจำลองของสภาพการณ์อย่างใดอย่างหนึ่ง ซึ่งมีตั้งแต่แบบจำลองอย่างง่ายไปถึงแบบจำลองที่ซับซ้อนมาก ไม่ว่าจะเป็นแบบจำลองเชิงกายภาพ (Physical Model) ที่แสดงโครงสร้างอาคาร และแบบจำลองเชิงคุณลักษณะ (Qualitative Model) ที่ใช้อธิบายสภาพการณ์หรือปรากฏการณ์ด้วยภาษาหรือสัญลักษณ์ต่าง ๆ อีกทั้ง ทาดาโอะ มียากาวะ (Miyakawa, 1986) ให้เหตุผลสอดคล้องในส่วนหนึ่งของแนวคิดพื้นฐานว่าการแบ่งประเภทของรูปแบบไม่จำเป็นต้องมีหลักเกณฑ์ตายตัว แต่ควรมุ่งให้ความสำคัญที่ความเฉพาะเจาะจงของรูปแบบ (Specifications) ด้วยรายละเอียดขององค์ประกอบต่าง ๆ รวมถึงความต้องการ (Requirements) ของแต่ละรูปแบบนั้นแตกต่างกัน องค์ประกอบของรูปแบบที่เรียกว่าเหมาะสมจึงขึ้นอยู่กับลักษณะเฉพาะของปรากฏการณ์ที่ศึกษา นอกจากนี้มีนักวิชาการไทยท่านอื่น ซึ่งสามารถกล่าวโดยสรุปถึงคุณลักษณะที่ดีของรูปแบบไว้ดังนี้ รุ่งนภา (Jitrarojana-rak, 2005) และ อัมภา (Porananond, 2014) ได้สังเคราะห์คุณลักษณะที่ดีของรูปแบบตามทัศนะของ ทาดาโอะ มียากาวะ (Miyakawa, 1986) และ คีฟส์ พีเจ (P.J., 1988) โดยทั้งหมดกล่าวสอดคล้องกันว่า รูปแบบที่ดีควรประกอบไปด้วยคุณลักษณะสำคัญ 5 ประการ ประกอบด้วย

1. มีความสัมพันธ์เชิงโครงสร้างระหว่างตัวแปร
2. มีความสามารถในการเป็นแนวทางการพยากรณ์ผลและสามารถตรวจสอบได้
3. มีโครงสร้างหรือกลไกเพื่ออธิบายปรากฏการณ์ในเชิงเหตุผลได้อย่างชัดเจน
4. นำไปสู่การสร้างแนวความคิดใหม่ หรือความสัมพันธ์ใหม่ของปรากฏการณ์ที่ศึกษา
5. มีความสอดคล้องระหว่างรูปแบบและทฤษฎีของเรื่องที่จะนำรูปแบบไปใช้อธิบาย

เมื่อพิจารณาถึงความสอดคล้องของคุณลักษณะของรูปแบบที่ดีจากทัศนะของนักวิชาการที่กล่าวมาข้างต้น โดยสามารถสรุปเป็นตารางได้ดังนี้

ตารางที่ 1 ตารางประกอบการสังเคราะห์ความสอดคล้องเรื่องคุณลักษณะของรูปแบบ

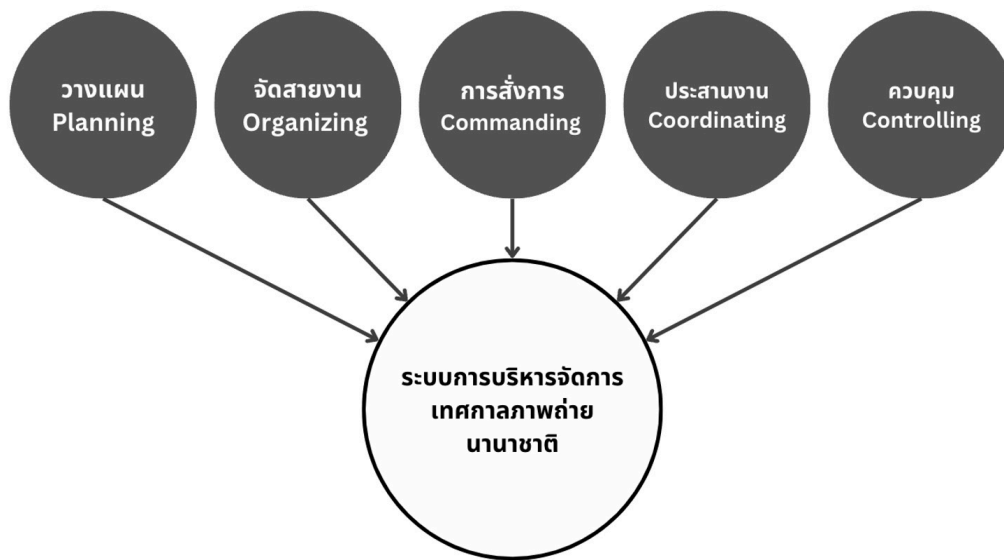
คุณสมบัติของรูปแบบ	รุ่งนภา, 2548	อัษฎา, 2557	ทาดา โอะ, 2529	คีฟส์, 2531
มีความสัมพันธ์เชิงโครงสร้างระหว่างตัวแปร	✓	✓	✓	✓
สามารถทำนายและสามารถตรวจสอบผลได้ด้วยข้อมูลเชิงประจักษ์	✓	✓	✓	✓
อธิบายถึงโครงสร้าง กลไกของปรากฏการณ์ในเชิงเหตุผล	✓	✓	✓	✓
ทฤษฎีของเรื่องสอดคล้องกับรูปแบบ	✓	✓	✓	✓
รูปแบบความสอดคล้องกับทฤษฎีของเรื่องที่ใช้อธิบาย	✓	✓	✓	✓

Note: From © Gun Ketwech, 2023

จากข้อมูลที่ศึกษามาข้างต้น ผู้วิจัยสามารถสังเคราะห์ความหมายของรูปแบบได้ว่ารูปแบบ (Model) หรือแบบจำลองคือระบบสัญลักษณ์ในรูปแบบของภาพแทน (Representation) ที่ถูกย่อรายละเอียดเหลือเพียงส่วนสำคัญที่ถูกลำดับขั้นตอนและตำแหน่งไว้อย่างเป็นระบบ ย่อส่วนข้อมูลที่ซับซ้อนให้เรียบง่ายต่อการทำความเข้าใจ เพื่ออธิบายกระบวนการ ความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบ เพื่อใช้เป็นแบบอย่างหรือแนวทางการดำเนินการที่แสดงหรืออธิบายให้เห็นถึงโครงสร้างทางความคิด หรือความสัมพันธ์ขององค์ประกอบที่สำคัญของปรากฏการณ์

ระบบและกลไกการบริหารจัดการ

ระบบการบริหารจัดการเทศกาลภาพถ่ายประกอบด้วย การวางแผน (Planning) การจัดสายงาน (Organizing) การสั่งการ (Commanding) การประสานงาน (Coordinating) และ การควบคุม (Controlling) ในส่วนของกรอบคุณลักษณะสำคัญของเครื่องมือรูปแบบฯ ที่ต้องการพัฒนา คือ รูปแบบควรเป็นแผนภาพความคิดที่เข้าใจง่าย มีความสามารถแสดงภาพรวมของโครงการ ต้องสามารถวิเคราะห์ปัจจัยและทรัพยากรสำคัญที่จะนำไปใช้กำหนดรายละเอียดเนื้อหาของเทศกาล และสามารถแจกงานรวมถึงติดตามความคืบหน้าและควบคุมคุณภาพของงานเทศกาลภาพถ่ายได้



ภาพที่ 1 แสดงการสังเคราะห์องค์ประกอบ ระบบการบริหารจัดการเทศกาลภาพยนตร์

Note: From © Gun Ketwech, 2023

การพัฒนาเครื่องมือรูปแบบการจัดการเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติเพื่อสร้างระบบและกลไกโดยวิเคราะห์เครื่องมือที่เหมาะสมโดยมีส่วนของโครงสร้างในรูปแบบที่สำคัญประกอบด้วย 5 ส่วนคือ 1) การวางแผนกลยุทธ์ 2) การจัดสายงาน 3) การสั่งการ 4) การประสานงาน และ 5) การควบคุมคุณภาพ ทั้งนี้สามารถสรุปเครื่องมือที่มีขอบเขตและโครงสร้างเกี่ยวข้อง 5 ส่วนสำคัญที่กำหนดไว้ โดยสามารถสรุปเครื่องมือที่คัดเลือกมาวิเคราะห์ความเหมาะสมในการพัฒนา ปรากฏผลดังนี้

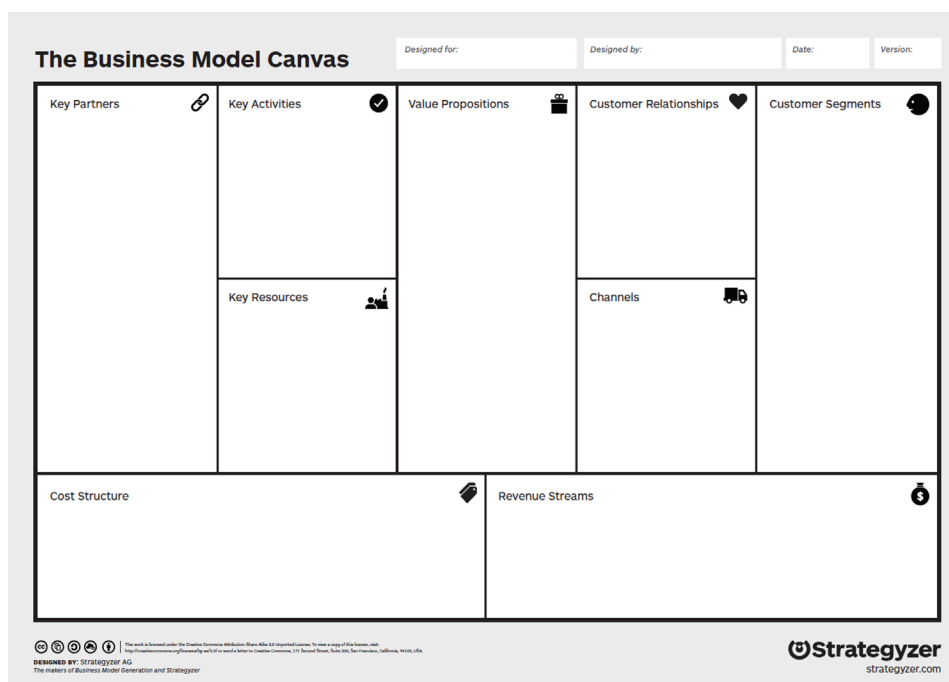
ตารางที่ 2 สรุปผลการวิเคราะห์เครื่องมือการบริหารจัดการเทศกาลภาพยนตร์

คุณลักษณะของเครื่องมือการบริหารจัดการ	วางแผน กลยุทธ์	จัดการ องค์กร	สั่งการ และ ตรวจ สอบ	ประสาน งาน	ควบคุม คุณภาพ
เครื่องมือฯ PRINCE2	✓	✓	-	✓	-
เครื่องมือเครือข่ายลอจิก NETWORK LOGIC MODEL	✓	✓	✓	-	-
เครื่องมือฯ BUSINESS MODEL CANVAS	✓	✓	✓	✓	-
แผนผังการแจกงาน WORK STRUCTURE BREAKDOWN	-	-	✓	✓	✓

Note: From © Gun Ketwech, 2023

จากตารางที่ 2 จะเห็นได้ว่า Business Model Canvas (BMC) เป็นเครื่องมือที่มีศักยภาพครอบคลุมได้ถึง 4 จาก 5 องค์ประกอบสำคัญที่การบริหารจัดการเทศกาลภาพถ่ายต้องการ อีกทั้งเครื่องมือ BMC ออกแบบมาให้เหมาะสำหรับผู้ประกอบการเพื่อใช้ออกแบบกลยุทธ์ช่วยในการวิเคราะห์ปัจจัยในภาพรวมของธุรกิจและโครงการ ซึ่งเกี่ยวข้องกับกระบวนการผลิตสินค้าและบริการ เพื่อให้ทราบถึงความเป็นไปได้ที่จะรู้ถึงปัจจัยในการเกิดของ “กำไร” หรือคุณภาพ “ผลผลิต” รวมถึงศักยภาพในการแข่งขันได้จากทรัพยากรที่มี

BMC เป็นเครื่องมือรูปแบบชนิดแผนภาพความคิด (Canvas Template) ที่อเล็กซ์ ออสเตอร์วอลเดอร์ (Osterwalder, 2010) เป็นผู้คิดค้นขึ้น โดยมีความเรียบง่ายแตกต่างจากโมเดลธุรกิจทั่วไป (Traditional Business Model) ซึ่งมีข้อจำกัดคือเข้าใจได้ยากและมีความซับซ้อนในการใช้งาน ไม่เหมาะกับผู้ใช้งานที่ขาดประสบการณ์ จุดเด่นสำคัญของ BMC คือการแสดงความสัมพันธ์ของแต่ละองค์ประกอบที่แบ่งย่อยเป็นส่วน ๆ โดยแสดงให้เห็นความสัมพันธ์ของแต่ละส่วนว่ามีสัมพันธ์และทำงานสอดคล้องร่วมกันอย่างเป็นขั้นเป็นตอน ผู้ใช้งานสามารถทำความเข้าใจและใช้งานได้ง่าย สามารถระบุและประเมินความเสี่ยงของโครงการหรือกิจกรรมที่ทำพร้อมประเมินความเป็นไปได้ที่จะสร้างสินค้าและบริการได้อย่างคุ้มค่าจากทรัพยากรที่มี กระบวนการออกแบบบนแผนภาพความคิดแผ่นเดียวที่เรียบง่าย ยืดหยุ่น ประยุกต์ใช้งานได้หลากหลาย สามารถออกแบบแนวทางและปรับปรุงรายละเอียดในแต่ละส่วนได้ตามต้องการให้เหมาะกับเป้าหมายหรือเอกลักษณ์ของโครงการนั้น ๆ การสร้างแผนภาพความคิด (Visual Mapping) ที่ลดความซับซ้อนของรายละเอียดปลีกย่อยช่วยให้ผู้ใช้งานทราบได้ว่ากำลังทำอะไร มองเห็นองค์ประกอบได้รอบด้านว่าในแต่ละปัจจัยมีความเกี่ยวข้องและส่งผลกระทบถึงกันเสมอ อีกทั้งยังง่ายต่อการทำความเข้าใจสำหรับผู้ใช้งานใหม่กว่ามาก



ภาพที่ 2 แผนผังรูปแบบการจัดการธุรกิจ หรือ Business Model Canvas

Note: From Business Canvas - Business Models & Value Propositions, 2023

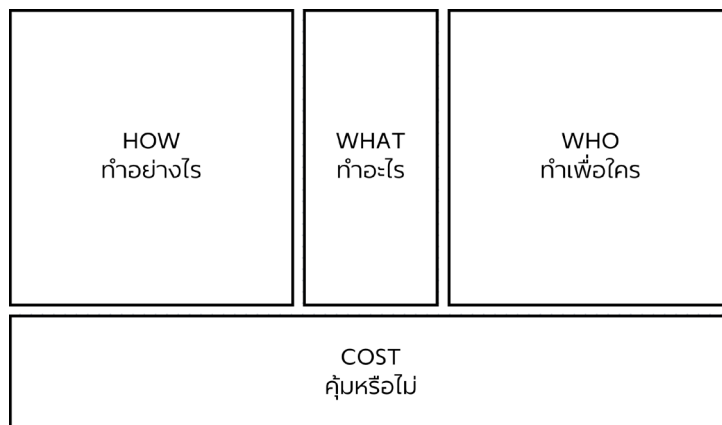
เหตุผลสำคัญที่ทำให้รูปแบบการจัดการธุรกิจเป็นที่นิยมและแพร่หลายอย่างมากในปัจจุบัน เนื่องจากแผนภาพรูปแบบดังกล่าวถูกเผยแพร่และให้ใช้งานได้ภายใต้สัญญาอนุญาตครีเอทีฟ คอมมอนส์ (Creative Commons: CC-BY) กล่าวคือเจ้าของลิขสิทธิ์ยินยอมให้ใช้เนื้อหาโดยไม่จำกัด สามารถปรับปรุง เปลี่ยนแปลง แก้ไขเนื้อหาให้มีความเฉพาะเจาะจง นั้นหมายรวมถึงการพัฒนาให้สมบูรณ์ขึ้นหรือสร้างส่วนเสริม ต่อเติมส่วนประกอบเพื่อให้สอดคล้องกับคุณลักษณะของธุรกิจหรือโครงการรูปแบบต่าง ๆ เงื่อนไขสำคัญประการเดียวคือ จำเป็นต้องอ้างอิงแหล่งที่มาของต้นฉบับ นอกจากการแบ่งปัน (Distributing) ภายใต้เงื่อนไขครีเอทีฟคอมมอนส์ อีกเหตุผลสำคัญที่ผู้วิจัยได้เลือกใช้แผนผังรูปแบบธุรกิจเป็นต้นแบบในการพัฒนาเป็นรูปแบบการบริหารจัดการเทศกาลภาพถ่ายนานาชาติอีกประการหนึ่งคือมีความเรียบง่าย (Simply) และเป็นมิตรกับผู้ใช้งาน (User Friendly) กล่าวได้ว่า BMC เป็นทั้งเครื่องมือในการออกแบบธุรกิจ รวมถึงเป็นเครื่องมือในการกำหนดแผนการดำเนินงานว่าจะมีกลยุทธ์ในการแจกจ่ายสินค้าและบริการในธุรกิจหรือโครงการเหล่านั้น “ต้องทำอะไร” “ทำอะไร” “ทำให้ใคร” และ “มีต้นทุนหรือคุ้มค่าแค่ไหน” ซึ่งเป็นปัจจัยพื้นฐานและองค์ประกอบสำคัญทั้งในภาคธุรกิจ กิจกรรมหรือโครงการที่มีการผลิตเข้ามาเกี่ยวข้อง

องค์ประกอบของ Business Model Canvas

การใช้งาน BMC เริ่มต้นด้วยการตั้งคำถามเพื่อสร้างแผนภาพโครงสร้างธุรกิจหรือโครงการที่มีอยู่ หัวใจสำคัญคือการขยายนิยามคำถามเพื่อใช้ประกอบการออกแบบให้เห็นภาพรวมของโครงสร้างธุรกิจนั้น ๆ เริ่มต้นจากจุดย่อยทั้ง 9 ส่วน โดยคำอธิบายองค์ประกอบหลักของแผนผังรูปแบบการจัดการธุรกิจได้แก่

1. หุ้นส่วนหลัก (Key Partners)
2. กิจกรรมหลัก (Key Activities)
3. ทรัพยากรสำคัญ (Key Resource)
4. คุณค่าของธุรกิจ (Value Propositions)
5. กลุ่มผู้ใช้บริการ (Customer Segment)
6. สายสัมพันธ์ผู้ใช้บริการ (Customer Relationships)
7. ช่องทางการเข้าถึง (Channels)
8. โครงสร้างทุน (Cost Structure)
9. แหล่งรายได้ (Revenue Streams)

แคนวาสสามารถแบ่งออกเป็น 4 ส่วนสำคัญเพื่อให้ง่ายต่อการทำความเข้าใจว่าการกำหนดแนวทางกลยุทธ์การบริหารจัดการว่าจะไปในทิศทางใด ดำเนินการอย่างไร ใครคือกลุ่มเป้าหมาย และผลตอบแทนคุ้มค่าหรือไม่ การใช้งานจะเริ่มต้นโดยการกำหนดคำถามสำคัญ 4 ข้อ เพื่อระบุรายละเอียดลงแคนวาส 4 ส่วน ประกอบด้วยชุดคำถามดังต่อไปนี้ 1) สินค้าหรือบริการคืออะไร 2) จะทำได้อย่างไร 3) จะทำเพื่อใคร และ 4) คุ้มค่าต่อทรัพยากรหรือไม่



ภาพที่ 3 การแบ่งผังรูปแบบ BMC ออกเป็น 4 ส่วนสำคัญ

Note: From © Gun Ketwech, 2023

โครงสร้างและการใช้งานเครื่องมือ BMC

ขั้นตอนที่ 1

กำหนดคุณค่าของธุรกิจ (Value Propositions) เป็นการวิเคราะห์ [WHAT] ว่าตัวสินค้าและบริการมีจุดเด่นอย่างไร เหตุผลที่ทำให้คนเลือกหรือสนใจต่อตัวสินค้า เช่น ราคา ความคุ้มค่า ความง่ายต่อการใช้งาน ช่องทางการเข้าถึง เหล่านี้เป็นปัจจัยที่บ่งบอกว่าสินค้ามีความแตกต่างจากคู่แข่งในตลาดแค่ไหน ดังนั้น เทศกาลภาพถ่ายที่น่าสนใจและมีเอกลักษณ์ควรมีคุณลักษณะอย่างไร สามารถระบุภาพร่างในขั้นตอนดังกล่าวให้ชัดเจน ยกตัวอย่างเช่น จุดเด่นของนิทรรศการระดับนานาชาติคือ ผลงานที่มีชื่อเสียงหรือมีประเด็นเนื้อหาที่น่าสนใจเข้ากับบริบทของสังคม เป็นต้น

ขั้นตอนที่ 2

การวิเคราะห์ [WHO] ทำเพื่อใคร ประกอบด้วย 3 องค์ประกอบย่อยดังนี้

2.1 กลุ่มผู้ใช้บริการ (Customer Segment) กลุ่มผู้บริโภคที่เป็นเป้าหมายหลักและรอง ขอบเขตหรือเงื่อนไขต่าง ๆ เช่น กลุ่มเป้าหมายวงกว้างหรือกลุ่มเป้าหมายวงแคบ โดยกำหนดได้จาก ช่วงอายุ เพศ ความสนใจเฉพาะหรือรูปแบบไลฟ์สไตล์หรือวิถีชีวิตของผู้บริโภค ซึ่งเกี่ยวข้องโดยตรงกับช่องทางการเข้าถึง (Channels)

2.2 ช่องทางการเข้าถึง (Channels) คือวิธีการที่จะเข้าถึงกลุ่มเป้าหมายที่กำหนด หรือวิธีการใดบ้างที่จะส่งมอบสินค้าและบริการสู่กลุ่มเป้าหมาย รวมไปถึงรูปแบบและวิธีในการส่งมอบสินค้าและบริการสู่ผู้บริโภค ในกรณีของเทศกาลภาพถ่ายนั้นหมายถึงรูปแบบการจัดแสดง สื่อสิ่งพิมพ์และกิจกรรมในโครงการที่จะถูกออกแบบให้เหมาะสมกับกลุ่มผู้ใช้บริการ ลำดับถัดไปคือความพึงพอใจ ผลตอบรับ และความคิดเห็นของผู้บริโภค โดยสามารถตรวจสอบได้ในส่วนของสายสัมพันธ์ของผู้ใช้บริการ (Customer Relationships)

2.3 สายสัมพันธ์ของผู้ใช้บริการ (Customer Relationships) หรือระบบลูกค้าสัมพันธ์ที่จะช่วยกำหนดคุณภาพและบริการ สร้างแรงดึงดูดให้ผู้บริการให้กลับมาใช้ซ้ำนอกเหนือจากการสร้างสินค้าที่มีคุณภาพ แต่ยังรวมถึงการสร้างบริการที่สามารถเพิ่มความประทับใจอย่างสินค้าร่วมรายการ กิจกรรมส่งเสริมการขาย การแจกรางวัล หรือจำหน่ายของที่ระลึกแบบจำกัดจำนวน ซึ่งสามารถเพิ่มความต้องการ รวมไปถึง ช่องทางการตอบคำถามและการรับฟังข้อเสนอแนะซึ่งเป็นการสร้างความน่าเชื่อถือของสินค้าและบริการ โดยในกรณีของเทศกาลภาพถ่าย ปกติจะมีการกลับมาใช้บริการซ้ำในกลุ่มผู้สนใจชุดเดิม ดังนั้นเป้าหมายหลักจึงอยู่ที่การเพิ่มจำนวนผู้สนใจ

ขั้นตอนนี้คือการกำหนดกลุ่มเป้าหมายเพื่อสร้างการซื้อขายสินค้าและบริการในช่องทางที่ถูกต้องและเหมาะสมกับเงื่อนไขและบริบทแวดล้อม เพื่อให้สินค้าและบริการสามารถนำเสนอและส่งมอบสู่ผู้คนในวงกว้างได้อย่างคุ้มค่าจากทรัพยากรที่มี และนำไปสู่ขั้นตอนที่ 3 ซึ่งเป็นกระบวนการสร้างรายได้จากสินค้าและบริการ เพื่อหาวิธีที่จะสามารถสร้างกระแสความสนใจและทำให้รู้จักได้ตั้งแต่กระบวนการแรก จนถึงการส่งมอบผ่านช่องทางการนำเสนอสินค้าและบริการ ให้เกิดการซื้อขายแลกเปลี่ยน รักษาไว้ซึ่งความต้องการและขยายกลุ่มลูกค้าในเวลาเดียวกัน ดังนั้น จำเป็นต้องสร้างความน่าเชื่อถือผ่านระบบการบริการที่ดีเพื่อสร้างประสบการณ์ที่ดีในการใช้บริการ ให้คุณค่ากับความคิดเห็นและข้อติชม ทั้งหมดนั้นคือแรงจูงใจที่จะสร้างความน่าเชื่อถือแก่ผู้ใช้บริการ

ขั้นตอนที่ 3

การวิเคราะห์ [HOW] เป็นการกำหนดรายละเอียดเพื่อหาคำตอบว่าสินค้าและบริการจะถูกจัดการได้อย่างไร การกำหนดปัจจัยทางด้านการผลิตว่าจะสามารถทำได้อย่างไรต้องใช้ใคร มีรูปแบบการจัดการอย่างไร ต้องใช้ทรัพยากรอะไรบ้างที่เป็นต้นทุนทั้งหมดของการผลิตสินค้าและบริการ

ในส่วนที่ 3 ประกอบด้วย หุ่นส่วนหลัก (Key Partners) กิจกรรมหลัก (Key Activities) และทรัพยากรสำคัญ (Key Resource) ซึ่งทั้ง 3 ส่วนต้องสัมพันธ์กันและตอบโจทย์การดำเนินโครงการหรือธุรกิจนั้น ๆ อีกทั้งยังต้องคำนึงถึงโครงสร้างการใช้งบประมาณของหุ่นส่วนแต่ละกลุ่ม ซึ่งส่งผลต่อโครงสร้างทุน (Cost Structure) ว่ามีค่าใช้จ่ายในการจัดดำเนินโครงการเท่าไร แบ่งออกเป็นส่วนตัวบ้าง ตั้งแต่ขั้นตอนแรกจนถึงการส่งมอบโดยขั้นตอนประกอบด้วย

3.1 ทรัพยากรสำคัญ (Key Resource) คือสิ่งที่เป็นทรัพยากรต้นทุนที่มีอยู่แล้วในท้องถิ่น หรือเป็นทรัพยากรสำคัญที่จำเป็นต้องมี ไม่ว่าจะเป็นทรัพยากรบุคคลผู้บริหารจัดการโครงการ เครื่องมือที่ต้องใช้เพื่อผลิตในกรณีของเทศกาลภาพถ่ายอาจรวมถึงการนำเสนอผลงานในรูปแบบต่าง ๆ ในส่วนของทรัพยากรนี้มีความสำคัญที่ต้องการกระบวนการวิเคราะห์เชิงลึก เพื่อกำหนดรูปแบบโครงสร้างการผลิตทั้งหมด

เพื่อสร้างธุรกิจหรือรูปแบบโครงการที่สามารถตอบสนองต่อสภาพแวดล้อมและคุณลักษณะพื้นฐานของพื้นที่นั้น ๆ ในกรณีของเทศกาลภาพถ่ายรวมถึงกิจกรรมเชิงศิลปะอื่น ๆ ซึ่งให้ความสำคัญกับเอกลักษณ์ของโครงการเพื่อหยิบยกเอาศิลปวัฒนธรรมและรูปแบบวิถีชีวิตของผู้คนในท้องถิ่นมาใช้ให้เกิดประโยชน์

3.2 กิจกรรมหลัก (Key Activities) คืองานหรือกระบวนการทั้งหมดที่จะเกิดขึ้นโดยเชื่อมโยงกับทรัพยากรหลักที่มีอยู่มาใช้เพื่อออกแบบกิจกรรมให้สอดคล้องและเกิดประโยชน์สูงสุด กิจกรรมที่เกิดขึ้นหมายถึงตัวสินค้า หรือการบริการ ซึ่งในกรณีของเทศกาลภาพยนตร์นั้นหมายถึง การจัดแสดงนิทรรศการ การจัดจำหน่ายสินค้าและบริการในกรณีของเทศกาลภาพถ่าย สามารถแยกย่อยได้เป็น นิทรรศการหลัก นิทรรศการย่อย และกิจกรรมส่งเสริมอื่น ๆ เช่น สัมมนา อบรม การจัดฉายภาพผลงาน (Projection) รวมถึงกิจกรรมเชิงประชาสัมพันธ์อื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องทั้งหมด เช่น พิธีการและงานแถลงข่าว เป็นต้น

3.3 กลุ่มหุ้นส่วนหลัก (Key Partners) ที่จะช่วยผลักดันโครงการให้สำเร็จลุล่วง นั้นรวมถึงกลุ่มนักลงทุน กลุ่มองค์กรที่เข้าร่วมกิจกรรม ผู้ประกอบการที่ทำหน้าที่ผลิตและจำหน่ายสินค้าและบริการในโครงการ ผู้ให้บริการด้านการขนส่ง ในกรณีของเทศกาลภาพถ่ายอาจรวมถึงภัณฑารักษ์ ศิลปิน ผู้ประกอบการที่สนับสนุนพื้นที่จัดแสดง นักสะสมผลงานศิลปะ นักวิจารณ์ คณะกรรมการบริหารโครงการ

ขั้นตอนที่ 4

การวิเคราะห์ [COST] เป็นการมุ่งตอบคำถามว่าทำแล้วคุ้มหรือไม่ โครงสร้างทุน (Cost Structure) ในขั้นตอนดังกล่าวเป็นการหาจุดคุ้มค่าคุ้มทุน เพื่อแสดงแหล่งที่มาของรายได้ (Revenue Streams) ซึ่งสามารถเกิดได้หลายช่องทางและควรประเมินให้ครอบคลุม เช่น การขายสินค้าหรือบริการโดยตรง ทั้งนี้ ในกรณีที่ใช้ BMC กับโครงการเทศกาลในลักษณะไม่แสวงหารายได้ แหล่งที่มาของรายได้หมายถึงการระดมแหล่งทุน หรือแนวทางการระดมทุนเข้าโครงการ ซึ่งอาจหมายถึงกระแสการสนับสนุนของผู้บริโภค หรือการสนับสนุนจากภาคส่วนอื่น ๆ เป็นการประเมินค่าใช้จ่ายในโครงการซึ่งประกอบด้วย

4.1 ค่าใช้จ่ายหลัก (Fix Cost) หมายถึงค่าใช้จ่ายพื้นฐาน เช่น ค่าจ้าง ค่าตอบแทน หรือค่าเช่าพื้นที่ซึ่งเป็นค่าใช้จ่ายคงที่สามารถคำนวณยอดรวมได้แน่นอน

4.2 ค่าใช้จ่ายผันแปร (Variable Cost) ซึ่เป็นค่าใช้จ่ายที่มีความผันผวนตามกลไกตลาดหรือช่วงฤดูกาล หรือค่าใช้จ่ายที่จำเป็นต้องประมาณการเบื้องต้น ด้วยปัจจัยสินค้าและบริการมีการปรับเปลี่ยน

4.3 ค่าใช้จ่ายในการจัดการ เช่น การประชาสัมพันธ์ โรงแรมที่พักและการขนส่ง เมื่อสำรวจองค์ประกอบของแผนผังรูปแบบธุรกิจจะเห็นว่า ผู้ดำเนินการสามารถเข้าใจภาพรวมของโครงสร้างในกิจกรรมเชิงธุรกิจที่มุ่งเน้นผลิตและส่งมอบสินค้าและบริการแก่ผู้บริโภค (ลูกค้า) ภาพรวมและรายละเอียดสำคัญในส่วนย่อยต่าง ๆ คือจุดเด่นของการใช้งาน BMC ที่มีประสิทธิภาพที่ช่วยให้ผู้ใช้งานเข้าใจต่อรูปแบบการบริหารจัดการสินค้าและบริการครอบคลุมไปถึงองค์ประกอบสำคัญที่สามารถวิเคราะห์พฤติกรรมผู้บริโภค ออกแบบต้นทุนให้สอดคล้องกับกระบวนการผลิตและส่งมอบด้วยช่องทางที่เหมาะสม การใช้งานโมเดลธุรกิจจึงสามารถลดความเสี่ยงและปัญหาที่อาจพบในการดำเนินงาน รวมถึงเตรียมรับมือกับผลกระทบที่อาจเกิดขึ้นในแต่ละขั้นตอนได้มากกว่าอย่างมีนัยสำคัญ

แนวทางการพัฒนา BMC สู่ FMC

หลังจากที่ผู้วิจัยได้ประเมินและทดลองใช้ Business Model Canvas ผ่านการวิจัยเชิงปฏิบัติการร่วมกับกลุ่มอาสาสมัคร โดยมุ่งทดสอบความเหมาะสมและระบุข้อจำกัดของ BMC เพื่อวางกรอบแนวทางการพัฒนาเครื่องมือนี้ ผู้วิจัยและอาสาสมัครพบว่าการประยุกต์ใช้ BMC เพื่อออกแบบเครื่องมือรูปแบบการบริหารจัดการเทศกาลภาพถ่าย พบว่า BMC สามารถใช้งานได้ในระดับหนึ่ง ทว่าในบริบทของเทศกาลภาพถ่ายระดับนานาชาติที่มีความซับซ้อนของรายละเอียดค่อนข้างสูง ผลผลิตของเทศกาลที่ส่งมอบแก่ผู้ชมในรูปแบบของนิทรรศการและกิจกรรมที่มุ่งสร้างประสบการณ์และความพึงพอใจ ซึ่งจุดนี้แตกต่างไปจากการดำเนินงานทางธุรกิจที่จะมุ่งเน้นไปที่การส่งมอบสินค้าและบริการที่สามารถชีวิตผ่านผลกำไร

คุณสมบัติสำคัญของ BMC ที่ขาดหายไปในการออกแบบและบริหารจัดการเทศกาลภาพถ่าย กล่าวได้ว่าเครื่องมือนี้มุ่งแสดงรายละเอียดเฉพาะภาพรวม แต่ขาดการแสดงรายละเอียดเชิงลึกของกระบวนการและกลไกอื่น ๆ ที่สำคัญ จำเป็นต้องพัฒนาเครื่องมือนี้ให้สามารถรองรับระบบและกลไกที่สอดคล้องและตอบสนองต่อการบริหารจัดการเทศกาลได้ตามที่กำหนด โดยเฉพาะการประสานผลประโยชน์ของผู้มีส่วนเกี่ยวข้อง รวมถึงส่วนจัดการความร่วมมือ ส่วนควบคุมการผลิต ส่วนแจกแจงงาน รวมถึงขาดส่วนการตรวจสอบและควบคุมความเสี่ยงซึ่งเป็นกระบวนการสำคัญและจำเป็นต้องระบุรายละเอียดการควบคุมผลผลิตและรักษาคุณภาพโครงการให้ครอบคลุมในรายละเอียดสำคัญอย่างครบถ้วน รวมถึงต้องพัฒนาต่อยอด BMC ให้กลายเป็นรูปแบบแผนภาพโดยเพิ่มส่วนงานให้มีความเฉพาะเจาะจง ตอบสนองต่อการจัดโครงการเทศกาลภาพถ่ายระดับนานาชาติได้โดยสมบูรณ์ อีกทั้งยังสามารถแสดงรายละเอียดที่ชัดเจนยิ่งขึ้นเพื่อสะท้อน 5 องค์ประกอบสำคัญที่ควรมีของเครื่องมือรูปแบบตามที่คุณผู้วิจัยต้องการได้

การพัฒนาแบบการบริหารจัดการเทศกาลภาพถ่ายนานาชาติแบบหลายลำดับขั้น

แผนผังรูปแบบสำหรับเทศกาลภาพถ่ายนานาชาติในรูปแบบแผนภาพความคิด แบบหลายลำดับขั้น (Multi - Levels Canvas) มีเครื่องมือรูปแบบแผนภาพต่าง ๆ ตามลำดับประกอบด้วย

1. ส่วนวิเคราะห์ทรัพยากรของเทศกาล (Festival Model Canvas)
2. ส่วนออกแบบกิจกรรมและการจัดแสดง (Mission Model Canvas)
3. ส่วนการแจกแจงงานสำหรับควบคุมกระบวนการผลิต (Work Alignment Canvas)

การพัฒนาแบบแผนภาพลำดับขั้นที่ 1 (Festival Model Canvas – FMC)

ผู้วิจัยพัฒนาแผนภาพความคิดลำดับขั้นที่ 1 โดยยึดโครงสร้างหลักของรูปแบบการจัดการธุรกิจ (BMC) ประกอบด้วย 4 ส่วนหลักและ 9 ส่วนประกอบย่อย โดยปรับปรุงองค์ประกอบสำคัญเพื่อให้สอดคล้องกับบริบทในการออกแบบและวิเคราะห์ปัจจัยแวดล้อมของเทศกาลภาพถ่าย ซึ่งจะถูกใช้บริหารจัดการในแผนภาพที่เป็นส่วนขยายในแผนภาพลำดับที่ 2 และ 3 เพิ่มเติม โดยสามารถเปรียบเทียบรายละเอียดที่ถูกปรับปรุงตามตารางสรุปดังนี้

ตารางที่ 3 การเปรียบเทียบโครงสร้างแผนผังรูปแบบ BMC กับ IPFM (ขั้นที่ 1)

The Business Model Canvas	The Festival Model Canvas
หุ้นส่วนหลัก (Key Partners)	> หุ้นส่วนหลัก (Key Partners)
กิจกรรมหลัก (Key Activities)	> ผู้เข้าร่วม (Key Participant)
ทรัพยากรสำคัญ (Key Resource)	> ทรัพยากรสำคัญ (Key Resource)
คุณค่าของธุรกิจ (Value Propositions)	> คุณค่าของเทศกาล (Festival Propositions)
สายสัมพันธ์ผู้ใช้งาน (Customer Relationships)	> สายสัมพันธ์ผู้ชม (Audience Relationships)
กลุ่มผู้ใช้บริการ (Customer Segment)	> กลุ่มผู้ชม (Audience Segment)
ช่องทางการเข้าถึง (Channels)	> ช่องทางการเข้าถึง (Channels)
โครงสร้างทุน (Cost Structure)	> โครงสร้างทุน (Cost Structure)
แหล่งรายได้ (Revenue Streams)	> แหล่งทุน / ผู้สนับสนุน (Revenue / Sponsor)

Note: From © Gun Ketwech, 2023

ขั้นตอนที่ 1

ปรับปรุงองค์ประกอบหลักของแผนภาพของ BMC โดยการใช้ “คุณค่าของเทศกาล” (Festival Propositions) เป็นหัวใจของ FMC อีกทั้งยังเป็นจุดเริ่มต้นกระบวนการใช้งานรูปแบบ (Starting Point) กล่าวได้ว่าจุดมุ่งหมายของการนำเสนอเนื้อหาสาระและแนวคิดรวบยอดจะเป็นตัวกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ ของแผนภาพทั้งหมดที่จะสร้างความสอดคล้องระหว่างคุณค่าของตัวเทศกาลที่ต้องการนำเสนอไปสู่การพัฒนาเป็นการออกแบบและแผนดำเนินโครงการแผนภาพลำดับขั้น 2 - 3 ต่อไป

ขั้นตอนที่ 2

ปรับปรุงองค์ประกอบส่วนที่ 2 เพื่อนำเสนอสินค้าและบริการสู่ผู้บริโภค ผู้วิจัยพัฒนาส่วนที่ 2 ซึ่งประกอบด้วย ส่วนกลุ่มผู้ใช้บริการ (Customer Segment) ช่องทางการนำเสนอ (Channels) และสายสัมพันธ์ผู้ใช้งาน (Customer Relationships) ผู้วิจัยเลือกปรับองค์ประกอบเหล่านี้ให้มีความที่เฉพาะเจาะจง โดยปรับจาก “ผู้ใช้บริการ” เป็น “ผู้ชม” และ “สายสัมพันธ์ผู้ใช้งาน” เปลี่ยนเป็น “สายสัมพันธ์ผู้เข้าชม” ซึ่งในที่นี้ปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมจะนำไปใช้เป็นฐานคิดในการออกแบบกิจกรรมและรูปแบบการนำเสนอในแผนภาพลำดับขั้นที่ 2 ต่อไป

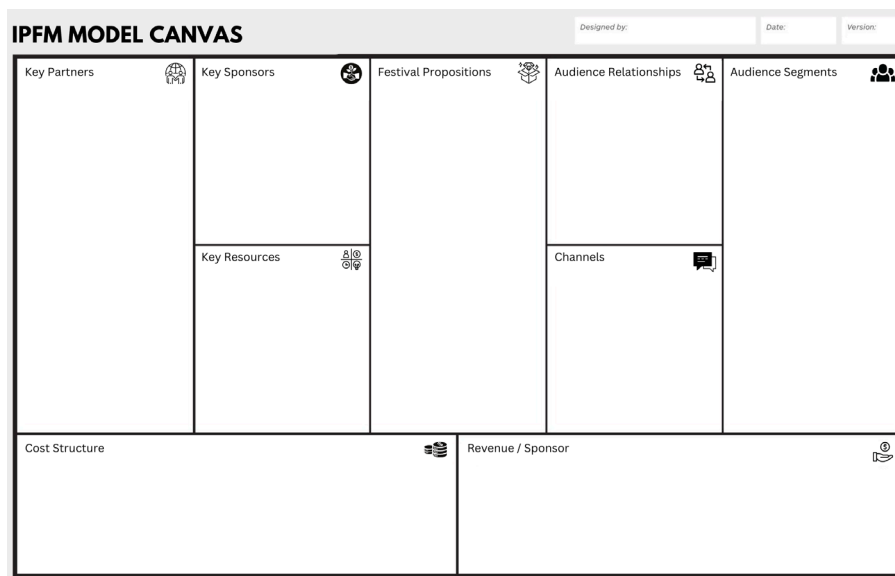
ขั้นตอนที่ 3

ปรับปรุงองค์ประกอบส่วนที่ 3 มีไว้เพื่อจัดการรายรับและรายจ่ายซึ่งประกอบด้วยส่วนวิเคราะห์ “แหล่งรายได้” (Revenue Streams) และการจัดการ “โครงสร้างทุน” (Cost Structure) ผู้วิจัยเห็นว่าโครงสร้างรายรับของเทศกาลภาพถ่ายนั้นค่อนข้างคงที่ ความสามารถในการกำหนดรายละเอียดของทุนและโครงสร้างการเงินใน BMC สามารถแสดงให้เห็นถึงโครงสร้างและแหล่งที่มาของรายได้จากการจำหน่ายสินค้าและบริการ ทว่ากรณีของเทศกาลภาพถ่ายหรือกิจกรรมทางศิลปะรูปแบบอื่น ๆ มักเป็นรูปแบบของ “การได้รับงบประมาณสนับสนุน” ส่วนของรายได้จากสินค้าและบริการจะเป็นเป็นส่วนเสริมในกรณีที่เกิดการขายชิ้นงานที่จัดแสดง ซึ่งโดยทั่วไปรายได้ที่เกิดขึ้นจะถูกส่งไปยังศิลปินโดยตรงหรืออาจมีการหักส่วนแบ่งให้แก่ผู้ดำเนินการหรือเจ้าของพื้นที่ แนวทางดังกล่าวถูกเรียกว่า “การขายผลงานโดยหักค่าใช้จ่ายดำเนินการ” ซึ่งตามหลักการแล้ว หากอัตราส่วนที่ตัดทอนเพื่อการดำเนินการมีไว้เป็นค่าใช้จ่ายในการผลิตหรือจัดส่งแก่ผู้ซื้อจะไม่ถือว่าเป็นรายได้ของผู้จัดงาน (Non-Profitable)

ทั้งนี้ ในกรณีที่ผู้จัดงานขายผลงานของศิลปินเพื่อหวังผลกำไร (Profitable) สามารถกำหนดรายละเอียดอัตราคอมมิชชั่นเพิ่มเติมได้ โดยในแต่ละโครงการอาจแตกต่างกันได้ในรายละเอียด ทว่าหากเป็นองค์กรธุรกิจที่มุ่งหารายได้จากการเก็บค่าเข้าชมควบคู่กับการลงทุนของผู้สนับสนุน (Sponsorship) สามารถระบุเพิ่มเติมได้เช่นเดียวกันเพื่อความชัดเจนของกรอบการเงิน ผู้วิจัยจึงปรับเปลี่ยนเป็น “ผู้สนับสนุน” (Revenue / Sponsor) ให้สอดคล้องกับกระบวนการออกแบบในขั้นตอนที่ 1 และ 2 อีกทั้งยังสอดคล้องกับการกำหนดโครงสร้างค่าใช้จ่าย (Cost Structure) ซึ่งสามารถคงไว้ได้ตามเดิม โดยในขั้นตอนที่ 3 นี้เป็นการประเมินเบื้องต้นจากการออกแบบซึ่งรายละเอียดปลีกย่อยที่เหลือจะถูกกำหนดให้ครบถ้วนสมบูรณ์ทั้งหมดได้เมื่อผู้ใช้งานกลับมาทวนซ้ำอีกครั้งเพื่อกำหนดรายละเอียดในส่วนย่อยหลังจากลงรายละเอียดในขั้นตอนที่ 4 ครบถ้วนแล้ว

ขั้นตอนที่ 4

การปรับปรุงองค์ประกอบสุดท้าย ซึ่งถูกพัฒนาจากส่วนที่กำหนดปัจจัยพื้นฐานว่ามีอะไรบ้างที่จำเป็นต่อกระบวนการผลิตและดำเนินการ ประกอบด้วย 3 องค์ประกอบสำคัญ ได้แก่ หุ่นส่วนหลัก (Key Partners) กิจกรรมหลัก (Key Activities) และทรัพยากรสำคัญ (Key Resource) เพื่อใช้อธิบายว่าสินค้าและบริการนั้นจะถูกผลิตหรือนำเสนอได้อย่างไร ในส่วนนี้ผู้วิจัยพัฒนาให้สอดคล้องกับฐานแนวคิดเดิม โดยปรับเปลี่ยนเฉพาะส่วน “กลุ่มผู้เข้าร่วมสำคัญ” (ศิลปิน ผู้บรรยาย วิทยากร รวมถึงเครือข่ายภาคีหรือกลุ่มสถาบันศิลปะที่เป็นเป้าหมาย) โดยส่วน “กิจกรรมหลัก” ที่ถูกตัดออกไป จะถูกลงรายละเอียดชัดเจนกว่าเพราะเป็นส่วนหนึ่งขององค์ประกอบสำคัญที่จะถูกใส่ไว้ในแผนงานถัดไป (รูปแบบลำดับขั้นที่ 2) เพื่อให้แผนงานรูปแบบในส่วนแรกเป็นเพียงการวิเคราะห์ปัจจัยและส่วนประกอบหลักที่เป็นต้นทุนสำคัญในการจัดเทศกาล ส่วนขยายที่เพิ่มขึ้นในลำดับขั้นที่ 2 จะเป็นตัวกำหนดทิศทางและออกแบบผลผลิต “กิจกรรม” และ “นิทรรศการ” ในเทศกาลภาพถ่ายที่ชัดเจนยิ่งขึ้นในลำดับต่อไป โดยสรุปความแตกต่างระหว่าง Business Model Canvas กับ Festival Model Canvas เพื่อแสดงให้เห็นความเหมือนและความแตกต่างขององค์ประกอบทั้ง 9 ส่วนย่อยในรูปแบบทั้งสอง (BMC / FMC) มาเปรียบเทียบให้ง่ายต่อการทำความเข้าใจ พร้อมคำอธิบายการใช้งานรูปแบบฯ ไว้ดังนี้



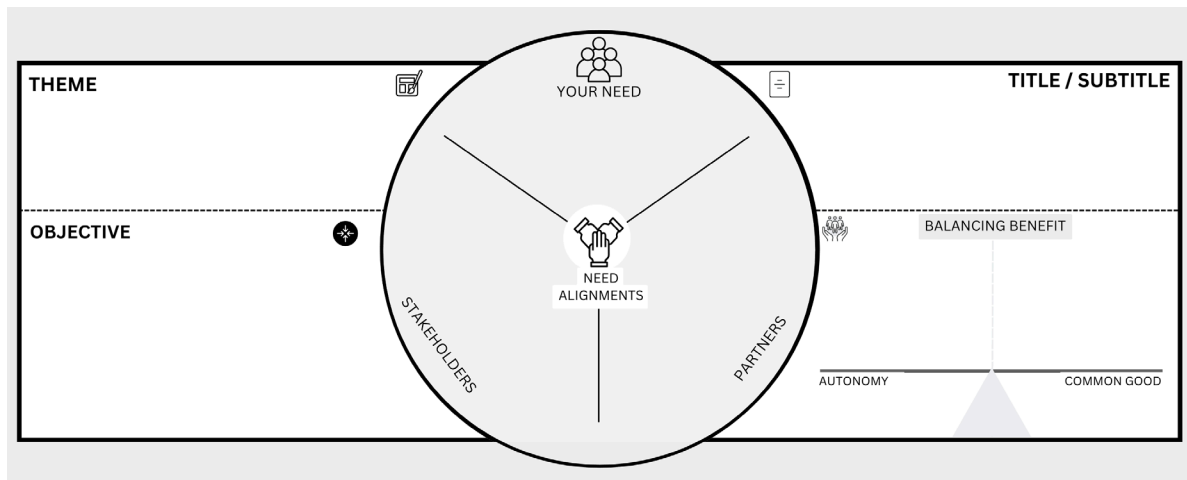
ภาพที่ 4 แผนผังรูปแบบการจัดการเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติ (IPFM - Festival Model Canvas)
Note: From © Gun Ketwech, 2023

การออกแบบแผนผังรูปแบบระดับขั้นที่ 2 (Mission Model Canvas – MMC)

เป้าหมายการสร้างแผนผังรูปแบบลำดับขั้นที่ 2 เป็นการนำผลสรุปการทดสอบการใช้งาน (Pilot Study) ที่ผู้วิจัยจัดอบรมเชิงปฏิบัติการในหัวข้อ “The International Photography Model Canvas” ประกอบด้วยกลุ่มผู้เชี่ยวชาญเฉพาะด้านและกลุ่มผู้สนใจที่ไม่มีประสบการณ์การทำงานเทศกาลภาพยนตร์มาร่วมใช้งานจากข้อมูลที่สะท้อนจากกลุ่มผู้เชี่ยวชาญชี้ให้เห็นจุดอ่อนสำคัญที่ FMC ยังขาดไป ซึ่งจำเป็นต้องเพิ่มความสามารถในการจัดการเนื้อหา การออกแบบและการคิดสรรผลงาน รวมถึงส่วนประกอบสำคัญที่จะใช้กำหนดทิศทางของเทศกาลอันเป็นความต้องการที่มาจากภายนอก (ผู้มีส่วนได้ส่วนเสียในโครงการ) การสร้างสมดุลของผลประโยชน์ที่จะเกิดขึ้นร่วมกัน เพื่อให้เทศกาลมีเอกลักษณ์และลักษณะเด่นที่สอดคล้องกับความต้องการรวมถึงสภาพแวดล้อมเชิงกายภาพของพื้นที่นั้น ๆ เป็นโจทย์สำคัญของการออกแบบแผนผังลำดับขั้นที่ 2 มุ่งไปที่การออกแบบทิศทางและรายการที่จะเกิดขึ้นของเทศกาล

โดยบริบทของเทศกาลภาพยนตร์ระดับนานาชาติประกอบด้วยกลุ่มผู้ร่วมงานที่หลากหลาย (Partners) กลุ่มผู้สนับสนุน (Supporters) รวมถึงกลุ่มผู้มีส่วนได้ส่วนเสียอื่น (Stakeholders) ซึ่งส่งผลต่อการออกแบบเนื้อหาและขอบเขตของเทศกาลโดยตรง ซึ่งหากเครื่องมือไม่สามารถครอบคลุมหรือไม่ครบถ้วน อาจส่งผลต่อการบริหารจัดการเทศกาลในขั้นตอนสำคัญอื่น ๆ ได้

ขั้นตอนที่ 1 เพิ่มส่วนออกแบบทิศทางของเทศกาลให้ครอบคลุมการออกแบบและบริหารจัดการเทศกาลภาพยนตร์ระดับนานาชาติเพื่อให้สามารถแสดงจุดมุ่งหมายและความต้องการของผู้มีส่วนเกี่ยวข้อง รวมถึงตอบโจทย์ความต้องการและสร้างสมดุลจากความต้องการที่หลากหลายเหล่านั้นได้



ภาพที่ 5 รายละเอียดองค์ประกอบที่ 1 แผนผังรูปแบบลำดับขั้นที่ 2 (MC)

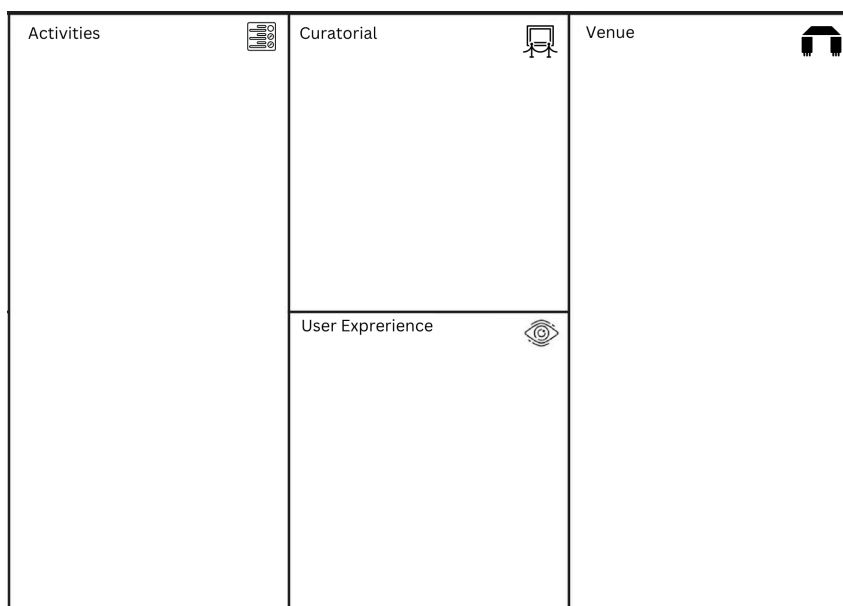
Note: From © Gun Ketwech, 2023

องค์ประกอบที่ 1 ประกอบด้วย

1. ความต้องการของผู้มีส่วนร่วม (Need Alignments) มีเป้าหมายเพื่อระบุและผสานความต้องการของผู้มีส่วนเกี่ยวข้องสามส่วนสำคัญ ประกอบด้วย
 - กลุ่มผู้ดำเนินงานเทศกาล
 - กลุ่มผู้มีส่วนได้ส่วนเสียในเทศกาล
 - กลุ่มภาคีที่มีส่วนร่วมในเทศกาล
2. เนื้อหาและทิศทางของการนำเสนอ (Theme & Title) เพื่อระบุชื่อของเทศกาล (หากจัดขึ้นครั้งแรก) กำหนดทิศทางและขอบเขตการสื่อสารผ่านธีม (Theme) หรือแนวคิดรวบยอด (Concept) ของเทศกาลโดยสามารถออกแบบให้สะท้อนจากแผนผังรูปแบบ ลำดับขั้นที่ 1
3. สมดุลของผลประโยชน์ (Balancing Benefit) มีเป้าหมายเพื่อสร้างสมดุลความต้องการ สามารถใช้กำหนดข้อตกลงในประเด็นสำคัญ ๆ เช่น ขอบเขตการนำเสนอ (Censorship) กำหนดเงื่อนไขหรือสร้างข้อตกลง (Term of Agreement) เช่น ส่วนแบ่งหรือการจัดการลิขสิทธิ์
4. วิสัยทัศน์ เป้าหมาย และพันธกิจของเทศกาล เพื่อกำหนดจุดยืน ที่มาและเป้าประสงค์ของเทศกาล ระบุจุดมุ่งหมายเพื่อให้เกิดการพัฒนาเทศกาลนั้น ๆ เพื่อใช้ทำแผนงานในระยะสั้น ระยะกลาง และระยะยาว

องค์ประกอบที่ 2 ประกอบด้วย

1. กิจกรรม (Activities) เพื่อระบุกิจกรรมที่จะเกิดขึ้นในเทศกาลให้สอดคล้องกับทรัพยากรที่มี ซึ่งสามารถออกแบบผ่านต้นทุนที่คณะกรรมการมี รวมถึงกลุ่มภาคีและความร่วมมือของเทศกาล (Partners) กิจกรรมทั้งหมดที่เกิดขึ้นจำเป็นต้องตอบสนองความต้องการของผู้เข้าชมและสอดคล้องกับชุดนิทรรศการทั้งหลักและย่อย
2. ภัณฑารักษ์ (Curators) หรือผู้คัดสรรผลงาน ทั้งนี้หมายถึงการกำหนดแนวทางการคัดสรรผลงานว่า ต้องการผลงานลักษณะใดจากศิลปินกลุ่มไหน (Master / Promising / Emerging) รวมถึงการออกแบบบรรยากาศการนำเสนอ ให้สอดคล้องกับเป้าหมายในการนำเสนอที่จะสะท้อนผ่านสื่อประกอบเทศกาล รูปแบบกิจกรรม เนื้อหาของแต่ละนิทรรศการในเทศกาล สามารถจำแนกได้ตามความหลากหลายหรือกำหนดระดับความยากง่ายของเนื้อหาให้ตรงกับความสนใจ สร้างให้เกิดความประทับใจหรือความพึงพอใจแก่ผู้เข้าชม
3. การเปิดรับผลงาน (Submission) ที่ต้องสอดคล้องกับแนวทางการคัดสรรของภัณฑารักษ์ ว่าต้องการเห็นผลงานในวงกว้างหรือกลุ่มเฉพาะ ทั้งนี้สามารถระบุถึงแนวทางที่เหมาะสมได้เช่น การเปิดรับผลงานแบบอิสระ (Open Call) หรือการเชิญแบบระบุตัวตน (Invitation) นอกจากนี้ยังสามารถกำหนดจำนวนศิลปินในแต่ละนิทรรศการให้สอดคล้องกับขนาดพื้นที่ รูปแบบการติดตั้งและงบประมาณที่มีอยู่
4. พื้นที่ (Venues) เพื่อกำหนดพื้นที่นิทรรศการหรือกิจกรรมทั้งหลักและย่อย สร้างภาพรวมของขอบเขตและเส้นทาง รวมไปถึงการวางแผนการเดินทางให้กับผู้ชม โดยการคัดเลือกพื้นที่ ต้องคำนึงถึงภาพลักษณ์และลักษณะทางกายภาพที่เทศกาลต้องการนำเสนอ โดยสังเคราะห์ผ่านรายละเอียดที่กำหนดไว้ในแผนผังรูปแบบขั้นที่ 1



ภาพที่ 6 รายละเอียดองค์ประกอบที่ 2 แผนผังรูปแบบลำดับขั้นที่ 2 (MC)

Note: From © Gun Ketwech, 2023

องค์ประกอบที่ 3 ประกอบด้วย

1. นิทรรศการหลัก (Main Exhibition) คือจุดขายหลักสำคัญของเทศกาลภาพถ่าย นิทรรศการหลักในเทศกาลภาพถ่าย จำเป็นต้องเป็นนิทรรศการกลุ่มขนาดใหญ่ภายใต้ขอบเขตเนื้อหา (Theme) เพื่อสร้างทิศทางการนำเสนอและประเด็นที่ต้องการสื่อสารได้อย่างชัดเจน โดยจะสอดคล้องกับแนวทางการคัดสรรผลงานจากกลุ่มศิลปิน เพื่อให้สามารถออกแบบการจัดแสดงอย่างมีจุดมุ่งหมายได้
2. นิทรรศการย่อย (Side Exhibition) คือส่วนเสริมเนื้อหาของเทศกาล อาจประกอบด้วยนิทรรศการเดี่ยวหรือนิทรรศการกลุ่มที่สอดคล้องกับประเด็นหลักของเทศกาล ทั้งนี้ นิทรรศการย่อยสามารถอยู่นอกเหนือประเด็นหลักของเทศกาลได้ เพื่อตอบสนองความต้องการที่หลากหลายของผู้ชม
3. นิทรรศการความร่วมมือ (Satellite Exhibition) คือนิทรรศการที่จัดแสดงโดยกลุ่มผู้ดำเนินงานจากภายนอก อาจเป็นนิทรรศการหรือเป็นกิจกรรมของกลุ่มองค์กรหรือสถาบันที่จัดดำเนินงานในขอบเขตพื้นที่และระยะเวลาของเทศกาล Satellite Exhibition นั้นแตกต่างจากนิทรรศการย่อย เนื่องจากเป็นนิทรรศการที่จัดขึ้นส่วนบุคคล โดยไม่ได้ใช้ทรัพยากรของเทศกาล หรืออาจเป็นการประสานผลประโยชน์ร่วมกันโดยการขอเสนองานเพื่อเข้าร่วมในผังเทศกาล หรือการที่เทศกาลเชื้อเชิญให้เข้าร่วมเพื่อขยายขอบเขตเทศกาล



ภาพที่ 7 รายละเอียดองค์ประกอบที่ 3 แผนผังรูปแบบลำดับขั้นที่ 2 (MC)

Note: From © Gun Ketwech, 2023

องค์ประกอบที่ 4 ประกอบด้วย

1. ศิลปิน (Artists) คือการระบุกุุ่มศิลปินที่ต้องการในเทศกาลศิลปะระดับนานาชาติอาจประกอบด้วยกลุ่มศิลปินที่หลากหลายโดยจะถูกเสนอชื่อ หรือผ่านการคัดสรรโดยภัณฑารักษ์ ซึ่งกลุ่มของศิลปินประกอบด้วย

- ศิลปินที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จัก (Master หรือ Maestro)
- ศิลปินที่เริ่มมีชื่อเสียง ปรากฏตัวบนเวทีระดับนานาชาติ (Promising Artist)
- ศิลปินที่ดาวรุ่ง และศิลปินรุ่นใหม่ (Emerging Artist)

2. ผู้บรรยาย วิทยากร และ ผู้เชี่ยวชาญ (Guest Speakers) คือบุคคลที่มีความเชี่ยวชาญเฉพาะด้าน นอกเหนือไปจากศิลปิน เพื่อรับหน้าที่วิทยากรจัดอบรม หรือกิจกรรมส่งเสริมเนื้อหาของเทศกาลในรูปแบบต่าง ๆ โดยจะคำนึงถึงความสอดคล้องกับทรัพยากรที่มี

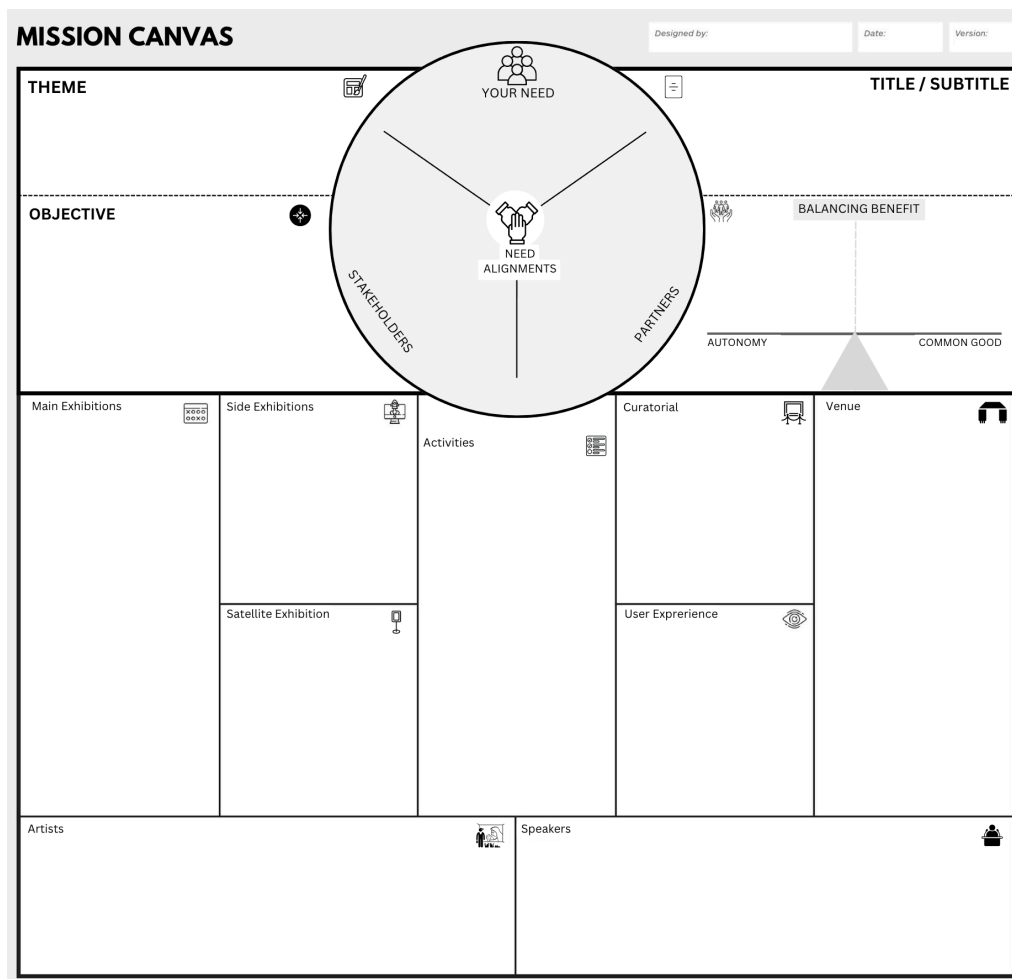
Artists	Speakers
---------	----------

ภาพที่ 8 รายละเอียดองค์ประกอบที่ 4 แผนผังรูปแบบลำดับขั้นที่ 2 (MC)

Note: From© Gun Ketwech, 2023

เพื่อออกแบบเนื้อหาตามความต้องการของผู้ใช้บริการ (ผู้ชมเทศกาล) รวมถึงทรัพยากรที่มีอยู่เป็นหลัก เพื่อให้แผนผังรูปแบบเทศกาลภาพถ่ายระดับนานาชาตินี้สามารถทำงานได้อย่างมีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น ชุดเครื่องมือจำเป็นอย่างยิ่งที่ออกแบบแผนผังรูปแบบระดับขั้นที่ 2 (MC) นี้จึงมุ่งเน้นการสร้างสมดุลและกำหนดทิศทางการทำงานในระดับสุดท้ายก่อนจะเริ่มขั้นตอนการผลิต (การจัดแสดงผลงาน) โดยผู้วิจัยได้ออกแบบและพัฒนาเครื่องมือนี้ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างชุดแผนผังรูปแบบที่สามารถใช้งานด้วยตนเอง ประกอบด้วยเครื่องมือตามลำดับดังนี้

แผนผังรูปแบบลำดับขั้นที่ 2 (Mission Model Canvas)



ภาพที่ 9 แผนผังรูปแบบลำดับขั้นที่ 2 MISSION CANVAS - MMC

Note: From © Gun Ketwech, 2023

การออกแบบแผนผังรูปแบบลำดับขั้นที่ 3 (Work Alignment Canvas - WAC)

เพื่อให้แผนผังรูปแบบเทศกาลภาพถ่ายระดับนานาชาติถูกใช้งานได้อย่างมีประสิทธิภาพ แผนผังรูปแบบลำดับขั้นที่ 3 มีเป้าหมายเพื่อช่วยให้ผู้ใช้งานเห็นรายละเอียดของงานที่จะเกิดขึ้นรวมถึงสามารถติดตามควบคุมการผลิตและส่งมอบได้อย่างมีประสิทธิภาพ โดยระบุหน้าที่รับผิดชอบ แสดงกำหนดการ วันเวลาและสถานที่ของงานและกิจกรรมนั้น ๆ ซึ่งแผนผังรูปแบบลำดับขั้นสุดท้ายนี้ยังมีศักยภาพที่จะสามารถคาดการณ์ถึงปัญหา และบันทึกอุปสรรคร่วมรายการความคืบหน้าที่พบเจอระหว่างการดำเนินงานในแต่ละส่วนได้ ซึ่งจะกลายเป็นข้อมูลสำคัญประกอบรายงานสรุปหรือนำไปสู่การปรับปรุงแผนการจัดแสดงในเทศกาลครั้งต่อไปให้มีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น

แผนผังรูปแบบ Work Alignment Canvas ประกอบด้วยส่วนแจกแจงงาน ส่วนประสานงาน ส่วนติดตามและส่วนควบคุมการผลิต โดยแบ่งการแสดงรายละเอียดตามลำดับของงานที่จะเกิดขึ้นให้สัมพันธ์และสอดคล้องกันอย่างเป็นระบบซึ่งประกอบด้วยรายละเอียดในส่วนต่าง ๆ ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 กำหนดองค์ประกอบและคำอธิบายแผนผังรูปแบบแจกแจงงาน (ลำดับขั้นที่ 3) ประกอบด้วยส่วนต่าง ๆ ดังนี้

1. ส่วนผู้รับผิดชอบโครงการ (Teams Management & Supports)

- ผู้ควบคุมงาน (Teams)
- ผู้ดำเนินงานสนับสนุน (Supports)

2. ส่วนแจกแจงหน้าที่รับผิดชอบ (Teams Alignments) ประกอบด้วย ลำดับขั้นของการดำเนินงาน (Procedure) และรายละเอียดส่วนย่อยดังต่อไปนี้

- รายงานตามลำดับขั้นตอน (Line Up)
 - o ลำดับงานขั้นผลิต (Production)
 - o ลำดับงานขั้นติดตั้ง (Set Up / Installation)
 - o ลำดับงานขั้นนำเสนอ (Events / Delivering)
- สถานที่ดำเนินงาน (Place)
- ผู้รับผิดชอบ (Responsible)
- กรอบระยะเวลา (Time Duration)
- ความเสี่ยงที่อาจพบ หรือ ปัญหาที่พบ (Risk / Problem)
- ส่วนติดตามการทำงาน (Monitor)

แผนผังรูปแบบลำดับขั้นที่ 3 (Work Alignment Canvas)

WORK ALIGNMENT CANVAS

Teams

- Designer
- Producers
- Exhibitioner
- Art Crew
- Media & Copy writer
- Event Runner
- Logistic

MANAGEMENT

- Curator
- Production Manager
- Installation Manager
- Public Relations Manager
- Programme Manager

Supports

- Fixer
- Technician
- Security
- Hospitality
- Artist Liaison
- Volunteer

	LINE UP	PLACE	RESPONSIBLE	TIME DURATION	RISK / PROBLEM	MORNIITOR
PRODUCTION						
SET UP						
EVENTS						

ภาพที่ 10 แผนผังรูปแบบแจกแจงงาน WORK ALIGNMENT CANVAS (ระดับขั้นที่ 3)

Note: From © Gun Ketwech, 2023

สรุปผลการออกแบบและพัฒนาชุดเครื่องมือรูปแบบเทศกาลภาพถ่ายระดับนานาชาติ

เครื่องมือรูปแบบบริหารจัดการเทศกาลภาพถ่ายระดับนานาชาติ (IPFM) เป็นแผนภาพแบบหลายลำดับชั้น (Multi-levels Canvas) จัดเรียงตามลำดับชั้นการใช้งานโดยแบ่งหน้าที่การใช้งาน มีจุดเด่นคือ ความเรียบง่าย สามารถเรียนรู้และทำความเข้าใจได้รวดเร็ว มีคุณลักษณะสำคัญที่ตอบสนองความต้องการทั้ง กลุ่มผู้ใช้งานที่มีและไม่มีประสบการณ์โดยเฉพาะผู้จัดเทศกาลรุ่นใหม่ โดยมีคู่มือคำแนะนำการใช้งานรูปแบบเพื่อสร้างแนวทางและตัวอย่างการใช้งานสำหรับนำรูปแบบบริหารจัดการเทศกาลภาพถ่ายระดับนานาชาติ (IPFM) ไปบริหารจัดการ นิทรรศการ เทศกาล หรือโครงการศิลปะที่มีลักษณะใกล้เคียงกันได้ ชุดเครื่องมือรูปแบบ The Photography Festival Model Canvas (IPFM) ประกอบด้วยแผนผังรูปแบบ (Model Canvas) จำนวน 3 แผนผัง โดยจำแนกออกเป็น “ขั้นตอนการผลิต” เพื่อจำแนกขั้นตอนและเนื้อหาออกเป็นส่วน ๆ ผลลัพธ์ที่ได้คือแผนผังรูปแบบที่ยังคงความเรียบง่ายทำความเข้าใจได้รวดเร็ว ตอบสนองความต้องการของผู้ใช้งานทั้งที่มีและไม่มีประสบการณ์ การออกแบบและบริหารจัดการเทศกาลได้อย่างมีประสิทธิภาพ ทั้งกลยุทธ์การจัดการ การควบคุมคุณภาพ การแจกงานและสั่งการ รวมทั้งการตรวจสอบและประเมินความเสี่ยง โดยขยายขอบเขตไปสู่การจัดสรร ความต้องการรวมถึงประยุกต์ใช้ลำดับขั้นตอนการดำเนินงานมาไว้ในแผนผังรูปแบบ เพื่อให้สามารถลงรายละเอียดของเนื้อหาในงานในเทศกาลได้อย่างชัดเจนยิ่งขึ้นโดยมุ่งขยายผลการวิเคราะห์ทรัพยากรแผนผังรูปแบบจะถูกใช้งานตามลำดับที่ช่วยประกอบสร้างและสรุปเป็นภาพรวมรายละเอียดของเทศกาลฯ ไปได้อย่างครอบคลุม

ข้อถกเถียงในงานวิจัย

ประการที่หนึ่ง เครื่องมือรูปแบบการบริหารจัดการเทศกาลภาพถ่ายนานาชาติ The Photography Festival Model Canvas (IPFM) พัฒนารูปร่างจากแผนผังรูปแบบการจัดการธุรกิจ Business Model Canvas โดยยึดโครงสร้างหลักของ BMC ที่ประกอบด้วย 4 ส่วนหลัก 9 องค์ประกอบย่อย ซึ่งการนำโมเดลธุรกิจที่สร้างขึ้นเพื่อแสวงหาผลประโยชน์ (กำไร) ที่ช่วยเพิ่มมูลค่าของสินค้าและบริการเป็นสำคัญ การนำ BMC มาพัฒนาเพื่อบริหารจัดการเทศกาลที่เป้าหมายของการชี้วัดไม่ใช่แค่ผลกำไรแต่เพียงอย่างเดียว เหมาะกับผู้ใช้งานที่เป็นองค์กรไม่แสวงหาผลกำไร (Non-Profit Organization) อีกทั้งจากการทดลองใช้งานเพื่อพัฒนาชุดเครื่องมือนี้ ผู้วิจัยเห็นว่าการใช้งานเครื่องมือ BMC ไม่จำเป็นต้องรวมไว้ในชุดเครื่องมือหลักอีกต่อไป เนื่องจากชุดเครื่องมือใน IPFM มีศักยภาพที่เพียงพอ อย่างไรก็ตามรูปแบบ IPFM ที่พัฒนามาขึ้น ยังคงไว้ซึ่งองค์ประกอบในการจัดการงบประมาณและรายได้ (Revenue Stream) ซึ่งยืดหยุ่นเพียงพอต่อผู้ใช้งานในกลุ่มผู้ประกอบการศิลปะ (Art Entrepreneur)

ประการที่สอง ระหว่างการวิจัยและพัฒนาชุดรูปแบบการบริหารจัดการเทศกาลภาพถ่ายนานาชาติ พบว่าในกลุ่มผู้จัดเทศกาลและกิจกรรมสร้างสรรค์มีการใช้งานเครื่องมือรูปแบบอื่น ๆ เช่น Double Diamond Model (DDM) ซึ่งเป็นเครื่องมือที่นิยมใช้ในกระบวนการออกแบบและการแก้ปัญหาในงานที่มีความซับซ้อน ถูกพัฒนาโดย Design Council ประเทศสหราชอาณาจักร ซึ่งกลายเป็นเครื่องมือที่ใช้กันอย่างแพร่หลายในด้านการออกแบบสร้างสรรค์นวัตกรรมและพัฒนาผลิตภัณฑ์ ออกแบบมาเพื่อกระบวนการคิดเชิงออกแบบให้สามารถจัดการกับปัญหาที่ซับซ้อนเพื่อหาทางแก้ที่เหมาะสม แม้ DDM จะมีความยืดหยุ่นในการใช้งาน เป็นตัวช่วยหนึ่งในการออกแบบและจัดการเทศกาลภาพถ่าย ทว่าอาจไม่ใช่ตัวเลือกที่เหมาะสมนักที่จะนำมาเป็นรูปแบบหลัก

ในการพัฒนา โดยมีเหตุผลสำคัญคือ ผู้ใช้งานจำเป็นต้องมีความเชี่ยวชาญและมีประสบการณ์ในการออกแบบที่สำคัญคือ DDM ขาดมิติด้านการใช้งานเชิงบริหารจัดการ เพราะ DDM เป็นเครื่องมือที่เน้นการใช้งานเชิงวิเคราะห์ แม้จะมีบางแง่มุมที่สามารถสะท้อนส่วนประกอบบางประการ เช่น การวางแผนและออกแบบแผนงานที่มีประสิทธิภาพ แต่ทว่า DDM ไม่ได้ถูกออกแบบมาเพื่อจัดการในประเด็นเหล่านี้โดยตรง นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้สรุปเปรียบเทียบเครื่องมือรูปแบบการบริหารจัดการเทศกาลภาพถ่ายนานาชาติกับเครื่องมือรูปแบบแผนภาพอื่น ๆ ซึ่งรูปแบบแต่ละชนิดถูกออกแบบมาให้มีจุดเด่น คุณลักษณะและหน้าที่การใช้งานแตกต่างกัน เช่น เครือข่ายลอจิก (Network Logic) รูปแบบการวิเคราะห์โครงการ (PRINCE2) รูปแบบโมเดลธุรกิจ (Business Model Canvas) รูปแบบโมเดลเพชรคู่ (Double Diamond Model) เพื่อแสดงให้เห็นถึงข้อได้เปรียบของรูปแบบ IPFM ที่พัฒนาขึ้นว่ามีคุณลักษณะและองค์ประกอบเฉพาะได้ตามที่ผู้วิจัยต้องการ โดยสามารถสรุปความแตกต่างของเครื่องมือที่เกี่ยวข้องปรากฏผลดังนี้

ตารางที่ 4 ตารางเปรียบเทียบเครื่องมือรูปแบบแผนภาพ 5 ชนิด

องค์ประกอบและหน้าที่หลัก ของรูปแบบการบริหารจัดการเทศกาลภาพถ่าย	Double Diamond Model	Business Model Canvas	PRINCE2	Network Logic	IPFM
การวางแผน (Planning)	✓	✓	✓	✓	✓
การจัดองค์กร (Organizing)	✓	✓	✓	✓	✓
การจัดบุคลากร (Staffing)	-	-	-	-	✓
การสั่งการ (Leading) / (Commanding)	-	-	✓	-	✓
การประสานงาน (Coordinating)	-	✓	✓	✓	✓
การชี้นำ (Leading)	-	✓	✓	✓	✓
การควบคุม (Controlling)	-	✓	✓	-	✓
ความเรียบง่าย / เข้าใจง่าย (User Friendly)	-	✓	-	✓	✓
แสดงภาพรวมของโครงการ (Overview)	-	✓	-	-	✓
สามารถวิเคราะห์ทรัพยากรและปัจจัยสำคัญ (Analysis)	✓	✓	✓	✓	✓
กำหนดรายละเอียดเนื้อหาของเทศกาล (Designing)	-	✓	-	-	✓
แสดงกระบวนการ ขั้นตอนการดำเนินงาน (Proceeding)	✓	-	✓	✓	✓
ประเมินความเสี่ยงและการคาดการณ์ (Predicting)	✓	-	✓	✓	✓
ติดตามความคืบหน้า (Monitoring)	✓	-	✓	-	✓
ควบคุมคุณภาพของงาน (Controlling)	✓	-	-	✓	✓

ข้อเสนอแนะ

ชุดเครื่องมือรูปแบบเทศกาลภาพถ่ายระดับนานาชาติแม้จะเป็นแผนภาพที่ทำความเข้าใจได้ง่าย สำหรับผู้ปฏิบัติงานระดับทั่วไปรวมถึงผู้ใช้งานรายใหม่ยังจำเป็นต้องได้รับการชี้แนะ (Supervise) หรือถ่ายทอดพื้นฐานความเข้าใจของโครงสร้างและเนื้อหาของเทศกาลภาพถ่าย เครื่องมือนี้มุ่งเน้นให้ใช้งานโดยเฉพาะกลุ่มบุคลากรระดับอำนวยการ เช่น ผู้อำนวยการ (Festival Director) ภัณฑารักษ์ (Curator) ผู้จัดการเทศกาล (Festival Manager) และผู้ประสานงาน (Coordinator) อีกทั้งจะเกิดประสิทธิภาพยิ่งขึ้นเมื่อใช้งานควบคู่กับ “คู่มือเชิงปฏิบัติการเพื่อนำเสนอผลงานภาพถ่ายระดับนานาชาติ” (Ketwech, 2019) ที่มุ่งเน้นผู้ใช้งานระดับปฏิบัติการ ซึ่งแสดงขั้นตอนการปฏิบัติงานของเทศกาลภาพถ่ายตั้งแต่ต้นจนสิ้นสุดกระบวนการ เครื่องมือทั้งสองอาจช่วยตอบสนองความต้องการของผู้บริหารจัดการเทศกาลรายใหม่ ให้สามารถมีเครื่องมือช่วยบริหารจัดการทั้งระดับอำนวยการและระดับปฏิบัติการอย่างครบถ้วน

รูปแบบแผนภาพเป็นประโยชน์แก่ผู้สนใจในวิชาชีพจัดการเทศกาล เครื่องมื่อดังกล่าวมาพร้อมกับคำแนะนำการใช้งานรูปแบบเพื่อรองรับผู้ใช้งานรายใหม่ที่อาจขาดประสบการณ์ด้านการบริหารจัดการโครงการ เพื่อให้สามารถทำความเข้าใจและช่วยทบทวนการใช้งานรูปแบบได้อย่างมีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ผลิตและเผยแพร่ชุดเครื่องมือแผนผังรูปแบบและคู่มือคำแนะนำการใช้งานรูปแบบ การบริหารจัดการเทศกาลภาพถ่ายระดับนานาชาติไว้ในระบบไฟล์ดิจิทัลให้ผู้สนใจสามารถดาวน์โหลดไปศึกษาและเรียนรู้การใช้งานหรือพัฒนาต่อภายใต้เงื่อนไข Creative Common ซึ่งจะสามารถนำไปใช้ประโยชน์โดยตรงหรือพัฒนาให้เหมาะสมกับงานหรือโครงการในรูปแบบอื่น ๆ ต่อไปได้



ภาพที่ 11 Downloadable The Festival Model Canvas QR Code

Note: From © Gun Ketwech, 2023

References

- AG, S. (2023). *Business Canvas-Business Models & Value Propositions*. Business Canvas-Business Models & Value Propositions. <https://www.strategyzer.com/canvas>.
- Arcodia, C., and Whitford, M. (2006). Festival attendance and the development of social capital. *Journal of Convention & Event Tourism*, 8(2), 1-18.
- Jitrarojana-rak, R. (2005). *Kānphatthanā rūpbæp kānbōrihān khōng khana kammakān sathān suksākhan phūnthān samrap prathet Thai [Development of an administration model of school board of basic education for Thailand]* [Doctoral dissertation]. Chulalongkorn University.
- Keeves, J. P. (1988). Models and Model Building. In J. P. Keeves (Ed.), *Educational Research, Methodology, and Measurement: An International Handbook* (p. 541 - 546). Oxford: Pergamon Press.
- Ketwech, G. (2019). *čhak nithatsakān sū thētsakān: kānphatthanā khūmū patibat ngān thetsakān phāpthai Chāng Mai [From Exhibition to Festival: Developing a Guide to the Chiang Mai Photography Festival]* [Resreach Report]. Chiang Mai University.
- Miyakawa, T. (1986). *Sēttha miti būrangton [Intro to Econometrics]*. Bangkok: Ruen Jaeng Publishing.
- Osterwalder, A., Pigneur, Y., & Clark, T. (2010). *Business model generation: A handbook for visionaries, game changers, and challengers*. New York: John Wiley & Sons.
- Porananond, A. (2014). *Kānphatthanā rūpbæp kānsāng san phāpthai phūm that watthanatham chōēng wiphāk [Development of a critical cultural landscape photography model]* [Doctoral dissertation]. Naresuan University.
- Tosi, H.L. & Carroll, S.J. (1982). *Management*. New York: John Wiley & Sons.
- Wirunanon, P. (2009). *Kānphatthanā nēō khwāmkhit kānchat mahakam sinlapa rūamsamai nānā chāt [Developing the concept of organizing an international contemporary art fair in public spaces in Thailand]* [Research Report]. Office of Contemporary Art and Culture. <https://www.ocac.go.th/research/ทั่วไป/การพัฒนาแนว>.

การออกแบบเรขศิลป์เพื่อสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรม เพื่อส่งเสริม การท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม กรณีศึกษา งานหัตถกรรมจังหวัดเชียงใหม่¹

received 2 APR 2023 revised 20 JUN 2023 accepted 29 JUN 2023

ปราณ ศิลปกิจ

อาจารย์ประจำสาขาการถ่ายภาพสร้างสรรค์
ภาควิชาสื่อศิลปะ และการออกแบบสื่อ
คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

ปวินท์ บุญนาค

อาจารย์ ดร.
คณะศิลปกรรมศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์

ศาสตราจารย์ ดร.
คณะศิลปกรรมศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทคัดย่อ

บทความวิจัยเรื่อง การออกแบบเรขศิลป์เพื่อสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรม เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม กรณีศึกษา งานหัตถกรรมจังหวัดเชียงใหม่ มีวัตถุประสงค์คือ 1) เพื่อศึกษาอัตลักษณ์งานหัตถกรรมแต่ละประเภทที่สามารถสื่อสารผ่านงานเรขศิลป์ 2) เพื่อให้ได้แนวทางการออกแบบเรขศิลป์เพื่อการสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรม และ 3) เพื่อสร้างสรรค์ต้นแบบการออกแบบเรขศิลป์เพื่อการสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรม เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม จังหวัดเชียงใหม่

อัตลักษณ์งานหัตถกรรม เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม จังหวัดเชียงใหม่ โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยแบบผสม (Mixed Methods Research) ร่วมกับการออกแบบทางศิลปกรรม โดยเก็บข้อมูลจากกลุ่มตัวอย่างแบ่งเป็น 2 กลุ่มดังนี้ กลุ่มที่ 1 กลุ่มผู้เชี่ยวชาญเก็บข้อมูลโดยใช้การสัมภาษณ์เชิงลึกแบบกึ่งโครงสร้าง 1.1) กลุ่มผู้เชี่ยวชาญหรือครูภูมิปัญญา ด้านงานหัตถกรรมล้านนา จังหวัดเชียงใหม่ จำนวน 5 ท่าน และ 1.2) กลุ่มผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบเรขศิลป์ จำนวน 3 ท่าน และกลุ่มที่ 2 นักท่องเที่ยวชาวไทยที่เคยมีประสบการณ์ร่วมกับการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม จำนวน 398 คนโดยใช้แบบประเมินความพึงพอใจ วิเคราะห์ข้อมูลโดยใช้การแจกแจงความถี่ ค่าร้อยละ ค่าเฉลี่ย และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน

¹บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ เรื่อง “การออกแบบเรขศิลป์เพื่อสื่อสารอัตลักษณ์สำหรับนิเวศวัฒนธรรมด้านงานหัตถกรรม เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม” หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ผลการวิจัยครั้งนี้ได้ แนวทางการออกแบบเรขศิลป์เพื่อการสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรมโดยแบ่งเป็นชุดคำตอบทั้งหมด 8 กลุ่มตามประเภทกลุ่มงานหัตถกรรมที่พบได้ในจังหวัดเชียงใหม่ ได้แก่ กลุ่มงานไม้แกะสลัก กลุ่มงานเครื่องปั้นดินเผา กลุ่มงานการทำร่ม กลุ่มงานผ้าทอ กลุ่มงานเครื่องเงิน กลุ่มงานเครื่องเงิน กลุ่มงานเครื่องจักสาน และกลุ่มงานโคมล้านนา โดยได้ทำการวิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูล สรุปผล และประยุกต์ใช้ผลคำตอบเพื่อใช้เป็นแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานต้นแบบทางศิลปกรรมเพื่อเข้าสู่กระบวนการประเมินความพึงพอใจจากกลุ่มเป้าหมาย ข้อเสนอแนะในงานวิจัย ข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญด้านหัตถกรรมล้านนาจังหวัดเชียงใหม่ พบว่า อัตลักษณ์งานหัตถกรรมในด้านวัสดุและความเชื่อพื้นถิ่นเป็นอัตลักษณ์ที่เกิดขึ้นเฉพาะพื้นที่นั้น ๆ การสร้างสรรค์ให้เกิดลวดลายตามความเชื่อเฉพาะพื้นถิ่น ไม่สามารถหาจุดร่วมที่ใช้สื่อสารอัตลักษณ์ผ่านงานออกแบบเรขศิลป์สำหรับงานหัตถกรรมทั่วไปได้ หากนักออกแบบเรขศิลป์ต้องการนำอัตลักษณ์เฉพาะพื้นที่มาใช้ในงานออกแบบเรขศิลป์เพื่อใช้บนพื้นที่จะต้องหาข้อมูลเพิ่มเติมเพื่อนำมาประกอบกับผลวิจัยในครั้งนี้

คำสำคัญ: การออกแบบเรขศิลป์, อัตลักษณ์งานหัตถกรรม, การท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม

Graphic Design to Communicate Handicraft Identity to Promote Cultural Tourism; Case Study Handicraft in Chiang Mai Province¹

Prang Silpakit

Creative Photography,
Department Media Arts and Design,
Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University

Pawin Bunnag

Lecturer, Ph.D.,
Faculty of Fine and Applied Arts,
Chulalongkorn University

Suppakorn Disatapundhu

Professor Ph.D.,
Faculty of Fine and Applied Arts,
Chulalongkorn University

Abstract

This article titled “Graphic Design to Communicate Handicraft Identity for Promoting Cultural Tourism: A Case Study of Handicrafts in Chiang Mai Province.”, Aims to 1) Investigate the identity of each type of handicraft works that can be communicated through graphic design elements and particularly in the field of traditional handicrafts 2) To provide graphic design guidelines that communicates the identity of handicraft and 3) To develop graphic design prototypes that communicate handicraft identity for promoting cultural tourism, Chiang Mai province. This study used a mixed-methods approach to its investigation, which combined qualitative and quantitative research methodologies, along with graphic design. Data was collected from 2 groups: Group 1) consisted of experts who conducted in-depth, semi-structured interviews. Subgroup 1.1) consisted of 5 Chiang Mai handicrafts experts. Subgroup 1.2) consisted of 3 graphic design experts. Group 2 consisted of 398 Thai tourists who had experienced cultural tourism. The frequency distribution, percentage, mean, and standard deviation were used in the data analysis.

¹This research article is part of the thesis “Graphic Design to Communicate Handicraft Identity to Promote Cultural Tourism” of the Doctor of Fine Arts program, Faculty of Fine Arts, Chulalongkorn University.

The research summarizes the graphic design guidelines that can communicate the identity of handicrafts that consist of 8 groups, classified by the types of handicrafts found in Chiang Mai province which are wood carving, pottery, umbrella making, woven fabric, silverware, lacquerware, weaving, and Lanna lantern. These guidelines provide a comprehensive set of answers for designing handicrafts that effectively communicate their identity. The study analyzed and synthesized the data, condensed the findings, and used the conclusions as graphic design guidelines to produce a prototype. The target group's satisfaction level with these prototypes was then tested. The research suggested that based on data analyzed and summarized, the identity of traditional handicrafts in their unique local materials and local beliefs, which are specific to the community. These identities cannot be replicated in general handicraft graphic designs intended for wider audiences. As a result, designers who want to include local identities into their work will need to collect more data to enhance the conclusions of this study.

Keywords: Graphic Design, Handicraft Identity, Cultural Tourism

บทนำ

รายได้จากอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวของประเทศไทยถือเป็นส่วนหนึ่งในการขับเคลื่อนเศรษฐกิจและสร้างรายได้หลักให้กับประเทศ สมาเศรษฐกิจโลก หรือ World Economic Forum ได้ให้ข้อมูลที่ชัดเจนอย่างต่อเนื่องว่าประเทศไทยมีศักยภาพด้านการแข่งขันในอุตสาหกรรมท่องเที่ยวเพิ่มสูงขึ้นตั้งแต่ปี พ.ศ. 2556 เป็นต้นมา ซึ่งในปี พ.ศ. 2562 ประเทศไทยมีศักยภาพและความสามารถในการแข่งขันด้านการท่องเที่ยวอยู่ในอันดับที่ 31 จาก 140 ประเทศทั่วโลก (กระทรวงการท่องเที่ยวและกีฬา, 2019) อีกทั้งประเทศไทยอัตราการเติบโตของรายได้จากธุรกิจอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวภายในประเทศมีการเติบโตอย่างต่อเนื่อง ทั้งนี้ รูปแบบของการท่องเที่ยวมีความเปลี่ยนแปลงไปตามกระแสมโนทัศน์และการเปลี่ยนแปลงของสังคมโลก หากจะพัฒนาศักยภาพการท่องเที่ยวให้มีความยั่งยืนและตอบรับกับความต้องการของประชาคมโลก อุตสาหกรรมท่องเที่ยวจึงต้องเตรียมความพร้อมตอบรับกับการเปลี่ยนแปลงทางด้านความต้องการของผู้บริโภคอยู่เสมอ กระแสการรักท้องถิ่นเป็นอีกหนึ่งรูปแบบการท่องเที่ยวที่ได้รับความนิยมในช่วงระยะเวลาที่ผ่านมา จากข้อมูลของ Trend Watching ปี พ.ศ. 2561 โดยกองบรรณาธิการของ TAT Review Magazine (2018) ที่รายงานว่า กระแสรักท้องถิ่นทำให้ทิศทางความสนใจสินค้าและบริการ รวมไปถึงรูปแบบการท่องเที่ยวของผู้บริโภคในปัจจุบันมีความแตกต่างออกไปจากการท่องเที่ยวในรูปแบบเดิมอย่างสิ้นเชิง ผู้บริโภคต้องการการท่องเที่ยวที่ได้เรียนรู้วัฒนธรรมและวิถีชีวิตพื้นถิ่น รวมถึงต้องการผลิตภัณฑ์ที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะท้องถิ่นนั้น ๆ ซึ่งแตกต่างออกไปจากการท่องเที่ยวในรูปแบบเดิม กอปรกับข้อมูลจากโครงการการศึกษาพฤติกรรมและความเห็นของนักท่องเที่ยวทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศของการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย พบว่า รูปแบบการท่องเที่ยวที่มุ่งเน้นประสบการณ์ร่วมกับชุมชนวัฒนธรรมท้องถิ่นมีอัตราเพิ่มสูงขึ้น และสามารถพัฒนาให้เป็นกระแสการท่องเที่ยวหลักกับประเทศได้

แนวทางการพัฒนาการท่องเที่ยว

บุญเลิศ จิตตั้งวัฒนา (Jittangwatta, 2003, p. 209 - 210) ได้ให้ความหมายเกี่ยวกับการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมไว้ว่า การท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม คือการท่องเที่ยวเพื่อการเรียนรู้สัมผัสและชื่นชมกับความเป็นเอกลักษณ์และความแตกต่างทางวัฒนธรรมของพื้นที่ เช่น ภาษา ประวัติศาสตร์ วัฒนธรรมประเพณี และอาหาร เป็นต้น ชิตาวีร์ สุขคร (Suknakorn, 2019) กล่าวว่า การท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม คือรูปแบบการท่องเที่ยวที่มุ่งเน้นให้นักท่องเที่ยวได้ศึกษาเรียนรู้หรือได้รับประสบการณ์เกี่ยวกับวัฒนธรรมในวิธีการต่าง ๆ โดยผนวกองค์ประกอบทางทรัพยากรด้านสังคมสิ่งแวดล้อมและธุรกิจเข้าด้วยกัน จนเกิดเป็นแหล่งท่องเที่ยวที่สามารถสอดรับตามกระแสด้านความต้องการของนักท่องเที่ยวที่มีต่อรูปแบบการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม

กล่าวโดยสรุปคือ การท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม คือรูปแบบกิจกรรมการท่องเที่ยวประเภทหนึ่งที่น่าสนใจการสร้างประสบการณ์การเรียนรู้บนพื้นที่การท่องเที่ยวที่มีอัตลักษณ์สำคัญเฉพาะพื้นถิ่น การท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมเป็นหัวใจสำคัญที่สามารถส่งเสริมศักยภาพการท่องเที่ยว และดึงดูดนักท่องเที่ยวภายในและภายนอกประเทศสำหรับประเทศที่มีอัตลักษณ์คุณค่าทางวัฒนธรรมสามารถสร้างรายได้ให้กับประเทศอย่างยั่งยืน

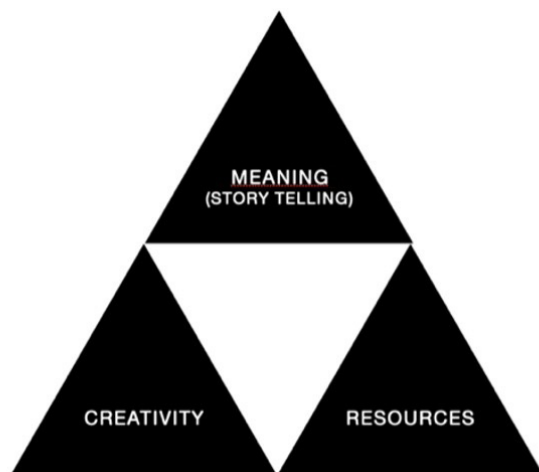
แนวทางการพัฒนาการท่องเที่ยวภายใต้แนวคิดการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม (Cultural Tourism) เน้นรูปแบบการท่องเที่ยวที่ใช้วัฒนธรรมพื้นถิ่นสร้างจุดดึงดูดในการสร้างประสบการณ์ของการท่องเที่ยวในรูปแบบใหม่ให้กับผู้บริโภค ซึ่งสอดคล้องกับแนวทางการพัฒนาเศรษฐกิจสร้างสรรค์ (Creative Economy) ซึ่งเป็นแนวทางการขับเคลื่อนเศรษฐกิจบนพื้นฐานการใช้ทรัพย์สินทางภูมิปัญญาพื้นถิ่นผสมผสานรากฐานทุนทางวัฒนธรรม ร่วมกับเทคโนโลยี และนวัตกรรม ข้อมูลจากแผนปฏิบัติการสำนักงานส่งเสริมเศรษฐกิจสร้างสรรค์ (องค์การมหาชน) พ.ศ. 2563 - 2565 (Creative Economy Agency (Public Organization), 2020) ชี้ให้เห็นถึงขอบเขตอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ (Creative Industries) หรือกระบวนการกิจกรรมทางเศรษฐกิจที่ใช้พื้นฐานทุนทางวัฒนธรรมร่วมกับนวัตกรรมและความคิดสร้างสรรค์ ในการสร้างสินค้าและบริการที่สามารถเพิ่มมูลค่าเชิงพาณิชย์ และคุณค่าทางสังคมของประเทศไทยดังนี้ งานฝีมือและหัตถกรรม (Crafts) ศิลปะการแสดง (Performing Arts) ทัศนศิลป์ (Visual Arts) ดนตรี (Music) ภาพยนตร์และวีดิทัศน์ (Films and Video) การพิมพ์ (Publishing) การกระจายเสียง (Broadcasting) ซอฟต์แวร์ (Software) โฆษณา (Advertising) การออกแบบ (Design) สถาปัตยกรรม (Architecture) และแฟชั่น (Fashion)

แนวทางการพัฒนาการท่องเที่ยวภายใต้แนวคิดการพัฒนาพื้นที่สร้างสรรค์ (Creative Placemaking) ภายใต้กรอบการท่องเที่ยวเชิงสร้างสรรค์ (Creative Tourism) ความหมายของการท่องเที่ยวเชิงสร้างสรรค์ (Creative Tourism) คือการพัฒนาการท่องเที่ยวที่มุ่งเน้นความได้เปรียบด้วยการสร้างมูลค่า (Value Creation) ด้านการท่องเที่ยวอย่างยั่งยืนบนพื้นฐานแห่งความเป็นไทย (Thainess) วิถีชีวิต ภูมิปัญญา ท้องถิ่น ศิลปวัฒนธรรม และประวัติศาสตร์ (องค์การบริหารการพัฒนาพื้นที่พิเศษเพื่อการท่องเที่ยวอย่างยั่งยืน, 2009) ซึ่งการพัฒนาพื้นที่นิเวศวัฒนธรรมสร้างสรรค์นั้น ต้องเริ่มต้นจากการพัฒนาศักยภาพนิเวศทางวัฒนธรรม เพื่อพัฒนาให้เป็นนิเวศทางวัฒนธรรมสร้างสรรค์ โดยแนวคิดการพัฒนาพื้นที่นิเวศ หรือการจัดการพื้นที่สร้างสรรค์นั้นได้ถูกนำมาใช้ในหลายประเทศรวมถึงประเทศไทย แนวคิดการจัดการพื้นที่สร้างสรรค์ที่สำคัญและถูกนำมาใช้ในจังหวัดที่มีจุดเด่นด้านทุนทางวัฒนธรรม อาทิ จังหวัดสุโขทัย จังหวัดสงขลา และ จังหวัดเชียงใหม่ โดยแนวคิดของ Greg Richards และ Lian Duif (Richards & Duif, 2019, p. 18 - 23) ได้นำมาใช้เพื่อการพัฒนาศักยภาพนิเวศวัฒนธรรมสร้างสรรค์บนพื้นที่ เพื่อส่งเสริมทางการท่องเที่ยว โดยแนวคิดนี้ได้อธิบายถึงองค์ประกอบของการพัฒนาพื้นที่สร้างสรรค์ไว้ว่า องค์ประกอบการพัฒนาพื้นที่ใดก็ตามให้เป็นพื้นที่สร้างสรรค์นั้น ต้องอาศัยองค์ประกอบของการพัฒนาพื้นที่ คือการจัดการทรัพยากรในพื้นที่ ด้วยการผสมผสานกันอย่างลงตัว ประกอบไปด้วย

1) ทรัพยากรทางวัฒนธรรม (Resources) พื้นที่ที่ต้องการพัฒนาให้เป็นพื้นที่นิเวศวัฒนธรรม สร้างสรรค์ จะต้องประกอบด้วยความพร้อมทางด้านทรัพยากรทางวัฒนธรรมที่จับต้องได้และทรัพยากรทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ ที่สามารถสื่อสารให้นักท่องเที่ยวและบุคคลที่จะเข้าไปยังพื้นที่เข้าใจถึงคุณค่า อัตลักษณ์ และความเป็นอยู่ของมรดกทางวัฒนธรรม ประเพณี และผู้คนบนพื้นที่

2) ความคิดสร้างสรรค์ (Creativity) บนพื้นที่จะต้องมีความคิดสร้างสรรค์ ประกอบร่างอยู่บนพื้นที่ อาทิ ความคิดสร้างสรรค์ผ่านผลงานศิลปะบนพื้นที่ การจัดกิจกรรมส่งเสริมการท่องเที่ยวโดยใช้ศิลปะเข้ามาเป็นตัวกลางผลิตภัณฑ์ทางความคิดสร้างสรรค์ที่เกิดขึ้นจากบนพื้นที่

3) ความหมายและเรื่องราวของชุมชน (Meaning/Story telling) การนำเสนออัตลักษณ์เรื่องราว และประวัติศาสตร์ของแต่ละพื้นที่ชุมชนเพื่อสะท้อนความเป็นตัวตนและคุณค่าที่เป็นหนึ่งในปัจจัยที่สร้างมูลค่า (Value Creation) ทางด้านจิตใจให้แก่ผู้ที่เข้ามาท่องเที่ยวได้



ภาพที่ 1 ภาพแสดงกรอบแนวความคิดการพัฒนาพื้นที่
Note: From Richards & Duif, 2019

งานหัตถกรรม (Handicraft)

งานหัตถกรรม (Handicraft) คืองานที่เกิดจากการทำด้วยมือ เกิดขึ้นจากการประดิษฐ์ของใช้เพื่อประโยชน์ใช้สอยในชีวิตประจำวันและเพื่อประกอบพิธีกรรมทางศาสนาตามความเชื่อของชาวบ้าน ถือเป็นภูมิปัญญาก่อให้เกิดเป็นอัตลักษณ์ภูมิปัญญาด้านงานหัตถกรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของแต่ละพื้นที่ทางวัฒนธรรมพื้นถิ่น ซึ่งงานหัตถกรรมถือเป็นสินทรัพย์ทางวัฒนธรรมภายใต้อุตสาหกรรมสร้างสรรค์ของประเทศไทยตามคำนิยามของสำนักงานคณะกรรมการพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ด้วยองค์ประกอบทางด้านนิเวศวัฒนธรรมพื้นถิ่นซึ่งแตกต่างกันออกไปในแต่ละพื้นที่ ทำให้รูปแบบการสร้างสรรคงานหัตถกรรมแตกต่างกันออกไป การแบ่งประเภทงานศิลปหัตถกรรมในประเทศไทยมีการจำแนกประเภทได้หลายลักษณะ อาทิ การจัดประเภทงานศิลปหัตถกรรมตามวัสดุ สถานภาพของช่างและรูปแบบกระบวนการผลิตผลงาน

ในปี พ.ศ. 2560 จังหวัดเชียงใหม่ถูกคัดเลือกให้เป็นหนึ่งในเครือข่ายเมืองสร้างสรรค์ (Creative Cities Network) สาขาหัตถกรรมและศิลปะพื้นบ้าน (Craft and Folk Art) โดยองค์การยูเนสโก (UNESCO, 2017) ซึ่งเป็นอีกหนึ่งโครงการใหญ่ที่ยูเนสโกดำเนินงานควบคู่กับการประกาศแหล่งมรดกทางธรรมชาติและประวัติศาสตร์ของโลก เพื่อส่งเสริมการพัฒนาอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ ทั้งนี้จึงก่อให้เกิดนโยบายจากภาครัฐและเอกชนที่ตอบสนองการเป็นเมืองสร้างสรรค์สาขาหัตถกรรมและศิลปะพื้นบ้านของจังหวัดเชียงใหม่ ทำให้เกิดโครงการการพัฒนาการท่องเที่ยวที่เน้นการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมด้านงานหัตถกรรม เพื่อให้นักท่องเที่ยวได้สัมผัส เรียนรู้วิถีชีวิตองค์ความรู้พื้นถิ่น เพื่อการส่งเสริมให้เกิดการเห็นคุณค่าไปสู่การพัฒนาการท่องเที่ยวอย่างยั่งยืน

ในปัจจุบันงานหัตถกรรมท้องถิ่นกลับมาได้รับความนิยมในท้องตลาดอีกครั้ง ซึ่งรูปแบบของงานหัตถกรรมพื้นถิ่นมีการเปลี่ยนแปลงไปจากอดีตตามสภาพแวดล้อม รวมถึงความต้องการของผู้บริโภคที่เปลี่ยนแปลงไป มีการผลิตและจัดจำหน่ายสินค้าด้านงานหัตถกรรมในรูปแบบที่เปลี่ยนแปลงไป การศึกษาเบื้องต้นพบว่าภูมิปัญญาล้านนา ด้านงานหัตถกรรมที่สามารถแสดงถึงอัตลักษณ์ความเป็นล้านนาในจังหวัดเชียงใหม่ ถูกแบ่งออกตามกลุ่มงานดังต่อไปนี้ 1) กลุ่มงานแกะสลักไม้ 2) กลุ่มงานเครื่องปั้นดินเผา 3) กลุ่มงานกระดาษสาและการทำร่ม 4) กลุ่มงานทอผ้า 5) กลุ่มงานเครื่องเงิน 6) กลุ่มงานเครื่องเงิน 7) กลุ่มงานจักสานไม้ไผ่ และ 8) กลุ่มงานประดิษฐ์ตุ๊กและโคมล้านนา ทั้งนี้ผู้วิจัยได้จำแนกการศึกษาและลงพื้นที่เก็บข้อมูลตัวแปรต้นตัวประเภทกลุ่มงานหัตถกรรมในงานวิจัยต่อไป

จากการศึกษาของ เกศกนก ชุมประดิษฐ์ และ จิราภรณ์ ขุนศรี (Chumpradist & Khunsri, 2005, p. 81 - 82) ได้อธิบายเรื่องอัตลักษณ์ล้านนาไว้ว่า อัตลักษณ์หรือภาพสะท้อนของกลุ่มจังหวัดภาคเหนือตอนบนของประเทศไทย ทั้ง 8 จังหวัดประกอบด้วย เชียงใหม่ เชียงราย พะเยา ลำพูน ลำปาง แพร่ น่าน และแม่ฮ่องสอน ซึ่งมีประวัติศาสตร์ยาวนานรุ่งเรือง โดยมีเมืองเชียงใหม่เป็นศูนย์กลาง เนื่องจากมีภาษาพูด ตัวหนังสือ ประเพณี ศิลปะ และวัฒนธรรมเป็นของตนเอง แม้ว่าเวลาจะล่วงเลยมา อัตลักษณ์ดังกล่าวยังคงมีปรากฏให้เห็นอยู่ถึงปัจจุบัน หลอมรวมอยู่ในวิถีชีวิตความเป็นอยู่และพฤติกรรมการแต่งกาย อันเป็นอัตลักษณ์ของล้านนาสืบทอดจนปัจจุบัน อัตลักษณ์งานหัตถกรรมท้องถิ่นสามารถสื่อสารผ่านองค์ประกอบของงานหัตถกรรม รูปร่าง รูปทรง และลวดลายของผลงานที่สะท้อนให้เห็นถึงความเป็นท้องถิ่นล้านนา การใช้วัสดุพื้นถิ่นในการสร้างผลงานทำให้งานหัตถกรรมที่เกิดขึ้นในแต่ละพื้นที่มีความแตกต่างกัน รวมถึงการสอดแทรกความเชื่อล้านนาที่เป็นนามธรรม ทั้งในเรื่องความเชื่อในการใช้ชีวิตประจำวัน ความเชื่อทางศาสนา หรือความเชื่อโบราณเรื่องภูติผีที่นำเสนอผ่านลวดลาย สี สัน รูปทรง และรูปร่างของงานหัตถกรรม ทั้งนี้ อาจสรุปได้ว่าอัตลักษณ์งานหัตถกรรมท้องถิ่นล้านนาเปรียบเสมือนสิ่งที่น่าสนใจตัวตนของชาวล้านนาผ่านบริบทต่าง ๆ ในชีวิตประจำวัน

ปัญหางานวิจัยในเชิงการออกแบบ

จากการศึกษาข้อมูลและการลงพื้นที่ภาคสนามบริเวณจังหวัดเชียงใหม่ในเบื้องต้น พบว่า ในปัจจุบันการศึกษาค้นคว้าความรู้และแนวทางการนำอัตลักษณ์ของงานหัตถกรรมเพื่อสื่อสารผ่านงานเรขศิลป์ด้านงานหัตถกรรมนั้นยังขาดรูปแบบมาตรฐานและหลักเกณฑ์ในการนำอัตลักษณ์งานหัตถกรรมมาใช้ในงานออกแบบเรขศิลป์ ทำให้รูปแบบงานออกแบบเรขศิลป์เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวนั้นไม่สามารถดึงดูดความสนใจและไม่ก่อให้เกิดการจดจำ ไม่มีการสื่อสารแบบตรงไปตรงมาแก่นักท่องเที่ยว

คำถามงานวิจัย

แนวทางการออกแบบเรขศิลป์เพื่อการสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรม เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมควรเป็นอย่างไร และมีขั้นตอนอย่างไร

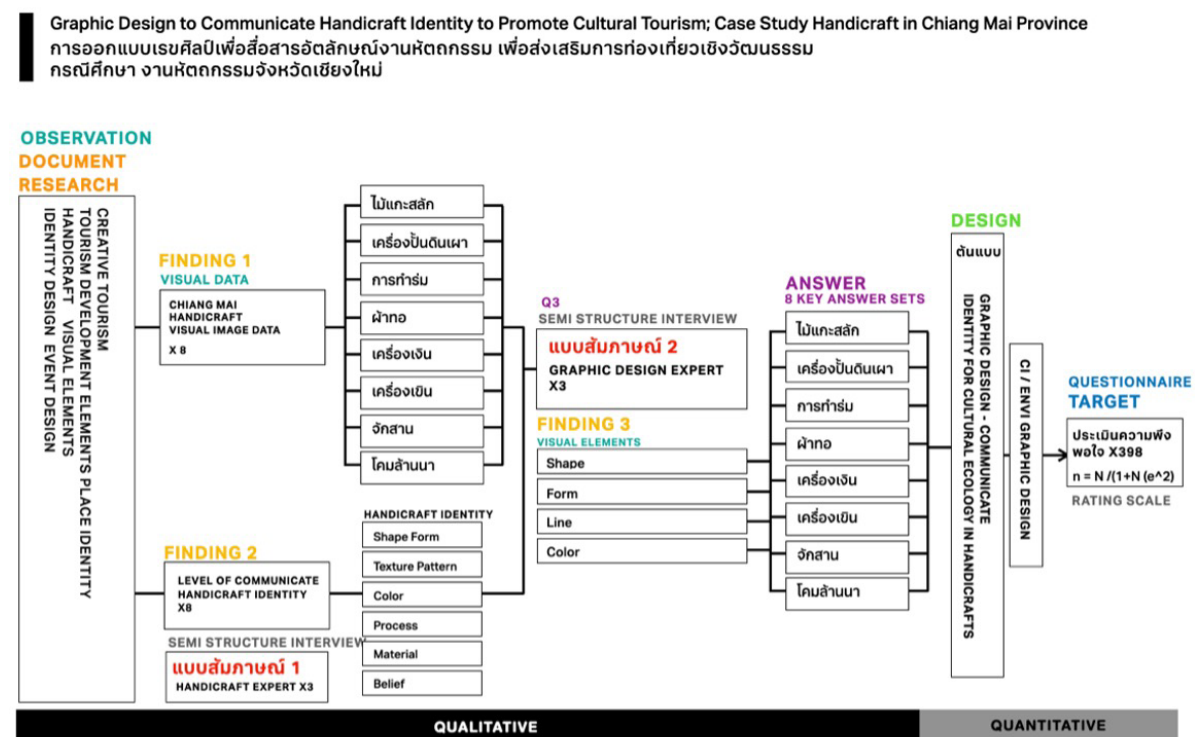
วัตถุประสงค์

- 1) เพื่อศึกษาอัตลักษณ์งานหัตถกรรมแต่ละประเภทที่สามารถสื่อสารผ่านงานเรขศิลป์
- 2) เพื่อให้ได้แนวทางการออกแบบเรขศิลป์เพื่อการสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรม
- 3) เพื่อสร้างสรรค์ต้นแบบการออกแบบเรขศิลป์เพื่อการสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรม เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม จังหวัดเชียงใหม่

ประโยชน์ของการวิจัย

ได้มาตรฐานการออกแบบเรขศิลป์เพื่อสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรมเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมด้านงานหัตถกรรมแต่ละประเภท และได้ต้นแบบการออกแบบเรขศิลป์เพื่อสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรมเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม จังหวัดเชียงใหม่

กรอบแนวคิดในการวิจัย



ภาพที่ 2 กรอบแนวคิดในการวิจัยการออกแบบเรขศิลป์เพื่อสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรม เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม กรณีศึกษา งานหัตถกรรมจังหวัดเชียงใหม่

Note: From © Prang Silpakit 10/08/2021

วิธีดำเนินงานวิจัย

บทความวิจัยเรื่อง การออกแบบเรขศิลป์เพื่อสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรม เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม กรณีศึกษางานหัตถกรรมจังหวัดเชียงใหม่ เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต เรื่อง “การออกแบบเรขศิลป์เพื่อสื่อสารอัตลักษณ์สำหรับนิเวศวัฒนธรรมด้านงานหัตถกรรม เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม” โดยผู้วิจัยได้กำหนดระเบียบวิธีวิจัยแบบผสม (Mixed Methods Research) ร่วมกับการออกแบบทางศิลปกรรม โดยเก็บข้อมูลจากกลุ่มตัวอย่างแบ่งเป็น 2 กลุ่มดังนี้ กลุ่มที่ 1 กลุ่มผู้เชี่ยวชาญเก็บข้อมูลโดยใช้การสัมภาษณ์เชิงลึกแบบกึ่งโครงสร้าง 1.1) กลุ่มผู้เชี่ยวชาญหรือครุภูมิปัญญา ด้านงานหัตถกรรมล้านนา จังหวัดเชียงใหม่ จำนวน 5 ท่าน เพื่อเก็บข้อมูลระดับการสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรมที่สามารถสื่อสารผ่านองค์ประกอบของงานหัตถกรรมแต่ละประเภท และ 1.2) กลุ่มผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบเรขศิลป์ จำนวน 3 ท่าน เพื่อเก็บข้อมูลองค์ประกอบออกแบบเรขศิลป์และอัตลักษณ์ (Visual Design Elements and Identity) และอัตลักษณ์ล้านนาจากรูปแบบงานหัตถกรรมเพื่อใช้ในการออกแบบเรขศิลป์ จากรูปแบบงานหัตถกรรมทั้งหมด 8 กลุ่มงาน เพื่อใช้ในการออกแบบเรขศิลป์ และกลุ่มที่ 2 ผู้ประเมินความพึงพอใจ โดยเป็นนักท่องเที่ยวชาวไทยที่เคยมีประสบการณ์ร่วมกับการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม จำนวน 398 คน และวิเคราะห์ข้อมูลด้านความพึงพอใจของต้นแบบงานออกแบบเรขศิลป์สำหรับนิเวศวัฒนธรรมด้านงานหัตถกรรมจังหวัดเชียงใหม่ตามวัตถุประสงค์ โดยมีรายละเอียดขั้นตอนดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 ศึกษาข้อมูลแนวคิด ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง รวบรวมข้อมูล และเก็บข้อมูลภาคสนาม คัดเลือกข้อมูลที่สามารถใช้ในการวิจัยและนำข้อมูลคัดกรองอีกครั้งจากผู้เชี่ยวชาญในด้านต่าง ๆ เพื่อทำการสร้างเครื่องมือในงานวิจัย

ขั้นตอนที่ 2 กำหนดเกณฑ์ของผู้เชี่ยวชาญ ผู้วิจัยแบ่งกลุ่มผู้ให้ข้อมูลในงานวิจัย 2 กลุ่ม ได้แก่

เกณฑ์การคัดเลือกกลุ่มที่ 1 กลุ่มผู้เชี่ยวชาญ

- กลุ่มผู้เชี่ยวชาญย่อยกลุ่มที่ 1.1 กลุ่มผู้เชี่ยวชาญหรือครุภูมิปัญญาด้านงานหัตถกรรมล้านนา จังหวัดเชียงใหม่ ผู้วิจัยกำหนดคุณสมบัติและขนาดของกลุ่ม โดยเป็นผู้ที่มีประสบการณ์การทำงานที่เกี่ยวข้องด้านงานหัตถกรรมมากกว่า 10 ปีขึ้นไป จำนวน 5 ท่าน
- กลุ่มผู้เชี่ยวชาญย่อยกลุ่มที่ 1.2 กลุ่มผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบเรขศิลป์ และการออกแบบเรขศิลป์เคลื่อนไหว ผู้วิจัยกำหนดคุณสมบัติและขนาดของกลุ่ม โดยมีเกณฑ์เป็นผู้ที่มีประสบการณ์ด้านการออกแบบเรขศิลป์ หรือ การออกแบบเรขศิลป์เคลื่อนไหวไม่ต่ำกว่า 5 ปีขึ้นไป จำนวน 3 ท่าน

เกณฑ์การคัดเลือกกลุ่มที่ 2 ผู้ประเมินความพึงพอใจ

- ผู้ให้ข้อมูลกลุ่มที่ 2 ผู้ประเมินความพึงพอใจ ซึ่งผู้วิจัยมีเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้ประเมินความพึงพอใจ คือ นักท่องเที่ยวชาวไทยที่เดินทางออกจากที่พักอาศัยของตนเพื่อเดินทางมาเยือนชั่วคราวหรือเข้าพัก โดยมีวัตถุประสงค์ในการเดินทางเพื่อกิจกรรมอย่างใดอย่างหนึ่ง และเคยมีประสบการณ์ร่วมกับการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม จำนวน 398 ท่าน

ขั้นตอนที่ 3 กระบวนการสร้างเครื่องมือสำหรับงานวิจัยและเก็บข้อมูล

กลุ่มผู้เชี่ยวชาญย่อยกลุ่มที่ 1.1 ผู้วิจัยเก็บข้อมูลจากกลุ่มผู้เชี่ยวชาญหรือครูภูมิปัญญา ด้านงานหัตถกรรมล้านนา จังหวัดเชียงใหม่ โดยการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-dept Interview) และสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi-structured Interview) เรื่องประเด็นทางวัฒนธรรมด้านงานหัตถกรรม อัตลักษณ์งานหัตถกรรม ล้านนา เพื่อเก็บข้อมูลอัตลักษณ์ล้านนาที่ถ่ายทอดผ่านงานหัตถกรรม

กลุ่มผู้เชี่ยวชาญย่อยกลุ่มที่ 1.2 ผู้วิจัยเก็บข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบเรขศิลป์ และการออกแบบเรขศิลป์เคลื่อนไหว โดยการสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi-structured Interview) เรื่ององค์ประกอบออกแบบเรขศิลป์และอัตลักษณ์ (Visual Design Elements and Identity) และอัตลักษณ์ล้านนาจากรูปแบบงานหัตถกรรม เพื่อใช้ในการออกแบบเรขศิลป์ จากรูปแบบงานหัตถกรรมแต่ละประเภททั้งหมด 8 กลุ่มงาน เพื่อใช้ในการออกแบบเรขศิลป์และแนวทางการออกแบบเรขศิลป์เพื่อการสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรม

การเก็บข้อมูลส่วนที่ 2 กลุ่มผู้ประเมินความพึงพอใจ ผู้วิจัยเก็บข้อมูลความพึงพอใจของต้นแบบงานออกแบบเรขศิลป์ โดยใช้รูปแบบการตอบแบบสอบถามในระบบออนไลน์เพื่อประเมินความพึงพอใจของต้นแบบงานออกแบบเรขศิลป์สำหรับนิเวศวัฒนธรรมด้านงานหัตถกรรมจังหวัดเชียงใหม่

ขั้นตอนที่ 4 การวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ผลคำตอบจากแบบสอบถามทั้ง 2 ชุด จากผู้เชี่ยวชาญในแต่ละกลุ่ม เพื่อหาความคิดเห็นที่ตรงกันแบบฉันทามติ เพื่อนำผลที่ได้มาประยุกต์ใช้แนวทางในการออกแบบเรขศิลป์ที่สามารถสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรมที่สามารถนำมาใช้ในการออกแบบเรขศิลป์ และใช้ในการส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมสร้างสรรค์ได้อย่างมีประสิทธิภาพ

ขั้นตอนที่ 5 การสร้างสรรค์ผลงานต้นแบบ

ผู้วิจัยกำหนดแนวทางของการสร้างสรรค์ผลงานต้นแบบ ภายหลังจากวิเคราะห์ข้อมูลจากการเก็บข้อมูลของผู้ให้ข้อมูลในงานวิจัยกลุ่มผู้เชี่ยวชาญ วิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูล และสรุปผลเพื่อใช้เป็นแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานต้นแบบทางศิลปกรรม จากนั้น ร่างแบบและพัฒนาแบบร่างของผลงานต้นแบบ ทดลองสร้างสรรค์ผลงาน

ต้นแบบเพื่อหาข้อบกพร่องและปรับปรุงแก้ไข นำผลงานต้นแบบเข้าสู่กระบวนการประเมินความพึงพอใจ เพื่อหาข้อสรุปและอภิปรายผลในลำดับต่อไป

ขั้นตอนที่ 6 การประเมินความพึงพอใจ

ผู้วิจัยมุ่งเน้นการส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงสร้างสรรค์ ซึ่งผู้วิจัยมีเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้ประเมินความพึงพอใจ คือนักท่องเที่ยวชาวไทยที่เดินทางออกจากที่พักอาศัยของตนเพื่อเดินทางมาเยือนชั่วคราวหรือเข้าพัก โดยมีวัตถุประสงค์ในการเดินทางเพื่อกิจกรรมอย่างใดอย่างหนึ่ง และเคยมีประสบการณ์ร่วมกับการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม จำนวน 398 ท่าน เนื่องจากเป็นกลุ่มนักท่องเที่ยวชาวไทยที่มีมากกว่า 100,000 คน กำหนดกลุ่มประชากรตัวอย่าง จำนวนทั้งสิ้น 398 คน ตามแนวคิดการกำหนดกลุ่มประชากรตัวอย่างของทาโร่ ยามาเน่ (Taro Yamane) ที่ความคลาดเคลื่อนได้ไม่เกินร้อยละ 5 และระดับความเชื่อมั่นอยู่ที่ร้อยละ 95 โดยใช้สูตร $n = N / (1 + N(e^2))$ ด้วยแบบประเมินความพึงพอใจรูปแบบออนไลน์ จากนั้นวิเคราะห์ และสรุปผลของข้อมูลความพึงพอใจ และนำเสนอในลำดับต่อไป

ผลการศึกษา

จากการเก็บและรวบรวมข้อมูลในการวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยสามารถสรุปการวิเคราะห์ข้อมูลด้านการออกแบบ เรขศิลป์ เพื่อการสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรม สำหรับกลุ่มงานทั้ง 8 กลุ่มงานบริเวณจังหวัดเชียงใหม่ จากแบบสัมภาษณ์กึ่งโครงสร้างทั้ง 2 ชุด ได้ดังต่อไปนี้

ส่วนที่ 1 การสรุปการวิเคราะห์ข้อมูลด้านอัตลักษณ์งานหัตถกรรม บริเวณจังหวัดเชียงใหม่ จากแบบสัมภาษณ์ กึ่งโครงสร้างชุดที่ 1

ส่วนที่ 2 การสรุปการวิเคราะห์ข้อมูล ด้านการออกแบบเรขศิลป์ และเรขศิลป์เคลื่อนไหว เพื่อการสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรม จากแบบสัมภาษณ์กึ่งโครงสร้างชุดที่ 2

ผลการศึกษาส่วนที่ 1

การสรุปการวิเคราะห์ข้อมูลด้านอัตลักษณ์งานหัตถกรรม บริเวณจังหวัดเชียงใหม่ จากแบบสัมภาษณ์กึ่งโครงสร้างชุดที่ 1 ซึ่งผู้วิจัยวิเคราะห์และสรุปผลของข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญเรื่องความสามารถในการสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรมแต่ละประเภทที่สามารถสื่อสารผ่านงานเรขศิลป์ โดยมีเกณฑ์ในการวิเคราะห์ข้อมูลและแปลความหมาย ดังนี้ เกณฑ์ค่าเฉลี่ย 4.51 - 5.00 อยู่ในระดับมากที่สุด เกณฑ์ค่าเฉลี่ย 3.51 - 4.50 อยู่ในระดับมาก เกณฑ์ค่าเฉลี่ย 2.51 - 3.50 อยู่ในระดับปานกลาง เกณฑ์ค่าเฉลี่ย 1.51 - 2.50 อยู่ในระดับน้อย และเกณฑ์ค่าเฉลี่ย 1.00 - 1.50 อยู่ในระดับน้อยที่สุดตามลำดับ โดยผู้วิจัยสรุปผลจากข้อมูล และแสดงผลวิเคราะห์เป็นลำดับมากที่สุด มาก ปานกลาง น้อย และน้อยที่สุดดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 1 สรุปการวิเคราะห์ข้อมูลด้านอัตลักษณ์งานหัตถกรรม บริเวณจังหวัดเชียงใหม่

ลำดับ	กลุ่มงาน หัตถกรรม	อัตลักษณ์งานหัตถกรรม					
		ด้านรูปร่าง และรูปทรง	ด้าน ลวดลาย	ด้านสี	ด้าน กระบวนการ สร้างผลงาน	ด้านวัสดุ	ด้านความ เชื่อโบราณ ล้านนา
1	กลุ่มงาน หัตถกรรมไม้ แกะสลัก	ปานกลาง	มากที่สุด	ปานกลาง	ปานกลาง	มาก	มาก
2	กลุ่มงาน หัตถกรรม เครื่องปั้นดินเผา	มากที่สุด	ปานกลาง	มากที่สุด	มากที่สุด	มาก	มาก
3	กลุ่มงาน หัตถกรรม การทำร่ม	มากที่สุด	น้อย	มากที่สุด	มาก	มาก	ปานกลาง
4	กลุ่มงาน หัตถกรรมผ้าทอ	น้อย	มากที่สุด	มาก	มาก	มากที่สุด	มาก
5	กลุ่มงาน หัตถกรรม เครื่องเงิน	มาก	มากที่สุด	น้อย	มากที่สุด	มากที่สุด	มาก
6	กลุ่มงาน หัตถกรรม เครื่องเงิน	มากที่สุด	มากที่สุด	มากที่สุด	มากที่สุด	มากที่สุด	มาก
7	กลุ่มงาน หัตถกรรม จักสาน	มาก	มาก	ปานกลาง	มากที่สุด	มากที่สุด	มาก
8	กลุ่มงาน หัตถกรรม โคมล้านนา	มากที่สุด	มาก	มาก	มากที่สุด	มาก	มากที่สุด

Note: From © Prang Silpakit 02/01/2022

สามารถสรุปการวิเคราะห์ข้อมูลด้านอัตลักษณ์จากงานหัตถกรรม 8 กลุ่ม บริเวณจังหวัดเชียงใหม่ ได้ดังนี้

1) ความสามารถในการสื่อสารอัตลักษณ์ด้านรูปร่างและรูปทรงอยู่ในระดับมากที่สุด ได้แก่ กลุ่มงานหัตถกรรมเครื่องปั้นดินเผา กลุ่มงานหัตถกรรมการทำร่ม กลุ่มงานหัตถกรรมเครื่องเงิน และกลุ่มงานหัตถกรรมโคมล้านนา ต่อมาคือระดับมาก ได้แก่ กลุ่มงานหัตถกรรมเครื่องเงิน กลุ่มงานหัตถกรรมจักสาน ระดับปานกลาง ได้แก่ กลุ่มงานหัตถกรรมไม้แกะสลัก และระดับน้อย ได้แก่ กลุ่มงานหัตถกรรมผ้าทอ ตามลำดับ

2) ความสามารถในการสื่อสารอัตลักษณ์ด้านลวดลายอยู่ในระดับมากที่สุด ได้แก่ กลุ่มงานหัตถกรรมไม้แกะสลัก กลุ่มงานหัตถกรรมผ้าทอ กลุ่มงานหัตถกรรมเครื่องเงิน และกลุ่มงานหัตถกรรมเครื่องเงิน ต่อมาคือระดับมาก ได้แก่ กลุ่มงานหัตถกรรมจักสาน และกลุ่มงานหัตถกรรมโคมล้านนา ระดับปานกลาง ได้แก่ กลุ่มงานหัตถกรรมเครื่องปั้นดินเผา และระดับน้อย ได้แก่ กลุ่มงานหัตถกรรมการทำร่ม ตามลำดับ

3) ความสามารถในการสื่อสารอัตลักษณ์ด้านสีสันทันอยู่ในระดับมากที่สุด ได้แก่ กลุ่มงานหัตถกรรมเครื่องปั้นดินเผา กลุ่มงานหัตถกรรมการทำร่ม และกลุ่มงานหัตถกรรมเครื่องเงิน ต่อมาคือระดับมาก ได้แก่ กลุ่มงานหัตถกรรมโคมล้านนา และกลุ่มงานหัตถกรรมผ้าทอ ระดับปานกลาง ได้แก่ กลุ่มงานหัตถกรรมไม้แกะสลัก และกลุ่มงานหัตถกรรมจักสาน และระดับน้อย ได้แก่ กลุ่มงานหัตถกรรมเครื่องเงิน ตามลำดับ

4) ความสามารถในการสื่อสารอัตลักษณ์ด้านกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานอยู่ในระดับมากที่สุด ได้แก่ กลุ่มงานหัตถกรรมเครื่องปั้นดินเผา กลุ่มงานหัตถกรรมเครื่องเงิน กลุ่มงานหัตถกรรมเครื่องเงิน กลุ่มงานหัตถกรรมจักสาน และกลุ่มงานหัตถกรรมโคมล้านนา ต่อมาคือระดับมาก ได้แก่ กลุ่มงานหัตถกรรมการทำร่ม และกลุ่มงานหัตถกรรมผ้าทอ และระดับปานกลาง ได้แก่ กลุ่มงานหัตถกรรมไม้แกะสลัก ตามลำดับ

5) ความสามารถในการสื่อสารอัตลักษณ์ด้านวัสดุอยู่ในระดับมากที่สุด ได้แก่ กลุ่มงานหัตถกรรมผ้าทอ กลุ่มงานหัตถกรรมเครื่องเงิน กลุ่มงานหัตถกรรมเครื่องเงิน และกลุ่มงานหัตถกรรมจักสาน และระดับมาก ได้แก่ กลุ่มงานหัตถกรรมไม้แกะสลัก กลุ่มงานหัตถกรรมเครื่องปั้นดินเผา กลุ่มงานหัตถกรรมการทำร่ม และกลุ่มงานหัตถกรรมโคมล้านนา ตามลำดับ

6) ความสามารถในการสื่อสารอัตลักษณ์ด้านความเชื่อโบราณล้านนาอยู่ในระดับมากที่สุด ได้แก่ กลุ่มงานหัตถกรรมโคมล้านนา ต่อมาคือระดับมาก ได้แก่ กลุ่มงานหัตถกรรมไม้แกะสลัก กลุ่มงานหัตถกรรมเครื่องปั้นดินเผา กลุ่มงานหัตถกรรมผ้าทอ กลุ่มงานหัตถกรรมเครื่องเงิน กลุ่มงานหัตถกรรมเครื่องเงิน และกลุ่มงานหัตถกรรมจักสาน และระดับปานกลาง ได้แก่ กลุ่มงานหัตถกรรมการทำร่ม ตามลำดับ

ผลการศึกษาคส่วนที่ 2

การสรุปการวิเคราะห์ข้อมูล ด้านการออกแบบเรขศิลป์ เพื่อให้ได้แนวทางการออกแบบเรขศิลป์เพื่อการสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรม โดยผู้วิจัยวิเคราะห์ร่วมกับกลุ่มงานหัตถกรรมทั้งหมด 8 กลุ่มงานหัตถกรรมที่เกี่ยวข้องกับองค์ประกอบออกแบบเรขศิลป์ (Visual Design Elements) เพื่อใช้ในงานออกแบบเรขศิลป์ โดยผู้วิจัยวิเคราะห์และสรุปผลของข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญ ใช้เกณฑ์ในการวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้ เกณฑ์ค่าเฉลี่ย 4.51 - 5.00 อยู่ในระดับมากที่สุด เกณฑ์ค่าเฉลี่ย 3.51 - 4.50 อยู่ในระดับมาก เกณฑ์ค่าเฉลี่ย 2.51 - 3.50 อยู่ในระดับปานกลาง เกณฑ์ค่าเฉลี่ย 1.51 - 2.50 อยู่ในระดับน้อย และเกณฑ์ค่าเฉลี่ย 1.00 - 1.50 อยู่ในระดับน้อยที่สุด ตามลำดับ โดยผู้วิจัยสรุปผลจากข้อมูลและวิเคราะห์ผลได้ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 2 สรุปการวิเคราะห์ข้อมูล ด้านการออกแบบเรขศิลป์ เพื่อการสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรมกลุ่มงานหัตถกรรมไม้แกะสลัก

ลำดับ	กลุ่มงานหัตถกรรม บริเวณจังหวัดเชียงใหม่	อัตลักษณ์ทางเรขศิลป์			
		กลุ่มงานหัตถกรรม			
		เส้น (Line)	รูปร่าง (Shape)	รูปทรง (Form)	สี (Color)
1	งานหัตถกรรมไม้แกะสลัก 	เส้นโค้ง แบบคลื่น	Natural Shape	Natural Form	Classic
		4.67	5.00	4.00	4.67
		เส้นโค้งวง แคบ	Abstract Shape	Geometric Form	Dandy
		4.33	3.00	3.33	4.33
		เส้นฉีก	Geometric Shape	-	Natural
		3.67	2.00		3.33

Note: From © Prang Silpakit 02/01/2022

ตารางที่ 2 สรุปการวิเคราะห์ข้อมูล ด้านการออกแบบเรขศิลป์ เพื่อการสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรมกลุ่มงานหัตถกรรมทำร่ม (ต่อ)

ลำดับ	กลุ่มงานหัตถกรรม บริเวณจังหวัดเชียงใหม่	อัตลักษณ์ทางเรขศิลป์			
		กลุ่มงานหัตถกรรม			
		เส้น (Line)	รูปร่าง (Shape)	รูปทรง (Form)	สี (Color)
2	งานหัตถกรรมเครื่องปั้นดินเผา 	เส้นโค้ง วงแคบ	Geometric Shape	Geometric Form	Classic
		4.67	3.67	4.33	4.67
		เส้นหยัก	Abstract Shape	Natural Form	Dandy
		4.33	2.00	1.67	4.67
		เส้นโค้ง แบบคลื่น	Natural Shape	-	Natural
		4.00	1.67		3.67
3	งานหัตถกรรมทำร่ม 	เส้นตั้ง	Geometric Shape	Geometric Form	Casual
		4.00	4.33	4.33	4.67
		เส้นโค้ง แบบก้นหอย	Natural Shape	Natural Form	Pretty
		3.67	3.00	2.00	4.33
		เส้นแนว นอน	Abstract Shape	-	
		3.33	2.67		

Note: From © Prang Silpakit 02/01/2022

ตารางที่ 2 สรุปการวิเคราะห์ข้อมูล ด้านการออกแบบเรขศิลป์ เพื่อการสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรมกลุ่มงานหัตถกรรมผ้าทอและเครื่องเงิน (ต่อ)

ลำดับ	กลุ่มงานหัตถกรรม บริเวณจังหวัดเชียงใหม่	อัตลักษณ์ทางเรขศิลป์			
		กลุ่มงานหัตถกรรม			
		เส้น (Line)	รูปร่าง (Shape)	รูปทรง (Form)	สี (Color)
4	งานหัตถกรรมผ้าทอ 	เส้น แนวนอน	Geometric Shape	Geometric Form	Casual
		5.00	5.00	5.00	4.33
		เส้นหยัก	Abstract Shape	Natural Form	Gorgeous
		4.67	2.00	2.00	4.33
		เส้นตั้ง	Natural Shape	-	Dynamic
		4.00	1.67		4.00
5	งานหัตถกรรมเครื่องเงิน 	เส้นโค้ง แบบคลื่น	Natural Shape	Natural Form	Modern
		4.33	4.67	4.67	5.00
		เส้นโค้ง แบบกันหอย	Abstract Shape	Geometric Form	Dandy
		4.33	3.67	2.33	4.33
		เส้นโค้ง วงแคบ	Geometric Shape	-	Clear
		4.33	3.00		3.67

ตารางที่ 2 สรุปการวิเคราะห์ข้อมูล ด้านการออกแบบเรขศิลป์ เพื่อการสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรมกลุ่มงานหัตถกรรม เครื่องเงินและจักสาน (ต่อ)

ลำดับ	กลุ่มงานหัตถกรรม บริเวณจังหวัดเชียงใหม่	อัตลักษณ์ทางเรขศิลป์			
		กลุ่มงานหัตถกรรม			
		เส้น (Line)	รูปร่าง (Shape)	รูปทรง (Form)	สี (Color)
6	งานหัตถกรรมเครื่องเงิน 	เส้นโค้ง แบบกันหอย	Geometric Shape	Geometric Form	Dynamic
		5.00	4.33	4.33	5.00
		เส้นโค้ง แบบคลื่น	Abstract Shape	Natural Form	Gorgeous
		4.33	3.00	2.00	4.67
		เส้น แนวนอน	Natural Shape	-	Classic
		4.00	2.67		4.00
7	งานหัตถกรรมจักสาน 	เส้น แนวนอน	Geometric Shape	Geometric Form	Natural
		5.00	5.00	5.00	5.00
		เส้นหยัก	Natural Shape	Natural Form	Gorgeous
		5.00	2.33	2.67	3.67
		เส้นตั้ง	Abstract Shape	-	Dandy
		4.33	2.33		2.67
		-	-		Romantic
					2.67

Note: From © Prang Silpakit 02/01/2022

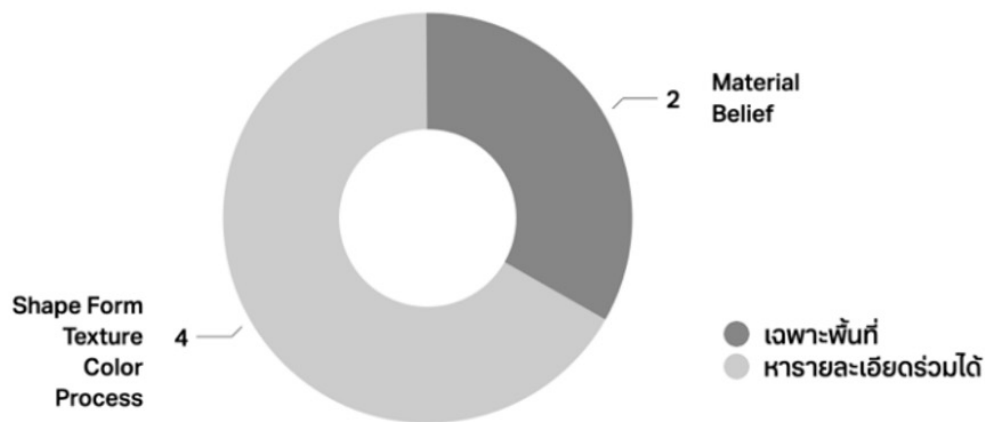
ตารางที่ 2 สรุปการวิเคราะห์ข้อมูล ด้านการออกแบบเรขศิลป์ เพื่อการสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรมกลุ่มงานหัตถกรรมโคมล้านนา (ต่อ)

ลำดับ	กลุ่มงานหัตถกรรม บริเวณจังหวัดเชียงใหม่	อัตลักษณ์ทางเรขศิลป์			
		กลุ่มงานหัตถกรรม			
		เส้น (Line)	รูปร่าง (Shape)	รูปทรง (Form)	สี (Color)
8	งานหัตถกรรมโคมล้านนา 	เส้นโค้ง แบบคลื่น	Natural Shape	Natural Form	Classic
		4.67	5.00	4.00	4.67
		เส้นโค้ง วงแคบ	Abstract Shape	Geometric Form	Dandy
		4.33	3.00	3.33	4.33
		เส้นฉีก	Geometric Shape	-	Natural
		3.67	2.00		3.33

Note: From © Prang Silpakit 02/01/2022

การอภิปรายผล

การอภิปรายผลการบูรณาการข้อมูลด้านการออกแบบเรขศิลป์ เพื่อการสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรม จังหวัดเชียงใหม่ ทั้ง 8 ชุดคำตอบ ผู้วิจัยพบว่าอัตลักษณ์สื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรมด้านรูปร่างและรูปทรง ด้านลวดลาย ด้านสี และด้านกระบวนการการสร้างผลงาน เป็นองค์ประกอบที่สามารถหารายละเอียดร่วมเพื่อต่อยอดเป็นองค์ประกอบพื้นฐานทางเรขศิลป์ได้ แต่อัตลักษณ์ของงานหัตถกรรม ด้านวัสดุและด้านความเชื่อโบราณล้านนา เป็นอัตลักษณ์ที่ไม่สามารถหาจุดร่วมของแต่ละพื้นที่ได้มากนักเนื่องจากแต่ละพื้นที่มีความเชื่อพื้นถิ่นและวัสดุที่ใช้งานที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะพื้นที่ ทั้งนี้ผู้วิจัยจึงเลือกการวิเคราะห์องค์ประกอบที่สามารถต่อยอดเชิงเรขศิลป์มาเป็นแนวทางในการออกแบบต่อไป



ภาพที่ 3 สัดส่วนอัตลักษณ์งานหัตถกรรมที่สื่อสารผ่านองค์ประกอบของงานหัตถกรรมจังหวัดเชียงใหม่
Note: From © Prang Silpakit 12/10/2021

ผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูลด้านระดับของการสื่อสารอัตลักษณ์ผ่านองค์ประกอบของงานหัตถกรรม โดยใช้เครื่องหมายแทนค่าระดับทางการสื่อสารดังนี้

- เครื่องหมาย ** สื่อสารได้มากที่สุดและจำเป็นในการนำมาใช้งานมากที่สุด
- เครื่องหมาย * สื่อสารได้มากและจำเป็นในการนำมาใช้งานมาก
- เครื่องหมาย - สื่อสารได้ในระดับปานกลางไม่จำเป็นต้องนำมาใช้งาน

โดยวิเคราะห์ร่วมกับกลุ่มงานหัตถกรรมทั้งหมด 8 กลุ่ม งานหัตถกรรมที่เกี่ยวกับองค์ประกอบออกแบบเรขศิลป์ (Visual Design Elements) เพื่อใช้ในงานออกแบบเรขศิลป์ โดยผู้วิจัยวิเคราะห์และสรุปผลของข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญ และใช้เกณฑ์ในการวิเคราะห์ข้อมูลดังนี้ ค่าเฉลี่ย 4.51 - 5.00 อยู่ในระดับมากที่สุด เกณฑ์ค่าเฉลี่ย 3.51 - 4.50 อยู่ในระดับมาก เกณฑ์ค่าเฉลี่ย 2.51 - 3.50 อยู่ในระดับปานกลาง เกณฑ์ค่าเฉลี่ย 1.51 - 2.50 อยู่ในระดับน้อย และเกณฑ์ค่าเฉลี่ย 1.00 - 1.50 อยู่ในระดับน้อยที่สุด ตามลำดับ โดยผู้วิจัยสรุปผลจากข้อมูลและวิเคราะห์ผลได้ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 3 สรุปการวิเคราะห์การบูรณาการข้อมูลด้านการออกแบบเรขศิลป์เพื่อการสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรม จังหวัดเชียงใหม่

ลำดับ	กลุ่มงานหัตถกรรมบริเวณจังหวัดเชียงใหม่				
	อัตลักษณ์งานหัตถกรรม	อัตลักษณ์ ลวดลาย	อัตลักษณ์รูปร่างรูปทรง		อัตลักษณ์สี
		**	-	-	-
	องค์ประกอบทางเรขศิลป์	เส้น (Line)	รูปร่าง (Shape)	รูปทรง (Form)	สี (Color)
1	งานหัตถกรรมไม้แกะสลัก 	เส้นโค้ง แบบคลื่น	Natural Shape	Natural Form	Classic
		4.67	5.00	4.00	4.67
		เส้นโค้ง วงแคบ	Abstract Shape	Geometric Form	Dandy
		4.33	3.00	3.33	4.33
		เส้นฉีก	Geometric Shape	-	Natural
		3.67	2.00		3.33
2	งานหัตถกรรมเครื่องปั้นดินเผา 	เส้นโค้ง วงแคบ	Geometric Shape	Geometric Form	Classic
		4.67	3.67	4.33	4.67
		เส้นหยัก	Abstract Shape	Natural Form	Dandy
		4.33	2.00	1.67	4.67
		เส้นโค้ง แบบคลื่น	Natural Shape	-	Natural
		4.00	1.67		3.67

** จำเป็นมากที่สุด * จำเป็น - ไม่จำเป็น

ตารางที่ 3 สรุปการวิเคราะห์การบูรณาการข้อมูลด้านการออกแบบเรขศิลป์เพื่อการสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรม จังหวัดเชียงใหม่ (ต่อ)

ลำดับ	กลุ่มงานหัตถกรรมบริเวณจังหวัดเชียงใหม่				
	อัตลักษณ์งานหัตถกรรม	อัตลักษณ์ ลวดลาย	อัตลักษณ์รูปร่างรูปทรง		อัตลักษณ์สี
		**	-	-	-
	องค์ประกอบทางเรขศิลป์	เส้น (Line)	รูปร่าง (Shape)	รูปทรง (Form)	สี (Color)
3	งานหัตถกรรมทำร่ม 	เส้นตั้ง	Geometric Shape	Geometric Form	Casual
		4.00	4.33	4.33	4.67
		เส้นโค้ง แบบกันหอย	Natural Shape	Natural Form	Pretty
		3.67	3.00	2.00	4.33
		เส้น แนวนอน	Abstract Shape	-	
		3.33	2.67		
4	งานหัตถกรรมผ้าทอ 	เส้น แนวนอน	Geometric Shape	Geometric Form	Casual
		5.00	5.00	5.00	4.33
		เส้นหยัก	Abstract Shape	Natural Form	Gorgeous
		4.67	2.00	2.00	4.33
		เส้นตั้ง	Natural Shape	-	
		4.00	1.67		

** จำเป็นมากที่สุด

* จำเป็น

- ไม่จำเป็น

Note: From © Prang Silpakit 02/01/2022

ตารางที่ 3 สรุปการวิเคราะห์การบูรณาการข้อมูลด้านการออกแบบเรขศิลป์เพื่อการสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรม จังหวัดเชียงใหม่ (ต่อ)

ลำดับ	กลุ่มงานหัตถกรรมบริเวณจังหวัดเชียงใหม่				
	อัตลักษณ์งานหัตถกรรม	อัตลักษณ์ ลวดลาย	อัตลักษณ์รูปร่างรูปทรง		อัตลักษณ์สี
		**	*	*	-
	องค์ประกอบทางเรขศิลป์	เส้น (Line)	รูปร่าง (Shape)	รูปทรง (Form)	สี (Color)
5	งานหัตถกรรมเครื่องเงิน 	เส้นโค้ง แบบคลื่น	Natural Shape	Natural Form	Modern
		4.33	4.67	4.67	5.00
		เส้นโค้ง แบบกันหอย	Abstract Shape	Geometric Form	Dandy
		4.33	3.67	2.33	4.33
		เส้นโค้ง วงแคบ	Geometric Shape	-	Clear
		4.33	3.00		3.67
6	งานหัตถกรรมเครื่องเงิน 	เส้นโค้ง แบบกันหอย	Geometric Shape	Geometric Form	Dynamic
		5.00	4.33	4.33	5.00
		เส้นโค้ง แบบคลื่น	Abstract Shape	Natural Form	Gorgeous
		4.33	3.00	2.00	4.67
		เส้น แนวนอน	Natural Shape	-	Classic
		4.00	2.67		4.00

** จำเป็นมากที่สุด * จำเป็น - ไม่จำเป็น

Note: From © Prang Silpakit 02/01/2022

ตารางที่ 3 สรุปการวิเคราะห์การบูรณาการข้อมูลด้านการออกแบบเรขศิลป์เพื่อการสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรม
จังหวัดเชียงใหม่ (ต่อ)

ลำดับ	กลุ่มงานหัตถกรรมบริเวณจังหวัดเชียงใหม่					
	อัตลักษณ์งานหัตถกรรม	อัตลักษณ์ ลวดลาย	อัตลักษณ์รูปร่างรูปทรง		อัตลักษณ์สี	
		**	*	*	-	
	องค์ประกอบทางเรขศิลป์	เส้น (Line)	รูปร่าง (Shape)	รูปทรง (Form)	สี (Color)	
7	งานหัตถกรรมจักสาน 	เส้น แนวนอน	Geometric Shape	Geometric Form	Natural	
		5.00	5.00	5.00	5.00	
		เส้นหยัก	Natural Shape	Natural Form	Gorgeous	
		5.00	2.33	2.67	3.67	
		เส้นตั้ง	Abstract Shape	-	Dandy	
		4.33	2.33		2.67	
		-				Romantic
						2.67
		8	งานหัตถกรรมโคมล้านนา 	เส้นฉี้ง	Geometric Shape	Geometric Form
4.67	5.00			5.00	4.33	
เส้นหยัก	Abstract Shape			Natural Form	Pretty	
4.33	2.67			1.67	4.33	
เส้นตั้ง	Natural Shape			-	Clear	
4.00	1.67				3.67	
เส้น แนวนอน	-				Gorgeous	
4.00	3.67					

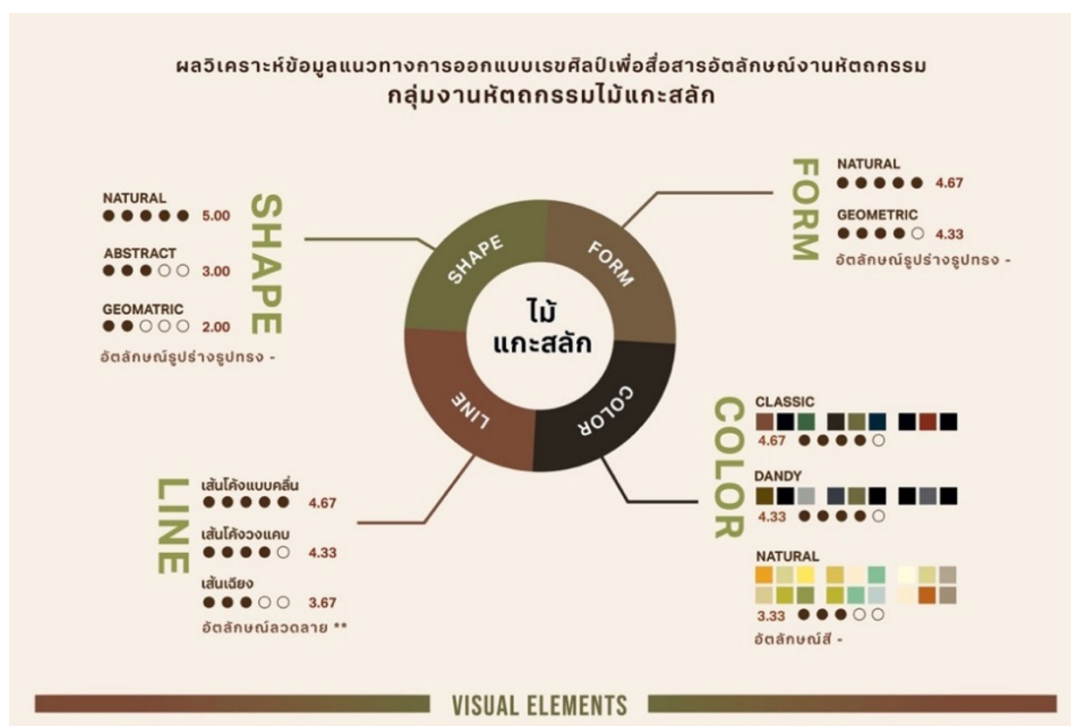
** จำเป็นมากที่สุด

* จำเป็น

- ไม่จำเป็น

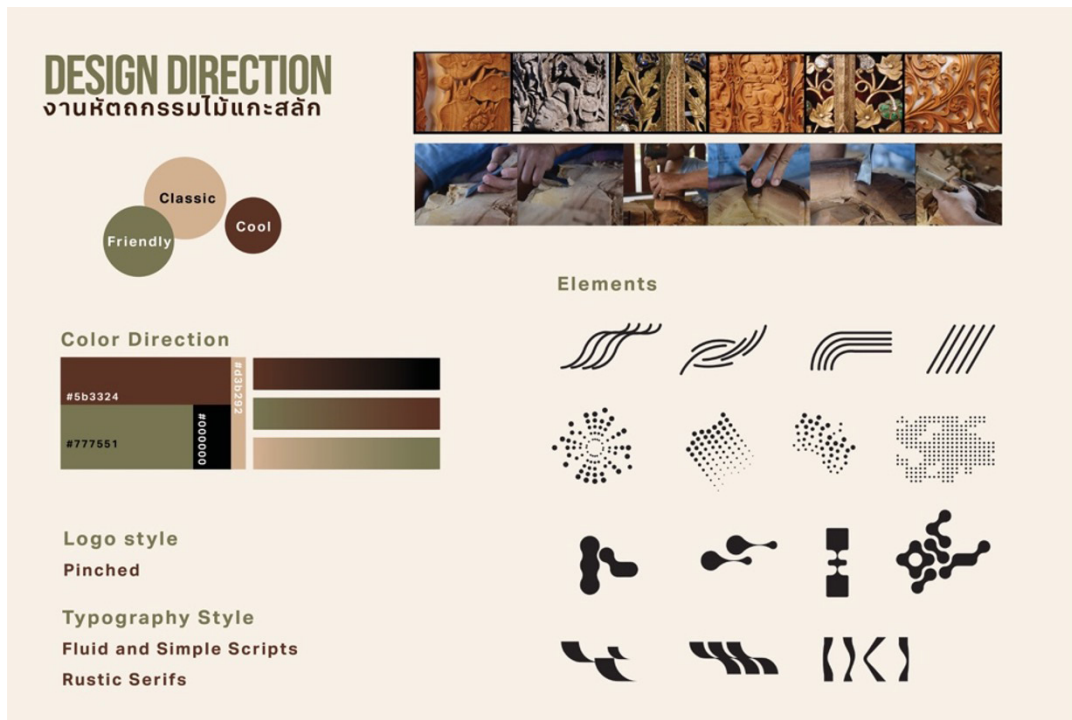
การประยุกต์ผลคำตอบเพื่อสร้างสรรค์ต้นแบบเรขศิลป์เพื่อสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรมเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม

จากข้อมูลสรุปการวิเคราะห์การบูรณาการข้อมูลด้านการออกแบบเรขศิลป์เพื่อการสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรม จังหวัดเชียงใหม่ 8 กลุ่มงาน ผู้วิจัยได้ทำการเลือกตัวอย่างเพื่อทดลองการประยุกต์ใช้ผลคำตอบเพื่อสร้างสรรค์ผลงานต้นแบบเรขศิลป์เพื่อสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรมเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม กรณีศึกษา งานหัตถกรรมจังหวัดเชียงใหม่ 1 กลุ่มงาน ได้แก่ กลุ่มงานแกะสลักไม้ เพื่อสร้างสรรค์ผลงานต้นแบบการออกแบบเรขศิลป์สำหรับกิจกรรมส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมบนพื้นที่นิเวศวัฒนธรรมงานหัตถกรรมบ้านถวาย โดยใช้ผลคำตอบของงานวิจัย ร่วมกับการออกแบบทางศิลปกรรมด้านเรขศิลป์สิ่งแวดล้อม (Environmental Graphic Design) ดังนี้

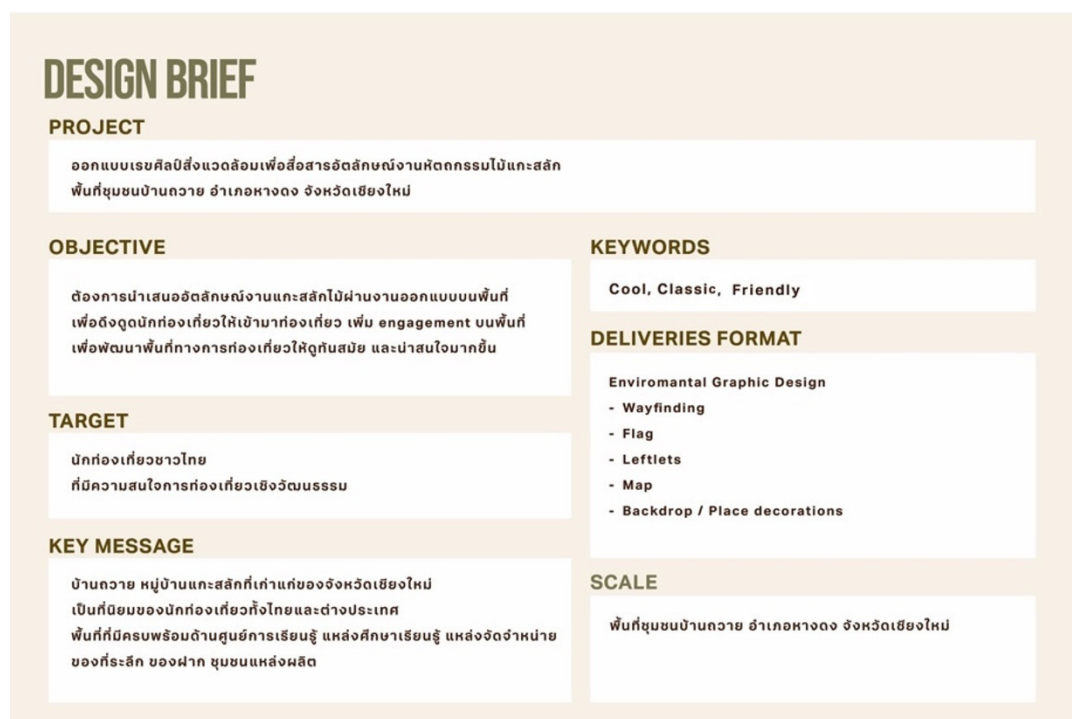


ภาพที่ 4 ข้อมูลสรุปการบูรณาการแนวทางการออกแบบเรขศิลป์
เพื่อสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรมแกะสลักไม้

Note: From © Prang Silpakit 11/02/2022



ภาพที่ 5 ข้อมูลแนวทางการออกแบบเรขศิลป์เพื่อสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรมแกะสลักไม้ (Design Direction)
Note: From © Prang Silpakit 11/02/2022



ภาพที่ 6 ข้อมูลแนวทางการออกแบบเรขศิลป์เพื่อสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรมแกะสลักไม้ (Design Brief)
Note: From © Prang Silpakit 11/02/2022



ภาพที่ 7 ต้นแบบเรขศิลป์เพื่อสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรม
เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม กลุ่มงานหัตถกรรมแกะสลักไม้
Note: From © Prang Silpakit 05/04/2022



ภาพที่ 8 ต้นแบบเรขศิลป์เพื่อสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรม
เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม กลุ่มงานหัตถกรรมแกะสลักไม้
Note: From © Prang Silpakit 05/04/2022

ข้อมูลด้านความพึงพอใจต้นแบบเรขศิลป์เพื่อสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรม เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม

ตารางที่ 4 สรุปผลการประเมินความพึงพอใจต้นแบบเรขศิลป์เพื่อสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรม เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมกลุ่มงานหัตถกรรมแกะสลักไม้ บ้านถวาย อำเภอหางดง จังหวัดเชียงใหม่ จากกลุ่มเป้าหมายงานวิจัย จำนวน 398 ท่าน

ลำดับ	ข้อคำถาม	ค่าเฉลี่ย	ค่าร้อยละ	เกณฑ์การประเมิน
1	ระดับความสามารถในการสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรมแกะสลักไม้ของต้นแบบเรขศิลป์	4.71	94.22	มากที่สุด
2	ระดับความสามารถในการดึงดูดความสนใจทางการท่องเที่ยวของต้นแบบเรขศิลป์	4.73	94.62	มากที่สุด
3	ระดับความพึงพอใจในต้นแบบเรขศิลป์เพื่อการสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรมแกะสลักไม้	4.77	95.47	มากที่สุด

Note: From © Prang Silpakit 05/04/2022

ระดับความสามารถในการสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรมแกะสลักไม้ของต้นแบบเรขศิลป์ตามความเห็นของกลุ่มเป้าหมาย ร้อยละ 94.22 ให้คะแนนระดับความสามารถในการสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรมแกะสลักไม้ของต้นแบบเรขศิลป์ระดับมากที่สุดนับเป็น 295 ท่าน และในระดับมาก 93 ท่าน ระดับปานกลาง 8 ท่าน และในระดับน้อย 2 ท่าน ตามลำดับ

ระดับความสามารถในการดึงดูดความสนใจทางการท่องเที่ยวของต้นแบบเรขศิลป์ตามความเห็นของกลุ่มเป้าหมาย ร้อยละ 94.62 ให้คะแนนความสามารถในการดึงดูดความสนใจทางการท่องเที่ยวของต้นแบบเรขศิลป์ระดับมากที่สุด นับเป็น 316 ท่าน และในระดับมาก 57 ท่าน และระดับปานกลาง 25 ท่าน ตามลำดับ

ระดับความพึงพอใจในต้นแบบเรขศิลป์เพื่อการสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรมแกะสลักไม้ตามความเห็นของกลุ่มเป้าหมาย ร้อยละ 95.47 ให้คะแนนความพึงพอใจในต้นแบบเรขศิลป์เพื่อการสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรมแกะสลักไม้ระดับมากที่สุดนับเป็น 342 ท่าน และในระดับมาก 24 ท่าน ระดับปานกลาง 30 ท่าน และในระดับน้อย 2 ท่าน ตามลำดับ

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะจากการศึกษา

จากการศึกษาพบว่าอัตลักษณ์งานหัตถกรรมด้านรูปร่าง และรูปทรง ด้านลวดลาย ด้านสี และด้านกระบวนการสร้างผลงาน สามารถหารายละเอียดร่วมเพื่อต่อยอดเป็นองค์ประกอบพื้นฐานด้านลักษณะและองค์ประกอบทางเรขศิลป์ได้ แต่อัตลักษณ์ของงานหัตถกรรม ด้านวัสดุและด้านความเชื่อโบราณล้านนา เป็นอัตลักษณ์ที่ไม่สามารถหาจุดร่วมของแต่ละพื้นที่ได้มากนัก เนื่องจากแต่ละพื้นที่มีความแตกต่างกันทางวัฒนธรรม ทำให้มีความเชื่อพื้นถิ่นที่แตกต่างกันออกไป และวัสดุที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานที่เฉพาะพื้นถิ่นของแต่ละพื้นที่จะแตกต่างกันออกไปตามภูมิประเทศและอาชีพของคนในชุมชน ดังนั้น หากในอนาคตนักออกแบบต้องการนำอัตลักษณ์ด้านความเชื่อและวัสดุพื้นถิ่นของแต่ละพื้นที่มาใช้ในการออกแบบเรขศิลป์สำหรับสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรมจะต้องศึกษาเพิ่มเติมในส่วนของอัตลักษณ์ในวัฒนธรรมด้านความเชื่อและวัสดุของแต่ละพื้นที่เพื่อให้ได้องค์ประกอบที่เหมาะสมทางการออกแบบที่เฉพาะเจาะจงต่อไป

ข้อเสนอแนะจากผลความพึงพอใจ

ผลความพึงพอใจการทดลองออกแบบต้นแบบเรขศิลป์เพื่อสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรม เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม กลุ่มงานแกะสลักไม้ พบว่าระดับความสามารถในการสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรมแกะสลักไม้ของต้นแบบเรขศิลป์ ระดับความสามารถในการดึงดูดความสนใจทางการท่องเที่ยวของต้นแบบเรขศิลป์ และระดับความพึงพอใจในต้นแบบเรขศิลป์เพื่อการสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรมแกะสลักไม้ของกลุ่มเป้าหมายมีระดับคะแนนความพึงพอใจอยู่ในระดับสูง เนื่องจากการกำหนดกลุ่มเป้าหมายงานวิจัยในครั้งนี้มีช่วงอายุที่กว้าง ผู้วิจัยมีความเห็นว่า หากต้องการนำแนวทางการออกแบบเรขศิลป์เพื่อสื่อสารอัตลักษณ์งานหัตถกรรม ในการจัดกิจกรรมการส่งเสริมการท่องเที่ยวทางวัฒนธรรมเฉพาะกลุ่ม สามารถทำได้โดยกำหนดกลุ่มเป้าหมายในช่วงวัยให้ชัดเจน หรือกำหนดความสนใจที่มีความเฉพาะเจาะจงมากยิ่งขึ้น จะสามารถเห็นผลความแตกต่างและความต้องการที่เฉพาะเจาะจงมากขึ้น และจะเป็นประโยชน์ในงานวิจัยในครั้งต่อไป

References

- Barker, C. (2004). *photchanānukrom SAGE khōng kānsuksā watthanatham* [The Sage dictionary of cultural studies]. SAGE Publications Ltd.
- Creative Economy Agency (Public Organization). (2020). *phān patibatkān samnakngān songsām sētthakit sāngsan* (‘ongkān mahāchon) *Phō.Sō. sōngphanhārōihoksipsām sōngphanhārōihoksiphā* [Action Plan of Creative Economy Agency (Public Organization) 2020 - 2022]. https://www.cea.or.th/storage/app/media/ITA2563/o4_CEA_Strategic_Plan_2563-65.pdf.
- Chumpradist, K., Khunsri, J. (2005). *‘attalak læ phāplak khōng changwat Chīang Rāi : rāingān kānwichai* [Identity and image of Chaingrai province]. Thailand Science Research and Innovation.
- Economics Tourism and Sports Division. (2019, September 5). *sarup khīt khwāmsāmāt nai kān khāngkhan dān kānthōngthīeo khōng Thai pī Phō.Sō 2562* [The Travel & Tourism Competitiveness Report 2019]. Ministry of Tourism and Sports. https://www.mots.go.th/download/article/article_20190925130927.pdf.
- Jittangwattana, B. (2005). *kānphatthanā kānthōngthīeo bāp yangyūn* [Sustainable Tourism Development]. Tourism Authority of Thailand.
- Office of the National Economic and Social Development Council. (2009). *sētthakit sāngsan* [The Creative Economy]. B C Press (Boonchin) Company Limited.
- Richards, G. & Duif, L. (2019). *Small Cities with Big Dreams: Creative Placemaking and Branding Strategies*. Routledge.
- Sukkorn, C. (2019). *kānthōngthīeo chōng watthanatham nai prathēt Thai* [Cultural Tourism in Thailand]. *Journal of Sustainable Tourism Development*, 1(2), 1-7.
- Tat review magazine. (2018). *Tourism go local chumchon tǎp yai mūang Thai tǎptō* [Community grown up; Thailand Develop]. Tat Review. <https://tatreviewmagazine.com/article/tourism-go-local>.

UNESCO. (2017). khrŭākhāi Chīang Mai māng sāngsan [*Chiang Mai Creative Cities Network*].
<https://www.unesco.org/en/creative-cities/chiang-mai-city>.

ໂຮ່ປຸກມາ : ການສ້າງສະຖາປະນາແບບມີສ່ວນຮ່ວມ ກຣຸ້ນຄຸ້ມພະພຸທຮູບໄມ້ແບບລ້ານນາ¹

received 25 AUG 2021 revised 19 JUN 2023 accepted 30 JUN 2023

ເອກພະຈິງ ເຣືອນອຸ່ນ

ອາຈານຢູ່ປະຈຳສາຂາວິທະຍາສາດປະຕິບັດການອອກແບບ

ຄະນະສຳນັກວິທະຍາສາດສະຕິສະໝັດສະໜາ

ມະຫາວິທະຍາໄລພະເຍາ

ບົດຄຳຍ່ອຍ

ການສຶກສານີ້ມີຈຸດປະສົງ 1) ເພື່ອສະໜັບສະໜູນໃຫ້ບຸກຄົນໃນບ້ານໂຮ່ປຸກມາເຮັດວຽກງານໂດຍການມີສ່ວນຮ່ວມສ້າງສະຖາປະນາພະພຸທຮູບໄມ້ໂດຍການໄດ້ຮັບຊື່ “ພະເຈົ້າໂຮ່” ແລະເປັນອັດຕະໂນມະຫາວິທະຍາໄລທີ່ສຳຄັນຂອງບ້ານໂຮ່ ທຸກຄົນທີ່ສະໜັບສະໜູນໃຫ້ບຸກຄົນໄດ້ເຮັດວຽກງານໄດ້ເຮັດວຽກງານພະພຸທຮູບໄມ້ ແລະ 2) ເພື່ອສ້າງສະຖາປະນາພະພຸທຮູບໄມ້ໂດຍມີທີ່ມາແລະແຮງບັນດາລຳຈາກພະພຸທຮູບໄມ້ເມືອງພະເຍາ ອາດສະຫຼັກການທາງທຸກໆດ້ານໃຫ້ເປັນສຳຄັນການປະກອບການສ້າງສະຖາປະນາ ໂດຍເປັນການສ້າງສະຖາປະນາແບບແຕກຕ່າງຂອງຄວາມຮູ້ໃນດ້ານວິທະຍາສາດ ມີບັນຫາພື້ນບ້ານລະຫວ່າງບ້ານໂຮ່ແລະມະຫາວິທະຍາໄລພະເຍາຜ່ານການອອກແບບປະຕິບັດການສ້າງສະຖາປະນາໂດຍບ້ານໂຮ່ ເຊິ່ງເປັນການຮ່ວມກັນລະຫວ່າງບ້ານໂຮ່ແລະຄຸ້ມພະພຸທຮູບໄມ້

ຜົນການວິຈານພົບວ່າສຳຄັນໃນທ້ອງຖິ່ນທີ່ໃຫ້ເປັນສ່ວນປະກອບສຳຄັນໃນການສ້າງພະເຈົ້າໂຮ່ຄືໄມ້ໂຮ່ທີ່ໄດ້ຮັບຄວາມອຸນຸຍາດຈາກບ້ານໂຮ່ໄດ້ແນວຄິດ ເພື່ອສ້າງສະຖາປະນາພະພຸທຮູບໄມ້ທີ່ແຕກຕ່າງໄປຈາກແບບເດີມ ຈຶ່ງມີແນວຄິດທີ່ສອດຄ້ອງກັບສິ່ງທີ່ໄດ້ຈາກພັກທອງແລະສິ່ງທີ່ໄດ້ຈາກໄມ້ໂຮ່ ອີກທັງພັກທອງຍັງເປັນຜົນຜະລິດທີ່ສ້າງຂຶ້ນໃຫ້ກັບບ້ານໂຮ່ຕໍ່ເນື່ອງໃນດ້ານວິທະຍາສາດ ອີກປະການໜຶ່ງຍັງໄດ້ຮັບຂໍ້ສະເໜີແນະນຳຈາກບ້ານໂຮ່ເພື່ອປະກອບການສ້າງສະຖາປະນາ ຄືການນຳເອົາລັກສະນະພິເສດຂອງພະພຸທຮູບໄມ້ທີ່ສຳຄັນຂອງບ້ານໂຮ່ມາສະໜັບສະໜູນການສ້າງສະຖາປະນາພະພຸທຮູບໄມ້

ຈາກການສ້າງສະຖາປະນາແລະການຄົ້ນຄວ້າເພີ່ມເຕີມພົບວ່າມີຂໍ້ມູນພະພຸທຮູບໄມ້ຈາກຄຸ້ມພະພຸທຮູບໄມ້ທີ່ພິທີກຳບ້ານໂຮ່ ທຸກຄົນທີ່ໄດ້ຮັບຊື່ “ພະເຈົ້າໂຮ່” ຈຶ່ງມີແນວຄິດທີ່ສອດຄ້ອງກັບສິ່ງທີ່ໄດ້ຈາກພັກທອງແລະສິ່ງທີ່ໄດ້ຈາກໄມ້ໂຮ່ ອີກທັງພັກທອງຍັງເປັນຜົນຜະລິດທີ່ສ້າງຂຶ້ນໃຫ້ກັບບ້ານໂຮ່ຕໍ່ເນື່ອງໃນດ້ານວິທະຍາສາດ ອີກປະການໜຶ່ງຍັງໄດ້ຮັບຂໍ້ສະເໜີແນະນຳຈາກບ້ານໂຮ່ເພື່ອປະກອບການສ້າງສະຖາປະນາ ຄືການນຳເອົາລັກສະນະພິເສດຂອງພະພຸທຮູບໄມ້ທີ່ສຳຄັນຂອງບ້ານໂຮ່ມາສະໜັບສະໜູນການສ້າງສະຖາປະນາພະພຸທຮູບໄມ້

ຄຳສຳຄັນ: ໂຮ່ປຸກມາ, ບ້ານໂຮ່, ພະພຸທຮູບໄມ້ລ້ານນາ, ການສ້າງສະຖາປະນາພະພຸທຮູບໄມ້

¹ບົດຄຳຍ່ອຍນີ້ເປັນສ່ວນໜຶ່ງຂອງໂຄງການວິຈານທີ່ 2 ເຊິ່ງ “ພະພຸທຮູບໄມ້ບ້ານໂຮ່” ຄືການສ້າງສະຖາປະນາພະພຸທຮູບໄມ້ທີ່ສຳຄັນຂອງບ້ານໂຮ່ ເຊິ່ງໄດ້ຮັບການສະໜັບສະໜູນຈາກມະຫາວິທະຍາໄລພະເຍາ ປະຈຳປີປະມານ 2016

So Patima: A Participatory Creation, a Case of the Concept on a Lanna Style Wooden Buddha Statue¹

Aekapong Rounoon

Lecturer in the Department of Art and Design,
School of Architecture and Fine Arts,
University of Phayao

Abstract

This study aims to 1) To encourage the elderly in Ban So community to participate in creating Buddhist art under the theme “Phra Chao So,” which is a significant local cultural identity of Ban So community, and to support elderly sculptors in utilizing their free time to preserve and continue the tradition of Buddhist art. And 2) To create wooden Buddha sculptures inspired by the Buddhist art of Phayao, utilizing the principles of visual elements as a guideline for creative work, and to establish a network for exchanging knowledge in art, culture, and local wisdom between Ban So community and the University of Phayao through the design of creative sculptures by Ban So community, which is a collaboration between local sculptors and the research team.

The results showed that the primary local material used in creating a statue of Phra Chao So was jackfruit wood donated by the community. To create a different style from the previous works, the design concept was coherent with yellow color from pumpkins and jackfruit wood. Furthermore, pumpkins are constantly considered as well-known economic products of the Ban So community. Another suggestion from the community for the creative process is to incorporate the unique characteristics of important Buddha images in Phayao province into the creation of the wooden Buddha image.

¹This article is part of the secondary project II named “Buddha Image Pan Ban Soul”, from belief and faith in Buddhist folkway of life within Soul community to co-creation of unique Buddha image for the community. This study has been supported by the University of Phayao’s project fund, University of Phayao.

Through further creation and research, it was found that there is information regarding a wooden Buddha image from the Phayao sculptor group at Wat Lee Museum, Wiang Subdistrict, Mueang District, Phayao Province. This image has a structural shape that falls within the Phra Chao Tan Luang group of Wat Sri Khom Kham, Moo 1, Wiang Subdistrict, Mueang District, Phayao Province. Therefore, this structural shape of the wooden Buddha image was incorporated into the creative process. The result is that Phra Chao So has local shape elements while maintaining the unique Buddhist art style of the Phayao sculptor's school. This Buddha image is thus named 'So Patima', a local Buddha image of Ban So community created through the cooperation of the people in the community.

Keywords: So Patima, Ban So, Lanna Buddha statue, creation of a wooden Buddha statue

บทนำ

คำว่า “พระเจ้า” คือคำศัพท์ภาษาถิ่นของชาวล้านนาที่ใช้เรียกพระพุทธรูป โดยหมายถึงรูปเคารพสักการะบูชาทดแทนพระพุทธรูปที่ทรงเสด็จดับขันธปรินิพพานไปแล้ว และยังมุ่งหวังความศักดิ์สิทธิ์เพื่อสร้างความศรัทธาอันมีค่าทางจิตใจของเหล่าพุทธศาสนิกชน (Thammathi, 2016b) การสร้างพระพุทธรูปปฏิมาในพื้นที่แถบล้านนาจึงเป็นผลสืบเนื่องมาจากการยอมรับนับถือในพระพุทธรูปศาสนา และความเชื่อความศรัทธาที่มีต่อพระพุทธรูป ซึ่งเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้เกิดพิธีกรรมที่เป็นวิถีปฏิบัติทั้งพุทธพิธีผสมผสานกับพราหมณ์พิธี ตลอดจนเป็นความเชื่อดั้งเดิมในแต่ละท้องถิ่น ก่อเกิดรูปแบบของพิธีกรรมเฉพาะพื้นถิ่นขึ้น และเมื่อก่อเกิดพระพุทธรูปปฏิมาย่อมมีการพัฒนาศาสนสถานสำหรับเป็นที่ประดิษฐาน มีการปฏิบัติบูชา การสักการะ และการเขียนบันทึกตำนานของพระพุทธรูปปฏิมาที่สร้างขึ้น โดยจะเห็นได้ว่าการสร้างพุทธรูปปฏิมานั้นได้ส่งผลกระทบต่อเกี่ยวข้องกับด้านอื่น ๆ ในศาสนสถานทั้งในด้านงานจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม นาฏกรรม และวรรณกรรม

พระเจ้าไม้ที่ปรากฏในล้านนามีหลากหลายพุทธลักษณะ มีขนาดต่าง ๆ ที่ส่วนมากมีขนาดหน้าตักกว้างประมาณ 3 - 4 นิ้ว ขนาดเล็กประมาณ 1 นิ้ว หรือขนาดใหญ่หลายศอก โดยแกะสลักจากไม้ชิ้นเดียว หรือใช้ไม้หลายชนิดมาประกอบกันเป็นองค์พระ นิยมสร้างให้มีฐานสูง เพื่อให้มีเนื้อที่ว่างสำหรับจารึกข้อความ

จากการศึกษาของ ศิริพงษ์ ศักดิ์สิทธิ์ (Saksit, 2011) กล่าวว่า หลักฐานเก่าที่สุดเท่าที่พบการสร้างพระเจ้าไม้ล้านนาในขณะนี้อยู่ในช่วงปี พ.ศ. 2247 ที่เมืองน่าน ซึ่งมีการสร้างอย่างต่อเนื่องจนถึงช่วงที่ล้านนาได้ขับไล่พม่าออกจากล้านนา

พระเจ้าไม้ หมายถึง พระพุทธรูปที่แกะจากไม้ชนิดต่าง ๆ ตามความเชื่อซึ่งโดยทั่วไปแกะขึ้นจากไม้ท่อนเดียวชนิดเดียว แต่บางองค์แกะจากไม้หลายชนิดประกอบกัน เรียกว่า พระเจ้าไม้สมฤทธิ์ (Thammathi, 2016a) จากการศึกษาของผู้ช่วยศาสตราจารย์วิลักษณ์ ศรีป่าซาง จากมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา วิทยาเขตเชียงใหม่ พบว่าไม้ที่นิยมนำมาสร้างเป็นพระพุทธรูปหรือพระเจ้านั้น โดยทั่วไปได้แก่ ไม้สัก ไม้สะหลี (โพธิ์) ไม้สะเลียม (สะเดา) ไม้แก่นจันทร์ (จันทร์หอม) ไม้แก้ว (พิกุล) ไม้จำปา ไม้เตือปล่อง เคือเกลี้ยง ไม้ประดู่ ไม้แดง ไม้ซ้อ และไม้ขนุน เป็นต้น (Sripasang, 2011)

คติเกี่ยวกับไม้มงคลที่นำมาสร้างพระเจ้านั้น บางส่วนได้รับความเชื่อมาจากไม้มงคลฤกษ์ หมายถึง ไม้ที่พระพุทธรูปทุกพระองค์ประทับได้ร่มไม้นั้น ๆ ในการตรัสรู้ ตามที่ปรากฏตำนานมูลศาสนา ได้แก่ ไม้ทองกวาว ไม้แคฝอย ไม้ไทร ไม้บุนนาค ไม้มะเกลือ ไม้มะเดื่อ ไม้สะเดา ไม้จำปา และ ไม้ฝาง เป็นต้น

โดยปกติแล้ว พระเจ้าไม้ขนาดใหญ่มักเป็นของเจ้าภาพระดับผู้มีอำนาจหรือคนหมู่มากระดับชุมชน และที่พบโดยทั่วไปมักเป็นพระเจ้าขนาดเล็กแกะจากไม้ท่อนเดียวมีทั้งหมด 4 อริยาบถ คือ พระเจ้ายืน พระเจ้าเดิน พระเจ้านอน และพระเจ้านั่งที่จำนวนปรากฏมากที่สุด ซึ่งมี 2 ปาง ได้แก่ ปางสมาธิและปางชนะมาร โดยปางชนะมารมีจำนวนมากที่สุด ส่วนมากอายุประมาณ 70 - 150 ปี สร้างถวายวัดเพื่อหวังอานิสงส์และสืบต่ออายุพระศาสนา (Sripasang, 2011)

ส่วนพระเจ้าที่แกะจากไม้หลายชนิดประกอบกันเป็นองค์พระมักเป็นพระเจ้าไม้ประจำชะตาปีเกิด สร้างขึ้นเพื่อเอาไว้สักการบูชาหวังความเป็นสิริมงคล พระเจ้าไม้ประเภทนี้มีตำราในการสร้าง ตามที่ ศรีเลา เกษตรพรหม ปวีรรตจากคัมภีร์ใบลานวัดแม่ต้า ตำบลท่าก้อ อำเภอแม่สรวย จังหวัดเชียงราย โดยมีความว่า “ณ ที่นี้จะขอกล่าวอุปเทศแห่งการสร้างพระพุทธรูปอันจะทำให้เกิดความสุขความเจริญ ให้นำข้าวตอกดอกไม้ไปทำพิธีพลีเอาไม้มะเดื่อปล้องด้วยคำตั้งความปรารถนา นำมาตากแห้งไว้แล้วแกะเป็นพระพุทธรูปผูกดวงชะตาลงในแผ่นเงินม้วนใส่ในโพรงขององค์พระ เอาไม้มะม่วงพระญายอมาทำเป็นโมลี ไม้ขนุนทำเป็นแท่นบัลลังก์ ไม้พุทราเป็นแขนขวา ไม้หมากเป็นแขนซ้าย ใช้น้ำยางรักเชื่อมรอยให้สนิทแน่น” (Thammathi, 2016b)

การสร้างพระเจ้าไม้ตามตำราของวัดแม่ต้า กล่าวถึงสัดส่วนของพระเจ้า ซึ่งสัดส่วนนี้เป็นสัดส่วนแห่งการสร้างพระพุทธรูปที่สร้างด้วยวัสดุอื่น ๆ โดยทั่วไปและน่าจะนำมาเป็นมาตรฐานเพื่อสร้างพระเจ้าไม้ด้วยเช่นกัน ตำราดังกล่าวระบุว่า

“...หื้อแทก (วัดขนาด) แต่หัวเข้าทั้ง 2 เข้าหากัน กว้างเท่าใดหื้อเอามาหักเป็น 4 ส่วน เอาส่วนหนึ่งแทกแต่นั่งขึ้นถึงสายตือ แต่สายตือขึ้นถึงอก แต่ออกถึงคาง แต่คางถึงตีนผม ปล้องแขนแต่เค้าแร้ว (รักแร้ว) ถึงศอกข้างในเท่าหน้า แต่ศอกถึงข้อมือเท่าหน้า แต่ข้อถึงมือปลายนิ้วเท่าหน้า นิ้วมียาวเกินหน้า ข้อมือหัก 3 ฝ่ามือกว้างเท่าเกินหน้าผากพาดกว้างเกินหน้า ปล้องขาปล้องแข้ง (แข้ง) เท่าหน้า ฝ่าตีนเท่าหน้า นิ้ว นิ้วเท้าให้เอาความยาวใบหน้า ตีนเอาหน้าหัก 3 เอาหนึ่ง หักนิ้วเป็น 2 เป็นค่อ (ข้อ) ตีน แตนมถึงจอมบ่าเท่าหน้าแหล่ (ไหล่) กว้าง 2 หน้า เอาหน้าหัก 4 หุม (ทึง) 1 เป็นหว่างนมทั้ง 2 เอาหน้าหัก 3 เอาหนึ่งเป็นปากเป็นตาวาว เป็นหน้าผาก ตุ่มตานัน หือกลมดังกลิบงั่วสุสุราช หน่วยตาหือเหลี่ยม (แหลม) ดังกลิบหอมเทียม (กระเทียม) คิ้วก่อ (โก่ง) ดังธนูอินท์ หุยาวเท่าหน้า ปลายหูเพียง (ระดับ) คิ้วเทือ...” (Thammathi, 2016b)

แปลความว่า

- วัดขนาดช่วงเข้าทั้งสอง แบ่งเป็น 4 ส่วน
- เอาส่วนหนึ่งเป็นขนาดที่นั้งถึงสะตือ สะตือถึงอก ออกถึงคาง คางถึงตีนผม (ช่วงใบหน้า) รักแร้วถึงศอก สี่ข้างเท่ากับใบหน้า ศอกถึงข้อมือเท่าใบหน้า ข้อมือถึงปลายนิ้วมือเท่าใบหน้า นิ้วยาวเท่ากับครึ่งหนึ่งของใบหน้า ฝ่ามือและนิ้วมือให้แบ่งเป็น 3 ส่วน สองส่วนเป็นความยาวฝ่ามือ หนึ่งส่วนเป็นความยาว นิ้วมือปล้องขาและปล้องแข้งเท่าใบหน้า ฝ่าเท้าเท่าใบหน้า นิ้วเท้ายาว 1/3 ความยาวของใบหน้า แบ่งความยาว 2/3 ของใบหน้าเป็นข้อเท้า
- วัดตั้งแต่นมถึงบนบ่า และความกว้างของช่วงไหล่ยาวเท่ากับความยาวสองเท่าของใบหน้า
- เอา 3/4 เป็นระยะห่างของนมทั้งสอง
- เอา 1/4 ของความยาวใบหน้าเป็นความยาวของปาก ตา และหน้าผาก
- นัยน์ตาให้กลมดังกลิบเท้าวั่วสุสุราช ตาแหลมดั่งกระเทียม
- คิ้วโก่งดั่งคันธนูของพระอินทร์
- หุยาวเท่าใบหน้า ส่วนบนสุดของใบหูอยู่ระดับเดียวกับคิ้ว

กล่าวเฉพาะการสร้างพระเจ้านี้ จะพบว่า พระเจ้าไม้ที่มีขนาดไม่ใหญ่มากนัก ส่วนหนึ่งมีได้เคร่งครัดตามตำรา
อาจสร้างโดยอาศัยการกำหนดขนาดของช่างผู้แกะเป็นส่วนใหญ่

อนึ่ง ความยาวหรือความสูงของพระเจ้าไม้ โดยทั่วไปนิยมให้ขนาดเท่าความยาว 1 คืบ หรือ 1 ศอก ของผู้ที่เป็
เจ้าภาพสร้างพระเจ้าองค์นั้น ด้วยเชื่อว่าจะเพิ่มความเป็นสิริมงคลยิ่งขึ้น

เมื่อได้ขนาดตามสัดส่วนแล้วจึงลงมือแกะเป็นรูป ตามด้วยการสลักเสลาจนเสร็จสิ้นแล้วขัดสีตกแต่ง ลงรักปิดทอง
ให้งดงาม ดังที่ท้ายตำราช่างต้นกล่าวว่า “ขัดหือดี แล้วทาร์กใส่คำหืองาม...” (Thammathi, 2016b)

จากการสำรวจข้อมูลก่อนทำวิจัยในพื้นที่บ้านโซ้ ผู้วิจัยได้พบข้อมูล ดังนี้

1. ชุมชนบ้านโซ้ เป็นชุมชนหนึ่งในอำเภอแม่เมาะ จังหวัดพะเยา ชุมชนแห่งนี้มีความเข้มแข็งทางวัฒนธรรม
เป็นการผสมผสานทางวัฒนธรรมอันเกิดขึ้นในชุมชนมากกว่า 30 ปี การสร้างพุทธปฏิมาในรูปแบบของชุมชน
บ้านโซ้ในครั้งนี้ จึงแยกประเด็นออกเป็น 2 ประการหลักคือ ประการแรก การสร้างพระพุทธรูปปฏิมาซึ่งเป็นตัวแทน
ของพระพุทธรูปเจ้าตามรูปแบบลักษณะเฉพาะของคนพื้นถิ่นบ้านโซ้ ซึ่งเป็นชุมชนที่มีผู้คนจากหลากหลายแห่งมา
ตั้งรกรากในชุมชนแห่งนี้ ทั้งจากภาคตะวันออกเฉียงเหนือ และจากท้องถิ่นอื่นบ้าง จนทำให้เกิดการผสมผสานทาง
วัฒนธรรมร่วมกันภายในชุมชน จึงมีความสนใจว่า พุทธลักษณะของพุทธรูปปฏิมาที่แสดงถึงความเป็นตัวแทนของ
พระพุทธรูปเจ้าและเป็นสัญลักษณ์แทนอัตลักษณ์ของชุมชนจะมีลักษณะอย่างไร

2. ผู้วิจัยได้พบพระพุทธรูปไม้ขนาดเล็ก 1 องค์ ที่วัดบ้านโซ้ ตำบลแม่เมาะ จังหวัดพะเยา เป็นพระพุทธรูปสำคัญ
ประจำวัด (ภาพที่ 1) ทำให้เกิดความสนใจและตั้งคำถามต่อการศึกษา ในงานศึกษานี้จึงมีความสนใจ “พระเจ้า
ไม้ล้านนา” หรือ พระพุทธรูปไม้ล้านนา ตามคำอธิบายและจำแนกดังกล่าวจึงเป็นหลักการและเหตุผลสำคัญ
ที่สนับสนุนให้เกิดเอกลักษณ์กับพระเจ้าไม้และนำมาซึ่งการตั้งชื่อ ไซ้ปฏิมา หรือ พระเจ้าไซ้ ตามแนวทางการศึกษา
เรื่องนามพระพุทธรูป กล่าวคือ การใช้ชื่อพระเจ้าที่ได้สร้างขึ้นมานี้ให้มีที่มาและความสอดคล้องตามความเชื่อของ
หมู่บ้านที่เป็นชื่อหมู่บ้าน (บ้านโซ้) คำอธิบายจากผู้ใหญ่บ้านศรีวรรณ สิริกล่าวว่า ความหมายตามภาษาท้องถิ่น
ของคำว่าไซ้ นั้นหมายถึงอาการของลมที่พัดแรงมาก (Sithi, March 11, 2017) และอ้างอิงตามคำอธิบายจาก
ศาสตราจารย์อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว อ้างในตำราการสร้างพระพุทธรูปล้านนา ว่าได้จำแนกแนวคิดในการตั้งชื่อ
ไว้ดังนี้ (Thammathi, 2016b)

พระพุทธรูปที่ได้ชื่อจากความเชื่อ เช่น พระรอด พระฝนแสนห่า
พระพุทธรูปที่ได้ชื่อจากวัสดุที่ใช้สร้าง เช่น พระแก่นจันทน์ พระแก้วขาว
พระพุทธรูปที่ได้ชื่อตามพุทธลักษณะ เช่น พระเจ้าแข่งคม พระเจ้าอมลัน
พระพุทธรูปที่ได้ชื่อตามขนาด เช่น พระอัฐารส พระเจ้าตนหลวง
พระพุทธรูปที่ได้ชื่อตามน้ำหนัก เช่น พระเจ้าล้านทอง พระเจ้าเก้าตื้อ
พระพุทธรูปที่ได้ชื่อตามพระนามกษัตริย์ เช่น พระเจ้าแสนเมืองมา พระเมืองรายเจ้า
พระพุทธรูปที่ได้ชื่อจากเทคนิคการสร้าง เช่น พระแสนสว่ พระหลุบ

อนึ่ง ต่อไปนี้ในบทความจะเรียกพระพุทธรูปไม้ที่ได้จากกระบวนการวิจัยว่า “พระเจ้าไ้” ซึ่งหมายถึงการสร้างสรรคจากการวิจัยบ้านไ้ หมู่ที่ 2 ตำบลแม่นาเรือ อำเภอเมือง จังหวัดพะเยา

ดังนั้น เพื่อศึกษาและสร้างสรรค์พระเจ้าไ้ จึงเป็นการสังเคราะห์องค์ความรู้ที่ได้รับจากการศึกษาวิจัยในพื้นที่บ้านไ้ มาเป็นแรงบันดาลใจและแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานที่แสดงออกถึงความเลื่อมใสศรัทธาต่อพระพุทธศาสนาและการสร้างบุญกุศลตามหลักศาสนาที่กระทำร่วมกันระหว่างผู้วิจัยและชาวชุมชนบ้านไ้เป็นกระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปกรรม โดยทดลองปฏิบัติการการสร้างสรรคพระเจ้าไ้ หรือ ไ้ปฏิมาในครั้งนี้จึงเป็นการสังเคราะห์ความรู้จากการศึกษาวิจัย เพื่อสร้างสรรค์และสืบทอดองค์ความรู้จากภูมิปัญญาท้องถิ่น



ภาพที่ 1 พระพุทธรูปไม้ขนาดเล็ก 1 องค์ ที่วัดบ้านไ้ ตำบลแม่นาเรือ จังหวัดพะเยา ที่เป็นข้อมูลเบื้องต้นในการศึกษาเพื่อหาความเชื่อมโยงระหว่างพระพุทธรูปไม้ในชุมชนและในจังหวัดพะเยา

Note: From © Aekapong Rounoon 10/02/2017

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อส่งเสริมให้ผู้สูงอายุในชุมชนบ้านไ้ได้ทำกิจกรรมโดยการมีส่วนร่วมสร้างสรรค์พุทธศิลปกรรมภายใต้หัวข้อ “พระเจ้าไ้” และเป็นอัตลักษณ์พื้นที่ถิ่นที่สำคัญของชุมชนบ้านไ้ ตลอดจนการส่งเสริมให้ช่างสูงอายุได้ใช้เวลาว่างว่างสืบทอดงานพุทธศิลป์
2. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานพระพุทธรูปไม้โดยมีที่มาและแรงบันดาลใจจากพุทธศิลป์เมืองพะเยา อาศัยหลักการทางทัศนธาตุมาใช้เป็นหลักการประกอบการสร้างสรรค์ผลงาน

ระเบียบวิธีการศึกษา

ในการศึกษานี้เป็นการวิจัยเชิงงานสร้างสรรค์ศิลปะจากการมีส่วนร่วมของชุมชน โดยเริ่มต้นด้วยการสัมภาษณ์เชิงลึกจากผู้ที่เกี่ยวข้อง (In-depth Interview) และค้นคว้าทางเอกสาร (Documentation) เกี่ยวกับการสร้างพระพุทธรูปไม้ในล้านนา แล้วจึงนำข้อมูลมาวิเคราะห์เพื่อใช้เป็นแนวทางการสร้างพระพุทธรูปไม้ที่มีความสัมพันธ์กับคนในท้องถิ่น โดยเฉพาะคนในชุมชนได้แก่ ชาวบ้านทั่วไป ผู้ใหญ่บ้าน กลุ่มผู้สูงอายุ พระสงฆ์ และคนต่างถิ่นที่เข้ามาอาศัยภายหลัง รวมทั้งหมดจำนวน 97 คน ร่วมด้วยการจัดกลุ่มสนทนาอย่างไม่เป็นทางการ (Focus Group Discussion) เกี่ยวกับความเชื่อ วิถีชีวิต ประวัติความเป็นมาของชุมชน ตลอดจนประเด็นความศรัทธาที่เป็นศูนย์รวมในมิติทางพุทธศาสนาและปัจจัยต่าง ๆ ที่คนในสังคมประสบปัญหาเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงของสภาพแวดล้อมในยุคปัจจุบัน รวมทั้งการค้นคว้าทางเอกสาร (Documentation) เกี่ยวกับพุทธศิลป์ของพระพุทธรูปที่สำคัญในเมืองพะเยา แล้วจึงนำข้อมูลมาวิเคราะห์เพื่อสร้างพระพุทธรูปไม้ที่มีความสัมพันธ์กับคนในท้องถิ่นตามกระบวนการดังนี้

1. ดำเนินการศึกษาข้อมูลจากเอกสารเพื่อนำมาเป็นข้อมูลพื้นฐานด้านประวัติความเป็นมาของชุมชนบ้านโซ้ และพระพุทธรูปที่สำคัญในเมืองพะเยา
2. ลงพื้นที่สำรวจและบันทึกข้อมูลพระพุทธรูปไม้ที่พบในวัดบ้านโซ้ และพระพุทธรูปที่สำคัญในเมืองพะเยา
3. จัดเวทีแลกเปลี่ยนเรียนรู้ระหว่างผู้ศึกษากับชาวบ้านในพื้นที่ชุมชนบ้านโซ้
4. ออกแบบพระพุทธรูปไม้ที่มีลักษณะเด่นระหว่างพระพุทธรูปไม้ที่ค้นพบจากวัดบ้านโซ้ และพระพุทธรูปสำคัญของเมืองพะเยา พร้อมทั้งการปรับปรุงแบบจากผู้ทรงคุณวุฒิ
5. ดำเนินการสร้างสรรค์พระพุทธรูปไม้
6. สรุปและอภิปรายผลการวิจัย

ทั้งนี้ ตามกระบวนการข้างต้น ผู้ศึกษาได้แบ่งการนำเสนอเนื้อหาในบทความนี้ออกเป็น 4 หัวข้อ เพื่ออธิบายถึง (1) ชุมชนบ้านโซ้กับความเปลี่ยนแปลง (2) พระพุทธรูปไม้ที่พบจากวัดบ้านโซ้ (3) ลักษณะเด่นของพระพุทธรูปสำคัญในเมืองพะเยา และ (4) กระบวนการสร้างสรรค์ โดยอ้างอิงจากนักวิจัยและศิลปินที่สร้างสรรค์ผลงานที่เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างผลงาน ดังนี้

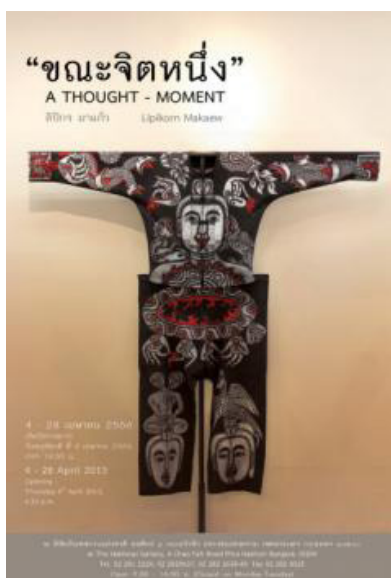
1. รองศาสตราจารย์ ดร. ทิพวรรณ ทังมั่งมี ผลงาน “การสร้างสรรค์พระพุทธรูปปฏิมาเกสรดอกไม้ร่วมสมัยอย่างมีส่วนร่วมจากศรัทธาประชาชน” จากคณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ปี พ.ศ. 2561



ภาพที่ 2 พระพุทธรูปปฏิมาเกสรดอกไม้ร่วมสมัย

Note: From © Aekapong Rounoon 10/02/2017

2. รองศาสตราจารย์ลิปิกร มาแก้ว ผลงานชุด “ขณะจิตหนึ่ง” (A THOUGHT-MOMENT) จัดแสดงในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้า กรุงเทพฯ ปี พ.ศ. 2556



ภาพที่ 3 ตัวอย่างผลงานจัดแสดงในนิทรรศการ “ขณะจิตหนึ่ง” (A THOUGHT-MOMENT)

Note: From © Aekapong Rounoon 10/02/2017

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาลักษณะของผลงานในรูปแบบที่เป็นการศึกษาสืบค้นในทางประวัติศาสตร์จนนำไปสู่การสร้างสรรคผลงานศิลปกรรม จากการสืบค้นพบว่า ลักษณะของการสร้างสรรค์ที่มีรูปแบบที่ใกล้เคียงหรือมีทิศทางของการสร้างสรรค์ที่ไปในทางเดียวกัน คือผลงานของ รองศาสตราจารย์ ดร. ทิพวรรณ ทังมั่งมี โดยมีการทำงานในลักษณะที่เป็นการสืบค้นและการศึกษาประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธรูปที่เป็นการสร้างจากวัสดุที่มาจากเกสรดอกไม้ที่เป็นภูมิปัญญาของผู้คนในดินแดนล้านนา ซึ่งก็เป็นอีกรูปแบบหนึ่งที่เป็นศิลปกรรมที่จัดอยู่ในการถวายเป็นพระพุทธรูปในล้านนา การสร้างพระพุทธรูปนั้นจะมีกระบวนการทางด้านเทคนิคที่แตกต่างออกไป แต่สิ่งที่สำคัญคือวัตถุประสงค์ของการสร้างเพื่อเป็นสารูปของพระพุทธรเจ้า ดังจะเห็นในการวิจัยในชุดการสร้างสรรคพระพุทธรูปภูมิมาเกสรดอกไม้ร่วมสมัยอย่างมีส่วนร่วมของศรัทธาประชาชน

ผลการวิจัย

(1) ชุมชนบ้านโซ้กับความเปลี่ยนแปลง

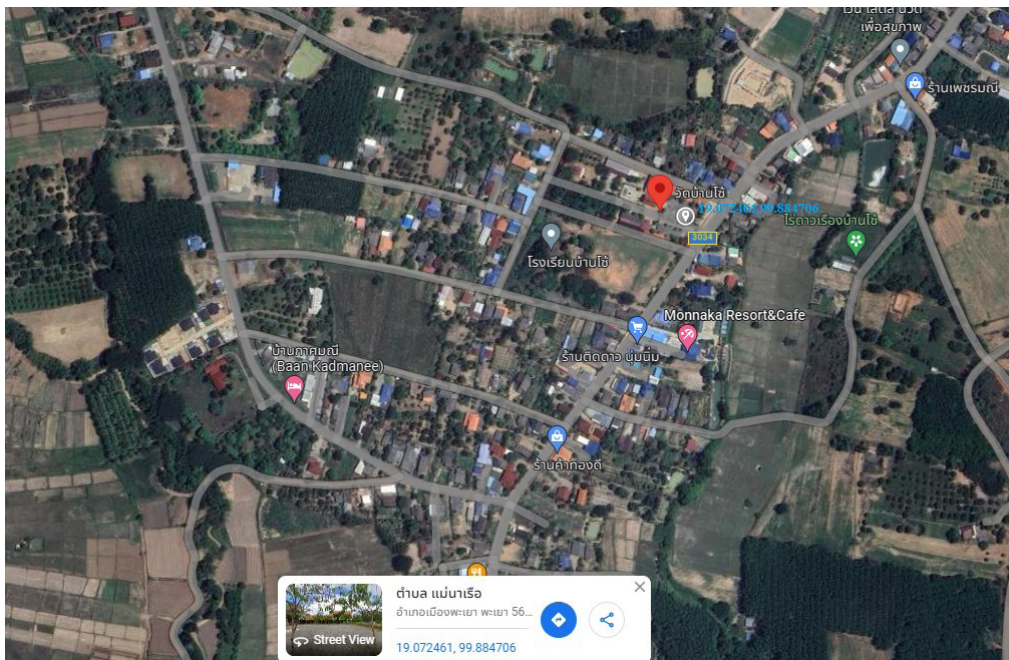
ชุมชนบ้านโซ้ ตั้งอยู่หมู่ที่ 2 ตำบลแม่ณาเรือ อำเภอเมือง จังหวัดพะเยา เดิมบริเวณดังกล่าวเป็นชุมชนเก่ามาก่อน เนื่องจากพบซากโบราณสถานและวัตถุเป็นวัตถุเก่าที่มีพระพุทธรูปเก่าอยู่จำนวนมาก แต่ไม่ทราบว่ายู่ในสมัยใด โดยผู้อาวุโสในชุมชนเล่าว่ามีราษฎรบ้านแม่โสภาพักแรมเลี้ยงวัวในบริเวณริมห้วยโซ้ ต่อมาได้มีการทำเกษตรคือการทำนาทำไร่ในบริเวณใกล้เคียงวัว เนื่องจากพื้นที่มีสภาพอุดมสมบูรณ์ เหมาะแก่การเพาะปลูก ด้วยเหตุนี้จึงมีผู้คนมาพักแรมเลี้ยงวัวมากขึ้นและทำการเกษตรมากขึ้น โดยนายศรีวรรณ สีธิ ผู้ใหญ่บ้านบ้านโซ้ ให้ข้อมูลว่าเริ่มแรกเป็นหมู่บ้านขนาดเล็กไม่กี่หลังคาเรือนอาศัยอยู่กันมาตั้งแต่รุ่นปู่ย่าตายาย ย้ายมาปักหลักอพยพจากที่เดิมเนื่องจากปัญหาน้ำท่วมมาเมื่อปี พ.ศ. 2500 และเริ่มจะมีการแต่งตั้งผู้นำหมู่บ้านโซ้หรือผู้ใหญ่บ้านปี พ.ศ. 2140 ผู้ใหญ่บ้านคนแรกคือ พ่อหลวงตา สีธิ ผู้เป็นบิดาของตนเอง ปัจจุบันผ่านมา 60 ปี บ้านโซ้มีการเปลี่ยนแปลงด้านผู้นำแล้ว 10 คน ในอดีตบ้านโซ้เป็นส่วนหนึ่งของหมู่บ้านที่ 16 ตำบลแม่โสภา สมัยนั้นไม่มีผู้ใหญ่บ้าน มีเพียงล่ามเป็นคนกลางทำหน้าที่สื่อสารคนในหมู่บ้าน (Sithi, March 11, 2017)

จากการสัมภาษณ์พ่อนวล สิงห์บุญชู ได้ใจความว่า บ้านโซ้แต่ก่อนมีเพียง 7 หลังคาเรือน หลังจากนั้นก็มีผู้คนต่างถิ่นเข้ามาตั้งถิ่นฐานจนมี 20 กว่าหลังคาเรือน พื้นที่บริเวณนั้นส่วนมากเป็นดินโคลนและบ่อหลุม จนเมื่อปี พ.ศ. 2505 เริ่มมีผู้คนย้ายเข้ามาอยู่อย่างต่อเนื่อง โดยส่วนใหญ่มาจากจังหวัดลำปาง จึงเกิดเป็นหมู่บ้านขนาดเล็ก จึงได้ตั้งชื่อหมู่บ้านนี้ตามชื่อของลำห้วย โซ้ มีชื่อว่า “บ้านโซ้” โดยอยู่ในตำบลแม่ณาเรือ เป็นหมู่ที่ 16 ตำบลแม่ณาเรือ อำเภอเมืองพะเยา จังหวัดเชียงราย จนเมื่อปี พ.ศ. 2520 อำเภอเมืองพะเยา ได้ยกฐานะเป็นจังหวัดพะเยา และตำบลแม่ณาเรือได้แยกบ้านแม่โสภาออกจากนั้นก็ได้แยกหมู่บ้านอีก 1 หมู่บ้านคือบ้านโซ้ให้เป็นหมู่ที่ 2 ของตำบลแม่ณาเรือ จนถึงปัจจุบัน (Singbunchu, March 11, 2017)

ในด้านความเป็นมาของชื่อหมู่บ้าน คำว่า “ไ้” นั้น ผู้นำหมู่บ้านมองว่าคนส่วนใหญ่เข้าใจว่ามีความหมายที่ไม่ดี เช่น ทำอะไรไ้ ๆ ที่แปลว่าล้มเหลวไม่สำเร็จ คนอพยพภายหลังจึงพยายามจะเปลี่ยนชื่อหมู่บ้านหรือวัด เช่น วัดโชติธรรม แต่ไม่มีใครเรียกชื่อที่ตั้งใหม่ ความหมายที่จริงมาจากลำห้วยไ้พ้องน้ำไหลมีเสียงน้ำไหลไ้ ๆ ประกอบกับที่แห่งนี้มีแต่ร่อง หลุม บ่อ โคลน เมื่อฝนตกกระหน่ำน้ำข้างจะมีเสียงดังไ้ ๆ คือสายลมและเสียงน้ำ ความสมบูรณ์ของธรรมชาติ ส่วนโบราณสถานยังคงเหลือบ้าง เช่น กู่ อัฐิ แท่นพระพุทธรูป มีบางส่วนถูกทำลายไปหมด ทั้งพระพุทธรูปเหลือเพียงแต่ส่วนขา บางส่วนที่เหลือถูกเก็บไปไว้ที่วัดหนองคำเป็นส่วนพระเศียร และเนื่องจากในช่วงเริ่มตั้งหมู่บ้าน ชุมชนนี้ตั้งอยู่ห่างไกลจากหมู่บ้านอื่น การเดินทางคมนาคมระหว่างชุมชนเป็นไปไดลำบาก เมื่อช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 จึงได้จัดตั้งโรงเรียนขึ้นในหมู่บ้านและมีการขยายตัวหมู่บ้านขึ้นมาอยู่บนเชิงเขาที่ตั้งในปัจจุบัน (Sithi, March 11, 2017)

ในปี พ.ศ. 2522 ผู้คนจากภาคตะวันออกเฉียงเหนือเริ่มอพยพมาอาศัยอยู่ในหมู่บ้านมากขึ้น เนื่องจากส่วนหนึ่งมาจากมีญาติพี่น้องซึ่งได้อพยพมาอยู่ก่อนแล้ว และพบว่าพื้นที่ในภาคเหนือโดยเฉพาะจังหวัดเชียงราย รวมถึงจังหวัดพะเยามีความอุดมสมบูรณ์อยู่มาก และคนที่อพยพมาที่หลังยังสามารถเป็นเจ้าของที่ดินขนาดใหญ่กว่าที่ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ซึ่งจะทำให้สามารถปลูกพืชเศรษฐกิจตามที่รัฐบาลสนับสนุนได้ เป็นการแสวงหาโอกาสในการดำเนินชีวิตที่ดีขึ้นจากเปลี่ยนแปลงทางคมนาคมที่สะดวกขึ้น และผลจากการอพยพดังกล่าว ได้นำเอาวัฒนธรรมและดนตรีเข้ามาด้วย จึงเป็นที่มาของคำขวัญบ้านไ้ว่า “พินเสียงกลอง ถิ่นฟักทองหลวง ปวงชนหลากหลาย ชุนเขาล้อมเขต เกษตรลือเลื่อง” โดย “พินเสียงกลอง” หมายถึง เมื่อไปแห่ขบวนที่ใดแล้วมีเสียงพินเสียงกลอง นั่นก็คือพินบ้านไ้ “ปวงชนหลากหลาย” หมายถึง ผู้คนหลากหลายมาอาศัยอยู่ และคำว่า “ชุนเขาล้อมเขต” กล่าวถึงลักษณะของบ้านไ้ที่เป็นป่าทั้งหมดและอยู่กลางดอย (Nasomsong, 2012)

นอกจากกลุ่มชาวอีสานแล้ว ยังมีกลุ่มคนจากจังหวัดอื่นในภาคเหนือได้ย้ายอพยพเข้ามาอาศัยในพื้นที่ด้วย ดังคำบอกเล่าของ พ่อหลวงสิดิต ปามี อดีตผู้ใหญ่บ้านที่กล่าวว่าตนเองมาจากอำเภอยางนา จังหวัดเชียงราย ได้เข้ามาทำงานและตั้งถิ่นฐานในปี พ.ศ. 2510 เช่นเดียวกับพ่อใหญ่ลี ที่เดินทางมาจากอำเภอยางนา จังหวัดเชียงราย ตามคำชักชวนของเพื่อนที่เคยมาดูที่ทำกินบริเวณบ้านไ้ และย้ายเข้ามาอยู่ในปี พ.ศ. 2523 เนื่องจากประทับใจคนบ้านไ้ที่มีจิตใจดี ขยันทำมาหากิน และเด็กพิเศษสามารถไปเรียนในโรงเรียนบ้านไ้ร่วมกับนักเรียนคนอื่น ๆ ได้ (Pami, March 10, 2017)



ภาพที่ 4 ที่ตั้งของชุมชนบ้านไร่ หมู่ที่ 2 ตำบลแม่นาเรือ อำเภอเมืองพะเยา
Note: From Google map, 2017

จนกระทั่งในปี พ.ศ. 2542 มหาวิทยาลัยนเรศวร วิทยาเขตสารสนเทศพะเยา ได้เข้ามาจัดตั้งที่ตำบลแม่กา และเปลี่ยนเป็นมหาวิทยาลัยพะเยาในปี พ.ศ. 2553 การจัดตั้งดังกล่าวได้นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงอย่างมากในพื้นที่บริเวณโดยรอบมหาวิทยาลัยทั้งในมิติกายภาพ สังคม เศรษฐกิจ และการเมือง ซึ่งความเปลี่ยนแปลงดังกล่าวมีผลกระทบต่อชุมชนบ้านไร่ด้วยเช่นกัน แม้ว่าไม่ได้เป็นพื้นที่ที่อยู่ติดหรือใกล้กับมหาวิทยาลัย พะเยา แต่ยังได้รับผลกระทบในเรื่องการจัดการทรัพยากรร่วมกันระหว่างชุมชนกับมหาวิทยาลัย การอพยพเข้ามาของผู้คนต่างถิ่นมากขึ้น รวมทั้งเริ่มเกิดความเปลี่ยนแปลงทางด้านอาชีพและวัฒนธรรมของคนในท้องถิ่น (Chaichakan et al., 2017)

ปัจจุบันชุมชนบ้านไร่เป็นหมู่บ้านกึ่งเกษตรกรรม ซึ่งมีการทำเกษตรกรรมและงานอื่นควบคู่ไปด้วย โดยมีการปลูกพืชไร่กว่าร้อยละ 70 พืชเศรษฐกิจที่สำคัญได้แก่ พืชทอง ข้าวโพด ชিং หอม ข้าว ยางพารา สตรอว์เบอร์รี่ พริกเขียว ผักพื้นบ้าน เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีการเลี้ยงหมู ห่าน และไก่ไข่ การปลูกหม่อนเลี้ยงไหม ปลูกดอกฝ้าย และทอเสื่อกกด้วย โดยเฉพาะพืชทองเป็นพืชที่มีความสำคัญต่อเศรษฐกิจท้องถิ่นและเป็นสัญลักษณ์ของชุมชนบ้านไร่ ดังเห็นได้จากในคำขวัญของหมู่บ้านที่มีคำว่า “...ถิ่นพืชทองหลวง...” (Chaichakan et al., 2017)

(2) พระพุทธรูปไม้ที่พบจากวัดบ้านไช้

ด้านประวัติความเป็นมาของวัดบ้านไช้นั้น ถูกสร้างขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2520 โดยได้รับพระราชทานวิสุงคามสีมา เมื่อ ปี พ.ศ. 2543 ในปัจจุบันมีพระครูธำรงชินวาท (ชินวร ชินวโร) เจ้าคณะตำบลแม่นาเรือเป็นเจ้าอาวาส โดยพระครูธำรงชินวาท ได้อธิบายกล่าวถึงการสร้างพระพุทธรูปไม้ไว้ว่า

“ในอดีต พระสงฆ์อยู่วัดไม่ค่อยมีกิจกรรมหรือหน้าที่อะไรมาก มีหน้าที่สองอย่างคือ ศึกษาพระธรรมและสร้างพระพุทธรูป ทำไมนิยมสร้างเฉพาะพระพุทธรูปไม้ เพราะทำง่าย หาง่าย ไม่ถนัดทางด้านแกะหิน นิยมแกะสลักไปถวายในช่วงปีใหม่ ในปัจจุบันไม่เหลือประเพณีมากพบเห็นแค่วัดอ้อฝั่ มีพุทธศาสนิกชน 2 คน ไปถวายในช่วงเทศกาลยี่เป็ง และวัดหนองคำก็พบพระพุทธรูปไม้เป็นจำนวนมาก ส่วนวัดบ้านไช้ถือว่าเป็นวัดใหม่สร้างมา 36 ปี ของเก่าจึงไม่ค่อยมีมาก ตามคำบอกเล่าสมัยก่อนมีพระพุทธรูปไม้ 1 องค์ แต่องค์นี้ไม่พบเห็นแล้ว ปัจจุบันทางวัดได้เก็บพระพุทธรูปไม้ขนาดเล็กไว้ 1 องค์เพื่อศึกษา” (Chinwaro, March 10, 2017)



ภาพที่ 5 ข้อมูลพระพุทธรูปไม้ขนาดเล็กที่ถูกเก็บรักษาไว้ในวัดบ้านไช้
เป็นข้อมูลสำคัญในการถอดแบบร่าง sketch ลายเส้น เพื่อนำไปเป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์ “โซ้ปฏีมา”

Note: From © Aekapong Rounoon 10/02/2017

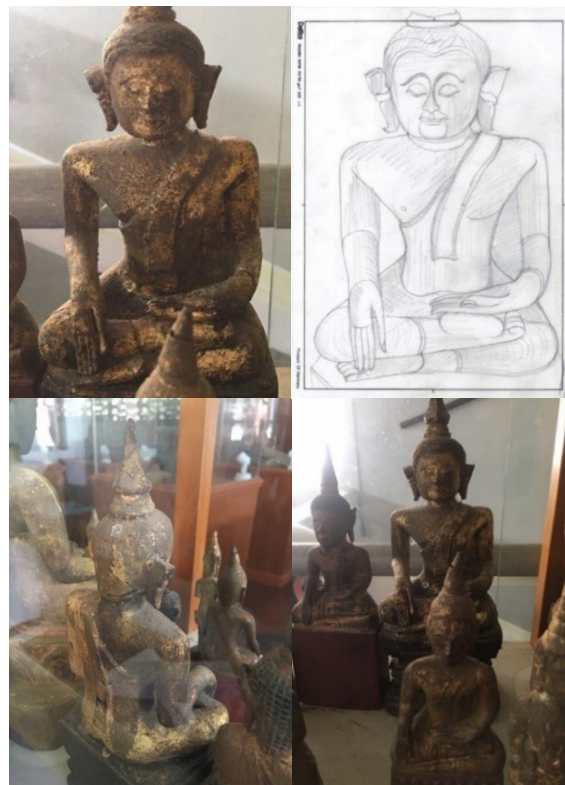


ภาพที่ 6 ภาพร่างลายเส้นจากต้นแบบพระพุทธรูปไม้ที่พบหลักฐานในวัดบ้านไช้
เพื่อนำศึกษาโครงสร้างและสัดส่วนในการสร้างสรรค์ “โซ้ปฏีมา”

Note: From © Aekapong Rounoon 18/02/2017

(3) ลักษณะเด่นของพระพุทธรูปสำคัญในเมืองพะเยา

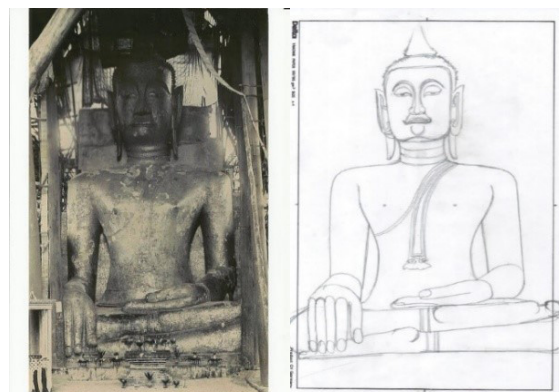
3.1 พุทธศิลป์พระเจ้าไมในพิพิธภัณฑวัดลี พระเจ้าไมองค์นี้มีลักษณะโดดเด่นที่เมื่อเทียบกับพระเจ้าตนหลวง โดยมีความสัมพันธ์ทางโครงสร้างและลักษณะทางกายภาพที่ใกล้เคียงกันมาก เช่น พระพักตร์ พระหัตถ์ และทรงไหล่ ยาวเป็นองศา พิจารณาจากรูปแบบศิลปะแล้วน่าจะกำหนดอายุราวพุทธศตวรรษที่ 25 (พ.ศ. 2400 - พ.ศ. 2500)



ภาพที่ 7 พุทธศิลป์พระเจ้าไมในพิพิธภัณฑวัดลี ที่มีโครงสร้างทางรูปทรงในกลุ่มพระเจ้าตนหลวง

Note: From © Aekapong Rounoon 22/02/2017

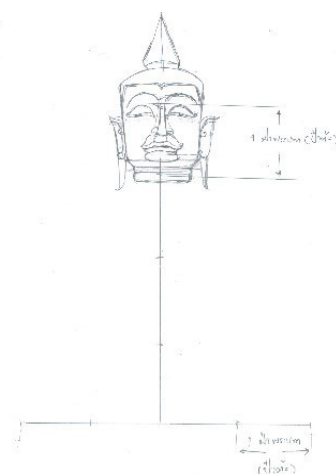
3.2 พุทธศิลป์พระเจ้าตนหลวง วัดศรีโคมคำ



ภาพที่ 8 พระเจ้าตนหลวง วัดศรีโคมคำ

Note: From Phrathamwimonmoli, 2001

พระเจ้าตนหลวงพระพุทธรูปสำคัญของจังหวัดพะเยา ลักษณะความสำคัญทางกายภาพที่เป็นลักษณะเด่นที่แสดงถึงความเป็นพื้นเมืองศิลปะเชียงแสน สันนิษฐานว่า พระเจ้าตนหลวงนี้เริ่มสร้างในสมัยพระยอดเชียงราย ครองเมืองเชียงใหม่เมื่อประมาณปี พ.ศ. 2034 และสร้างเสร็จในสมัยพระเจ้าแก้วเมือง จากการศึกษพบว่าลักษณะพิเศษของพระเจ้าตนหลวงคือ มีการเทียบมาตราส่วนแบบโครงสร้าง “ป่าต๊ะ” หรือ “เท้า” อธิบายโดยย่อคือ มีการวัดจากแกนนอนคือหน้าตัก และแกนตั้งแนวตั้งผ่ากลาง เทียบ 1 ส่วนจากฝ่าเท้าให้พระโอษฐ์อยู่ระหว่าง สัดส่วนสุดท้ายไม่ให้ตกต่ำกว่าปากเมื่อเทียบกับสัดส่วนหน้าตักของพระเจ้า



ภาพที่ 9 ภาพประกอบการวัดมาตราส่วนแบบพื้นเมือง “ป่าต๊ะ”

Note: From © Aekapong Rounoon 22/02/2017

กระบวนการสร้างสรรค์

1. ที่มาของแนวความคิดและแรงบันดาลใจ

จากการศึกษาข้อมูลองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับภูมิปัญญาการสร้างพระพุทธรูปไม้ในล้านนา จึงได้แรงบันดาลใจในการศึกษาวิจัยประวัติความเป็นมา คติ ความเชื่อ และวัฒนธรรมการสร้างพระพุทธรูปไม้ที่เป็นศิลปกรรมท้องถิ่น และเป็นภูมิปัญญาที่สำคัญเกี่ยวข้องกับท้องถิ่น ข้อมูลที่ได้ค้นคว้ามีเพียงพอที่จะนำมาสังเคราะห์เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์พระพุทธรูปไม้ “ไช้ปภูมิ” ซึ่งจากการศึกษาพระพุทธรูปไม้ตามแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ที่ยังสามารถสืบค้นได้ เช่น พิพิธภัณฑ์วัดลี ทำให้จำแนกตามลักษณะทางกายภาพและวัสดุได้ดังนี้

1.1 พระพุทธรูปจะมีความยาวของหน้าตักเมื่อเทียบกับความสูงแล้วเลยพระโอษฐ์ขึ้นไป

1.2 พระพุทธรูปส่วนใหญ่นิยมสร้างเป็นแบบปางมารวิชัย

1.3 สัดส่วนในแต่ละด้านมีลักษณะเป็นทรงกระบอกตั้ง

1.4 ด้านหลังของพระพุทธรูปไม้ส่วนใหญ่จะนิยมสร้างเป็นแผ่นกระดานตั้งตรง

1.5 ลักษณะของการวางพระหัตถ์จะลื้อไปตามทรงสี่เหลี่ยม (สันนิษฐานว่า น่าจะเป็นไปตามรูปทรงของการไถนหุ่นตั้งแต่แรกเริ่ม)

1.6 ฐานพระพุทธรูปนิยมเขียนชื่อผู้สร้างตลอดจนการอุทิศไปหาผู้ใดที่ล่วงลับไปแล้วตามคติความเชื่อในทางพระพุทธศาสนา (บางทีก็เจอลักษณะของการเขียนลวดลายที่เป็นลวดลายพันธุ์พฤกษาบนฐานด้วยเช่นกัน)

1.7 ภาพรวมของพระพุทธรูปที่เป็นเอกลักษณ์พื้นถิ่นในแถบเมืองพะเยา จึงมีลักษณะที่โดดเด่นและมีความเป็นพื้นบ้านสูง ด้วยลักษณะของรูปทรงที่เป็นลักษณะทรงกระบอก ทรงเหลี่ยม และเน้นพระพักตร์ให้มีความสอดคล้องกับผู้คนในท้องถิ่น หรือทำให้เหมือนกับช่างผู้สร้างพระเจ้าไม้ หรือแม้กระทั่งเจ้านายผู้สั่งให้สร้างพระเจ้าไม้

2. กระบวนการจัดสร้างพระเจ้าไม้ปางบ้านโซ้

ก่อนที่จะมีการจัดสร้างพระพุทธรูปไม้ขึ้นได้มีการจัดกิจกรรมเสวนาเชิงวิชาการ เรื่อง “ประวัติศาสตร์การสร้างพระเจ้าไม้ล้านนาในดินแดนล้านนา” ขึ้น เมื่อวันที่ 31 มีนาคม พ.ศ. 2560 ณ วัดบ้านโซ้ (ภาพที่ 8 และ 9) ซึ่งเป็นเวทีแลกเปลี่ยนประสบการณ์กันระหว่างผู้วิจัยและผู้สูงอายุในชุมชนบ้านโซ้ ทั้งในด้านประวัติความเป็นมาของชุมชนและความรู้ด้านการสร้างพระพุทธรูปไม้ เพื่อสร้างความเข้าใจอันดีระหว่างผู้ศึกษาและกลุ่มผู้สูงอายุในชุมชนบ้านโซ้ มีผู้เข้าร่วมทั้งคนในชุมชนและนักศึกษาจากมหาวิทยาลัยพะเยา รวมทั้งสิ้นจำนวน 61 คน โดยมีวิทยากรและหัวข้อดังต่อไปนี้

- “คติธรรมที่อยู่ในวิถีชีวิต” โดย พระอธิการชินวร ชินวโร เจ้าอาวาสวัดบ้านโซ้
- “ประวัติความเป็นมาของบ้านโซ้” โดย คุณศรัทธา สิริ ผู้ใหญ่บ้านบ้านโซ้
- “ความสำคัญของการสร้างพระพุทธรูปในพุทธศาสนา” โดย ชญานันต์ ปัญญาเพชร อาจารย์คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
- “อานิสงส์การถวายทานไว้ในพระพุทธศาสนา” โดย วีรศักดิ์ ของเดิม นักวิชาการศึกษา สังกัดสำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏลำปาง
- “มอ...พระเจ้าไม้” โดย ธวัชชัย ทำทอง อาจารย์ประจำสาขาวิชาการท่องเที่ยว คณะวิทยาการจัดการ มหาวิทยาลัยราชภัฏลำปาง
- “เรื่องไม้มงคล พุทธลักษณะ ความงามและความนิยมพระไม้ในอดีตของล้านนารวมไปถึงเทคนิคเชิงช่างในอดีตและปัจจุบัน” โดย เอกพงษ์ เรือนอุ้น อาจารย์ประจำสาขาศิลปะและการออกแบบ มหาวิทยาลัยพะเยา



ภาพที่ 10 กิจกรรมเสวนาเชิงวิชาการ เรื่อง “ประวัติศาสตร์การสร้างพระเจ้าไม้ล้านนาในดินแดนล้านนา”
เมื่อวันที่ 31 มีนาคม พ.ศ. 2560 ณ วัดบ้านไผ่
Note: From © Aekapong Rounoon 31/03/2017



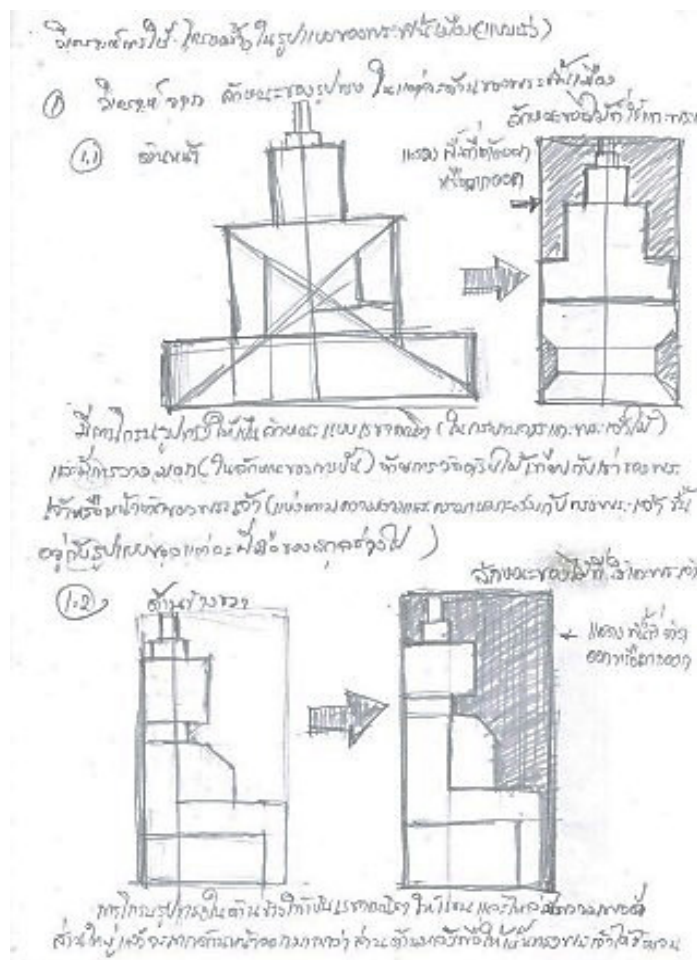
ภาพที่ 11 โปสเตอร์งานเสวนาเชิงวิชาการ
ประวัติศาสตร์การสร้างพระเจ้าไม้ในดินแดนล้านนา ณ วัดบ้านไผ่
Note: From © Aekapong Rounoon 20/02/2017

หลังจากการจัดเวทีเสวนาแล้ว ได้มีการสัมภาษณ์เชิงลึกจากผู้ที่เกี่ยวข้อง (In-depth Interview) โดยเฉพาะคนในชุมชนได้แก่ ชาวบ้านทั่วไป ผู้ใหญ่บ้าน กลุ่มผู้สูงอายุ พระสงฆ์ และคนต่างถิ่นที่เข้ามาอาศัยภายหลัง รวมทั้งหมดจำนวน 97 คน เกี่ยวกับความเชื่อ วิถีชีวิต ประวัติความเป็นมาของชุมชน รวมทั้งการค้นคว้าจากเอกสารแล้วจึงนำข้อมูลมาวิเคราะห์เพื่อออกแบบรูปลักษณะของพระพุทธรูปปฏิมาที่สัมพันธ์กับคนในท้องถิ่น ทางผู้ศึกษาจึงนำมาเป็นข้อมูลอ้างอิงพื้นฐานในการออกแบบต่อไป

2.1 การออกแบบพระพุทธรูปไม้

การออกแบบพระพุทธรูปไม้ที่มีลักษณะเด่นระหว่างพระพุทธรูปไม้ที่ค้นพบจากวัดบ้านไช้และพระพุทธรูปสำคัญของเมืองพะเยา พร้อมทั้งการปรับปรุงจากผู้ทรงคุณวุฒิ ได้วิเคราะห์การใช้โครงสร้างในรูปแบบของพระพื้นเมือง (แบบนั่ง) ดังนี้

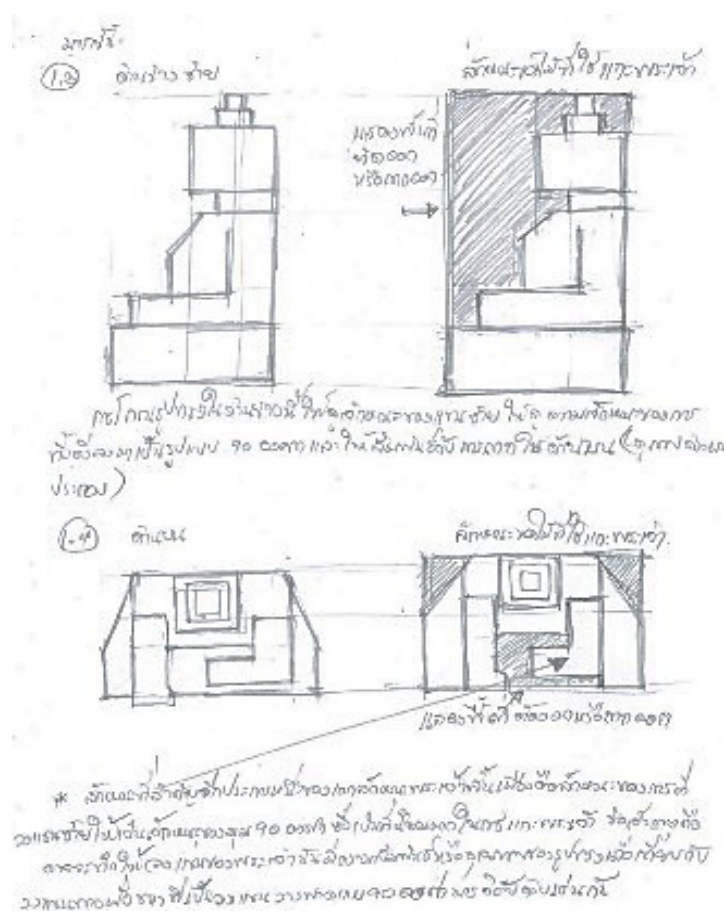
วิเคราะห์จากลักษณะของรูปทรงในแต่ละด้านของพระพื้นเมือง



ภาพที่ 12 ลักษณะของรูปทรงด้านหน้าและด้านข้างขวาของพระพื้นเมือง

Note: From © Aekapong Rounoon 18/03/2017

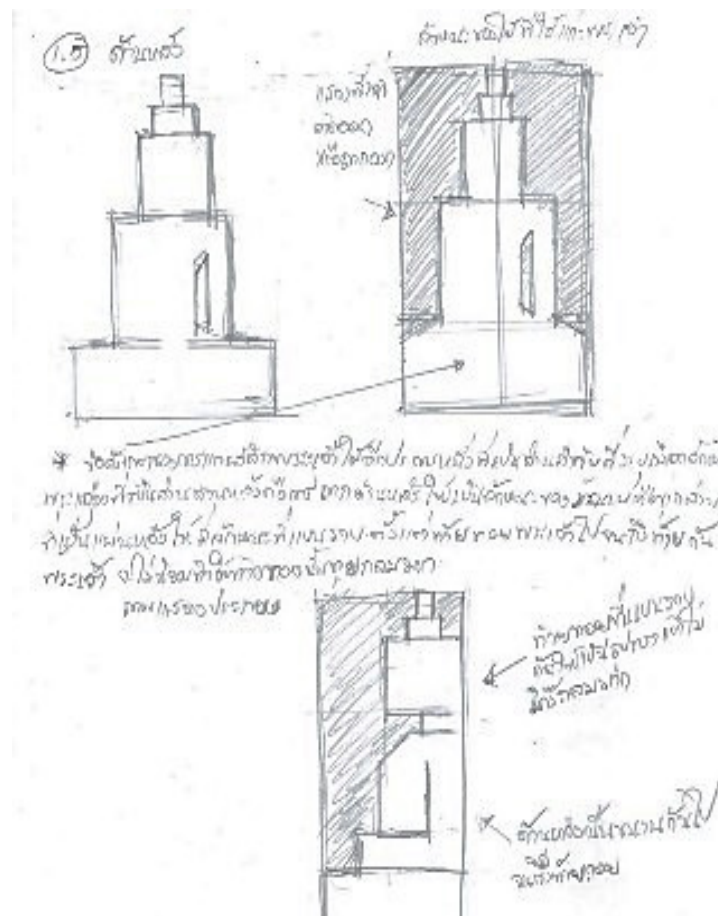
1. ด้านหน้า มีการโกรนรูปทรงให้เป็นลักษณะแบบเรขาคณิต (ในกระบวนการแกะพระเจ้าไม้) และมีการวางมอก (ในลักษณะของการปั้น) ด้วยการวัดด้วยไม้เทียบกับเข้าของพระเจ้าหรือหน้าตักของพระเจ้า (แบ่งตามความงาม และความเหมาะสมกับทรงพระเจ้าขึ้นอยู่กับรูปแบบของแต่ละฝีมือของสกุลช่างไป)
2. ด้านข้างขวา การโกรนรูปทรงในด้านข้างให้เป็นเรขาคณิต ให้แขนและไหล่มีความพอดี ส่วนใหญ่แล้วจะถาก ด้านหน้าออกมากกว่าส่วนด้านหลังเพื่อให้เห็นทรงพระเจ้าได้ชัดเจนมากขึ้น



ภาพที่ 13 ลักษณะของรูปทรงด้านข้างซ้ายและด้านบนของพระพื้นเมือง

Note: From © Aekapong Rounoon 18/03/2017

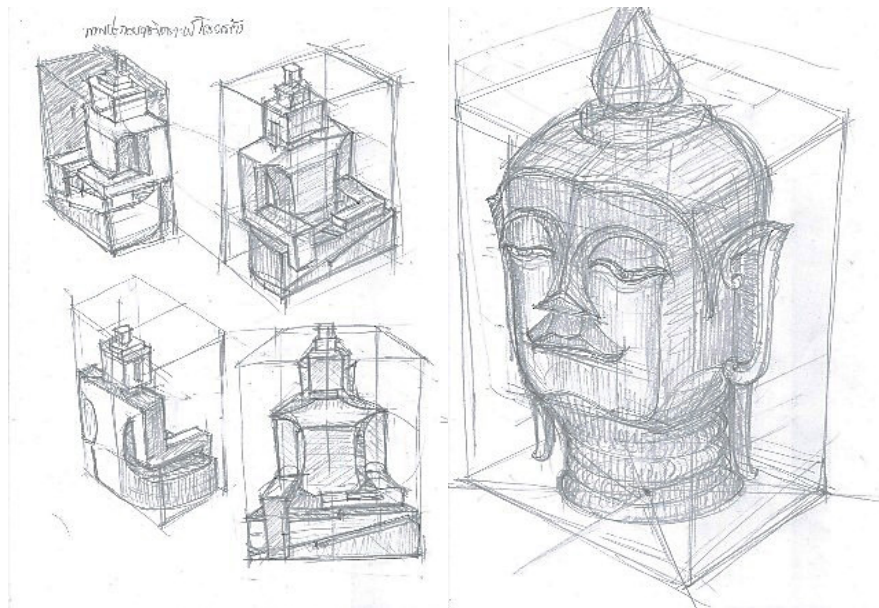
3. ด้านข้างซ้าย การโกรนรูปทรงในด้านข้างนี้ให้ดูลักษณะของแขนซ้ายให้ดูตามลักษณะของการทิ้งตั้งลงมาเป็นรูปแบบ 90 องศา และให้สัมพันธ์กับการถากในด้านบน
4. ด้านบน ลักษณะที่สำคัญอีกประการหนึ่งของเอกลักษณ์พระเจ้าพื้นเมือง คือลักษณะของการตีวงแขนซ้ายให้เป็นลักษณะของมุม 90 องศา ซึ่งเป็นที่นิยมมากในการแกะพระเจ้า ข้อสังเกตคือ อาจจะทำให้วงแขนของพระเจ้ามืดลึกลงไปเมื่อเทียบกับวงแขนทางฝั่งขวาที่เป็นวงแขนวางพาดแบบ 90 องศาสามารถวัดด้วยเช่นกัน



ภาพที่ 14 ลักษณะของรูปทรงด้านหลังของพระพื้นเมือง
Note: From © Aekapong Rounoon 19/03/2017

5. ด้านหลัง ข้อสังเกตของการแกะสลักพระเจ้าไม้อีกประการหนึ่งที่เป็นส่วนสำคัญที่ระบุถึงเอกลักษณ์พระเมืองที่เป็นส่วนด้านหลังคือ การถากด้านหลังให้เป็นลักษณะของระนาบ คือทุกส่วนที่เป็นแผ่นหลังให้มีลักษณะที่แบนราบตั้งแต่ท้ายทอยพระเจ้า ไปจนถึงท้ายก้นพระเจ้า จะไม่นิยมทำให้ท้ายทอยมีลักษณะทวยกลมมาก

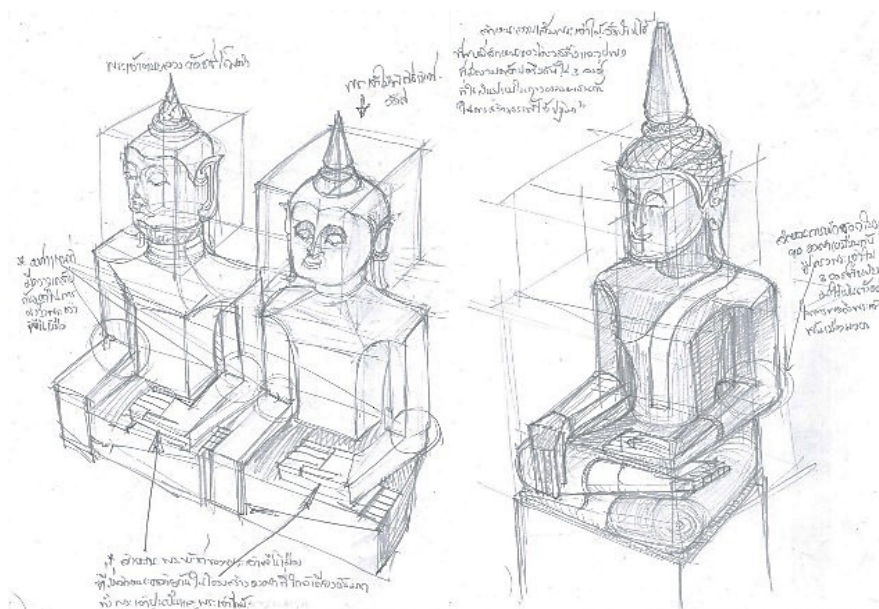
ภาพประกอบการวิเคราะห์โครงสร้าง



ภาพที่ 15 (ภาพถ่าย) ภาพประกอบวิเคราะห์โครงสร้าง (1)

ภาพที่ 16 (ภาพขาว) ภาพประกอบวิเคราะห์โครงสร้าง (2)

Note: From © Aekapong Rounoon 20/03/2017



ภาพที่ 17 (ภาพถ่าย) ภาพประกอบวิเคราะห์โครงสร้าง (3)

ภาพที่ 18 (ภาพขาว) ภาพประกอบวิเคราะห์โครงสร้าง (4)

Note: From © Aekapong Rounoon 20/03/2017

6. ภาพรวมของการวิเคราะห์โครงสร้างโดยรวม เมื่อมองจากทิศทางต่าง ๆ เมื่อเทียบกับสัดส่วนกล่องไม้ในแนวตั้ง ดังภาพที่ 15

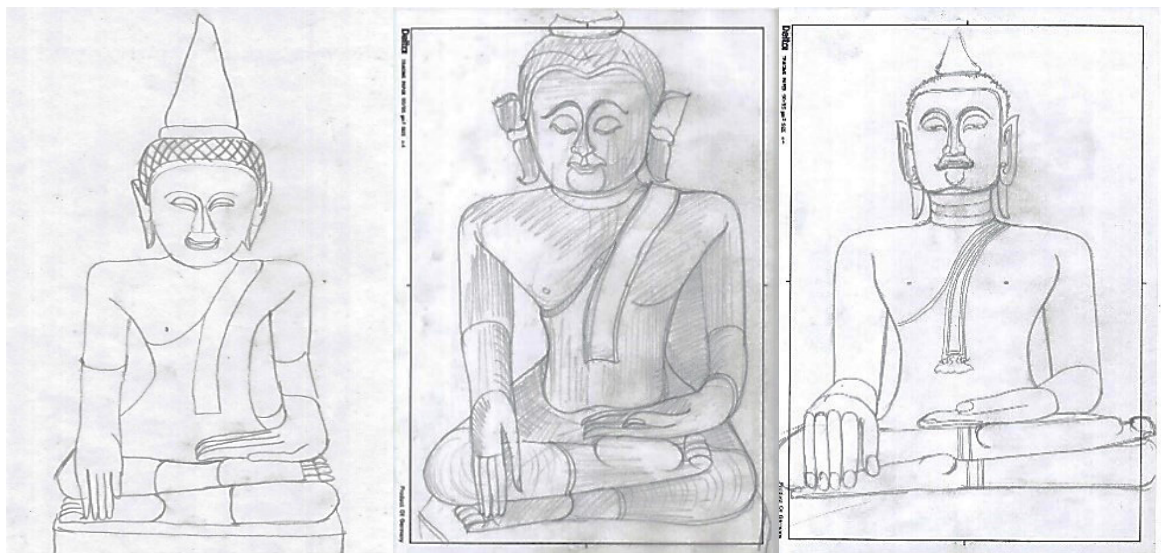
7. ลักษณะพระพักตร์เมื่อเทียบเคียงกับกล่องไม้สี่เหลี่ยมแนวตั้งจะเห็นได้ว่า มีการให้ความสำคัญกับการให้รายละเอียดพระพักตร์ทางด้านหน้าที่เป็นไปตามหลักมหาบุรุษลักษณะและเทียบเคียงกับใบหน้าคนพื้นเมือง ดังภาพที่ 16

8. ลักษณะพระหัตถ์ของพระเจ้าพื้นเมืองที่มีลักษณะคล้ายกันในโครงสร้างองศาที่ใกล้เคียงกันมาก

ทั้งพระเจ้าปูนปั้นและพระเจ้าไม้ เปรียบเทียบลักษณะพระหัตถ์พระเจ้าตนหลวงวัดศรีโคมคำและพระเจ้าไม้พิพิธภัณฑวัดลี ดังภาพที่ 17

9. ลักษณะลายเส้นพระเจ้าไม้วัดบ้านโง่ที่มีลักษณะของโครงสร้างและรูปทรงที่มีความคล้ายคลึงกันใน 3 องค์ที่ใช้เป็นรูปแบบในการผสมผสานกันในการสร้างสรรค์ “โง่ปฏิมา” ดังภาพที่ 18

ลักษณะแขนซ้ายการหักศอกในมุม 90 องศาเหมือนกับรูปทรงพระเจ้าใน 3 องค์ที่หยิบยกมาใช้เป็นตัวอย่างในการพูดถึงพระเจ้าพื้นเมืองพะเยา

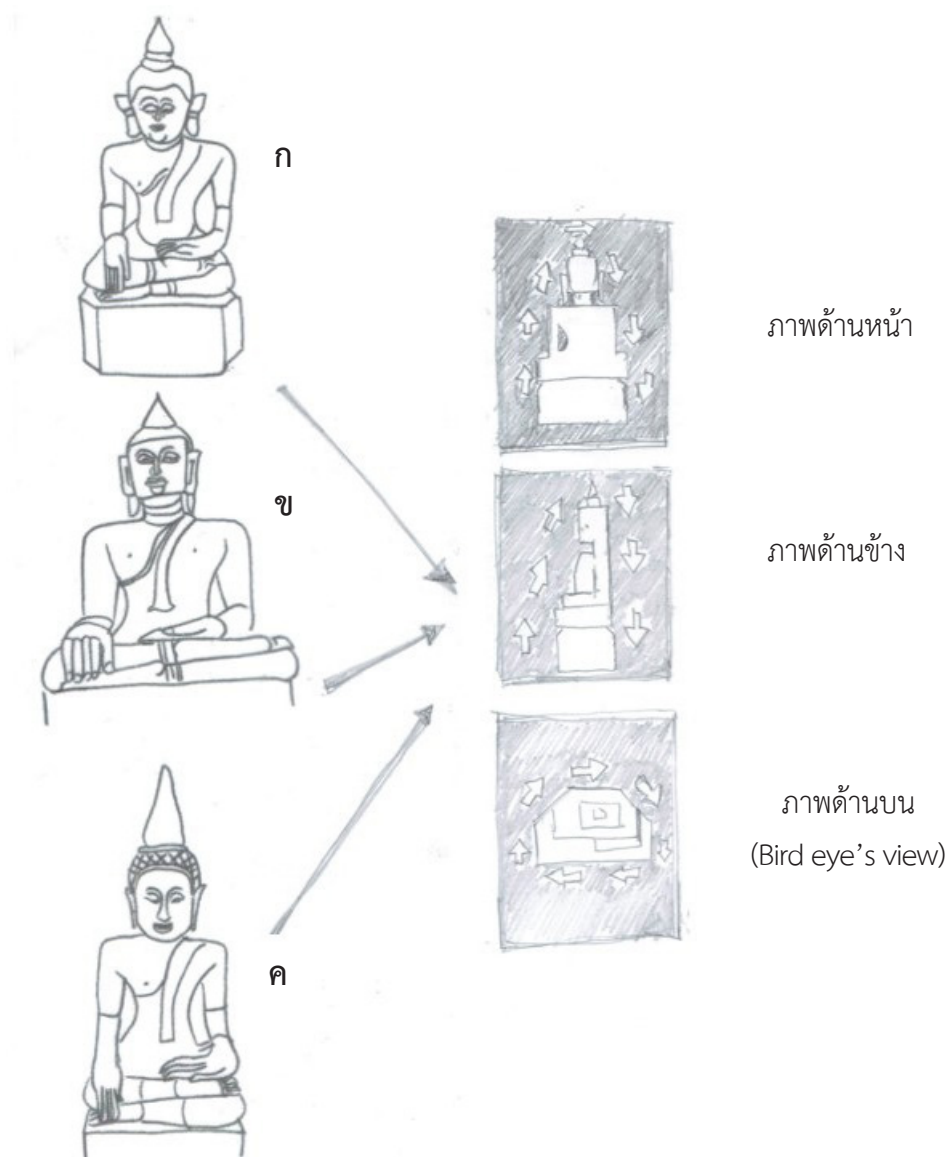


ภาพที่ 19 ภาพร่างลายเส้นพระเจ้าไม้ และพระเจ้าพื้นเมืองพะเยาที่เป็นข้อมูลสำคัญในการศึกษาโครงสร้างเพื่อการสร้างพระเจ้าโง่

Note: From © Aekapong Rounoon 20/03/2017

บทวิเคราะห์ภาพร่างลายเส้นพระเจ้าพื้นเมืองพะเยาทั้ง 3 รูปแบบที่ได้ ผู้วิจัยนำมาใช้ประกอบการสร้างสรรค์พระเจ้าไ้ โดยใช้หลักการทางทัศนศิลป์ แบ่งเป็น 3 ข้อหลักในงานวิจัยชุดนี้

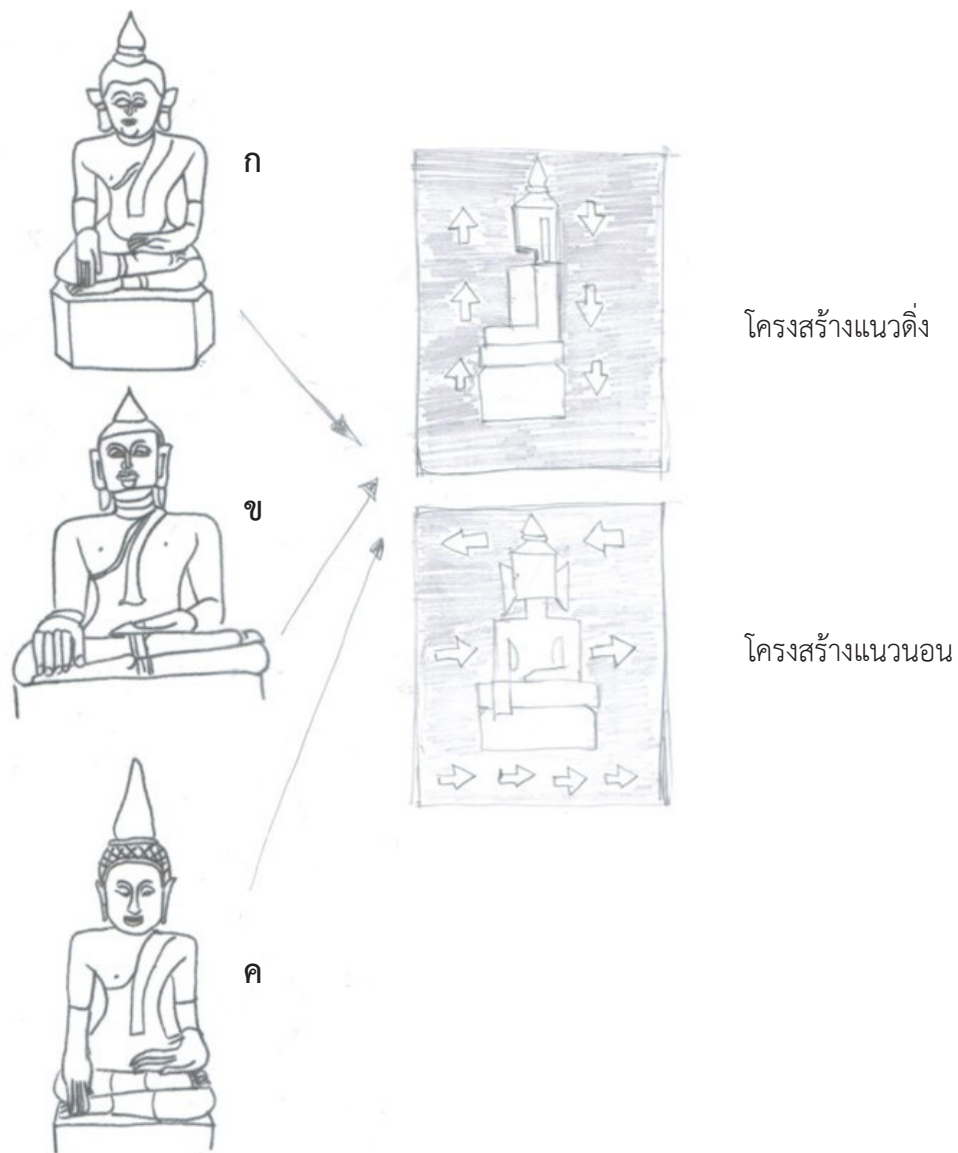
1. เส้นรอบรูปทรงมีลักษณะเป็นรูปเลขาคณิต เป็นการกำหนดรูปทรงของพระเจ้าพื้นเมืองที่อาจกล่าวได้ว่าวัสดุอาจเป็นปัจจัยหนึ่งที่กลุ่มช่างพื้นเมืองปรับรูปทรงไปตามวัสดุต่างๆ เช่น ไม้ อิฐมอญ ปูนปั้น ดังภาพ ก เป็นกลุ่มพระเจ้าไม้ในพิพิธภัณฑ์วัดลี (วัดคูไม้) ภาพ ข พระเจ้าตนหลวงวัดศรีโคมคำ ภาพ ค พระเจ้าไม้พบที่วัดบ้านไ้



ภาพที่ 20 บทวิเคราะห์ภาพร่างลายเส้นพระเจ้าพื้นเมืองพะเยา (1)

Note: From © Aekapong Rounoon 20/03/2017

2. โครงสร้างพระเจ้าไม้พื้นเมืองการสร้างขึ้นโดยวัสดุต่าง ๆ เมื่อวิเคราะห์โครงสร้างแล้วมักพบว่ามีการให้ความสำคัญกับแกนแนวดิ่ง (แนวดิ่ง) หรือแกนแนวนอน (แนวนอน) แกนทั้งสองจะมีความสัมพันธ์กันและจะเป็นตัวบังคับให้โครงสร้างหลักมีมาตราส่วนอย่างไร (ภาษาพื้นเมือง เรียกว่า “มอก” อาจใช้อุปกรณ์ต่าง ๆ ที่หาได้ เช่น ตอก ไม้ไผ่ เชือก เป็นต้น)



ภาพที่ 21 บทวิเคราะห์ภาพร่างลายเส้นพระเจ้าพื้นเมืองพะเยา (2)

Note: From © Aekapong Rounoon 20/03/2017

3. รายละเอียดที่ปรากฏบนโครงสร้างรูปทรง รายละเอียดส่วนใหญ่แล้วจะสัมพันธ์กับลักษณะทางกายภาพของผู้คนในท้องถิ่น อาทิ พระพักตร์ พระหัตถ์ พระบาท ตลอดจนรูปแบบการนั่งหรือการยืน



ภาพที่ 22 บทวิเคราะห์ภาพร่างลายเส้นพระเจ้าพื้นเมืองพะเยา (3)

Note: From © Aekapong Rounoon 20/03/2017

จากการวิเคราะห์ตามประเด็น 3 ข้อข้างต้น เป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการนำมาผสมผสานรูปแบบให้เกิดรูปทรงดังภาพร่างสำหรับการสร้างผลงานพระเจ้าไอ้ต่อไป และด้านการหาไม้มงคลที่จะนำมาแกะเป็นพระเจ้าไม้หรือพระพุทธรูปไม้ จนได้ข้อสรุปจากหลายฝ่ายในชุมชนว่าให้ใช้ไม้ขนุน ซึ่งเป็นหนึ่งในไม้ชื่อมงคลและสามารถหาได้ง่ายภายในชุมชน

2.2 ขั้นตอนการสร้างพระเจ้าไอ้

กระบวนการสร้างพระเจ้าไอ้ ผู้ศึกษาได้แบ่งออกเป็นขั้นตอนต่าง ๆ ดังนี้

1. เก็บรวบรวมข้อมูล และความคิดเห็นของชุมชนเกี่ยวกับการสร้างพระพุทธรูป
2. เก็บรวบรวมวัสดุในท้องถิ่น จัดเตรียมวัสดุอุปกรณ์เพื่อการสร้างสรรค์ใช้ปฏึกมา

2.1 ฟักและฟักทอง เป็นส่วนผสมหนึ่งที่นำมา ตากแห้ง แล้วบดเป็นผงเพื่อผสมในการปั้นประกอบพระเจ้าไอ้



ภาพที่ 23 ฟักทองที่เตรียมไว้เพื่อผสมประกอบพระเจ้าไอ้

Note: From © Aekapong Rounoon 18/02/2017



ภาพที่ 24 ชิงบด ข่าบด ผงฟักทองบด ก่อนผสมรวมกัน
Note: From © Aekapong Rounoon 26/03/2017



ภาพที่ 25 ข่าบดที่ผสมสีฝุ่นแล้ว
Note: From © Aekapong Rounoon 26/03/2017

2.2 ความสำคัญของการใช้ไม้มงคลและอานิสงส์ที่ได้รับจากชุมชนบ้านโซ่ “ไม้ขนุน”

ไม้ขนุน เป็นไม้ผลัดใบ สูงถึง 15 - 24 เมตร ลำต้นและกิ่งเมื่อมีบาดแผลจะมีน้ำยางสีขาวข้นคล้ายน้ำมัน มีเปลือกต้นมีสีน้ำตาลออกแดงถึงน้ำตาลเข้ม ใบมีลักษณะเป็นใบเดี่ยว เรียงสลับ แผ่นใบรูปรี ขนาดกว้าง 5 - 8 เซนติเมตร ยาว 10 - 15 เซนติเมตร ปลายใบทู่ ถึงแหลม โคนใบมน ผิวในด้านบนสีเขียวเข้มเป็นมัน เนื้อใบหนาผิวใบด้านล่างจะสากมือ ดอก เป็นช่อแบบช่อเชิงสดแยกเพศอยู่รวมกัน ดอกเพศผู้เรียกว่า “ส่า” ยอดเกสรเพศเมียเป็นหนามแหลม ส่วนของเนื้อที่รับประทานได้นั้นเจริญมาจากกลีบดอก ส่วนซึ่งคือกลีบเลี้ยง เนื้อไม้ใช้ทำครกสาก กระต๋อง หวี โทณ รำมะนา ระนาด รากและแก่นให้สีเหลือง ถึงเหลืองอมน้ำตาล ใช้ย้อมผ้าและแพรไหม และสามารถนำมาแกะสลักเป็นพระพุทธรูปไม้ปางต่าง ๆ ได้ การสร้างพระเจ้าด้วยไม้จะได้สวยพลานิสงค์ 20 กับ (Wimonkasem, 2008)



ภาพที่ 26 ไม้ขนุนที่ใช้แกะสลักพระพุทธรูป
Note: From © Aekapong Rounoon 10/03/2017



ภาพที่ 27 เครื่องมือในการแกะสลักพระพุทธรูป และการตัดสรไม้วัดถุดิบ
Note: From © Aekapong Rounoon 10/03/2017

3. ร่างแบบ 2 มิติ เพื่อกำหนดสัดส่วนโครงสร้างของพระเจ้าไช้ที่จะจัดทำ เพื่อนำเสนอต่อชุมชนและคณะศรัทธา

3.1 ภาพสเก็ตช์ 2 มิติ



ภาพที่ 28 ภาพสเก็ตช์ 2 มิติ

Note: From © Aekapong Rounoon 08/03/2017

3.2 โมเดลจำลองขนาด 15 เซนติเมตรของวัด



ภาพที่ 29 โมเดลจำลองพระพุทธรูปขนาด 15 เซนติเมตร

Note: From © Aekapong Rounoon 08/03/2017

4. นำไม้ขนุนที่ได้รับการอนุเคราะห์จากหมู่บ้านมาตัดตามแบบร่างที่เตรียมไว้



ภาพที่ 30 ภาพประกอบการตัดไม้เป็นรูปทรงเรขาคณิต วัดขนาดและสัดส่วนโดยใช้เลื่อย
Note: From © Aekapong Rounoon 10/03/2017

5. ตัดส่วนที่หนาและเกินออกไปด้วยขวานมีดหรือขวาน ถากไปตามแนวที่ทำเครื่องหมายไว้ อาจทำการสร้างตำแหน่งโดยใช้สับบากไว้ก่อน



ภาพที่ 31 ภาพประกอบการตัดส่วนที่หนาเกินออกไปด้วยขวานมีดหรือขวานภาพสเก็ช 2 มิติ
Note: From © Aekapong Rounoon 22/03/2017

6. นำองค์พระที่ถากแต่ละด้านออกมา เชื้อคัสต์ส่วนในแต่ละด้านให้มีความถูกต้อง



ภาพที่ 32 ภาพการมีส่วนร่วม การเชื้อคัสต์ส่วนตามแบบจำลองขนาดเล็กที่แกะไว้ตามภาพสเก็ตซ์ 2 มิติ
Note: From © Aekapong Rounoon 28/03/2017

7. เริ่มทำการแกะให้มีรายละเอียดตามแบบที่ใช้เป็นตัวอย่าง



ภาพที่ 33 ภาพการมีส่วนร่วม การแกะสลักไม้ให้มีรายละเอียดตามแบบ
Note: From © Aekapong Rounoon 28/03/2017

8. เมื่อปรับรูปแบบและแกะสลักเป็นรูปร่างที่พึงพอใจแล้ว จึงเริ่มซ่อมไม้ที่ขาดหรือหลุดออกไปจากขนาดสัดส่วนจริงโดยการอุด ปะ เเจาะ และยึดสลักติดกาว เพื่อให้ไม่มีความสมบูรณ์เข้ารูปทรงถูกต้องตามแบบที่ต้องการเก็บรายละเอียดต่าง ๆ โดยการขัดด้วยกระดาษทราย



ภาพที่ 34 กระบวนการประกอบรูปทรงใช้ปฏิมมา

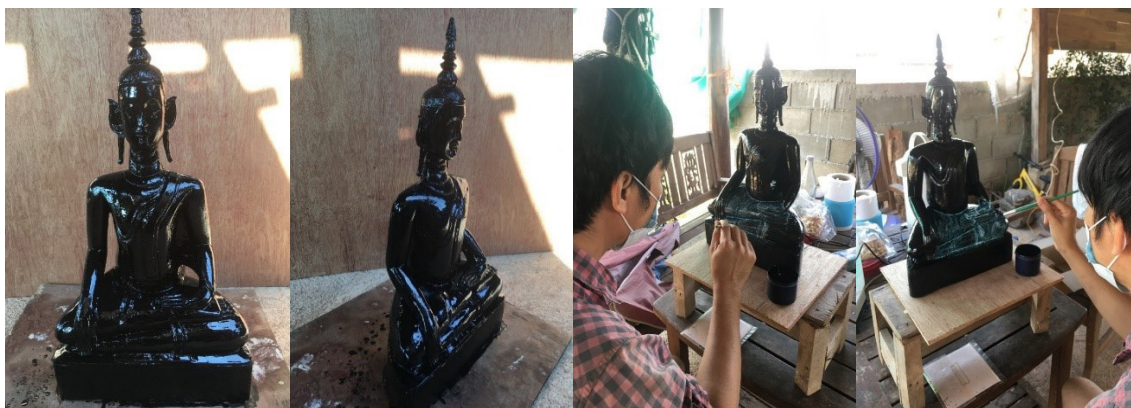
Note: From © Aekapong Rounoon 06/04/2017

9. ทดลองประกอบรูปทรงพระเจ้าไช้ทั้งหมดเข้าด้วยกัน



ภาพที่ 35 ภาพประกอบรูปทรงพระเจ้าไช้
Note: From © Aekapong Rounoon 15/04/2017

10. ขั้นตอนการรองพื้น ทำการทาสีน้ำมันเพื่อให้ผิวไม่เรียบสม่ำเสมอ โดยทากาวยางมะเดื่อแล้วจึงปิดแผ่นทอง ใช้ฟู่กันขนาดเล็กในการทากาวยางมะเดื่อ เพื่อการติดทอง



ภาพที่ 36 ขั้นตอนการรองพื้นด้วยสีน้ำมันสำหรับการปิดทอง
Note: From © Aekapong Rounoon 18/04/2017

11. ขั้นตอนการปิดทองพระเจ้าไม้



ภาพที่ 37 ขั้นตอนการปิดทองพระเจ้าไม้

Note: From © Aekapong Rounoon 18/04/2017

12. ขั้นตอนการผสมสีส่วนวัสดุในท้องถิ่น เช่น ผงฟักทองแห้งบด ขิงบด ข้าวบด ผสมกับกาวลาเท็กซ์



ภาพที่ 38 ขั้นตอนการผสมสีส่วนวัสดุในท้องถิ่นสำหรับการปั้นลวดลายประกอบ

Note: From © Aekapong Rounoon 21/04/2017

13. ปั้นลวดลายที่ได้แรงบันดาลใจจากรูปทรงพืชผลทางการเกษตรในชุมชนบ้านไช้



ภาพที่ 39 การปั้นลวดลายจากวัสดุในท้องถิ่นที่ได้แรงบันดาลใจจากพืชผลทางการเกษตร
Note: From © Aekapong Rounoon 21/04/2017

14. ภาพผลงานที่เสร็จสมบูรณ์แล้ว



ภาพที่ 40 ใช้ปฏิมมา
Note: From © Aekapong Rounoon 28/04/2017

บทวิเคราะห์รูปแบบวิธีการติดตั้งผลงาน

พระเจ้าไม้ เป็นผลงานสร้างสรรค์ที่นำไปสู่การติดตั้งในพื้นที่ของชุมชนบ้านไ้ สถานที่ในการติดตั้งนั้นเป็นพื้นที่ตามมติของชุมชนคือ วัดบ้านไ้ โดยเป็นห้องจัดแสดงและศูนย์การเรียนรู้ที่เป็นสาธารณะและสามารถเปิดให้ผู้คนเข้ามาชมผลงานและเป็นสัญลักษณ์ที่สำคัญของชุมชนและอาจจะถูกนำมาใช้ในศาสนาที่เป็นวันสำคัญหรือเทศกาลที่เกี่ยวข้องกับชุมชนต่าง ๆ เช่น วันพญาวัน (เทศกาลปีใหม่เมือง) เป็นต้น

อภิปรายผลและสรุปผลการวิจัย

จากการศึกษาวิจัยพบว่า การสร้างสรรค์พุทธศิลปกรรมภายใต้หัวข้อ “พระเจ้าไ้” ส่งผลให้กลุ่มผู้สูงอายุในชุมชนบ้านไ้เกิดพื้นที่การพูดคุยและพัฒนาตนเองในด้านต่าง ๆ อาทิ การได้นำเสนอความคิดเห็น ประวัติความเป็นมาของการย้ายถิ่นฐานมาตั้งรกรากในช่วงการเกิดชุมชนบ้านไ้ มีการจัดวงเสวนาขนาดเล็กในระหว่างกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน ตลอดจนการพัฒนาและกระตุ้นกลไกเนื้อในกิจกรรมการแกะสลักพระเจ้าไม้ ส่งผลให้ผู้สูงอายุได้ใช้กลไกเนื้อในส่วนต่าง ๆ มากขึ้น ซึ่งส่งผลต่อการดำเนินชีวิตเพิ่มมากขึ้นอีกด้วย โดยพื้นที่และกิจกรรมที่มีอย่างต่อเนื่องในช่วงปฏิบัติงานสร้างสรรค์นั้นเป็นโอกาสที่ดีและสำคัญสำหรับผู้สูงอายุมาก เนื่องจากเป็นส่วนสำคัญที่ช่วยลดภาวะซึมเศร้า ดังเห็นได้จากการดำเนินกิจกรรมในช่วงเวลาที่ผ่านมา และมีการพูดคุยกันระหว่างกิจกรรมโดยการใช้พื้นที่ในบริเวณวัด อีกทั้งเป็นการรวมตัวของกลุ่มผู้สูงอายุและช่างพื้นถิ่นเพื่อใช้เป็นพื้นที่ในการสร้างงานพุทธศิลป์หลังจากการว่างเว้นจากฤดูการเก็บเกี่ยวผลผลิตพืชทอง ข่า ขิง และข้าว ผู้วิจัยจึงมีการส่งเสริมให้ผู้สูงอายุในชุมชนได้นำเอาทักษะเรื่องงานแกะพระเจ้าไม้ไปทำที่บ้านยามว่าง และนำพระเจ้าไม้ที่แกะแล้วมาพูดคุยแลกเปลี่ยน เพื่อให้ผู้สูงอายุในชุมชนได้มีโอกาสพบปะกันในยามว่างได้บ่อยมากขึ้น

จากกรณีศึกษาและเก็บข้อมูลในพื้นที่จนมาสู่กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานพุทธศิลป์แล้วนั้น ข้อมูลสำคัญที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตและภูมิปัญญาพื้นบ้านต่าง ๆ ในชุมชนบ้านไ้เป็นแรงบันดาลใจให้เกิด “พระเจ้าไ้” ที่มีองค์ประกอบรูปทรงมาจากวัสดุในท้องถิ่น เช่น ไม้ขนุน เมล็ดพืชทอง ผงพืชทองตากแห้ง ดิน ขิงแห้งบด และข่าแห้งบด ผสมผสานกันจนได้รูปทรงพระเจ้าไ้ โดยอาศัยหลักการทำงานที่มีขั้นตอนต่าง ๆ ลำดับตั้งแต่ข้อมูลตั้งต้นที่วัดบ้านไ้ การนำรูปทรงพระไม้บ้านไ้มาวิเคราะห์โครงสร้าง ผสมผสานเข้ากับพระเจ้าตนหลวงที่มีจุดเด่นในพุทธศิลป์พะเยา อีกทั้งได้นำเอากลุ่มพระเจ้าไม้ในพิพิธภัณฑ์วัดที่เป็นสกุลช่างพะเยาเข้ามาวิเคราะห์โครงสร้างเพื่อหาเอกลักษณ์และความโดดเด่น เมื่อได้แบบร่างที่สมบูรณ์แล้วจึงได้นำมาสร้างรูปจำลอง 3 มิติขึ้นงานจริงด้วยกระบวนการแกะและผสมวัสดุในท้องถิ่น ในระหว่างการสร้างสรณ์นั้นเป็นไปอย่างดี โดยได้รับความร่วมมือจากผู้คนในท้องถิ่น กลุ่มช่าง และผู้สูงอายุ ทั้งด้านการแกะสลักหรือการนำวัสดุในท้องถิ่นมาเป็นส่วนประกอบในงานพุทธศิลป์ “พระเจ้าไ้”

การสร้างสรรค์ผลงานพุทธศิลป์ “พระเจ้าไ้” ในครั้งนี้ยังเป็นผลสะท้อนให้เห็นความหลากหลายทางวัฒนธรรมที่มาจากผู้คนในชุมชนบ้านไ้ที่เป็นชุมชนที่เกิดขึ้นใหม่ โดยมีจุดศูนย์กลางความศรัทธาและความเลื่อมใสในพระพุทธรูปอย่างแท้จริง อีกทั้งการใช้วัสดุที่เป็นส่วนหนึ่งของวิถีทางการเกษตรกรรมที่มีความสัมพันธ์กับผู้คนเป็นจุดเริ่มต้นที่สำคัญที่จะเป็นศูนย์รวมทางความคิดและศรัทธาในการต่อยอดสร้างสรรค์งานพุทธศิลป์สืบต่อไป

References

- Chaichakan, C., Noparak, P., Kampang D., Phommarin N., Khatthipong P., Sinthunawa Phongphiphat N., & Wasawan K. (2017). *Kārk lāy pēn meūxng k̄hxng chumchn doy rxb m̄hāwithyālay phayeā: Kr̄nī s̄l̄ks̄ā t̄abl m̄æ k̄ā c̄angh̄w̄ad phayeā*. [Urbanization of communities surrounding Phayao University: a case study of Mae Ka Subdistrict, Phayao Province]. *Area Based Development Research Journal*, 9(3), 178 - 190.
- Chinwaro, C. Bansa Temple Phayao. (2017, March 10). Interview.
- Lipikorn Makaew. (2013). *K̄h̄na cit h̄n̄ȳng [A Thought – Moment]* [Picture]. Contest War. <http://exhibition.contestwar.com/node/13>.
- Nasomsong, K. (2012). *K̄ār s̄r̄āng t̄aw tn k̄hxng ch̄aw x̄s̄ān phl̄ad th̄in n̄i c̄angh̄w̄ad chēynḡr̄ay t̄ang t̄æ ph.5. 2500 Th̄yng p̄accub̄an [Constructing identities of isan diasporas in Chiang Rai from 1957 A.D. to present]* [Unpublished Master's thesis]. Chiang Mai University.
- Pami, S. Bansa Temple Phayao. (2017, March 10). Interview.
- Phrathamwimonmoli., & Chaidarun, K. (1902). *Khrop rop nungroi pi hetkan ngieo k̄okan chachon nai monthon phayap [Local history of Phayap]* (3rd ed) [Picture]. Phayao: Nakonnews Press.
- Saksit, S. (2011). *K̄hti k̄ār s̄r̄āng phraphutha rūp m̄i l̄ān n̄ā [Concept on the building of wooden Buddha images during Lanna period]* [Unpublished Master's thesis], Silpakorn University.
- Sithi, S. Bansa Temple Phayao. (2017, March 11). Interview.
- Singbunchu, N. Bansa Temple Phayao. (2017, March 11). Interview.
- Sripasang, W. (2011). *Phrachao mai lan na [Lanna Wooden Buddha Images]*. Chiang Mai: World book and media.
- Thammathi, S. (2016A). *Lanna phruk̄sa khadi [Plants in Lanna]*. Chiang Mai: Suthep Printing and Media.

Thammathi, S. (2016B). *Tamra kansang phraphuttharuplanna [The Handbook of Lanna buddha image Sculpturing]*. Chiang Mai: Suthep Printing and Media.

Wat Ban So [Ban So Temple]. (2017, March 31). *Google map*. <https://shorturl.at/fyBU8>.

Wimonkasem, S. & Rupin, S. (2008). *Kammawithi dangdoem nai kanphalit ngan chang phut sin Nan [Nan Traditional Arts and Building Crafts]*. Chiang Mai: santipabpackprint.

แนวทางการหาค่าการเปิดรับแสงในการถ่ายภาพด้วยแฟลชสตูดิโอ จากข้อมูลค่าสีและความสว่าง¹

received 20 JUN 2023 revised 22 AUG 2023 accepted 31 AUG 2023

ณัฐพล นกุลคาม

อาจารย์ประจำสาขาวิชาการถ่ายภาพสร้างสรรค์

ภาควิชาสื่อศิลปะ และการออกแบบสื่อ

คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้นำเสนอการศึกษาหาแนวทางการหาค่าการเปิดรับแสงในการถ่ายภาพด้วยแฟลชสตูดิโอจากข้อมูลค่าสีและความสว่างบนไฟล์ภาพถ่ายดิจิทัลที่อ่านด้วยโปรแกรมคอมพิวเตอร์ การศึกษาเริ่มจากการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง แล้วจึงนำองค์ความรู้ที่ได้มาสร้างวิธีการและดำเนินการทดลองศึกษาศักยภาพของการใช้ข้อมูลค่าสีและความสว่างในการคำนวณค่าการเปิดรับแสงจากแฟลชโดยเปรียบเทียบกับอุปกรณ์ที่ใช้วัดแสง จากนั้นผลที่ได้จากการทดลองได้ถูกนำมาสร้างแนวทางปฏิบัติแล้วถ่ายทอดให้กลุ่มตัวอย่างผู้ใช้งานได้ทดลองใช้ และสุดท้ายจึงทำการสัมภาษณ์เชิงลึกกลุ่มตัวอย่างเพื่อเรียนรู้ความคิดเห็น ปัญหา และข้อเสนอแนะที่จะนำไปพัฒนาแนวทางปฏิบัติต่อ

ผลการศึกษาพบว่าเมื่อประยุกต์ใช้กับแนวทางการหาค่าการเปิดรับแสงที่เกี่ยวข้อง ค่าสีและความสว่างบนภาพถ่ายดิจิทัลมีศักยภาพในการหาค่าการเปิดรับแสงจากแฟลชที่แม่นยำใกล้เคียงกับเครื่องวัดแสง เมื่อเรียนรู้ศักยภาพแล้วจึงทำการสร้างแนวทางการใช้งานในขั้นตอนการถ่ายภาพในสตูดิโอ รวมถึงเครื่องมือตารางระดับความมืดสว่างที่สอดคล้องกับค่าสีและความสว่างที่จะช่วยผู้ใช้งานหาค่าการเปิดรับแสงของความสว่างที่เกิดจากแฟลช จากนั้นจึงถ่ายทอดแนวทางให้กลุ่มตัวอย่างทดลองใช้แล้วทำการสัมภาษณ์เชิงลึกในภายหลัง

จากการสัมภาษณ์ผู้ใช้งานมีความเห็นว่าแม้แนวทางอาจไม่สะดวกและรวดเร็วเท่าเครื่องวัดแสงและต้องใช้อุปกรณ์ความรู้ที่เกี่ยวข้องหลายด้าน แต่สามารถนำมาใช้ได้และมีประโยชน์เป็นพิเศษในบางกรณี นอกจากนี้กลุ่มตัวอย่างยังได้ให้ข้อเสนอแนะที่สามารถนำมาพัฒนาแนวทางต่อได้ ซึ่งจะกล่าวถึงในเนื้อหาบทความ

คำสำคัญ: การถ่ายภาพในสตูดิโอ, การวัดแสง, ค่าสี, ความสว่าง

¹บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของรายงานวิจัย เรื่อง “แนวทางการวัดค่าการเปิดรับแสงโดยไม่ใช้เครื่องวัดแสงสำหรับการถ่ายภาพในสตูดิโอ: การบูรณาการวิธีแก้และข้อมูลดิจิทัล” โดยได้รับการสนับสนุนทุนวิจัยจากทุนพัฒนานักวิจัยรุ่นใหม่ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ประจำปี 2022

A Guideline for finding Exposure Values in Studio Photography with Flash Strobes from Color and Luminosity Data¹

Nattapon Nukulkam

Lecturer in Creative Photography,
Department of Media Arts and Design,
Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University

Abstract

This research article presents the study of a guideline for finding exposure values in studio photography with flash strobe from color and luminosity data within a digital photographic file read by a computer program. The study began with the review of the relevant literature. The acquired knowledge was then used to create a method and conduct an experiment to study the potential of using color and luminosity values to determine exposure value from flash strobe compared to the light metering device. After that, the results obtained from the experiment were used to create a guideline and conveyed to a sample group to use in the trial. Finally, in-depth interviews were conducted among the sample group to learn about their opinions, problems, and suggestions that would be used to further develop the guidelines.

The results from the study show that when applied to the related exposure evaluation method, the color and luminosity values on digital photographs have the potential to determine the exposure value from a flash strobe with similar accuracy to the light metering device. Once the potential was learned, a guideline was created for the studio photography workflow which also includes a luminance scale chart corresponding to color and luminosity value that would aid users to determine the exposure value of flash-induced luminosity. The guidelines were conveyed to the sample group for trial and in-depth interviews were conducted afterward.

¹This research article is a part of the research report entitled "A Method for Measuring Exposure Value without Light Meter for Studio Photography: An Integration of the Old Method and Digital Data" funded by Chiang Mai University: New Researcher Development Fund 2022

From the interviews, it was agreed that although the guideline may not be as convenient and fast as a light meter and the user needs to have knowledge in many areas, it is usable and is especially useful in some cases. In addition, the sample group gave suggestions that could be used to further develop the guidelines which will be discussed in the content of the article.

Keywords: Studio Photography, Light Metering, Color Value, Luminosity Value

บทนำ

การถ่ายภาพคือการบันทึกภาพที่เกิดจากแสง ไม่ว่าเทคโนโลยีการถ่ายภาพจะพัฒนาไปมากเท่าใด แสงยังคงเป็นปัจจัยสำคัญที่สุดในการถ่ายภาพ และเป็นปัจจัยกำหนดคุณลักษณะและคุณภาพของภาพถ่าย ความต้องการภาพถ่ายที่มีคุณภาพสูงส่งผลให้เกิดการคิดค้นเทคนิคและอุปกรณ์คำนวณค่าการเปิดรับแสงแบบต่าง ๆ ที่จะช่วยให้ช่างภาพบันทึกภาพถ่ายที่สามารถเก็บรายละเอียดทั้งในส่วนมืดและสว่างให้ได้มากที่สุด หนึ่งในนั้นคือระบบโซน หรือ Zone System ที่แบ่งโทนในภาพถ่ายตั้งแต่ดำมืดสนิทหรือโซน 0 จนถึงขาวสว่างหรือโซน 10 โดยให้ผู้ถ่ายภาพใช้อุปกรณ์วัดแสงหาค่าความสว่างในแต่ละพื้นที่ในฉากที่จะถ่ายภาพว่ามีส่วนที่มืดและสว่างแตกต่างกันเพียงใด แล้วให้เลือกถ่ายด้วยค่าการเปิดรับแสงที่อยู่ในระหว่างนั้นเพื่อเก็บรายละเอียดให้ครบถ้วน แต่ในปัจจุบันที่เทคโนโลยีการถ่ายภาพพัฒนาขึ้นอย่างต่อเนื่อง ทำให้กล้องถ่ายภาพสามารถคำนวณค่าการเปิดรับแสงได้ค่อนข้างแม่นยำด้วยตัวเอง โดยไม่ใช้เครื่องวัดแสงและสามารถบันทึกรายละเอียดในส่วนมืดและส่วนสว่างไว้ได้สูง รวมถึงการเข้ามาของการถ่ายภาพดิจิทัลที่ผู้ถ่ายภาพสามารถตรวจสอบคุณภาพภาพถ่ายได้ทันที อาจทำให้เทคนิคการหาค่าการเปิดรับแสงและอุปกรณ์เช่นเครื่องวัดแสงลดความสำคัญลงในการถ่ายภาพทั่วไป

สตูดิโอและการถ่ายภาพถูกใช้งานร่วมกันมาตลอดตั้งแต่การคิดค้นและถือกำเนิดกระบวนการถ่ายภาพ สตูดิโอเป็นพื้นที่ที่ผู้ถ่ายภาพสามารถควบคุมจัดการแสงและสร้างสรรค์ภาพถ่ายได้ตามประสงค์ ทั้งแสงธรรมชาติหรือแสงไฟสังเคราะห์ ไฟแฟลชเป็นหนึ่งในอุปกรณ์ให้แสงสว่างสังเคราะห์ที่ใช้ในสตูดิโอถ่ายภาพ แต่ด้วยการทำงานของแฟลชที่ไม่เหมือนแสงธรรมชาติหรือไฟต่อเนื่อง โดยแฟลชจะฉายแสงกำลังสูงเป็นเวลาเพียงเสี้ยววินาที ทำให้ระบบวัดแสงในกล้องถ่ายภาพไม่สามารถวัดแสงจากไฟแฟลชโดยตรงได้ ส่งผลให้เครื่องวัดแสงยังคงเป็นอุปกรณ์สำคัญสำหรับการถ่ายภาพด้วยไฟแฟลชในสตูดิโอ

อย่างไรก็ตาม ในปัจจุบันที่การถ่ายภาพได้กลายเป็นระบบดิจิทัล ผู้ถ่ายภาพสามารถตรวจสอบผลการถ่ายภาพและความมืดสว่างในภาพได้ทันทีผ่านจอมอนิเตอร์ นอกจากภาพที่มองเห็นได้ด้วยตาทันทีแล้ว ไฟล์ภาพถ่ายดิจิทัลยังเต็มไปด้วยข้อมูลที่สามารถบ่งบอกได้ถึงความเข้มข้นของแสงและสีที่ได้ด้วยข้อมูลเชิงปริมาณ เช่นค่า RGB CMYK หรือ Luminosity ที่อ่านได้ด้วยโปรแกรมจัดการภาพถ่ายสำเร็จรูปที่ใช้ในขั้นตอนการผลิตผลงานภาพถ่าย (Production) ผู้เขียนเล็งเห็นว่าข้อมูลเชิงปริมาณเหล่านี้อาจนำมาใช้ในการหาค่าการเปิดรับแสงของไฟแฟลชในสตูดิโอได้ โดยประยุกต์ใช้ข้อมูลกับเทคนิคการวัดแสงแบบ Zone System ในขั้นตอนการผลิตภาพถ่าย ซึ่งอาจเป็นแนวทางทางเลือกในกรณีที่ผู้ถ่ายภาพไม่มีเครื่องวัดแสงที่เป็นเครื่องมือเฉพาะสำหรับการถ่ายภาพในปัจจุบัน รวมถึงช่วยลดต้นทุนด้านอุปกรณ์ถ่ายภาพและเปิดโอกาสให้ผู้ถ่ายภาพทั่วไปเข้าถึงการถ่ายภาพด้วยไฟแฟลชในสตูดิโอได้มากขึ้น บทความนี้จึงมีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอผลการวิจัยเพื่อศึกษาความเป็นไปได้ในการใช้ข้อมูลในสีและความมืดสว่างบนภาพถ่ายดิจิทัลหาค่าการเปิดรับแสงไฟแฟลช แล้วสร้างแนวทางการหาค่าการเปิดรับแสงในการถ่ายภาพด้วยไฟแฟลชสตูดิโอจากข้อมูลค่าสีและความสว่างที่ผู้ถ่ายภาพทั่วไปสามารถนำไปประยุกต์ใช้ในขั้นตอนการผลิตผลงาน

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

การวิจัยในบทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อทดลองหาค่าความสว่างของแสงไฟแฟลชที่ใช้ในสตูดิโอถ่ายภาพจากการประยุกต์ใช้การวัดแสงแบบโซนกับข้อมูลสีและค่าความมืดสว่างที่อ่านออกมาด้วยเครื่องมือ Color Readout บนโปรแกรม Capture One แล้วนำองค์ความรู้ที่ได้มาสร้างแนวทางการวัดแสงไฟสตูดิโอโดยไม่ใช้เครื่องวัดแสง

วรรณกรรมและผลงานที่เกี่ยวข้อง

วรรณกรรมและผลงานที่เกี่ยวข้องสรุปเป็นหัวข้อย่อยได้ 4 หัวข้อดังนี้

1. พื้นฐานการถ่ายภาพและค่าการเปิดรับแสง

หัวข้อพื้นฐานการถ่ายภาพและค่าการเปิดรับแสงมีการทบทวนความหมาย กระบวนการ และปัจจัยที่ทำให้แสงเกิดเป็นภาพ (Cox, 2022a, 2022b, 2022c & 2022d) ที่สามารถสรุปได้ว่าการถ่ายภาพคือการบันทึกแสงลงบนวัสดุบันทึกภาพที่อาจเป็นแผ่นฟิล์มหรือเซ็นเซอร์ดิจิทัลในกล้องเพื่อทำให้เกิดภาพ ผู้ถ่ายภาพต้องเลือกใช้ค่าการเปิดรับแสง (Exposure Value) ที่เหมาะสมเพื่อให้ได้ภาพถ่ายตามคุณภาพและคุณลักษณะที่ต้องการ ค่าการเปิดรับแสงมีปัจจัยสำคัญ 3 อย่าง ประกอบด้วย 1) ค่าความเร็วชัตเตอร์ (Shutter Speed) ที่เกี่ยวข้องกับระยะเวลาที่กล้องถ่ายภาพเปิดรับแสง ความเร็วชัตเตอร์ช้า คือกล้องใช้เวลาเปิดนานหรือชัตเตอร์รับแสงมาก สามารถสร้างให้เกิดภาพในกรณีที่แสงสว่างน้อย แต่หากมีองค์ประกอบในภาพที่เคลื่อนไหว หรือมีการสั่นไหวจากพื้นที่วางหรือมือที่ถือกล้อง จะทำให้ภาพมีส่วนที่เบลอหรือไม่ชัดเจน ในทางกลับกัน ความเร็วชัตเตอร์เร็วคือกล้องใช้เวลาเปิดนานรับแสงน้อย สามารถใช้ในสภาพแสงสว่างมาก และจะทำให้องค์ประกอบในภาพที่เคลื่อนไหวคมชัด 2) ค่าขนาดรูรับแสง (Aperture/F-stop) หรือค่าเอฟ ที่เป็นค่าแทนขนาดของรูหรือช่องที่กล้องเปิดรับแสง เกี่ยวข้องกับปริมาณแสงที่ผ่านเข้ามาในกล้องลงบนวัสดุบันทึกภาพ ตัวเลขค่าเอฟน้อยคือขนาดรูรับแสงกว้าง แสงสามารถเข้าได้มาก และภาพจะมีความชัดตื้น หรือชัดในส่วนที่โฟกัสแล้วส่วนอื่นเบลอ ในทางกลับกัน ตัวเลขค่าเอฟมากคือขนาดรูรับแสงแคบ แสงสามารถเข้าได้น้อย และภาพจะมีความชัดลึก หรือมีส่วนที่ชัดหรืออยู่ในโฟกัสมากขึ้น และ 3) ค่าความไวแสง (ISO) เป็นค่าแทนความไวแสงของวัสดุบันทึกภาพที่แทนด้วยตัวเลขที่ยิ่งมากยิ่งหมายความว่า วัสดุนั้นไวแสง แต่ค่าความไวแสงที่สูงจะยิ่งทำให้ภาพสูญเสียรายละเอียดความคมชัด ทำให้ปัจจัยทั้งสามรวมกันเป็นค่าการเปิดรับแสงที่การปรับเปลี่ยนหรือให้ความสำคัญกับค่าใดค่าหนึ่งจะนำสู่ลักษณะภาพถ่ายที่แตกต่าง

2. การวัดแสงแบบ Zone System

การวัดแสงแบบ Zone System คือเทคนิคหาค่าการเปิดรับแสงเพื่อให้ภาพถ่ายสามารถบันทึกรายละเอียดในเฟรมให้ได้มากที่สุด ทั้งในส่วนมืดและส่วนสว่างที่สร้างขึ้นโดยช่างภาพ แอนเซล อัดัมส์ (Ansel Adams) และเฟร็ด อาร์ อาร์เชอร์ (Fred R. Archer) ในช่วงทศวรรษที่ 1930 เพื่อเป็นแนวทางการหาค่าการเปิดรับแสงที่ถูกต้องทั้งในสภาพแสงทั่วไปและในสภาพแสงที่ใช้เครื่องวัดแสงเพียงอย่างเดียวอาจอ่านค่าได้คลาดเคลื่อน

Zone System แบ่งโทนมืดและสว่างในเฟรมภาพถ่ายออกเป็น 10 ระดับหรือโซน แต่ละโซนแตกต่างกัน 1 เท่า หรือ 1 สต็อป (Stop) นับจากโซน 0 ที่ดำมืดไม่มีรายละเอียดถึงโซน 10 ที่ขาวสว่างจนไม่มีรายละเอียด โดยมีโซน 5 อยู่กึ่งกลาง หรือในระดับสีเทากลาง ในการใช้ Zone System ผู้ถ่ายภาพจะวัดแสงพื้นที่บนเฟรมภาพที่สว่างแตกต่างกันด้วยเครื่องวัดแสง แล้วนำค่าที่ได้มาลงตามโซนความมืดสว่าง ซึ่งจะช่วยให้เรียนรู้ได้ว่าแต่ละพื้นที่ในเฟรมภาพมีความมืดสว่างแตกต่างกันเท่าใด เพื่อเลือกค่าการเปิดรับแสงที่เหมาะสมหรือค่ากลางที่จะทำให้วัสดุบันทึกแสงสามารถเก็บรายละเอียดทั้งในส่วนมืดและส่วนสว่างมากที่สุด เพื่อที่จะนำวัสดุบันทึกแสงนั้น ไม่ว่าจะ เป็นฟิล์มถ่ายภาพหรือไฟล์ดิจิทัลมาทำการปรับแต่งเพื่อดีงรายละเอียดในส่วนนั้น ๆ ออกมาในกระบวนการภายหลังการถ่ายภาพ (Harmsen, 2019; Eftaiha, 2013)

3. การถ่ายภาพในสตูดิโอและอุปกรณ์ที่เกี่ยวข้อง

สตูดิโอถ่ายภาพคือพื้นที่ว่างเปล่าที่ผู้ถ่ายภาพสามารถควบคุมทุกอย่างที่ใช้ในการสร้างสรรค์ภาพถ่าย ไม่ว่าจะเป็น ตัวแบบ องค์ประกอบ ฉาก และแสง ในยุคเริ่มต้นสตูดิโอถ่ายภาพคือห้องที่มีหน้าต่างทางทิศเหนือหรือบนเพดาน เพื่อรับแสงธรรมชาติมาถ่ายภาพ จนกระทั่งการสร้างแสงประดิษฐ์สำหรับการถ่ายภาพถูกพัฒนาขึ้นจน สมบูรณ์แบบและถูกนำมาใช้แพร่หลายในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 ในรูปแบบผิงแฟลชที่ใช้สารเคมีลักษณะเดียวกับระเบิดในการสร้างแสงสว่างเข้มข้นสูงชั่วขณะ ส่วนไฟแฟลชแบบหลอดที่ใช้ไฟฟ้าถูกพัฒนาขึ้นจนสมบูรณ์ในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 (MKM Photography, 2015; Capper, 2019) แฟลชจึงถูกนำมาใช้ในสตูดิโอถ่ายภาพ ส่วนใหญ่แทนแสงธรรมชาติ

ด้วยความแตกต่างในลักษณะการทำงานของแฟลชที่เป็นการฉายแสงกำลังสูงเพียงเสี้ยววินาที การคำนวณค่า การเปิดรับแสงจึงแตกต่างจากแสงธรรมชาติหรือหลอดไฟธรรมดาที่ฉายแสงต่อเนื่อง ในขณะที่รูรับแสง (Aperture) หรือค่า F-stop ที่เกี่ยวข้องกับปริมาณหรือระดับความสว่างของแสง และค่าความไวแสง หรือ ISO ที่เกี่ยวข้องกับ ความไวต่อแสงของพื้นผิวหรือวัสดุบันทึกภาพ ยังคงมีผลต่อความมืดสว่างของไฟแฟลช แสงที่ฉายออกมาด้วย เวลาเสี้ยววินาทีที่ทำให้ความเร็วชัตเตอร์ (Shutter Speed) ซึ่งเกี่ยวข้องกับระยะเวลาเปิดรับแสงไม่มีผลโดยตรง ต่อความมืดสว่างที่เกิดจากไฟแฟลชในกรณีทั่วไป อย่างไรก็ตาม ชัตเตอร์ของกล้องถ่ายภาพแต่ละรุ่นจะมีความเร็ว ที่จำกัดที่สามารถทำงานร่วมกับไฟแฟลช (Flash Sync Speed) ได้ หากใช้ความเร็วสูงเกิน กล้องจะไม่บันทึก แสงสว่างที่เกิดจากไฟแฟลช ในทางกลับกันหากใช้ความเร็วชัตเตอร์ต่ำเกินไป กล้องอาจเริ่มบันทึกแสงสว่างจาก แสงไฟในห้อง แสงธรรมชาติ หรือแสงต่อเนื่องจากแหล่งกำเนิดอื่น ๆ ซึ่งอาจไม่เป็นที่พึงประสงค์ในภาพถ่าย (Cambridge in Colour, 2023; Child, 2005; McNally, 2009)

การวัดแสงไฟแฟลชของกล้องทั่วไปที่มีแฟลชในตัวหรือไฟแฟลชหลายชนิดจะกระทำโดยให้แฟลชฉายแสง หนึ่งครั้งให้กล้องคำนวณความสว่างและกำลังไฟที่ควรใช้ แล้วจึงฉายแสงอีกครั้งหนึ่งตามกำลังไฟที่คำนวณ (Cambridge in Colour, 2023) อย่างไรก็ตาม กระบวนการอัตโนมัตินี้จะไม่เผยกำลังไฟหรือค่าความสว่างให้ ผู้ถ่ายภาพทราบ ซึ่งอาจทำให้ไม่สามารถวางแผนจัดการแสงถ่ายภาพได้ยากหรือไม่คงที่ ผู้ถ่ายภาพจึงจำเป็นต้องใช้เครื่องวัดแสงที่สามารถวัดแสงไฟแฟลชได้เพื่อเรียนรู้กำลังไฟที่ถูกต้อง เครื่องวัดแสงที่มีตัวเลือกการใช้งาน

ครบถ้วนมักประกอบด้วยโหมตวัดแสงสะท้อน (Reflected Light) เป็นระบบวัดแสงเดียวกับกล้องถ่ายภาพที่จะอ่านค่าความสว่างที่สะท้อนออกมาจากพื้นที่หรือตัวแบบที่ถ่าย และโหมตวัดแสงตกกระทบ (Incident Light) เป็นระบบวัดแสงที่เดินทางจากแหล่งกำเนิดมาถึงจุดที่วัดแสงโดยตรง (Wayand, 2016) ด้วยโหมตวัดแสงตกกระทบ ผู้ถ่ายภาพจะสามารถเรียนรู้กำลังไฟแฟลชที่ตกลงบนระยะหรือพื้นที่นั้น ๆ โดยตรง และความมืด ความสว่าง หรือความสะท้อนแสงของพื้นผิวหรือตัวแบบจะไม่มีผลต่อค่าการเปิดรับแสงที่อ่าน ด้วยประโยชน์การใช้งานทำให้เครื่องวัดแสงเป็นอุปกรณ์ชิ้นหนึ่งที่สำคัญในการถ่ายภาพในสตูดิโอที่ผู้ถ่ายภาพจะต้องวางแผน และควบคุมแสงและองค์ประกอบอื่น ๆ ในการถ่ายภาพ

4. โปรแกรม Capture One และการอ่านค่าสีและความสว่าง

โปรแกรมคอมพิวเตอร์สำเร็จรูปที่ใช้ในการดำเนินงานวิจัยนี้คือโปรแกรม Capture One ซึ่งเป็นโปรแกรมจัดการไฟล์ภาพถ่ายดิจิทัล ตกแต่งภาพ และควบคุมกล้องถ่ายภาพในขั้นตอนการทำงานที่ต่อกล้องถ่ายภาพเข้ากับคอมพิวเตอร์ (Tethered Shooting) ที่ผู้ถ่ายภาพสามารถควบคุมกล้องถ่ายภาพ กำหนดค่าต่าง ๆ และตรวจสอบภาพถ่ายบนจอคอมพิวเตอร์ได้ทันที (Abbott, 2017) โปรแกรม Capture One สามารถอำนวยความสะดวกในขั้นตอนการถ่ายภาพตั้งแต่ต้นกระบวนการ เช่น การจัดการพื้นที่จัดเก็บไฟล์ภาพในกระบวนการ เช่น การถ่ายภาพ ควบคุมค่าต่าง ๆ บนกล้องถ่ายภาพ การตรวจสอบคุณภาพของภาพถ่าย และกระบวนการสุดท้าย เช่น การตกแต่งภาพและเตรียมไฟล์นำไปใช้ต่อ (Capture One, 2023) นอกจากนี้โปรแกรม Capture One ยังมาพร้อมตัวเลือกการตรวจสอบสีและโทนสีตามโปรไฟล์สีหรือรูปแบบที่จะนำภาพถ่ายไปใช้ต่อเรียกว่า Color Readout ที่จะอ่านค่าของสีและความมืดสว่างไปตามจุดบนภาพถ่ายที่ผู้ใช้งานเลือกตามโปรไฟล์สีที่เลือกที่มีทั้งรูปแบบ RGB และ CMYK ในการดำเนินงานวิจัยนี้เลือกใช้สี RGB และ Luminosity หรือความสว่างมาใช้ ซึ่ง Capture One จะอ่านสองค่านี้ในรูปแบบตัวเลข 8 บิต จาก 0 หรือดำสนิทจนถึง 255 หรือขาวสว่าง โดยคาดว่าค่าสีและความสว่างเหล่านี้จะสามารถบ่งบอกได้ถึงความมืดสว่างจากไฟแฟลชบนพื้นที่ของภาพถ่ายที่เลือก

วิธีการศึกษาวิจัย

วิธีการศึกษาวิจัยแบ่งออกเป็นสี่หัวข้อย่อยประกอบด้วยขั้นตอนการดำเนินงาน ข้อมูลที่ใช้ในการดำเนินงาน วิธีการเก็บข้อมูล และกลุ่มตัวอย่าง มีรายละเอียดดังนี้

ขั้นตอนการดำเนินงาน

ขั้นตอนการดำเนินงานแบ่งออกเป็นสองระยะการทดลอง มีรายละเอียดดังนี้

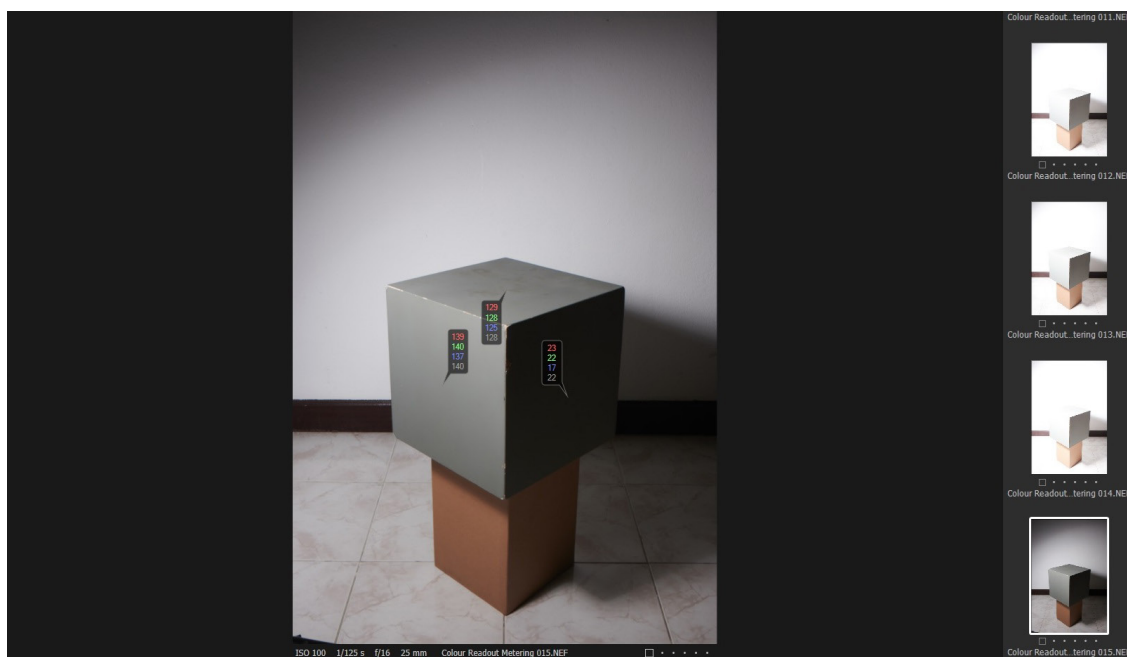
1) การทดลองระยะที่ 1 เปรียบเทียบการวัดแสงไฟแฟลชด้วยเครื่องวัดแสงและข้อมูลบนภาพถ่ายเพื่อเปรียบเทียบความแม่นยำและเป็นข้อมูลในการสร้างแนวทางปฏิบัติการวัดแสงไฟแฟลชโดยไม่ใช้เครื่องวัดแสงผ่านการจัดแสงถ่ายภาพตัวแบบซึ่งเป็นลูกบาศก์สีเทาที่หันให้เห็นพื้นที่ด้านซ้าย ด้านขวา และด้านบน

แล้วจัดวางไฟไว้ด้านข้างเพื่อให้พื้นที่สามส่วนได้รับแสงไม่เท่ากัน ภาพลูกบาศก์สีเทาแบ่งออกเป็นด้านสว่างที่หันหน้าเข้าหาไฟตรงที่สุด ด้านเงาคาที่อยู่ตรงข้ามด้านสว่าง ได้รับแสงไฟน้อย และด้านเทากลางที่อยู่ด้านบน โดยทำการทดลองหลายครั้งและในแต่ละครั้งได้ทำการขยับตำแหน่งไฟเล็กน้อย ทำการวัดแสงโดยใช้เครื่องวัดแสงทั้งโหมดการวัดแสงตกกระทบและการวัดแสงสะท้อน และข้อมูลค่าสี RGB และค่าความสว่าง (Luminosity) บนภาพถ่ายที่อ่านด้วยโปรแกรม Capture One เหตุที่เลือกใช้ลูกบาศก์สีเทาแทนการ์ดสีเทากลาง (Grey Card) หรือชาร์ตสี (Color Chart) ที่เป็นอุปกรณ์อ้างอิงมาตรฐาน เนื่องจากต้องการตัวแบบที่มีมิติและสามารถแสดงค่าความสว่างได้ครบทั้งด้านสว่าง ด้านเทากลาง และด้านเงาคา ที่ค่าที่อ่านด้วยการวัดแสงแต่ละรูปแบบอาจแสดงผลแตกต่างกันไปตามแหล่งกำเนิดหรือพื้นที่ที่อ่าน โดยการวัดแสงตกกระทบจะวัดแสงจากไฟแฟลชโดยตรง การวัดแสงสะท้อนจะวัดแสงจากแสงที่สะท้อนจากแต่ละด้านของลูกบาศก์ และค่าสีและค่าความสว่างจะอ่านจากภาพที่ทดลองถ่าย ค่าที่ได้ทั้งหมดจะถูกนำมาเปรียบเทียบกับเกณฑ์หรือมาตรฐานระดับความมืดสว่างที่ประยุกต์ใช้ แนวคิดวิธีการวัดแสงแบบ Zone System ที่ได้แบ่งระดับความมืดสว่างออกเป็น 11 ระดับ จาก 0 ถึง 10 และมีระดับ 5 เป็นสีเทากลาง หรือค่าที่ตรงกับค่าการเปิดรับแสงบนกล้องที่เลือก ภายในระดับความมืดสว่างได้นำค่าสีและความสว่างที่เป็น 8 บิต จาก 0 ถึง 255 มาแบ่งออกเป็น 10 ระดับ ดังตัวอย่างตารางที่ 1

ตารางที่ 1 ตารางที่ใช้บันทึกการทดลองระยะที่ 1 ที่แบ่งความสว่างออกเป็นสิบระดับและมีค่าสีและความสว่างกำกับ ส่วนสามแถวล่างเป็นบันทึกข้อมูล แบ่งออกเป็นค่าสีและค่าความสว่าง ค่าที่อ่านจากแสงตกกระทบ และค่าที่อ่านจากแสงสะท้อน

Zone	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
RGB no. by Zone	0	25.5	51	76.5	102	127.5	153	178.5	204	229.5	225
RGB readout											
Incident											
Reflected											

Note: From © Nattapon Nukulkam 01/02/2022



ภาพที่ 1 รูปแบบการทดลองที่ถ่ายภาพกล่องลูกบาศก์สีเทาผ่านโปรแกรม Capture One แล้วอ่านค่าสีและความสว่างแต่ละด้านด้วยเครื่องมือ Color Readout

Note: From © Nattapon Nukulkam 02/12/2022

ข้อมูลที่ได้จากรูปแบบการวัดแสงไฟแฟลชทั้งหมดจะถูกนำมาใส่ในตารางเพื่อเปรียบเทียบความแม่นยำและความเปี่ยงเบนของค่าที่อ่านได้จากการวัดแสงแบบต่าง ๆ ผลการทดลองจะถูกนำมาสร้างแนวทางปฏิบัติการวัดแสงไฟแฟลชโดยไม่ใช้เครื่องวัดแสงต้นแบบ

2) การทดลองระยะที่ 2 นำแนวทางการวัดแสงไฟแฟลชโดยไม่ใช้เครื่องวัดแสงต้นแบบที่สร้างหลังจากการทดลองระยะที่ 1 มาถ่ายทอดให้กับกลุ่มตัวอย่างผู้ใช้งาน ซึ่งเป็นผู้ที่มีความรู้และทักษะพื้นฐานด้านการถ่ายภาพในสตูดิโอและการใช้อุปกรณ์และโปรแกรมคอมพิวเตอร์ที่เกี่ยวข้อง แล้วให้กลุ่มตัวอย่างทดลองใช้แนวทางถ่ายภาพตามหัวข้อ ประกอบด้วยภาพถ่ายสินค้าและภาพถ่ายบุคคล จากนั้นจึงทำการสัมภาษณ์เชิงลึกกลุ่มตัวอย่างผู้ใช้งานเพื่อเรียนรู้ศักยภาพและนำข้อมูลอื่น ๆ มาพัฒนาแนวทางปฏิบัติการวัดแสงไฟแฟลชโดยไม่ใช้เครื่องวัดแสงด้วยชุดคำถาม ประกอบด้วย 1) ท่านมีความเห็นโดยรวมอย่างไรต่อแนวทางภายหลังจากการนำไปใช้งานกับกระบวนการถ่ายภาพในสตูดิโอ 2) ท่านพบปัญหาที่เป็นสาระสำคัญในส่วนใดจากการประยุกต์ใช้แนวทาง 3) ท่านคิดว่าแนวทางสามารถทดแทนการใช้เครื่องวัดแสงในกระบวนการถ่ายภาพในสตูดิโอได้หรือไม่ อย่างไร และ 4) ท่านคิดว่าแนวทางนี้จะสามารถพัฒนาต่อได้อย่างไร

ข้อมูลที่ใช้ในการดำเนินงาน

ข้อมูลที่ใช้ในการดำเนินงานแบ่งออกเป็น 2 ประเภท ประกอบด้วย

- 1) ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับสมมุติฐานและการสร้างแนวทางทดลองปฏิบัติ ประกอบด้วยข้อมูลจากการทบทวนวรรณกรรมที่แบ่งหัวข้อออกเป็นพื้นฐานการถ่ายภาพและค่าการเปิดรับแสง การวัดแสงแบบ Zone System การถ่ายภาพในสตูดิโอและอุปกรณ์ที่เกี่ยวข้อง โปรแกรม Capture One และการอ่านค่าสีและความสว่าง
- 2) ข้อมูลจากผลการทดลองปฏิบัติ ส่วนหนึ่งได้มาจากการปฏิบัติการทดลองเปรียบเทียบการวัดแสงไฟแฟลชด้วยเครื่องวัดแสงและข้อมูลบนภาพถ่ายเพื่อนำมาประเมินความแม่นยำและสรุปแนวทางปฏิบัติ และอีกส่วนหนึ่งเป็นข้อมูลจากการนำแนวทางปฏิบัติให้กลุ่มตัวอย่างทดลองใช้ถ่ายภาพเพื่อทดสอบประสิทธิภาพและเป็นข้อมูลในการพัฒนาแนวทาง

วิธีการเก็บข้อมูล

วิธีการเก็บข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับสมมุติฐานและการสร้างแนวทางทดลองปฏิบัติใช้วิธีการศึกษาค้นคว้าจากเอกสาร ส่วนข้อมูลจากผลการทดลองปฏิบัติส่วนหนึ่งเก็บจากการทดลองปฏิบัติการเปรียบเทียบการวัดแสงที่นำไปใช้สร้างแนวทางปฏิบัติ และอีกส่วนหนึ่งเก็บจากการสัมภาษณ์เชิงลึกกลุ่มตัวอย่างที่ได้้นำแนวทางไปทดลองปฏิบัติการถ่ายภาพ

กลุ่มตัวอย่าง

กลุ่มตัวอย่างที่ได้คัดเลือกให้ทดลองใช้แนวทางปฏิบัติมีจำนวนทั้งหมด 10 ราย โดยมีคุณสมบัติคือมีอายุมากกว่า 18 ปี มีความรู้และทักษะพื้นฐานด้านการถ่ายภาพ เช่น การควบคุมกล้องถ่ายภาพ การตั้งค่าการเปิดรับแสง มีความรู้และทักษะพื้นฐานด้านการถ่ายภาพในสตูดิโอและการใช้อุปกรณ์ที่เกี่ยวข้อง มีความรู้พื้นฐานการใช้งานโปรแกรม Capture One ในกระบวนการถ่ายภาพในสตูดิโอ มีทักษะการถ่ายภาพผลิตภัณฑ์ หุ่นนิ่ง และการถ่ายภาพบุคคลด้วยการจัดแสงไฟในสตูดิโอ เป็นต้น

ผลการดำเนินการศึกษาวิจัย

ผลการดำเนินการศึกษาวิจัยแบ่งออกเป็นสองข้อตามระยะการทดลอง มีรายละเอียดดังนี้

ผลการทดลองเปรียบเทียบการวัดแสงไฟแฟลชด้วยเครื่องวัดแสงและข้อมูลค่าสี

การดำเนินการทดลองระยะที่ 1 ได้ทดลองเปรียบเทียบการวัดแสงไฟแฟลชด้วยเครื่องวัดแสงและข้อมูลค่าสี RGB และความมืดสว่างที่อ่านด้วยโปรแกรม Capture One โดยประยุกต์ใช้แนวคิดวิธีการวัดแสงแบบ Zone System

เพื่อเปรียบเทียบความแม่นยำและเป็นข้อมูลในการสร้างแนวทางปฏิบัติการวัดแสงไฟแฟลชโดยไม่ใช้เครื่องวัดแสงผ่านการจัดแสงถ่ายภาพตัวแบบ ซึ่งเป็นลูกบาศก์สีเทาที่หันให้เห็นสามด้านที่ได้รับแสงแตกต่างกันจากไฟที่อยู่ในตำแหน่งบริเวณด้านข้างตัวแบบ ผลการดำเนินการทดลองสามารถสรุปโดยแบ่งตามด้านได้ดังนี้

- 1) ด้านสว่าง หรือด้านที่หันหน้าเข้าหาแสงไฟโดยตรง พบว่าค่าสีและความมืดสว่างที่อ่านได้อยู่ในระดับใกล้เคียงกับค่าที่วัดจากแสงสะท้อน ในขณะที่ค่าที่วัดจากแสงตกกระทบบนค่าได้ค่อนข้างสูงกว่า
- 2) ด้านเงา หรือด้านที่ไม่หันหน้าเข้าหาแสงไฟ พบว่าค่าสีและความมืดสว่างอ่านได้ค่อนข้างใกล้เคียงกัน แต่ค่าที่อ่านจากเครื่องวัดแสงแตกต่างกันไปตามแต่ละรอบที่ชั๊ปไฟแล้ววัดแสง ทำให้อาจกล่าวได้ว่า ในกรณีสีโทนมืด ค่าสีและความมืดสว่างอาจอ่านค่าออกมาได้ไม่เหมือนหรือไม่ละเอียดเท่าเครื่องวัดแสง
- 3) ด้านเทากลาง หรือด้านบนของกล่องที่รับแสงน้อยกว่าด้านสว่าง เนื่องจากไม่ได้หันหน้าเข้าหาแสงโดยตรง พบว่าความมืดสว่างที่อ่านด้วยเครื่องวัดแสงและค่าสีและความมืดสว่างอยู่ในระดับใกล้เคียงกันทั้งหมด

จากการทดลองพบว่ามีความแตกต่างกันเล็กน้อยระหว่างการวัดแสงตกกระทบบน แสงสะท้อน และค่าสีและความมืดสว่าง ในส่วนที่เป็นสีเทากลาง ไม่สว่างหรือมืดเกินไป ค่าสีและความมืดสว่างอ่านค่าออกมาได้ใกล้เคียงกับเครื่องวัดแสง แต่ในส่วนด้านสว่างหรือด้านเงา อาจมีความแตกต่างจากการวัดแสงด้วยเครื่องวัดแสงในบางครั้ง ที่ทดลอง โดยรวมแล้วผู้วิจัยวิเคราะห์ว่าระดับความคลาดเคลื่อนหรือเบี่ยงเบนของการอ่านค่าการเปิดรับแสงจากค่าสีและความมืดสว่างไม่แตกต่างจากความผิดพลาดระหว่างแสงตกกระทบบนและแสงสะท้อน และอาจสามารถใช้เป็นข้อมูลในการคำนวณค่าการเปิดรับแสงหรือกำลังไฟแฟลชได้

ผลการสร้างแนวทางการหาค่าการเปิดรับแสงในการถ่ายภาพด้วยไฟแฟลชสตูดิโอจากข้อมูลค่าสีและความสว่าง และการทดลองใช้

การดำเนินการทดลองระยะที่ 2 ได้สร้างแนวทางการหาค่าการเปิดรับแสงในการถ่ายภาพด้วยไฟแฟลชสตูดิโอจากข้อมูลค่าสีและความสว่าง แล้วถ่ายทอดแนวทางให้กลุ่มตัวอย่าง ซึ่งเป็นผู้ถ่ายภาพที่มีความรู้และทักษะที่เกี่ยวข้อง ทดลองใช้ ผลการดำเนินการศึกษาวิจัยข้อนี้แบ่งออกเป็นสองส่วน ประกอบด้วยผลการสร้างแนวทาง และผลจากการทดลองใช้ มีรายละเอียดดังนี้

- 1) แนวทางการหาค่าการเปิดรับแสงในการถ่ายภาพด้วยไฟแฟลชสตูดิโอจากข้อมูลค่าสีและความสว่างสร้างขึ้นโดยใช้องค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษาค้นคว้าและทดลองในระยะที่ 1 ที่นำค่าสีและความสว่างบนไฟล์ดิจิทัลที่อ่านด้วยโปรแกรม Capture One มาแบ่งเป็นระดับความสว่างตามแนวคิดการวัดแสงแบบ Zone System ซึ่งได้สร้างเป็นตารางที่มีรูปแบบตามภาพประกอบ

ตารางที่ 2 ระดับความมืดสว่างที่ใช้ร่วมกับแนวทางการหาค่าการเปิดรับแสงด้วยค่าสีและความสว่าง

Zone	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
ค่าเฉลี่ย RGB ตาม Zone	0	25.5	51	76.5	102	127.5	153	178.5	204	229.5	225
RGB Readout											
พื้นที่ บนภาพ											

Note: From © Nattapon Nukulkam 01/03/2023

ส่วนแนวทางปฏิบัติการหาค่าการเปิดรับแสงในการถ่ายภาพด้วยไฟแฟลชสตูดิโอจากข้อมูลค่าสีและความสว่างที่ผู้ถ่ายภาพไม่ต้องใช้เครื่องวัดแสงมีตามลำดับ ประกอบด้วย 1) วางแผนการถ่ายภาพ โดยเฉพาะร่างองค์ประกอบ แผนการจัดแสง และสัดส่วนความมืดสว่างในภาพ 2) ใช้ตารางเปรียบเทียบกับสัดส่วนความมืดสว่างที่กำหนด 3) จัดวางตัวแบบและจัดแสงตามที่วางแผน 4) เริ่มการวัดแสงโดยทดลองถ่ายภาพผ่านโปรแกรม Capture One แล้วใช้เครื่องมือ Color Readout อ่านค่าสีและความมืดสว่างบนพื้นที่ที่กำหนด และ 5) จัดแสงและปรับกำลังไฟให้ได้ค่าสีและความสว่างสอดคล้องกับสัดส่วนที่กำหนด เครื่องมือและแนวทางที่สร้างจะถูกถ่ายทอดให้กับกลุ่มตัวอย่างผู้ใช้งานทดลองใช้แล้วทำการสัมภาษณ์เชิงลึก เพื่อเรียนรู้ความคิดเห็นและข้อเสนอแนะในการพัฒนาแนวทางต่อ

2) ผลการทดลองใช้แนวทางโดยกลุ่มตัวอย่างผู้ใช้งาน สรุปโดยแบ่งออกตามหัวข้อคำถามที่ใช้ในการสัมภาษณ์ จำนวนสี่คำถาม เพื่อเรียนรู้ความคิดเห็นและข้อเสนอแนะในการพัฒนาแนวทางการหาค่าการเปิดรับแสงในการถ่ายภาพด้วยไฟแฟลชสตูดิโอจากข้อมูลค่าสีและความสว่าง มีรายละเอียดดังนี้

2.1) ท่านมีความคิดเห็นโดยรวมอย่างไรต่อแนวทางภายหลังการนำไปทดลองใช้งานกับกระบวนการถ่ายภาพในสตูดิโอ

ผู้ใช้งานมีความเห็นในภาพรวมเกี่ยวกับแนวทางว่า มีการใช้งานยากกว่าเครื่องวัดแสงจากความเฉพาะจุดในการอ่านค่าสีและความสว่างของเครื่องมือ Color Readout ส่งผลให้แนวโน้มการอ่านค่าการเปิดรับแสงมีความคลาดเคลื่อน โดยเฉพาะกับพื้นผิวที่สะท้อนส่วนสว่างจัดจ้า (Specular Highlight) หรือมีจุดที่เป็นเงาดำ รวมถึงผู้ใช้งานต้องมีความรู้ประกอบกันหลายด้าน เพื่อทำความเข้าใจและใช้งานแนวทาง แต่เห็นประโยชน์ในกรณีที่ต้องการคำนวณค่าการเปิดรับแสงอย่างละเอียดหรือหากต้องการหาค่าเฉลี่ยของพื้นที่ที่มีความเปรียบต่าง (Contrast) สูง นอกจากนี้แนวทางทำให้ผู้ใช้งานไม่จำเป็นต้องเข้าใจสูตรโดยสามารถอ่านค่าจากจอมอนิเตอร์ได้

2.2) ท่านพบปัญหาที่เป็นสาระสำคัญในส่วนใดจากการประยุกต์ใช้แนวทาง

ผู้ใช้งานพบว่า เครื่องมือที่อ่านค่าสีและความสว่างเฉพาะจุดเกินไปทำให้ค่าการเปิดรับแสงที่ได้มีความคลาดเคลื่อน เช่น ในกรณีที่ผู้ใช้งานกำหนดจุดอ่านค่าคลาดเคลื่อนไปที่ส่วนสว่างจัดจ้าหรือส่วนเงาซึ่งอาจเป็นเพียงส่วนเล็ก ๆ ของพื้นที่นั้น ๆ นอกจากนี้ผู้ใช้งานมีความเห็นว่า ผู้ที่จะใช้แนวทางนี้ต้องมีความรู้ความเข้าใจในการถ่ายภาพเพิ่มเติมหลายประการ

2.3) ท่านคิดว่าแนวทางสามารถทดแทนการใช้เครื่องวัดแสงในกระบวนการถ่ายภาพในสตูดิโอได้หรือไม่ อย่างไร

ผู้ใช้งานมีความเห็นว่า แนวทางสามารถใช้ทดแทนเครื่องวัดแสงได้ในกรณีที่ตัวแบบหรือองค์ประกอบในภาพอยู่นิ่ง ซึ่งจะทำให้ค่าการเปิดรับแสงไม่เปลี่ยนแปลง รวมถึงใช้ได้ในการฉีกฉีกที่ไม่มีเครื่องวัดแสง อย่างไรก็ตามผู้ใช้งานมีความเห็นว่าเครื่องวัดแสงยังคงเป็นอุปกรณ์ที่สะดวกและรวดเร็วกว่า

2.4) ท่านคิดว่าแนวทางนี้จะสามารถพัฒนาต่อได้อย่างไร

ผู้ใช้งานหลายรายมีความเห็นว่า ควรพัฒนาให้แนวทางสามารถคำนวณค่าการเปิดรับแสงเฉลี่ยบนพื้นที่พื้นที่หนึ่ง แทนการอ่านค่าจากเฉพาะจุด เนื่องจากการอ่านจากเฉพาะจุดมีโอกาสทำให้ผู้ใช้งานเลือกจุดที่มีมืดหรือสว่างเกินไปพื้นที่ในภาพรวม ซึ่งทำให้ค่าการเปิดรับแสงที่อ่านมีความคลาดเคลื่อน



ภาพที่ 2 ผลงานของกลุ่มตัวอย่างผู้ใช้งานทดลองใช้แนวทาง ตัวอย่างที่ 1

Note: From © Nattapon Nukulkam 28/03/2023



ภาพที่ 3 ผลงานของกลุ่มตัวอย่างผู้ใช้งานทดลองใช้แนวทาง ตัวอย่างที่ 2

Note: From © Nattapon Nukulkam 24/03/2023

สรุปและอภิปรายผลการศึกษาวิจัย

หัวข้อสรุปและอภิปรายผลการศึกษาวิจัยแบ่งออกเป็นสี่หัวข้อย่อยประกอบด้วยสรุปผลการวิจัย อภิปรายผลการวิจัย และข้อเสนอแนะ ในแต่ละหัวข้อมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

สรุปผลการวิจัย

จากการดำเนินการทดลองทั้งหมดสามารถสรุปผลการวิจัยได้ว่า ค่าสีและความสว่างที่อ่านจากไฟล์ภาพถ่ายดิจิทัล มีศักยภาพเพียงพอที่จะใช้เรียนรู้ความมืดและความสว่างที่เกิดจากไฟแฟลช แล้วนำมาคำนวณเป็นค่าการเปิดรับแสงได้ ส่วนแนวทางการนำมาประยุกต์ใช้กับขั้นตอนการถ่ายภาพในสตูดิโอที่สร้างขึ้น จากความคิดเห็นของผู้ใช้งานโดยรวมพบว่า แนวทางสามารถนำมาใช้ได้และมีประโยชน์เป็นพิเศษในบางกรณี เช่น เมื่อค่าความเปรียบต่างของแสงบนพื้นที่สูง หรือเมื่อผู้ถ่ายภาพไม่ต้องการเข้าใกล้ตัวแบบหรือฉากที่ถ่าย แต่ยังไม่สะดวกและรวดเร็วเท่าเครื่องวัดแสง และผู้ใช้งานจำเป็นต้องมีความรู้ความเข้าใจองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องหลายด้านเพื่อการใช้งาน นอกจากนี้ แนวทางอาจสามารถใช้งานง่ายขึ้นหากมีเครื่องมือหรือวิธีการคิดคำนวณค่าการเปิดรับแสงเฉลี่ยของพื้นที่ที่กำหนดแทนการอ่านจากเฉพาะจุดใดจุดหนึ่งได้

อภิปรายผลการวิจัย

อภิปรายผลการดำเนินงานวิจัยนี้กล่าวถึงแนวทางการคำนวณค่าการเปิดรับแสงเฉลี่ยพื้นที่ขนาดใหญ่จากปัญหาความเฉพาะเจาะจงหรือเฉพาะจุดเกินไปของเครื่องมืออ่านค่าสีและความสว่างที่กลุ่มตัวอย่างพบจากการนำแนวทางไปทดลองใช้ ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่าปัญหานี้อาจแก้ไขได้ด้วยการกำหนดจุดอ่านค่าสีและความมืดสว่างบนพื้นที่ที่ต้องการในส่วนสว่างที่สุด ส่วนที่มืดที่สุด และส่วนที่สว่างปานกลางหรือส่วนที่ผู้ถ่ายภาพเห็นว่าสำคัญที่สุด นำค่าที่ได้จากจุดทั้งหมดที่กำหนดมารวมกัน แล้วหารตามจำนวนจุดเพื่อให้ได้ค่าสีและความมืดสว่างกลางของพื้นที่ที่จะนำไปเทียบเคียงบนตารางเพื่อหาระดับความมืดสว่าง แล้วตีเป็นค่าการเปิดรับแสง ที่กล่าวมาเป็นแนวทางปฏิบัติจากแนวคิดเดียวกับ Zone System ที่จะหาค่ากลางระหว่างส่วนที่มืดและส่วนที่สว่างในภาพ เพื่อบันทึกภาพให้ได้รายละเอียดมากที่สุด อย่างไรก็ตาม แนวทางปฏิบัตินี้คิดขึ้นโดยยังไม่ได้มีการศึกษาและทดลองในเชิงลึก ซึ่งเป็นโอกาสในการศึกษาเพื่อพัฒนาแนวทางต่อไป

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะจากการดำเนินงานดังนี้

- 1) แนวทางการหาค่าการเปิดรับแสงเฉลี่ยรายพื้นที่ในเชิงลึกควรมีการศึกษา ทดลอง แล้วผนวกเข้ากับแนวทางที่สร้างขึ้นในการดำเนินงานวิจัยนี้ เพื่อแก้ไขปัญหามาจากเครื่องมืออ่านค่าสีและความสว่างที่กำหนดได้เฉพาะจุดซึ่งอาจก่อให้เกิดความคลาดเคลื่อนในค่าการเปิดรับแสงที่อ่านได้
- 2) บนท้องตลาดยังมีโปรแกรมที่สามารถเชื่อมต่อ ควบคุมกล้อง และถ่ายภาพแล้วแสดงผลบนคอมพิวเตอร์ได้ทันทีอีกหลายโปรแกรมนอกเหนือจาก Capture One เช่น โปรแกรม Adobe Lightroom ที่อาจกล่าวได้ว่าการใช้งานแพร่หลายโดยผู้ถ่ายภาพทั่วไปมากกว่า Capture One ที่ผู้ใช้งานมักเป็นผู้ถ่ายภาพระดับมืออาชีพ การนำแนวคิดและองค์ความรู้จากการดำเนินงานวิจัยนี้ไปประยุกต์ใช้กับเครื่องมือบนโปรแกรมดังกล่าวอาจเป็นประโยชน์ในแวดวงผู้ถ่ายภาพที่กว้างขึ้น

References

- Abbott, J. (2017, April 28). *Phase One Capture One Pro 10 review*. Techradar. <https://www.techradar.com/uk/reviews/phase-one-capture-one-pro-10>.
- Capper, T. (2019, April 18). *What is Studio Photography?*. SHOOTFACTORY. <https://www.shootfactory.co.uk/what-is-studio-photography>.
- Capture One Full Feature List. (2023, June 20). *Capture One*. <https://www.captureone.com/en/capture-one-express/feature-list>.
- Camera Flash: Exposure. (2023, June 20). *Cambridge in Colour*. <https://www.cambridgeincolour.com/tutorials/camera-flash-2.htm>.
- Child, J. (2005). *Studio Photography*. London: Elsevier/Focal Press.
- Cox, S. (2022A, April 6). *What is F-Stop and How Does it Work?*. Photography Life. <https://photographylife.com/f-stop>.
- _____. (2022B, September 15). *Introduction to Shutter Speed in Photography*. Photography Life. <https://photographylife.com/what-is-shutter-speed-in-photography>.
- _____. (2022C, September 15). *What is ISO? The Complete Guide for Beginners*. Photography Life. <https://photographylife.com/what-is-iso-in-photography>.
- _____. (2022D, October 21). *Understanding Aperture in Photography*. Photography Life. <https://photographylife.com/what-is-aperture-in-photography>.
- Eftaiha, D. (2013, March 20). *Understanding & Using Ansel Adam's Zone System*. Envato Pty Ltd. <https://photography.tutsplus.com/tutorials/understanding-using-ansel-adams-zone-system--photo-5607>.
- Harmsen, N. (2019, October 16). *How to Use the Ansel Adams Zone System in the Digital World*. Fstoppers. <https://fstoppers.com/education/how-use-ansel-adams-zone-system-digital-world-417047>.

McNally J. (2009). *The Hot Shoe Diaries: Big Light from Small Flashes*. California: Berkley.

MKM Photography. (2015, October 17). *History of the Photography Studio*. MKM Cuerden UCBC. <https://mcuerdenucbcphoto.wordpress.com/2015/10/17/history-of-the-photography-studio>.

Wayand, D. M. (2016, February 17). *Light Meters: Measuring Light in Studio Photography*. Adorama. <https://www.adorama.com/alc/light-meters-measuring-light-in-studio-photography>.